

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

CRISLAN KEROLIN BENITES DE
SOUZA

**SIGNOS DE IDENTIDADE NA LINGUAGEM DOS
GRAFISMOS GUARANI E KAIOWÁ: UMA
PERSPECTIVA SEMIÓTICA**

Dourados/MS,
Março/2026

CRISLAN KEROLIN BENITES DE SOUZA

**SIGNOS DE IDENTIDADE NA LINGUAGEM DOS GRAFISMOS GUARANI
E KAIOWÁ: UMA PERSPECTIVA SEMIÓTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, FALE da Universidade Federal da Grande Dourados/MS (UFGD), como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Linguística e Transculturalidade. Orientador(a): Prof.(a) Dr (a). Gicelma Fonseca Chacarosqui Torchi.

Dourados/MS,
Março/2026

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

S729s Souza, Crislan Kerolin Benites De
SIGNOS DE IDENTIDADE NA LINGUAGEM DOS GRAFISMOS GUARANI E
KAIOWÁ: UMA PERSPECTIVA SEMIÓTICA [recurso eletrônico] / Crislan Kerolin Benites
De Souza. -- 2026.
Arquivo em formato pdf.

Orientadora: Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi.
Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2026.
Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:
<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Grafismo indígena. 2. linguística. 3. pintura corporal como texto de cultura. 4.
semiótica da cultura. 5. transculturalidade. I. Torchi, Gicelma Da Fonseca Chacarosqui. II.
Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. ADAIR VIEIRA GONÇALVES (PRESIDENTE)

PROF. DRA. GICELMA F. CHACAROSQUI TORCHI
(PRESIDENTE/ORIENTADORA)

PROF. DR. MARCELO SAPARAS (MEMBRO TITULAR INTERNO)

PROF. ADILSON CREPALDE (MEMBRO TITULAR EXTERNO)

PROF. DANIEL VALÉRIO MARTINS (MEMBRO SUPLENTE EXTERNO)

PROF. ADRIANA OLIVEIRA DE SALES (MEMBRO SUPLENTE INTERNO)

EPÍGRAFE

No meu *oguata* procuro um lugar,
Onde posso chegar e gritar sou Guarani Kaiowá
Dar as mãos e dançar,
No som do *mbaraka* fazer a terra vibrar.

Ver o *ara ohasa*
Sentado no meu *apika*
Com cheiro da mata
Com as aves fazendo algazarra
E a *nhandesy* fazendo jovasa.
No coração da *ogapysy*,
Nasce a cura e a força para eu resistir
Sou a resistência do povo Kaiowá e Guarani.

Crislan Benites

Tradução:

Oguata: caminhar/trajeto

Mbaraka: instrumento sagrado indígena (uma espécie de chocalho)

Ara: tempo

Ohasa: passando

Apika: banco de assento, cadeira

Nhandesy: nossa mãe líder espiritual, nossa curadora do corpo e da alma

Ogapysy: casa de reza, um espaço sagrado para nós indígena.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha família, meu porto seguro. Aos meus filhos, que são meus alicerces, e ao meu esposo, pelo companheirismo e pela coragem de se aventurar comigo pelos *tape* (estradas) que escolhi traçar. Obrigada pelo apoio incondicional até aqui.

Dedico, também, este trabalho à minha avó Eugenia, mulher forte e resiliente, que agora caminha no tempo dos ancestrais. Em cada troca, em cada palavra partilhada, houve ensinamento, cuidado e presença. Nossos momentos de conversa, de escuta, de risos durante as idas à roça, onde fazia questão de repartir a colheita do próprio plantio, e de conselhos guardados foram sementes que seguem vivas em mim. Agradeço por tudo o que me deu sem medida: o afeto, a força diante das dificuldades, a sabedoria que não estava nos livros, mas no modo de viver, de resistir e de amar. Este trabalho carrega um pouco daquilo que você foi e daquilo que me ensinou a ser. Que estas páginas sejam, também, um gesto de gratidão; uma forma de dizer que sua memória segue viva em meus caminhos, em minhas palavras e em tudo o que ainda hei de construir. Ainda é difícil aceitar sua partida, assim como foi difícil escrever este parágrafo sem que uma lágrima caísse. Mas não poderia não a mencionar nessa dedicatória, já que de algum modo faz parte da minha trajetória. Minha eterna gratidão!

Dedico, ainda, este trabalho àquele que costumo chamar de mestre, meu professor do tempo da graduação. Com um olhar sensível e uma escuta atenta, acolheu meu grupo de calouros indígenas quando ainda caminhávamos inseguros pelos corredores da universidade, carregando silêncios, medos e esperanças. Mesmo sem qualquer obrigação institucional, ofereceu tempo, presença e palavra gestos simples que, como nos ensina Paulo Freire, são atos profundamente políticos. Sua prática nos mostrou que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar possibilidades para que ele seja construído no encontro, no respeito e no diálogo.

Seria mais fácil dizer que não era sua responsabilidade e de fato não era, mas sua paciência e resiliência tornaram-se abrigo em meio à dureza da adaptação acadêmica, ainda que nem todos tenham conseguido permanecer. Recordo os olhares tímidos e as vozes trêmulas dos meus colegas; entre nós, dizíamos que parecíamos corpos deslocados, como quem atravessa uma selva

de pedra sem mapa. Foi nesse contexto que sua postura reafirmou aquilo que Paulo Freire nomeia como educação humanizadora, aquela que reconhece o outro em sua história, em sua cultura e em sua dignidade.

Se hoje sigo pelo caminho da docência, não é por recompensa material isso é evidente, mas porque esse mestre, muitas vezes sem saber, fez nascer em mim a certeza de que educar é um ato de coragem e compromisso. Compromisso com aqueles que chegam, com aqueles que resistem e com aqueles que sonham. Este trabalho carrega, portanto, a marca de um ensinamento que não ficou restrito à sala de aula, mas que segue vivo em minha prática, em minha escrita e no desejo de ser parte da transformação e não da acomodação. Portanto, ao professor Avatavytera, meu *atima porã*. Dedico este trabalho, também, a uma amiga que me incentivou profundamente a estar aqui, se hoje estou escrevendo esta dedicatória é porque existem pessoas como você que adentra em nossa vida para mostrar que mulheres fortalecem mulheres. Obrigada Beatriz Honorato, por acreditar em mim mais do que eu mesma. Hoje trilho um caminho que só foi possível porque, ao longo do meu caminho estreito (*tape po'i*), estiveram e estão pessoas de alma boa, porque *Nhandejara* quis assim.

Aguyjevete!

AGRADECIMENTOS

Este trabalho nasce do encontro entre o que para o meu povo chamamos de *tape po'i (estrada estreita)* ou o meu *oguata* (meu caminhar) ou caminhos distintos, mas inseparáveis: o caminho da universidade e o caminho do meu *tekoha* (território); o caminho da escrita acadêmica e o caminho do saber ancestral; o caminho individual e o caminho em conjunto. Por isso, agradecer é também reconhecer que esta dissertação não é obra solitária, mas é resultado de muitas presenças, visíveis e invisíveis, de pessoas e espiritual. Dessa forma, primeiramente agradeço ao meu *Nhandejara*, por me dar saúde e sabedoria que sustentaram meu *teko* meu modo de ser, viver e permanecer ao longo desta trajetória sem Deus não começaria esse trajeto.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento desta pesquisa, por meio da concessão da bolsa de estudos. Esse apoio foi fundamental para a realização desta dissertação e para minha permanência no Programa de Pós-Graduação. Mais do que um recurso financeiro, a bolsa representou tempo, fôlego e possibilidade de continuar escrevendo a partir do meu lugar de fala, enquanto mulher indígena, mãe, pesquisadora e pertencente a um território historicamente atravessado por processos de silenciamento. O apoio da CAPES permitiu que este trabalho fosse desenvolvido com dedicação, responsabilidade e compromisso com os saberes que o constituem.

À Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), expresso minha gratidão por ser espaço de formação e diálogo. À universidade pública, agradeço a oportunidade de existir e resistir no campo acadêmico, afirmando outras epistemologias, outras narrativas e outros modos de produzir conhecimento. Em especial, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), que acolheu esta pesquisa e possibilitou o diálogo entre linguagens, culturas, memórias e textos. Foi nesse espaço que pude transitar entre a palavra acadêmica e a palavra viva, entre teoria e território, entre texto e experiência.

A minha colega de pós-graduação Aureliana Viegas, gostaria de deixar meus agradecimentos pela amizade e parceria ao longo desse nosso trajeto de pesquisa. Obrigada por partilhar as angústias e dúvidas de pesquisa.

A minha orientadora, professora Dr^a Gicelma Chacarosqui, minha gratidão profunda e respeitosa. Agradeço pela orientação comprometida, pela escuta cuidadosa, pela paciência e pela confiança em meu percurso. Sua orientação foi fundamental para que este trabalho se construísse com rigor acadêmico, sem romper com os sentidos do meu pertencimento indígena. Agradeço por compreender que esta pesquisa carrega não apenas conceitos e análises, mas também o saber indígena, memória, ancestralidade do meu povo e responsabilidade coletiva ao falar do meu *tekoha*. Sua presença como orientadora foi guia, apoio e incentivo nos momentos de dúvida e de fortalecimento. Agradeço a oportunidade de ser voluntária no projeto de extensão CUIDAR, *Nhangareko* ao longo desses dois anos. Certamente são aprendizados, experiências, partilhas, amizades, que levarei comigo.

Agradeço à banca examinadora, por aceitarem em compor a banca, pela leitura atenta, pelas contribuições generosas que fizeram e pelo diálogo respeitoso com esta pesquisa. Suas reflexões, observações e questionamentos ampliaram os horizontes deste trabalho, fortalecendo-o teórica e metodologicamente. Agradeço a disposição em dialogar com uma escrita que nasce do encontro entre diferentes vivências e por reconhecer a importância das epistemologias indígenas no campo dos estudos da linguagem.

À minha família, agradeço com o coração e com a palavra. Ao meu esposo, agradeço pela parceria diária, pela paciência nos momentos de ausência, pelo apoio silencioso e constante, por caminhar ao meu lado mesmo quando os caminhos se tornaram difíceis. Sua presença foi sustentação e força para que eu pudesse seguir. Aos meus filhos, minha gratidão é atravessada de amor. Vocês são minha raiz meu horizonte, minha motivação para essa jornada. Agradeço pela compreensão, pelos abraços, pela alegria e pela paciência diante das longas horas de estudo e escrita. Cada palavra escrita carrega também o desejo de um futuro mais justo para vocês, onde a educação, o território e a dignidade sejam direitos assegurados para todos nós povos originários.

À minha aldeia indígena, meu território de pertencimento e existência, dedico um agradecimento especial. É da aldeia que nasce o teko, (vida) é no nosso território que a palavra ganha força, e resistência para buscarmos um modo de vida melhor para nossas famílias, é na coletividade que o conhecimento se fortalece. Aos mais velhos, as *nhandesy* e *nhanderu* guardiões dos nossos

saberes e memória, do nosso *nhe'e* (palavra) e da ancestralidade. Agradeço pelos ensinamentos que não estão nos livros, mas vivem na oralidade, nos *jovasa*, nos cantos e nos silêncios. Às mulheres indígenas, agradeço pela força, pelo cuidado, pela resistência cotidiana e pela sabedoria que sustenta a vida coletiva.

Por falar em coletivo, agradeço ao coletivo de mulheres indígena *Koa Kuera* da qual faço parte, pela vivência e aprendizado enquanto coletivo, esse trabalho também traz a nossa voz enquanto mulheres indígenas que buscam fazer a diferença em nossa comunidade através da arte. Aos parentes, lideranças, jovens e crianças, aos guerreiros e guerreiras de retomadas agradeço por manterem viva a luta, o sonho e a continuidade do nosso povo mesmo diante das inúmeras dificuldades. Esta dissertação é atravessada por cada um de vocês; ela nasce do território e retorna a ele como gesto de respeito e compromisso.

Agradeço a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para esta trajetória. Colegas do PPGL, amigas, professoras e professores, pesquisadoras e pesquisadores que ofereceram apoio, escuta, incentivo e diálogo ao longo desse percurso. Cada conversa, cada leitura compartilhada, cada palavra de encorajamento foi fundamental para que este trabalho se concretizasse. Agradeço, ainda, às forças ancestrais que me acompanham, aos encantados que protegem o meu *oguata*, à palavra que atravessa gerações e mantém viva a memória do povo Guarani e kaioiwá. Que este trabalho possa honrar meus ancestrais, fortalecer o território do meu povo e contribuir para que outras vozes indígenas continuem ocupando, transformando e ressignificando os espaços acadêmicos.

Por fim, agradeço a mim a menina tímida e amedrontada que mesmo com medo está percorrendo essa trajetória jamais imaginado. Agradeço à caminhada em si com seus desafios, aprendizados e resistências. Que esta dissertação seja entendida não apenas como um requisito acadêmico, mas como parte de um processo maior de afirmação, permanência e luta. Que a palavra escrita aqui continue ecoando, abrindo caminhos e reafirmando que o conhecimento também nasce do território, do corpo e da ancestralidade.

ATIMA PORÃ

SIGNOS DE IDENTIDADE NA LINGUAGEM DOS GRAFISMOS GUARANI E KAIOWÁ: UMA PERSPECTIVA SEMIÓTICA

RESUMO - A pesquisa tem como escopo a investigação sobre os *Jegua*, pinturas corporais indígenas Guarani e Kaiowá, na perspectiva da semiótica Lotmaniana. A finalidade é refletir sobre o processo de construção de sentido, analisando as pinturas utilizadas pelo povo Guarani e kaiowá residentes na Reserva Indígena de Dourados (RID), Mato Grosso do Sul (MS), grupo étnico que partilha a mesma reserva com outras etnias e forma uma comunidade culturalmente marcada pela interculturalidade, heterogeneidade e o poliglôtismo, que emerge no entre-lugar de culturas. A metodologia adotada para essa pesquisa será fundamentada na semiótica da cultura, especificamente no conceito de Semiosfera, isto é, o espaço onde ocorrem as semioses e o processo de produção de sentidos, dentro do qual circulam e interagem os textos que compõem uma determinada cultura. Neste sentido, a Semiosfera está ligada a um *continuum* de formações semióticas que produzem diferentes tipos e níveis de organização dos processos de produção de sentido, e que dará suporte à investigação de como os grafismos indígenas se manifestam como texto de cultura, ou seja, como um sistema complexo de signos e significados. Esta pesquisa tem como força maior o aprofundamento dos conhecimentos sobre a cultura Guarani e kaiowá, explorando suas práticas, valores e tradições. Portanto, ao aplicarmos os conceitos teóricos relacionados à semiótica da cultura, buscaremos ampliar a compreensão semiótica das representações e significados culturais da atualidade. Foram empregadas técnicas de pesquisa qualitativas bibliográfica e etnográfica neste trabalho.

Palavras-chave: Grafismo indígena; linguística; pintura corporal como texto de cultura; semiótica da cultura; transculturalidade.

SIGNS OF IDENTITY IN THE LANGUAGE OF GUARANI-KAIOWÁ GRAPHIC EXPRESSIONS: A SEMIOTIC PERSPECTIVE

ABSTRACT – This research focuses on the investigation of *Jegua*, the Guarani-Kaiowá Indigenous body paintings, through the lens of Lotmanian semiotics. Its purpose is to reflect on the process of meaning construction by analyzing the paintings used by the Guarani-Kaiowá people living in the Dourados Indigenous Reserve (RID), Mato Grosso do Sul (MS). This ethnic group shares the same reserve with other indigenous people, forming a community culturally marked by interculturality, heterogeneity, and polyglotism, which emerges in the in-between space of cultures. The methodology adopted for this study is grounded in the semiotics of culture, specifically in the concept of the *Semiosphere*—the space where semiosis and meaning-making processes occur, within which texts circulate and interact to compose a given culture. In this sense, the *Semiosphere* is linked to a continuum of semiotic formations that produce different types and levels of organization in meaning-making processes, supporting the investigation of how Indigenous graphic expressions manifest as cultural texts, that is, as a complex system of signs and meanings. The main strength of this research lies in deepening knowledge about Guarani-Kaiowá culture, exploring its practices, values, and traditions. By applying theoretical concepts related to the semiotics of culture, the study seeks to broaden the semiotic understanding of contemporary cultural representations and meanings. Qualitative bibliographic and ethnographic research techniques were employed in this work.

Keywords: Indigenous graphic expressions; Linguistics, Body paintings as cultural texts; Semiotics of culture; Transculturality.

LISTAS DE ABREVIATURAS

RID - Reserva Indígena de Dourados

MS - Mato Grosso do Sul

SC - Semiótica da Cultura

LISTA DE PALAVRAS EM GUARANI

Nhanderu – líder espiritual

Nhandesy - a grande mãe líder espiritual

Jary- avo

Hamõi- avo

Tekoha- território

Teko laja- modo de ser indígena

Teko pyahu- um novo modo de vida

Jopara- mistura

Kuarary- Sol

Jasy- Lua

po'i - estrada estreita

oguata - caminhar

LISTA DE FIGURAS (imagem)

Figura 1: Kunumi jegua omenda'e'yva (pintura corporal para meninos que são adolescentes)	62
Figura 2: Jeguaha mbatovy ruguai kunha há kunhataí yakatuva (pintura guarani e Kaiowa – grafismo para menina e mulher)	62
Figura 3: Nemendaha (casamento)	62
Figura 4: Hye guassu mitã gui (gravidez)	63
Figura 5: Teko'aku jeguaha (resguardo).....	63
Figura 6: Oje'u arã ojeporuarã (colheita)	63
Figura 7: Nhuhã jegua (aquele que faz armadilha)	64
Figura 8: Yyyra'ija guardião espiritual	64
Figura 9: Jegua hovarehe-gua (pintura facial guarani)	64
Figura 10: Jaguarete jegua (grafismo da onça)	65
Figura 11: Calendário Indígena (Pintado na parede da escola Pa I Chiquito no distrito de Panambi - Dourados/MS)	82
Figura 12: imagens da Fruta do urucum	96
Figura 13: imagens da Fruta do genipapo	97
Figura 14: Grupo de Rap Bro mc's, com roupas customizadas com grafismos indígenas	100
Figuras 15 e 16: Roupas customizadas com grafismos indígenas	100
Figura 17: Vencedores do concurso de beleza Mis e Mister indígena de Dourados/MS	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
SEÇÃO 1	
1.1 Contexto histórico e atual dos <i>Ava</i> Guarani-kaiowá	22
1.2 O Grafismo e seu Contexto	35
1.3 Grafismo como <i>nhe'ẽ</i> : linguagem e cultura	37
Seção 2	
2.1 Trajeto de pesquisa a teoria da ciência dos signos	40
2.2 Preparando terreno para a semiótica.....	42
Seção 3	
3.1 As pinturas corporais como texto semiótico de cultura.....	58
3.2 Apresentação dos <i>Jegua</i> Guarani e kaiowá.	63
3.3 As tintas utilizadas nos <i>Jegua</i>	92
3.4 A pintura corporal na visão contemporânea	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	103

1. INTRODUÇÃO

O grafismo indígena constitui uma das formas mais expressivas de comunicação, memória e identidade entre os povos originários. Os Guarani e os Kaiowá, que vivem nas aldeias Jaguapiru e Bororó situadas na reserva Francisco Horta Barbosa de Dourados, MS, também fazem uso dessa forma expressiva para existirem e resistirem neste momento histórico. Considerada a segunda maior Reserva Indígena, localizada no Cone-Sul, Estado do Mato Grosso do Sul.

Os traços gráficos presentes em pinturas corporais, artesanatos, panos, roupas customizadas, telas, muros, e objetos rituais revelam um complexo sistema de signos que expressam a epistemologia, o pertencimento territorial e a espiritualidade desses povos. Mais do que adereços ou pinturas, os grafismos são textos vivos que comunicam valores, narram histórias e o modo de ser e de estar no mundo desses povos.

O *Jegua (ornamento, pintura)* tem sido retomado ainda nos dias atuais como uma maneira de passar ensinamentos que perpetuam a ancestralidade na cultura indígena, marca identidades que atravessam as gerações e são usados como instrumentos de luta sobretudo nestes tempos de conflitos constantes.

Como pesquisadora, filha da Mãe-Terra, indígena da etnia Guarani-Kaiowá, mãe, moradora na aldeia, posiciono-me não apenas como tal, como alguém que quer compreender academicamente os diversos sentidos que o *jegua* possa produzir, como alguém que transita pela comunidade e que é afetada simbolicamente e que vive a realidade dessas comunidades e vivencia o contexto dessa forma de expressão.

Em vista disso, esse estudo traz a perspectiva de uma mulher indígena, que se revigora na cultura que resiste e luta com outras mulheres indígenas pelo direito sagrado aos territórios e pela diferença, seja nas cidades ou nas aldeias. Somos portadoras vivas desses saberes, herdados das práticas cotidianas, transmitidas pelos anciãos e anciãs para as novas gerações, em um esforço de resistência cultural frente às pressões externas que tenta nos apagar, nos violar e violar nossos direitos pelos quais lutamos todos os dias para garantir um campo de pertença. Essa perspectiva interna permite decifrar o grafismo como linguagem simbólica que dialoga com a espiritualidade, a natureza e as relações

sociais do meu povo, em que os traços diferem sutilmente em cor, forma e aplicação, afirmando a diversidade de identidades em um dinâmico processo de construção de sentidos.

Dessa maneira, esta dissertação busca explorar o grafismo como patrimônio cultural vivo e meio de afirmação e de luta indígena, analisando seu uso, significados e desdobramentos em outras expressões culturais, que fazem parte da memória coletiva desses povos. O *jegua* tem papel estratégico na preservação da percepção Guarani e kaiohá da natureza, dos sentimentos e da visão espiritual-social, desafiando o esquecimento geracional e fortalecendo a luta por direitos territoriais e culturais.

Ao longo deste trabalho, a palavra *Jegua* passa a ser conceito central referindo-se às pinturas corporais, ou grafismos indígenas, mas contextualizados na linguagem guarani kaiohá, formando textos vivos. Dessa maneira, buscou-se analisar os grafismos já catalogados por duas mulheres indígenas do povo guarani-kaiohá, Ana Luzia Rossate e Rossanda Cabreira do povo kaiohá, com o objetivo de compreender o significado dos *Jegua*.

O trabalho dessas pesquisadoras tem função artística e didática, pois conhecimentos sobre essas culturas vem à tona quando se abordam os *jegua*. Na cultura indígena, toda forma de interação pode se transformar em uma atividade pedagógica. Isso pode ocorrer nas interações do dia a dia, nas rodas de conversa ou em rituais quando o tematiza os *jegua*. Nesses momentos, desencadeiam-se conhecimentos sobre arte, epistemologia, política, espiritualidade, ética e formas de ensinar e aprender.

Ao se falar dos *jegua*, habitualmente, as pessoas que o fazem, usam todo tipo de elementos e exemplos do contexto. Fazem demonstrações na terra, feitas com o próprio dedo ou com auxílio de um galho de madeira, apontam para cores e formas de animais e plantas, recuperam memórias e criam metáforas sobre os grafismos, o que revela o modo de ser guarani-kaiohá, para o qual tudo está integrado e que busca a elaboração de uma linguagem que contemple essa integração.

Além da perspectiva indígena, neste trabalho, tratamos sobre os grafismos Guarani-Kaiohá por meio de uma abordagem semiótica. Dentro deste horizonte, a semiótica cultural apresenta-se como um arcabouço teórico relevante para interpretar esses grafismos como textos de cultura, nos quais os

signos e códigos presentes na pintura corporal constroem sentidos e reforçam a transmissão do conhecimento tradicional.

Dessa maneira, nos valem os conhecimentos e das interpretações dos próprios indígenas e de estudos acadêmicos sobre o tema. Vidal (1992), por exemplo, analisa os grafismos indígenas sob a ótica da antropologia estética, destacando a pintura corporal e a arte indígena como elementos fundamentais na construção de identidades e na transmissão de conhecimentos tradicionais. Já Latour (1994) investiga as interações entre ciência, cultura e natureza, oferecendo subsídios para a compreensão dos sistemas de conhecimento indígena e suas relações com o mundo não indígena.

Além desses conhecimentos, a pesquisa tem como base teórica central a Semiótica Russa, Semiótica da Cultura de Lotman (1996), doravante SC, compreendendo-as como um sistema de signos que articulam significados em diferentes níveis: individuais, coletivos e cosmológicos. Parte-se da ideia de que esses grafismos não são meramente decorativos, mas atuam como textos culturais que comunicam e tecem diálogos entre o visível e o invisível, o passado e o presente, o sagrado e a contemporaneidade.

Portanto, o problema que orienta esta pesquisa e que consideramos essencial para a construção deste trabalho é formulado da seguinte forma: como os grafismos do povo Guarani-Kaiowá do Mato Grosso do Sul podem ser compreendidos como textos da cultura, sob a perspectiva semiótica da cultura Russa cuja o maior expoente é Lotman (1996).

Este estudo ancora-se na hipótese de que estes grafismos constituem uma forma de linguagem visual que estruturam e preservam a memória cultural Guarani-Kaiowá, além de funcionarem como mecanismos de tradução interna e externa entre mundos distintos. Consideramos, ainda, alguns outros questionamentos que vão além da apreensão do grafismo como sistema de texto da cultura para compreender como a Semiótica da Cultura pode contribuir para uma leitura mais profunda desse sistema visual de comunicação e quais são os *códigos* e as regras que organizam as estruturas dessas pinturas.

Este trabalho parte do pressuposto de que estes grafismos podem ser compreendidos como *textos da cultura*, nos termos propostos por Lúri Lotman (1996), teórico russo da Semiótica da Cultura, a partir dos conceitos de *semiosfera*, *fronteira*, *tradução cultural* e *memória semiótica*. Serão analisados

os dez grafismos Guarani Kaiowá mais utilizados em pintura corporal, na cultura indígena. Esses grafismos selecionados para análise, são fruto do trabalho de pesquisa de mulheres indignas do povo guarani-kaiowá e kaiowá, categorizados como família, juventude, casamento, nascimento e rituais. Não se trata de escolhas aleatórias, pois os dez grafismos selecionados são pinturas feitas para os principais momentos definidos por este povo, no decorrer da vida.

Logo, essas pinturas corporais são analisadas e fundamentadas a partir dos conceitos da semiótica, em especial da SC, para compreender como os grafismos Guarani-Kaiowá operam como sistemas significantes e como esses sistemas são codificados e recodificados dentro e fora das comunidades indígenas. Portanto, Lotman (1990) ao considerar elemento cultural como texto, ampliou o campo de estudo da semiótica, permitindo analisar desde obras de artes até as práticas sociais. Diante do exposto, embasaremos os estudos do *Jegua* a partir da semiótica cultural, e, ao analisarmos o grafismo indígena sob este viés, podemos entender como a introdução de elementos inesperados e a interação com o desconhecido podem gerar novas formas de expressão e significados culturais, enriquecendo a compreensão sobre a dinâmica e a evolução das culturas indígenas.

Para além do aporte teórico dos estudos da Escola de Tarto-moscou (ETM), serão utilizadas abordagens interdisciplinares que dialogam com a própria semiótica, desenvolvidas no âmbito da antropologia, da etnografia, e dos estudos culturais, a fim de compreender como os ícones Guarani-kaiowá se estruturam e se adaptam no tempo presente. Para assim refletir, sobre o processo de construção de sentido por meio da observação da pintura corporal utilizada por esses grupos étnicos que partilham a mesma aldeia com outras etnias, formando uma comunidade culturalmente marcada pela interculturalidade, a heterogeneidade e o poliglôtismo, que emergem no entre lugar de culturas. “O ‘entre-lugar’ da cultura fornece o terreno para a elaboração de estratégias de subjetividade que iniciam novos signos de identidade e inovações colaborativas e contestatórias na ação política e na produção cultural”. (BHABHA, 1998, p. 20). Ou seja, o entrelugar nessa ótica tem um papel fundamental para pensar na cultura em contextos de encontros, trocas e a recodificação da cultura das comunidades indígenas que dialogam com a cultura não indígena e outros povos e outras etnias, sem perder sua própria identidade

cultural. Todavia, esse entrelugar, neste trabalho é compreendido para além de trocas e misturas, mas como o lugar do pensamento fronteiriço (Mignolo, 2000), um pensamento que articula elementos novos e antigos para combater atitudes dominadoras.

As considerações de Mignolo (2000) sobre o pensamento fronteiriço possibilita pensar os grafismos como maneira de enunciar que remete a ideia de luta por identidade e por necessidade de construção de sentido e autoafirmação identitária. Essa abordagem mais política e histórica permite reflexões sobre o uso do *jegua* guarani-Kaiowá neste momento histórico de intenso contato conflituoso com os *Karai* (não indígena).

O objetivo geral da dissertação é a análise dos grafismos Guarani- Kaiowá como textos culturais, utilizando os conceitos principais da Semiótica da Cultura de Iúri Lotman. No entanto, tais conceitos não serão os únicos nesse arcabouço teórico, abordaremos outros autores que julgamos importantes para o desenvolvimento deste trabalho. A escolha dessa abordagem semiótica está fundamentada na necessidade de ampliar as formas de leitura e compreensão dos códigos culturais indígenas a partir de suas próprias lógicas internas, e ao mesmo tempo possibilitar outras leituras orientadas por reflexões acadêmicas.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa, mas marcada pelas observações em campo, e análise semiótica do *corpus visual*. O diálogo entre os saberes indígenas e os referenciais teóricos serão conduzidos com sensibilidade intercultural, respeitando os saberes e as práticas dos povos tradicionais. A estrutura desta dissertação está organizada em três seções; após a introdução, a seção 1 discute o contexto sobre os povos indígenas das aldeias Jaguapiru e Bororó, localizadas em Dourados, Mato Grosso do Sul. A seção 2, discute os fundamentos da Semiótica, e Semiótica da Cultura de Iúri Lotman e outros autores que integram o aporte teórico dessa pesquisa, como por exemplo a autora Irene Machado (2003,2007) Tônico Benites (2009,20012) e outros mencionados anteriormente. Já na seção 3 apresenta-se os grafismos Guarani-Kaiowa, como expressão estética, epistemológica e realiza-se a análise dos grafismos como textos culturais, articulando teoria e campo.

Por fim, as considerações finais e sugestões para futuras pesquisas.

SEÇÃO 1

1.1 Contexto histórico e atual dos Ava Guarani-kaiowá

“As lembranças doem nas histórias contadas pelos pajés de nossas terras roubadas Anos 70, dezena de famílias extensas, cada vez mais exprimidas no fundo das fazendas, foram separadas em oito aldeias ignoraram nossa cultura, nos jogando numa teia.” (BRO MC’S, 2009)

Os Guarani e os Kaiowá são povos indígenas reconhecidos pela literatura antropológica Melià (1976), Chamorro (2015), Benites (2014), Pereira (1999) como grandes manipuladores de símbolos e hábeis articuladores da linguagem. Os Guarani e os Kaiowá referidos neste trabalho estão concentrados principalmente no cone sul do estado de Mato Grosso do sul, conhecidos também como Guarani Kaiowá, Guarani Nãndeva (Thomas de Almeida). Contudo, neste trabalho, especificamente, abordaremos os Guarani e os Kaiowá da Terra Indígena de Dourados.

De acordo com Benites (2009), os Guarani e os Kaiowá se reconhecem como sendo grupos étnicos diferentes, mas aceitam a denominação *Ava Kaiowá* e *Ava Guarani*. Ambos os grupos étnicos se organizam socialmente a partir da família extensa, partilham traços culturais e religiosos semelhantes, além de falarem línguas semelhantes. Eles se casam entre si e realizam lutas políticas em conjunto.

Essas semelhanças e relações políticas acabaram gerando uma intersecção nas diferenças que se releva no termo *Guarani-Kaiowá*, com hífen, que remete às inevitáveis trocas simbólicas e rede de relações que foram se formando ao longo de décadas, levando pensar em uma *avaidade*, um ponto de conexão entre eles que atravessa o tempo.

Neste trabalho, utilizamos a expressão “Guarani-Kaiowá” por entendermos que, atualmente, embora reconheçamos as diferenças de sentido e na elaboração dos grafismos guarani e kaiowá, estes circulam por essas culturas, passando a fazer parte das trocas simbólicas entre elas, o que acaba gerando outros sentidos e a incorporação de traços culturais.

Conforme argumenta Benites (2009), o Guarani-Kaiowá não se reconhece como parte de uma categoria homogênea denominada “Guarani”, preferindo a autodenominação *Ava Kaiowa*. De modo análogo, o grupo identificado

externamente como Guarani Ñandeva autodenomina-se Ava Guarani. Essas escolhas linguísticas não são meras variações terminológicas, mas expressam posições identitárias historicamente construídas e situadas em experiências específicas de territorialidade, parentesco e o modo de ser *ava*.

A compreensão dessas distinções exige recuperar o debate antropológico sobre identidades coletivas, no qual autores como Barth (1969) e Oliveira (1998, 2006) ressaltam que fronteiras étnicas são continuamente negociadas no contato intergrupal, e que a etnicidade se tecem, tanto por meio da autodefinição quanto pela categorização de fora. Os processos de construção da identidade entre os Guarani- Kaiowá devem ser compreendidos à frente das teorias da etnicidade, que deslocam o foco das características “essenciais” dos grupos para a dinâmica das fronteiras sociais. Barth (1969) inaugura essa perspectiva ao argumentar que a etnicidade se constitui a partir da manutenção e negociação de fronteiras simbólicas entre coletividades. Essa noção é particularmente relevante no caso dos Guarani, cujas autodenominações variam conforme redes de parentesco, trajetórias históricas e territorialidades específicas.

Nesse sentido, o uso do termo “Guarani-Kaiowá”, com hífen, não se limita a uma escolha estilística da escrita contemporânea: ele evidencia um campo de relações interétnicas marcado por alianças matrimoniais e processos de circulação territorial. As uniões entre pessoas de distintos subgrupos Guarani e Kaiowa geram uma dinâmica de pertencimento na qual não há regras rígidas que determinem a identidade dos descendentes, permitindo que estes transitem entre categorias étnicas conforme vínculos familiares, trajetórias de vida.

A literatura antropológica sobre os povos Guarani e Kaiowá evidencia que a territorialidade constitui o núcleo estruturante da identidade. Melià (1986), Chamorro (1998) e Mura (2012) apontam que o *tekoha* não é simplesmente espaço físico, mas um espaço existencial, um território, no qual se atualiza o *teko*, o modo de ser, viver e se relacionar no mundo. Muito embora haja as demarcações de diferença entre esses dois grupos étnicos, na região sul mato-grossense, grande parte das famílias indígenas reconhecem-se como Guarani-Kaiowá justamente pela sobreposição histórica de relações de parentesco, convivência territorial e adesão aos modos de vida-*teko laja* característicos desse povo (Benites 2012). Todavia, outras pessoas afirmam pertencer exclusivamente aos Ñandeva ou exclusivamente aos Kaiowa, acionando

referências específicas de linhagem, território ou práticas rituais. Há ainda casos em que indivíduos adotam a autodenominação *GUATEKA*, (uma junção dos nomes das três etnias que convivem na aldeia) categoria que mobiliza significados próprios e será aprofundada no decorrer deste texto.

Essas observações são aqui apresentadas para fornecer ao leitor um referencial sobre a complexidade dos processos identitários Guarani e kaiowá, entendidos não como essências fixas, mas como construções históricas e socioculturais continuamente atualizadas. Esses elementos não apenas fundamentam sua organização social, mas também constituem marcadores de identidade que sustentam a resistência, a memória e a continuidade de seu modo de ser. Trago essas observações para facilitar a compreensão no decorrer da leitura e para sugerir que os grafismos analisados podem conter elementos e significados elaborados no processo de interação entre esses dois grupos étnicos, o que requer outro trabalho investigativo que não cabe no escopo deste trabalho.

Os *ava* Guarani e Kaiowa caminham no solo sul-mato-grossense, onde sua presença se dá desde há muito tempo, sobretudo, na centenária Reserva Indígena de Dourados, instituída oficialmente pelo decreto n.401, de 3 de setembro de 1917. De acordo com a literatura antropológica, estes grupos são caracterizados por atributos culturais, conhecimento sobre o meio ambiente e intensa religiosidade (manifestada em rituais de reza) e tradições, estando historicamente inseridos em um quadro contínuo de conflito e resistência contra as forças colonizadoras dominantes, o que perdura até a atualidade. Com uma cultura rica e diversificada, esses povos tradicionalmente têm uma história marcada pela luta por direitos territoriais e pela preservação de sua identidade cultural.

As línguas faladas por esses povos pertencem ao tronco Tupi-Guarani. São línguas semelhantes fonológica, sintática e morfologicamente falando. Referem-se às suas línguas como *nhe'ẽ* (língua, alma, personalidade). Suas línguas são os fios sagrados que os ligam nas formações sociais no plano terreal, mas também aos ancestrais que se encontram nos patamares do *yvaga* (céu espiritual).

A cultura, para eles, é um grande texto, no qual vozes de seres humanos e não humanos se manifestam das mais variadas formas. Essa linguagem cada

vez mais é marcada pela diversidade e pela influência de outras línguas e culturas. Hoje na RID, há falantes da língua portuguesa, inglesa, Terena, Kaiowá, Guarani, Guarani do Paraguai e neste contexto cultural circulam elementos simbólicos de várias culturas que chegam por meio de contato físico e virtual.

Historicamente *oguata* (o caminhar, a trajetória) dos povos originários foi marcada por profundas interações com a colonização europeia, que resultaram em processos de apagamento cultural, marginalização, deslocamento territorial e uma fragilização em suas tradições culturais e exploração de suas terras, culminando um impacto negativo comprometendo o saber de suas práticas culturais e modos de vida e a redução de seu território (*tekoha*). Nesse sentido, o *oguatá* é caminho, mas não qualquer caminho. Entre os povos Guarani-Kaiowá, o caminhar não é apenas deslocamento, é modo de existir. A palavra *oguata*, na língua guarani-kaiowá, significa caminhar, ir adiante. No entanto, esse “ir” carrega *teko* memória, viver no *tekoha*. Antropólogos como Egon Schaden (1974) já apontavam em seus estudos antropológicos que a mobilidade guarani nunca foi simples nomadismo, mas uma forma própria de organização social e cosmopolítica.

Caminhar, portanto, no pensamento guarani-kaiowá é manter relações, visitar parentes, fortalecer alianças, rezar junto. É por meio do passo e caminhada que se reafirma a pertença à terra. Mais recentemente, pesquisas como as de Tonico Benites (2009) mostram que o *oguatá* continua presente nas trajetórias contemporâneas dos Guarani e Kaiowá. Ele aparece nas retomadas de território, nas idas e vindas entre aldeias, nas caminhadas para a universidade, nos encontros políticos, na arte. Há quem fale até em *oguata pyahu* uma nova caminhada que inclui a luta por direitos, a educação escolar indígena e a presença nos espaços institucionais. Mas talvez o mais bonito seja entender que o *oguatá* não é só deslocamento físico. É um modo de relação. Caminhar é conversar com o chão, reconhecer as marcas de quem passou antes, ensinar aos mais jovens onde pisar. É saber que cada *tape* (estrada) guarda histórias e desafios.

Para conhecermos o povo guarani e kaiowá, e sua cultura, é preciso conhecer antes de tudo seu cenário histórico, sua origem, seu território. A Reserva Indígena de Dourados, nomeada como RID -Francisco Horta Barbosa,

que comporta as aldeias Jaguapiru e Bororó, cujo nome da aldeia Jaguapiru é em decorrência de fatos históricos conforme afirma Machado:

Passou a ser chamada assim em decorrência do conflito armado “— 81— que lá ocorreu pela posse da terra na década de 20 do século passado. Nesse período, meu avô dizia que tinha algo em torno de 150 pessoas habitando a recém terra demarcada. Foi neste solo que aconteceu o confronto com os fazendeiros e o grupo armado chamado de Captura, na época, contra os Guatekas (Guarani, Terena e Kaiowá), habitante da RID. Pediu-se ajuda as aldeias vizinhas, no caso ao Panambi e Boquerão, pois o combate se aproximava e a intenção dos invasores era tomar a terra, expulsando os poucos moradores indígenas do lugar. As narrativas aludiam a mais de 100 guerreiros que atenderam a chamada. Quando houve o confronto, a estratégia combinada foi de um primeiro grupo (os que moravam na RID) dar combate ao invasor branco na parte oeste da aldeia, e depois fingir debandada e levá-los para uma armadilha, onde estava o grosso da força de resistência. O primeiro em bate resultou na morte de duas pessoas (meu bisavô Emilio da Silva e seu cunhado), e, muitos outros feridos, pois as armas que possuíam eram arcos, flechas, espadas, lanças e as armas de fogo, que eram heranças da guerra do Paraguai, quase obsoletas. Contra eles, a Captura e jagunços dos fazendeiros usavam carabinas, revólveres e outras armas modernas. Esse combate se deu onde fica um dos cemitérios antigos da aldeia Bororó e ainda hoje se encontram famílias terena, morando próximo ao local do combate. Prosseguindo na estratégia combinada, “bateu-se em retirada”. Chegando ao local combinado, não encontraram ninguém, os aliados haviam fugidos, os moradores da RID que restaram, enfrentaram, resistiram e venceram a batalha, expulsando os invasores. O capitão que liderava a força de resistência ordenou a um dos seus verificar o que houve com os aliados que deveriam estar ali; este retornando disse algo como: “ndaipore ma’ave, ahopama. Opytante peteínjaguápiru’í ojeliava horcon’pe.” (não há mais ninguém, foram todos embora. Ficou somente um cachorrinho magro amarrado no esteio do acampamento), a partir de então recebeu o nome de Jaguapirú “cachorro magro” (Machado,2019, p.82).

A RID está localizada na Rodovia entre Dourados e Itaporã Km 05, próxima à cidade de Dourados no estado de Mato Grosso do Sul MS, (Que corresponde às aldeias Jaguapiru e Bororó). A RID foi fundada em 1917 no começo do século XX pelo SPI, pelo Decreto Estadual 401 de 1917, com 3.600 hectares. A fim de inserir a princípio, apenas indígenas kaiowá, mas que mais tarde foram agregando outras famílias com etnias distintas, assim como nos informa Mota e Cavalcante:

Inicialmente foi reservada para os indígenas da etnia Kaiowá, por já ocuparem a área e suas imediações antes da ocupação das

frentes agropastoris na região, fato que demarcou novas relações no espaço, a chegada do mundo dos não índios. Assim, a criação da Reserva está relacionada ao processo de esbulho dos territórios étnicos indígenas à consolidação da propriedade privada da terra, à territorialização não indígena em terras de índio. É nesse contexto que muitas famílias Kaiowá, Guarani e Terena participam hoje da conformação étnica e socioespacial da Reserva, pois foram expulsas de seus territórios étnicos e forçosamente recolhidas nesse território. (Mota e Cavalcante, 2019, p.1).

Esses grupos étnicos mantêm-se o convívio até nos dias que ocorrem. Segundo o IBGE, em 2022 as pesquisas apontaram cerca de 20.624 Indígenas das etnias Guarani, Kaiowa e Terena, até o presente momento não houve um novo dado atualizado. Ou seja, a estimativa atual da população indígenas da RID e que ultrapasse o número apontado pela pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Vale ressaltar que a Reserva é considerada como uma das áreas mais populosas do Brasil. Na atualidade esses três povos compartilham a mesma reserva na Jaguapiru e Bororó enquanto o povo terena (nesse caso me refiro aos parentes terena residente na aldeia de Dourados apenas) se concentra mais na aldeia Jaguapiru. Hoje marcado por um grande crescimento desse grupo, conforme pontua Cavalcante:

No contexto da reserva, obrigou-se ao convívio, em um espaço limitado, diversos grupos familiares, por vezes já possuidores de contendas entre si. Em alguns casos, como Dourados, que abrigou Kaiowá, Guarani e Terena, criaram-se ambientes multiétnicos ainda mais propícios à emergência de desentendimentos e conflitos. (Cavalcante, 2019p.34)

No contexto atual essas etnias são denominadas como *GUATEKA*, terminologia que junta a inicial dos três povos com maior população nas aldeias Bororó e Jaguapiru: **Guarani, Terena, Kaiowá** GUA+TE+KA. Na aldeia foi fundada uma Escola Estadual Intercultural de ensino médio intitulada Guateka. A Escola Guateka recebe jovens e adolescentes e adultos que concluem o ensino fundamental e vão cursar o ensino médio, muitos com um sonho de fazer algum curso de graduação. Diversos alunos indígenas ingressam na universidade para fazerem licenciatura e voltam para a suas aldeias licenciados para lecionar nas escolas indígenas. Esse contexto é trazido para iniciarmos um tema bastante latente quando o assunto é a abordagem de uma aldeia multiétnica. Atualmente há uma mistura de povos, principalmente nas aldeias de

Dourados que, ao se unirem matrimonialmente, acabam formando uma família intercultural. De acordo com Troquez (2019).

Há um crescente número de casamentos interétnicos, mais verificáveis entre Terena e Guaraní e entre Guaraní e Kaiowá. Há uma menor incidência de casamentos entre Kaiowá e Terena. Os filhos destes casamentos geralmente assumem a identidade étnica da mãe, em alguns casos a do pai. Temos observado, também, que os registros da FUNAI nem sempre correspondem à auto identificação étnica da pessoa. (Troquez, 2019, p.47).

Pensar nessas relações das famílias extensa da Reserva Indígena de Dourados, é abordar as concepções de quem realmente vivencia esses acontecimentos que traremos adiante, como por exemplo a palavra **Jopara**. De acordo com Souza e Chacarosqui-Torchi (2021), o conceito de *jopara* tem sido amplamente debatido nos estudos linguísticos sobre o Guaraní, sobretudo por revelar tensões históricas entre processos coloniais, contato linguístico e ressignificações culturais. Nos registros coloniais jesuíticos, especialmente na obra de Antônio Ruiz de Montoya, o termo aparece grafado originalmente como “*moñá*”, significando “torcer, mesclar, borrar”, sem qualquer associação à culinária ou a práticas alimentares, seja ela Paraguaia ou indígena (Montoya 1639).

Em outra obra do mesmo autor, *Arte Vocabulário, Tesoro y Catecismo de la Lengua Guaraní*, o vocábulo *jopara* é traduzido ao espanhol como “mezcla” ou “mistura”, reafirmando um sentido abstrato e processual, desvinculado de categorias culinárias (Montoya 1639). Portanto, esses registros indicam que, no período colonial, *jopara* operava como uma noção semântica ligada à ideia de mescla linguística e cultural, e não como um marcador de práticas tradicionais específicas (Souza e Chacarosqui-Torchi 2021). No entanto, com o passar do tempo, o termo sofreu transformações semânticas significativas. Assis (2008), ao elaborar o Dicionário Guaraní–Português/Português Guaraní, destaca que a língua Guaraní sofreu diversas mudanças influenciadas por línguas de contato e por fatores socioculturais, o que possibilitou novas ressignificações no plano morfosintático e semântico.

Nesse contexto, *jopara* passa a apresentar duas entradas principais: uma relacionada à ideia de “mistura, mescla, variedade”, incluindo a noção de linguagem misturada entre Guaraní, português e espanhol; por isso deve ser relevante salientar também que o conceito exposto é utilizado na junção de dois

sistemas linguísticos, guarani e espanhol que virou a terceira língua do Paraguai. Outro momento que o termo *jopara* aparece é quando associada à culinária, definida como “milho seco cozido com feijão, carne e temperos” (ASSIS, 2008, p.126) receita essa característica do Paraguai. Agora na perspectiva de João Machado, pesquisador indígena kaiowá. O *jopara* no modo de preparo culinário ava guarani-kaiowá tem um outro modo de preparo, assim afirma o autor:

Na culinária guarani, existe um tipo de alimento que as pessoas fazem, trata-se de uma mistura de arroz com couro de porco e o feijão (kumanda), preparado numa única panela, esse tipo de alimento é chamado de jopara. Também pode ser canjica (locro) como feijão kumanda e puchero. Essa comida era típica dos trabalhadores braçais nos ervais e nas derrubadas das matas. Daí o termo jopara para as coisas que não são puras; qualquer coisa que não tem pureza seja nos alimentos, nos cruzamentos bio-lógicos, nas letras de músicas regionais e na linguagem passa a ser entendida como um jopara (Machado 2013, p. 47).

Ao compreender *jopara*, seja pelo fato de um elemento da cultura paraguaia, ou até mesmo por um termo utilizada na cultura indígena, para explicar de modo metafórico como o resultado histórico de encontros, imposições e adaptações, e a possível problematização das leituras que reduzem à ideia de algo “impuro” mas, reconhecendo-o como expressão viva da experiência Guarani em contextos de colonialidade e contato intercultural. Toda via, o *jopara* aparece como um aporte teórico, para falarmos sobre a “mistura”. Portanto, podemos ousar em dizer que *jopara* é uma mudança de códigos. A união das três etnias, é um exemplo do que seria o *jopara* na prática.

A ideia de unidade no pensamento indígena, expressa em práticas como as palavras "parente" e "Guateka", coexiste com profundas tensões e diferenças. Embora a aproximação e a afirmação identitária sejam centrais, existem tensões, conflitos internos e, sobretudo, a presença inescapável da mistura de culturas atravessadas pelas influências dos *karai* (não indígena). Esse processo de atravessamento pode ocorrer de forma passiva, mas também assumir caráter conflituoso. Persiste, ainda, a visão equivocada de que os povos indígenas deveriam permanecer estagnados no século XVI, mesmo após a invasão de seus territórios ancestrais. No entanto, a cultura é dinâmica e está em constante movimento (Lotman 1978).

Na contemporaneidade, utilizamos tecnologias e ferramentas do mundo dos *karai* a nosso favor, seja para comunicação, compartilhamento de saberes, acesso a conhecimentos ou compreensão das leis que garantem nossos direitos e deveres enquanto cidadãos. Assim, o uso de elementos do modo de vida não indígena como, por exemplo, o uso de aparelhos celulares ou a ocupação de espaços historicamente negados aos povos originários não implica a perda da identidade indígena, mas responde a necessidades concretas do tempo atual. Nesse contexto, estamos continuamente inseridos em processos de troca e partilha, nos quais se torna fundamental o respeito aos diferentes modos de vida de cada cultura. É crucial reconhecer que, diante desse cenário, cada etnia realiza sua própria interpretação do presente, o que possibilita a invenção e a criação de novos modos de ser, reafirmando a cultura como um campo vivo, relacional e em permanente transformação (Souza e Crepalde 2023)

Podemos pensar essa dinâmica como movimento e travessia. No contexto indígena, essa manifestação resulta no surgimento de uma nova modalidade de ser indígena: o *teko laja*. Esta é uma invenção nascida da viagem e do encontro (Lotman 1978) entre culturas, um espaço de contínuas tensões, criações e recriações. Ainda para um pensamento indígena, a mistura nunca é passiva. Não basta apenas que as culturas dividam o mesmo *tekoha*, se choquem ou convivam. O processo é ativamente político, marcado pela troca e, por vezes, pelo conflito entre as culturas.

O *jopara*, para além do termo guarani “mistura” deve ser compreendido como a criação ativa de um novo código e modo de ser atual, *teko ko’anga*, sobretudo, as famílias extensas que procuram produzir novos modos e outras formas de reexistência. Isso ocorre devido aos processos de transformação social, territorial e política. E não como uma simples união ou apagamento cultural. É fundamental ressaltar que o pensamento fronteiriço que o *jopara* materializa é um fenômeno não passivo. Este processo só se inicia quando os sujeitos se reconhecem em um espaço comum onde os sentidos de identidade se constroem ativamente na relação com o outro, sem, contudo, apagar as diferenças. A mistura entre povos diferentes ou cultura, como entre os Guarani, Kaiowá e os Terena, entendemos como *jopara* não como um conceito ou ideia

de descaracterização, mas sim como uma forma viva de negociação, convivência e resistência identitária.

Segundo a perspectiva dos estudos de linguagem e identidade, o *jopara* é a manifestação mais concreta desse pensamento fronteiriço. O termo, originalmente ligado à mistura de algo ou alguma coisa, transcende a ideia apenas da “mistura”, ele se torna uma metáfora para a própria existência no *teko laja* (o modo próprio de ser, viver e ser organizar do povo guarani e kaiowá dentro do território), comprovando que a transformação cultural não é um destino passivo, mas sim uma estratégia de sobrevivência e afirmação onde as identidades são constantemente renegociadas e fortalecidas. Em suma, o *jopara* e o *teko laja* representam o triunfo do pensamento fronteiriço sobre a lógica da aculturação em contexto de dominação. O *jopara*, portanto, consagra a ideia de conceito não fixo, mas como um processo dinâmico de negociação constante, sempre em movimento, travessia e resistência.

Nesse sentido, a convivência histórica, territorial e política entre os Guarani, Kaiowá e os Terena constituem um cenário propício para observar práticas cotidianas, rituais, união, conflitos e trocas que evidenciam esse pensamento *Jopara* (mistura), marcado por tensões e aprendizados de um novo modo de vida o *teko pyahu* (novo modo de ser indígena). Mais do que sobreposições identitárias, trata-se de reconhecer os espaços de pluralidade em que essas culturas se encontram, se transformam e mantêm seus traços próprios, ora adaptando-se ora resistindo.

A complexidade dessa relação, longe de ser por acaso, é um fato da condição humana e cultural, o essencial é o reconhecimento da diversidade e das múltiplas formas de existir, onde a ancestralidade e o coletivo são o sentido da vida.

A convivência histórica entre os povos GUATEKA, no território sul-mato-grossense, tecem relações interculturais que desafiam noções fixas de identidade e pertencimento. Longe da mistura que apaga as diferenças, essas relações expressam um processo contínuo de negociação, adaptação e resistência. A partir da proposta do conceito *jopara* é possível compreender essas interações como práticas de trocas que não se encerram na ideia de

mistura ou apagamento, mas se constroem como uma travessia permanente, onde múltiplas formas de ser e existir convivem em tensões e trocas.

No caso dos indígenas Guarani-Kaiowá e Terena, os cruzamentos de saberes, práticas e territórios causam zonas de contato onde o conflito e o diálogo coexistem entre si, gerando em alguns casos uma disputa entre povos.

A presença de etnias diferentes na mesma área é uma questão polêmica. Dentre pesquisadores, indigenistas e indígenas, há os que defendem a ideia de que há uma convivência pacífica na RID. Contudo, há os que se contrapõem a esta ideia afirmando a existência de sérios conflitos de origem étnica. (Troques, 2019, p101).

Os autores Bittencourt e Ladeira (2000) reafirma ao dizer que “Os contatos entre os Guaná (Terena) e os Guarani nunca foram amistosos, havendo muitas histórias de conflitos” (2000, p. 36). O conflito aqui descrito pelos autores não seria a ideia de um conflito direto, mas a de uma disputa de liderança entre o grupo. Retomando para a ideia de pensamento fronteiriço, esse campo de “mistura” não apaga as especificidades desses povos, mas as colocam em relação como por exemplo nos casamentos interétnicos que logo resulta em uma aldeia multiétnica. Podemos perceber nas pinturas muitas vezes compartilhadas, nas articulações políticas conjuntas, na forma de lidar com o *teko laja* – o modo de ser indígena, com a educação Intercultural e com as tradições.

Dessa forma, pensar em *jopara* é, portanto, assumir a pluralidade como um novo modo de existência. Na realidade das aldeias e retomadas onde Guarani-Kaiowá vivem e se adaptam, essa mistura que se manifesta no cotidiano, nos modos de ser em comum, na partilha e nas diferenças que persistem. Por isso, ela é um caminho a se pensar para pensar as experiências indígenas atuais não em oposição à modernidade, mas como um novo código, criativas e críticas de existência e reexistência desse povo.

No decorrer do século XX, a luta pelo reconhecimento de seus *tekoha*, território sagrado, tornou-se central na história dos Guarani-kaiowá, culminando em uma série de conflitos com jagunços de latifundiários. Além das dificuldades que enfrentam com as políticas governamentais que visa reprimir e atrasar a população indígena. O contexto atual ainda é fortemente caracterizado pela resistência dos povos Guarani-Kaiowá, povo que é conhecido por sua luta pela demarcação de suas terras, território de seus ancestrais que hoje é reivindicado

por aqueles que ainda estão de pé. Lutam também por uma melhoria de vida e pela busca por reconhecimento e pela manutenção de suas práticas culturais que são ameaçadas de esquecimento todos os dias.

Hoje em dia, as aldeias Jaguapiru e Bororó possuem escolas, Igrejas, postos de saúde, algumas casas de alvenaria e outras improvisadas de lonas e tabuas. Com a cidade próxima a aldeia, os indígenas saem dos seus *tekoha* para trabalharem na cidade para garantir o salário do mês já que não possuem mais terras para viverem da agricultura. Trabalham em construções civis, secretaria do lar, garis... enfim, ocupam diversos cargos. Apesar de serem taxado de vagabundos, são os povos originários que oferecem mão de obra para a cidade de Dourados. Além disso, há vários indígenas que estão cursando alguma graduação nas universidades públicas e privada, em busca de conhecimento para usar como ferramenta em prol dos seus parentes e suas comunidades.

Hoje contamos com duas universidades públicas a Universidade da Grande Dourados-UFGD e a Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul-UEMS que mais possuem alunos indígenas matriculados. De acordo com os dados mais recentes apontam que a UFGD tem aproximadamente 800 alunos indígenas matriculados em seus cursos de graduação e pós-graduação, segundo a pesquisa de setembro de 2024. Hoje trocam o arco e flecha por uma caneta, apesar das inúmeras dificuldades que enfrentam ao escolher esse meio de luta para continuarem resistindo.

Há uma organização social e política dentro das comunidades. Atualmente foi eleito um cacique para representar a aldeia, com um pouco mais de trezentos votos foram eleitos um representante indígena para a aldeia Jaguapiru e outro para a Bororó. Isso ocorre a cada quatro anos, são os próprios moradores indígenas da aldeia que escolhe quem irá representá-los levando os anseios e trazendo soluções para a população indígena douradense. A comunidade também conta algum tempo com o abastecimento de água encanada, a equipe local que cuida para um bom funcionamento da água potável e a AISAN (Agente indígena de Saneamento) Mesmo com encanamento e equipes ainda a falta da água perpetua nas aldeias. Esse cenário se agravou, havendo uma crise da falta de água na RID que em novembro de 2024 chegou ao estopim, levando a população a uma mobilização reivindicando uma solução para esse problema. A aldeia obteve respostas, mas não a que a comunidade

queria. Após um tenso conflito entre policiais e indígena, a comunidade foi atendida, solucionando em parte o problema dos membros da comunidade. Há formação política e organizações e assembleias como *Aty Guasu*, *kunãgue Aty Guasu*, *Aty Jovem*, que são grandes assembleias e encontros que debatem estratégias e fazem articulações que reúne lideranças, jovens lideranças, rezadores indígenas e não indígena para debater e apresentar proposta nas questões da terra e gestão territorial. Mas que acima de tudo esses encontros simboliza a organização, a resistência e a luta pela permanência na terra, onde os Guarani e os Kaiowa buscam preservar suas tradições e sua identidade cultural diante das várias adversidades que enfrentam.

Já no protagonismo artístico indígena, há representantes como músicos, Rapper indígenas pioneiros como o grupo Bro mc's que compõe suas músicas mesclando guarani kaiowá e português, usando suas músicas como forma de denúncia, retratando suas realidades vividas nas suas comunidades. Inauguraram o rap indígena no cenário mundial. Criado em 2009 nas aldeias Jaguapirú e Bororó o grupo transforma luta, resistência e a ancestralidade em força sonora e política. Agora partindo para o cenário feminino indígena, observamos sua presença crescente em diferentes campos de atuação, como o hip-hop, o teatro, o audiovisual, a literatura e as artes visuais. São mulheres que, além de sua expressiva produção artística, vêm ocupando espaços políticos historicamente negados.

Atualmente, mulheres indígenas têm assumido e disputado cargos que antes não lhes eram acessíveis. Há mulheres concorrendo ao cargo de cacique pela primeira vez na aldeia, função de liderança central na organização comunitária. No campo da educação, das sete escolas, municipais e uma Estadual existentes dentro da aldeia, a maioria do corpo docente é composta por mulheres, evidenciando seu protagonismo na formação educacional e cultural da comunidade.

Esse avanço também se estende às esferas municipal e estadual, com mulheres indígenas ocupando vagas em diferentes instâncias do poder público e em diversos outros campos de atuação social. A RID se apresenta, assim, como um território rico, multiétnico e heterogêneo, constituído pela presença e

pela união dos povos Guarani, Kaiowá e Terena, articulados na aldeia e atravessados pelo uso do *jopara*. É nesse contexto que pensamos os grafismos. Como uma linguagem ancestral, mas que é articulada neste momento histórico de trocas e construções de sentido para o momento presente.

1.2 O Grafismo e seu Contexto

“Fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza” (Ideias para Adiar o Fim do Mundo 2019)

Os *Jegua* guarani-Kaiowá como gênero textual pode-se dizer que possui características de gênero textual gráfico, apesar da semelhança, os grafismo indígena não se enquadra, pois, é mais bem compreendido como linguagem visual, portanto, é uma manifestação cultural composta por símbolos, cores, significados que comunica valores, histórias. A pintura corporal carrega a memória de um povo, ou seja, o grafismo faz parte do nosso *nhandereko* (nosso modo de viver). Quando utilizado ela passa uma mensagem e sempre essas pinturas estão ligadas a natureza, terra, modo de vida. Cada grafismo tem seu formato singular de identificação de cada povo, revelando sua identidade, localização de um determinado grupo étnico e sua tradição. São manifestações visuais que representa elementos simbólicos, espirituais e sagrados de um povo e, como tantas outras expressões culturais, transmitem conhecimento e significado. De acordo com a autora Rossanda Cabreira:

O grafismo sempre esteve presente na vida dos povos indígenas. Essas pinturas corporais sempre fizeram, portanto, parte da identidade indígena. O grafismo surgiu a partir da representação da natureza, onde são reproduzidos cada traço da pele dos animais da mata, os desenhos são naturais, feito pelo *Nhanderu* (deus) que cuida da mata, além disso, existe o grafismo que o próprio *Nhanderu* batizou antes de dar a quem vai usar. Por isso, cada grafismo tem o seu significado, uns são de animais selvagem e outros o próprio *Nhanderu* deu para quem vai usar. (Cabreira, 2022 p.30)

Compreendemos dessa forma, que as pinturas corporais são inseparáveis da cultura de um povo originário, entendemos que é intrínseca da cultura Guarani-Kaiowá. Os *jegua* está presente desde a gestação até o nascimento de uma criança, há pintura corporal para indicar que uma mulher está à espera do

filho ou filha, conforme a pintura que a gestante utiliza e revelada o sexo do bebê para a comunidade, isso demonstra mais uma vez que a grafismo corporal pode ser entendido como texto que está sempre comunicando algo.

Existem pinturas para casais, viúvas, aprendizes do saber, os denominados *ivyraiija*. Assim como tem pinturas específicas para colheita etc. Enfim, há uma categoria e diversas variedades de tipologias de grafismo, e cada um carrega um significado de uso e uma determinada ocasião para ser utilizada. O uso recorrente dessas pinturas se dá em datas comemorativas da aldeia como o batismo do milho branco, batismo de crianças, para receber um nome indígena, através de um ritual preparado por uma *nhandesy*. Batismo tradicional que na língua guarani-kaíowá é chamado de *nhemongarai*, ritual que ainda se perpetua na aldeia, no tempo presente. Cabreira (2022) ressalta ainda que “As pinturas corporais são usadas em várias situações, como em cerimônia de dança e reza, na luta por terras indígenas, na festa de kunumi pepy que é um ritual, na chixa que é uma dança de bate pé. Aponta também que os grafismos nasceram de observações dos ancestrais indígenas. Ao observar os animais, os indígenas conseguiram reproduzir as suas marcas até nas tranças das flechas, cestas, peneiras e balaies. Os materiais que eles usam para fazer essas tranças são tirados da natureza, sendo mais comum: na taquara, cipó Imbé e madeira” (Cabreira, 2022, p.30). Já a autora GILCACIA GÜNDEL SALDANHA destaca que:

O grafismo é fruto de um processo intelectual elaborado, revelando um senso construtivo e estético bem desenvolvido, não sendo somente meros desenhos espontâneos e triviais, esse elaborado sistema de representação desempenha importante função em cada comunidade indígena. Portanto o uso dos sinais no cotidiano da comunidade se caracteriza por uma convenção já estabelecida. Se não fosse desse modo, seria apenas um mero desenho abstrato, incompreensível e trivial. Entretanto é possível com um pouco de prática, reconhecer a qual etnia pertence algum objeto a partir da decoração do mesmo e dos seus grafismos. (Saldanha, 2016, p02)

A produção de grafismos, enquanto forma expressiva e comunicativa, reflete a interação desse povo com o meio ambiente e os desafios da modernidade. A arte, para os Guarani-Kaiowa, não é apenas uma pintura sem nenhuma representação, mas um elemento central de sua identidade coletiva, que mantém viva a memória ancestral e as narrativas de sua cultura.

Portanto é necessário considerar a arte indígena também com esses critérios, pois ela abrange uma gama de expressões que

vão desde os elementos estéticos evidentes às bases cosmológicas do grupo étnico, que é compartilhado pelo artista indígena e pela sua comunidade, com certa continuidade no tempo, pois, essa arte provém de gerações anteriores e será passada para gerações futuras. A arte, nesse sentido, é também uma forma de manter e fortalecer determinados aspectos da identidade de cada povo, mesmo ocorrendo dispersão territorial (Saldanha, 2016, p.01).

Assim, os *ava* Guarani-Kaiowa se apresenta como um exemplo paradigmático de resistência cultural e afirmação de identidade no modo de vida atual, continuando a desempenhar um papel vital na diversidade cultural do Brasil. Nesse sentido, compreender a história e o contexto dos Guarani-Kaiowa é essencial para a análise das suas pinturas corporais, uma vez que os grafismos não são apenas meras pinturas, mas também reflexos da luta, da organização política, espiritualidade, epistemológica desse povo, o *oguata* dos *ava* (trajetória dos indígenas), afirmação de sua identidade em face dos intensos processos de transformação em seus *teko* (*vida*), *tekoha* (*território*), e política, pressões externas e das transformações culturais ao longo do tempo.

1.3 Grafismo como *nhe'e*- linguagem e cultura

“Aprendemos que nosso corpo é habitado por ausências, e que essas ausências precisam ser preenchidas com sentidos construídos por nós”. (Daniel Munduruku 2020)

A linguagem é fundamental na mediação entre os sujeitos na produção de sentido no interior de uma cultura, dessa maneira a linguagem constitui um sistema representacional por meio da qual os indivíduos compartilham significados culturais e constroem compreensões comuns da realidade. De acordo com Hall (2016) a linguagem age como um sistema representacional e na linguagem, é utilizado os signos e símbolos, seja a linguagem das imagens, música, escrita, objeto entre outros. No entanto, Santaella (2003) declara haver um equívoco sobre o que é língua e linguagem.

Tão natural e evidente, tão profundamente integrado ao nosso próprio ser é o uso da língua que falamos, e da qual fazemos uso para escrever - língua nativa, materna ou pátria, como costuma ser chamada, que tendemos a nos esquecer de que esta não é a única e exclusiva forma de linguagem que somos capazes de produzir, criar, reproduzir, transformar e consumir, ou seja, ver-ouvir-ler para que possamos nos comunicar uns com os outros (Santaella, 2003, p10).

A autora ressalta que estamos sempre em função da língua. Dado isso, trarei o termo linguístico cultural *nhe'ẽ*, palavra muito utilizada pelos *ava guarani-kaiowá*. O conceito *nhe'ẽ* não possui um significado unificado podendo ter inúmeros sentidos, assim como o *nhe'e porã*= falas bonitas. *Nhande dhe'ẽ* = nossas vozes. Enfim, ela pode ter vários sentidos. No pensamento Guarani-kaiowá, o conceito de *nhe'ẽ* ultrapassa a compreensão da palavra como mero instrumento linguístico, constituindo-se como palavra-alma, princípio vital que integra corpo, pensamento, território e espiritualidade. Conforme analisa Sandra Benites (2020) o *nhe'ẽ* não pode ser dissociada do modo de viver, uma vez que o pensamento e o corpo se constituem na própria experiência linguística, o que evidencia que o *nhe'ẽ* é também forma de existência.

Nesse viés, os grafismos indígenas podem ser compreendidos como resultado do *nhe'ẽ*, pois é através do gesto da fala que carrega memória, saber e força que perpassa para as gerações futuras o *teko pyahu*, o modo de ser atual, até mesmo quando não são expressas verbalmente. Eliel Benites (2019) demonstra que o *nhe'ẽ* estrutura o *teko*, orientando os modos de caminhar, ensinar e criar do povo Guarani-Kaiowá, configurando-se como elemento central na sustentação do modo de ser coletivo. Assim, podemos compreender que a pintura não se limita a uma prática estética, mas constitui um ato de enunciação epistemológica, no qual o *nhe'ẽ* se manifesta visualmente, transformando a imagem em território de comunicação espiritual, pedagógica e política. Compreender os grafismos a partir do *nhe'ẽ* implica reconhecer a arte indígena como prática de continuidade da vida, na qual imagem, palavra e alma permanecem indissociáveis. Nas palavras da autora Seraguza:

Mas, se a fala é seu sopro de vida, refletido no seu corpo ereto e em sua voz, na palavra elaborada com sentimentos profundos, ela deve ser percebida como uma *ñe'ẽ porã*: “A linguagem perfeita - *ñe'ẽ porã* - tem implicações estéticas e morais, aplicando conceitos, fórmulas e enunciados relacionados às funções sociais às quais esse tipo de linguagem se dirige”, e desta forma se contrapõe diretamente à “fala imperfeita - *ñe'ẽ vai* -, com implicações opostas e relacionadas à fofoca, ao feitiço e aos seres jaguarizados” (Pereira, 2004: 373 (Seraguza, 2025. p.13)

Partindo dessa premissa, compreender a pintura corporal a partir do *nhe'ẽ porã*, isso implica reconhecer a arte indígena como uma linguagem perfeita

como prática de continuidade da vida, em que imagem, palavra e alma permanecem indissociáveis. Nas palavras de Santaella

O mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a esse domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual. (Santaella, 1998, p.15)

Retomando o argumento da autora Santaella (2003) no início do texto, ao pontuar que não compreendemos que há outros meios de comunicação porque estamos sempre em função da língua, como se ela fosse a única que podemos utilizar. Ou seja, um único meio de nos comunicarmos que acabamos não percebendo que há várias outras formas de linguagem no mundo. Portanto a linguagem vai muito além da linguagem verbal, como mencionado anteriormente, a linguagem pode ser visual, corporal, sensorial, isto é, cheiro, imagens, sons, movimentos, toques etc. A humanidade utiliza-se de várias linguagens para se expressarem e comunicarem na sociedade. Assim são as linguagens das pinturas corporais para os povos indígenas. Linguagem gráfica que os indígenas usam como meio de comunicação em uma determinada cultura.

Portanto, quando dizemos linguagem, queremos nos referir a uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também, inclusive, a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros. Enfim: todos os sistemas de produção de sentido aos quais o desenvolvimento dos meios de reprodução de linguagem propiciam hoje uma enorme difusão (Santaella, 2003, p.12).

Se a linguagem é um meio das quais são representados numa cultura, ideias, sentimentos, pensamentos. Hall (2016) considera que a cultura se refere o modo de vida de um povo de uma comunidade. Pois, a cultura não se baseia somente em pinturas, romances, história em quadrinho etc. Mas sim um conjunto de práticas:

A cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentido - o "compartilhamento e significados" - entre os membros de um grupo ou sociedade. Afirmar que dois indivíduos pertencem à mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentimentos de forma que um compreenda o outro. Assim, a

cultura depende de que seus participantes interpretem o que acontece ao seu redor e "deem sentido às coisas de forma semelhante (Hall,2016, p.20).

Seguindo na mesma perspectiva Lucia Santaella em seu livro *Cultura e artes do pós-humano* (2003) faz suas contribuições acerca do que seria a cultura em sua ótica. A autora vai dizer que:

A cultura é a parte do ambiente que é feita pelo homem. Implícito nisto está o reconhecimento de que a vida humana é vivida num contexto duplo, o habitat natural e seu ambiente social. A definição também implica que a cultura é mais do que um fenômeno biológico. Ela inclui todos os elementos do legado humano maduro que foi adquirido através do seu grupo pela aprendizagem consciente, ou, num nível algo diferente, por processos de condicionamento - técnicas de várias espécies, sociais ou institucionais, crenças, modos padronizados de conduta (Santaella,2003, p.31).

Dentro do conhecimento epistêmico indígena, a cultura parte da premissa da forte ligação com o *teko* (*vida*), ou seja, a vida não está distante do conceito cultura, o conceito de cultura está ligado diretamente com o modo de vida, de ser e existir dentro de um grupo. A cultura indígena é uma herança dos ancestrais, enraizada com a relação que tem com a terra com seu *tekoha*, com os saberes herdado dos *nhanderu* e *nhandesy*, das pinturas corporais, das rezas, cantos, da língua e do viver em coletivo. Portanto, é notório saber que a cultura possui uma gama diversificada de significados e modos de representar e interpretar qualquer tema. Por fim, vale recapitular que:

"à linguagem fornece, portanto, um modelo geral do funcionamento da cultura e da representação, especialmente na chamada abordagem semiótica sendo está o estudo ou a "ciência dos signos" e seus papéis enquanto veículos de sentido numa cultura" (Hall,2016, p.26).

SEÇÃO 2

2.1 Trajeto de pesquisa a teoria da ciência dos signos

A abordagem metodológica adotada neste estudo é fundamentada na semiótica, em especial na semiótica da cultura de Iuri Lotman (1996). É um importante estudioso da semiótica da cultura, que determina o conceito de semiosfera, ou seja, a semiosfera é o espaço onde ocorre as semioses, isto é, o processo de produção de sentido, dentro da qual circulam e interagem os textos que compõem uma determinada cultura. A partir de um breve conhecimento e

pertencimento dessa cultura, da cultura indígena da RID. Como mencionado anteriormente, foram efetuadas técnicas de pesquisas bibliográficas, etnográficas, e, predominantemente, realizadas uma revisão ampla e aprofundada da literatura existente sobre a semiótica, ciência de toda e qualquer linguagem, e a semiótica da cultura, trazendo uma abordagem ampla, sobretudo, das contribuições dos conceitos Lotmaniano.

A fim de embasar teoricamente a análise dos símbolos icônicos nas culturas Guarani e Kaiowa, esses estudos foram essenciais para obter *insights* significativos sobre a leitura dos grafismos no contexto cultural das comunidades Guarani, Kaiowá e Terena. Dessa forma, pondero que a primeira fase dessa pesquisa, centrada no grafismo Guarani-Kaiowa, revelou-se mais complexa e instigante do que inicialmente se supunha. Nesse sentido, é crucial o aprofundamento dos estudos teóricos, especialmente dado o caráter ancestral do conhecimento da pesquisadora em relação ao assunto. Enquanto indígena da cultura Guarani-Kaiowa, acredito (enquanto indígena pertencente a esse grupo étnico) ser imprescindível uma compreensão mais aprofundada da cultura e de como os elementos cotidianos como as pinturas corporais podem ser traduzidas como texto de cultura por teorias ocidentais. Como técnica de pesquisa, utilizamos da estratégia e técnicas de pesquisas já mencionado nesse trecho, que se desdobrou, através do programa de permanência estudantil, Vale Universidade Indígena, reforçando a importância dos fomentos as pesquisas.

A pesquisa sobre a cultura guarani-kaiowá, surge do desejo de adentrar os estudos da cultura indígena, não porque não sabemos dos nossos próprios modos de vida, mas para adensar nossas sabedorias. Acreditamos que o saber dos mais velhos sempre tem muito a ensinar e, é crucial na nossa cultura. Preservar a memória dos nossos *nãmoi* e *jary* que são livros vivos que possuem conhecimento ancestral e muito valioso que precisa ser mantida. Consequentemente, a pesquisa inicial, conduziu a conversas com as anciãs da aldeia Jaguapiru, explorando desde a produção da tinta até os significados subjacentes à pintura corporal.

Gradualmente, expandimos a concepção inicial da cultura e dos grafismos, percebendo-o como as pinturas corporais poderiam ser uma linguagem complexa que evoca significados intrincados relacionados à história

de um povo, práticas sociais, religiosas e à arte que condensa passado, presente e futuro de um povo milenar como a dos povos originários.

Ao entrar em contato com essa linguagem, sente-se a necessidade de ampliar os estudos em novos panoramas para compreender melhor as manifestações das pinturas corporais indígenas como texto cultural. O trabalho de campo proporcionou oportunidades de participações como de festividades e exposições de arte e ciência nos territórios indígenas *tekoha*. Estes eventos ocorreram nas escolas indígenas, onde alunos e professores colaboraram com os mais velhos para a pesquisa e coleta da sabedoria ancestral. Através dessas experiências, reforçamos a importância do grafismo na cultura guarani-kaiowá, observando sua manifestação nos corpos, roupas, murais e artesanato.

Ao longo do trabalho, os textos teóricos remeteram a outros estudiosos, cujas obras exploradas como aporte teórico nas reflexões, especialmente na área da linguagem, sendo a área de conhecimento balizadora: a semiótica da cultura. Por conseguinte, percebe-se a importância de aprofundar a compreensão da cultura Guarani-Kaiowa, pois a familiaridade com esses contextos culturais fortaleceu a capacidade de interpretar os grafismos e outros ícones utilizados por esses grupos étnicos.

2.2 Preparando terreno para a semiótica

Neste trabalho, as leituras teóricas estão respaldadas em adquirir conhecimento em relação às formas, cores e traços que adornam os corpos em momentos festivos e rituais, assim como revestem roupas e artesanatos. O traço em formato de linha é dinâmico, tem movimento, ritmo, direção, cria e recria, constrói formas e percursos, desenha a vida. Uma das formas de expressão pelo desenho e com ênfase na construção com a linha é o grafismo.

Para Kandinsky (2005) a linha é o resultado da ação de uma força que coloca vida num dado material, e essa vida se exprime em tensões. As tensões, por sua vez proporcionam uma expressão interna ao elemento. O elemento é o resultado efetivo da ação de uma força sobre o material. A linha é o exemplo mais evidente e mais simples dessa criação, que, a cada vez, se produz de maneira precisa e lógica e requer, assim, um emprego preciso e lógico. A

composição nada mais é, pois, que uma organização precisa e lógica das forças vivas contidas nos elementos sob forma de tensões (KANDINSKY, 2005, p.81).

Os conhecimentos sobre linguagem visual, adquiridos por meio das contribuições de Santaella (2001), Pietroforte (2004) e outros, se integraram às leituras de Semiótica da Cultura com apoio inclusive das reflexões da Linguística Cognitiva. Lakoff; Johnson, (1999) atribui que a mente é inerentemente corporificada. O pensamento, a razão e a linguagem são moldadas pelas características do corpo humano, por sua natureza biológica e por suas experiências no mundo. Dessa forma, abraço a concepção de que o corpo é um artefato biocultural, um produto elaborado ao longo da evolução humana, moldado pela experiência no contato com o ambiente. Esse processo evolutivo demanda que os seres humanos desenvolvam seus elementos biológicos e criem linguagens à medida que interagem com o meio entre si.

Já Christine Greiner (2006) propõe uma compreensão da semiótica cultura que rompe com modelos fixos e essencialistas, ao concebê-la como um processo dinâmico, continuamente produzido no trânsito entre corpo, ambiente e sistemas simbólicos. Para a autora, não se trata de compreender a cultura como um conjunto estável de objetos ou representações, mas como um fluxo adaptativo de relações cognitivas e corporais que se transformam no tempo.

Nesse sentido, corpo e cultura não se organizam em uma relação de causa e efeito, mas em um movimento de mão dupla, no qual ambos se co-constroem (GREINER, 2006). Greiner reforça que a cognição é sempre cultural e que aquilo que frequentemente chamamos de “coisas da cultura” são, na verdade, resíduos momentâneos de processos mais amplos de circulação de informações. Assim, o foco analítico desloca-se para o estudo dos fluxos, das mediações e das formas de adaptação que emergem das interações entre corpo, gesto, memória e percepção.

Essa abordagem torna-se ainda mais evidente quando a autora discute os gestos e sua relação com o mundo material e imaginado. Para Greiner, o gesto não apenas pressupõe o mundo, mas também o evoca, operando como signo que articula práticas, objetos e múltiplas possibilidades de relação. Como afirma a autora:

É como se acontecesse sempre um trâmite entre o existente e o imaginado. Neste viés, é sempre o signo (algo que representa

algo para alguém) que invoca um nexo entre práticas, coisas e as inúmeras possibilidades de relações entre elas. A partir daí, surgem infinitos propósitos comunicativos entre contextos sintáticos, papéis semânticos e diferentes estados corpóreos, que se constituem, eles mesmos, como sistemas sígnicos. Assim, o conhecimento partilhado da comunidade pode crescer através da invenção e da inevitável transformação (GREINER, 2006, p.97).

Dessa forma, o conhecimento compartilhado em uma comunidade não se dá pela repetição estática, mas pela invenção e transformação contínuas. A cultura pode ser entendida, então, como uma batalha competitiva entre hipóteses vivas, na qual sobrevivem aquelas capazes de se adaptar às condições do meio. Não há, portanto, um manual prévio que determine os caminhos culturais; há, antes, um processo aberto, no qual corpo, cognição e ambiente se reinventam mutuamente.

Nesse contexto semiótico, o corpo pode ser compreendido como um texto, um conjunto de códigos que narra a história da evolução e da linguagem. Dentro desta discussão, sustenta-se a noção de corporificação, onde os conceitos são elaborados a partir dessa interação com o meio. Ressalta-se a ideia de que a linguagem e os conceitos são corpóreos, não apenas frutos de operações lógicas da mente (Lakoff; Johnson, 2003).

As culturas, sob esse panorama, constituem linguagens desenvolvidas na busca pela sobrevivência, originando-se coletivamente e gerando a necessidade de agrupamento e pertencimento. De acordo com essa visão, as culturas envolvem os seres humanos, sendo construções sócio históricas emocionadas, padrões perceptivos e de representação que envolvem sentidos como cheiro, gosto, modos etc. permitindo que seus membros se reconheçam como iguais entre si e diferentes em relação a outros. É, essa experiência tangível que transforma a cultura em um espaço de pertencimento genuíno, e não meramente uma imaginação de viver em uma comunidade fictícia.

Para a Semiótica, assim como para LC cognitiva, o sistema conceitual é amplamente metafórico. A metáfora, para essa perspectiva teórica, não se resume em uma figura de linguagem, mas trata-se de um processo cognitivo que tem papel central na teoria da cognição corporificada, pois é a partir da relação entre dois objetos mentais, dos domínios, que surge a metáfora. Lakoff Johnson

(2003) refere-se a um sistema cognitivo ordinário amplamente metafórico cujas evidências se encontram na linguagem.

Com base em evidências linguísticas, descobrimos que a maior parte do nosso sistema conceitual ordinário é metafórico por natureza. E encontramos uma maneira de começar a identificar em detalhes justamente o funcionamento da estrutura metafórica da nossa percepção, como pensamos, e o que fazemos. (Lakoff; Johnson, 2003. pag.4. Esses estudos, mais a leitura da literatura antropológica e historiográfica, (Mura,2006, Thomas de Almeida (2001), Melià; Grumberg, 1976; Chamorro,2008), Landa e outros. Essa introdução irá preparar o terreno para as seções seguintes, onde serão apresentados os fundamentos da semiótica, as biografias e teorias dos autores, bem como uma análise dos grafismos indígenas como texto cultural. Contudo, reforça-se que podemos ancorar os estudos dos grafismos em diversos campos de estudos.

Doravante, visa-se fundamentar o grafismo na semiótica cultural. Estudo que examina como os significados são gerados, interpretados e comunicados dentro de diferentes contextos culturais. A (ETM) se consolidou nos anos 60 como uma escola semiótica. Para fins de estudo da cultura. A escola de Tartomoscou nasce então nos encontros de verão onde aconteciam seminários. Portanto, a (ETM) ganha notoriedade e seu impulso maior parte das indagações de estudiosos que visava compreender o papel da linguagem na cultura. Conforme Machado:

Os primeiros estudos produzidos em Tártu encontram-se fortemente marcados pelos princípios do pensamento sistêmico. A proposta que procurava compreender o mito, a religião, o folclore, a literatura, arte, teatro, cinema, costumes, ritos, hábitos, comportamentos como linguagem se orientava por um princípio segundo o qual a codificação do sistema em si não acontece independentemente de sua relação com outros sistemas. Abria-se, assim, a possibilidade de considerar o sistema no contexto de uma ampla tradição (Irene Machado,2007, p.28).

Neste sentido, as contribuições de Iuri Lotman (principal teórico da ETM) e Irene Machado (estudiosa brasileira de Lótman) são fundamentais para entender como a cultura pode ser abordada com um olhar semiótico, destacando-se a importância da linguagem e dos signos na construção coletiva.

Por outro lado, Irene Machado (2003) complementa e expande as teorias lotmanianas, trazendo uma perspectiva crítica e contemporânea que explora a

intersecção entre o signo e o contexto sociocultural, enfatizando a necessidade de considerar as especificidades históricas e sociais na análise semiótica. Irene Machado (2003), ao dialogar com a obra de Lúri Lotman no *Vocabulário básico da semiótica da cultura*, presente no livro *Escola de Semiótica*, destaca que a semiótica da cultura compreende a cultura como um processo que articula diferentes sistemas de significação, dando unidade à experiência humana. Nesse sentido, o texto é entendido como um mecanismo fundamental que transforma a experiência em cultura, não se restringindo apenas à linguagem verbal. Como afirma a autora:

Mecanismo elementar que conjuga sistemas e, com isso, confere unidade pela transformação da experiência em cultura como conceito fundamental da moderna semiótica. Nesse sentido, a noção de texto se aplica não apenas a mensagens da língua natural, mas a todos os portadores de sentidos: cerimônia, obra de arte, peça musical. Vale dizer, todas as mensagens que podem ser definidas como gênero: uma reza, uma lei, um romance, etc. Mensagens que possuem um certo sentido integral e cumprem uma função semiótica” (Irene Machado, 2003, p. 84).

Dessa forma, o conceito de texto se amplia e deixa de estar vinculado exclusivamente à linguagem escrita ou falada. Objetos, práticas culturais e expressões simbólicas também passam a ser compreendidos como textos, pois carregam sentidos e organizam significações. Ao reconhecer esses elementos como texto, realiza-se uma leitura que vai além da simples decodificação, abrindo espaço para uma investigação no campo da semiótica da cultura, como aponta a autora. Nesse mesmo horizonte teórico, Machado observa que:

Esse é o novo domínio que definiu o campo da abordagem semiótica da cultura. Lótman acredita que, quando se parte para o estudo do texto em sua relação com a linguagem, encontra-se a natureza mesma do texto, ou seja, seu caráter codificado. Ao tomar consciência de algum objeto como texto, estamos supondo com ele que está codificado de alguma maneira. Reconstruir tal codificação é tarefa da investigação semiótica (Irene Machado, 2003, p. 84).

Assim, ao analisar os grafismos indígenas a partir do conceito de texto na perspectiva da semiótica da cultura, compreende-se que esses grafismos são portadores de códigos e sentidos próprios. Traduzir tais códigos significa reconhecer o grafismo como texto cultural, inserido em um sistema semiótico que expressa modos de ver, sentir e compreender o mundo a partir da cultura indígena.

Assim, este trabalho visa situar o leitor no universo da semiótica de forma geral e especificamente da semiótica da cultura, apresentando a relevância das contribuições de Lotman e Machado, além de articular a importância desta abordagem para uma compreensão mais ampla da comunicação humana e da produção de sentido, aspectos essenciais que permeiam todas as esferas da vida cultural. A semiótica, enquanto estudo dos signos e dos processos de significação, possui uma rica história que remonta a filósofos da Antiguidade. Os primeiros registros de pensamento semiótico podem ser encontrados em Platão. Keske (2006) afirma que "Platão tratou de vários aspectos da teoria dos signos, redefinindo a noção de signo verbal e ampliando a ideia de significação, além de contribuir com pensamentos críticos para a teoria da escritura" (Keske, 2006, p.8). Discutia-se a relação entre palavras e suas ideias subjacentes, e Aristóteles, que introduziu conceitos fundamentais sobre linguagem e retórica.

Por conseguinte, o desenvolvimento sistemático da semiótica teve seu auge no século XX, especialmente com os trabalhos de Ferdinand de Saussure, que estabeleceu a distinção entre signo, significado e significante, lançando as bases para a linguística moderna. Saussure destaca a importância da estrutura na linguagem e como os signos adquirem significado dentro de um sistema. Logo, o filósofo Charles Sanders Peirce funda sua própria teoria dos signos, categorizando-os em ícones, índices e símbolos, mostrando o papel do intérprete na criação de sentido.

Por volta do século XX, a semiótica expandiu-se com contribuições de teóricos como Roland Barthes, que aplicou princípios semióticos à análise da cultura, explorando como os mitos modernos são construídos através de sistemas de signos. Já o trabalho de Yuri Lotman, surgiu na década de 1960, reiterando que "Onde quer que haja língua, linguagem, comunicação, haverá signos reivindicando entendimento. Isso quer dizer que haverá problemas semióticos à espera de análise" (Irene Machado, 2007, p.24).

Essa nova perspectiva de estudo ao focar a cultura como um sistema de signos, onde tudo pode ser considerada textos culturais. Tanto em sistema *modelizante primário*, tanto em sistema *modelizante secundário*. Esses sistemas desempenham um papel central na construção do significado coletivo de uma sociedade. Portanto, a história da semiótica é marcada por encontros contínuo entre diversos campos filosóficos e práticas culturais, refletindo a evolução do

pensamento humano sobre a comunicação e a representação ao longo do tempo. Iuri Mijáilovich Lotman nasceu em 28 de fevereiro de 1922, em uma família de origem judaica em São Petersburgo, Rússia. Desde jovem, demonstrou grande interesse pelas humanidades, o que o levou a estudar na Universidade de Tartu, onde se especializou em literatura e linguística.

A partir de 1950, dedicou-se à pesquisa e ao ensino na área de semiótica e teoria cultural, tornando-se um dos principais estudiosos da escola de Tartu. Ele que fazia parte do grupo interdisciplinar que participavam dos encontros de verão, com outros estudiosos de diversos campos acadêmicos que promovia estudos da cultura. A Semiótica da Cultura, segundo Iuri Lotman, baseia-se na ideia de que a cultura deve ser interpretada como um sistema de signos que articula um conjunto de significados em uma determinada comunidade. Lotman argumenta que a cultura se manifesta em uma série de linguagens e sistemas simbólicos que permitem a um grupo de pessoas se comunicar e construir sua identidade.

Um conceito central em sua proposta é o de espaço semiótico, uma estrutura que abrange não apenas o conteúdo textual da cultura, mas também as interações e relações que ocorrem entre os diferentes códigos semióticos presentes. A compreensão da cultura como um sistema de signos dentro da semiosfera desenvolveu-se no interior da semiótica da cultura (Irene Machado, 2003).

Esse conceito contribui para o entendimento da fronteira cultural, central na definição da semiosfera. Aplicando princípios da semiótica textual à cultura, cada item cultural é interpretado como um signo carregado de significado, seja ou não intencional. Por exemplo, o modo como uma pessoa se compreende é um signo, assim como a maneira pela qual percebe o mundo ao seu redor. Um gesto, uma palavra, um olhar, uma atitude, modos estabelecidos pela tradição da cultura em que foi criado. Um desrespeito à tradição, irresponsabilidade ou qualquer outro conceito, a entrevista dada por um ancião pode ser um signo.

Tudo isso é signo a espera de decodificação. Numerosos estudiosos procuraram distinguir os fenômenos culturais ou definir a cultura, e aqui trabalha-se a apenas a diferença entre semiótica e semiótica cultural. A semiótica investiga o funcionamento geral dos sistemas semióticos, enquanto a semiótica

da cultura põe em consideração a origem da linguagem. O fundamento comum a todos os sistemas culturais é a linguagem.

O conceito de semiosfera foi criado no âmbito da semiótica da cultura, (Lotman, 1996) no qual tudo que está na semiosfera é considerado semiose, e fora dela a semiose não existe. “Espaço de produção de semiose na cultura, portanto de coexistência e coevolução de Sistema de signos” (Irene Machado, 2005, p.163). Idealiza-se a cultura em torno da linguagem, sistema que comporta um código e o envolve. Por isso uma teoria cultural da comunicação determina definições e características do funcionamento da cultura como texto e afirma que a instituição da cultura começa nas fronteiras, um limiar onde se pode falar de cultura “espaço onde natureza e cultura vivem em complementariedade, alterando completamente o conceito de fronteira” (Irene Machado, 2005, p.163). Portanto, esse conceito de semiosfera ela transforma tudo em semiose, signos a espera de decodificação. Machado vai dizer que é: “espaço de produção de semiose na cultura, portanto de coexistência e coevolução de Sistema de signos” (Irene Machado, 2005, p.163).

Lotman (1996) em *Lá Semiosfera I*, concretiza ao determina a cultura como um sistema complexo de comunicação, onde os textos desempenham um papel central, isso implica que a cultura não é apenas um repertório de práticas e tradições, mas um conjunto dinâmico de textos que interagem entre si e com os seus interpretantes. Sendo que cultura é vista aqui como um sistema semiótico, um sistema de textos e, enquanto tal, um sistema perceptivo, de armazenagem e divulgação de informações. Apoio-me no conceito semiótico de cultura que assume a cultura como teias de significados. Como os processos perceptivos são inseparáveis da memória, na estrutura de todo texto se manifesta a orientação para um certo tipo de memória, não aquela individual, mas a memória coletiva (Lotman, 1996). Ou seja:

Para a semiótica, a cultura é um conjunto de informações não hereditárias que são armazenadas e transmitidas por grupos em domínios diferenciados de manifestações da vida. Uma vez que a cultura compõe-se de traços distintivos, as informações vinculadas a uma coletividade configuram-se como um subconjunto caracterizado por um certo padrão de ordem (MACHADO, 2003, p.157).

Desse modo, Lotman com seu pioneirismo introduz o conceito de semiosfera, talvez um dos mais relevantes de sua obra. *Semiosfera*, conceito

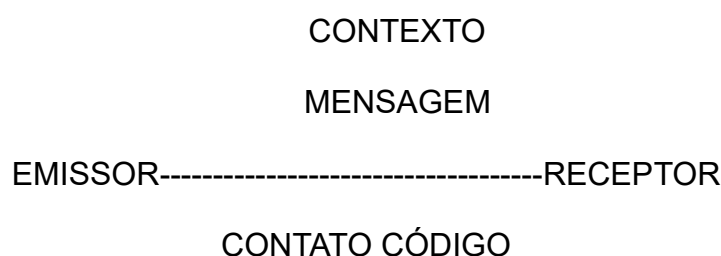
esse considerado como espaço simbólico no qual todos os processos semióticos ocorrem, funcionando de modo análogo à biosfera. Nenhum texto ou linguagem existe fora da semiosfera; é nela que os sentidos se tornam possíveis, segundo Lotman(1996), a” *la semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiose*” (Lotman,96, p.24). A semiosfera é marcada pela heterogeneidade, pela coexistência de códigos distintos e, muitas vezes, conflitantes, o que torna a cultura um campo dinâmico de tensões, traduções e disputas de sentido. A semiosfera opera segundo regras próprias de funcionamento. Nesse sentido, tanto o texto quanto a cultura, de modo mais amplo, exercem três funções fundamentais:

1. Função mnemônica: a cultura atua como uma memória coletiva, configurando-se como um grande texto constituído por uma multiplicidade de outros textos.

2. Função comunicativa: refere-se à circulação e transmissão dos textos por meio de diferentes canais e formas de mediação.

3. Função criativa: diz respeito à capacidade de gerar novos textos e sentidos a partir das dinâmicas internas da própria cultura.

Dessa forma, a cultura é um dispositivo que elabora, transmite e guarda a informação. Para explicar esse processo, Lótman (2001) revisou o conhecido esquema de Roman Jakobson (1960) que mostra o processo comunicativo:



Lotman (2001) na sua obra “*A cultura como intelecto coletivo e os problemas da inteligência artificial*”, o autor problematiza a ideia de que a mensagem produzida pelo emissor seja recebida pelo destinatário de forma idêntica. Mas, ao longo do processo comunicativo, podem ocorrer interferências ou ruídos que afetam a transmissão, fazendo com que o texto sofra modificações

significativas ao chegar ao receptor. Nessas condições, a mensagem deixa de ser apenas reproduzida e passa a se reorganizar, dando origem a um novo texto. É justamente nesse desvio, nessa transformação, que se encontra a base da produção de novos textos no interior de uma cultura. Desse modo, Irene Machado afirma que “o ruído, enquanto resultado das complexas relações inerentes ao poliglotismo interno do texto, vai se tornar responsável pela gestação de novos sentidos (Irene Machado, 2007, p.32). Em sentido mais amplo, a própria cultura não se limita à conservação de sentidos, mas atua como um mecanismo dinâmico de geração de novos significados. Nas palavras de Lotman:

La semiosfera tiene un carácter abstracto. Esto, sin embargo, en modo alguno significa que el concepto de espacio se emplee aquí en un sentido metafórico. Estamos tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información (Lotman 1996, p.23).

Portanto, A semiosfera é o espaço contínuo de cultura onde signos circulam, delimitado por *fronteiras fluidas, líquidas*. Outro conceito importante utilizado pelo autor, que age como filtros, assim afirma Lotman, “lá fronteira semiótica es la suma de los traductores” filtros” bilíngues passando a través de los cuales um texto se traduce a outro language” (Lotman, 1996, p.24). Dado isso, entendemos que a fronteira traduz mensagens externas filtra e adapta dentro da semiosfera. O papel dos mecanismos de tradução na estrutura de fronteira da semiosfera, conforme teorizado por Yuri Lotman na semiótica cultural, argumenta-se que esses mecanismos servem aos contatos externos, integrando o mundo não semiótico ao interno da semiosfera por meio de tradução. Portanto, a fronteira não pode ser pensada como mera barreira, mas um dispositivo ativo que semiotiza o externo, gerando novos sentidos e promovendo a dinâmica evolutiva da cultura.

La función de toda frontera y película (desde la membrana de la célula viva hasta la biosfera como según Vernadski- película que cubre nuestro planeta, y hasta la frontera de la semiosfera) se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente. En los diversos niveles, esta función invariante se realiza de diferente manera. En el nivel de la semiosfera, significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción

de éstos al lenguaje próprio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información. Desde este punto de vista, todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos pertenecen a la estructura de la frontera de la semiosfera. La frontera general de la semiosfera se interseca con las fronteras de los espacios culturales particulares (Lotman, 1996, p.26).

Nesse contexto, a fronteira ocupa um papel decisivo. Para Lotman (1996), a fronteira cultural é um espaço de tradução e transformação, onde elementos externos são reinterpretados e incorporados à cultura. Longe de ser apenas um limite, a fronteira é um mecanismo produtivo, responsável pela inovação cultural. É nesse ponto que novos textos surgem, resultantes do contato entre códigos diferentes, gerando e adaptando, resultando em novos textos, “o texto como sendo constituído por inúmeros subtextos e em permanente diálogo com vários outros” (Irene Machachado, 2007, p.31).

No que diz respeito a SC lotmaniana, traremos outro conceito, que concebe a cultura como um sistema de *textos* em permanente produção, tradução e transformação. Para o autor, cultura não se restringe apenas nas manifestações artísticas, mas compreende o conjunto de sistemas semióticos por meio dos quais uma sociedade organiza, preserva e comunica suas experiências, valores e memórias. Nesse sentido, a cultura pode ser entendida como um mecanismo coletivo de geração de sentidos, estruturado por códigos, linguagens e práticas simbólicas. Nas palavras do autor:

Podemos distinguir otra función de los sistemas semióticos y, correspondientemente, de los textos. Además de la función comunicativa, el texto cumple también una función formadora de sentido, interviniendo en este caso no en calidad de embalaje pasivo de un sentido dado de antemano, sino como generador de sentidos. A esto están ligados los hechos reales, bien conocidos por los historiadores de la cultura, en los que no es el lenguaje el que precede al texto, sino el texto el que precede al lenguaje (Lotman, 1996, p.87)

O conceito central o de *texto*, ultrapassando a noção de texto verbal e escrito. Dentro do arcabouço da semiótica da cultura, entendemos texto como qualquer unidade geradora de sentido produzida socialmente, como rituais, cantos, rezas, imagens, grafismo, narrativas orais, objetos artísticos, normas e práticas cotidianas. Esses textos existem sempre em relação uns com os outros, formando uma rede intertextual que permite a circulação e a renovação dos

significados culturais. Assim, a cultura funciona como um grande texto coletivo, composto por diversos textos menores.

Outro conceito fundamental é o de sistema *modelizante*, por meio do qual Lotman(1978) explica como as linguagens organizam a experiência humana. A língua natural é considerada o sistema *modelizante* primário, pois estrutura o pensamento e a comunicação. A partir dela, surgem os sistemas *modelizantes* secundários, como a arte, a religião, as histórias, as pinturas corporais que reelaboram o mundo por meio de códigos próprios. Esses sistemas não apenas representam a realidade, mas a recriam simbolicamente, produzindo novas formas de compreensão e sentido do mundo. Por fim, Lotman(1996) compreende a cultura como um sistema memorial, responsável por armazenar, selecionar e transmitir informações ao longo do tempo. A memória cultural não é estática, ela é constantemente reorganizada conforme as necessidades do presente. Os textos culturais, ao serem reinterpretados, ativam novos sentidos e possibilitam a continuidade e a transformação da cultura. Dessa forma, pensar a cultura como texto, na perspectiva de Iuri Lotman, implica reconhecê-la como um processo vivo, plural e historicamente situado, no qual os sentidos são continuamente produzidos, negociados e reinventados.

O *Jegua*, grafismo indígena pensado como linguagem da arte, na estrutura do texto artístico abordado pelo estudioso Iuri Lotman(1978) parte da premissa de que a arte é um meio de comunicação, partindo desse princípio, consideramos, portanto, que as pinturas corporais indígenas são linguagem da arte. “Todo o sistema que serve os fins da comunicação entre dois ou vários indivíduos pode ser definido como uma linguagem” (Lotman, 1978, p.33). Na perspectiva do conceito *texto* da cultura, parte da estrutura principal das organizações dos sistemas dos signos denominado de modelização que também é abordado pela autora Irene Machado a partir de uma releitura da obra de Lotman...

Sistemas modelizantes, entendem-se que são manifestações, práticas ou processos culturais cuja organização depende da transferência de modelos estruturais, tais como aqueles sob os quais se constrói a linguagem natural. (...) Assim considerados, todos os sistemas semióticos da cultura são modelizantes uma vez que todos podem correlacionar-se com a língua (Irene Machado, 2003, p. 49).

Portanto, devemos entender, sistema *modelizante* como estruturas baseado na língua natural, fazendo com que o sistema *modelizante primário*, seja o encarregado de codificar organizar, sistematizar os signos das múltiplas linguagens existente no mundo. Ou seja, é a partir da língua materna dos Guarani-Kaiowa, que nesse contexto considerada como sistema *modelizante primário*, porque é a partir da língua que é passado o conhecimento da cultura, assim como as pinturas corporais. Isto é, a língua natural sendo o fator principal para compressão das linguagens dos grafismos Guarani-kaiowá que são consideradas sistemas *modelizante secundário*. Já nas palavras de Machado (2003).

Na modelização os modelos são sempre generalidades, daí sua capacidade de construir linguagem. Como diria Jakobson, não é a estrutura pronta o alvo do interesse, mas a estruturalidade do sistema onde a(s) estrutura(s) opera(m). Para os semióticos, modelizar é construir sistemas de signos a partir do modelo da língua natural. Contudo, cada sistema desenvolve uma forma peculiar de linguagem e, no processo de descodificação do sistema modelizante, não se volta para o modelo da língua, mas para o sistema que a partir dela foi construído. (Irene Machado, 2003, p50).

Trazendo essa linha de pensamento da autora ao ler Lotman para o tema abordado que são as pinturas corporais, como já sabemos, cada sistema *modelizante* cria uma linguagem própria, com regras internas, códigos e modos específicos de produção de sentido. Portanto, esses sistemas são entendidos como modelos secundários de linguagem, ou seja, são maneiras de organização que partem da estrutura da língua natural e criam modos únicos de significar.

A língua, ambiente necessário para a criação de nomes, seria um sistema primário de modelização, enquanto todos os outros sistemas que encontram na língua sua base, ou que dela se estruturam, como ocorre com as diferentes linguagens em diferentes esferas podem, portanto, ser consideradas como sistemas secundários de modelização. A modelização permite que haja a organização das informações trocadas com o meio, a partir do conceito de Semiosfera, da semiótica da cultura, como espaço de interação entre códigos e sistemas culturais (Irene Machado, 2016, p.113)

Ainda nessa abordagem, podemos compreender as pinturas indígenas como textos que perpassa narrativa cultural rica de amplos valores. As figuras no grafismo não representam somente objetos ou coisas sem fundamento. Mas

são grandes meio de transmissão de valores, tradições e conhecimento e afirmação de suas identidades enquanto grupo étnico. As narrativas apresentadas são estruturadas e são essenciais para a compreensão de como a cultura dos Guarani-kaiowá se expressa e se perpetua ao longo do tempo. Consequentemente, a cultura, enquanto um fenômeno social e histórico, é indissociável da forma como os indivíduos e grupos expressam suas experiências e visões de mundo.

Nesse contexto, os textos se configuram como um dos principais meios de comunicação e de mediação cultural” o texto possui um mecanismo dinâmico na cultura. Ele mantém uma relação direta com a linguagem que o precede e também é um gerador de linguagens, pois o texto é um espaço semiótico em que há interação, onde as linguagens interferem-se e auto organizam-se em processos de modelização” (Irene Machado,2007, p.31). Uma vez que são construídos a partir de sistemas de signos que carregam significados específicos em determinado ambiente cultural. Para os Guarani-Kaiowá, a produção de texto se manifesta em diversas formas que vão muito além do entendimento de texto somente escrito.

Para além do texto escrito, o conceito de texto aqui parte do conceito da SC de texto cultural, na qual os grafismos serão considerados como texto da cultura dentro da semiosfera guarani-kaiowá, pois ao integrar os grafismos indígenas como texto da cultura, parte-se do pressuposto que elas não são mais meras representações gráficas, mas sim expressões carregadas de significados que está a todo momento em diálogo na cultura, ou seja, esses grafismos estão comunicando algo constantemente. Iuri Lotman (1978) o receptor do texto não só deve decifrar a comunicação com a ajuda de um determinado código, mas também estabelecer em que linguagem o texto foi codificado (Lotman,1978, p.60). Já na concepção de texto contemporâneo para Chacarrosqui-Torchi(2016)

Os estudos dos textos da cultura permitiram distinguir outra função dos sistemas linguísticos e por conseguinte, dos textos. Além da função comunicativa um texto cria significação. Nesta função, o texto não parece mais um mero envoltório passivo e um significado determinado de antemão e sim gerador de significados. Estreitamente vinculado com isto são os fatos bem conhecidos pelos historiadores da cultura, em que o texto não é precedido pela língua, senão ao contrário, o texto precede a língua linguagem (Chacarrosqui-Torchi,2016, p.2).

O grafismo indígena, pinturas corporais, desenhos em objetos ou em rituais sagrados ou cerimônias é um modelo evidente de sistema *modelizante*. Ele não apenas representa algo, mas estrutura uma forma de ver, de pensar e de viver a cultura da qual está inserida. Ao decodificarmos um grafismo guarani-kaiowá não estamos apenas diante de um código visual que transmite uma mensagem, com um único significado. Muito longe disso, pode ser entendido como um sistema culturalmente complexo que sistematiza sentidos através de relações internas, entre formas, cores, contexto de uso.

Seguindo a base da SC o essencial seria a não busca de um significado exato, mas abranger como o sistema dos grafismos atua enquanto linguagem, sua estrutura, variações, sua criação que parte da memória cultural. Portanto, ao contrário de questionar o que as pinturas corporais querem dizer, a semiótica da cultura nos proporciona a questionar como essas pinturas produz sentido dentro da semiosfera guarani-kaiowá, abarcando os grafismos indígena enquanto texto cultural. No entanto, pensar em cultura, a partir de uma abordagem semiótica, nos remete a “elaboração e produção de signos nos sistemas culturais”, como parte da Semiosfera (Machado, 2016, p.112).

Dessa maneira, o grafismo compreendido como texto da cultura dentro da Semiosfera Guarani-Kaiowa funciona como um texto que modeliza o mundo indígena a partir de uma linguagem própria, que comunica não apenas com palavras, mas com formas, cores, ritmos, gestos e memórias coletivas.

SEÇÃO 3

AS PINTURAS CORPORAIS COMO TEXTO SEMIOTICO DE CULTURA

“As linguagens não verbais também são linguagens”

Lúcia Santaella (2001)

A semiótica da cultura oferece estrutura de análise para aprofundar os estudos sobre cultura, arte e língua do povo originário, sobretudo dos *ava* Guarani-Kaiowá, em suas manifestações nas pinturas corporais. Usamos a semiótica para lançar bases interpretativas sobre o sistema de grafismos da cultura material desse grupo, apontando suas relações de significado. Dado isso, os grafismos indígenas são um importante canal intertextual da comunidade, pois permanecem em diversos espaços, configurando-se um texto visual e,

portanto, um texto de cultura, seja na pintura corporal ou em outras maneiras utilizadas como meios de comunicação.

Já sabemos que semiótica é o estudo da produção do significado, das regras e relações essenciais para que objetos, imagens e símbolos sejam apropriados como significantes, tanto em sistemas de semiose particulares quanto para a constituição da cultura. E, ao mesmo tempo, o estudo do modo como a cultura lida com certas formas de produção de significado. E, por conseguinte, um discurso sobre a própria cultura. Segundo a abordagem da semiótica, todas as linguagens têm uma tradução cultural. Como a linguagem dos grafismos Guaraní-kaiowá, por exemplo, é uma tradução cultural. Grafismos como Texto de Cultura traduz em imagens à imaginação, as sensações e a percepção dos indígenas como meio de comunicação, constituindo um veículo eficaz da sua expressão cultural para além das fronteiras do tempo e do espaço.

Em relação às manifestações artísticas indígena, no caso dessa cultura constitui a mais explícita nas pinturas, nos desenhos e nos enfeites, pois está presente na concepção dos signos, demonstrando objetos, casa de reza, animais, plantas e fatos, que lhes são concretos. Considerados como sinais e códigos, vários desses grafismos baseiam-se, ou seguem, formas naturais, pois os grafismos surgem a partir da observação da natureza e em alguns casos são concebidos em rituais pelos *nhanderu* e *nhandesy*, que são os grandes líderes espirituais da aldeia. Pois os grafismos indígenas representam desenhos que se manifestam em várias expressões culturais de um povo, delineando suas formas de sentir, perceber e criar no mundo. Por meio do desenho, os indígenas relembram suas origens, ou seja, a história e experiência e repassam suas experiências de vida para as novas gerações. A pintura corporal, os desenhos decorativos existentes nas vestimentas tradicionais e são elementos simbólicos e expressivos da identidade deles (nossa). Pois abordam saberes mantidos e transmitidos dentro da comunidade. Diante disso, no tópico 3.1 será apresentada os grafismos em categorias; família, ritual e esporte.

3.1 Apresentação dos *Jegua* Guarani e kaiowá

A presença do grafismo na semiosfera Guarani-Kaiowá transcende o mero aspecto visual, configurando-se como um texto de cultura que encapsula saberes ancestrais, memórias de uma comunidade e identidades profundas, manifestando-se principalmente em pinturas corporais que possuem tradução como proteção, continuidade da vida e visões de mundo específicas. Esses padrões gráficos, compostos por elementos como linhas, pontos, cruzes, losangos como o ziguezague da cobra ou da água, são aplicados em diferentes partes do corpo conforme gênero, idade e contexto social, carregando significados éticos, religiosos epistemológico únicos para cada indivíduo e comunidade.

Chacarosqui-Torchi (2008), ao discutir os motivos da cultura indígena, afirma que estes são usados nas pinturas corpóreas e nas cerâmicas e, são relativamente simples, “tais como espirais, “esses”, “cruzes”, “losangos”, “gregas” e “volutas”, mas combinados de tal forma que cada obra possui um caráter original” (p.135). Ainda segundo Chacarosqui Torchi (2008)

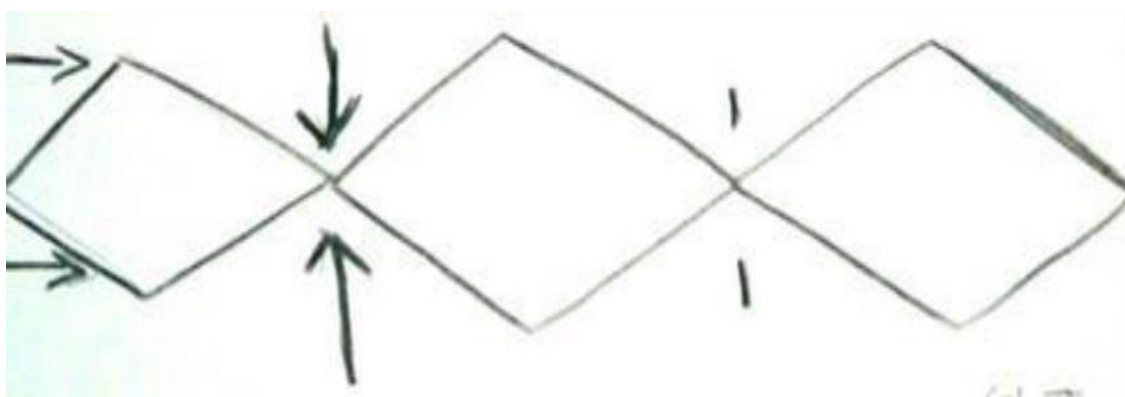
a “espiral é símbolo relativo ao ser humano e representa a evolução. Indica uma situação em andamento, com sentido repetitivo, símbolo de origem e movimento”. Transvestindo-se de formas diversas através da pintura - seja pássaro, bicho ou peixe - o homem busca abstratamente uma chave para que, “entre cultos e cerimônias, possa ficar semelhante aos animais ou pássaros que ele tanto respeita e também inveja”, desta forma, o corpo marcado pelo grafismo “constitui-se como suporte para a arte (aliás são as mulheres as artistas do corpo). Ao se transmutar, através do grafismo o índio torna-se, assim, parte do meio, fundindo-se com o reino animal e vegetal” (Chacarosqui-Torchi, 2008, pp.15-136).

As pinturas corporais a seguir (como já anunciamos) foram retiradas do trabalho de dissertação da pesquisadora indígena kaiowá Rossanda da Silva Cabreira intitulada “A etnografia do *Jegua* Kaiowá e Guarani: uma descrição analítica registrada no grafismo indígena”. E, posteriormente de um livro recentemente lançado (2024) pela autora também indígena guarani-kaiowá rapper Ana Luzia Rossate, com o livro intitulado *Ambo Jeguaha*. Foram selecionados seis grafismo de uma autora e quatro de outra obra e autora, que consideramos como as principais na cultura guarani-kaiowá, nas categorias

família, ritual e esporte. Esses grafismos coletados são resultados de uma pesquisa de mulheres que se preocuparam em catalogar os *Jeguas* (grafismo) para viabilizar o acesso a essas pinturas e preservar esses grafismos para que eles permaneçam sem correr o risco de desaparecerem, já que o saber dos *ava* (indígenas) são comumente repassados apenas pela oralidade pelos anciões do *tekoha*.

Categoria família

Figura1: Kunumi jegua omenda'e'yva (pintura corporal para meninos que são adolescentes)



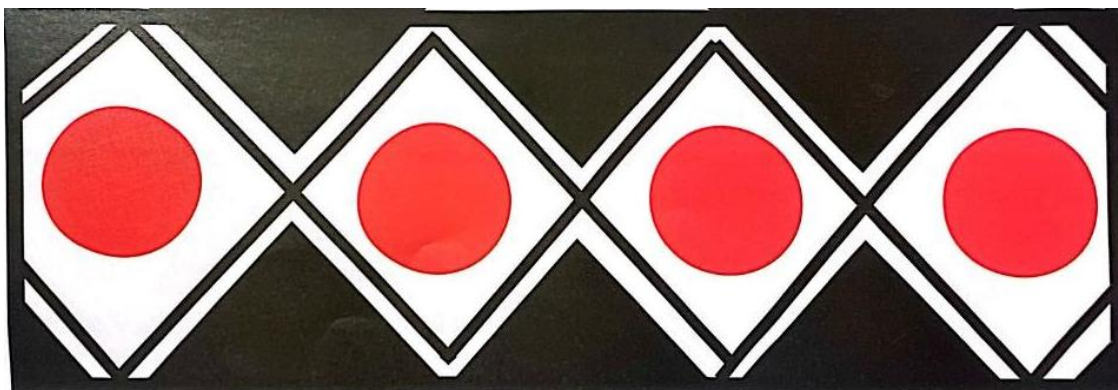
Fonte: Dissertação de Mestrado-Rossandra Cabreira (2022)

Figura 2: Jeguaha mbatovy ruguai kunha há kunhataí yakatuva(pintura guarani e Kaiowa – grafismo para menina e mulher



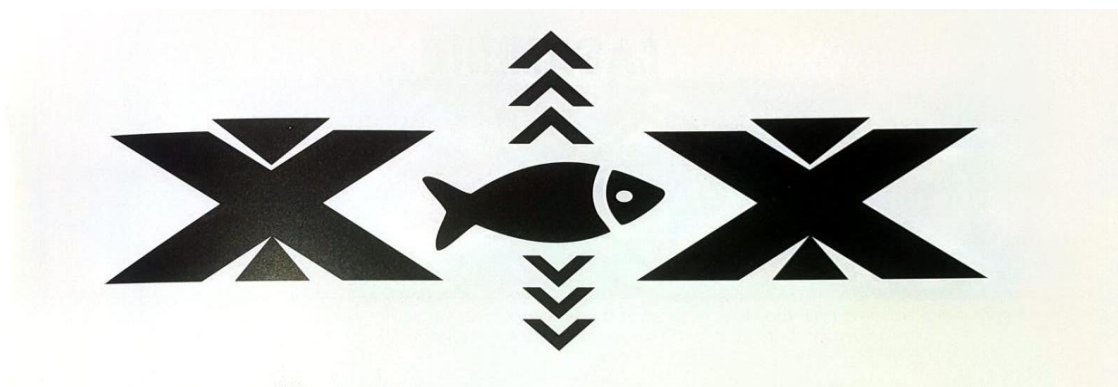
Fonte: Dissertação de Mestrado- Rossandra Cabreira (2022)

Figura 3: Nemendaha (casamento)



Fonte: livro *mbojeguaha*/ Ana Lucia Rossate-Anaranda (2024)

Figura 4: Hye guassu mitã gui (gravidez)



Fonte: livro *mbojeguaha* /Ana Lucia Rossate-Anaranda (2024)

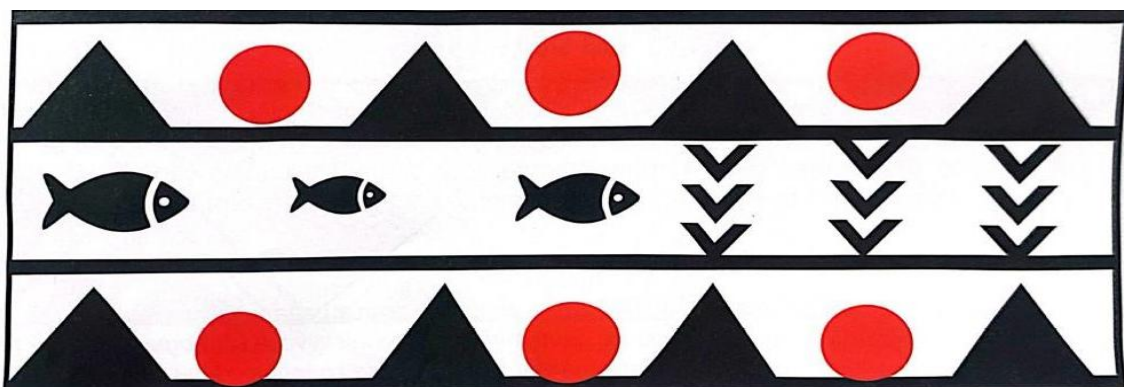
Categoria Ritual

Figura 5: Teko'aku jeguaha (resguardo)



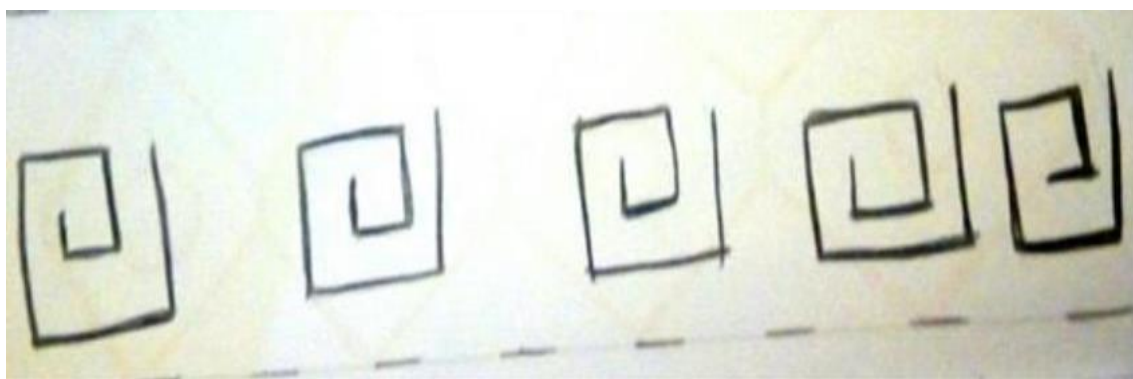
Fonte: Dissertação de Mestrado- Rossandra Cabreira (2022)

Figura 6: Oje'u arã ojeporuarã(colheita)



Fonte: livro *mbojeguaha* /Ana Lucia Rossate-Anaranda (2024)

Figura 7: Nhuhã jegua (aquele que faz armadilha)



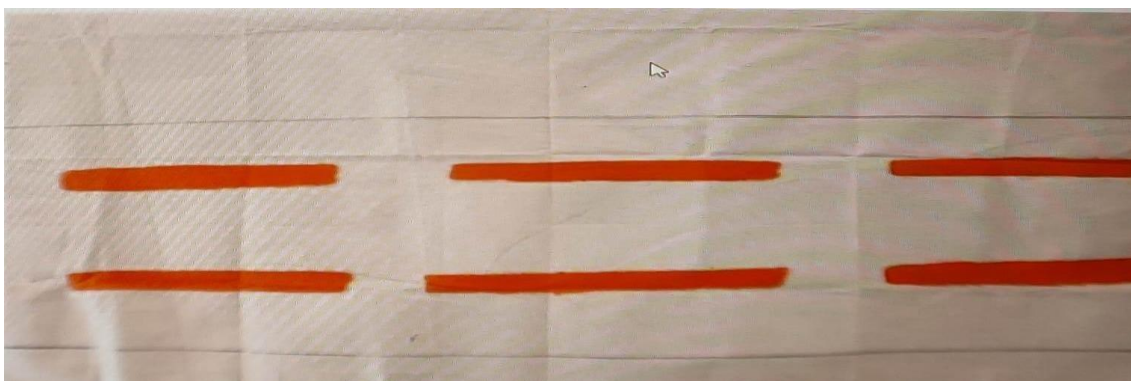
Fonte: Dissertação de Mestrado-Rossandra Cabreira (2022)

Figura 8: Yyyra'ija guardião espiritual



Fonte: livro *mbojeguaha*/ Ana Lucia Rossate-Anaranda (2024)

Figura 9: Jegua hovarehe-gua(pintura facial guarani)



Fonte: Dissertação de Mestrado- Rossandra Cabreira (2022)

Categoria esporte

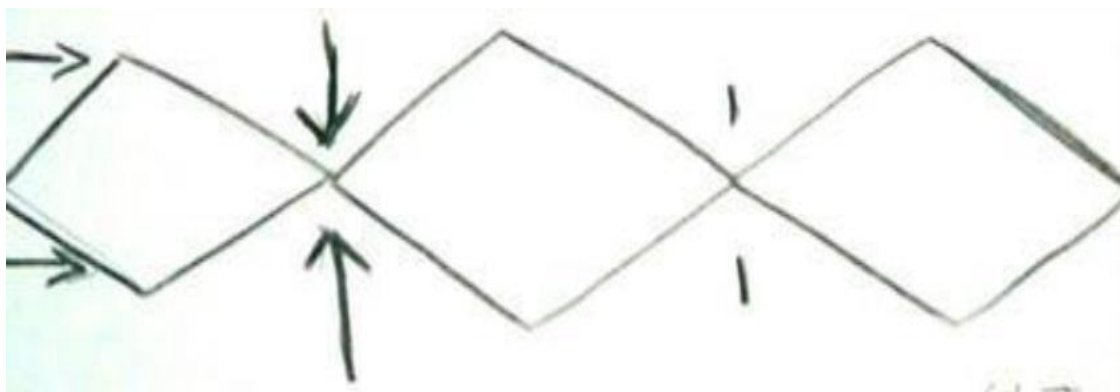
Figura 10: Jaguarete jegua (grafismo da onça)



Fonte: Dissertação de Mestrado- Rossandra Cabreira (2022)

3.2 Análise dos grafismos

3.2.1 - Kunumi jegua omenda'e'yva (pintura corporal para meninos que são adolescentes)



Fonte: Dissertação de Mestrado- Rossandra Cabreira (2022)

A imagem apresentada na Figura 3.2.1 refere-se a um grafismo denominado ***kunumi jegua omendá'e'yva***, cuja tradução refere a “pintura de jovem menino que ainda não se casou”. Essa pintura corporal é tradicionalmente usada por adolescentes guarani homens, em contextos cerimoniais, celebrações ou até mesmo em práticas esportivas. Visualmente, esse grafismo é marcado por linhas simples e formas geométricas que revelam aspectos da identidade juvenil. As cores utilizadas, como o preto tirado do carvão e jenipapo, reforçam seu caráter simbólico. A ausência de muitos detalhes ou traços complexos no grafismo remete à ideia de um percurso que está em fase inicial, o começo da vida adulta. Por isso, é comum que essa pintura esteja presente em ocasiões que marcam a juventude, apontando para o início da construção de experiências e caminhos próprios. Com o passar do tempo, o uso desse tipo de grafismo tem se expandido para outras ocasiões, sendo visto em eventos comemorativos, o que evidencia sua permanência como um elemento cultural relevante entre os jovens indígenas.

Podemos analisar o grafismo denominado ***kunumi jegua omendá'e'yva***, na perspectiva da semiótica da cultura de Lúri Lotman, como um texto cultural que organiza e transmite sentidos próprios da identidade Guarani-Kaiowa. Para Lotman (1996, p. 89), “todo texto cultural é um mecanismo de memória da coletividade”, o que significa que símbolos, grafismos e narrativas atuam como

dispositivos que guardam e comunicam valores, tradições e visões de mundo de um povo.

Nesse sentido, o grafismo não é apenas uma ornamentação corporal, mas um sistema de signos que manifesta no corpo juvenil um código de pertencimento e de passagem. Sua característica simples com linhas geométricas em losangos interligados remete, de acordo com a leitura lotmaniana, a um percurso inicial, ao começo de uma trajetória que ainda se constrói. Lotman (1999, p. 15) afirma que “a cultura organiza o mundo em textos que produzem e reproduzem sentido”, e esse grafismo marca justamente a produção de sentido em torno da juventude e da preparação para a vida adulta.

O uso de pigmentos como carvão e jenipapo também reforça esse caráter simbólico, pois estabelece um elo entre corpo, natureza. Para Lotman (2000, p. 33), “o texto cultural é inseparável de seu contexto, sendo ao mesmo tempo resultado e produtor de significados”. Assim, ao utilizar essa pintura, o jovem indígena não apenas se identifica como parte de uma etapa, mas também participa ativamente da manutenção da memória cultural de seu povo.

Outro aspecto importante é a flexibilidade interpretativa dos textos culturais. Lotman (1996, p. 92) lembra que “um mesmo texto pode, em diferentes contextos, adquirir novos significados sem perder os antigos”. O grafismo, tradicionalmente ligados a ritos de passagem e celebrações, hoje também aparece em práticas esportivas e sociais, demonstrando como a cultura Guarani-Kaiowa atualiza e ressignifica seus símbolos sem romper com a tradição. Portanto, o grafismo *kunumi jegua omendá’e’yva* pode ser compreendido como um texto semiótico que articula identidade, memória e transformação. Ele carrega as características e a condição de um jovem, pois, anuncia a transição para a vida adulta e reafirma a pertença ao povo Guarani-Kaiowa, funcionando como um dispositivo de comunicação que ultrapassa o indivíduo e se inscreve na memória coletiva, tal como defende Lotman (1996).

Todavia, a leitura não se limita apenas na semiótica estrutural. Para os povos indígenas, esses grafismos são também expressões de mundo. Como afirma Ailton Krenak (2019, p. 42), “a pintura e o grafismo não são enfeites, são modos de existir no mundo”. Ou seja, portar essa pintura é estar em relação com

a coletividade, com a espiritualidade e com a natureza. Nesse sentido, o que Lotman (1996) chamaria de texto da cultura, para os guarani-kaiowá é também uma forma de cosmopolítica, em que corpo, território e memória se entrelaçam. Já Daniel Munduruku (2001) sugere que o corpo indígena carrega marcas da memória coletiva e da ancestralidade de seu povo.

Esse pensamento conversa com Lotman (2000, p. 33), quando afirma que “o texto cultural é inseparável de seu contexto e atua como produtor e conservador de significados”. O jovem que carrega a pintura *kunumi jegua omendá'e'yva* (pintura para meninos) não é apenas individual, mas parte de uma memória conjunta e viva. Nas observações do pesquisador Guarani e Kaiowá, Tônico Benites (2012, p.69) descreve que, entre os Ava Kaiowá, o conhecimento é transmitido por práticas pedagógicas próprias, baseadas na oralidade, na experiência cotidiana e na convivência comunitária. Dessa forma, reforçamos que os grafismos e rituais constituem como entende Benites (2012) como práticas pedagógicas próprias, nas quais se transmite conhecimento sem depender da escrita, mas pela experiência corporal e comunitária. Tal visão aproxima-se da noção lotmaniana de que os textos culturais são mecanismos de transmissão de memória e identidade que ultrapassam a linguagem verbal.

3.2.2 - Jeguaha mbotovy ruguai kunha há kunhataí yakatuva pintura guarani e Kaiowa – (rabo do pássaro tesourinha, é grafismo de menina e de mulher)



Fonte: Dissertação Rossandra Cabreira (2022)

A imagem apresentada na Figura 3.2.2 exibe um grafismo tradicional conhecido como *jeguaha mbotovy ruguai kunha há kunhataí jegua yakatuva*. (rabo do pássaro tesourinha, é grafismo de menina e de mulher) os traços presentes são o símbolo de agilidade e vigilância dentro da epistemologia desse

grupo étnico. O desenho, além de esteticamente marcante, carrega um sentido protetor e prospero, ao ser aplicado conforme os preceitos tradicionais, acredita-se que atrai boa sorte. A configuração visual do grafismo, com formas triangulares cruzadas por linhas centrais, sugere movimento e simetria, aspectos que dialogam com a ideia de equilíbrio e fluidez, tanto no sentido físico do corpo quanto no espiritual.

Esta pintura é utilizada especialmente por meninas e mulheres pertencentes aos povos Guarani e Kaiowá, sendo comum em contextos cerimoniais, festas e práticas esportivas. Embora entre os guarani essa pintura seja tradicionalmente restrita ao uso feminino, já no contexto kaiowá ela é adotada tanto por homens quanto por mulheres. A explicação pela qual a pintura é utilizada somente por mulheres entre o povo guarani, e pelo povo kaiowá o uso é livre entre ambos os sexos, se dá pelo fato que o grafismo remete ao pássaro que cientificamente chama-se de *Tyrannus savana*, mas é conhecido popularmente como tesourinha. Para os kaiowá, o bico do pássaro é parecido com um *tembetá*. O *tembetá* é um adorno labial, uma madeira pequena e curta inserido no lábio inferior, que possui um significado profundo para o povo Kaiowá. Considerado um símbolo identitário e um marco de transição para a vida adulta masculina. Na mitologia kaiowá esse pássaro é considerado um pássaro Kaiowá, por isso na cultura kaiowá o uso dessa pintura pode ser usado por ambas as partes.

Dentro dessa semiosfera indígena kaiowá, esse grafismo como texto de cultura (1996) comunica através da oralidade entre esse povo. Essa pintura representa tristeza, sendo proibido matar esse pássaro para não trazer mal as famílias e a comunidade. Sendo assim, Lotman (1996), todo texto se constitui a partir de uma orientação a um destinatário e a uma memória compartilhada, não se reduzindo a um simples código formal. Essa perspectiva permite compreender o grafismo indígena como uma forma de textualidade que mobiliza memórias coletivas, epistemológicas e ancestrais, sendo produzida para interlocutores específicos; as pessoas mais velhas- anciões, seres encantados, espirituais que partilham um mesmo universo simbólico.

Nesse sentido, o grafismo não se dirige a um destinatário abstrato, mas sobre um, *nhandereko* (nosso modo de ser) cuja memória cultural possibilita a leitura e a atualização de seus sentidos. Quando inscrito no corpo, o grafismo

transforma a pintura corporal em um ato discursivo, no qual corpo e território se unem. Na cultura indígena não desassociamos da terra, nessa crença, somos a terra, fazemos parte dela. Nesse sentido aqui o território ou *tekoha* no sentido “lar” seria o corpo vivo, é texto que se move, das quais os *Jegua* reinscreve no corpo a história de um povo. Iuri Lotman (1996) argumenta que todo texto é orientado a um *destinatário abstrato* memória coletiva, língua tradição. Ou, a um *interlocutor concreto* (alguém conhecido, com memória específica) nesse contexto será os *nhãnderu* os sábios espirituais e curandeiros da alma e do corpo.

Nesse sentido devemos entender que todo texto tem um destinatário, no entanto o sentido depende da memória compartilhada entre quem produz e quem recebe, o sentido nasce da memória, não só do código, ou seja, o texto não se explica apenas por regras de códigos, mas pela memória cultural, isso significa que um mesmo signo pode significar coisas diferentes conforme suas epistemologias e experiência. E por fim, como já citamos o texto de cultura dentro da *Semiosfera* Lotmaniana comunica algo a alguém, este processo nunca é passivo, portanto, o destinatário reconstrói o sentido, assim como é feito nas narrativas dos grafismos, nos contos guarani-kaiowá, que sempre serão contados de uma forma diferente, pois ativarão a memória cultural reconstruindo o sentido, participando assim do processo de significação e ressignificação. Como sustenta o autor:

A percepção do texto pelo público, e o fato de essa imagem do público influenciar ativamente o público real, torna-se uma espécie de código normativo para ele. Esse código se impõe à consciência do público e se torna uma norma para sua própria auto percepção, deslocando-se do âmbito do texto para a esfera do comportamento real da comunidade cultural. Assim, estabelece-se uma relação entre o texto e o público que não se caracteriza pela recepção passiva, mas sim pela natureza de um diálogo. O discurso dialógico distingue-se não apenas pelo código compartilhado de duas expressões justapostas, mas também pela presença de uma memória compartilhada específica (no emissor e no receptor). A ausência dessa condição torna o texto indecifrável. Nesse sentido, podemos dizer que todo texto se caracteriza não apenas por um código e uma mensagem, mas também por uma orientação para um tipo específico de memória (a estrutura da memória e a natureza do que a preenche). Dessa perspectiva, podemos distinguir dois tipos de atividade discursiva. Uma mensagem é dirigida ao receptor abstrato, cujo volume de memória é reconstruído pelo emissor como o volume próprio de qualquer falante da língua em

questão. A outra é dirigida ao interlocutor concreto, a quem o falante vê, a quem o escritor conhece pessoalmente e cuja memória individual o emissor conhece perfeitamente (Lotman, 1996, p.111, Tradução minha¹)

Nessa linha de pensamento, a memória ancestral é reativada como parte constitutiva do modo de ser e existir indígena. O grafismo é marcado por tons alaranjados, De acordo com o "Dicionário de Símbolos" de Chevalier e Gheerbrant (2015), a cor alaranjada ou laranja possui uma simbologia rica, que geralmente combina as características do vermelho e do amarelo.

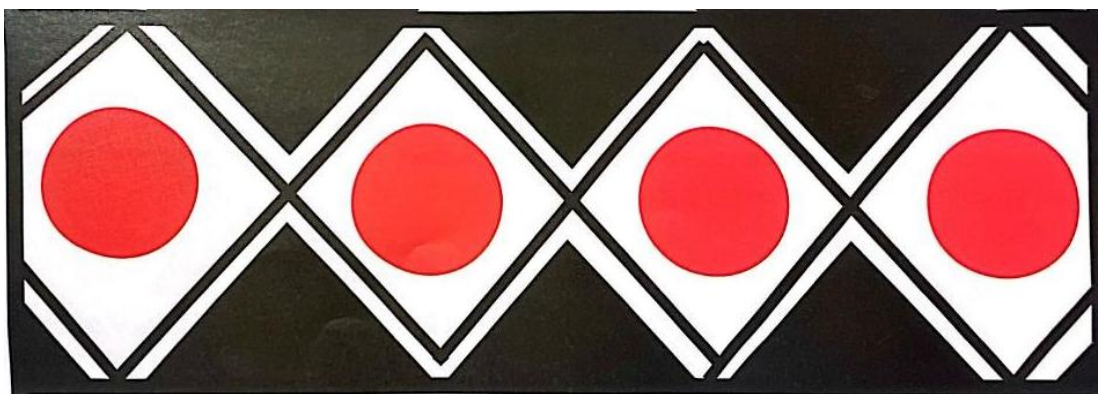
O significado simbólico para a cor alaranjada inclui: Ponto de equilíbrio: A cor laranja é vista como um equilíbrio ou uma versão mais "amigável" do vermelho, misturando a sua força e paixão com a sabedoria e alegria do amarelo. *Vitalidade e energia*: é uma cor vibrante e cheia de energia, que reflete calor, entusiasmo e dinamismo. *Ação e entusiasmo*: está frequentemente associada à ação, ao movimento e ao entusiasmo, sendo uma cor estimulante. *Criatividade e comunicação*: psicologicamente, o laranja estimula a criatividade e a comunicação, sendo eficaz para melhorar o humor e promover a interação social. *Prosperidade e sucesso*: Em algumas interpretações, a cor laranja também pode significar prosperidade e sucesso.

No entanto, na *semiosfera* guarani-kaíowá a cor laranja feita do pigmento retirado do urucum remete a cor do pôr-do-sol, o fogo. Sentido ligado a natureza, simbolizando a força, conexão com a vida, isto é, quando utilizado para repassar sobre a pele. Atualmente quando se trata de fazer esses grafismos para artefatos

¹ No texto original "La semiosfera I" gen del auditorio, y de que esta imagen del auditorio influye activamente sobre el auditorio real, deviniendo para el cierto código normador. Este código se impone a la conciencia del auditorio y se vuelve una norma de su propia idea sobre sí mismo, trasladándose del dominio del texto a la esfera de la conducta real de la colectividad cultural. Así pues, entre el texto y el auditorio se constituye una relación que no se caracteriza por una recepción pasiva, sino que tiene naturaleza de diálogo. El discurso dialógico se distingue no sólo por la comunidad de código de los enunciados yuxtapuestos, sino también por la presencia de determinada (memoria común en el destinador adresant] y el destinatario¹. La ausencia de esta condición hace indecifrabable el texto. En este sentido, podemos decir que todo texto se caracteriza no sólo por un código y un comunicado, sino también por una orientación a determinado tipo de memoria (estructura de la memoria y carácter de lo que la llena. Desde este punto de vista podemos distinguir dos tipos de actividad discursiva. Uno está dirigido al destinatario abstracto, el volumen de cuya memoria es reconstruido por el que transmite el comunicado como el volumen propio de cualquier portador de la lengua dada. El otro está dirigido al interlocutor concreto, a quien el hablante ve, a quien el que escribe conoce personalmente, y el volumen de cuya memoria individual conoce perfectamente el destinador. (Lotman, 1996, P.111,)

tradicionais, panos, cestos, roupas, calçados, telas, os grafismos que exige a cor laranja, não terá a cor tirada do urucum, mas será aderido um outro método para usar o alaranjado, como por exemplos; a tinta guaxe, tinta de tecido, canetões dentre outros modos de obter a cor permanente em objetos. Reforçando a ligação com elementos naturais que a própria natureza nos contempla e ressaltar que há outros métodos modernos de fazer o uso da tinta. Sobretudo, percebemos que este fenômeno podemos chamar de *Jopara* das tintas, pois temos a “mistura” no modo de obter a cor desejada para fazer os grafismos, tanto na pele e em artesanatos.

3.2.3 - Nemendaha (casamento)



Fonte: livro *mbojeguaha*/ Ana Lucia Rossate-Anaranda (2024)

Na Figura 3.2.3 a imagem retratada, intitulado *Nemendaha* (casamento), está profundamente ligado à simbologia do casamento entre os Guarani e entre os Kaiowá. Trata-se de uma representação visual usada por pessoas casadas, não necessariamente durante a cerimônia, mas, cada círculo representa um sinal contínuo de união.

Cada elemento geométrico, especialmente os círculos vermelhos centralizados em losangos brancos sobre o fundo preto carrega significados que transcendem o simples adorno. A disposição simétrica dos círculos sugere equilíbrio e reciprocidade entre os cônjuges, enquanto o contraste das cores pode ser interpretado como os ciclos de luz e sombra que permeiam a vida a dois. Os losangos que envolvem os círculos remetem à ideia de proteção e de uma casa compartilhada, simbolizando o espaço seguro construído pelo casal.

Entre os Guarani-Kaiowá, o casamento é entendido como um elo espiritual, um vínculo entre almas que caminham juntas, enfrentando os desafios da existência. O grafismo expressa essa jornada conjunta, incluindo os

momentos de harmonia e as provações que podem abalar a relação, como a dor da perda ou o surgimento de conflitos profundos. Assim, o *Nemendaha* (casamento) não apenas celebra a união, mas também reconhece a intensidade emocional e a responsabilidade que ela carrega. O grafismo *Nemendaha*, signo associado ao casamento entre os Guarani-Kaiowá, pode ser compreendido como um *texto vivo da cultura*, pois expressa visualmente valores fundamentais ligados à união, à continuidade da vida e à coletividade.

À frente da semiótica da cultura de Iúri Lotman(1996), esse grafismo não deve ser visto como um simples ornamento, mas como um sistema de signos que comunica e preserva saberes ancestrais. Para o autor, texto cultural é toda forma simbólica capaz de conservar, transmitir e gerar informação dentro da cultura (LOTMAN, 1996). Nesse sentido, o *Nemendaha* atua como uma linguagem visual que traduz a experiência do casamento em símbolos compreendidos no interior da cultura guarani-kaiowá. Ele se insere naquilo que Lotman (1996) denomina *semiosfera*, o espaço simbólico onde os sentidos são produzidos e compartilhados coletivamente. Fora da semiosfera indígena, o grafismo perde parte de sua força semântica, pois seus significados dependem das narrativas, rituais e práticas sociais que o acompanham, num processo de semiose cultural guarani-kaiowá.

Entre os Guarani-Kaiowá, o casamento não é apenas uma decisão individual, mas um acontecimento que envolve famílias, território e espiritualidade. Conforme assevera Graciela Chamorro (1998), o modo de viver guarani, o *teko*, está profundamente ligado à convivência harmoniosa e à continuidade da vida coletiva. Para Chamorro (1998), o *teko* revela um modo próprio de ser e viver guarani-kaiowá, construído a partir da espiritualidade, dos valores éticos e das relações que ligam as pessoas entre si. O *Nemendaha*, Como grafismo ritual, torna perceptível uma ética fundada na relação, no vínculo e no cuidado recíproco.

Autores indígenas kaiowá ressaltam que os conhecimentos tradicionais não são transmitidos apenas pela palavra falada. Tonico Benites (2014), ao tratar dos saberes kaiowá, afirma que eles estão presentes nos cantos, nos rituais, nos desenhos e nos modos de fazer, que ensinam como viver em comunidade. Essa afirmação permite compreender o grafismo *Nemendaha* como um meio de

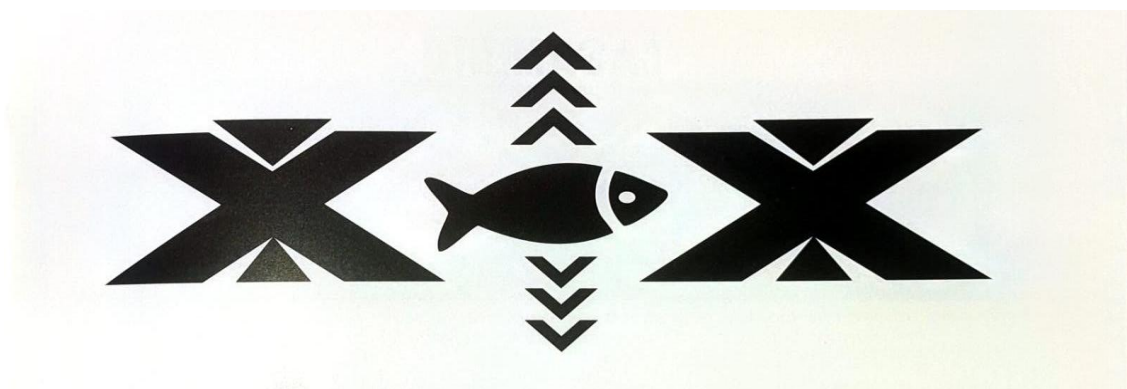
ensino e memória, capaz de comunicar valores sobre o casamento sem recorrer exclusivamente à linguagem verbal.

A organização visual do *Nemendaha*, marcada pela repetição de formas, pela simetria e pela presença de círculos vermelhos, remete à ideia de continuidade, fertilidade e força vital. Esses elementos visuais reforçam a compreensão do casamento como um ciclo que se renova e se prolonga no tempo. Assim, o grafismo funciona como um *texto liminar*, pois marca a passagem de um estado social para outro, do indivíduo para a vida conjugal. Lotman (1996) destaca que os textos situados em momentos de transição cultural são especialmente potentes, pois “é pela fronteira que se torna possível aprender as trocas informacionais operacionalizadas entre os sistemas sígnicos” (Irene Machado, 2007, p. 38).

Segundo o antropólogo Bartomeu Melià (2010), o caminhar integra a vida guarani-kaíowá e remete a uma experiência espiritual e coletiva, marcada por trajetórias compartilhadas. A partir das suas observações, podemos destacar que o casamento envolve mais do que duas pessoas, pois essa compreensão dialoga diretamente com o *Nemendaha*, cuja estrutura visual enfatiza o entrelaçamento e a união, expressando simbolicamente a dimensão coletiva do matrimônio.

Desse modo, o grafismo *Nemendaha* pode ser entendido como um *texto da cultura* inscrito na *semiosfera* guarani-kaíowá, responsável por traduzir visualmente valores como reciprocidade e pertencimento dando continuidade à vida. No entendimento de Lotman (1996), trata-se de um texto que não apenas preserva a tradição, mas a atualiza constantemente, produzindo novos sentidos a cada geração e a cada experiência do casamento vivido na comunidade.

3.2.4 - Hye guassu mitã gui (gravidez)



Fonte: livro *mbojeguaha*/ Ana Lucia Rossate-Anaranda (2024)

Na figura 3.2.4 o grafismo exibido pode ser interpretado como uma representação simbólica da gestação e da proteção familiar, associada aos saberes tradicionais indígenas. A imagem apresenta duas formas triangulares espelhadas nas laterais, que remetem à figura de um casal, homem e mulher em posição de cuidado ou acolhimento. No centro, entre essas figuras, há um elemento que se assemelha a um peixe, na cultura guarani kaiowá esse peixe vai remeter a uma vida sendo gerada e cuidada, com linhas que indicam movimento. A disposição simétrica sugere equilíbrio e união, indicando o papel compartilhado de proteção ao novo ser. O peixe, signo comumente associado à fertilidade, à água e à continuidade da vida, ocupa o espaço central, representando o bebê ainda em gestação. As formas geométricas ao redor reforçam a ideia de abrigo e segurança, evocando o ventre materno como espaço sagrado. Esse grafismo, ao ser utilizado durante a gestação, comunica visualmente não apenas o estado físico da mulher, mas também ativa uma rede de significados culturais semiótico que envolvem ancestralidade, natureza, espiritualidade.

A imagem de uma pintura corporal intitulada *Hye guassu* nessa frase temos duas palavras *hye-* barriga *guassu* – *grande* que significa gravidez, portanto, esse grafismo é utilizado por gestantes que está à espera do seu filho. Tradicionalmente, os nascimentos nas comunidades indígenas eram realizados por parteiras, esse método de dar à luz em casa com o auxílio de uma parteira, ainda se matem hoje em dia, sendo comum que a mulher indígena queira o modo tradicional para dar à luz. Mas é muito mais comum as mulheres indígenas fazerem seus pré-natais nos postos de Saúde. A prática de dar à luz em hospitais foi imposta pelos *karai* (não indígenas). Um método que muitas das vezes é invasivo e violento não respeitando o corpo e o tempo da mulher indígena. Durante o período gestacional, até o nascimento do bebê, o grafismo utilizado simboliza o homem e a mulher protegendo a criança, frequentemente representada por um peixe.

A leitura do grafismo guarani-kaiowá apresentado, destinado ao uso da mulher indígena gestante, pode ser compreendida como um *texto da cultura*, nos termos da semiótica cultural de Iúri Lotman (1996), no qual forma, função e memória coletiva articulam-se como sistemas produtores de sentido. O grafismo não opera apenas como ornamento visual, mas como um dispositivo simbólico

que comunica, protege e inscreve o corpo da mulher gestante em uma rede epistemológica, social e histórica compartilhada pela coletividade guarani-kaíowá. Na perspectiva lotmaniana, a cultura é entendida como um conjunto de textos em interação, nos quais diferentes linguagens visuais, corporais, rituais produzem e armazenam informação (LOTMAN, 1996).

O grafismo, nesse sentido, funciona como um texto não verbal, um texto semiótico que traduz saberes ancestrais sobre gestação, cuidado e continuidade da vida. Os elementos geométricos simétricos, organizados em eixo vertical, evocam equilíbrio, proteção, sentidos fundamentais no período gestacional, compreendido pelo guarani-kaíowá como um momento importante. A presença do símbolo associado ao peixe, símbolo este muito recorrente na cultura indígena, pode ser interpretada como signo de fertilidade, conectando a mulher gestante aos ciclos da água e da vida. Esse signo, ao ser inserido entre formas geométricas repetidas, sugere um campo de proteção simbólica, reforçando a ideia de que o corpo da mulher grávida é um território liminar, situado na fronteira entre o presente e o futuro, entre a memória dos ancestrais e a geração que está por vir.

Em Lotman, a noção de *fronteira semiótica* é central, pois é nela que ocorre a tradução entre sistemas distintos e a produção de novos sentidos (LOTMAN, 1999). A gestação, assim como o grafismo que a acompanha, é um espaço de tradução cultural. Essa leitura dialoga diretamente com o pensamento de Sandra Benites, intelectual Guarani, ao afirmar que o corpo da mulher indígena é portador de memória, do território, dos saberes e da continuidade do *teko* o modo de ser *ava*. Para Benites (2020), a mulher indígena não apenas gera a vida biológica, mas sustenta a vida espiritual e cultural do povo, sendo guardiã de conhecimentos transmitidos pelo corpo, pelo cuidado e pelos rituais cotidianos. “O que é tekó? Teko é como se fosse esse corpo que a gente carrega, o corpo, a carne, é a terra ou a base do nosso espírito” (Sandra Benites, 2020, p.6)

O uso do grafismo durante a gestação, portanto, não é individual, mas coletivo: o corpo da mulher torna-se suporte de inscrição da memória do povo. Nesse sentido, o grafismo atua como um *mecanismo de memória cultural*, conforme Lotman (1996), pois conserva, atualiza e transmite informações fundamentais para a sobrevivência simbólica do grupo. Ao ser utilizado pela

mulher gestante, ele reinscreve no presente um saber ancestral, reafirmando a centralidade feminina na manutenção da cultura guarani-kaiowá. A repetição das formas e a rigidez geométrica não indicam estagnação, mas estabilidade simbólica, necessária para atravessar um momento de transformação profunda. Assim, o grafismo guarani kaiowá destinado à mulher gestante pode ser compreendido como um texto fronteiriço, no qual corpo, cultura e memória se entrelaçam. Ele expressa uma pedagogia visual do cuidado, da proteção e da continuidade, articulando a semiótica da cultura de Lotman com a epistemologia indígena de Sandra Benites, que reivindica o corpo da mulher como espaço legítimo de produção de conhecimento, resistência e existência coletiva.

3.2.5 - Teko'aku jeguaha (resguardo)



Fonte: Dissertação Rossandra Cabreira (2022)

Na figura 3.2.5 o grafismo representado na imagem, intitulado *Teko'aku* (resguardo), é um símbolo de profundo significado na epistemologia e nos rituais de passagem do povo Guarani-Kaiowa. Composto por faixas verticais na cor laranja, extraída do urucum, a pintura carrega um sentido de resguardo, proteção e conexão com a natureza. Esse grafismo não é apenas uma expressão estética, mas uma linguagem visual carregada de significados culturais. Ele é utilizado em momentos considerados liminares, quando alguém passa de um estado para outro, como da infância para a vida adulta, da vida de solteiro para a vida matrimonial ou ainda no início da maternidade. Em especial, destaca-se seu uso por moças no momento da primeira menstruação, marcando a transição e o reconhecimento desse novo ciclo.

A cor laranja, proveniente da terra e do fruto do urucum, simboliza vida, força e vínculo com os elementos naturais, como a água e a floresta. As linhas verticais, regulares e intensas, remetem à ideia de equilíbrio e ordem, funcionando também como barreiras simbólicas de proteção espiritual e emocional. O *Teko'aku* é usado por mulheres, homens e jovens que estão em processo de transformação, e sua aplicação no corpo não é apenas decorativa, mas faz parte de um ritual que fortalece a identidade e o pertencimento ao povo. Nesse sentido, o grafismo atua como um manto invisível de cuidado e proteção, onde o corpo se torna território sagrado de significações. Em um panorama semiótico o grafismo pode ser entendido como texto de cultura dentro da semiosfera que possui suas regras próprias, pois é dentro da *semiosfera* que vai ocorrer a semiose Lotman (1996) em sua obra *La semiosfera I*, o autor afirma que “Fora da semiosfera não existe semiose” (Lotman, 1996, p.24).

Portanto, o grafismo guarani-kaiowá na perspectiva da *semiosfera* lotmaniano passa a funcionar como texto de cultura que em contato com outros sistemas como a organização visual e o próprio modo de organização cultural desse povo dialoga, para Lotman(1996) a semiosfera é o espaço onde os textos se relacionam, se traduzem e se transformam. “O texto, por sua vez é um mecanismo semiótico complexo, um dispositivo que conserva diversos códigos e é capaz de gerar novas mensagens” (Lotman1996, p.82- tradução livre). Por conseguinte, o grafismo *Teko'aku* cuja o seu significado dentro da *Semiosfera guarani-kaiowa* está resguardo, ou seja, essa pintura é utilizada para quando uma pessoa indígena está no período de resguardo, seja durante o pós-parto, ou a passagem da menina para mulher. Dentro da cultura, durante esses períodos de resguardo há uma rigorosidade no cuidado, é necessário o reforço da pintura no corpo, a mulher não pode comer carne vermelha e também toma outros cuidados necessários.

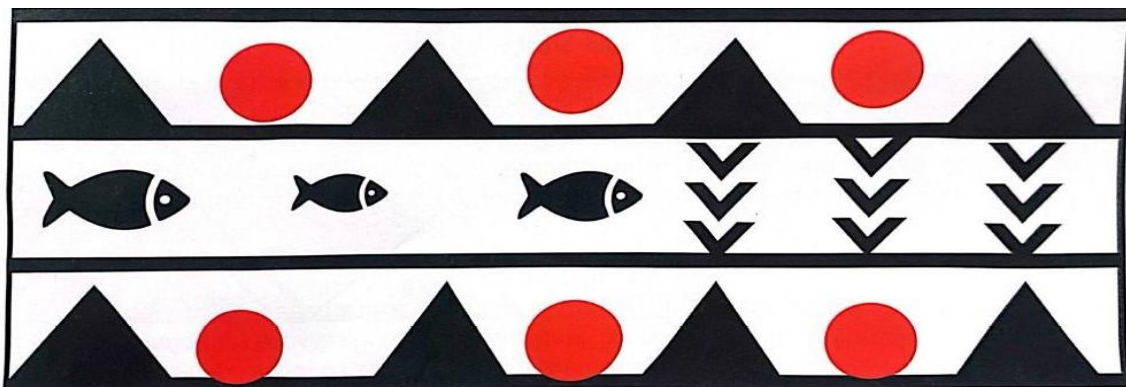
Em vista disso, na narrativa oral indígena guarani-kaiowá se não acatar com rigor o processo do resguardo algo de ruim acontece, como por exemplo no resguardo da passagem da menina-moça para a fase mulher, se a jovem desrespeitar ou “quebrar” o resguardo os animais irão persegui-la, irão aparecer coros, cobra, sapo, ou até mesmo pode ser perseguida pela onça. Essa narrativa acerca desse grafismo nos mostra dentro da análise semiótica o que Lotman(1996) vai conceituar como as três principais funções de *texto*, ou seja,

possui a *Função mnemônica*: pois, a cultura atua como uma memória coletiva, configurando-se como um grande texto constituído por uma multiplicidade de outros textos (Lotman, 1996, p.80). Podemos associar nessa função a memória dos nossos anciões *nhãnderu* e *nhandesy*, *nãmoi* e *jary* que são nossos guardiões de histórias e saberes.

Podemos ler a narrativa deste grafismo também na função: *Função comunicativa*: ou seja, referindo-se à circulação e transmissão dos textos por meio de diferentes formas de mediação. Nesse caso são os traços, forma, cor, a oralidade, as narrativas as histórias por traz de cada grafismo. Por fim, a narrativa do grafismo possui também a *Função criativa*: pois, diz respeito à capacidade, do mesmo de gerar novos textos e sentidos a partir das dinâmicas internas da própria cultura, guarani-kaiowá. Nesse sentido a função das pinturas corporais como texto de cultura que geram outros sentidos dentro da própria cultura, que são as narrativas do grafismo acerca do ritual do resguardo dentro da *semiosfera* guarani-kaiowá.

O modo do *teko'aku* (resguardo) e a própria pintura corporal, vem desde o tempo dos nossos ancestrais gerando novos sentidos e se resignificando, quando passado de geração em geração. Logo, entendemos que nada é estático, novos tempos, novas formas de nos adaptarmos, seja com o *jopara* da extração da tinta, o *jopara* dos grafismos, o *jopara* da forma de nos organizarmos socialmente de acordo com nosso modelo de viver bem, no modo de ser indígena.

3.2.6 - Oje'u arã ojeporuarã(colheita)



Fonte: livro *mbojeguaha* / Ana Lucia Rossate-Anaranda (2024)

Na figura 3.2.6 apresentada, observamos um grafismo corporal utilizado em celebrações tradicionais de colheita entre os povos originários. Esses povos mantêm uma forte relação com a terra e com os ciclos da natureza, guiando suas práticas agroecológicas por referências ao tempo, como a lua e outros. Na cultura indígena há um tempo para tudo, inclusive para plantar. Durante o período da colheita é comum que haja rituais coletivos marcados por encontros dos indígenas, demonstrando que no tempo passado se compartilhavam alimentos e se expressava a gratidão pela colheita, e qualquer tipo de graça recebidos ao longo do ano.

Hoje, apesar de pouco comum, essas relações de troca entre as famílias extensa guarani-kaiowá, ainda é possível afirmar que entre as famílias pequenas ou até mesmo entre vizinhanças ocorre trocas de alimentos, “mistura” (é comum na aldeia referir a carne como mistura).

Retomando o assunto da colheita, na cultura guarani-kaiowá ainda é praticado o ritual do batismo do milho branco. No tempo da colheita é de costume fazer esse ritual na comunidade indígena, a fim de celebrar o plantio e a colheita. O milho branco é muito importante na cultura, com ele é feito a bebida chixa, uma marca identitária da cultura indígena. O grafismo em questão, traz elementos visuais que simbolizam fartura e conexão com os territórios.

Os círculos vermelhos podem ser interpretados como representações do sol em seu estado normal de sangue ou dos frutos maduros, expressando vida e prosperidade. Na narrativa², a história do Sol e da Lua está ligada à origem do mundo, à organização do tempo e às relações de parentesco que estruturam a vida. O Sol (*Kuarahy*) e a Lua (*Jasy*) Segundo as narrativas tradicionais, *Kuarahy* (Sol) e *Jasy* (Lua) são irmãos. *Kuarahy* é associado à luz, ao calor, à força que faz a vida crescer. Ele ilumina os (*tape*) caminhos, protege a humanidade e garante o equilíbrio do mundo durante o dia. Já *Jasy*, a Lua, está ligada à noite, ao frescor, ao silêncio e à renovação dos ciclos. É ela quem rege o tempo, os

² Para conhecer mais a história da narrativa indígena sobre o Kuarahy e Sasy recomendamos o trabalho *Guarani e Kaiowá – Volume 1 (UFGD)* – coletânea de mitos e narrativas tradicionais que inclui a história de Pa’i Kuara (Sol) e Jasy conforme tradição oral Guarani-Kaiowá.

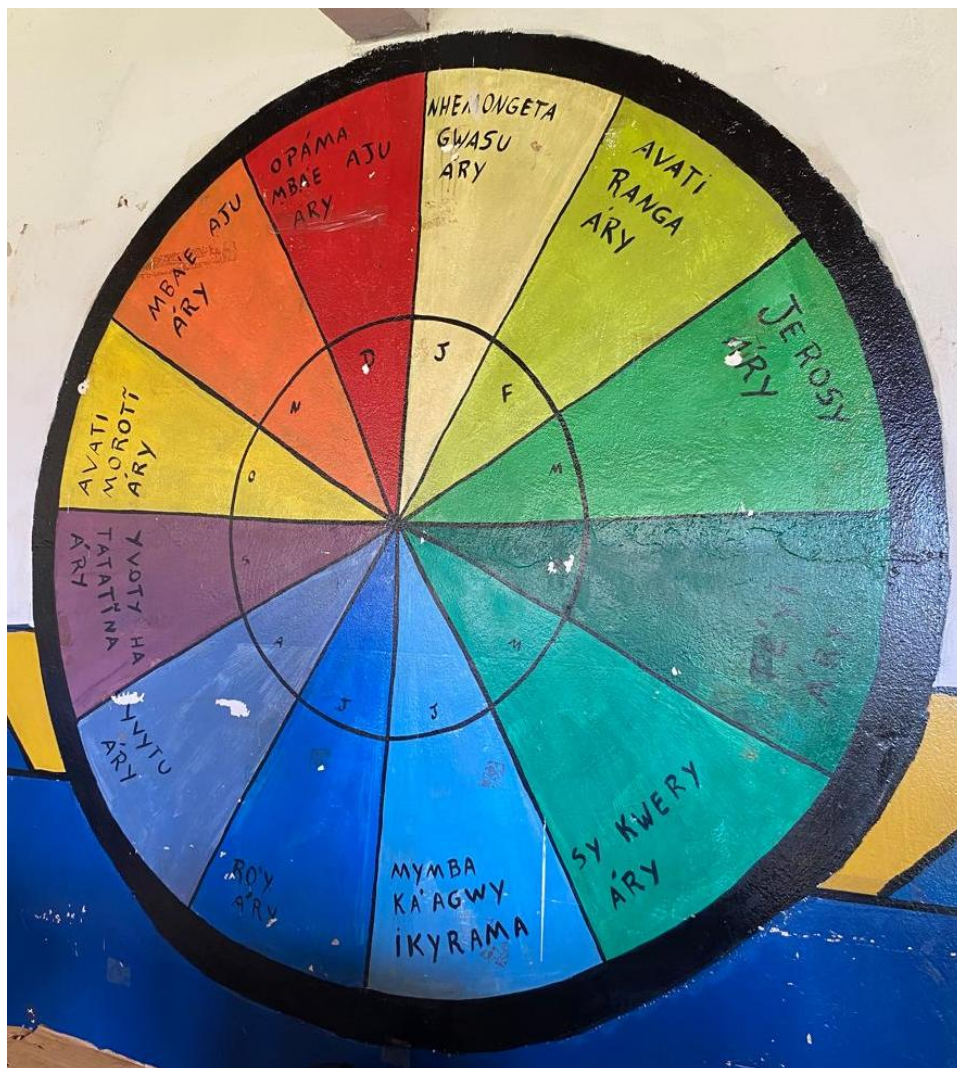
períodos de plantio, as fases do corpo, especialmente o corpo feminino, e os momentos de recolhimento e escuta.

A narrativa do Sol e da Lua mostra princípios importantes da cosmologia e da epistemologia guarani-kaiowá, como a importância do *teko porã* (modo de viver bem), do respeito às diferenças, dos ciclos da natureza e da convivência entre diferentes modos. A história dos irmãos gêmeos o Sol e a Lua nos dão pistas para pensar de como pode ser construído dentro da semiosfera guarani kaiowá textos culturais a partir de códigos e símbolos. O grafismo Guarani Kaiowá analisado pode ser compreendido semioticamente como um texto de cultura que codifica e transmite saberes ligados à colheita, ao plantio e à relação epistemológica entre o homem e a natureza e espiritualidade.

Para Lotman, “o texto é um mecanismo que não apenas transmite informação, mas a produz” (LOTMAN, 1996, p. 67), o que permite interpretar esse grafismo como um sistema simbólico que organiza a experiência da agricultura guarani-kaiowá.

As repetidas formas geométricas, como triângulos e círculos, associada às imagens de peixes e aos sinais de movimento, pode ser interpretada como uma representação dos modos de plantio *ava*, o modo do preparo da terra, o modo de semear, a fartura da colheita e a continuidade do ciclo da vida. Tal leitura dialoga com o pensamento indígena segundo o qual plantar não é um ato técnico isolado, mas um gesto relacional. Como afirma Ailton Krenak em uma entrevista (2020), a terra não é um recurso, mas um organismo vivo com o qual se estabelece uma relação recíproca. De modo semelhante, Daniel Munduruku (2017) destaca que, nas culturas indígenas, o cultivo dos alimentos está diretamente ligado à memória ancestral e ao respeito aos tempos da natureza, tanto que na cultura, temos o calendário indígena que seguimos para fazer o plantio e colheita no tempo certo, sendo a colheita um momento de celebração coletiva e espiritual. Inserido na *semiosfera* guarani-kaiowá, esse grafismo só adquire sentido pleno dentro desse universo cultural específico, pois, conforme Lotman (1996, p. 125), “fora da semiosfera não existe comunicação”.

Figura 11: Calendário Indígena (Pintado na parede da escola Pa I Chiquito no distrito de Panambi - Dourados/MS)



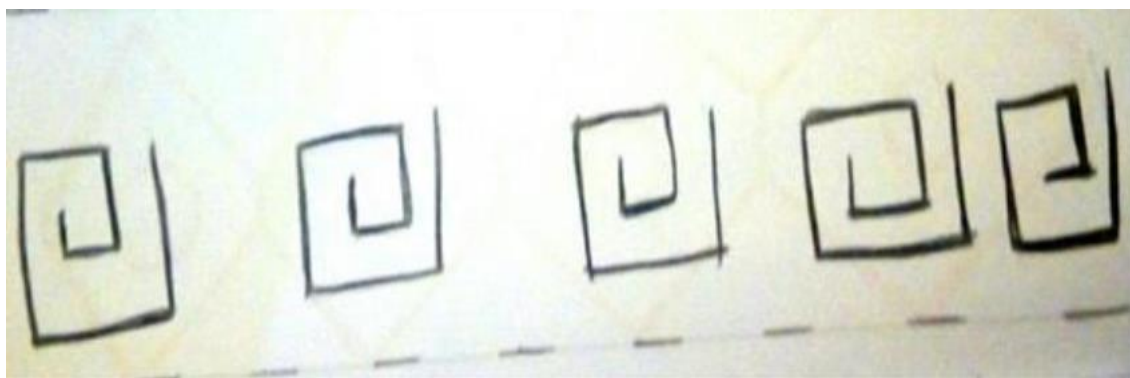
Fonte: Arquivo pessoal (2024)

Quando esse texto visual atravessa a *fronteira semiótica*, passando a circular em contextos não indígenas, ocorre um processo de tradução cultural, no qual parte dos sentidos ligados ao modo indígena de plantar e colher é reduzido ou reinterpretado. Ainda assim, o grafismo mantém sua potência como arquivo simbólico e forma de resistência, uma vez que preserva, no plano visual, conhecimentos tradicionais sobre a agricultura indígena, reafirmando a centralidade da colheita como prática cultural, espiritual e identitária do povo Guarani-Kaiowá.

As formas triangulares remetem a casas ou também elementos da paisagem, fortalecendo a ligação com o território. Já os peixes e as setas direcionadas sugerem movimento, fluxo e troca, aspectos fundamentais do

costume de partilha entre as famílias durante a colheita, essa partilha entre os indígenas era muito comum em um tempo não muito distante. Conforme as histórias contatadas pelos mais velhos nas rodas de conversa em volta do fogo nos tempos de frio, prática muito comum dentro da cultura indígena. A oralidade permeia entre os mais velhos, eles adoram contar de como era o modo de ser indígena antigamente, de como os *ava* (indígenas) cultivavam seu próprio alimento e como a colheita era farta, faziam trocas de alimentos, frutas, e carne de caça e entre outros. Atualmente não se pratica mais esse modelo de troca, até mesmo porque quase não se tem mais terra para plantar. Retomando para análise do grafismo, cada traço carrega um sentido que vai além da imagem, são marcas identitárias que falam de pertencimento, troca e respeito à terra. Mais do que pinturas, esses grafismos corporais são registros vivos da memória de um povo, que celebram o alimento não apenas como sustento corporal, mas também como demonstração de amor, comunhão e agradecimento ao *Jaras*, aos seres encantados.

3.2.7 - Nhuhã jegua (aquele que faz armadilha)



Fonte: Dissertação- Rossandra Cabreira (2022)

Na figura 3.2.7 acima, a imagem apresentada é do grafismo intitulado *Nhuhã jegua* (aquele que faz armadilha) utilizada por caçadores indígenas. Dessa forma essa pintura é utilizada em momentos de busca por alimentos para as famílias. É um grafismo corporal que pode ser usada tanto em homens quanto em mulheres. A cor da pintura é na cor preta que é extraído da fruta do jenipapo. Nas histórias orais guarani-kaiowá, era necessário ao adentrar na mata o uso dessa pintura, como sinal de pedido de permissão para os *Jaras*. Os *Jaras* são

considerados seres celestes, são os guardiões de tudo, das plantas dos *ka'aguy* (matas) rios, peixes entre outros. São responsáveis pela preservação e o equilíbrio da terra. Sanches e Sales pontua que “Deve-se ter um cuidado com tudo que existe na natureza. O respeito deve existir em todos os momentos desde o entrar na mata, quando é preciso fazer o *jehovasa*. Essa ação se configura como uma forma de demonstrar respeito por aquele que é considerado o dono do espaço” (Chanches e Sales, 2021, p.51). Na cultura aprendemos desde cedo que para tudo é preciso pedir licença, não se entra em nenhum lugar sem a permissão do dono daquele espaço ou lugar, deste mesmo modo ocorre na natureza, para adentrar a mata, é preciso do consentimento do *ka'aguy jara* (dono da mata) na narrativa indígena, Chances e Sales, afirmam sobre o *ka'aguy jara*, conhecido também por *avape* ou *Avaete*:

é nada mais que o dono da floresta, segundo o relato do sábio Luciano..... Esse Jára é um índio de estatura baixa e tem o seu corpo todo coberto de pelo, além de um forte fedor parecido com o do javali. O cheiro fedorento pode se sentir a quilômetros de distância, principalmente quando ele vai aparecer, por isso um dos seus nomes é Avakati cujo significado é homem-fedo-rento. Arakati- aqui se tem a junção de duas palavras: "Ava" = homem e "kati" = "fedor. Além disso, ele tem um segundo nome "avape" que significa homem-baixo; também é a junção de duas palavras "ava" homem "pe" achatado ou baixo. O seu terceiro nome significa o "Verdadeiro Índio" (Chanches e Sales, 2021, p.52).

As narrativas Guarani-Kaiowá, o uso do *Nhuhã jegua* ao adentrar o *ka'aguy* não é opcional, mas necessário, pois funciona como um pedido de permissão aos *Jara*. Nesse contexto, a pintura corporal opera como um gesto visível de respeito e reconhecimento do outro como dono do espaço, em consonância com o *jehovasa*, prática que expressa cuidado e reverência à natureza (Sanches; Sales, 2021).

Para buscar alimento, fazer a caça, é preciso do consentimento do Deus da mata, para só assim abater um animal. O padrão representado remete as armadilhas utilizadas na floresta. O grafismo *Nhuã jegua*, portanto, atua como signo mediador entre o povo indígena e o sagrado, entre o caçador e a floresta. Se analisarmos sob a perspectiva lotmaniana considerando esta pintura corporal como texto cultural, podemos afirmar que “O texto não é um simples recipiente de significados, mas um mecanismo complexo que gera novos sentidos.” (Lotman, 1996, p.30- tradução livre)

O grafismo *nhuhã jegua* pode ser compreendido como um texto, dentro da semiosfera, que articula memória, comunicação e criação (Lotman, 1996). o grafismo pode ser compreendido como um texto que cumpre simultaneamente funções mnemônica, comunicativa e criativa. Ele preserva a memória do povo guarani-kaïowá ao atualizar narrativas ancestrais sobre o *ka'aguy jara*, o *avape* ou *avaeté*; comunica, por meio da pintura corporal, a intenção respeitosa daquele que entra na mata; e mantém aberta a possibilidade de novos sentidos e interpretações conforme os contextos históricos e sociais. Assim, o *Nhuhã jegua* insere-se na semiosfera guarani-kaïowá como um texto vivo de cultura. Para Santaella (2005), o corpo participa ativamente dos processos de significação, produzindo sentido por meio de gestos, marcas, cores e outras formas simbólicas.

Nesse sentido, o corpo pintado com o grafismo *Nhuhã jegua* transformasse em um signo vivo, que comunica intenções, valores e pertencimento. A pintura corporal não representa apenas uma ideia abstrata, mas age diretamente na “experiência perceptiva”, mobilizando aquilo que Santaella (2005) compreende como signos que operam no nível da *primeiridade* ligados à cor, à textura e à presença e da *secundidade*, ao estabelecer uma relação concreta entre o corpo, a mata e os seres espirituais que ali habitam.

O corpo, marcado pelo grafismo, passa a funcionar como um texto em movimento, que se desloca pela mata comunicando respeito, cuidado e consciência do lugar ocupado no mundo. A pintura não fala apenas as outras pessoas, mas também aos *Jara*, estabelecendo uma forma de comunicação que ultrapassa a linguagem verbal. Conforme Santaella (2005), os signos corporais produzem sentido justamente por estarem ancorados na experiência e na presença, o que reforça a potência comunicativa do grafismo *nhuhã jegua*.

Dessa forma, ao articular os pensamentos de Lotman (1996) e Santaella (2005), compreende-se que o grafismo *nhuhã jegua* atua simultaneamente como texto da cultura e como corpo-signo, no qual se entrelaçam memória, comunicação simbólica e criação cultural. A pintura corporal reafirma uma ética de respeito à natureza e aos seus guardiões, traduzindo visualmente uma concepção de mundo em que o corpo não está separado da cultura, da espiritualidade ou do território, mas é o próprio lugar, a *semiosfera* onde esses sentidos se adaptam e se atualizam.

O traço desse *jegua* remete a caminhos, estratégias, inteligência e respeito pelas regras da natureza. No passado, era amplamente utilizado como um método de proteção espiritual e orientação durante a caça. Hoje, embora com menor frequência, ainda é preservado por algumas famílias tradicionais, mantendo viva essa memória ancestral.

3.2.8 - Yyyra'ija guardião espiritual



Fonte: livro *mbojeguaha*/ Ana Lucia Rossate-Anaranda (2024)

Na figura 3.2.8 acima, podemos ver a imagem do grafismo intitulado Guardiã espiritual (*Yyyra'ija*), o grafismo representado na imagem traz uma composição visual marcada pela repetição simétrica de formas geométricas, losangos e círculos, com destaque para o contraste entre o preto do carvão e o jenipapo, o branco da cinza e o vermelho do urucum ou o sangue de animais.

Esses elementos não estão ali apenas pela estética, cada cor, cada forma, carrega um conhecimento ancestral, um significado profundo. Para Antônio Bispo dos Santos, conhecido como Nego Bispo (2015), a ancestralidade não se reduz a uma ideia abstrata nem a uma herança distante no tempo. Ela se constitui como prática cotidiana, inscrita nos modos de viver, de trabalhar a terra e de se relacionar coletivamente.

Ao refletir sobre os saberes dos povos tradicionais, o autor enfatiza que a ancestralidade é um conhecimento que se constrói na experiência e na convivência, transmitido pela palavra, pelo gesto e pela memória compartilhada. Trata-se de um saber que não se separa do território, pois é nele que a vida se organiza e que a história continua sendo narrada. Portanto, o conhecimento das cores usadas nas pinturas corporais está a todo momento relacionado com a

natureza, com terra, a vida, a morte, é um texto, pois é uma formação semiótica capaz de armazenar informação, gerar novos sentidos, participar de processos de tradução cultural (Lotman,1996).

Portanto, podemos analisar esse grafismo como sistema *modelizante*, ou seja, um sistema semiótico da cultura. Sabemos que sistema *modelizante secundário* abarca “a linguagem verbal, por ser dotada de estrutura, é tomada como sistema *modelizante primário*. Os outros sistemas da cultura, como é o caso da literatura, do mito, da religião e da arte, por serem dotados, não uma estrutura, mas por construírem uma estruturalidade, são denominados sistema *modelizantes secundário*” (Irene Machado,2007, p.29)

Diferentemente da concepção linguística tradicional, o texto da cultura, no âmbito da semiótica, não se iguala ao texto escrito. Ele compreende um conjunto diversificado de formas simbólicas por meio das quais os sentidos são produzidos e compartilhados socialmente. Desse modo, imagens, gestos, rituais, práticas sociais, objetos, sons e modos de agir também podem ser entendidos como textos culturais, na medida em que participam de processos de significação.

Dessa forma, os *Jegua*, imagens, rituais, arquiteturas e obras de arte integram aquilo que Lotman (1978) denomina sistemas *modelizantes secundários*, ou seja, sistemas simbólicos que modelizam a realidade segundo códigos culturais específicos. O grafismo analisado constitui, portanto, um texto visual pertencente a esse conjunto de sistemas. Sua significação não deriva da referência direta a um objeto externo, mas da organização interna de suas formas, cores e ritmos, que configuram um modelo cultural do mundo. Lotman afirma que nenhum texto existe fora da semiosfera.

Assim como a vida é impossível fora da biosfera, a significação é impossível fora do espaço semiótico da cultura. A semiosfera é anterior aos textos individuais e os condiciona. O grafismo, mesmo deslocado de seu contexto originário, continua operando como texto porque carrega estruturas reconhecíveis dentro da semiosfera: simetria, repetição, contraste cromático e organização. Esses elementos permitem sua tradução cultural, isto é, sua leitura por diferentes códigos semióticos, ainda que de forma parcial. Um dos conceitos centrais da semiosfera é o de fronteira. Para Lotman (1996), a fronteira não é

apenas um limite estático, mas um *dispositivo ativo de tradução*, responsável por converter o exterior em interior cultural.

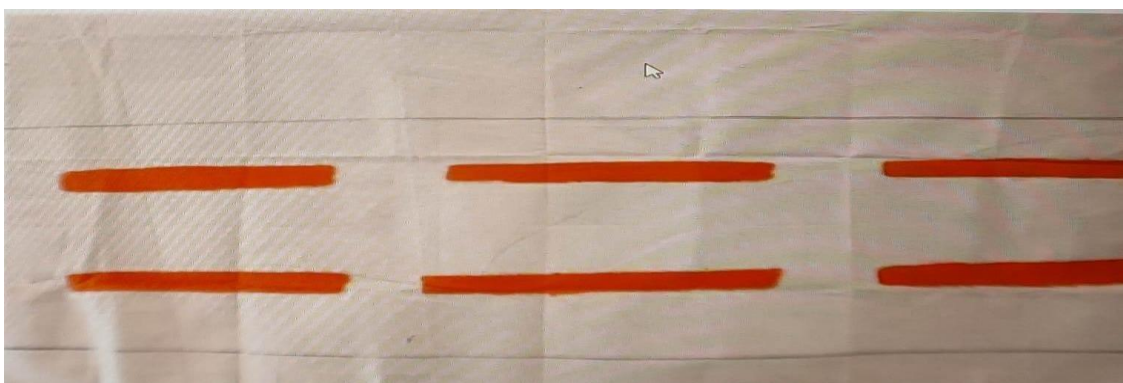
No grafismo, as linhas pretas que delimitam triângulos, losangos e círculos funcionam como fronteiras internas. Elas organizam o espaço visual; separam campos cromáticos; tornam possível a leitura do texto cultural. Essas fronteiras não impedem a circulação de sentido; ao contrário, são elas que permitem que o texto seja reconhecido, interpretado e reinscrito em novos contextos da semiosfera indígena. Lotman (1996) define os textos da cultura como *dispositivos de memória* compartilhada. Eles não apenas conservam informações, mas têm a capacidade de reativar camadas inteiras da cultura, mesmo quando deslocados no tempo e no espaço.

O grafismo analisado opera como um texto-memória. Sua repetição, sua organização formal e o uso contido de cores remetem a sistemas simbólicos da tradição, ao ritual e à ancestralidade. Mesmo sem um significado verbal, o texto conserva um potencial *de memória*, que se atualiza a cada nova leitura. Dessa forma, podemos afirmar que esse grafismo como texto de cultura utiliza-se das três funções do texto. Conforme Lotman (1996) podemos considerar que o *jegua-yyra'ija* enquanto texto de cultura, comunica, pois, transmite mensagem entre emissor e receptor. Possui a segunda função, gera sentido. O grafismo como texto interagem com outras linguagens, acontecendo outras formas de significados. Por fim, a pintura corporal dentro da semiosfera guarani-kaiowá como texto de cultura contempla a terceira função do texto, a mnemônica, ou seja, tem a capacidade de preservar e transmitir a memória da cultura guarani-kaiowá.

A pintura Guardiã Espiritual *yyra'ija*, nos conduz a um campo simbólico sagrado. Esse grafismo representa o caminho do jovem aprendiz que, é escolhido pelo *Nhanderu* (líder, pai espiritual), assume a responsabilidade de manter viva a sabedoria dos mais velhos. As figuras centrais, com círculos vermelhos no interior dos losangos pretos e brancos, evocam olhos atentos, remetem os olhos do guardião, que observam, protegem e aprendem. A repetição das formas pode ser lida como o ciclo contínuo de ensinamentos entre gerações, o conhecimento não termina, ele se transforma, se renova em cada ritual, em cada novo aprendiz.

O vermelho, cor da vida e do sangue, ressalta a conexão entre o espiritual e o corporal. Esse *jegua*, portanto, não é apenas um enfeite ou ornamento. Ele é um texto visual, um código da memória viva do povo Guarani-kaiowá. Nesse sentido, a pintura o *yyyra'ija* é mais do que uma figura geométrica, é um chamado para a responsabilidade, para o aprendizado e à continuidade de um saber. Ele nos lembra que todo conhecimento verdadeiro nasce da convivência e do respeito entre gerações, e que os guardiões espirituais não são apenas líderes, são pontes entre o mundo que habitamos para uma dimensão sagrada da existência.

3.2.9: Jegua hovarehe-gua (pintura facial guarani)



Fonte: Dissertação- Rossandra Cabreira (2022)

Na figura a seguir temos uma pintura corporal intitulada *Guarani jeguaha*-pintura para o rosto dos Guarani. A cor utilizada é a cor laranja que tem relação com a natureza, *apyka'i* (banquinho de assento), é pintado com o fruto do urucum, a pintura pode ser utilizada por homens, mulheres e crianças. São utilizadas em cerimônias e em festas tradicionais. A pintura é de uso facial, usado normalmente em cerimônia de dança ou batismo pelo povo guarani. São pintados na face de cada um que irá dançar na cerimônia do batismo do milho. Um ritual que apesar de não ocorrer com constância ainda se faz presente nos dias atuais. O ritual do batismo do milho é realizado na colheita entre final de janeiro e no começo do mês de março, na colheita de verão ao longo de duas noites seguidas, durante a fase da lua cheia, iniciando-se ao entardecer do primeiro dia. Os *yyyraiija* com seus *mbaraka* (chocalhos), comandam aos cânticos sagrados, a fim de invocar o *Jakaira*, o dono do milho para pedir-lhes permissão

e proteção ao fazerem uso do avaty kyry (batismo do milho) nas palavras da autora Vietta:

O avatí moroti ou milho branco, alimento preferido dos ñandejara (nossos deuses; donos do nosso ser; responsáveis por criar e cuidar do nosso ser) é dado aos Kaiowa e aos Ñandeva por Jakaira (dono do ser do milho), e por isso exige uma série de cuidados rituais. A princípio, qualquer produto de uma roça kaiowa e ñandeva prescinde de cuidados deste tipo, para garantir a presença dos jara associados às plantas, afastar as pragas, além de regular o regime de chuvas. Mas, a ligação com o Jakaira transforma o avatí em um produto especial, exigindo cantos e outros procedimentos rituais durante a preparação do solo e a cada etapa do seu desenvolvimento. Os cantos alegram Jakaira, que vem dançar para que as suas plantas brotem e cresçam sadias. Porém, para que o avatí continue a produzir boas sementes também é preciso que os homens dançam e cantem (VIETTA, 2007, p. 79).

Portanto, essa pintura marca a identidade indígena guarani-kaiowá, sendo uma pintura que pode ser desenhada por qualquer pessoa desde que não altere seus traços. Na epistemologia guarani, o mundo é tecido por relações: entre humanos, espíritos, plantas, *tekoha* e palavras (*nhe'ẽ*). O grafismo, nesse contexto, pode ser interpretado como um texto, seja, o gesto ritual, o caminhar sobre a terra, pode ser compreendido como texto de cultura, na medida em que atua como mecanismo gerador de sentidos no interior da semiosfera indígena. Conforme afirma Chacarosqui-Torchi (2014), “trata-se de um espaço semiótico, dentro do qual se realizam os processos comunicativos e a produção de novas informações” o que permite compreender o grafismo como dispositivo simbólico inscrito na dinâmica cultural guarani-kaiowá.

Essa formulação deriva diretamente de Lotman, mas é reinterpretada pela autora no contexto cultural latino-americano e fronteiriço. A autora aborda sobre a semiosfera do tereré nesse sentido Chacarosqui-Torchi (2014) afirma que “O tereré é considerado um mecanismo gerador de sentidos e de modelos codificadores dentro de uma semiosfera de representatividade, relevante na constituição da cultura mestiça sul-mato-grossense” (Chacarosqui-Torchi, 2014, p. 54). Desse modo, nos valemos desse pensamento ao aplicar aos grafismos como mecanismo gerador de sentidos, e modelos certificadores dentro da *Semiosfera Guarani-kaiowá*.

O grafismo apresentado composto por risco horizontais alaranjadas pode ser lido como *texto de cultura*, no sentido atribuído pela Semiótica da Cultura. Não se trata de uma ornamentação neutra, mas de um *dispositivo semiótico* complexo, capaz de transmitir informação, gerar sentidos e atuar como memória cultural, conforme as três funções do texto propostas por Lotman (1996).

Trazido para a contexto da semiosfera guarani-kaíowá, as três funções do texto e o conceito de Semiosfera propostas por Lotman(1996) esse grafismo manifesta-se da seguinte maneira: possui *função comunicativa*, pois, *comunica* pertencimento, ordem e repetição ritual, operando como um código compartilhado dentro da semiosfera guarani-kaíowá. Tem *função geradora de sentidos*: a simplicidade formal não empobrece o texto, mas amplia sua potência simbólica, o ruído e a heterogeneidade interna do texto são justamente o que permite a geração de novos sentidos (LOTMAN, 1998).

O grafismo, assim, permanece aberto à atualização interpretativa, ou seja, sua *função mnemônica* atua como *memória cultural*, conservando modos de organização simbólica ligados ao território e à ancestralidade. Nesta forma textos são que tendem à simbolização e se convertem em símbolos integrais que atravessam a diacronia da cultura (LOTMAN, 1996). Chacarosqui-Torchi (2014) ao ler as três funções de *textos* de Lotman, afirma que

Na função comunicativa, o trabalho da linguagem estaria na transmissão da mensagem que o emissor tencionou passar ao receptor. E toda transformação da mensagem, no texto, é então considerada como um ruído, uma desfiguração, um resultado de um mau trabalho do sistema. Conceito que reconhece a importância de que "...a estrutura ótima da linguagem está representada pelas linguagens artificiais e as metalinguagens, porque somente elas garantem a integridade absoluta do sentido inicial." (LOTMAN, 1998, p. 86-87). O texto cumpre também a função de gerador de sentidos. Nesse caso, ele é heterogêneo e heteroestrutural, constituído como a manifestação de diversas linguagens. Por isso, como adverte Lotman, "a esta função podemos chamá-la de criadora. E se, no primeiro caso, toda mudança de sentido no processo de transmissão é um erro e uma desfiguração, no segundo ela se converte em um mecanismo de geração de novos sentidos" (LOTMAN, 1998, p. 88). Dessa maneira, o texto como função criadora tem o ruído, enquanto decorrência das complexas relações inerentes ao poliglottismo interno do texto, tornando-se responsável pela criação de novos sentidos. A terceira função do texto está ligada à memória da cultura. O pensador russo afirma que poderíamos comparar o texto a uma semente, capaz de conservar e reproduzir a lembrança de estruturas anteriores. Nessa acepção

constata-se no texto uma tendência à simbolização e a sua conversão em símbolos integrais e autônomos de sua conjuntura cultural. (Chacarosqui-Torchi, 2014, p.56)

A repetição das faixas horizontais sugere uma *organização rítmica e ritualizada*, característica dos textos que emergem de práticas culturais reiteradas. A semiosfera, definida por Lotman como o espaço cultural habitado pelos signos, é o ambiente indispensável para que essa produção de sentido aconteça. Fora dela, “nem os processos de comunicação nem o desenvolvimento das linguagens culturais seriam possíveis” (LOTMAN, 1996). Chacarosqui-Torchi (2014) destaca que a semiosfera é um *espaço de encontros*, marcado pelo diálogo entre diferentes sistemas sógnicos e pela imprevisibilidade das conexões culturais, o grafismo na linha deste pensamento pode ser compreendido como um *recorte de lugar*, uma inscrição visual que delimita fronteiras simbólicas e, ao mesmo tempo, permite atravessamentos, atualizações e ressignificações.

A semiosfera, segundo Lotman, é um espaço estruturado por *fronteiras*, não funcionam apenas como limites, mas como zonas de tradução e diálogo. Chacarosqui-Torchi reforça essa ideia ao afirmar que “a semiosfera é marcada por encontros culturais, imprevisibilidade e trânsito de signos” (Chacarosqui-Torchi, 2014, p.59).

Para o povo Guarani-Kaiowá, a fronteira não é um limite ela se move, se transforma e ganha sentido a partir das relações vividas no dia a dia. O *jegua*, ao organizar-se em linhas paralelas, pode ser compreendido como uma visualização dessas fronteiras simbólicas, que não isolam, mas conectam tal como os caminhos (*tape*) que ligam aldeias, matas, rios e mundos visíveis e invisíveis. Dessa forma, o *jegua* atua como um texto fronteiro, situado entre o visível e o invisível, entre o humano e os seres celestes, reafirmando o caráter dialógico da cultura guarani. Irene Machado (2007) nos comunica que a semiosfera é o espaço onde se tornam possíveis os encontros entre sistemas culturais distintos, capazes de reconfigurar o campo de forças da cultura.

3.2.10 - *Jagwarete jegua* (grafismo da onça)



Fonte: Dissertação Rossandra Cabreira (2022)

Na última figura temos a imagem do grafismo Guarani Kaiowá intitulado *jagwarete jegua* (grafismo de onça). Segundo a autora catalográfica Rossandra Cabreira (2022), essa imagem é de um grafismo indígena Guarani-Kaiowa que é utilizado em festa e para competições de esporte. As cores que se utiliza para essa pintura são as cores laranja, porque são as cores que tem relação com a natureza.

Essa pintura é inspirada na cor e nos traços da onça pintada. Podem ser usadas por homens e mulheres. Geralmente é utilizada quando vai a guerra ou em competições de esportes, por carregar um forte significado de bravura e fortaleza. Por estar relacionada a natureza, traço da onça pintada o significado que anda por terra. A onça é um animal muito bravo competitivo, caçador de suas presas.

De acordo com as anciãs da comunidade RID, não se pode usar permanentemente a pintura, para não atrair inimizades. Já que é uma pintura competitiva. O grafismo conhecido como *jagwaretê jegua*, usado pelo povo Guarani-Kaiowá, carrega sentidos que vão muito além do que se vê.

Essa pintura, muitas vezes usada em festas ou em disputas esportivas, é composta por formas geométricas, losangos alaranjados com círculos centrais organizados de maneira repetida, acompanhados por uma linha preta que atravessa a parte superior. Cada traço carrega uma intenção, uma memória, uma relação com a natureza e com a força do corpo que a carrega. Entre os Guarani-Kaiowá, essa pintura está associada à figura da onça, animal profundamente respeitado por sua bravura, agilidade e conexão com o território. As cores e formas evocam esse espírito de coragem e preparo, que se faz presente

especialmente em momentos de desafio, como uma corrida, uma luta ou até mesmo um ritual.

O uso do laranja, por exemplo, não é aleatório: é uma cor que remete ao corpo da onça e às energias da terra, do fogo, da vida em movimento. Ao observar esse grafismo a partir da semiótica da cultura, como observamos na obra de Lúri Lotman (1998), percebemos que se trata de uma linguagem própria, construída dentro da lógica simbólica da cultura indígena. Para o autor, os elementos visuais também são textos, eles dizem, comunicam, traduzem sentidos que fazem parte da vida coletiva.

No caso do *jaguetê jegua*, não é só uma pintura bonita, é um texto que ativa sentimentos e forças ancestrais. É importante lembrar que essa pintura é feita diretamente sobre o corpo, o que reforça ainda mais seu poder simbólico. O corpo aqui se torna suporte de conhecimento, território de inscrição da memória coletiva, ou como contribui Munduruku:

Ao descobrir os vazios que o corpo possui, a criança indígena não despreza a necessidade de adquirir conhecimentos complementares. Ao contrário, percebe como é importante deleitar-se com eles em um processo de aprendizagem que passa pela leitura do entorno ambiental. Vai compreendendo, assim, que o ambiente a ser observado deixa marcas que orientam seu ser e sua própria vida. Entende que o uso dos sentidos atribui sentido às ações: a leitura das pegadas dos animais, o voo dos pássaros, os sons do vento nas árvores, o crepitar do fogo, as vozes da floresta em suas diferentes manifestações (Daniel Munduruku, 2020, p. 51)

Ou seja, Quando uma pessoa se pinta com esse grafismo, ela não está apenas se enfeitando, ela está assumindo uma posição, uma força, um estado de espírito. Como dizem os mais velhos, a onça é um ser que sabe onde pisa, que enxerga longe e que protege seu espaço. Pintar-se como os traços da pele da onça é, de certa forma, afirmar essa mesma postura.

A linha preta que aparece acima dos losangos pode ser entendida como um limite, uma fronteira entre mundos talvez entre o visível e o invisível, entre o corpo e o espírito. Já os círculos dentro dos losangos lembram olhos ou focos de energia, apontando para um estado de alerta e presença. Embora essa pintura não seja permanente, sua duração varia de dez a quinze dias dependendo do cuidado, sua força simbólica permanece viva enquanto estiver

no corpo e na memória de quem a usa. A pintura é uma forma de dizer algo, sem verbalizar as palavras, de transmitir com o corpo aquilo que não se diz com a boca. Essa é a riqueza dos grafismos indígenas, são textos vivos, feitos de terra, cor, gesto, ancestralidade e *tekoha* e que na maioria das vezes utiliza-se o corpo como suporte de pesquisa e como também sustenta Munduruku:

É, pois, com o ato de ouvir histórias que nossa gente auto educa a mente, de modo que o indígena vive no corpo tudo o que é elaborado pela silenciosa e constante atenção aos símbolos que as histórias nos trazem. O corpo, que vive o presente, sustenta-se, preenche seu vazio com os alimentos que a memória evoca. Não se trata, todavia, de uma vida sem sentido, próxima ao reino animal, como diziam os colonizadores. Ao contrário: é uma vivência plena de significações que reverberam no corpo (Daniel Munduruku, 2020, p. 54).

3.3 As tintas utilizadas nos *Jegua*

Figura 12– Urucum



Fonte: Acervo pessoal (2026)

Figura 13– Genipapo



Fonte: Acervo pessoal (2026)

No passado, as tintas utilizadas para fazer as pinturas corporais segundo a *nhãndesy* Floriza ³ (ensinamento passado oralmente pela *nhãndesy*, catalogado em vídeo). Ela afirma que as tintas eram feitas da fruta do jenipapo que na língua indígena é chamado de (*mandypa*) que é comestível quando a fruta está madura, utilizado pelos não indígenas para fazer licor e o urucum, além de servir como tinta da cor vermelha para a pintura corporal e facial, também serve como cosmético muito utilizado pelas mulheres como hidratante labial. Por meio da palavra de Cabreira:

No princípio o teko jary ymaguare, o Deus de todos os jary, criou o urucum de vários tipos para se pintar, os jara quando criou a planta urucum foi para mostrar que quando é pintado, o nhanderu guasu e haí, nosso grande deus e nossa mãe, está na frente de quem está sendo pintado e está recebendo jehovasa (benção). O urucum foi a criação de nhande rykei, foi criado vários tipos de cores o yrucum, temos a cor laranjada e que é mais conhecido também ymaguare antigamente tinha yrucum de cor vermelha, amarelo claro, preto e preto claro. No tempo ymaguare a planta urucum é uma planta sagrada que quando

³ Vídeo Raízes (Rapó) dos Guarani-Floriza Souza. Canal Koa Kuera. Disponível em: <https://youtu.be/4e3ia0thP5U?si=CQ4o4nKhRhipQgQM>. Acesso em 10/01/2026

usamos, fazemos jegua, estamos sendo abençoados (Cabreira,2022, p.34).

A anciã e Nhandesy Floriza concretiza dizendo que para o modo tradicional do preparo da tinta quebrava-se a casca do urucum e fervia-se até engrossar o caldo e era misturada com o mel do jatei, o processo era o mesmo com o jenipapo. Essa pintura servia como cura, serve para espantar as doenças que ousavam em se manifestar.

Segundo a sabia Dona Floriza, as doenças não gostam das pinturas e por isso que os povos tradicionais usam como forma de proteção. Atualmente, essas frutas continuam fazendo parte das extrações das tintas, mas de um modo diferente, cada preparo terá sua singularidade, alguns utiliza carvão como componente da mistura, ora fervem o jenipapo ora só espremem o caldo da fruta.

No entanto, há um jeito moderno no modo de preparar a tinta e se pintar, hoje em dia são utilizados canetões, tintas guache, pincéis e outros. Uma técnica atual de pintura, mas que está ligada também com o desmatamento das florestas os (*ka'a guy*) de onde são encontradas as frutas. As tintas são ainda feitas das frutas que a própria natureza nos oferece, mas com a escassez das frutas, optamos por outros modos de ainda praticar o uso da pintura corporal. Dessa forma os *ava* Guarani-kaiowá buscam meios para substituir as tintas e assim manter e preservar suas tradições se adaptando um novo modo de vida e práticas culturais.

3.4 A pintura corporal na visão contemporânea

Acredito que nós indígenas somos etnógrafos desde sempre, buscamos sentido em tudo. Essa discussão corrobora o argumento de que a etnografia indígena é uma característica intrínseca do meu grupo étnico guarani-kaiowá e se faz importante, a partir do momento que o sujeito pertencente à sua cultura seja protagonista das pesquisas participativas carregadas de conhecimentos, memórias ancestrais e transmissão de conhecimento. Paralelamente a esses trabalhos, há representações artísticas da cultura indígena e da cotidianidade do *tekoha* inclusive por meio de grafismos em corpos, objetos, tecido, tela, nas quais estão essas noções de tempo, espaço e estética.

O grafismo tem sido retomado no momento atual como retomada de identidade, como ato político, reafirmando suas identidades, territorialidades e pertencimentos, transformando a linguagem visual em instrumento de resistência e posicionamento diante dos sérios problemas que acontecem na resistência indígena. São mais de 500 anos lutando contra o apagamento, o etnocídio e o silenciamento de suas existências. Apesar disso, o povo originário luta para manter viva sua língua, saberes e práticas, reafirmando a cultura como espaço de resistência, ecoando e retomando seu lugar de fala. As pinturas corporais agem como empoderamento étnico e discurso.

Na contemporaneidade como expressão artística, muitos indígenas e não indígenas usam os grafismos para customizar roupas, quadros, entre outros. Gerando renda e vivendo de suas artes. Podemos perceber os grafismos não apenas nos corpos, mas também nas suas vestimentas. Ou seja, o grafismo se estende do corpo para os objetos. Em algumas exceções, podemos perceber uma recodificação desses grafismos quando usado em customização de objeto, na arte atual, por esses artistas indígenas. Como podemos ver nas figuras abaixo:

Figura 14– Grupo de Rap Bro mc's, com roupas customizadas com grafismos indígenas



Fonte: instagran do grupo. Disponível em: <https://www.instagram.com/bromcsoficial/>.

Acesso em 23/09/2025

Figuras 15 e 16 – Roupas customizadas com grafismos indígenas



Fonte: Acervo pessoal (2024)

Um outro momento de uso recorrente dessas pinturas é na semana dos povos indígenas. Nesta data ocorre vários eventos de celebração na comunidade, um desses eventos muito conhecido e que agora faz parte do calendário oficial de eventos da cidade de Dourados/MS. A lei sancionada neste ano de 2025, lei de número 6.414. O concurso de beleza Mis e Mister indígena já é uma prática corriqueira na comunidade, celebrando não somente a beleza que já é originária, mas unindo com apresentações típicas das três etnias, conta com a presença de vários outros povos, indígena e não indígena para celebrar esse momento de festa. Imagens dos atuais miss e mister que representam a RID- Reserva Indígena de Dourados/MS.

Figura 17 – Vencedores do concurso de beleza Mis e Mister indígena de Dourados/MS (2025)



Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/MissMisterRID>. Acesso em 20/12/2025.

Voltando para o assunto dos *Jeguas* tradicionais guarani-kaiowá, um dos requisitos para participação no evento Mis e Mister indígena, é que os candidatos indígenas levem em consideração o critério de estar pintado com o grafismo correto, do seu povo de pertença. Esse evento é importante para a reserva indígena. Porque é nesse momento que há uma procura pelos anciões da comunidade, como os jovens não possuem a mesma extensão de conhecimento dos mais velhos sobre as nossas tradições e pinturas corporais, então, os participantes buscam por conhecimentos ancestrais, e isso é fundamental para a preservação da cultura.

Logo, observamos também o uso dos grafismos em eventos escolares, em grades reuniões e assembleias por exemplo o acampamento “Terra Livre”, as “Marchas das mulheres indígenas”, que ocorre em Brasília. Uma vez que, na contemporaneidade o uso dessa linguagem é utilizado pelos mais jovens como

manifestação artística, e como marca identitária, o que ocorre também nas universidades, onde muitos jovens acadêmicos indígenas formam grupos de dança, oficina de demonstração de grafismos e o fazem como forma de expressão da sua arte, ou seja, para demarcar suas diferenças. Ou seja, quando inscrito no corpo o grafismo transforma a pintura corporal em um ato discursivo.

4- Considerações finais

Esse trabalho teve por objetivo analisar os grafismos guarani-kaiowá em um panorama semiótico, abordando os saberes tradicionais acerca das pinturas corporais indígenas, fazendo um recorte para os povos guarani-kaiowá moradores da RID, Francisco Horta Barbosa.

Ao estar não somente inserida nessa cultura, mas com o local de fala e pertencimento, participando ativamente dos eventos, festividades e exposições de arte dentro do território, teve-se um saldo positivo, de partilha e compreendendo as manifestações culturais associadas ao grafismo. Vivenciando e fazendo observações etnográficas detalhadas, incluindo contextos sociais, expressões artísticas e rituais. Isso levaram-me a uma compreensão para além de uma mera pintura para uma análise dos *jeguas* (pintura corporal) como símbolos icônicos e texto cultural, proporcionando uma compreensão mais profunda das práticas culturais. Dessa forma, acredito que isso ajudou-me a questionar sobre a relevância desse trabalho a ser abordada como tema de pesquisa do mestrado, visto que, há uma lacuna existente sobre esse tema na área acadêmica. Sobretudo, a relevância da pesquisa voltar a comunidade.

Desse modo, ao trabalhar os grafismos que para a cultura indígena é um elemento crucial, um eixo central da cultura, já que usamos o grafismo como blindagem do corpo. Para nós indígenas a pintura e nossos artesanatos são elementos indispensáveis, são elas que nos muni do *ara va'i* (*tempo ruim*), dos espíritos ruins, das pessoas mal-intencionadas. Dado isso, propusemos a pesquisar os grafismos já catalogados, não por uma questão de tempo, mas por motivos de valorização do que já havia sido estudado anteriormente, sobretudo por ser um aporte referencial de mulheres indígenas kaiowá e guarani-kaiowá,

que tiveram todo trabalho e cuidado de entrevistar os sábios anciões das suas aldeias para catalogar esses grafismo que estão sendo ameaçados de perda, em virtude dos nossos mestres do saberes estarem falecendo e acabando que não passando esse conhecimento para esse geração atual, devido à falta de interesse por uma parte e a outra achar que nossos anciões viverão para sempre, e acabam deixando para aprender mais tarde esse processo.

Por essa razão, essas pesquisas são essenciais, inclusive quando a pesquisa parte de pesquisadores indígenas, portanto, este trabalho se insere no que se compreende como um olhar do Sul, não apenas enquanto localização geopolítica, mas como uma posição epistemológica que questiona hierarquias históricas de produção do conhecimento. Pesquisar a partir do Sul significa reconhecer que os saberes indígenas foram sistematicamente silenciados ou interpretados a partir de um olhar de fora, não respeitando nosso *teko laja* nosso modo de ser e viver em comum.

Nesse sentido, a pesquisa realizada por indígenas, especialmente quando trata de questões indígenas, não é apenas uma escolha metodológica, mas um posicionamento ético e político de resistência. Trata-se de reconhecer o direito do local de fala, à autoanálise e à produção de narrativas que partem de dentro das culturas, evitando leituras fragmentadas sobre nós, nossa realidade de vida. A pesquisa deixa de tratar os povos indígenas como objetos distantes e passa a reconhecê-los como sujeitos de pensamento, de memória e de narrativa. Trata-se de um compromisso ético e político com a autonomia dos saberes indígenas, com o direito de contar a própria história e de refletir sobre ela a partir de dentro. Assim, este trabalho reafirma a necessidade de práticas acadêmicas mais justas, que reconheçam os povos indígenas como produtores de conhecimento e protagonistas de suas próprias epistemologias.

Dessa forma, o trabalho reafirma a importância dessas práticas acadêmicas que rompem com a colonialidade do saber e reconhecem os povos indígenas como sujeitos produtores de conhecimento, e não apenas como objetos de estudo. A utilização de métodos de análise qualitativa como a pesquisa bibliográfica, as observações em conjunto a pesquisa etnográfica fizeram toda diferença na realização de reflexões teóricas embasadas nos dados coletados, conectando o saber indígena com os conceitos da semiótica Lotmaniana e as áreas de vizinhança, a fim de enriquecer a compreensão acerca

dos grafismos indígena no contexto cultural Guarani-Kaiowa. Buscamos relacionar a teoria não indígena (ocidental) com teoria indígena afim de simplificar o entendimento, nesse caso o conceito do autor Iuri Lotman de Semiosfera trouxe para o contexto indígena a ideia de uma Semiosfera Guarani-kaiowá, porque acredito que na nossa cultura temos nossos modelos de organização, o conceito de *nhe'ẽ* expressa de forma exemplar essa ampliação do entendimento de linguagem. *Nhe'ẽ* é palavra, mas, pode ser interpretada com princípio de existência. Diferentemente da concepção moderna ocidental, em que o signo tende a ser entendido como arbitrário, na cultura Guarani a palavra está ontologicamente ligada ao ser. Assim, linguagem e vida não se separam: falar, nomear e cantar são formas de existir e de manter a ordem do *teko* (*vida*) que para a teoria não indígena seriam as linguagens do mundo, tudo que está dentro da Semiosfera guarani-kaiowá é signo, é um texto, assim como trouxemos nessa pesquisa dos *Jeguas* em que buscamos compreender os grafismos indígenas como texto de cultura que comunica e reafirma nossa semiosfera indígena.

Ao concluir este trabalho, percebo que a reflexão sobre a semiosfera guarani-kaiowá me levou a enxergar o grafismo para além de sua dimensão estética. Compreendi que ele faz parte de um campo simbólico mais amplo, vivo e em constante movimento, onde língua, canto, memória, história e luta se articulam. A semiosfera guarani-kaiowá deste momento histórico não é algo estático; ela se constitui nas teias das relações, nas retomadas de saberes ancestrais e nas formas contemporâneas de afirmação identitária.

Este estudo me permitiu perceber como os signos icônicos vêm sendo utilizados na construção e no fortalecimento de uma identidade que dialoga com o presente sem romper com a ancestralidade. O grafismo, nesse contexto, torna-se também um instrumento político, pois marca presença, afirma pertencimento e expressa resistência. Ele comunica, posiciona e cria sentidos dentro e fora da comunidade. Outro ponto que se evidencia é a questão das fronteiras móveis. Esses signos não permanecem restritos a um único espaço cultural, eles atravessam as fronteiras, alcançam outras culturas e despertam interesse também aos não indígena. Ao mesmo tempo em que passam a ser objeto de estudo nas artes e em outros campos do conhecimento, continuam enraizados

na língua, na música, nos cantos, nos sons e nas práticas coletivas que lhes dão sentido.

Assim, compreendo que a semiosfera guarani-kaiowá na atualidade articula história, luta e identidade. Ela é o espaço onde os conhecimentos dos nossos ancestrais são recuperados e ressignificados no presente. Dado isso, a finalidade maior é a compreensão dos grafismos como um grande texto da cultura indígena. Enriquecendo assim, o entendimento sobre os *Jegua* (os grafismos) Visa também a contribuição para a área do conhecimento, indígena e não indígena. Essa metodologia integrada buscou não apenas compreender as pinturas corporais na cultura estudada, mas também contextualizá-la dentro do arcabouço teórico da Semiótica da Cultura, da etnolinguística em diálogo com pensamento de autores indígenas acerca do tema.

Esse trabalho também projetou aprofundar os estudos em relação ao grafismo indígena, que são usados habitualmente na cultura Guarani-Kaiowa, signos carregados de sentidos e significado étnico. A análise trouxe reflexões sobre essas manifestações de arte indígena contemporâneas, ressaltando a valorização das tradições, conhecimento, respeitando os significados, reforçando a identidade para não o esquecimento da cultura. Dessa forma, acredito, que esta pesquisa tenha atingido seu propósito de leitura do grafismo indígena Guarani-Kaiowa sob a perspectiva da semiótica da cultura, trazendo benefícios múltiplos, abrangendo tanto o campo acadêmico quanto a valorização e a preservação da cultura indígena. Do ponto de vista teórico, a abordagem semiótica permite uma compreensão mais aprofundada dos grafismos como sistemas de significação, analisando como esses elementos visuais estruturam e comunicam a identidade, a cosmopolítica e os valores do povo Guarani-Kaiowa.

Portanto isto, contribui para um entendimento mais amplo da relação entre arte, linguagem e pensamento nas culturas indígenas. Por fim, o estudo aponta um intuito maior o de promover o reconhecimento e a valorização do patrimônio cultural, material e imaterial que são os grafismos Guarani-Kaiowa, fortalecendo a identidade indígena e possibilitando iniciativas de preservação desses saberes. Desta forma, esperamos que o resultado dessa pesquisa contribua em diversas áreas, como a educação, arte, design etc. Por último, mas não menos importante, desejo que esta pesquisa auxilie para elaboração de materiais

pedagógicos e artísticos, sempre respeitando a autoria e os significados culturais atribuídos pelos *ava* Guarani-Kaiowa. *Atima porã*

5- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENITES, Sandra. *Nhe'ẽ para os Guarani (Ñandeva e Mbya)*. Revista Campos, v. 21, n. 1, p. 1-?, jan./jun. 2020. DOI: 10.5380/cra.v21i1.77443.

BENITES, Sandra. *Viver na língua guarani: mulher falando*. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

BITTENCOURT, C. M; LADEIRA, M. E. A história do povo Terena. Brasília: MEC, 2000.

BENITES, Tonico. *A escola na ótica dos Ava Kaiowá: impactos e interpretações indígenas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012.

BENITES, Tonico. *A escola na ótica dos Ava Kaiowá: Impactos e interpretações indígenas*. 2009. [107 páginas] Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

BENITES, Tonico. *Rojeroky hina ha roike jevy tekohape (Rezando e lutando): o movimento histórico dos Aty Guasu dos Ava Kaiowá e dos Ñandeva em Mato Grosso do Sul (1970-2010)*. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renates. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. *Colonização, Quilombos: modos e significados*. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

CABREIRA, Rossandra. *A etnografia do Jegua Kaiowá e Guarani: uma descrição analítica registrada no grafismo indígena*. 2022. Dissertação (Mestrado em Educação e Territorialidade) – Faculdade Intercultural Indígena, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2022.

CHACAROSQUI-TORCHI, Gicelma da Fonseca. *Por um cinema de poesia mestiço: o filme "Caramujo-flor", de Joel Pizzini, e a obra poética de Manoel de Barros*. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

TORCHI, Gicelma da Fonseca Chacarosqui. *A semiosfera do chá gelado: um olhar semiótico sobre a cultura mestiça do tereré*. Revista Graphos, João Pessoa, v. 12, p. 53–66, 2014.

CHAMORRO, Graciela. *Terra madura: Yvy araguyje: fundamento da palavra guarani*. Dourados, MS: Editora UFGD, 2008.

CHAMORRO, Graciela. *Kurusu Ñe'ẽ: palavras que la historia no podría olvidar*. Assunção: CEADUC, 1998.

Chamorro, Graciela. *História Kaiowá: das origens aos desafios contemporâneos*. São Bernardo do Campo, SP: Nhanduti Editora, 2015. 320 p.

- CREPALDE, Adilson. *A construção do significado de tekoha pelos Kaiowá do Mato Grosso do Sul*. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Com a colaboração de Andre Barbault... [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005 (impresso/edição consultada em 2006)
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Apicuri, 2016. 260p.ISBN 978-85-8006-195-6.
- KESKE, Humberto Ivan. Da expansão do texto ao estudo da cultura: a proposta de Umberto Eco. *Signos*, v. 27, n. 2, p. 7-19, 2006.
- KÖVECSES, Zoltán. *Metaphor in culture: universality and variation*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. London: The University of Chicago Press, 2003.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought*. New York: Basic Books, 1999.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- LOTMAN, Iuri. *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1990 (reimpressão 1999/2000).
- LOTMAN, Iuri. *Culture and explosion*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2000.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I*. Tradução de Desidério Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera II*. Tradução de Desidério Navarro. Madrid: Cátedra, 1998.
- LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera III*. Trad. De Desidério Navarro Madrid: Madrid: Cátedra, 2000.
- LOTMAN, Iuri M. Sobre o conceito contemporâneo de texto. Tradução livre de Gicelma da Fonseca Chacarosqui-Torchi. *Entretextos*, n. 2, p. 1-4, nov. 2003.
- MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

- MACHADO, Irene (org.). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2007.
- MACHADO, Irene (org.). *Diagramas: explorações no pensamento-signo dos espaços culturais*. São Paulo: Alameda, 2016.
- MELIÀ, Bartomeu; GRÜMBERG, Georg; GRÜMBERG, Friedl. *Los Pãi-Tavyterã: etnografia guarani del Paraguay contemporáneo*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos, Universidad Católica “Nuestra Señora de la Asunción”, 1976.
- MELIÀ, Bartomeu. *A experiência religiosa guarani*. IHU On-Line, São Leopoldo, n. 325, 2010. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/3258-bartomeu-melia-1>. Acesso em: 9 fev. 2026.
- MUNDURUKU, Daniel. *O caráter educativo do movimento indígena*. São Paulo: Paulinas, 2009.
- MUNDURUKU, Daniel. *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória*. São Paulo: Studio Nobel, 2001.
- MUNDURUKU, Daniel. *Mundurukando 1: sobre saberes e utopias*. 2. ed. ampliada e atualizada. São Paulo: UK'A Editorial, 2020.
- MURA, Fabio. *À procura do “bom viver”: território, tradição de conhecimento e ecologia doméstica entre os Kaiowá*. 2006. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- MIGNOLO, Walter D. *Local histories/global designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- PIETROFORTE, Antônio Vicente. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.
- Pereira, L. M. (1999). *Parentesco e organização social Kaiowá* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- ROSSATE, Ana Lucia. *Mbojeguaha: grafismo*. Anaranda: Edição da autora, 2024.
- Edição bilíngue Guarani Kaiowá/Português.
- SALDANHA, Gilcácia Gündel. *Grafismo na comunidade Kaiowá de Itay Ka'aguyrusu*. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 13., 2016, Coxim, MS. *História e democracia: possibilidades do saber histórico*. Coxim, MS: ANPUH-MS, 2016.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2023.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖRTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. 3. ed. São Paulo: EPU; Edusp, 1974.
- SILVA, Alexandriana da. *O grafismo e o significado do artesanato da comunidade guarani da Linha*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- SERAGUZA OLEGÁRIO E SOUZA, Lauriene. *As donas do fogo: parentesco, práticas alimentares e luta pela terra entre os Kaiowa e Guarani*. Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America, v. 21, n. 2, p. 293-303, 2025.
- THOMAZ DE ALMEIDA, Rubem Ferreira. *Do desenvolvimento comunitário à mobilização política: o projeto Kaiowá-Ñandeva como experiência antropológica*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.
- VIDAL, Lux. Aspectos da pintura na cultura indígena. *Revista de Antropologia*, v. 2728, p. 409-413, 1984-1985.
- VIDAL, Lux. *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel, 1992.
- VIETTA, Katya. *Histórias sobre terras e xamãs Kaiowá: territorialidade e organização social na perspectiva dos Kaiowá de Panambizinho*. 2007. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- FIGUEIREDO, Alexandra Aparecida de Araújo; TORCHI, Gicelma da Fonseca Chacarosqui; REIS, Leidiani da Silva; SGARBI, Nara Maria Fiel de Quevedo (Org.).
- Linguas indígenas, linguística, cultura e ensino. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2021.
- MOTA, Juliana Grasiéli Bueno; CAVALCANTE, Thiago Leandro Vieira (Org.). *Reserva Indígena de Dourados: histórias e desafios contemporâneos*. São Leopoldo: Karywa, 2019.