

Nós

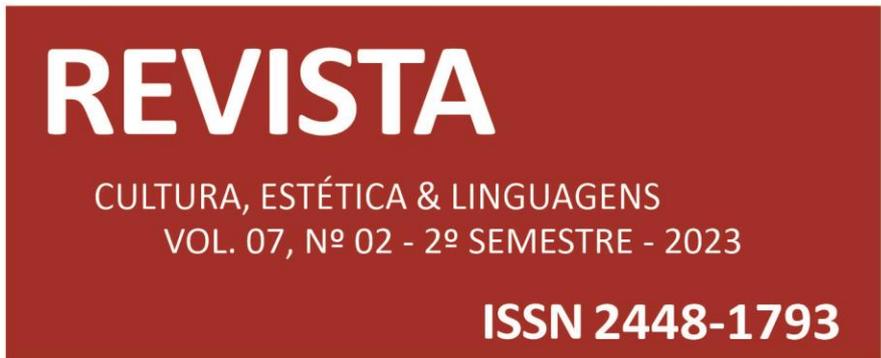
DOSSIÊ

Artes, estéticas e representações Indígenas

REVISTA

CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS
VOL. 07, Nº 02 - 2º SEMESTRE - 2023

ISSN 2448-1793



Artigos

QUE COMPÕEM O DOSSIÊ

PRODUÇÃO DE CERÂMICA NA RESERVA INDÍGENA KADIWÉU: ARTEFATO DE ARTE? ARTE DE FATO?¹

CERAMIC PRODUCTION IN THE KADIWÉU INDIGENOUS TERRITORY:
ART ARTIFACT? REAL ART? CRAFTSMANSHIP?

<https://doi.org/10.5281/zenodo.8377583>

Envio: 12/12/2022 ♦ Aceite: 15/06/2023

Vânia Perrotti Pires Graziato



Graduada em Artes Visuais e Licenciada em Educação Artística pela Fundação Armando Alvares Penteado, com Mestrado em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo. Docente da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP, nos cursos de Design, de Artes Visuais e de Produção Cultural.

Giovani José da Silva



Licenciado e Mestre em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Especialista em Antropologia: Teorias e Métodos pela Universidade Federal de Mato Grosso e Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás. Docente da Universidade Federal do Amapá.

¹ Trata-se de uma versão ampliada e modificada de um dos capítulos da dissertação de mestrado da autora, defendida em 2008 na Universidade de São Paulo (cf. GRAZIATO, 2008).

RESUMO

O artigo tem como objeto de estudo a cerâmica produzida por mulheres da Reserva Indígena Kadiwéu, localizada em Mato Grosso do Sul, na fronteira do Brasil com o Paraguai. A cerâmica praticada pela maioria das sociedades indígenas desperta nos pesquisadores, desde os primeiros contatos, grande interesse e curiosidade. Assim sendo, a pesquisa verifica como a produção é apresentada nos registros sobre indígenas Kadiwéu, desde o final do século XIX até a atualidade, considerando como referência inicial a coleção etnográfica de Guido Boggiani, naturalista e explorador italiano (1892 e 1897); a coleção de Darcy Ribeiro, por ocasião de sua convivência com os indígenas (1947/ 1948); além de coleções particulares recolhidas no início do século XXI. Constata-se que a produção atual de cerâmica entre os Kadiwéu ultrapassa os estreitos limites do artesanato, constituindo-se em arte, uma expressão de ser Ejiwajegi.

PALAVRAS-CHAVE: Kadiwéu; Cerâmica; Universo Feminino; Tradição Oral; Poética Visual.

ABSTRACT

The object of study is the ceramics produced by women from the Kadiwéu Indigenous Reserve, located in Mato Grosso do Sul, on the border of Brazil and Paraguay. The ceramics practiced by most indigenous societies arouse in researchers, from the first contacts, great interest, and curiosity. Therefore, the research verifies how production is presented in the records about Kadiwéu indigenous people, from the end of the 19th century to the present day, considering as an initial reference the ethnographic collection of Guido Boggiani, Italian naturalist and explorer (1892 and 1897), the collection by Darcy Ribeiro, on the occasion of his coexistence with the indigenous people (1947/1948), as well as private collections gathered at the beginning of the 21st century. It appears that the current production of ceramics among the Kadiwéu goes beyond the narrow limits of craftsmanship, becoming art, an expression of being Ejiwajegi.

KEYWORDS: Kadiwéu; Ceramics; Feminine Universe; Oral Tradition; Visual Poetics.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os Kadiwéu (ou *Ejiwajegi*, autodenominação) constituem a única sociedade indígena do Centro-Sul brasileiro a viver atualmente em um território com mais de meio milhão de hectares de terras. São falantes de um idioma filiado à família linguística isolada Guaikuru e habitam o Norte do município de Porto Murтинho, região do Pantanal Sul-mato-grossense, fronteira do Brasil com o Paraguai. O conjunto de terras onde homens e mulheres indígenas estão localizados, a “Reserva Indígena Kadiwéu” (regionalmente conhecida como “Campo dos Índios”), possui aproximadamente 538.536 hectares de terras, onde vivem mais de 1.500 indivíduos autodeclarados Kadiwéu (BRASIL, 2010), distribuídos em seis aldeias: Barro Preto, Bodoquena, Campina, Córrego do Ouro, São João e Tomázia (JOSÉ DA SILVA, 2014).

Ao longo do tempo, os Kadiwéu se constituíram em uma sociedade historicamente estratificada, dividida entre “senhores” (*otagodepodi*, considerados “puros” e chamados de “nobres”) e “cativos” (*niotagipe*, grupo resultante de relações interétnicas), além de guerreiros. As mulheres Kadiwéu, na atualidade, são (re)conhecidas, inclusive fora do Brasil, como excelentes ceramistas, verdadeiras artistas da arte em argila/ barro. O objetivo do presente artigo é verificar como tal produção é apresentada em registros sobre esses indígenas, desde o final do século XIX até a atualidade, considerando como referência inicial a coleção etnográfica de Guido Boggiani, naturalista e explorador italiano (1892 e 1897), a coleção de Darcy Ribeiro, por ocasião de sua convivência com os *Ejiwajegi* (1947/ 1948), além de coleções particulares recolhidas no início do século XXI.

ARTES INDÍGENAS?

Embora a produção de artefatos, objetos e adornos praticada por grupos indígenas espalhados por todo o território brasileiro atual seja alvo de interesse de estudiosos, tal manifestação, tão rica e variada, muitas vezes é colocada em um “lugar menor”, relegada a segundo plano por muitos. Constatando esse fato, Lux Vidal (2000) afirma que há uma tendência em julgar as artes dos povos indígenas como se pertencessem à ordem estática de um “Éden perdido”. Dessa forma, deixa-se de captar, usufruir e incluir no contexto das artes contemporâneas, em pé de igualdade, manifestações estéticas de grande beleza e profundo significado humano.

A cerâmica, por exemplo, desperta em pesquisadores muitos questionamentos acerca das transformações e das permanências sofridas por tal prática. Graças ao estudo e à análise de material, é possível discutir aspectos mutáveis e permanentes de muitas culturas. Tais considerações devem, no entanto, estar inseridas no contexto da sociedade que as produz. No caso de manifestações artísticas oriundas de grupos “tribais”, como são denominados os povos indígenas por Berta Ribeiro (1989, p. 16), ao contrário dos grupos “civilizados”, em que tudo tende a se separar, as manifestações estéticas estão intimamente relacionadas a hábitos, mitos, histórias e rituais de cada sociedade, sendo que as línguas indígenas nem sequer possuem termo específico para a palavra “arte”, com significado correspondente entre não indígenas.

Embora o conceito de arte assuma diferentes significados, Ribeiro acredita que a “arte tribal” ou “étnica” deva ser estudada como elemento cultural, “cujos procedimentos e iconicidade identificam dada cultura, não apenas por sua concepção formal, mas também pelo código de seus significados simbólicos”(RIBEIRO, 1989, p. 30). A produção indígena, sob a ótica dos etnólogos, tem sido assim concebida e estudada dentro do contexto da investigação de matérias-primas, de técnicas utilizadas e da finalidade a que se destina, considerando-se, ainda, a intuição estética. A produção dessas sociedades está intimamente relacionada à vida e ao cotidiano. Qualquer peça – seja um cesto, um ralador de mandioca, uma máscara ritual ou mesmo um pote de barro –, no que se refere tanto à forma quanto à ornamentação,

está imbuída de elementos estéticos que transcendem a função do objeto, sendo seu principal objetivo utilitário e/ ou simbólico. Assim, os motivos e significados semânticos impressos em um pote de cerâmica, um cesto, um utensílio em madeira ou um instrumento musical conferem a identidade visual que os diferencia de um grupo a outro.

Desde cedo, crianças se habitam a representar padrões identificadores de sua família ou de seu clã nos objetos que aprendem a produzir observando o trabalho de adultos. Essa prática lhes possibilita a consciência de uma personalidade étnico-cultural. Assim sendo, a arte, a língua, as crenças, os mitos, as danças e os costumes reforçam o sentido de etnicidade e de resistência de cada grupo. A “humanização” ocorreu pelo domínio da ação humana sobre a matéria, a habilidade de produzir artefatos que possibilitassem segurança, conforto e melhores condições de (sobre)vivência. Tal habilidade de produzir objetos, que distingue os humanos de outros animais da escala zoológica, ou o conjunto de modos conscientes do “fazer”, denomina-se tecnologia.

As sociedades indígenas brasileiras desenvolveram, ao longo do tempo, habilidades e tecnologias para a produção de uma infinidade de objetos, fazendo uso da abundante variedade de materiais à disposição — como madeiras, cipós, palhas, fibras, resinas e sementes, além de pedras, ossos, conchas, dentes de animais, penas, argilas etc. —, como matérias-primas para a construção de casas, canoas, armas e artefatos de usos diário e ritual, demonstrando um apurado domínio de técnicas de manipulação. Excluídas a habilidade manual e a força muscular, um importante elemento de ação sobre a matéria é o fogo. As técnicas de transformação pelo fogo constituem a base da metalurgia e da cerâmica, essa última presente em todos os grupos da Floresta Tropical e em muitos do Cerrado. A prática da cerâmica possibilitou a cocção de cereais e de outros alimentos, atendendo, assim, a uma importante necessidade humana, além de armazenamento de grãos e de água para o consumo. Cada grupo imprimiu nessa atividade uma identidade, sendo que “a um estilo técnico, sobrepõe-se um estilo étnico” (BALFET, 1975, p. 48).

A produção de cerâmica indígena brasileira está associada à esfera familiar e é praticada na maioria das etnias por mulheres, exceto em poucos casos, como os *Waharibo-Yanomamie* os *Yekuana* ou *Mayongong*². Recentemente, a prática tornou-se comum entre os *Waurá*, em que os homens, além de coletar e carregar o barro, têm contribuído na produção e, conseqüentemente, com a renda familiar obtida pelo comércio das peças, na região xinguana. Entre os Juruna, a produção é de responsabilidade de homens e mulheres; os Tapirapé e os Kaxinawá, por sua vez, dividem assim a função: homens fabricam cachimbos e outros objetos em barro e mulheres fazem louça utilitária.

No que se refere à técnica da confecção, a cerâmica mais refinada, na opinião de Berta Ribeiro (1989, p. 46), é a dos grupos Pano, da bacia Juruá-Purus, pois é “[...] a que mais se assemelha à porcelana vitrificada [...] e do ponto de vista da ornamentação, ganha notoriedade também a cerâmica Kadiwéu, que, no tocante à técnica oleira, é muito mais pobre que a de seus vizinhos Terena, do tronco Aruak e ceramistas por excelência”. Entende-se que Ribeiro refere-se à técnica de modelagem e não à ornamentação Kadiwéu, principal diferencial da cerâmica em questão.

AS ARTES KADIWÉU EM FORMA DE CERÂMICA

Os escritos do missionário José Sánchez Labrador (1910) e do viajante Herbert Smith (1922), sobre a prática da cerâmica entre os *Mbayá-Guaikuru* (ancestrais dos Kadiwéu) permitem supor que, como o grupo possuía características nômades, as indígenas começaram a produzir cerâmica quando se fixaram em aldeias e, depois, aos pés da Serra da Bodoquena, onde hoje está localizado o grupo, com terras demarcadas e asseguradas pelo governo federal desde meados dos anos 1980. As pesquisas da etnóloga Branislava Susnik (1978) sugerem que a técnica foi aprendida com os *Guaná*, ancestrais dos atuais Terena, Layana e Kinikinau:

² Respeitando-se as normas definidas pela Associação Brasileira de Antropologia, em 1953, acerca da inexistência do emprego de plural para nomes de grupos indígenas, agrupamentos sociais e linguísticos, ao se referir aos grupos indígenas será grafado “os Mbayá”, “os Kadiwéu” etc., exceto nas citações (Cf. SCHADEN, 1976).

[...] as aldeias dos *Cadiguegodi* [Kadiwéu] não tinham locação separada das aldeias *Guaná*; a plantação, [...] e o lote apto para o pastoreio de cavalos [...] se uniam; no habitat *Cadiguegodi* se intercambiavam as “*dimi*” (casa grande de esteiras) com as “*pet*” (casas comunais) *Guaná*. Esta estreita convivência local contribuiu para uma maior “guana-ização” dos elementos culturais dos *Cadiguegodi* que se transformaram posteriormente em excelentes ceramistas e bons tecedores (SUSNIK, 1978, p. 11-12; itálicos no original; tradução de Giovani José da Silva).

Guido Boggiani registrou a técnica de fabrico de cerâmica, ao final do século XIX, em seus diários de viagem (posteriormente reunidos e editados como *Os Caduveos*):

Quando estão completamente secas, antes de levá-las ao fogo, se lhes pintam as partes que devem ter a cor vermelha, que se obtém com o esfregar fortemente uma contra outra duas pedras de ferro naturais, juntando-se um pouco d’água, que não tarda a se colorir de vermelho intenso. [...] Lavada a louça das brasas, quando ainda está quente se pintam as partes do desenho que devem figurar em negro. Essa tinta se obtém com a resina do pau-santo (*Cuiyacoofficinale*), que ao contacto da terra cozida quente se funde e cobre como que de um verniz negro (BOGGIANI, 1945, p. 160; itálicos no original).

Os *Mbayá-Guaikuru*, provavelmente, assimilaram a técnica de modelagem dos *Guanáe* e transpuseram os padrões e técnicas de ornamentação incorporados dos *Aruak*, representados então na pintura corporal, para a superfície da cerâmica. Darcy Ribeiro constata a semelhança entre a pintura corporal e os desenhos da cerâmica, acreditando “estar diante da transposição de uma técnica muito mais antiga, a da ornamentação do corpo, para um campo relativamente novo” (RIBEIRO, 1980, p. 290). O mesmo autor ainda atribui aos constantes deslocamentos no “*GranChaco* e nos campos do Pantanal, [...] onde não existem algumas matérias primas de que necessitam” (RIBEIRO, 1980, p. 259), a queda de qualidade da cerâmica. Contudo, com a fixação de indígenas próxima à Serra da Bodoquena, cercada por montanhas e entrecortada por inúmeros riachos, com solo rico em minerais, a produção de cerâmica modificou-se e revigorou-se ao final do milênio. A prática atual da cerâmica Kadiwéu concentra-se na Aldeia Bodoquena, localizada ao pé da serra de mesmo nome. O solo desse local é rico, adequado à modelagem e oferece grande variedade

de barros coloridos, muito utilizados na ornamentação das peças. A atividade é a maior expressão artística do grupo, além de garantir boa parte da economia familiar.

Darcy Ribeiro se refere, também, ao domínio da técnica do desenho e impressão de padrões praticada por alguns homens, nomeados como *cudinas*:

[...] estes *cudinas*, descritos por toda a documentação etnológica sobre os antigos Guaikuru, [...] adotavam quase inteiramente a conduta feminina: vestiam-se como mulheres, andavam e se sentavam como elas, simulavam a menstruação, dedicavam-se às artes femininas, chegando a ser grandes “virtuosos”, e até se casavam (RIBEIRO, 1980, p. 14).

Não se percebeu em registros atuais, tampouco em trabalhos de campo realizados junto aos Kadiwéu, a existência de produção artística e comportamento dessa natureza. Atualmente, os fazeres artesanais masculinos foram praticamente abandonados — eram peças modeladas em metal, cachimbos entalhados em madeira, pentes esculpidos em ossos de animais, chapéus feitos com palha de carandá (*Copernicia alba*), ainda observados por Darcy Ribeiro na década de 1940. Existem uns poucos e raros artesãos nas aldeias Tomázia e Bodoquena, geralmente pessoas mais idosas, que produzem chapéus e algumas flautas de bambu para uso próprio ou para atendimento a pedidos de turistas. Os principais motivos do abandono dessas práticas pelos homens foram, de acordo com o sociólogo e geógrafo José Luiz de Souza,

[...] o processo de sedentarização (que eliminou as incursões guerreiras, dificultando as trocas, onde os homens Kadiwéu adquiriam os metais que, ao serem amassados, transformavam-se em joias) e o fato de as moedas hoje possuírem valor econômico, afastando a possibilidade de esses índios continuarem amassando moedas (SOUZA, 2005, p. 12).

Os homens se ocupam, hoje em dia, da lida com cavalos e gado, não priorizando a produção artística ou mesmo a agricultura, como é comum entre outras sociedades indígenas, característica que vai ao encontro do mito de criação Kadiwéu. As mulheres, por sua vez, contradizendo as previsões de Lévi-Strauss — que, em 1935/36, alegou estar a cerâmica, “de acordo com as últimas amostras recolhidas e publicadas, [...] em total degenerescência” (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 174) — têm se preocupado em manter uma intensa produção artesanal, principalmente na aldeia

Bodoquena. Tal produção consiste em cestaria feita em palha de pindó (*Syagrusromanzoffiana*), carandá e caraguatá (*Bromeliabalansae*), vegetação abundante na região; colares feitos com sementes recolhidas na mata; faixas trançadas com fios de algodão; couros de animais pintados com suco de jenipapo (*Genipa americana*); pintura corporal e cerâmica.

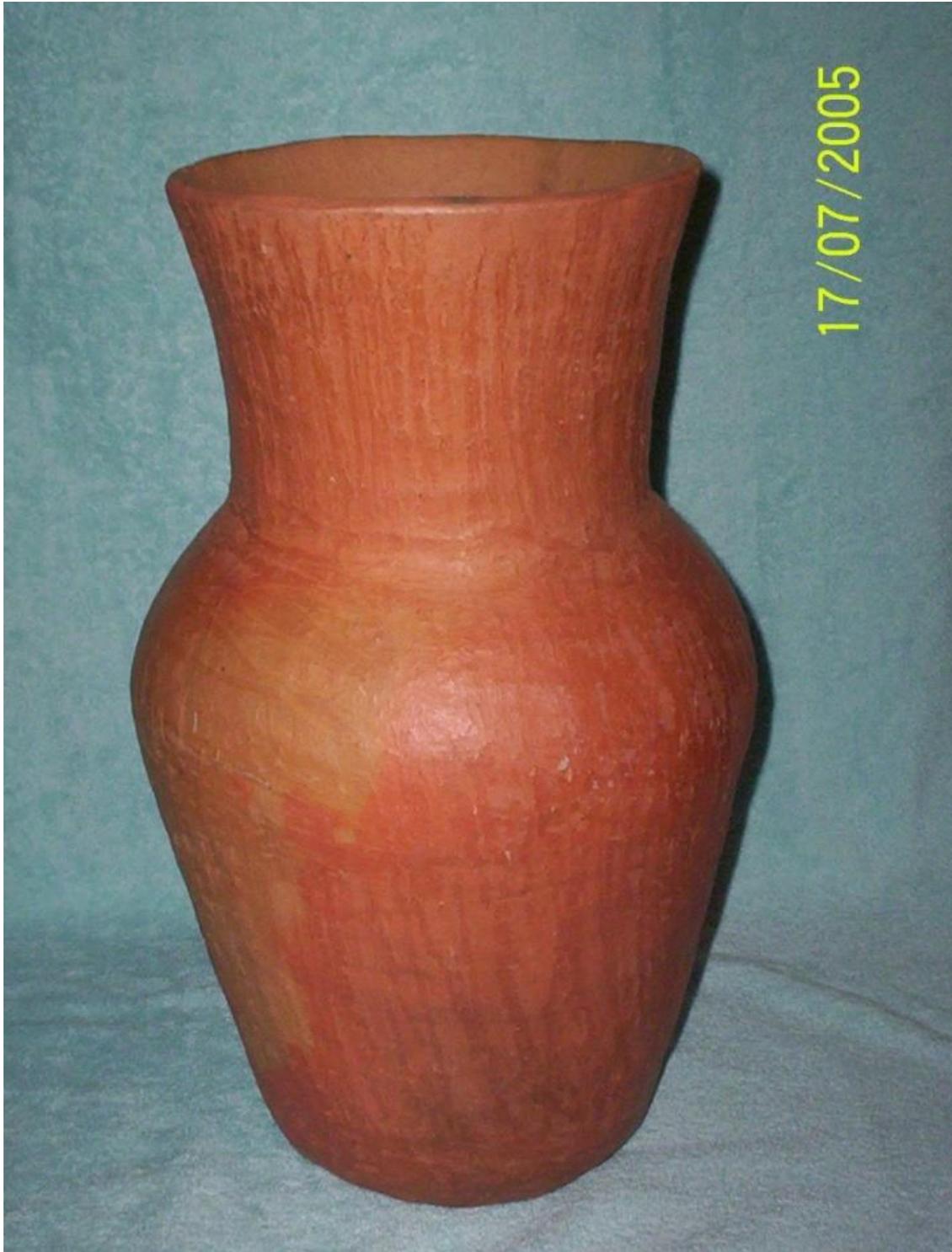
Dessa produção tão rica e variada, é na cerâmica (*enodagagi*)³ que se encontra a maior expressão da arte Kadiwéu, em que as mulheres demonstram toda a sua habilidade, manifestando de forma clara um estilo étnico que define sua herança étnico-cultural, contribuindo para a reafirmação da identidade *Ejiwajegi*. Os homens se ocupam da lida com cavalos, do trato de parte do território negociado como pasto para gado e de algumas poucas roças familiares, hábito incorporado graças a casamentos interétnicos com indígenas Terena, exímios agricultores. Muitas mulheres continuam a produzir cerâmica, expressando o que Darcy Ribeiro chamou de “vontade de beleza”:

Os Kadiwéu são conhecidos como criadores de uma das melhores cerâmicas indígenas brasileiras, [...]. Suas mulheres continuam fabricando essas louças de barro, porém como curiosidade e por um prazer de virtuosas, que pela sua utilidade, já que a lataria civilizada vai substituindo galhardamente as antigas funções da cerâmica. Encontram um forte estímulo para a conservação dessa técnica, na admiração que ela provoca em seus raros visitantes que quase sempre a comparam à cerâmica dos Terena, muito boa quanto à técnica de fabrico, porém de decoração mais pobre (RIBEIRO, 1980, p. 287).

Nas casas percebe-se a presença de grandes potes de água sustentados por uma forquilha de três braços e alguns poucos pratos e tigelas usados para guardar frutas ou a tinta de jenipapo destinada à pintura corporal. Tais peças, de uso doméstico, não apresentam ornamentação em sua superfície, fato que leva a crer que a prática da inserção de padrões e técnicas ornamentais esteja reservada e dirigida à cerâmica produzida para ser comercializada.

³ Para este e outros termos no idioma Kadiwéu, cf. GRIFFITHS, 2002.

FIGURA 1:
 Pote para água. Coleção Giovani José da Silva - 2005.



Produção de cerâmica...

Fonte: Coleção Giovani José da Silva.

FIGURA 2:
 Pote para venda. Coleção Giovani José da Silva.



Produção de cerâmica...

Fonte: Coleção Giovani José da Silva.

Boggiani (1945) descreve, em seus diários de viagem, o processo de produção de cerâmica de maneira cuidadosa e detalhada, reconhecendo o “alto nível” de elaboração dessa arte dominada pelas *dueñas*, como eram chamadas as mulheres “nobres”, de acordo com a hierarquia Kadiwéu. Com a intenção de aumentar as coleções etnográficas de seu país e levado por uma preocupação estética, rara entre os aventureiros da época, recolheu grande quantidade de objetos em cerâmica, palha e couro, dentre outros, e reproduziu muitos padrões de desenho, registrando ainda, em partituras, cantos rituais. Referiu-se, ainda, ao uso da cerâmica nos rituais de iniciação feminina, quando, por ocasião da primeira menstruação (menarca), a menina era submetida ao resguardo e à abstinência de alguns alimentos. O ritual culminava com o que os Kadiwéu denominam “festa da moça”, ocasião em que os pais da menina ofereciam uma festa à comunidade.

Algumas mulheres, encarregadas dos cuidados com a jovem durante o resguardo, eram presenteadas com tigelas de cerâmica ricamente ornamentadas, onde eram colocados os objetos usados na pintura corporal e nos cuidados com a moça. Outras tigelas eram usadas para servir aguardente a convidados de honra, que permaneciam sentados em couros de animais.

A produção de cestos e de cerâmica, sob responsabilidade das mulheres, como já referido, tem significativa importância na economia familiar, apesar de todas as dificuldades encontradas, como o escoamento para o mercado distribuidor, devido à localização geográfica da aldeia (separada da cidade pela Serra da Bodoquena, cuja transposição é dificultosa), e os baixos preços alcançados nas negociações. As lojas Artíndia da Funai eventualmente comercializavam cerâmica Kadiwéu, e a Casa do

Artesão, em Campo Grande, absorveu e distribuiu parte dessa produção, em localidades de concentração turística, tais como a capital de Mato Grosso do Sul. Houve, ainda, tentativas de se criar uma associação de ceramistas, com o objetivo de facilitar o escoamento da produção e melhorar a qualidade da queima (que apresenta algumas limitações, resultando em peças frágeis e, conseqüentemente, ocasionando perdas devido a quebras durante o transporte para a cidade).

Algumas mulheres viajam, geralmente, em companhia de filhas menores, para cidades vizinhas, tais como Miranda ou Aquidauana, permanecendo afastadas da aldeia por muitos dias, a fim de comercializar suas peças, alegando que conseguem melhores preços sem intermediários. Esse comportamento demonstra a força feminina nessa sociedade e confirma o que Jaime G. Siqueira Jr. denominou “política de homens e de mulheres” Kadiwéu (SIQUEIRA JR., 1993, p. 149-160). O cuidado de carregar as filhas menores em suas andanças, ao comercializar cerâmica, é um hábito que garante o aprendizado das negociações e vai ao encontro do costume de transmitir os ensinamentos por meio da observação e da oralidade.

Desde cedo, as crianças se habituem a representar padrões identificadores de sua família nos objetos que aprendem a produzir. Além da técnica em si, constatou-se o quanto a tradição oral é importante na transmissão desse conhecimento. Assim como os mais idosos são detentores das “histórias de antigamente”, as mulheres são conhecedoras das técnicas de fabrico da cerâmica, cabendo a elas a transmissão desses conhecimentos para as mais jovens. Essa prática sempre ocorre dentro do ambiente familiar; são mães, avós e tias a ensinar filhas, netas ou sobrinhas. O aprendizado ocorre de forma gradativa e é iniciado pela observação e pela imitação.

FIGURA 3:
 Criança Kadiwéu aprendendo a modelar.

Produção de cerâmica...



Fonte: Foto acervo Vânia P. P. Graziato.

A cerâmica Kadiwéu difere das demais produções brasileiras principalmente pela ornamentação, em que predominam motivos geométricos, caracterizados por espirais, volutas e degraus interligados, organizados simetricamente de infinitas

maneiras. A iconografia complexa e simbólica talvez jamais venha a ser decifrada, pois a memória do significado dos padrões se perdeu no tempo⁴. As técnicas de modelagem e queima transmitidas para as gerações mais jovens se manteve, nos séculos XIX e XX, quase sem modificações. As grandes transformações percebidas ocorreram principalmente no que se refere aos desenhos aplicados, aos materiais utilizados para a pintura e na perda do significado dos padrões, embora a variedade de possibilidades de combinações guardada na memória dessas mulheres seja extraordinária. Os padrões e cores utilizados são identificadores familiares perfeitamente reconhecíveis em outros contextos, ou seja, se uma indígena Kadiwéu observar objetos de cerâmica em um ponto de venda, conseguirá identificar os produzidos ou não por membros de sua família.

Meninas com 5 anos já tentam modelar pequenas tigelas e vão aperfeiçoando a técnica, sempre sob supervisão de mulheres mais velhas. As falas de algumas mulheres reafirmam o ethos Kadiwéu quando dizem que “cerâmica se aprende em casa e não na escola”. Numa época em que “a escola assume o centro do conhecimento e desloca sombra para os saberes originários do interior da própria cultura” (SOUZA, 2005, p. 94), “roubando” das meninas um tempo precioso de convivência familiar, essas “sombras” são projetadas, hoje, em muitas adolescentes de famílias “nobres”, com melhor situação financeira e, conseqüentemente, fácil trânsito entre as cidades vizinhas e acesso a tecnologias de informação e comunicação. De acordo com algumas ceramistas, “Essas meninas que têm uma vida boa não querem mais fazer cerâmica”. Assim sendo, percebe-se hoje que a produção é feita por mulheres mais velhas de famílias que se preocupam em ensinar às mais jovens uma atividade que lhes garanta futura independência financeira.

⁴ Trabalhos mais recentes, no campo da Antropologia, apontam para possíveis (re)interpretações dos padrões Kadiwéu. Cf., por exemplo, DURAN, 2017; MÜLLER, 2017.

PROCESSOS DE PRODUÇÃO ONTEM E HOJE

A coleta do barro é feita pelas mulheres indígenas, que a executam em pequenos grupos, geralmente familiares. Desde pequenas, as meninas acompanham as mães nessas andanças, prática que pretende garantir o aprendizado. São longas caminhadas a pé ou a cavalo, pelo mato, em busca de riachos e terrenos alagados. Ao encontrar um lugar descampado, perto de um barranco ou veio d'água, retiram a camada superficial até alcançar o “barro bom”, mais ao fundo. O barro é retirado em grandes quantidades — o quanto se puder carregar, para “aproveitar bem a viagem” — e é acondicionado em sacolas de plástico, que são carregadas na cabeça ou colocadas no lombo de cavalos para fazer o caminho de volta.

A melhor época para buscar o barro é na seca, quando as águas estão baixas, e, também, na lua cheia — quando, de acordo com algumas mulheres ceramistas entrevistadas, a coleta “é para o pote não rachar”. Do barro recolhido são retiradas impurezas, como gravetos e pedras. Se estiver muito úmido, o barro é espalhado para secar e só então será trabalhado, socado para “dar ponto”. A consistência ideal do barro é conseguida por amassamento e adição de “chamote”. Este é um antiplástico conseguido a partir das peças quebradas em queimas anteriores.⁵

Os antiplásticos — ou “cargas”, como também são denominados — têm a função de adequar uma pasta, ou seja, uma mistura de barros, e podem ser materiais minerais ou orgânicos. O “chamote”, como é chamado o corpo cerâmico queimado e triturado para ser adicionado à pasta, utilizado pelas indígenas Kadiwéu e em muitas outras etnias, tem a função de facilitar a confecção de grandes objetos, pois dá estabilidade à modelagem, impedindo que o corpo do pote, quando muito alto, comece a achatá-lo e deformá-lo. Por se tratar ainda de um corpo cerâmico que já sofreu transformações físico-químicas, o “chamote” é material estável, não sofrendo

⁵ A etnóloga Berta Gleizer Ribeiro define assim esse material e prática, observados por ela na produção de várias etnias: “Para a confecção da cerâmica, ocorre, normalmente, a adição de materiais desengordurantes ou temperos (antiplásticos) que endurecem a argila. Encontram-se, não raro, misturados aos depósitos de barros naturais. Distinguem-se os constituídos de [...] substâncias inorgânicas: grãos de quartzo, mica, feldspato; cacos triturados; pedras calcárias, areia, terra, tijolos e telhas triturados [...]” (RIBEIRO, 1988, p. 30-31).

retrações. Esse material, quando acrescentado ao barro em proporções adequadas, reduz os coeficientes de retração durante a queima. Os cacos de peças quebradas em produções anteriores são, então, triturados e peneirados de maneira muito rudimentar, em peneiras feitas com bacias de alumínio, cujo fundo sofreu perfurações. Esse material é acrescentado ao barro do qual já foram retirados pedras e gravetos e que vai ser amassado até atingir umidade e consistência adequadas à modelagem.

Os relatos de Guido Boggiani já atestavam a utilização de “carga” pelas indígenas. O material utilizado, contudo, não consistia em cacos quebrados, como se pode perceber a partir das observações de Lévi-Strauss, na década de 1930, e de Darcy Ribeiro, na de 1940. A esse respeito, Guido Boggiani escreveu, em 1892: “Preparado o barro, convenientemente misturado com pós de cocos torrados, fazia daquilo lingüicinhas que ia dispendo lentamente em espiral, principiando o objeto do centro do fundo [...]” (BOGGIANI, 1945, p. 141). As descrições desse procedimento feitas por Lévi-Strauss e Darcy Ribeiro, respectivamente, indicam que houve substituição do “pó de coco” por cacos de cerâmica triturada ou cinzas. “As mulheres misturavam o barro do rio Pitoco com cacos moídos, enrolavam a massa em cordões dispostos em espiral e nos quais elas davam uns tapinhas para juntá-los [...]” (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 162-163); “A primeira operação consiste em temperar o barro, misturando-o com terra, cerâmica triturada, ou cinza, até alcançar a consistência desejada” (RIBEIRO, 1980, p. 288).

A coloração do barro utilizado na Aldeia Bodoquena, quando úmido, é cinzenta, bem escura, quase preta. Quando queimado, o barro adquire coloração alaranjada, como a maioria dos tijolos usados na construção civil. Essas características resultam de uma composição bastante carbonática, rica em calcita, dolomita, magnesita e, ainda, óxido de ferro. Mantendo a tradição, as mulheres trabalham sentadas no solo, geralmente sobre um pano ou plástico, e apoiam o trabalho em uma placa de madeira. O fundo da peça, quando se trata de um pote, pode surgir de uma esfera de barro batida na tábua ou de um cordão que vai se enrolando em espiral até atingir o tamanho de circunferência desejado. Este fundo é, então, alisado com uma colher velha, sem cabo, ou com pedaços de madeira, formando o fundo da peça. Relatos antigos informam o alisamento das peças com conchas ou pedaços de madeira.

FIGURA 4:
 Preparação do Barro.
 Acervo pessoal de Vania P. P. Graziato.

Produção de cerâmica...



Fonte: Acervo Pessoal de Vania P. P. Graziato.

A técnica do acordelado, ou a construção de objetos por meio de roletes de barro sobrepostos, comum na maioria das produções indígenas brasileiras, é também usada pelas mulheres Kadiwéu. Esse procedimento, como verificado em relatos e em trabalho de campo, não sofreu mudanças significativas. As cordas são esticadas com o barro úmido, em um pedaço de madeira ou nos próprios joelhos das indígenas, e sobrepostas sobre o fundo, para “subir” a parede do objeto em construção. As emendas dos cordões nunca coincidem em um mesmo ponto, pois podem abrir durante a secagem ou a queima. Em seguida, todo o conjunto de cordões é unido por alisamento com o mesmo pedaço de madeira ou a colher de cozinha; primeiro por dentro, depois por fora. A peça pode receber, ainda, alças de sustentação ou denteados na borda.

FIGURA 5:
 União do cordão por Alisamento



Fonte: Acervo pessoal Vânia P. P. Graziato.

Produção de cerâmica...

Potes muito grandes não são levantados no mesmo dia, sob o risco de se ver tudo desabar — é preciso deixar que percam um pouco da umidade antes de se modelar o “pescoço” ou colocar alças. Como foi observado em diversas casas de ceramistas, as bordas das peças são protegidas com panos umedecidos, para que não ressequem demais e as emendas possam continuar sendo feitas, enquanto o restante do grande pote vai adquirindo consistência para sustentar todo o conjunto. Esses potes chegam a atingir mais de um metro de altura! As peças são postas para secar um pouco, geralmente por uma noite ou algumas horas, para que comecem a ser desenhadas, marcando-se a argila com cordão de caraguatá (*Bromélia pinguin L.*).⁶

A marcação do desenho é feita sobre a peça úmida e plástica, com um cordão obtido a partir das fibras do caraguatá, planta abundante na região e que produz folhas com até dois metros de comprimento. Estas são colhidas e colocadas no córrego para amolecer e raspadas para expulsão das fibras, as quais, depois de secas ao sol, são enroladas formando cordões na espessura desejada, para imprimir na superfície das peças os mais variados desenhos. Guido Boggiani assim se referiu a esse procedimento:

Numa das mãos, a esquerda, se a fabricante não é canhota, segura-se uma cordinha bem torcida e igual, molhada; e com o indicador da outra mão se vai imprimindo, começando pela extremidade, na argila, em linhas direitas, curvas ou quebradas, ou paralelas ou cruzadas, segundo o desenho que bem claro deve estar na fantasia da desenhista, cada traço sendo feito sem arrependimento, raramente com correções, com finura, sem tomar muita medida preventiva (BOGGIANI, 1945, p. 160).

A destreza de traçado, quando presenciada, causa admiração pela extraordinária segurança com que as ceramistas executam a ornamentação. Marcam as linhas principais, delimitando os grandes campos, e desenham ali os padrões escolhidos. Como afirmou Boggiani, as correções raramente ocorrem, e a diversidade de combinações de padrões é surpreendente! No entanto, nem Boggiani, tampouco

⁶ Planta herbácea da família das bromeliáceas, de cujas folhas ensiformes e coriáceas se extrai fibra sedosa, própria para cordoaria, tapetes, capachos e mantas para sela.

Lévi-Strauss, se referiram à natureza do cordão utilizado, em seus relatos. A questão foi esclarecida apenas por Darcy Ribeiro, que cita o uso das fibras de caraguatá enroladas e molhadas, por serem mais flexíveis e resistentes que as do algodão.

FIGURA 6:
 Marcação do Desenho com o Cordão de Caraguatá.



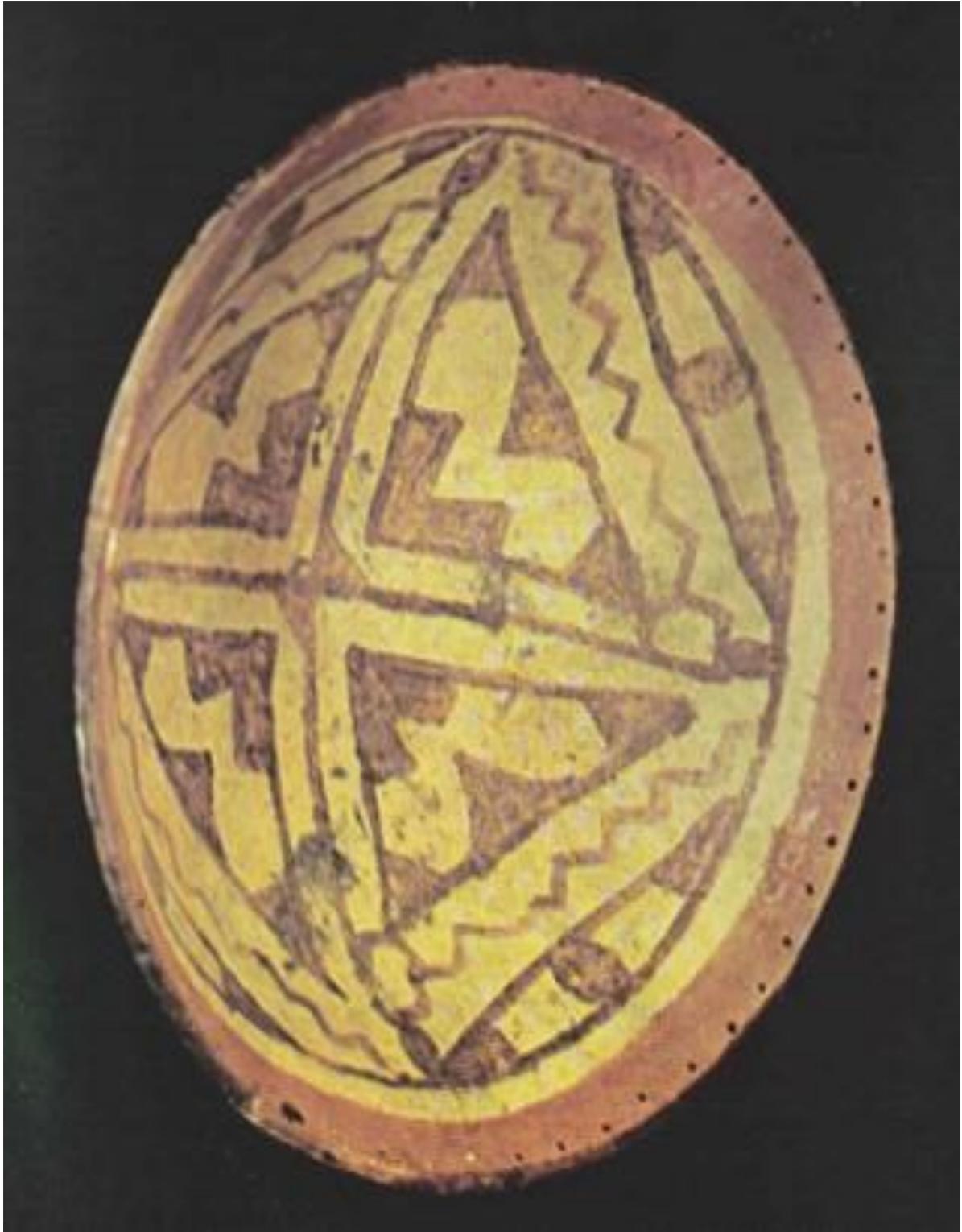
Fonte: Acervo pessoal Vânia P. P. Graziato.

Quanto à prática da ornamentação por marcação na peça úmida, alguns dos mais antigos exemplares de cerâmica arqueológica americana apresentam decalques naturais, oriundos, provavelmente, da observação de marcas provocadas por tecidos ou trançados, sobre os quais elas possivelmente possam ter secado. Alguns grupos pré-andinos apresentam desenhos por incisão em suas peças e podem ter influenciado os ancestrais Kadiwéu.

As diferenças das peças atuais, quando comparadas a coleções anteriores, se apresentam relacionadas aos campos desenhados, aos materiais e cores utilizados. As duas coleções, tanto a recolhida por Boggiani, como a de Darcy Ribeiro, mostram objetos com desenhos marcados com cordão na face externa, enquanto a face interna é ocupada por pinturas feitas à mão livre, com tinta obtida do urucum (*Bixaorellana*) ou jenipapo, ausentes na produção atual. Darcy Ribeiro assim se refere ao fato em questão:

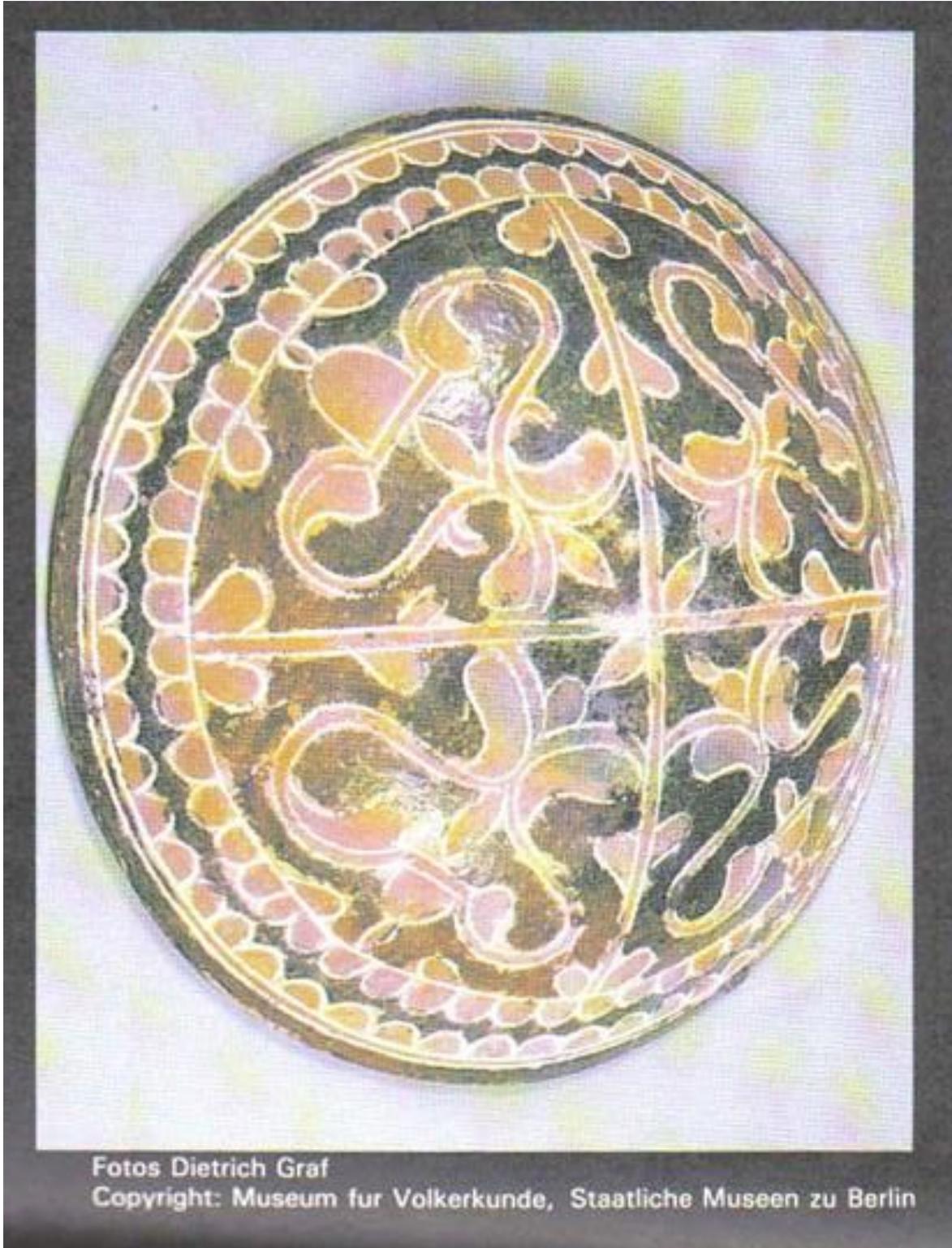
Terminada a filigrana geométrica de linhas retas e curvas, a artífice inicia o desenho interior para o qual nunca é usado o cordão. Aí pinta propriamente: isto é, usando o dedo como pincel, faz desenhos com a tinta vermelha de uma solução de água e hematita (óxido de ferro natural). Em seguida cobre com a mesma tinta os espaços da filigrana impressa na superfície externa que devem ficar com uma coloração vermelha: muitas vezes pintam toda a peça, ou toda a área a ser decorada com esta cor. Esta pintura está pronta para ser levada ao fogo, o que pode ser feito imediatamente, ou algumas horas depois (RIBEIRO, 1980, p. 289-290).

FIGURA7:
 Interior da peça pintado com os dedos.



Fonte: Coleção Guido Boggiani.

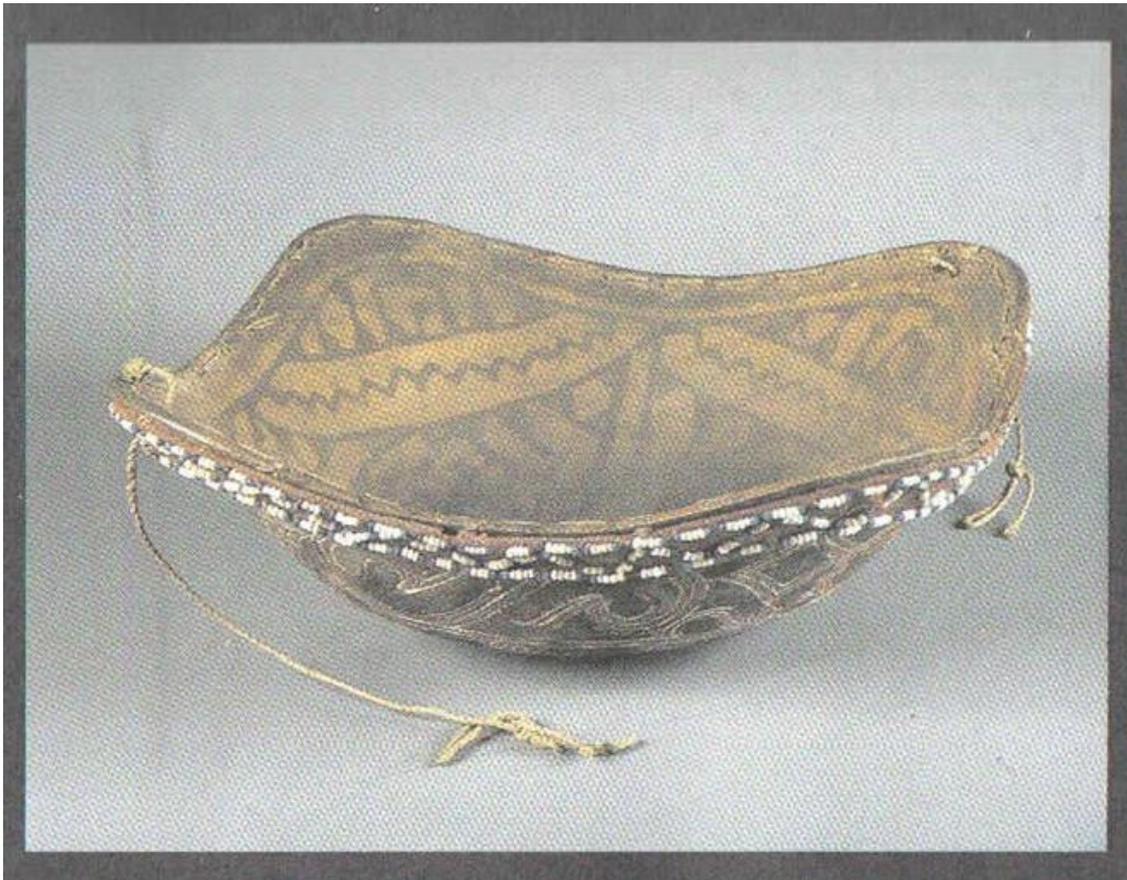
FIGURA 8:
 Exterior da Mesma Peça Marcado com Cordão de Caraguatá.



Fonte: Coleção Guido Boggiani.

O etnólogo constata que houve poucas mudanças relacionadas à modelagem, e estas são pequenos detalhes: por exemplo, a substituição de algumas ferramentas, tais como conchas por colheres, na operação de alisamento. A grande mudança ocorrida entre as coleções antigas (de Boggiani e de Darcy Ribeiro) e as atuais está na organização e na ocupação dos campos pelos desenhos. A técnica de pintura interna, em vermelho, sem marcação, desapareceu nas produções recentes e os padrões externos migraram para o interior, apresentando-se em motivos mais geométricos e menos orgânicos. As coleções anteriores, do final do século XIX e do início do século XX, apresentam, ainda, as bordas das peças trabalhadas com miçangas obtidas em negociações com viajantes e, mais tarde, com os próprios colecionadores. Tais miçangas não reapareceram nas coleções atuais, o que Darcy Ribeiro lamenta, acreditando ter esse fato impedido “um caminho promissor da cerâmica Kadiwéu” (RIBEIRO, 1980, p. 293).

FIGURA 9: Tigela com miçangas.



Fonte: Coleção Guido Boggiani.

Os padrões praticados atualmente apresentam grande variedade, coerência e repetição dentro da mesma família, como se pôde observar e constatar na produção e nas narrativas das ceramistas. Primeiro, divide-se o campo a ser trabalhado de acordo com o objeto. Pratos e formas circulares têm, geralmente, o campo separado por uma ou duas linhas centrais e os padrões geométricos são distribuídos em espaços delimitados simetricamente, de maneira bilateral. Os padrões também podem aparecer ocasionalmente, apresentando simetria radial e, observando com atenção, nota-se que a simetria, evidente na marcação dos desenhos, não é respeitada na coloração dos campos. Salvo na marcação em preto, com a resina de pau-santo, nos outros campos preenchidos com barras coloridas, a simetria ou correspondência de cores não é respeitada.

FIGURA 10: Padrão com simetria bilateral aplicada.



Fonte: Acervo pessoal Vânia P. P. Graziato.

FIGURA 11:
 Marcação do Desenho Aplicando Simetria Radial.

Produção de cerâmica...



Fonte: Acervo Pessoal Vânia P. P. Graziato.

Nos objetos das meninas muito pequenas, quando lhes é permitido desenhar, percebe-se os padrões familiares representados, mas o conceito da organização espacial simétrica ainda não está assimilado, tampouco aplicado. Esses conceitos são incorporados e aparecem nos desenhos à medida que elas amadurecem, familiarizando-se com padrões e organização dos campos. Os desenhos nos potes têm sempre, no mínimo, dois campos claramente distintos — pescoço e corpo—, e tanto um como o outro, podem exibir desenhos completamente diferentes. O corpo pode ter padrões geométricos e o pescoço apenas algumas volutas ou espirais. A organização e a distinção da pintura nos campos aparecem em coleções antigas, mas não é regra nas coleções atuais, em que também se verifica repetição de padrões no corpo e no pescoço do vaso.

O que evidentemente permanece é a marcação dos campos em preto, com resina, e a marcação com cordão de caraguatá, que sempre é preenchida com barro branco (*caulim*). As combinações e variações de desenhos impressos na cerâmica são muitas e funcionam, assim como as cores utilizadas na ornamentação, de acordo com informações de Martina de Almeida Kadiwéu, como identificadoras de padrões familiares. Um pote grande pode ter até quatro campos definidos pelo cordão de caraguatá. A composição é, nesse caso, resultado de diferentes combinações: um pote pode apresentar somente padrões geométricos ou curvilíneos, ou ainda padrões curvilíneos reservados para pescoço e borda e padrões geométricos impressos no bojo, ou vice-versa.

Darcy Ribeiro alega que a superfície da cerâmica é outro suporte para a aplicação de desenhos utilizados na pintura corporal e compara esses padrões com os impressos nas cerâmicas da década de 1940.

Os desenhos da cerâmica são muito semelhantes aos da pintura do corpo; acreditamos estar diante da transposição de uma técnica muito mais antiga, a da ornamentação do corpo, para um campo relativamente novo. É certo pelo menos que a pintura do corpo preparou o campo para a decoração da cerâmica, formando artistas e criando padrões que podiam ser aplicados a esta atividade [...] a ornamentação da cerâmica é, portanto, outro campo de aplicação dos padrões de desenho desenvolvidos originalmente para a pintura de corpos, naturalmente adaptados às particularidades de uma

técnica diferente, mas essencialmente os mesmos: geométricos, abstratos, com grande riqueza de ritmo e simetria (RIBEIRO, 1980, p. 295).

Observando as coleções etnográficas de Guido Boggiani e de Darcy Ribeiro, respectivamente, e comparando-as com a produção atual, percebe-se um distanciamento cada vez maior dos padrões utilizados na pintura corporal. Esse distanciamento não se refere a ritmo e/ ou simetria, mas à geometrização crescente dos campos e ao abandono dos padrões orgânicos e elaborados, como as volutas e pontilhados, que são evidentes na pintura do corpo. Como já foi dito, tais padrões ocupavam o campo interior das tigelas e pratos observados nas duas coleções citadas, sendo que nas coleções atuais são totalmente inexistentes. Hoje, predominam os desenhos marcados com cordão de caraguatá, localizados no interior das peças; eventualmente, em peças de maior dimensão, essa marcação se estende para o exterior, como no caso de fruteiras.

Constatou-se também que, assim como os padrões impressos no corpo tinham significados e finalidades — hoje praticamente esquecidos pelos Kadiwéu —, a estrutura de desenhos geométricos impressos na cerâmica sugere o dualismo dessa sociedade: homens/ mulheres, escultores/ pintoras e naturalistas/ geométricas. Dentro da representação feminina, Lévi-Strauss identifica esse dualismo que se prolonga em vários planos: são dois estilos representados pelo “espírito decorativo e pela abstração” (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 179-180). A superfície da cerâmica é geralmente dividida em campos, preenchidos com padrões angulares e geométricos ou curvilíneos e mais livres. O referido autor associou o fato ao comportamento desses indígenas e às relações entre homens e mulheres. As divisões do estilo e os eixos de simetria existentes nas estruturas dos desenhos foram considerados como determinantes dessa realidade e comparados às cartas de baralho.

Cada figura de carta obedece a duas necessidades. Primeiro deve assumir uma função, que é dupla: ser um objeto e servir ao diálogo ou ao duelo entre dois parceiros que se enfrentam; e deve também representar um papel, atribuído a cada carta em sua condição de objeto de uma coleção; o próprio baralho (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 183).

Entende-se que o texto sugere as relações entre o feminino e o masculino e os papéis representados por cada um dentro dessa sociedade, identificados na estrutura dos desenhos. Lévi-Strauss supõe que as espirais e as volutas, tão frequentemente utilizadas, tanto na pintura corporal, como na cerâmica, possam ter sido absorvidas de padrões barrocos trazidos pelos conquistadores espanhóis. Esse grafismo remete a documentos arqueológicos exumados em diversos pontos do continente sul-americano, questão que não se pretende abordar neste trabalho, por requerer profunda investigação que se estende às produções latino-americanas, abrindo outro foco de pesquisa relativa à gênese da práxis de cerâmica entre os antigos *Mbayá-Guaikuru*. Tais exemplos, citados para ilustrar o dualismo no qual o comportamento dos Kadiwéu se apoia, aclaram para o observador cuidadoso dessa arte a divisão do desenho em campos simétricos distintos.⁷

Dessa maneira, um objeto simétrico pode ser convertido em si próprio por meio do espelhamento de uma de suas partes, tendo como referencial um eixo determinado, que funciona como operador simétrico. A simetria torna possível manter forma, distância ou ambas. Uma forma com simetria apresenta relação das partes do todo entre si e com o próprio todo. Os operadores percebidos na análise dos padrões em questão podem ser bilaterais, espelhamento invertido e rotacional ou radial. Ao observar os padrões impressos nas peças, percebe-se que cada campo é organizado partindo de um eixo oblíquo, com espelhamento invertido, ou ainda respeitando as regras da simetria bilateral, somente apresentando espelhamento. A simetria radial aparece em peças maiores como grandes pratos, tigelas e potes.

⁷ Entende-se por simetria, “[...] a propriedade pela qual um ente, objeto ou forma exibe partes correspondentes (ou congruentes) quando submetida a uma operação específica. A simetria, portanto, é uma operação que mantém uma forma invariante. As operações específicas são denominadas operações de simetria, ou operadores simétricos” (ROHDE, 1982, p. 13).

FIGURA 12:
 Aplicação de Simetria Bilateral Espelhada.



Fonte: Acervo pessoal Vânia P. P. Graziato.

Com o desenho concluído, decalcado na peça, essa é colocada para secar longe de crianças e animais. O próximo passo é a queima. A transformação do barro em cerâmica se dá pela ação do fogo. É durante a queima que ocorrem diversas transformações físico-químicas que tornam o corpo cerâmico resistente e com relativa impermeabilidade. Durante a cozedura, a água incorporada à massa, que permitiu a

modelagem, vai ser totalmente eliminada, assim como a água da sua composição química; as moléculas de quartzo existentes serão reorganizadas, permitindo a fusão de alguns componentes, bem como a volatilização de outros. As consequências mais flagrantes desse processo são endurecimento, alteração da cor e textura do material, menor porosidade e maior dureza. É a temperatura da queima que determina as características finais do objeto.

Existem muitos modos de submeter peças modeladas em barro à ação do fogo para provocar essa transformação. Hoje em dia, conta-se com os avanços da tecnologia, que oferece fornos a gás e elétricos, nos quais é possível controlar a temperatura e a atmosfera da queima, que podem ocorrer de muitas maneiras, provocando nos objetos os mais distintos efeitos. A maneira mais antiga de se queimar as peças modeladas é em fogueiras feitas a céu aberto, método utilizado ainda hoje pelas indígenas do território Kadiwéu. Esse tipo de queima ocorre em atmosfera oxidante, ou seja, em ambiente rico em oxigênio que se combinará a alguns elementos que compõem a pasta. As cores, nas peças queimadas nessa atmosfera, vão dos rosados aos alaranjados ou avermelhados, na maioria dos casos, dependendo da quantidade e tipos de óxidos e minerais contidos no barro utilizado.

A queima ou cozedura das peças é feita de maneira isolada ou dentro da mesma família. Duas irmãs ou mãe e filhas podem queimar as peças juntas. A ceramista reserva um local nos arredores de sua moradia para executar tal tarefa. O terreno é cavado com pouca profundidade, aproximadamente 30 cm por 1 m de diâmetro, e protegido por pedras para isolar o fundo. Dentro desse buraco, colocam-se algumas lascas de angico (*Piptadenia colubrina*),⁸ madeira preferida pela maioria das ceramistas, e algumas brasas, geralmente retiradas do fogão a lenha e que servirão para pré-aquecer as peças. Quando o fogo diminui e restam somente brasas, as peças são colocadas sobre estas e reviradas de vez em quando. Esse procedimento de pré-aquecimento é comum entre ceramistas de várias culturas, para garantir completa secagem das peças. Estando todo o conjunto bem aquecido, mais lascas de angico são arrumadas sobre ele, e o fogo é atizado até que se espalhe por toda a madeira.

⁸ *Nitagigo*, em idioma Kadiwéu.

FIGURA 13:
 Queima sendo preparada.

Produção de cerâmica...



Fonte: Acervo pessoal Vânia P. P. Graziato.

Figura 14.
 Aplicação de Resina do Pau Santo.



Fonte: Acervo pessoal Vânia P. P. Graziato.

Produção de cerâmica...

O fogo para, então, de ser alimentado e a ceramista aguarda que as brasas se reduzam para poder continuar a trabalhar a peça. Esse processo tem duração de duas horas a três horas e tem se mostrado ineficaz no que diz respeito à resistência das peças para o transporte até os pontos de venda. Algumas foram analisadas e verificou-se que a temperatura do fogo fica muito abaixo do ponto de cozedura do barro, o que resulta em uma cerâmica com uma fina camada cozida e parte interna completamente crua, além de alças que se desprendem com facilidade. A maioria das boas ceramistas já constatou o fato e tem se dedicado a encontrar soluções para uma queima mais eficaz, uma vez que a comercialização de peças maiores fica comprometida, limitando a produção a objetos pequenos, como animais e pratos, cujo transporte é mais seguro.

A pintura começa com a peça ainda quente, logo que sai da fogueira, assim que as brasas diminuem. A peça é retirada com uma vara, batida com palha ou trapos para afastar a fuligem e algumas zonas são marcadas pela resina extraída do pau-santo⁹, o que resulta em regiões brilhantes e escuras, com tonalidades que variam do verde-escuro ao marrom, quase preto. Essas zonas ficam impermeabilizadas, sendo as únicas que não se desprendem em eventuais processos de limpeza das peças. Darcy Ribero cita o uso da resina do angico que resulta em zonas de coloração amarela, material atualmente em desuso.

⁹ *Elegigo*, em idioma Kadiwéu.

Figura 15.
 Aplicação de Pau Santo Finalizada.



Produção de cerâmica...

Fonte: Acervo pessoal Vânia. P. P. Graziato.

A única colaboração masculina, no processo todo, está relacionada à obtenção do pau-santo, que é encontrado nas zonas alagadiças do Pantanal, distantes aproximadamente sete horas a cavalo da aldeia Bodoquena. A extração do pau-santo é função dos homens que, em suas andanças pelo Pantanal, caçando ou pescando, recolhem galhos secos desse arbusto. Os indígenas procuram não derrubar a árvore, aproveitando galhos tombados pelo chão, comportamento este que poderia causar admiração a qualquer ambientalista mais desavisado. Muito além da grande consciência ecológica esperada, o fato de preservar a árvore demonstra a percepção e a cognição dos indígenas em relação ao ambiente onde vivem, pois sabem que está cada vez mais difícil encontrar a planta; assim sendo, eles não a derrubam para não serem obrigados a ir cada vez mais longe, talvez além dos limites do próprio território.

O desenvolvimento da técnica para a extração da resina do pau-santo é fruto de experimentos bastante antigos relatados na maioria dos documentos sobre os Kadiwéu e carregados de superstições acerca de quem pode ou não extrair a resina. De acordo com o relato de Martina de Almeida, a resina não deve ser extraída sob o olhar de pessoas doentes, mulheres grávidas ou crianças, sob o risco de se perder todo o trabalho, pois a resina para de se desprender das lascas e o que já foi retirado “talha”.

Os galhos são transformados em lascas tanto pelos homens, quanto pelas mulheres. Essas lascas são colocadas cuidadosamente em um tacho com água fervente, geralmente acomodado sobre uma fogueira feita de angico, madeira abundante na região e de fácil combustão. Logo, as lascas começam a desprender um óleo que vai subindo à superfície da água e é retirado com um graveto. Esse graveto é, então, colocado em um pote com água fria, para que a resina endureça e se agregue

ao material anteriormente recolhido. Dessa maneira, cada porção de resina coletada é agregada à anterior, formando uma bola, com aspecto de cera de abelha mais endurecida e com coloração marrom-esverdeada, bem escura. Por fim, essa resina é esfregada em algumas regiões do desenho e nas bordas de potes e pratos, dando acabamento às peças. José Luiz de Souza (2005) cita “uma inovação” na aplicação da resina do pau-santo, quando é misturada à de almecega ou aroeira (*Schinus molle*)¹⁰, resultando em uma mistura de cor preta mais brilhante e durável.

O pau-santo, por se tratar de matéria-prima de difícil acesso, foi o único material que as indígenas não forneceram amostras para análise quando solicitadas e do qual não se pôde vivenciar a extração. Elas alegaram a necessidade de ter certeza do real “estado de saúde” do observador, o que poderia levar ao desperdício de um material muito precioso. Os barros coloridos, utilizados na pintura das peças atualmente produzidas, representam a grande diferença da produção recolhida por Darcy Ribeiro e das anteriores a essa. As últimas peças doadas ao Museu do Índio, em 1987, conservam as mesmas características da coleção do antropólogo citado, mas não há referências ao ano de produção do acervo, podendo ser anterior a essa data. A antropóloga Solange Padilha supõe que a supressão da pintura em vermelho, aplicada na parte interna, e “as impressões em baixo relevo, que migraram para a parte interna das tigelas, acompanhadas do preenchimento dos campos pelos barros coloridos tenha ocorrido entre os anos 1970 e 1980” (PADILHA, 1999, p. 125).

A coleção de Guido Boggiani, atualmente nos museus de Basel, na Suíça, *Museum für Volkerkunde*, *Staatliche Museen zu Berlin*, na Alemanha, e *Luigi Pigorini*, na Itália, apresenta peças com predominância das cores preta do pau-santo, branca do caulim e vermelha das pedras de óxido de ferro. Algumas apresentam bordas

¹⁰ Árvore ornamental, da família das anacardiáceas.

ornamentadas com trançados de cordão de caraguatá e miçangas, que não aparecem em coleções posteriores. A coleção Darcy Ribeiro, que se encontra nos Museus Nacional e do Índio, no Rio de Janeiro, apresenta peças em que predominam desenhos orgânicos como a de Boggiani, com as mesmas colorações, porém não mais com as miçangas nas bordas. Além dos grafismos, que migraram do exterior das peças para a parte interna, tirando dos objetos sua função utilitária, a ornamentação atual apresenta grande distanciamento das cores utilizadas nas coleções Boggiani e Ribeiro.

Em coleções recentes, ao branco do caulim, ao preto do pau-santo e ao vermelho da hematita soma-se grande variedade de barros coloridos encontrados na Serra da Bodoquena, conferindo às peças originalidade em relação à produção de outras etnias. Foram introduzidas cores — como os ocre, e os amarelos, oriundos de rochas ferruginosas e filíticas, compostas essencialmente por minerais do grupo das micas, o que determina seu aspecto brilhante. É possível observar ainda tons rosados, resultado da mistura de argilas cauliníticas ricas em óxidos e hidróxidos de ferro, os verdes compostos por argilas carbonáticas e matérias orgânicas e ainda os marrons oriundos do óxido de ferro —, todas em muitas tonalidades, resultado da mistura dos barros retirados de distintas regiões do território. Durante o trabalho de campo, foram recolhidas amostras do material utilizado na modelagem e pintura das peças. As amostras foram submetidas à análise de composição química pelo Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo (IPT-SP).¹¹

¹¹ O acervo Plínio Ayrosa, atual Coleção do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da USP, datado de 1987, apresenta peças de produções mais recentes, nas quais se observa que permanecem os padrões marcados com cordão de caraguatá, pintados com o branco do caulim e as zonas marcadas com pau-santo, mas o vermelho do óxido de ferro vem acompanhado dessa gama de novas tonalidades.

Figura 16. Pigmentos Usados nas Pinturas.



Fonte: Acervo pessoal Vânia P. P. Graziato.

Figura 17. Pigmentos.



Fonte: Acervo Vânia P. P. Graziato.

As mulheres guardam para si, no máximo para suas famílias, a localização das jazidas dos barros coloridos, pois da variedade da palheta depende a diferenciação do seu produto. Quem obtém maior quantidade de cores tem, conseqüentemente, maior variedade de combinações. O que se mantém em toda ornamentação é o emprego da resina do pau-santo nas bordas das tigelas, pratos ou outros objetos e o sulco feito com o cordão de caraguatá, sempre pintado com branco. Esses campos, marcados em branco e preto, direcionam a colocação das outras cores que são aplicadas com os dedos molhados no barro colorido, que é espalhado sobre o campo escolhido.

As coleções dos museus citados, no que se refere à forma, apresentam objetos que se resumem a tigelas e moringas, sendo algumas com características zoomorfas e potes. As coleções atuais apresentam grande variedade de objetos, como potes e tigelas, reproduzindo a forma das peças antigas, além de animais da fauna local. O que aparece como inovação na produção são os “quadrinhos” em formato de peixes ou potes e os “sinos de vento”. Como os Kadiwéu não têm o hábito de pendurar em suas paredes tais objetos, indagou-se sobre a natureza da produção, ao que responderam terem sido “encomendados” por lojas compradoras. As ceramistas alegam que objetos pequenos, quadros e pratos, são fáceis de embalar e de vender e chegam a seus destinos em perfeito estado. Existe hoje uma infinidade de objetos dessa natureza, que vem atender à necessidade do mercado consumidor, que procura por objetos sem outra função salvo a ornamental, uma vez que a “tinta” aplicada sobre eles não permite lavagem e, conseqüentemente, o uso dos potes para água ou dos pratos para alimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A maneira de marcar o desenho, os campos pretos e a incorporação do uso dos barros coloridos na parte interna das tigelas conferem às peças um grande poder de sedução, comprometendo, no entanto, sua durabilidade e função. Como a segunda queima (em que era fixado o óxido de ferro vermelho e o corpo cerâmico adquiria certa resistência mecânica) foi abolida, as peças apresentam, hoje em dia, grande fragilidade e pouca durabilidade. A primeira queima — em que o barro é cozido, não atinge temperatura suficiente para a total sinterização dos componentes da massa e a fragilidade da fixação dos engobes coloridos — confere às peças caráter meramente ornamental. Os objetos sugerem, pela forma, um uso específico, como pote para água, fruteira ou prato, mas, pela maneira como são ornamentados, com os padrões colocados na superfície interna das peças e pintados com materiais sensíveis às lavagens, perdem a função. A forma deixa, assim, de atender à especificidade.

Alguns exemplos dessa produção são placas recortadas com formato de animais, furadas na extremidade para serem penduradas, (hábito estranho à tradição Kadiwéu), animais com o dorso perfurado para serem usados como porta-lápis ou, ainda, “sinos de vento” copiados de modelos industrializados. Ao questionar as mulheres sobre a possibilidade de submeter ao fogo os engobes, ou seja, a pintura com os barros coloridos, a sugestão foi imediatamente rechaçada, sob alegação de que as cores se modificariam ou se perderiam. Vê-se então, a produção atual condicionada ao mercado consumidor e às dificuldades encontradas para retirá-la da Reserva, devido ao difícil acesso às cidades vizinhas. A cerâmica Kadiwéu é objeto de reconhecimento individual, familiar e do grupo. No entanto, pode-se pensar que, quando essa cerâmica sai da aldeia, perde imediatamente a possibilidade de identificação da autoria da obra, uma vez que não é hábito das indígenas assinarem as peças, nem tampouco do consumidor identificar a etnia à qual pertence o objeto a ser adquirido. Onde se encontra então, a marca da alteridade quando essa cerâmica vai para uma loja, em um “não lugar” (AUGÉ, 1994), como um aeroporto ou um *shopping center* e se mistura a objetos produzidos por outras etnias?

A “artista indígena” vive nesse liame: ela produz um objeto, imprimindo nele a sua memória ancestral e sua identidade étnica, mas esse objeto, quando em outro contexto, junto a outros objetos, de outras etnias, descaracteriza-se aos olhos do consumidor leigo. É um objeto indígena genérico, sem rosto; objeto de “índio brasileiro”. Essa situação é resultado de mais de 500 anos de contato e, atualmente, a condição do indígena não é a de confinamento à Reserva, mas de trânsito entre duas ou mais realidades/ culturas.

Cabe aqui uma reflexão acerca da postura recorrente nas sociedades, de ver essa inserção do indígena no mundo urbano, unicamente como “perda cultural”. Há nessa postura, além de um romantismo alimentado pelo mito do “bom selvagem”, uma atitude preconceituosa que procura prescrever o que seria o “comportamento ideal do indígena”. Pergunta-se: como estão sendo preservados os valores e objetos de referência cultural não indígenas? Se constantemente se alteram os processos de produção artística, perdem-se referenciais e há renovação constante ao longo do tempo, obedecendo a tendências ditadas pela moda, mercado consumidor etc., por que permaneceriam os indígenas num *status* inalterável? Como esperar esse comportamento e essa preservação após mais de cinco séculos de trocas/ perdas/ permanências/ mudanças, em que os não indígenas também assimilaram grande parte de produtos culturais outros, incorporados ao cotidiano?

A cultura, a manifestação artística e o comportamento dos grupos podem ser entendidos como organismos vivos, em constante processo de (trans)formação. Quando se vê um indígena na cidade próxima à Reserva, dirigindo um carro ou falando ao celular, muitas vezes em seu idioma, quando mulheres são vistas comercializando cerâmica, indaga-se se não é por meio desse caminho, eudemônico, que ele/ elas preserva(m) sua cultura, seu idioma e sua arte. Em seus artefatos de arte, as mulheres Kadiwéu produzem arte de fato, imprimem suas marcas de ser *Ejiwajegi* e criam resistências e (re)existências indígenas, transformando-se para permanecerem quem são, permanecendo Kadiwéu e abrindo-se às transformações.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, M. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lucia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.
- BALFET, H. Technologie. In: CRESWELL, R. (org.). **Eléments d'ethnologie**. Vol. 2. Paris: A. Colin, 1975. p. 44-79. (Tradução de Berta G. Ribeiro).
- BOGGIANI, G. **Os Caduveo**. Tradução de Amadeu Amaral Júnior. São Paulo: Martins, 1945.
- DURAN, M. R. da C. **Padrões que conectam**: o godidigo e as redes de socialidade Kadiwéu. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2017.
- GRAZIATO, V. P. P. **Cerâmica Kadiwéu** – processos, transformações, traduções: uma leitura do percurso da cerâmica Kadiwéu do século XIX ao XXI. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2008.
- GRIFFITHS, G. **Dicionário da Língua Kadiwéu**. Kadiwéu-Português. Português-Kadiwéu. Cuiabá: Sociedade Internacional de Lingüística, 2002.
- JOSÉ DA SILVA, G. **A Reserva Indígena Kadiwéu (1899-1984)**: memória, identidade e história. Dourados: UFGD, 2014.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes trópicos**. Trad. Norma Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MÜLLER, A. M. **Arte Kadiwéu**: processos de produção, significação e ressignificação. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Coimbra. Coimbra, 2017.
- PADILHA, S. **A arte como trama do mundo**: corpo, grafismo e cerâmica Kadiwéu. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, 1999.
- RIBEIRO, B. G. **Arte indígena, linguagem visual**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- RIBEIRO, B. G. **Dicionário de artesanato indígena**. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1988.
- RIBEIRO, D. **Kadiwéu**: ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza. Petrópolis: Vozes, 1980.
- ROHDE, Geraldo M. **Simetria**. São Paulo: Hemus, 1982.
- SÁNCHEZ LABRADOR, J. **El Paraguay católico**. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos, 1910.
- SCHADEN, E. **Leituras de etnologia brasileira**. São Paulo: Nacional, 1976.
- SIQUEIRA JR., J. G. **“Esse campo custou o sangue de nossos avós”**: a construção do tempo e espaço Kadiwéu. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 1993.
- SMITH, H. **Do Rio de Janeiro a Cuiabá**: notas de um naturalista. Trad. Carlos Américo dos Santos. São Paulo: Melhoramentos, 1922.
- SOUZA, J. L. de. **A geografia entre os Kadiwéu**. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2005.
- SUSNIK, B. **Etnografía paraguaya**: primera parte. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero, 1978.
- VIDAL, L. Iconografia e grafismos indígenas, uma introdução. In: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena: estudos de Antropologia estética**. 2. ed. São Paulo: Nobel, 2000. p. 13-17.



Destituída

2021

Mista sobre tela e assemblage de memória
Retalhos de tecido e renda - 0,50 x 0,60 cm