

A MIMESE NA COSMOLOGIA INDÍGENA: Analisando o simbolismo dos bancos dos povos originários brasileiros

THE MIMESIS IN THE INDIGENOUS COSMOLOGY: Analyzing the symbolism of the Brazilian native peoples' stools

Antônio Henrique Silva Nogueira, Doutor. Universidade Federal de Pernambuco.

antonio.nogueira@ufpe.br

João Vitor Lins Pinheiro, Mestrando em Design. Universidade Federal de Pernambuco.

joao.lpinheiro@ufpe.br

Amilton José Vieira de Arruda, Professor PhD. Universidade Federal de Pernambuco.

amilton.arruda@ufpe.br

Resumo

Este artigo tem como principal objetivo refletir sobre a intencionalidade mimética na atividade projetual de design. Inicialmente, contextualiza questões conceituais do design na filosofia e sua aplicação prática. Em seguida, explora o conceito de mimetismo na biologia para esclarecer a essência do processo mimético. O estudo também inclui uma breve reflexão sobre a cosmologia indígena e uma análise simbólica de diversos artefatos indígenas, verificando a hipótese de que esses artefatos priorizam a função simbólica em detrimento das demais. Isso reflete uma relação holística entre natureza, comunidade e mitologia. A mimese indígena enfatiza aspectos espirituais e simbólicos, diferindo da mimese ocidental, que se concentra em aspectos estéticos. Este estudo contribui para a compreensão das possibilidades da mimese na atividade projetual do design.

Palavras Chave: mimese; design; cosmologia indígena e bancos indígenas.

Abstract

This article aims to reflect on the mimetic intentionality in design activities. Initially, it contextualizes conceptual issues of design in philosophy and its practical application. Then, it explores the concept of mimicry in biology to clarify the essence of the mimetic process. The study also includes a brief reflection on indigenous cosmology and a symbolic analysis of various indigenous artifacts, verifying the hypothesis that these artifacts prioritize symbolic function over others. This reflects a holistic relationship between nature, community, and mythology. Indigenous mimesis emphasizes spiritual and symbolic aspects, differing from Western mimesis, which focuses on aesthetic aspects. This study contributes to understanding the possibilities of mimesis in design activities.

Keywords: Mimesis; Design; Indigenous cosmology and Indigenous stools.



15º Congresso Brasileiro
Pesquisa e Desenvolvimento em Design



1 Introdução

A compreensão do termo "mimese" tem origem etimológica na palavra grega "mimesis", mantendo a mesma grafia em inglês. De acordo com o Dicionário Michaelis (2021), o termo é definido sucintamente como a imitação ou representação da realidade. Na literatura de design, o conceito de mimese é frequentemente associado a dois sinônimos: analogia (analogy), que se refere à semelhança entre coisas ou fatos, e metáfora (metaphor), uma figura de linguagem em que uma palavra que denota um objeto ou ação é usada em lugar de outra para sugerir uma semelhança ou analogia, funcionando como um símbolo. (Dicionário Michaelis, 2021).

O significado de "imitação de algo" nos termos mencionados fica, assim, esclarecido. Contudo, é essencial explorar outro aspecto crucial: a amplitude da mimese. Os conceitos de mimese abrangem diversas áreas do conhecimento, como design, artes visuais, filosofia, biologia, entre muitas outras. No entanto, no contexto do design, o argumento mimético frequentemente é tratado de maneira dispersa e fragmentada, carecendo de uma fundamentação teórica adequada. Assim, este artigo recorre à filosofia para proporcionar um entendimento conceitual sólido sobre o tema e à biologia, através do estudo do mimetismo, para ampliar a compreensão sobre a intencionalidade mimética em diferentes contextos.

Toda essa fundamentação prévia é necessária para o principal objetivo deste artigo, que é refletir sobre a intencionalidade mimética utilizada na concepção de artefatos indígenas. Este pensamento baseia-se na extensão do conceito de biomimética de Janine Benyus (1997), que propõe que devemos nos relacionar com a natureza como uma mentora. Nesse sentido, a ideia se expande para incluir não apenas a observação da natureza e suas estratégias, mas também o aprendizado a partir da interação com os povos originários, que estão muito mais integrados a ela e possuem uma perspectiva singular sobre a fauna e a flora como elementos de inspiração criativa.

Neste sentido, além do contexto teórico já mencionado, este artigo tem como objetivo elucidar brevemente a cosmovisão indígena em relação à criação mimética e fazer um comparativo entre artefatos "não indígenas" e artefatos indígenas. A análise considerará as funções práticas, estéticas e simbólicas de ambos, a verificar a hipótese inicial de que os artefatos indígenas priorizam a função simbólica acima de qualquer outra.

2 O Pensamento Filosófico Sobre o Conceito de Mimese

Na filosofia clássica, Platão e Aristóteles apresentam diferentes posições sobre a mimese. Embora ambos reconheçam a mimese como uma forma de representação da natureza, suas perspectivas divergem em relação a como ela deve ser empregada como método de criação. De acordo com Bosi e Pinheiro (2019), Platão adota uma visão restritiva da mimese, considerando-a apenas como imitação e atribuindo-lhe um caráter pejorativo. Ele cria uma hierarquia dos planos de existência, onde o mundo inteligível é considerado superior. Nesse contexto, Grimaldi e Oliveira (2022) afirmam que, para Platão, a beleza está associada à perfeição do mundo das ideias e é completamente dissociada da realidade sensível.

O pensamento platônico atribui um caráter divino à criação, reservando exclusivamente à divindade o papel de criadora de todas as coisas. Platão (2005, p. 453) sugere que, por mais habilidosa que seja a ação criativa humana, ela é apenas uma imitação da criação divina, conferindo-lhe, assim, um status inferior em comparação com a criação única e perfeita da divindade.

Contrapondo ao pensamento platônico restritivo e pejorativo, Grimaldi e Oliveira (2022, p. 120) afirmam que Aristóteles concebe a mimese um potencial criativo único que transcende a mera imitação. O filósofo considera a mimese como algo inato e intrínseco ao ser humano, uma parte fundamental de sua capacidade de aprender por imitação. Essa habilidade é essencial para o desenvolvimento das linguagens e para a transmissão da cultura. Na visão do filósofo grego, as artes não apenas imitam a natureza, mas também têm a capacidade de complementá-la, suprindo o que lhe falta.

Segundo Grimaldi e Oliveira (2022, p. 120), o conceito aristotélico de beleza entende o belo como algo que surge pela contemplação que desperta em seus admiradores, seja em algo produzido pela natureza ou criado pelo ser humano. Em suma, Aristóteles enfatiza que a mimese é uma fonte de ideias inovadoras, e que a memória desempenha um papel crucial ao conectar e ressignificar informações, gerando novas interações no processo mimético.

Puls (2006), citado por Bosi e Pinheiro (2019, p. 167), destaca que Aristóteles vai além da teoria e propõe métodos empíricos para a criação mimética. O filósofo sugere que a mimese pode ocorrer através de categorias de modificação da fonte de inspiração, como transfiguração, adição, subtração, composição e alteração do que será representado. Essas modificações estabelecem parâmetros que influenciam diretamente a abordagem empírica da mimese, os quais poderão ser verificáveis nas análises subsequentes.

No contexto da filosofia moderna, Theodor Adorno e Walter Benjamin apresentam perspectivas divergentes sobre a mimese. Segundo Gagnebin (1993, p. 72), Adorno critica a mimese por sua passividade, alinhando-se aos conceitos de Freud ao argumentar que o processo mimético pode envolver uma "pulsão de morte", resultando na assimilação do sujeito ao outro e na perda do eu. Para Adorno, a mediação teórica é crucial para dar sentido às metáforas presentes nesse processo. Em contraste, Benjamin, conforme Gagnebin (1993, p. 80), propõe uma teoria da mimese similar à de Aristóteles, baseada na ideia de que o ser humano cria semelhanças em reação ao mundo. Ele vê a atividade mimética como uma mediação simbólica que transcende a simples imitação, permitindo a reconfiguração criativa das entidades envolvidas. Mesmo na ausência de imitação direta, Benjamin sugere a existência de uma "semelhança não-sensível", destacando a linguagem como o ápice da expressão mimética.

3 Mimetismo

A capacidade de imitação inerente ao processo mimético não é exclusiva dos seres humanos, pois também é possível observar estratégias de mimese na própria natureza. Janine Benyus (1997) destaca a importância de considerar a natureza como uma fonte de inspiração e orientação, valorizando seu vasto conhecimento e sabedoria. Nesse sentido, os princípios e estratégias naturais, segundo Benyus, podem oferecer orientações valiosas para diversas aplicações.

Na natureza, a capacidade de um organismo se assemelhar a outro ou ao ambiente caracteriza o mimetismo, um fenômeno bastante comum que pode ocorrer de diferentes formas. De acordo com Elynton Alves do Nascimento (2009), os principais tipos de mimetismo são: camuflagem, cripticidade, conspicuidade, aposematismo, retro-orientação, além dos mimetismos batesiano e mülleriano.

Quadro 1 - Modalidades de Mimetismo

Camuflagem	Estabelece-se uma semelhança entre a espécie e uma porção aleatória do plano de fundo, tornando-a indetectável aos sentidos do predador.
Cripticidade	Apresentam uma informação enganosa aos potenciais predadores, assemelhando-se a objetos não comestíveis, permanecendo visíveis, porém sem despertar o interesse desses predadores.
Conspicuidade	Diz respeito à habilidade de um organismo destacar-se visualmente em seu ambiente, muitas vezes por meio de cores vivas e contrastantes.
Aposematismo	É observado em algumas espécies que apresentam coloração chamativa e contrastante, frequentemente associada a características físicas distintas, como listras, manchas ou padrões brilhantes. Essa coloração vibrante serve como um sinal visual que alerta os predadores sobre a presença de substâncias tóxicas, venenosas ou perigosas nessas espécies.
Retro-orientação	Certas características visuais criam uma ilusão óptica que sugere que a cabeça da presa esteja localizada em uma região específica. Essa ilusão direciona os ataques dos predadores para áreas não vitais do corpo da presa, permitindo sua fuga e sobrevivência.
Mimetismos Batesiano	Ocorre quando uma espécie evolui desenvolvendo características morfológicas que a fazem parecer com outra espécie específica considerada repugnante por um predador.
Mimetismos Mülleriano	Ocorre quando um grupo de espécies do mesmo habitat compartilha características semelhantes em sua aparência física, como padrões e cores parecidas, que remetem a algo desagradável para um possível predador, como a presença de veneno ou outro tipo de perigo. Assim, ao experimentar a toxicidade de apenas uma dessas espécies, o predador tende a evitar todas as outras, resultando em um efeito de sinergia coletiva e vantagem mútua de proteção.

Fonte: Nascimento (2009).

Figura 1 - Camuflagem¹, Cripticidade² e Conspicuidade³.



Fonte: Compilado pelo Autor.

Figura 2 - Aposematismo ⁴, Retro-orientação ⁵, Mimetismo Batesiano ⁶ e Mimetismo Mülleriano ⁷.



Fonte: Compilado pelo Autor.

4 Mimese no Design

Para compreender melhor o processo mimético no design, é fundamental esclarecer algumas premissas. A primeira delas é que um artefato mimético é essencialmente caracterizado por referenciar algo externo, como outro artefato, elemento configurativo ou signo, independentemente de sua origem natural ou artificial. Nesse contexto, existe uma dualidade semântica que permeia o argumento mimético, pois o artefato mimético é composto por duas entidades centrais: a fonte de inspiração e o alvo. A fonte de inspiração representa o ponto de origem e a inspiração inicial, enquanto o alvo é o produto resultante, o próprio artefato, concebido pelas influências da fonte original.

Outro aspecto crucial a ser abordado é o dos objetivos e necessidades que um produto visa satisfazer. De acordo com Löbach (2001, p.54), as "funções dos produtos" desempenham um papel fundamental nessa interação e se evidenciam durante o uso do artefato. Essas funções podem ser categorizadas em três principais: prática, estética e simbólica. A função prática diz respeito aos aspectos físicos e fisiológicos do uso, como exemplificado pela capacidade de uma cadeira proporcionar conforto (Löbach, 2001, p.58). A função estética envolve a percepção sensorial e material do objeto, influenciada pela experiência anterior do usuário, sendo decisiva na escolha do produto (Löbach, 2001, p.62). Por fim, a função simbólica abrange os aspectos espirituais, psicológicos e sociais do uso, estabelecendo uma conexão perceptiva baseada em experiências e associações de ideias (Löbach, 2001, p.64).

Portanto, observa-se uma relação de maior complexidade na percepção do artefato mimético. Este não apenas transmite as informações inerentes aos seus próprios elementos configurativos, mas também incorpora elementos estéticos e simbólicos preexistentes do objeto de inspiração original que serviu como referência. Desse modo, a mimese pode se manifestar de várias formas, concentrando-se na "função prática, estética ou simbólica" (Löbach, 2001, p. 55). As fontes de inspiração são diversas e abrangentes, podendo incluir elementos tangíveis como edifícios, aspectos culturais ou artefatos históricos, além de conceitos abstratos como pensamentos, música e até mesmo conceitos matemáticos.

Todos esses elementos podem ser reconfigurados e ressignificados através do processo de mimese. No entanto, é útil categorizar a mimese em dois grandes grupos de acordo com a fonte de inspiração utilizada no processo mimético: (1) a mimese de elementos naturais, também conhecida como biomimética; e (2) a mimese de elementos artificiais, que incluem componentes culturais e outras criações humanas.

Quadro 2 – Categorias de mimese.

Mimese natural	Mimese artificial
Estruturas orgânicas (animal e vegetal)	Artes (Arquitetura, Pintura, Dança)
Reino Mineral	Cultura (Artesanato, Artefato, Imaginário)
Fenômenos e Padrões Naturais	Matemática (Design Paramétrico)

Fonte: Elaborado pelo autor.

4.1 A prática da mimese por designers não indígenas.

Diversos designers incorporam a mimese como linguagem estética e simbólica em suas abordagens de design. Para ilustrar essas práticas de maneira mais específica, serão apresentadas cinco obras de cinco designers brasileiros que exemplificam a variedade de aplicações da mimese na atividade projetual. A seleção inclui trabalhos de Sérgio Matos, Guto Requena, Leonardo Ferreira, Érico Godim e Léo Capote.

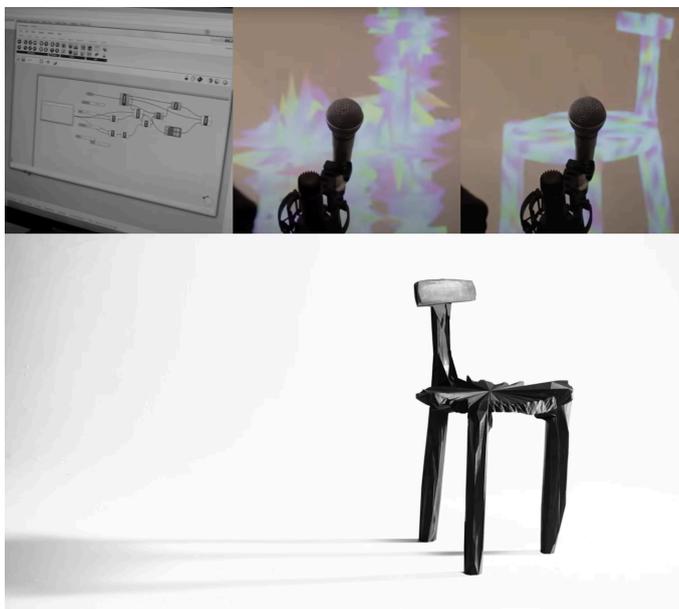
Figura 3 - Cobra coral chair



Fonte: SÉRGIO MATOS, 2024.

Na elaboração da cadeira Cobra Coral (figura 3), Sérgio Matos encontra sua inspiração no distintivo padrão tricolor da serpente. A integração da estrutura em aço inoxidável com cordas navais resulta em uma composição curvilínea que expressa movimento e leveza, além de exibir uma notável beleza simétrica, especialmente na região do encosto, evocando o comportamento sinuoso típico da cobra. Neste artefato mimético, o designer explora a textura inconfundível da cobra, destacando padrões geométricos de cores contrastantes, que facilitam a imediata identificação da analogia proposta. Além das marcantes características estéticas, a cobra coral possui uma rica carga simbólica, associada a diversos atributos mitológicos relacionados às florestas, ampliando sua conexão intrínseca com o território que a acolhe.

Figura 4 - Cadeira Nóize



Fonte: GUTO REQUENA¹, 2024.

No processo de criação da cadeira Nóize (Figura 4), a cadeira Girafa, de autoria da Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, foi modelada em plataforma digital 3D reproduzindo fielmente seu modelo físico. A partir de uma programação computacional feita pelo Estudio Guto Requena, com uso da linguagem Processing. Deformou-se esse modelo digital através da sua fusão com o arquivo de áudio coletado na região da Rua Santa Ifigênia - Centro de São Paulo. O resultado é uma cadeira-manifesto, que para além do ato de sentar, instiga à reflexão. O arquivo digital resultante desse processo foi enviado diretamente para uma máquina de impressão 3D na Bélgica. (GUTO REQUENA, 2024)

Na cadeira Nóize, observa-se um processo intrigante de sobreposição de referências. Este artefato mimético envolve a modificação de dois elementos distintos. A inspiração inicial é a cadeira Girafa de Lina Bo Bardi, que serve como ponto de partida. No entanto, essa inspiração é transformada por meio da computação gráfica paramétrica, que incorpora o desenho das vibrações das ondas sonoras captadas no centro urbano de São Paulo, resultando na deformação do formato original da peça.

¹ Disponível em:< <https://gutorequena.com/>>. Acesso em: 28 de jan. 2024.

Figura 5 - Cadeira Caré (Perspectiva)



FONTE: HARPER'S BAZAAR², 2024.

Figura 6 - Cadeira Caré (Desmontada)



Fonte: CAU/MT³, 2024.

² Disponível em:

<https://harpersbazaar.uol.com.br/estilo-de-vida/instant-bazaar-de-julho-de-2022-por-tatiana-rosato/>

Acesso em: 28 de jan. 2024.

³ Disponível em:

<https://www.caumt.gov.br/escritorio-leoferreiro-e-um-dos-vencedores-do-34o-premio-design-mcb/>. Acesso em: 28 de jan 2024.

A cadeira Caré (figura 5) é desenvolvida por meio de um sistema de peças de madeira torneada, que se encaixam por meio de furos cônicos precisos, eliminando a necessidade de colagem. Sua característica distintiva reside na modularidade e no encaixe das peças (figura 6), sustentados por uma corda náutica tracionada. Destacando-se pela ausência de peças coladas, a cadeira assume um design modular que proporciona versatilidade em sua utilização.

Os materiais empregados na cadeira Caré incluem madeira, latão polido e um assento revestido com uma membrana de couro/camurça, lona de locomotiva e espuma na opção estofada. A escolha desses elementos não apenas enfatiza a estética, mas também reforça a funcionalidade e a adaptabilidade do artefato. Assim, a criação de Leonardo Ferreira Guimarães se destaca como uma síntese harmoniosa entre forma, função e inspiração contextual.

Figura 7 - Poltrona Sucuri



Fonte: ERICO GODIM⁴, 2024.

Na Poltrona Sucuri (figura 7), a influência mimética se manifesta através do entrelaçado interativo de palha de carnaúba, que envolve a estrutura da cadeira, imitando o comportamento característico da sucuri e permitindo diversas configurações distintas. Além desse elemento central, a poltrona também apresenta referências vernaculares aos quadros utilizados na confecção de renda de filé e aos artesanatos de labirinto encontrados no interior nordestino do Brasil.

⁴ Disponível em: <<https://ericogodim.com.br/>> Acesso em: 28 de jan. 2024.

Figura 8 - Cadeira com encosto de balança



Fonte: BOOBAM27. 2024.

Léo Capote utiliza o método da recontextualização como recurso mimético. O objeto que serviu de inspiração é representado em sua totalidade, sem abstrações na composição mimética, com algumas adições compositivas para garantir a eficácia da nova função do artefato. No caso da cadeira de balança (figura 8), os elementos adicionados incluem os pés e a almofada.

5 A Mimese na Cosmovisão Indígena

Na cosmovisão indígena, a fauna e a flora desempenham um papel fundamental na criação artística, expressando-se em práticas como pinturas corporais, artesanatos e rituais específicos de cada etnia. É importante destacar que a concepção de arte, ou algo similar ao design, para os povos indígenas difere substancialmente da perspectiva da cultura hegemônica ocidental, onde a arte é vista como um produto para contemplação, comercialização e coleção. Para muitas etnias indígenas, um artefato criativo é frequentemente efêmero, servindo como instrumento ritualístico com uma finalidade momentânea específica e perdendo seu valor após a conclusão do ritual.

Uma das principais características dos artefatos indígenas é que eles não possuem apenas funções utilitárias e estéticas. Além dessas finalidades, os objetos também podem ter uma finalidade ritualística. Segundo Goldstein (2022), um grafismo, uma máscara ou um canto podem viabilizar e potencializar atividades como a caça, o ingresso de um jovem na vida adulta, a partida da alma de um falecido ou a cura de um doente.

Cristiana Barreto (2006, apud Goldstein, 2022) afirma que, muitas vezes, os bancos ajudam os xamãs a se transformarem em outros seres e acessarem outros mundos. Els Lagrou (2007, apud Goldstein, 2022) exemplifica essa afirmação, descrevendo o ritual de iniciação dos meninos Huni Kuin: os pais esculpem um banquinho de samaúma, acreditando que a árvore proporcionará aos seus filhos vida longa e raízes firmemente plantadas. No banco Onça Kuikuro (figura 9), de autor desconhecido e criado pela etnia Kuikuro do Alto do Xingu, Goldstein (2022) sugere que a figura da onça provavelmente remete à imagem do chefe. A autora explica que "chefes são como onças que

precisam ser acalmadas e, portanto, o ornamento alusivo à onça".

Figura 9 - Banco Onça Kuikuru



Fonte: Bancos Indígenas do Brasil.

Este artigo examina como os povos originários integram a mimesis em suas manifestações artísticas. Em síntese, características recorrentes observadas preliminarmente sugerem que essa integração envolve a concepção dos animais como entidades artísticas, a percepção do invisível, a presença de animais fantásticos, a ideia de duplo e a espiritualidade, todos intrinsecamente ligados à produção artística indígena.

Dentro desse contexto, destaca-se a fascinante relação dos Kayapós com seu território, a floresta, e, mais especificamente, com um animal emblemático: o jabuti. Este animal desperta grande admiração entre eles, refletida nas pinturas corporais. As pinturas hexagonais, por exemplo, reproduzem o padrão geométrico presente nos cascos dos jabutis (figura 10), simbolizando longevidade. Para os Kayapós, essa representação transcende a simples durabilidade, carregando uma conotação de resiliência e força.

Figura 10 - Pintura do casco do Jabuti (Kaprá Ôk).



Fonte: FUNBIO⁵, 2024.

⁵ Disponível em:

<<https://www.funbio.org.br/kapra-ok-o-respeito-e-a-admiracao-do-povo-kayapo-pela-forca-do-jabuti/>> Acesso em: 24 de jan. 2024.

Este exemplo de pintura corporal indígena revelou uma percepção significativa ao longo desta pesquisa, relacionada à intenção subjacente à prática da mimese. A conexão entre o animal e a pintura não se limita à estética; trata-se, antes, de uma apropriação ou, mais precisamente, de uma transferência de características inerentes ao jabuti. Essa transferência vai além do aspecto morfológico do animal, envolvendo elementos espirituais ou menos tangíveis. O que está sendo mimetizado não são apenas as características físicas do jabuti, mas também atributos intrínsecos à sua essência: longevidade, resiliência e força.

Na cosmovisão indígena descrita por Eduardo Viveiros de Castro (2014), destaca-se a concepção central de que o corpo humano passa por processos intencionais e periódicos de fabricação. Esse conceito de fabricação do corpo implica em uma transformação essencial, que vai além do aspecto fisiológico, abrangendo desde mudanças comportamentais até casos extremos de transfiguração corporal. Essas metamorfoses são especialmente evidentes em três momentos críticos de transição ao longo do ciclo de vida: o nascimento, a maturidade sexual e a morte. Essas transformações não apenas moldam o corpo físico, como também influenciam profundamente os aspectos culturais e as dinâmicas das relações sociais na comunidade indígena.

As mudanças corporais não podem ser tomadas apenas como signos das mudanças de identidade social, mas como seus correlatos necessários, e mesmo mais: elas são ao mesmo tempo a causa e o instrumento de transformação das relações sociais. Isso significa que não é possível fazer uma distinção entre processos fisiológicos e processos sociológicos; transformações do corpo, das relações sociais e dos estatutos que as condensam são uma coisa só. Assim, a natureza humana é literalmente fabricada ou configurada pela cultura. O corpo é imaginado, em todos os sentidos possíveis da palavra, pela sociedade. (Castro, 2014)

Os rituais xamânicos desempenham um papel crucial como símbolos que marcam os ritos de passagem. Dentro desses rituais, a prática da mimese frequentemente se manifesta de maneiras diversas. Ela atua como um meio de estabelecer uma conexão profunda com a essência espiritual da natureza, através da imitação de elementos naturais da fauna e flora. Este processo se concretiza por meio do comportamento animal expressado em movimentos, cantos e danças, bem como pela representação visual das características morfológicas desses elementos. Essas representações são evidenciadas em pinturas corporais, artesanato e acessórios indígenas, destacando-se em formas e padrões visuais. Neste contexto, Adonias Guiome Ioiô, integrante do povo Palikur-Arukwayene, utiliza o termo "festas tradicionais" para descrever os rituais, refletindo:

Os xamãs utilizam a linguagem ritualística para se comunicar com os convidados, que são seres de outros mundos também usa-se linguagem especializada e comunicação simbólica para conversar com as árvores sagradas nas matas e com os donos dos peixes, dos animais, dos rios, dos igarapés, dos mares, dos oceanos, das montanhas, etc. (Ioiô, 2022, p.19)

A mimese na cosmovisão indígena também pode estabelecer uma conexão ainda mais abstrata, permeando o visível e o invisível com uma profundidade espiritual singular no contexto do xamanismo. Isso ocorre frequentemente quando as expressões artísticas indígenas refletem a experiência ritualística vivenciada em estados alterados de consciência, muitas vezes provocados por substâncias alucinógenas como a Ayahuasca. Esses padrões artísticos podem capturar as visões e percepções dos xamãs e dos membros das comunidades durante esses rituais, nos quais eles entram em contato com o mundo espiritual e com entidades sobrenaturais.

Essas representações geométricas podem refletir a complexidade e a intensidade das visões e sensações experimentadas durante os rituais, como formas em espiral, caleidoscópicas, fractais e

simetrias geométricas que remetem às experiências visionárias. Os desenhos e grafismos presentes em objetos rituais, pinturas corporais e artefatos simbólicos podem ser interpretados como uma tentativa de expressar visualmente o que é sentido e percebido em estados alterados de consciência. Compreender toda essa dimensão espiritual e ritualística aplicada aos artefatos indígenas é de suma importância e, segundo Kezo (2022, p. 11 - 30) é um avanço enorme sobre o tema em questão.

Só compreender que as aplicações geométricas nos bancos não são meras estampas aleatórias, saber que podem registrar um determinado acontecimento, que podem codificar uma história em imagem, que podem representar uma entidade guardiã, sobrenatural ou até mesmo a origem do mundo. [...] Passados mais de quinhentos anos de invasão, espoliação e destruição da natureza do que chamamos de Brasil, sobrevivem ainda muitos povos indígenas que lutam para preservar suas raízes ancestrais, conhecimentos e sabedorias remanescentes de tempos passados. Entre as manifestações culturais cuja origem se perde na noite dos tempos, estão os bancos indígenas. Confeccionados a partir de um único bloco de maciço de madeira, geralmente com pinturas e grafismos, não são somente utilitários, mas testemunhos da biodiversidade nativa e das manifestações artísticas dos povos originários. [...] Os significados dos bancos, utensílios de madeira e objetos rituais mágicos e lúdicos, estão expressos nos mitos quando vistos dentro de um contexto social e cultural. História oral e mitologia se entrelaçam e explicam as dinâmicas da organização social, da cosmologia, da construção das moradias, do papel dos pajés, das migrações e das relações de trocas entre os povos indígenas. Esse conhecimento desafia o ouvinte ou leitor a enxergar os mitos e cerimônias não como "objetos mentais", mas como algo concreto, reconstruído a cada nova situação de conflito ou mudança. (Kezo, 2022, p.11 - 30)

5.1 Bancos Indígenas

De acordo com Ioiô (2022, p. 19) Desde tempos remotos até os dias atuais, os Palikur-Arukwayene afirmam que os bancos sagrados e as constelações estão intrinsecamente ligados ao território, à cosmologia, à cultura, à identidade, às cerimônias, ao conhecimento tradicional "científico" e à sabedoria ancestral. Também afirmam que a relação e o respeito entre os seres invisíveis de outros mundos e seu povo são de fundamental importância para a harmonia e o equilíbrio do mundo. Felizmente, os Palikur-Arukwayene utilizaram sabiamente sua inteligência e estratégia ancestral para preservar sua cultura, arte, língua e expressões linguísticas. A produção artística reflete diretamente essa abordagem.

Sobre as características construtivas e morfológicas, Ioiô (2022) afirma que os bancos são feitos de madeiras específicas, principalmente de awayo (cedro), por ser mais resistente, leve e bonita. São esculpidos com formas de aves e animais, também conhecidos como zoomorfos pelos antropólogos não indígenas. Esses bancos são sempre pintados com tintas naturais e adornados com grafismos que representam peixes, animais, aves e cobras. Entre os grafismos de peixes, destacam-se waygu (peixe pratinha pequeno e grande) e tamuatá, além de escamas de pirarucu. Entre os grafismos de animais, incluem-se cascos de jabuti, jiboia, onça, serpente, jacaré, entre outros.

Os bancos indígenas frequentemente desempenham uma função simbólica na organização ritualística e na distinção social, como descrito por Ioiô (2022), que menciona que no pátio da dança estão o kadevu (jacaré com dois rabos) e o wakawhgig (cobra de três cabeças), usados pelos convidados durante as festas. Próximo ao mastro central, encontram-se os bancos dos xamãs, como o tukusmak (gavião-tesoura) e o tat (tatu), cada um com seu próprio banco de estimação.

Figura 11 - Banco de Pajé - Gavião Tesoura Palikur.



Fonte: Bancos Indígenas do Brasil.

Figura 12- Tatu Palikur.

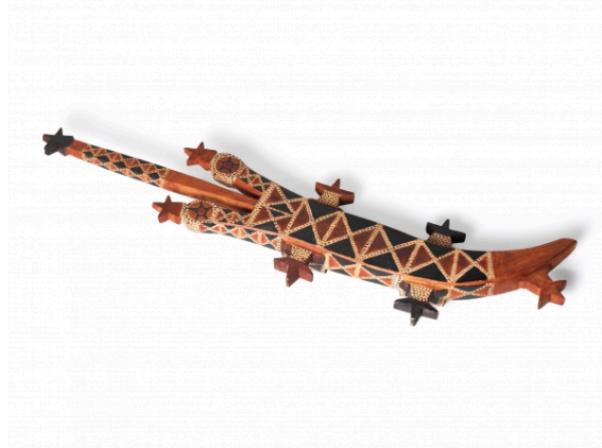


Fonte: Bancos Indígenas do Brasil.

Os bancos indígenas também estão conectados à astronomia (figura 13), como mencionado por Ioiô (2022), onde os antigos Palikur-Arukwayene possuíam um profundo entendimento dos movimentos das estrelas e constelações (muwol ahawkrivyenevwi), fundamentais para navegação e migração. As constelações desempenham um papel central na cosmologia, mitologia, artefatos e

no ciclo anual das espécies vegetais e animais. O calendário do povo é regido pelos ciclos das constelações kayeb, tavana, wakti, kusuvwi-eggutye, kusuvwi-isamwitye e wayam, cruciais para rituais de chuva e colheita, marcando diferentes fases da vida e épocas de chuva na comunidade.

Figura 13 - Kayeb (grande cobra cósmica) Palikur.



Fonte: Bancos Indígenas do Brasil.

De acordo com Pedrosa Moreira (2022, p. 29) os bancos esculpidos em madeira pelos Tariana são destinados aos chefes, pajés e visitantes, apresentando uma variedade de formas que atendem tanto homens quanto mulheres. Os bancos figurativos frequentemente representam animais de grande porte, como araras, tuiuiús, urubus, além de quadrúpedes como onças, jacarés, tartarugas, jabutis e sapos. Já os bancos não figurativos são descritos com base na configuração do assento (figura 14).

Figura 14 - Bancos Tariana - Noroeste Amazônico.



Fonte: Bancos Indígenas do Brasil.

A origem das pinturas dos bancos é desconhecida entre os Tarianas. De acordo com Ismael Pedrosa Moreira (2022, p. 29) segundo relatos antigos, desde os tempos primordiais, quando Wanani planejou a pintura das Flautas Sagradas de Mármore, Laje de Pedra, Wayûku e Folhas de Ouro, os kumú já eram pintados conforme ensinado.

Benzeu o seu cigarro e assoprou a fumaça por todo o seu corpo. Feito isso, tomou seu katiri-kumuro, vestiu no braço seu katiri-bati-paakaro [escudo de guerra], pegou seu utíka-sea'rero [suporte do cigarro cerimonial] e com seu upio-pihi, uma lança feita com uma madeira de lei chamada upio cuja ponta leva um pequeno gancho pendente de um fio, golpeou o chão, no qual abriu uma fissura de tamanho suficiente para permitir sua passagem para o outro mundo. Para lá foi Wanani, inteiro e sem morrer, com o corpo livre de doenças, e ali mora até hoje, vivo, com toda a sua sabedoria, sentado em seu katiri-kumuro. (Moreira, 2022, p.29)

Entre os Mehinaku, o xépi, um banco que simboliza o pássaro de duas cabeças, é reservado exclusivamente aos caciques. Yumuín Mehinaku (2022, p.33) descreve a origem desse banco e sua importância como símbolo de identidade hierárquica em um depoimento registrado por Watatakalu Yawalapiti. Segundo a mitologia do Xingu, o pássaro de duas cabeças, conhecido como Ulupukumã, é considerado o líder dos pássaros e foi descoberto pelo Sol ou por Kuwamutu, o ser supremo e criador do mundo. Kuwamutu escolheu o banco que representa esse pássaro para os caciques, os líderes do povo Mehinaku.

Segundo Yumuín Mehinaku (2022, p. 33), na mitologia dos Mehinaku, há a história do Urubu-Rei, um pássaro de duas cabeças, que se recusou a comer ratos mortos por suspeitar que estivessem vivos. O Sol, querendo capturá-lo, armou uma armadilha com uma rede que o prendeu quando o Urubu-Rei desceu para se alimentar novamente. Capturado pelo Sol, as grandes cabeças do Urubu-Rei foram limadas, o que revelou uma grande claridade. Nesse momento, a ave entregou duas roupas luminosas, que se tornaram símbolos de liderança para os caciques, originando os bancos de duas cabeças reservados aos líderes. O Urubu-Rei retornou ao céu com cabeças menores, pois a claridade que havia sido capturada era o que dava volume às suas cabeças. O Sol, conhecido por sua astúcia e poder espiritual, foi elogiado por sua habilidade criativa, sendo uma figura referencial em si mesmo, mas recebendo força de Kuwamutu, o criador do mundo.

Figura 15 - Urubu de duas cabeças Kamayurá¹, Urubu de duas cabeças Mehinaku².



Fonte: Bancos Indígenas do Brasil.

O povo concordou em reservar os bancos exclusivamente para os líderes, os caciques. O próprio Urubu-Rei apoiou a ideia de que os bancos de duas cabeças fossem destinados apenas aos líderes, declarando: "Sim, façam como minhas cabeças e reservem este banco somente para os caciques!" Assim, começou a produção dos bancos de duas cabeças, cuja origem é atribuída a Ulupukmã - o Urubu-Rei de duas cabeças. Quando o primeiro banco foi feito, o Gavião-Rei foi convidado a se sentar. O Urubu-Rei, ao ver isso, comentou: "Perfeito! Ele é cacique e, portanto, deve se sentar neste banco. Os bancos de duas cabeças são exclusivos para os caciques, pois foram criados pelo Sol" (figura 15).

De acordo com Bancos indígenas do Brasil (2022, p. 102) Os grafismos nos objetos indígenas são parte do repertório tradicional de cada povo e podem ser encontrados em bancos, cerâmicas, cestarias, outros objetos de fibras trançadas e até nos corpos. Frequentemente ancorados em crenças cosmogônicas, esses traços permitem um entendimento mais profundo de suas culturas.

Figura 16 - Onça Yudjá.



Fonte: Bancos Indígenas do Brasil.

Nos bancos zoomorfos, os grafismos não necessariamente correspondem ao animal representado (figura 17): o tamanduá-bandeira exibe marcas de piranha, o jacaré tem escamas de pacu e dentes de piranha, e o pássaro é adornado com a pele da jiboia. No banco Wayana, a onça apresenta o padrão gráfico da lagarta, enquanto na lateral de outro banco aparece o padrão da onça-cachorro.

Figura 17 - Banco de Pajé Mehinaku¹, Banco Tamandúá Waujá²



Fonte: Bancos Indígenas do Brasil.

Os grafismos no Banco de Pajé Gavião Tesoura assumem as formas de losangos (kroari) e zigue-zagues (dãndelo), facilitando essa conexão, pois simbolizam o ato de abrir-se e fechar-se.

Figura 15 - Banco de Pajé, Gavião Tesoura [Gabili-Marworno]



Fonte: Bancos Indígenas do Brasil.

De acordo com o que foi observado em Bancos indígenas do Brasil (2022), nessas produções, a arte e a vida estão intrinsecamente conectadas. A apreciação puramente visual não

tem significado para esses povos ou para os criadores dessas obras. A decoração gráfica contribui para a organização do universo dessas culturas, e a função principal dessas formas nunca é meramente estética, independentemente do povo em questão. Os grafismos formam um vocabulário que pode ser apreciado superficialmente, mas só se tornam plenamente compreensíveis por meio de uma imersão mais profunda em seu cosmos.

6 Conclusão

Como observado ao longo deste artigo, a mimese baseada na cosmovisão das culturas autóctones, exemplificada nos bancos indígenas discutidos, possui uma dimensão holística singular. Essa abordagem é pouco comum no universo projetual dos povos não nativos, originários da cultura ocidental, que refletem o modelo projetual hegemônico. Pois é notável que a estética dos bancos baseia-se numa dimensão ontológica que representa uma relação de coexistência entre a natureza, a comunidade e o mitológico. (Brazão, 2022).

Os significados dos bancos, utensílios de madeira e objetos rituais mágicos e lúdicos, estão expressos nos mitos quando vistos dentro de um contexto social e cultural. História oral e mitologia se entrelaçam e explicam as dinâmicas da organização social, da cosmologia, da construção das moradias, do papel dos pajés, das migrações e das relações de trocas entre os povos indígenas. Esse conhecimento desafia o ouvinte ou leitor a enxergar os mitos e cerimônias não como "objetos mentais", mas como algo concreto, reconstruído a cada nova situação de conflito ou mudança. (Moreira, 2022, p. 29).

Sobre a riqueza cultural dos povos originários e a complexidade de analisar detalhadamente o significado dos bancos para cada povo, Ariabo Kezo afirma: "É imprescindível saber que cada povo indígena tem seu próprio idioma, sua própria crença, suas práticas, sua identidade, sua cosmovisão sui generis e que, sendo assim, elabora seus próprios conceitos de banco e do que está escrito em cada um deles." (Kezo, 2022, p.11). No entanto, algumas características são comuns a diversas etnias, como a visão de arte efêmera não colecionadora, a transmissão de conhecimento, a cura, a terapia visual, as dimensões sobrenaturais e a conexão com sonhos, transe e mitos.

Em relação às funções do produto (Löbach, 2001) é notável a prioridade da função simbólica do artefato indígena em detrimento das demais, pois os bancos indígenas abordados se relacionam muito mais com a narrativa mitológica, ritualística ou com a mimese zoomórfica em questão do que aspectos funcionais como ergonomia, conforto e praticidade. E apesar de ter bastantes elementos estéticos envolvidos na composição, a contemplação estética está direcionada a algum atributo de distinção social ou algum valor identitário da etnia que o representa, por tanto a estética está a serviço da função simbólica do artefato.

Neste sentido, enquanto a mimese realizada pelos povos não nativos se conecta predominantemente com a função estética, envolvendo aspectos morfológicos como forma, cores e texturas, a mimese na cosmovisão indígena prioriza questões invisíveis e espirituais, refletindo na dimensão simbólica do produto.

Embora utilizem os mesmos motivos artísticos, como o exemplo da cobra coral na cadeira desenvolvida por Sérgio Matos, ou os mesmos procedimentos estéticos semelhantes, como a abstração em padrões de grafismo em diversos bancos ou como a composição criada a partir de dois elementos distintos no banco Tamanduá, a densidade espiritual e a dimensão simbólica relacionadas ao sagrado, ao espiritual, à astronomia e à hierarquia social do artefato são sempre

mais intensas na cultura dos povos originários.

Concluindo, a principal contribuição deste artigo é provocar a reflexão sobre a intencionalidade mimética na atividade projetual do design. A cosmovisão indígena nos leva a um local onde o simbólico é crucial, sugerindo que a mimese pode ser um meio eficaz de transferir características "invisíveis" ou "abstratas". No entanto, devido à abrangência do tema da mimese, à diversidade cultural indígena e à ausência de modelos estatísticos quantitativos, não foi pretendido fazer generalizações sobre os temas citados.

7 Referências

BANCOS INDÍGENAS DO BRASIL. São Paulo, SP: BEI Editora, 2022.

BENYUS, Janine. Biomimética: Inovação Inspirada pela Natureza. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOSI, Felipe A.; PINHEIRO, Ethel. Retórica Aristotélica e Mimese no Projeto Arquitetônico: Os Casos "Pato", "Galpão Decorado" e "Guild House" de "Aprendendo com Las Vegas". Arquitetura Revista, Palmas, v.15, n.1, p. 162-178, jan/jun, 2019.

BRAZÃO. BANCO DE DUAS CABEÇAS. In: Bancos indígenas do Brasil. São Paulo, SP: BEI Editora, 2022.

CASTRO, Eduardo V. A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GAGNEBIN, J. M. Do Conceito de Mímesis no Pensamento de Adorno e Benjamin. Perspectivas, São Paulo, v. 16, p. 67-86, 1993.

GOLDSTEIN, Ilana S. Imagens, objetos e seus olhares: uma introdução às artes indígenas. In: MACHADO, André; MACEDO, Valéria (orgs.). Povos indígenas: entreolhares. São Paulo: Edições Sesc/Editora Unifesp, 2022.

GRIMALDI, Madalena R.; OLIVEIRA, Ana K. F. Processo criativo em Design: Uma reflexão sobre a aplicação da mimética como auxílio no desenvolvimento de produtos e serviços inovadores. Revista Estudos em Design, Rio de Janeiro, v. 30, n. 3, p. 117-132, 2022. ISSN Impresso: 0104-4249, ISSN Eletrônico: 1983-196X.

IOIÔ, Adonias G. Cosmovisão dos Palikur-Arukwayene: Bancos Sagrados E Constelações Astronômicas (Estrelas Das Chuvas). In: Bancos indígenas do Brasil. São Paulo, SP: BEI Editora, 2022.

KEZO. BANCO DE DUAS CABEÇAS. In: Bancos indígenas do Brasil. São Paulo, SP: BEI Editora, 2022.

LÖBACH, Bernd. Design Industrial: Bases para a configuração dos produtos industriais; tradução Freddy Van Camp. São Paulo: Blucher, 2001.

MEHINAKU, Yumuin. BANCO DE DUAS CABEÇAS. In: Bancos indígenas do Brasil. São Paulo, SP: BEI Editora, 2022.

MICHAELIS. Moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/>>. Acesso em: 28 de abril de 2024.

MOREIRA, Ismael P. O Banco do Pajé. In: Bancos indígenas do Brasil. São Paulo, SP: BEI Editora,

2022.

NASCIMENTO, Elynton A. Estudos do mimetismo em Lycidae (Insecta: Coleoptera). Tese (Doutorado em Entomologia) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto - USP, Ribeirão Preto, 2009.

PLATÃO. A República. 9. ed. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.