UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

VÂNIA PERROTTI PIRES GRAZIATO

Cerâmica Kadiwéu
Processos, Transformações, traduções:

Uma leitura do percurso da cerâmica Kadiwéu do século XIX ao XXI

São Paulo
2008

VÂNIA PERROTTI PIRES GRAZIATO

Cerâmica Kadiwéu
Processos, Transformações, traduções.

Uma leitura do percurso da cerâmica Kadiwéu do século XIX ao XXI

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Poéticas Visuais à Comissão Julgadora da Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Norma Tenenholz Grinberg.

São Paulo
2008

VÂNIA PERROTTI PIRES GRAZIATO

Cerâmica Kadiwéu

Processos, Transformações, traduções.

Uma leitura do percurso da cerâmica Kadiwéu do século XIX ao XXI

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Poéticas Visuais à Comissão Julgadora da Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Norma Tenenholz Grinberg.

Comissão Examinadora

São Paulo, ____ de _____ de 2008.

Para Guilherme, Gustavo e Júlia,
razão do meu despertar todas as
manhãs. Para que compreendam
que, depois do amor, o
conhecimento é o principal nutriente
da alma.

Para Milton, meu companheiro de
todas as horas, por me fazer
acreditar novamente em sonhos.

Agradecimentos

À Professora Doutora Norma T. Grinberg, pela confiança, pelos ensinamentos, pelas orientações cuidadosas e pela presença sempre amiga.

À Banca de Qualificação, composta pelas Professoras Doutoras Maria Izabel B. Ribeiro e Cristina Rizzi, pelas considerações preciosas no direcionamento da pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação da USP, pelos ensinamentos que contribuíram de fato na elaboração deste trabalho.

Ao IPT, representado pelo Sr. Francisco Motta, que gentilmente encaminhou as amostras de materiais recolhidos em campo para análise.

À Fundação Armando Álvares Penteado, especialmente aos professores Silvio Passarelli, Fábio Righetto e Vitor Campos, por permitirem a execução dos objetos na oficina de cerâmica.

Ao Professor Doutor Jorge Aristides de Souza Carvajal, pelo apoio carinhoso.

Ao Professor Doutor Vitor Campos, grande incentivador deste trabalho, pelas sugestões, correções e pela presença amiga em todas as horas.

À amiga fraterna Inês Raphaelian, por acreditar, muito antes de mim, que este trabalho seria possível sob orientação da professora Norma T. Grinberg.

Ao grande amigo Professor Giovani José da Silva, por me apresentar os Kadiwéu e por espalhar por onde anda o seu amor por todos os povos.

Ao grande amigo Professor José Luiz de Souza pela companhia protetora nas investigações em território indígena.

Aos Kadiwéu, por permitirem a minha presença entre eles durante tanto tempo, especialmente a Creuza Vergílio e a Martina de Almeida.

Ao Professor Rafael Castilho e aos técnicos das oficinas da FAAP, Vinícius, Fábio e Altair, pelo apoio na execução dos objetos e pela convivência carinhosa durante todo o processo.

A todos os habitantes e guardiões das florestas, matas e campos, pela permissão para adentrar e por partilharem comigo muito do conhecimento contido em seu universo.

**“O que este barro
esconde e mostra é o trânsito
do ser no tempo e a sua
passagem pelos espaços”**

José Saramago

GRAZIATO, Vânia Perrotti Pires. **Cerâmica Kadiwéu: processos, transformações, traduções.** Uma leitura do percurso da cerâmica Kadiwéu do século XIX ao XXI. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

RESUMO

O presente trabalho, resultado do contato com sociedades da *Reserva Indígena Kadiwéu*, localizada no Pantanal Sul-mato-grossense, verifica a cerâmica ali produzida pelas índias, no período compreendido entre o final do século XIX e a atualidade. A investigação focaliza o processo de produção, os padrões ornamentais, a forma e a função dos objetos, além dos materiais e técnicas utilizados.

A cerâmica Kadiwéu difere, atualmente, das demais produções brasileiras principalmente pela ornamentação, marcada por grafismos e cores muito peculiares. Essa produção sofreu, durante o período ao qual a pesquisa se ateve, transformações significativas no que se refere aos padrões e técnicas ornamentais, possivelmente devido à fixação dos índios próximo a Serra da Bodoquena, que oferece grande variedade de matérias-primas, incorporadas às produções correntes.

Foram utilizadas como referência para esta pesquisa duas importantes coleções etnográficas: a de Guido Boggiani, que esteve entre os Kadiwéu em 1892 e 1897 e se encontra, sobretudo, em museus da Itália e a coleção recolhida por Darcy Ribeiro na década de 1940, período em que conviveu com eles. Essas coleções diferem muito da produção atual, conforme verificação feita durante os anos 2000 e 2005.

A aproximação aos processos de produção, das formas, cores e padrões, impressos na cerâmica Kadiwéu, possibilitou a compreensão da real dimensão das inúmeras possibilidades de exploração do barro transformado pelo fogo, propondo, então, uma tradução poética dessa observação.

São de essencial importância a apresentação desse percurso, a verificação e o registro dos processos de produção atuais, usados pelas mulheres índias para preparar, modelar e submeter o barro à ação mágica e transformadora do fogo. A tradução poética aqui delineada nasceu desse encontro, que provocou reflexões manifestadas por dois conceitos: persistência e tradição oral.

Palavras-chave: Cerâmica, cerâmica indígena, kadiwéu, persistência, tradição oral, poética visual.

GRAZIATO, Vânia Perrotti Pires. **Cerâmica Kadiwéu: processos, transformações, traduções**. Uma leitura do percurso da cerâmica Kadiwéu do século XIX ao XXI. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

ABSTRACT

This work, resulting from contact with Reserva Indígena Kadiwéu (Kadiweu Indian Reserve) societies, located in South Mato Grosso state marsh region (“Pantanal”), focuses on pottery made by female Indians between late XIXth century and today. Besides material and techniques used, the investigation focuses on objects’ production process, ornamental patterns, form, and function.

Nowadays, Kadiweu pottery differs from other Brazilian natives’ production mainly in ornamentation, marked by distinctive graphisms and colors. During the period researched, this production’s patterns and ornamental techniques have significantly changed, possibly due to the settlement of that native group near Bodoquena Range, where they find a variety of raw material, incorporated to their current production.

Two important ethnographic collections were used as a reference for this research: that of Guido Boggiani (who visited the Kadiweu Indians in 1892 and 1897), now specially found at Italian museums, and that accumulated by Darcy Ribeiro in the last century 40’s, when he lived with them. These collections differ a lot from current production, as verified in 2000 and 2005.

Approaching production processes, forms, colors and patterns imprinted in Kadiweu pottery provided comprehension of the actual dimension of the numberless possibilities of fire-transformed clay exploitation, leading then to a poetic translation of this observation.

Of essential importance are presenting this trajectory, checking and registering present production processes used by female Kadiweu Indians in preparing, modeling and subjecting clay to the magic and transforming action of fire. The poetic translation here outlined was born from this meeting, which caused reflections manifested through two concepts: persistence and oral tradition.

Keywords: Pottery, Indian pottery, Kadiweu, Persistence, Oral tradition, Visual poetics.

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS-----	xi
APRESENTAÇÃO -----	1
A NATUREZA DA PESQUISA -----	3
1 O UNIVERSO FEMININO-----	6
1.1 Considerações iniciais: arte indígena. -----	7
1.2 A organização familiar, o sistema hierárquico de castas e o modo de vida. -----	15
1.3 A transmissão de conhecimento e a tradição oral -----	18
2 CERÂMICA É COISA DE MULHER -----	24
2.1 Processos de produção ontem e hoje -----	25
2.2 Processos de produção de cerâmica em território Kadiwéu -----	28
2.2.1 O barro -----	28
2.2.2 A modelagem -----	30
2.2.3 A marcação com cordão de caraguatá -----	33
2.2.4 Os padrões de ornamentação -----	37
2.2.5 A queima -----	44
2.2.6 A marcação dos campos em preto com resina de pau-santo -----	47
2.2.7 Os barros coloridos -----	49
2.2.8 Os objetos -----	53
2.2.9 Considerações finais: a situação da produção hoje -----	56
3 A PERSISTÊNCIA, A TRADIÇÃO ORAL E O FAZER (trajetória de produção pessoal) -----	58
3.1 Considerações iniciais sobre o fazer -----	59
3.2 Tradição oral -----	60
3.3 Persistência -----	67
3.4 Considerações finais sobre o fazer -----	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----	76
BIBLIOGRAFIA -----	78
FONTES CARTOGRÁFICAS -----	80
GLOSSÁRIO DE TERMOS KADIWÉU CITADOS -----	81
GLOSSÁRIO DE TERMOS RELATIVOS À CERÂMICA -----	82

APÊNDICES -----	84
1 A Sociedade Kadiwéu desde os Mbayá-Guaikuru -----	85
2 Localização atual -----	90
3 Entrevista com Martina de Almeida -----	92
 ANEXOS -----	 107
Mapa 01 Porto Murtinho no Estado de Mato Grosso do Sul -----	108
Mapa 02 Porto Murtinho no Estado de Mato Grosso do Sul -----	109
Mapa 03 Reserva indígena Kadiwéu no município de Porto Murtinho -----	110
Mapa 04 Localização das principais aldeias e escolas no território -----	111
Mapa 05 Área de domínio e área atualmente ocupada pelos Kadiwéu -----	112
Resultados de análises químicas de amostras de barros recolhidos em Território Kadiwéu, realizados pelo IPT. -----	113

LISTA DE IMAGENS

1	Alunos do Magistério Indígena. -----	5
2	Cerâmica Terena (coleção Giovani J. da Silva. -----	9
3	Cerâmica Kadiwéu. Pote com tampa (coleção Vânia Graziato). -----	9
4	Pote para armazenar água de uso doméstico. (coleção Giovani J. da Silva). -----	13
5	Pote para ser comercializado (coleção Giovani José da Silva). -----	13
6	Menina Kadiwéu, 7 anos, modelando. -----	19
7	Detalhe da menina Kadiwéu. -----	19
8	Mãe corrigindo a modelagem. -----	20
9	Negociação de cerâmica fora da reserva. -----	21
10	Durila Bernaldino e a bisneta Giani. -----	22
11	Amassamento de argila. -----	26
12	Amassamento. -----	26
13	Amassamento. -----	26
14	Amassamento. -----	26
15	Molde em gesso para produção industrial. -----	27
16	Torno de oleiro. -----	27
17	Torno de oleiro. -----	27
18	Índia iniciando a modelagem. -----	30
19	Índia modelando animais da fauna local. -----	31
20	Índia preparando a base do objeto. -----	32
21	Índia preparando a base do objeto. -----	32
22	Martina preparando roletes. -----	32
23	Martina sobrepondo os roletes. -----	32
24	Martina unindo os roletes. -----	32
25	Creuza dando acabamento na peça. -----	32
26	Marcação do desenho com cordão de caraguatá. -----	33
27	Marcação concluída. -----	33
28	Prato pintado (coleção de 1892). -----	35
29	Exterior do mesmo prato com desenhos marcados com cordão de caraguatá. -----	35
30	Marcação com cordão no interior de peça produzida na atualidade. -----	35
31	Exterior da mesma peça, sem pintura externa. -----	35
32	Tigela com miçangas, ornamentada interna e externamente. -----	36
33	Coleção G. Boggiani/1892, museu L. Pigorini: peça ornamentada com miçangas na borda. -----	36
34	Prato com padrão simétrico bilateral. -----	37
35	Prato com padrão simétrico radial. -----	37
36	Prato com padrão simétrico radial e lateral. -----	38

37	Prato com marcação simétrica lateral espelhada. -----	38
38	Potes modelados e ornamentados por meninas. -----	39
39	Prato modelado e ornamentado por menina. -----	39
40	Pote com ornatos no pescoço e no bojo (coleção Giovani J. da Silva). -----	40
41	Pote com ornatos no pescoço e no bojo (coleção Vânia Graziato). -----	40
42	Pote com marcação geométrica no pescoço e no bojo (coleção Giovani J. da Silva). -----	40
43	Coleção Darcy Ribeiro, Museu do Índio (RJ): potes com ornatos geométricos no pescoço e orgânicos no bojo. -----	40
44	Índia Kadiwéu com o corpo pintado (coleção G. Boggiani). -----	42
45	Índio pintado para a Festa do Índio. -----	42
46	Prato apresentando simetria bilateral e espelhamento (coleção Vânia Graziato). --	43
47	Prato de parede apresentando simetria bilateral e espelhamento (coleção. Giovani J. da Silva). -----	43
48	Fruteira apresentando simetria radial (coleção Vânia Graziato). -----	44
49	Coleção Darcy Ribeiro: moringa apresentando simetria radial. -----	44
50	Início da queima: preparo do buraco. -----	45
51	Pré-aquecimento das peças. -----	45
52	Fogo sendo alimentado. -----	45
53	Etapa final da queima. -----	45
54	Etapa final da queima. -----	46
55	Queima finalizada. -----	46
56	Retirada da peça da fogueira. -----	48
57	Limpeza da peça -----	48
58	Marcação com resina finalizada. -----	48
59	Aplicação da resina. -----	48
60	Barro amarelo usado na pintura. -----	49
61	Barros coloridos encontrados na região. -----	49
62	Matérias primas usadas na pintura das peças. -----	50
63	Coleção G. Boggiani: prato com a face interna pintada com os dedos. -----	50
64	Moringa ornamentada com cordão e resina (coleção Darcy Ribeiro). -----	51
65	Coleção Darcy Ribeiro: tigela pintada internamente em preto e externamente marcada com cordão e resina. -----	51
66	Tigela ornamentada com miçangas, moringa antropomorfa ornamentada com cordão de caraguatá e resina (coleção G. Boggiani). -----	51
67	Martina aplicando os barros coloridos. -----	52
68	Martina pintando em ambiente familiar. -----	52
69	Coleção Darcy Ribeiro: moringas marcadas com cordão e resina. -----	53
70	Coleção G. Boggiani: tigela. -----	53
71	Coleção Darcy Ribeiro: potes. -----	53
72	Portalápis em formato de galinha (coleção Vânia Graziato). -----	54
73	Moringa para ciumentos (coleção Giovani J. da Silva). -----	54
74	Animais da fauna local (coleção Giovani J. da Silva). -----	54
75	Animais da fauna local (coleção Vânia Graziato). -----	54
76	Quadro em formato de peixe (coleção Vânia Graziato). -----	55
77	Sinos de vento (coleção Vânia Graziato). -----	55
78	Quadro coração (coleção Vânia Graziato). -----	55

79	Portalápis em formato de coelho (coleção Vânia Graziato). -----	55
80	<i>Matrioska</i> . -----	60
81	<i>Matrioska</i> aberta. -----	60
82	Estudo de possibilidades. -----	61
83	Estudo de possibilidades. -----	61
84	Jogo de tigelas. -----	62
85	Jogo de tigelas fechado. -----	63
86	Impressão no exterior da tigela. -----	63
87	Estudo de possibilidades. -----	64
88	Jogo de tigelas fechado. -----	64
89	Impressão no interior da tigela. -----	64
90	Montando o jogo de tigelas. -----	65
91	Abrindo o jogo de tigelas. -----	65
92	Soltando a figura. -----	66
93	Aplicando a decalcomania. -----	66
94	Figura aplicada. -----	66
95	Prato queimado. -----	66
96	Modelagem. -----	68
97	Modelagem. -----	68
98	João-bobo secando. -----	68
99	João-bobo secando. -----	68
100	Modelagem em <i>paper clay</i> . -----	69
101	Peça em <i>paper clay</i> após a queima. -----	69
102	Preparo da tinta de jenipapo. -----	70
103	Pintura corporal. -----	70
104	Padrão para pintura corporal. -----	71
105	Padrão para pintura corporal. -----	71
106	Estudo de possibilidade. -----	71
107	Estudo de possibilidade. -----	71
108	Peça finalizada. -----	72
109	Peça finalizada. -----	72
110	Maquete sobre areia. -----	73
111	Maquete sobre terra. -----	73
112	Maquete: estudo. -----	74
113	Maquete: estudo. -----	74
114	Organização em espiral. -----	74
115	Organização linear. -----	74
116	Organização em espiral. -----	74
117	Organização à frente e atrás. -----	74
118	Carga de cavalaria Guaikuru (Jean Baptiste Debret/1834). -----	84

APRESENTAÇÃO

Este trabalho tem como objeto de estudo a cerâmica produzida pelas índias da *Reserva Indígena Kadiwéu*, localizada em Mato Grosso do Sul, entre a Serra da Bodoquena e o Rio Paraguai.

A pesquisa realizada em campo, a aproximação, a convivência com essas ceramistas e a observação dos processos de produção ampliaram a compreensão das inúmeras maneiras de relacionamento com o barro e com a mágica ação transformadora do fogo. Surgiu então, daí, a necessidade de traduzir esse universo tão rico, usando a cerâmica como linguagem poética.

A cerâmica habita o universo feminino na maioria das sociedades indígenas, despertando nos pesquisadores interesse e curiosidade. A produção entre a maioria dos indígenas brasileiros está associada à esfera familiar e é praticada desde cedo pelas meninas, sob orientação das mães ou mulheres mais experientes, com finalidade ritual, comercial ou doméstica.

A cerâmica Kadiwéu difere das demais produções brasileiras pelo apurado domínio da técnica de modelagem e principalmente pela ornamentação, em que predominam motivos geométricos, caracterizados por espirais, volutas, filigranas, meandros e degraus interligados, organizados de infinitas maneiras. Esta iconografia complexa e simbólica talvez jamais venha a ser decifrada, pois a memória do significado dos padrões se perdeu no tempo.

A vida Kadiwéu é marcada por dualismos de gênero — homens escultores, mulheres pintoras; homens naturalistas na representação, mulheres dedicadas à representação não figurativa, marcada por dois estilos: um geométrico, bastante evidente na cerâmica em questão, e outro curvilíneo e orgânico, aplicado na pintura corporal, quase em desuso atualmente. Assim sendo, esta pesquisa verifica como a produção se manifesta nos registros sobre os Kadiwéu desde o final do século XIX até a atualidade, considerando como referência inicial a coleção etnográfica recolhida por Guido Boggiani, naturalista e explorador italiano, que esteve entre eles nos anos de 1892 e 1897.

Durante meses de contato, Boggiani, além de importantes registros, recolheu uma significativa coleção que se encontra hoje, em sua maioria, no Museu Pré-Histórico e Etnográfico Luigi Pigorini, em Roma. De igual importância é a coleção de Darcy Ribeiro, recolhida por ocasião de sua convivência com os índios na década de 1940, hoje sob responsabilidade do Museu do Índio, no Rio de Janeiro.

As coleções mais recentes, da década de 1980 em diante, apresentam muitas transformações quando comparadas às duas primeiras, constatação esta que motivou o trabalho de verificação, tendo como foco investigativo o processo criativo da cerâmica produzida por essas índias nos últimos 120 anos, a forma e a função desses objetos, a técnica, a maneira de execução, os padrões ornamentais impressos na superfície das peças, os materiais utilizados e o objetivo da produção.

Assim sendo, o trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro apresenta uma breve reflexão acerca da produção de cerâmica indígena brasileira e do universo feminino Kadiwéu, trazendo ainda informações sobre organização familiar e modo de vida. Como esta investigação não tem caráter histórico nem tampouco antropológico, a contextualização histórica e as informações sobre a localização atual dos Kadiwéu, que serviram como referências para a compreensão da produção atual, constam do apêndice deste trabalho, apenas complementando a pesquisa. O segundo capítulo trata dos processos de produção de cerâmica na atualidade e verifica ainda as transformações ocorridas no período proposto.

O contato com os Kadiwéu, sua arte e cultura resultaram em uma tradução poética dessa experiência, relatada no terceiro capítulo e manifestada por meio de dois conceitos — persistência e tradição oral —, impressos em minha produção pessoal, em que represento imagens desta trajetória.

Palavras-Chave: Kadiwéu, Cerâmica, Universo Feminino, Tradição Oral, Persistência, Poética Visual.

A NATUREZA DA PESQUISA

A produção cerâmica da sociedade indígena em questão, pesquisada e coletada por Boggiani em 1892 e 1897, e também comentada posteriormente por Darcy Ribeiro, apresenta atualmente muitas transformações, bem como a própria aldeia, recentemente contemplada com programas educacionais, por meio dos quais estabeleci meu primeiro contato.

Em meados de 1999, recebi um convite do técnico em Educação Escolar Indígena da Prefeitura Municipal de Porto Murtinho (MS), o historiador, antropólogo e professor Giovani José da Silva, para integrar a equipe docente do Programa de Capacitação de Professores Indígenas do Território Kadiwéu, na qualidade de arte-educadora. Existem na *Reserva* cinco aldeias e, em cada uma destas, uma unidade escolar, onde a Prefeitura desenvolveu importantes ações educacionais de 1997 até 2004, atendendo às reivindicações da comunidade e acreditando ser dos próprios índios a função e o direito de educar seus pares.

Ao final de 2000, após 18 meses de trabalho, as escolas da *Reserva Indígena Kadiwéu* contavam com um grupo de professores preparados para atuar nas quatro séries iniciais do Ensino Fundamental e comprometidos, ainda, com a formação de cidadãos capazes de interagir com outras culturas de forma digna e mais simétrica.

Essa primeira experiência gerou outras ações, como a implantação de 5ª a 8ª séries, completando, assim, a oferta de Ensino Fundamental dentro da *Reserva*. Por não existirem professores índios capacitados para cumprir a função neste segmento, que exige formação superior, a Prefeitura selecionou alguns professores não-índios para suprir temporariamente a lacuna. O sucesso do programa foi grande e, novamente, a Prefeitura implantou, com a supervisão da Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso do Sul, o Curso de Formação de Professores Kadiwéu e Kinikinau, que resultou, em fevereiro de 2004, na formatura de cerca de vinte professores índios, capacitados para lecionar nas quatro séries iniciais do Ensino Fundamental, dentro e fora das terras Kadiwéu. Alguns desses índios deram continuidade à sua formação em instituições de ensino superior em Mato Grosso do Sul, com o objetivo de melhorarem a qualidade de vida de seu grupo e as relações com outras culturas.

Minha convivência com os Kadiwéu, em um período de cinco anos, consistiu em duas a três visitas anuais com duração de dez dias cada uma, conforme autorização da Fundação Nacional do Índio (Funai). Esse contato me aproximou bastante das artesãs, e, por intermédio de professores e estudantes da escola, conheci muitas mães de alunos, importantes ceramistas moradoras dos arredores e da Aldeia Bodoquena. Voltei então meu olhar para essa produção e

notei algumas peculiaridades que me levaram a pesquisar sua natureza nos registros existentes. Foi constatado que a maioria desses registros traduz visões históricas, sociológicas e/ou antropológicas sobre os Kadiwéu, existindo uma lacuna no que se refere à visualidade e à linguagem plástica, razões estas que impulsionaram a presente pesquisa. Esse “mergulho” no universo Kadiwéu influenciou de maneira significativa minha produção pessoal, como se poderá verificar no decorrer deste trabalho.

A maioria das mulheres produz cerâmica e garante boa parte da economia familiar com a venda fora da aldeia, nas cidades vizinhas. Muitas peças me eram oferecidas em todas as visitas, e as de Martina de Almeida, uma índia de aproximadamente 40 anos de idade, chamaram minha atenção pelo cuidado, tanto com a modelagem, quanto com a ornamentação. Martina é professora da 1ª série do Ensino Fundamental na escola — fato que possibilitou a minha aproximação e, posteriormente, o fortalecimento de laços de amizade —, sendo muito respeitada como alfabetizadora e tradutora, por dominar a grafia do idioma Kadiwéu. A convivência com Martina me aproximou também de suas irmãs Antonia e Terezinha, de sua cunhada Creuza Vergílio e de sua mãe, Joana Baleia, todas exímias ceramistas.

Esse grupo de mulheres muito colaborou com o trabalho de campo, fornecendo informações técnicas, depoimentos, permitindo registros fotográficos de procedimentos, sem o qual grande parte da verificação em campo não seria possível. De acordo com a “etiqueta social” Kadiwéu, toda informação, registro, fotos ou objetos são submetidos a negociação prévia, respeitando dessa maneira a tradição de trocar favores ou a sua produção por algo que lhes interesse. Infelizmente, grande parte da coleção etnográfica que se encontra hoje na Europa foi conseguida mediante troca por aguardente, hábito incorporado pelos Kadiwéu tanto nos rituais, quanto no dia-a-dia, ocasionando muitos problemas, como conflitos internos, familiares e o comprometimento da saúde de homens e mulheres de todas as idades.

O grupo de trabalho foi orientado para não estabelecer negociações dentro da *Reserva* com moeda corrente para evitar a aquisição de bebidas alcoólicas. Estabeleci, então, a troca de peças em cerâmica e informações por mantimentos, roupas e alguns objetos que as mulheres “encomendavam”, como tesouras, pilhas, bonés e outros, conforme suas necessidades. Dentre todas as mulheres que colaboraram, devo especialmente a Creuza e Martina o sucesso da pesquisa. Além de ceramistas experientes, por dominarem o idioma Kadiwéu, facilitaram o contato com as ceramistas mais velhas, que não falam português, fazendo as traduções necessárias, demonstrando procedimentos de modelagem, queima e pintura, além de permitirem boa parte da documentação fotográfica dos processos de produção.

Figura 1. Alunos do Magistério Indígena (a primeira sentada à frente, à esquerda, é Martina de Almeida).

1 O UNIVERSO FEMININO

O homem ocidental tende a julgar as artes dos povos indígenas como se pertencessem à ordem estática de um Éden perdido. Dessa forma, deixa de captar, usufruir e incluir no contexto das artes contemporâneas, em pé de igualdade, manifestações estéticas de grande beleza e profundo significado humano
(Lux Vidal).

1.1 Considerações iniciais: arte indígena?

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

Embora o conceito de arte assuma para nós diferente significado, Berta 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: 30). A produção indígena, sob a ótica dos etnólogos, tem sido assim concebida e estudada dentro do contexto da investigação de matérias-primas, das técnicas utilizadas e da finalidade a que se destina, considerando-se ainda a intuição estética do autor. Na verdade, a produção dessas sociedades está intimamente relacionada à vida e ao cotidiano. Qualquer peça — seja um cesto, seja um ralador de mandioca, seja ainda uma máscara usada em rituais ou 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; contudo, seu principal objetivo é utilitário ou simbólico.

Os motivos e significados semânticos impressos em um pote de cerâmica, um cesto, um utensílio em madeira ou um instrumento musical conferem a estes a identidade visual que os diferencia dos demais grupos.

Desde cedo, as crianças se habituem a representar padrões identificadores de sua família nos objetos que aprendem a produzir. Esta prática lhes possibilita a consciência de sua personalidade cultural. Assim sendo, a arte, a língua, as crenças, os mitos, as danças e os costumes reforçam o sentido de etnicidade e resistência de cada grupo.

A “humanização” do homem ocorreu pelo domínio de sua ação sobre a matéria, sua habilidade de produzir artefatos que lhe possibilitassem segurança, conforto e melhores condições de sobrevivência. Essa habilidade de produzir objetos, que distingue o homem dos

outros animais da escala zoológica, o conjunto de modos conscientes do “fazer”, denomina-se tecnologia.

As sociedades indígenas brasileiras desenvolveram habilidades para a produção de uma infinidade de objetos, fazendo uso da abundante variedade de vegetais da flora nacional — como madeiras, cipós, palhas, fibras, resinas e sementes, além de pedras, ossos, conchas, dentes de animais, penas e argilas —, como matérias-primas para a construção de casas, canoas, armas e artefatos de uso diário e ritual, demonstrando um apurado domínio de técnicas de manipulação desses materiais.

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. A metalurgia era desconhecida pelos índios brasileiros no passado, e a cerâmica está presente em todos os grupos da Floresta Tropical e em muitos do Cerrado.

A prática da cerâmica possibilitou a cocção de cereais e outros alimentos, atendendo, assim, a uma importante necessidade humana, além de guardar grãos e água para consumo. Cada grupo imprimiu nessas atividades, então, sua identidade, sendo que “a um estilo técnico, sobrepõe-se, portanto, um estilo étnico” (BALFET, 1975: 48).

A produção de cerâmica indígena brasileira está associada à esfera familiar e é praticada na maioria das etnias pelas mulheres, exceto em poucos casos, como os Waharibo-Yanomami e os Yekuana ou Mayongong.¹

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 dessas peças na região xinguana. Entre os Juruna, a produção é responsabilidade de homens e mulheres, e os Tapirapé e Kaxinawá dividem assim a função: homens fabricam cachimbos e outros objetos em barro, e as mulheres fazem louça utilitária.

No que se refere à técnica da confecção, a cerâmica mais refinada, na opinião de Berta Ribeiro, é a dos grupos Pano, da bacia Juruá-Purus:

[...] 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 (RIBEIRO, 1989: 46).

¹ Respeitando 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 lingüísticos, ao me referir a esses grupos escreverei os Mbayá, os Kadiwéu, etc. (Cf. SCHADEN, 1976).

Entende-se que Berta Ribeiro refere-se, aqui, à técnica de modelagem e não à ornamentação Kadiwéu, principal diferencial da cerâmica em questão.

Figura 2. Cerâmica Terena (coleção Giovani J. da Silva).

Figura 3. Cerâmica Kadiwéu. Pote com tampa (coleção Vânia Graziato).

Os escritos de Sanchez Labrador (1910) e do viajante Herbert Smith (1922), sobre a prática da cerâmica entre as índias Mbayá-Guaikuru (ancestrais dos Kadiwéu) supõem que, como o grupo possuía característica nômade, essas índias começaram a produzir cerâmica quando se fixaram em aldeias e depois na Serra da Bodoquena, onde hoje está localizado o grupo, com suas 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:

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

O estudioso Antonio Serrano pesquisou a cerâmica produzida na região chaquenha e atribuiu aos Chiriguano e aos grupos Arwak que foram migrando para o Chaco, ali se estabelecendo, a melhor produção desta prática. Os Chiriguano constituem um importante núcleo Guaraní, porém com um patrimônio cultural diferenciado, caracterizado pelas influências andinas e Chané, que ocuparam as terras a leste do Vale de Tarija, na Bolívia, alguns séculos antes da conquista espanhola. Os Chané são descendentes dos Arwak, e percebem-se, na descrição de Serrano, semelhanças com a técnica de produção da cerâmica Kadiwéu do final do século XIX, especificamente no que se refere à ornamentação, quando ele escreve:

Há todas as tonalidades de vermelho. As cores minerais são aplicadas antes da cocção, as orgânicas depois dela, mas ainda com a peça quente. [...] É característica nesta cerâmica um brilho próprio do verniz, que está presente em muitas delas. Este efeito as ceramistas chiriguanas conseguem cobrindo a superfície quente com uma camada de resina de pau-santo (SERRANO, 1958: 134-35).

Guido Boggiani registrou de maneira bastante semelhante a técnica de fabrico de cerâmica em seu diário de viagem (posteriormente editado como *Os Caduveo*):

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 (*cuiayaco officinale*), que ao contacto da terra cozida quente se funde e cobre como que de um verniz negro (BOGGIANI, 1945: 160).

Interpretando-se as três afirmações não como contraditórias, mas como complementares, os Mbayá-Guaikuru, ancestrais dos atuais Kadiwéu podem, provavelmente, ter assimilado a técnica de modelagem dos Guaná, ancestrais dos atuais Terena, e transposto os padrões e técnicas de ornamentação incorporados dos Arwak, 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: 290).

Darcy Ribeiro esteve entre eles na década de 1940 e atribuiu aos constantes deslocamentos no “*Gran Chaco* e nos campos do Pantanal, [...] onde não existem algumas matérias primas de que necessitam” (RIBEIRO, 1980: 259), a queda de qualidade da cerâmica por um período. Com a fixação dos índios próximo 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 no final do milênio.

A prática da cerâmica hoje em dia está concentrada na Aldeia Bodoquena, localizada ao pé da serra que carrega o mesmo nome da aldeia. O solo desse local é rico, adequado à modelagem e oferece ainda grande variedade de barros coloridos, muito utilizados na ornamentação das peças. Esta atividade, praticada pelas Kadiwéu é, ainda hoje, 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:

[...] estes *cudinas*, descritos por toda a documentação etnológica sobre os antigos Guaikuru, eram homossexuais que 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: 14).

Não se percebeu nos registros atuais nem tampouco em trabalho de campo a existência de produção artística e comportamento dessa natureza.

Atualmente, os trabalhos 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, ainda observados por Darcy Ribeiro. 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 atender pedidos de turistas.

Os principais motivos responsáveis pelo 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 jóias) e o fato de as moedas hoje possuírem valor econômico, afastando a possibilidade de esses índios continuarem amassando moedas (SOUZA, 2005: 12).

Os homens se ocupam, hoje em dia, da lida com cavalos e gado, não priorizando a produção artística ou a agricultura, como é comum entre outras sociedades indígenas, característica que vai ao encontro do mito de criação dos 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: 174) — têm se preocupado em manter uma intensa produção artesanal, principalmente na aldeia Bodoquena, local onde ocorreu a pesquisa de campo.

Essa produção consiste de cestaria feita em palha de pindó (*Syagrus romanzoffiana*), carandá (*Copernicia alba*) e caraguatá (*Aloe barbadensis* Mill), vegetação esta abundante naquela região; colares feitos com sementes recolhidas na mata; faixas trançadas com fios; couros de animais pintados com suco de jenipapo (*Genipa americana*); pintura corporal e da cerâmica que é, hoje em dia, responsável pelo sustento de muitas famílias.

Desta produção tão rica e variada, é na cerâmica (*enodagagi*)² que se encontra a maior expressão da arte Kadiwéu, em que as mulheres demonstram toda a sua habilidade, manifestando de forma clara um estilo que define sua herança cultural, contribuindo para a reafirmação de sua identidade.

Além da pecuária, os homens se dedicam ao arrendamento de parte do território, negociado como pasto para o gado de fazendeiros e com as poucas roças familiares, hábito incorporado graças aos casamentos com índios Terena, exímios agricultores. As mulheres, no entanto, continuam a produzir cerâmica. Essa prática vem se mantendo, principalmente pelo que Darcy Ribeiro chama 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: 287).

Nas casas onde foi permitido observar, percebeu-se a presença de grandes potes de água sustentados por uma forquilha de três braços e alguns poucos pratos e tigelas usados para

² Para este e outros termos no idioma Kadiwéu, cf. SOCIEDADE INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA, 2002.

guardar frutas ou a tinta de jenipapo destinada à pintura corporal. Todas essas peças, sem nenhuma ornamentação característica em sua superfície, levam a crer que a prática da inserção de padrões e técnicas ornamentais está, hoje em dia, reservada e dirigida à cerâmica produzida para ser comercializada.

Figura 4. Pote para armazenar água de uso doméstico (coleção Giovani José da Silva).

Figura 5. Pote para ser comercializado (coleção Giovani José da Silva).

O presente trabalho investiga, assim, a produção de cerâmica em terras Kadiwéu, considerando como coleção inicial a recolhida por Guido Boggiani no final do século XIX, até os dias atuais. Como já citado, esta coleção encontra-se hoje sob os cuidados do Museu Pré-Histórico e Etnográfico Luigi Pigorini, em Roma. Grande importância apresenta também a coleção de Darcy Ribeiro, da década de 1940, que se encontra no Museu do Índio, no Rio de Janeiro. Foram observadas, ainda, a coleção do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da Universidade de São Paulo (USP) e coleções particulares como as do historiador Giovani José da Silva e do geógrafo José Luiz de Souza, ambas coletadas de 1997 a 2005.

A produção atual está distribuída hoje nos principais pontos turísticos do Mato Grosso do Sul — Campo Grande (Casa do Artesão e Aeroporto Internacional de Campo Grande), Miranda, Bonito e Aquidauana, em lojas de presentes espalhadas por estas cidades — e apresenta transformações significativas quando comparadas com as de Guido Boggiani e Darcy Ribeiro.

Boggiani descreve, em seu diário 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 dessa sociedade. 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, os cantos rituais da época.

Boggiani referiu-se ao uso da cerâmica nos rituais de iniciação feminina, quando, por ocasião da primeira menstruação (menarca), a menina era e ainda é submetida ao resguardo e à abstinência de alguns alimentos, como a carne, por exemplo. O ritual culminava com o que os Kadiwéu denominam hoje em dia de “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 produzidas pela família, ricamente ornamentadas, onde eram colocados os objetos usados na pintura corporal e nos cuidados com a moça em questão. Outras tigelas eram usadas para servir aguardente a convidados de honra, que permaneciam sentados em couros de animais, em locais especialmente a eles destinados. Na atualidade, segundo depoimento de algumas índias, as tigelas usadas com essa finalidade são pequenas bacias de alumínio; indagadas sobre o uso de recipientes de cerâmica, alegam desconhecimento do fato, que só é confirmado pelas mulheres muito idosas.

Os aspectos considerados na verificação das coleções citadas foram: as eventuais mudanças na técnica de modelagem, ornamentação e queima; a adequação ou substituição de matérias-primas; o aspecto formal; os padrões ornamentais; e a finalidade dos objetos.

Essa produção fascinou muitos observadores pelo apurado domínio dos desenhos aplicados na superfície dos objetos e pela infinidade de combinações gráficas que se consegue explorar, em campos simetricamente organizados. Muitas tentativas de decifrar esses grafismos foram feitas sem êxito. Se eles tinham significados, estes se perderam na memória social. Hoje, o que se percebe é a repetição mimética de padrões familiares, realizados com tal maestria, entretanto, que ainda despertam o interesse de muitos estudiosos e leigos.

As relações familiares, o sistema hierárquico de castas estabelecido e o modo de vida interferem de maneira decisiva na produção artística dos Kadiwéu. O relato a seguir pretende demonstrar como as relações e os comportamentos sociais conferem autonomia às mulheres pertencentes a essa sociedade.

1.2 A organização familiar, o sistema hierárquico de castas e o modo de vida

A estrutura familiar Kadiwéu é monogâmica e é comum os casamentos durarem pouco, principalmente entre os jovens, quando o nascimento de um filho geralmente separa o casal. Os cônjuges adotam muitas vezes residência matrilocal, mas alguns casais vêm preferindo adquirir residência própria, geralmente nas imediações da casa dos pais da mulher.

A economia, sob responsabilidade masculina, está centralizada, atualmente, nos recursos obtidos pelo arrendamento das terras, nas atividades agrícolas cujas técnicas foram absorvidas dos antigos Guaná (como eram chamados os atuais Terena e Kinikinau), na criação de gados bovino e eqüino, além da caça, pesca e coleta.

As mulheres sempre possuíram grande autonomia dentro dessa sociedade, tanto no que se refere às relações familiares, quanto às responsabilidades econômicas. Como se observou, a condição nômade e guerreira influenciaram a conduta reprodutora das mulheres, que encontravam dificuldades em carregar crianças pequenas em suas andanças, além de comprometer sobremaneira a sua imagem perante o companheiro. A relação das mulheres desse grupo com a estética sempre foi evidente nos relatos de que às *dueñas* cabiam as atividades de pintura corporal, cestaria e cerâmica. Cuidar de crianças muito pequenas nunca foi, portanto, uma atividade sedutora, e as mulheres sempre tiveram autonomia para decidir quando aceitar ou não uma gravidez, recorrendo ao aborto e ao infanticídio, práticas estas hoje aparentemente abandonadas e, geralmente, negadas. Quanto às tarefas domésticas, como cuidar da provisão de água e alimentação, entre outras, eram delegadas às *cativas*.³

As práticas do aborto e do infanticídio, que tanta indignação causaram entre colonizadores e jesuítas dos séculos anteriores, era justificada pelo fato de ser extremamente difícil a mobilidade dos índios carregando, além dos objetos necessários à viagem, mais de uma criança. Além disso, esse comportamento vinha ao encontro do *ethos* guerreiro, em que

³ É denominado *cativo* o contingente de “prisioneiros” recolhidos pelos Kadiwéu no período de nomadismo em suas incursões pelo Chaco e seus descendentes na atualidade.

as *dueñas*, de linhagem pura, tinham filhos tardiamente, reafirmando, assim, sua nobreza. Compensaram, no entanto, esse enfraquecimento populacional roubando crianças de outros grupos; crianças estas que formaram o contingente de *cativos* que colaborou na composição atual do grupo, representado hoje por seus descendentes. Eventualmente, quando são interrogados a respeito do infanticídio, alegam desconhecimento ou negam o fato, pois as missões evangélicas dentro da *Reserva* proporcionaram o conhecimento da religião cristã e, conseqüentemente, os levaram a se envergonhar do comportamento de seus ancestrais.

Os Kadiwéu organizam-se em um sistema hierárquico que separa os *nobres*, de linhagem “pura”, dos *cativos*:

Então ele trouxe alguém, um menino branco para criar a fim de que mais tarde guerreasse junto com ele. Aí, durante as épocas, ele levava os guerreiros que desciam até o pantanal e até o Paraguai. [...] Dali eles desciam para a tribo dos Chamacoco e pegavam alguns escravos. Então por isso houve essa mistura. Nós descendemos dos Chamacoco, surgimos através das guerras, como escravos (Durila Bernaldino, em depoimento a SIQUEIRA JR., 1993: 125).

O mito de criação assim justifica a natureza guerreira e a prática do roubo de crianças:

O cachorro viu uma chapinha de barro tampando um buraco e cheirou e bateram em seu nariz e o cachorro gritou. Deus foi lá ver [...] e viu a chapa de barro tampando o buraco e ergueu aquela tampa e quando jogou fora viu que tinha muita gente naquele buraco. [...] então ele começou a tirar gente do buraco. Tirou o brasileiro branco e falou: — Você pega o seu poder de trabalhador e está com tudo, não vai te faltar nada. Depois tirou o paraguaio: — Você trabalhará com muita riqueza. Começou a puxar o boliviano, o tereno e todo mundo que existe. O *atentador* chegou lá e disse: Oh, meu Deus, e índio Kadiwéu, já achou? — Ah! Esqueci! Vou ver se encontro [...] agora vocês se virem, vocês cacem, peguem filhos alheios, de outras tribos para criar, briga para poder tirar filhos dos outros para trazer para os Kadiwéu e não acontece nada; mata e ninguém morre (Depoimento de Lair Silva a SIQUEIRA JR., 1993:10).

A relação entre *senhores* e *cativos*⁴ é preservada de maneira bastante interessante, cabendo aos *cativos* atenções e obrigações para com seus *senhores*, funções hoje em dia delegadas a seus descendentes, como o cuidado por ocasião de luto, em que o enlutado deve ser limpo, alimentado e consolado, ou na “festa da moça”.

⁴ Respectivamente, *Otagodepodi* e *Niotagipe*, em língua Kadiwéu.

A “festa da moça” é um dos poucos rituais ainda preservados e constitui um evento em que muitas questões se evidenciam, como a aptidão da iniciada para o casamento, as relações hierárquicas, nas quais cada um cumpre sua função dentro do ritual, e a força feminina, que organiza e comanda toda a festa. Sendo a moça de linhagem *nobre*, devem suas *cativas* ou suas descendentes cuidar dela durante o resguardo, cantando, abanando-a, alimentando-a e bebendo em sua homenagem. “Essa manifestação ritual reafirma e marca a persistência das obrigações e regras entre os descendentes de *senhores* e *cativos*, que se expressam, inclusive, em outras esferas desse grupo” (SIQUEIRA JR., 1993: 98).

Um fato bem interessante, que reforça o *ethos* da mulher Kadiwéu, é a prática de uma linguagem própria, em que usam entre si palavras diferentes das empregadas quando conversam com os homens. Elas dizem, por exemplo, *nioagodi* (“obrigada!”) a um homem e *nioagodo* (“obrigada!”) a uma mulher. A elas cabe, no entanto, a função de orientar os filhos homens na maneira correta da fala masculina.

A vida cerimonial dos Kadiwéu é, assim, marcada pelos eventos de iniciação feminina, de morte e luto, e as mulheres assumem grande responsabilidade na condução desses rituais. Existem ainda as festas do Bate-Pau, que coincide com as festividades do Dia do Índio, e dos Bobos (*Bobotedi*), cuja representação é feita por homens mascarados que dançam em ocasiões especiais para o grupo.

As danças rituais e a maneira de se comunicarem mostram claramente a existência de dois universos distintos dentro da comunidade. Nessas ocasiões, como se pôde observar e registrar, os homens dançam em duplas masculinas, assim como as mulheres fazem duplas femininas. Durante a evolução da dança, em determinados momentos, os dois grupos se fundem, para novamente se separarem, confirmando, dessa maneira, o padrão de relacionamento homem/mulher dentro do grupo. Nos momentos necessários ou convenientes, homem e mulher se relacionam e depois cada um segue sua rotina de vida. Lévi-Strauss vê esse comportamento representado na simetria dos desenhos marcados na superfície da cerâmica, como se pode verificar mais adiante, no capítulo que trata das técnicas de produção e ornamentação das peças.

Entre os povos do Alto Xingu, tudo o que está relacionado à mata é tarefa masculina, e os materiais mais maleáveis, tais como o barro, as palhas e os fios, fazem parte do universo feminino. Cabem aos homens, então, as atividades com madeira e penas, enquanto as mulheres devem se ocupar dos trançados, da tecelagem e da cerâmica. Esse procedimento não constitui uma regra geral para todos os grupos indígenas, mas se apresenta como característica em muitos deles, principalmente em Mato Grosso do Sul, além dos já citados.

A produção de cestos e cerâmica, sob responsabilidade das mulheres, como já foi dito, 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 bastante difícil), e os baixos preços alcançados nas negociações. As lojas Artíndia da Funai eventualmente comercializam cerâmica Kadiwéu, e a Casa do Artesão absorve e distribui parte dessa produção, em localidades de concentração turística.

Durante a última etapa do trabalho de campo, em 2005, verificou-se que algumas artesãs tentavam 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 muito frágeis e, conseqüentemente, ocasionando perdas devido às quebras durante o transporte para a cidade).

Até que as artesãs se organizem, algumas mulheres viajam sozinhas, 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 para a produção, como se pôde constatar em entrevistas realizadas durante trabalho de campo. Esse comportamento demonstra a força feminina nesta sociedade e confirma o que Jaime G. Siqueira Jr. denominou “política de homens e mulheres” (SIQUEIRA JR., 1993: 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 vem ao encontro do costume de transmitir os ensinamentos por meio da observação e da oralidade.

1.3 A transmissão de conhecimento e a tradição oral

O que difere o homem do animal, essencialmente, é a linguagem. O homem conta não só com as informações que adquire geneticamente, mas também com a recepção e o acúmulo do acervo cultural que é assimilado e possibilita que ele aja além dos limites de sua herança genética. Esse processo de aprendizagem manifesta-se por meio da oralidade, interfere em suas práticas sociais, assumindo a condição de “sistemas sócio” transmitidos de geração a geração.

Além da linguagem, é por meio da memória que o homem estabelece relações entre o passado e o presente. Faiga Ostrower conclui que “a memória seria, portanto, não factual, mas uma memória vivida, sempre com novas interligações e configurações, abertas a novas associações” (OSTROWER, 2005: 18). Essas reflexões nos remetem à história da humanidade, intimamente ligada à relação e domínio de materiais do seu meio físico.

Nesse contexto, deu-se a relação do homem com o barro, quando percebeu as marcas que seus pés deixavam na argila úmida ou quando experimentou com suas mãos ornamentar as paredes das cavernas com pinturas executadas com terras coloridas. O homem continuou descobrindo finalidades para o barro, como a modelagem de objetos para a conservação de alimentos, além de seu uso na construção de casas em taipa de pilão ou pau-a-pique, por exemplo, e muitas outras até os nossos dias.

Durante o trabalho de campo entre os Kadiwéu, foram acompanhados alguns processos de produção de cerâmica. Além da técnica em si, constatou-se o quanto a tradição oral é importante na transmissão desse conhecimento. Assim como os mais velhos são detentores das “histórias de antigamente”, as mulheres são conhecedoras das técnicas de fabrico da cerâmica, cabendo a elas a passagem desses conhecimentos para as mais novas. 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 6. Menina Kadiwéu, 7 anos, modelando.

Figura 7. Detalhe da menina Kadiwéu.

As mães sempre trazem as filhas junto de si, o que aproxima as meninas dos procedimentos de coleta de matérias-primas, execução das peças, queima e comercialização.

Figura 8. Mãe corrigindo a modelagem.

Em conversa com Creuza Vergílio, durante uma negociação de peças, ela relata ter duas filhas, uma de 9 e outra de 7 anos de idade, e que a mais nova não gosta de modelar. Ela conta que insiste com a menina que, mesmo não gostando, aprenda o ofício como garantia de sobrevivência e autonomia no futuro — “... assim ela não vai depender de marido”.

Esta negociação foi muito proveitosa, pois graças a ela estabeleceu-se uma relação de confiança, tanto com a mãe quanto com a menina, que permitiram registrar fotograficamente os processos de modelagem, ornamentação e queima. A menina de sete anos conta que além de modelar, aplica a resina do pau-santo (*Kielmeyera coriacea*) e o branco, mas ainda não desenha, tampouco atíça a fogueira, atividades consideradas pela mãe as mais difíceis ou perigosas.

Figura 9. Negociação de cerâmica fora da reserva.

No período ao qual a investigação se ateve, as técnicas de modelagem, ornamentação e queima transmitidas para as gerações mais jovens permaneceram quase sem modificações. As grandes transformações ocorreram principalmente no que se refere aos campos ornamentais, aos materiais utilizados para a pintura e à perda do significado dos padrões, embora a variedade de possibilidades de combinações guardada na memória dessas mulheres seja extraordinária! Esses padrões e as cores utilizadas na pintura, de acordo com os relatos de Martina de Almeida, são familiares e perfeitamente reconhecíveis em outros contextos, ou seja, se ela observar objetos de cerâmica em um ponto de venda, consegue identificar os que foram produzidos por sua família. Martina é ceramista, descendendo por parte de mãe de Durila Bernaldino, índia descendente de Chamacoco *cativos*, citada em muitos relatos sobre os Kadiwéu durante o século XX. Durila atende pelo nome de *Nigodena* ou, ainda, *memé*, como são carinhosamente chamados os idosos.

De acordo com os registros da Funai e investigações relatadas por José Luiz de Souza, *Nigodena* completou, em agosto de 2005, 105 anos de idade. A anciã não confirma esta idade, nem a data de nascimento (1900) que consta de sua certidão. No entanto, ela se recorda de histórias anteriores a esta suposta data, como a visita do italiano que esteve entre eles (Guido Boggiani, em 1897), e, embora analfabeta, nem sequer dominando totalmente o português, lembra de palavras no idioma do visitante, fatos estes que põem em dúvida a exatidão dos dados dos registros e levam o cálculo de sua idade real para perto de 120 anos!

Em visitas a ela constatou-se que é, ainda nos dias atuais, uma das poucas detentoras e guardiãs das “histórias dos antigos”, muito colaborando com os pesquisadores que a ela recorreram. *Nigodena* ainda narra contos e homenageia os visitantes com cânticos, usando a linguagem “de antigamente”, que só os mais velhos reconhecem. Dos seus descendentes conheci sua sobrinha Joana Baleia, suas sobrinhas-netas Martina, Terezinha e Antonia, que dominam totalmente a técnica do fabrico de cerâmica.

Figura 10. Durila Bernaldino e a bisneta Giani.

Como se verificou, a aprendizagem começa muito cedo — meninas com cinco anos já estão tentando dar forma a pequenos pratos e vão aperfeiçoando a modelagem, sempre sob supervisão das mulheres mais velhas. A fala de Martina reafirma o *ethos* Kadiwéu quando expressa que “cerâmica se aprende em casa, não na escola”, em uma época em que “a escola assume o centro do conhecimento e desloca sombras para os saberes originários do interior da própria cultura” (SOUZA, 2005: 94 b), roubando das meninas um tempo precioso de

convivência familiar. Essas “sombras” são hoje projetadas em muitas adolescentes freqüentadoras da escola da aldeia, descendentes de famílias de *nobres*, que têm fácil trânsito entre o território e as cidades vizinhas de Bodoquena e Bonito. Martina diz que “as meninas que têm uma vida boa não querem mais aprender a fazer cerâmica”, afirmação esta que mostra uma inversão de comportamento.

A literatura registra que, até o final do século XIX, as práticas da pintura corporal e da cerâmica eram privilégio e domínio das *dueñas*, mulheres *nobres*. Hoje em dia, percebem-se mulheres nobres mais velhas produzindo sem, contudo, passar os conhecimentos para as filhas mais jovens, enquanto as mulheres *cativas* continuam preocupadas em produzir e ensinar a técnica para as filhas, como garantia de independência financeira.

2 CERÂMICA É COISA DE MULHER

Antes
Amassar o barro. Bater
Tirar pequenas partículas de sujeira e
Grãos de areia e
Principalmente as bolhas de ar
Até conseguir uma textura paciente
É todo um ritual
Depois
É quando a argila fala
O melhor caminho
É sempre o mais simples
Fundar o espaço pelo sensível
Inventar a forma
Buscar a própria origem
É surpreender-se
Em permanente ato de justiça
É guardar o destino da luz
E da sombra
Criando um todo indissolúvel
Um ato independente
Propondo um espaço sem fim
Como um fogo não tem sombra
É decifrar o universo em mim.

(Amílcar de Castro)

2.1 Processos de produção ontem e hoje

A cerâmica resulta de um processo de transformação, valendo-se dos elementos que os alquimistas acreditavam compor o universo — água, terra e ar, três matérias — e o elemento transformador, o fogo. Assim contextualizada, a cerâmica assume, na história da humanidade, duas funções essenciais. A primeira é a de facilitadora das práticas cotidianas, em que assume a forma de utensílios domésticos ou de elementos estruturais arquitetônicos, dentre outros. A segunda se relaciona com os desdobramentos dos cultos religiosos: nesse âmbito se inserem as urnas funerárias, os bonecos e as cuias, usados em rituais por muitas culturas indígenas e africanas.

Cerâmica deriva do grego *kéramiké*, que por sua vez resulta de *kéramos*, argila (PILEGGI, 1988: 03). A argila, em seu estado original, também chamada de argila primária, é uma rocha sedimentar, um aluminossilicato hidratado, componente principal das “pastas de argila”, ou argilas secundárias, como são denominadas as composições às quais foram agregados outros materiais, como sais metálicos e minerais, matérias orgânicas e cargas antiplásticas.

A argila, em seu estado primário, não pode ser trabalhada, por não apresentar plasticidade, sendo necessário então agregar-lhe os elementos citados, adequando-a à finalidade desejada. A argila própria para o trabalho de modelagem também se denomina *barro*. Além da mistura adequada, é preciso acertar a maleabilidade e a consistência, determinadas pela quantidade de água agregada, de acordo com o processo escolhido para se chegar à forma desejada. Começa, então, o diálogo das mãos com o material.

As mãos desempenham agora, por meio do tato, papel essencial no equilíbrio do material. O amassamento vai homogeneizar o barro e retirar as bolhas de seu interior, podendo ser feito de muitas maneiras, com as duas mãos sempre trabalhando juntas. Entre as mais comumente usadas, duas predominam:

1) agarrar o barro com as duas mãos e, com movimentos constantes, puxar a massa para si com os dedos e empurrar com as mãos espalmadas, como que amassando pão.

Figura 11. Amassamento de argila.

Figura 12. Amassamento.

2) uma das mãos segura, enquanto a outra enrola a massa como uma espiral, à moda dos japoneses. Alguns povos não usam as mãos no amassamento, como as paneleiras do Espírito Santo, que pisoteiam o barro com os pés nus até conseguirem a consistência ideal.

Figura 13. Amassamento.

Figura 14. Amassamento.

O próximo passo é dar forma ao barro, forma esta que pode ser alcançada por três processos: moldagem, adotada na indústria, por utilizar moldes em gesso para definir as formas ou sempre que for necessária a geração de múltiplos idênticos; modelagem, em que as

mãos trabalham diretamente no barro, dando forma ao objeto livremente, ou usando a técnica do acordelado, que consiste em sobrepor roletes que vão sendo agregados uns aos outros, definindo a forma; e por último, uma muito antiga, cuja invenção remonta à Mesopotâmia muito antes da era cristã, que é a modelagem em torno de oleiro. O torno consiste em uma base redonda de metal ou madeira, que gira sob controle do oleiro. Nessa base, a argila é centralizada, girando em velocidade que permite ao hábil artesão dar formas circulares às peças.

Figura 15. Molde em gesso para produção industrial.

Figura 16. Torno de oleiro.

Figura 17. Torno de oleiro.

O universo da cerâmica é carregado de particularidades, muitas vezes caracterizadas por imposições do próprio material. A principal particularidade entende-se que seja o tempo. Tempo da modelagem, que não pode prosseguir se as camadas inferiores não atingirem a consistência ideal e a peça assumir grandes proporções. Tempo da secagem, que deve ser lenta e controlada, para que a peça perca água de maneira homogênea e não apresente rachaduras. Tempo de queima, que, assim como a secagem, deve ser controlada e ter suas fases respeitadas, em que a água agregada, a água da composição e as matérias orgânicas voláteis serão eliminadas e os cristais de rocha que permanecerão serão reagrupados, conferindo ao novo material a dureza e a impermeabilidade características da cerâmica.

É provável que o homem tenha descoberto acidentalmente que o barro se transformava pela ação do fogo, ao observar o solo sob as fogueiras ou ao tentar proteger partes de alimentos sob cocção. A capacidade humana de transformar materiais pelo fogo foi fundamental para caracterizar certo domínio da natureza. Nesse contexto, a cerâmica e a metalurgia foram as técnicas que mais se desenvolveram.

2.2 Processos de produção de cerâmica em território Kadiwéu

2.2.1 O barro

A coleta do barro é feita pelas mulheres, que a executam em pequenos grupos, geralmente familiares. Desde pequenas, as meninas, como já foi descrito, 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 pé da serra. Ao encontrar um lugar descampado, perto de um barranco ou riacho, 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 dos 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, 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 vai ser 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. 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: 30-31).

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 índias Kadiwéu e por 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 achatar e deformar. Por se tratar ainda de um corpo cerâmico, que já sofreu transformações físico-químicas, o “chamote” é material estável, não sofrendo retrações. Este 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 várias 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 índias daquela época. Mas o material utilizado não consistia de cacos quebrados, como podemos perceber a partir dos depoimentos 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 dispondo lentamente em espiral, principiando o objeto do centro do fundo [...]” (BOGGIANI, 1945: 141).

As descrições desse procedimento feitas por Lévi-Strauss e Darcy Ribeiro, respectivamente, indicam que houve substituição do “pó de coco” pelos 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: 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: 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.

2.2.2 A modelagem

“Na sombra de sua cabana, acocorada
à turca sobre uma esteira de ervas,
uma mulher — são sempre as mulheres
que fazem esse trabalho — estava fabricando
louças de barro. [...] com as mãos metidas
na água ligava as partes repuxando e
alisando com uma concha até obter,
pouco a pouco, a forma desejada”
(BOGGIANI, 1945: 141).

Figura18. Índia iniciando a modelagem.

Figura 19. Índia modelando animais da fauna local.

Mantendo a tradição, as mulheres trabalham sentadas no solo, geralmente sobre um pano ou plástico, e apóiam 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. Documentos antigos relatam o alisamento das peças com conchas ou pedaços de madeira.

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 índias Kadiwéu. Esse procedimento, como verificado nos 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 índias, 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, segundo relato de Martina de Almeida, na entrevista em anexo. Em seguida, todo o conjunto de cordões é unido por alisamento com o mesmo pedaço de madeira ou a velha colher de cozinha; primeiro por dentro, depois por fora. A peça pode receber, ainda, alças de sustentação ou denteados na borda.

Potes muito grandes não são levantados no mesmo dia, dado o risco de se ver tudo desabar — é preciso deixar que eles percam um pouco da umidade antes de modelar o “pescoço” ou colocar alças. Como foi observado em diversas casas de ceramistas, as bordas das peças são protegidas com um pano umedecido, 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 medir mais de metro!

As peças são postas para secar um pouco, geralmente por uma noite ou algumas horas, depois do que começam a ser desenhadas, marcando-se a argila com cordão de caraguatá.

Figura 20. Índia preparando a base do objeto.

Figura 21. Índia preparando a base do objeto.

Figura 22. Martina preparando roletes.

Figura 23. Martina sobrepondo os roletes.

Figura 24. Martina unindo os roletes.

Figura 25. Creuza dando acabamento na peça.

2.2.3 A marcação com cordão de caraguatá

A marcação do desenho é feita sobre a peça úmida e plástica, com um cordão obtido a partir das fibras do caraguatá (*Bromélia pinguin L.*),⁵ 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: 160).

Figura 26. Marcação do desenho com cordão de caraguatá.

Figura 27. Marcação concluída.

Essa 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 desenhavam ali os padrões escolhidos. Como afirmou Boggiani, as correções raramente ocorrem, e a diversidade de combinações de padrões é surpreendente!

⁵ 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.

No entanto, nem Boggiani nem tampouco Lévi-Strauss se referem à natureza do cordão, em seus relatos. A natureza do cordão utilizado vai ser 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.

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 dos Kadiwéu.

As diferenças das peças atuais, quando comparadas às coleções anteriores, se apresentam relacionadas aos campos desenhados, aos materiais e às 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 (*Bixa orellana*) 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: 289-290).

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, como se pode observar comparando as imagens, está na organização e na ocupação dos campos pelos desenhos. A técnica de pintura interna, em vermelho, sem marcação, desapareceu nas peças recentes e os padrões externos migraram para o interior, apresentando-se em motivos mais geométricos e menos orgânicos.

Figura 28. Prato pintado com os dedos na face interna, peça pertencente à coleção de 1892 (SIQUEIRA JR., 1992).

Figura 29. Exterior do mesmo prato, com desenhos marcados com cordão de caraguatá (SIQUEIRA JR., 1992).

Figura 30. Marcação com cordão no interior de peça produzida na atualidade.

Figura 31. Exterior da mesma peça, sem pintura externa.

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 os espanhóis e portugueses e, mais tarde, com os próprios colecionadores. Essas miçangas não reapareceram nas coleções atuais, o que Darcy Ribeiro lamenta, acreditando ter esse fato impedido “um caminho promissor da cerâmica Kadiwéu” (RIBEIRO, 1980: 293).

Figura 32. Tigela com miçangas, ornamentada interna e externamente (SIQUEIRA JR., 1992).

Figura 33. Coleção G. Boggiani/1892, Museu L. Pigorini: peça ornamentada com miçangas na borda (SIQUEIRA JR., 1992).

2.2.4 Os padrões de ornamentação

Os padrões apresentam grande variedade, coerência e repetição dentro da mesma família, como se pôde observar e constatar na produção e nos depoimentos 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 nos espaços delimitados simetricamente, de maneira bilateral. Os padrões também podem aparecer ocasionalmente, apresentando simetria radial, como se verifica nas figuras a seguir.

Figura 34. Prato com padrão simétrico bilateral.

Figura 35. Prato com padrão simétrico radial.

Observando com atenção, nota-se que a simetria, evidente na marcação dos desenhos, não é respeitada na coloração dos campos. Nos exemplos abaixo, pode-se perceber um eixo central marcado em branco, dividindo as peças em dois campos correspondentes. Salvo na marcação em preto, com a resina de pau-santo, nos outros campos preenchidos com barros coloridos, a simetria ou correspondência de cores não é respeitada.

Figura 36. Prato com padrão simétrico radial e lateral.

Figura 37. Prato com marcação simétrica lateral espelhada.

Pode-se observar que meninas muito pequenas, quando lhes é permitido desenhar, representam os padrões familiares, mas o conceito da organização espacial simétrica não se apresenta de maneira precisa. Esses conceitos são incorporados e aparecem nos desenhos à medida que elas vão amadurecendo, familiarizando-se com os padrões e com a organização dos campos.

Figura 38. Potes modelados e ornamentados por meninas.

Figura 39. Prato modelado e ornamentado por menina.

Os potes têm sempre, no mínimo, dois campos claramente distintos — pescoço e corpo—, e tanto um, como o outro podem exhibir desenhos completamente diferentes. Ou seja: o corpo pode ter padrões geométricos e o pescoço apenas algumas volutas ou espirais. A organização e a distinção da pintura nos campos aparecem nas coleções antigas, mas não é regra nas coleções atuais, onde também se verifica a repetição de padrões no corpo e no pescoço do vaso.

O que evidentemente permanece, tanto nas coleções antigas, quanto nas atuais, é a marcação dos campos em preto, com resina, e a marcação com cordão de caraguatá, que sempre é preenchida com barro branco (caulim).

Figura 40. Potes com ornato no pescoço e no bojo (coleção Giovani J. da Silva).

Figura 41. Pote com ornatos no pescoço e no bojo (coleção Vânia Graziato).

Figura 42. Pote com ornamentação geométrica no pescoço e no bojo (coleção Giovani J. da Silva).

Figura 43. Coleção Darcy Ribeiro, Museu do Índio (RJ): potes com ornatos geométricos no pescoço e orgânica no bojo (SIQUEIRA JR., 1992).

As combinações e variações de desenhos impressos na cerâmica são muitas e funcionam, assim como as cores utilizadas na ornamentação, de acordo com o depoimento de Martina de Almeida, como identificadoras dos 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 o 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 dos 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: 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 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 foi destacado, 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 das fruteiras.

A pintura corporal entre os Kadiwéu ainda é utilizada em ocasiões especiais, como em algumas festividades e nos rituais de iniciação feminina. Lévi-Strauss faz interessante referência ao significado dos padrões utilizados quando reflete:

Afinal, para que serve a arte cadiueu? [...] Antes de mais nada as pinturas do rosto conferem ao indivíduo sua dignidade de ser humano: operam a passagem da natureza à cultura, do animal estúpido ao homem civilizado. Em seguida, diferentes quanto ao estilo e composição segundo castas, expressam numa sociedade complexa a hierarquia do status. Possuem assim uma função sociológica (LÉVI-STRAUSS, 2001: 183).

Figura 44. Índia com o corpo pintado (coleção G. Boggiani).

Figura 45. Índio pintado para a Festa do Índio.

O etnólogo constatou também que, assim como os padrões impressos no corpo tinham significados e finalidades — hoje esquecidos pelos Kadiwéu —, a estrutura dos desenhos geométricos impressos na cerâmica sugerem o dualismo desta 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: 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 índios 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: 183).

Entende-se que o texto sugere as relações entre o feminino e o masculino e os papéis representados por cada um destes dentro dessa sociedade, identificados na estrutura dos desenhos.

Lévi-Strauss supõe que as espirais e as volutas, tão freqüentemente 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.

Estes exemplos, citados para ilustrar o dualismo no qual o comportamento dos Kadiwéu se apóia, aclaram para o observador cuidadoso dessa arte a divisão do desenho em campos simétricos distintos.

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: 13).

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 bilateral, 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.

Figura 46. Prato apresentando simetria bilateral e espelhamento (coleção Vânia Graziato).

Figura 47. Prato de parede apresentando simetria bilateral e espelhamento (coleção Giovani J. da Silva).

Figura 48. Fruteira apresentando simetria radial (coleção Vânia Graziato).

Figura 49. Coleção Darcy Ribeiro: moringa apresentando simetria radial. (SIQUEIRA JR., 1992).

Com o desenho concluído, decalcado na peça, esta é colocada para secar longe de crianças e animais. O próximo passo é a queima.

2.2.5 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 conseqüências 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, contamos 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. Os fornos podem ser alimentados a lenha, como os de barranco, facilmente

encontrados no Brasil; os *anagama*⁶ ou *noborigama*,⁷ adotados por muitos povos asiáticos; e os que utilizam gás ou eletricidade. A maneira mais antiga de se queimar as peças modeladas é em fogueiras feitas a céu aberto, método utilizado ainda hoje pelas índias 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 a 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 essa tarefa.

Figura 50. Início da queima: preparo do buraco.

Figura 51. Pré-aquecimento das peças.

Figura 52. Fogo sendo alimentado.

Figura 53. Etapa final da queima.

⁶ Em língua japonesa, “uma câmara”.

⁷ Em língua japonesa, “várias câmaras”.

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 queime bem alto.

Figura 54. Etapa final da queima.

Figura 55. Queima finalizada.

⁸ Nitagigo, em língua Kadiwéu.

O fogo pára, então, de ser alimentado e a ceramista aguarda que as brasas se reduzam para poder continuar a trabalhar a peça. Esse processo dura em média de uma e meia a duas 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.

2.2.6 A marcação dos campos em preto com resina de pau-santo

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-santo,⁹ 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 Ribeiro cita o uso da resina do angico que resulta em zonas de coloração amarela, material atualmente em desuso.

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, segundo as índias ceramistas. A extração do pau-santo é função dos homens que, em suas andanças pelo Pantanal, caçando ou pescando, recolhem galhos secos desse arbusto. Os índios 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 índios 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 ter que ir cada vez mais longe, talvez além dos limites da *Reserva*.

⁹*Elegigo*, em idioma Kadiwéu.

Figura 56. Retirada da peça da fogueira.

Figura 57. Limpeza da peça.

Figura 58. Marcação com resina finalizada.

Figura 59. Aplicação da resina.

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 pára 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, em recente artigo sobre a arte Kadiwéu, cita “uma inovação” na aplicação da resina do pau-santo, quando esta é misturada à de almécega 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 índias 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 um material muito precioso.

2.2.7 Os barros coloridos

Figura 60. Barro amarelo usado na pintura.

Figura 61. Barros coloridos encontrados na região.

Os barros coloridos, utilizados na pintura das peças atualmente produzidas, representam a grande diferença da produção recolhida por Darcy Ribeiro e das anteriores a esta. 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

¹⁰ Árvore ornamental, da família das anacardiáceas.

deste 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: 125).

Figura 62. Matérias-primas usadas na pintura das peças.

Figura 63. Coleção G. Boggiani: prato com a face interna pintada com os dedos (SIQUEIRA JR., 1992).

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 ornamentadas com trançados de cordão de caraguatá e miçangas, que não aparecem nas 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 Guido 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 Guido Boggiani e Darcy Ribeiro.

Nas 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 ocres, e os amarelos, oriundos de rochas ferruginosas e filíticas, compostas essencialmente por minerais do grupo das micas, o que determina seu aspecto brilhante.

Encontra-se 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 (IPT), cujo resultado consta dos anexos deste trabalho.

Figura 64. Moringa ornamentada com cordão e resina (coleção Guido B./1892).

Figura 65. Coleção Darcy Ribeiro: tigela pintada internamente em preto e externamente marcada com cordão e resina (SIQUEIRA JR., 1992).

Figura 66: Coleção Guido B./1892. (SIQUEIRA JR. 1992)

O ex-acervo Plínio Ayrosa, atual Coleção do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da USP, datada 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.

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 a cor branca. 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.

Figura 67. Martina aplicando os barros coloridos.

Figura 68. Martina pintando em ambiente familiar.

2.2.8 Os objetos

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.

Figura 69. Coleção Darcy Ribeiro: moringas marcadas com cordão e resina (SIQUEIRA JR., 1992).

Figura 70. Coleção G. Boggiani: tigela (SIQUEIRA JR., 1992).

Figura 71. Coleção Darcy Ribeiro: potes (SIQUEIRA JR., 1992).

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 esses objetos, indagou-se sobre a natureza da produção, ao que responderam terem sido “encomendados” pelas 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 desta natureza, que vêm atender a 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, por exemplo.

Figura 72. Porta-lápis em formato de galinha (coleção Vânia Graziato).

Figura 73. Moringa para ciumentos (coleção Giovani J. da Silva).

Figura 74. Animais da fauna local (coleção Giovani J. da Silva).

Figura 75. Animais da fauna local (coleção Vânia Graziato).

Figura 76. Quadro em formato de peixe (coleção Vânia Graziato).

Figura 77. Sinos de vento (coleção Vânia Graziato).

Figura 79. Porta-lápis em formato de coelho (coleção Vânia Graziato).

Figura 78. Quadro coração (coleção Vânia Graziato).

2.2.9 Considerações finais: a situação da produção hoje

A maneira de marcar o desenho, os campos pretos e a incorporação do uso dos barros coloridos na parte interna das tigelas conferiram 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 sua especificidade.

Alguns exemplos dessa produção são as placas recortadas com formato de animais, furadas na extremidade para serem penduradas, (hábito estranho à tradição Kadiwéu), os animais com o dorso perfurado para serem usados como porta-lápis ou, ainda, os “sinos de vento” copiados dos 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, no momento em que essa cerâmica sai da aldeia, perde imediatamente a possibilidade de identificação da autoria da obra, uma vez que não é hábito das índias 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, 1993), como um aeroporto ou um *shopping center* e se mistura com objetos produzidos por outras etnias?

A “artista índia” 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 leigo consumidor. É um objeto indígena genérico, sem rosto; objeto de “índio brasileiro”.

Esta situação é resultado de mais de quinhentos anos de contato. Atualmente, a condição do índio não é de confinamento à *Reserva*, mas de trânsito entre duas ou mais realidades.

Cabe aqui uma reflexão acerca da postura recorrente nas sociedades, de ver essa inserção do índio 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 índio”.

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 quinhentos anos de trocas/perdas/permanências/mudanças, onde os não-índios também assimilaram grande parte de outros produtos culturais, como alimentos e palavras indígenas, dentre outras, incorporadas ao cotidiano?

A cultura, a manifestação artística, o comportamento dos grupos, podem ser entendidos como organismos vivos, em constante processo de transformação. Quando se vê um índio 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 preserva sua cultura, seu idioma e sua arte.

3 A PERSISTÊNCIA, A TRADIÇÃO ORAL E O FAZER

(TRAJETÓRIA DE PRODUÇÃO PESSOAL)

Eu perguntei um dia ao neurologista Oliver Sacks o que, do seu ponto de vista, era um homem normal. Ele me respondeu que um homem normal talvez seja aquele que é capaz de contar sua própria história. Ele sabe de onde vem (tem uma origem, um passado, uma memória em ordem), sabe onde está (sua identidade) e acredita saber aonde vai (ele tem projetos e a morte, no final). Está, portanto, situado no movimento de um relato, ele é uma história e pode dizê-la para si mesmo (Jean-Claude Carrière).

3.1 Considerações iniciais sobre o fazer

A convivência com os Kadiwéu, mais precisamente com as índias ceramistas, a observação da produção, da exploração das inúmeras possibilidades de combinações de padrões, formas e cores exerceram profunda influência em minha produção pessoal. Compreendi a real dimensão da minha relação com a terra, ou melhor, com a terra transformada pela ação do fogo, o uso da argila como material expressivo e a constante necessidade de experimentação, produção e pesquisa dessa ação transformadora.

A imagem é de terra vermelha, dessa encontrada em jardins. E duas mãozinhas misturando água e terra, na intenção de, com a massa que se formava, modelar algumas panelinhas que secariam ao sol, possibilitando novas brincadeiras. O barro escorrega pelas mãozinhas, que acrescentam mais água à mistura, na esperança de alcançar o ponto certo. O que será que deu errado? Por que o barro não obedece? A sensação é de frustração e as mãozinhas desistem, vão procurar outra brincadeira ou panelinhas prontas, dessas compradas em lojas de brinquedos.

Agora a imagem é de um grande pátio escolar, com crianças sentadas no chão, esperando para experimentar uma atividade diferente. As mãozinhas, um pouco maiores, recebem da professora um bom pedaço de argila, úmida e plástica, que deve ser explorada. A argila, dessa vez, não escorregou nem se desmanchou entre os dedinhos da menina, mas ganhou forma. Com as panelinhas agora modeladas a sensação foi muito diferente!

Essa experiência prazerosa ficou esquecida pela dona das mãozinhas que cresceram e foram novamente desafiadas a dominar o barro, durante as aulas de Cerâmica na Faculdade de Artes Plásticas, muitos anos depois. A sensação desse contato com o barro, orientado pelas técnicas de modelagem que possibilitaram o alcance seguro das formas desejadas, foi profunda e forte. O caminho estava definido e a busca por conhecimento começou.

Durante vinte anos, essa busca precisou ser interrompida muitas vezes, mas a necessidade e a oportunidade de contato com o barro, com a terra e suas transformações voltaram. Voltaram como convite para dar aulas de Cerâmica na Faculdade de Desenho Industrial, com a oportunidade de observação da produção deste grupo indígena, e voltaram com a necessidade de traduzir a convivência com essa realidade tão distante do atelier, mas ao mesmo tempo, na sua simplicidade, tão rica e sedutora.

A tradução dessa pesquisa se expressa, então, em dois conceitos ou palavras-chave: tradição oral e persistência.

3.2 Tradição oral

A arte de contar histórias é hábito em muitas sociedades e tem se mostrado uma maneira eficiente de educar. As conversas em volta do fogo, para ouvir as histórias contadas pelos idosos, e o hábito de manter as crianças perto dos adultos durante algumas de suas atividades diárias, como a pesca e a caça, a coleta do barro e a modelagem, garantem a preservação da memória cultural de muitos grupos indígenas, aproximando os mais jovens dos costumes, ritos e mitos, de maneira significativa e positiva. Algumas sociedades mantêm esse hábito dentro do contexto familiar, como acontece, conforme já se relatou, no caso dos Kadiwéu, em que as meninas desde cedo acompanham as mulheres mais velhas da família em suas andanças a procura de barro, nos momentos de modelagem e queima e de negociação da cerâmica. Essa convivência e essa intimidade com o procedimento das mulheres mais velhas caracterizam-se como aprendizado bastante eficiente.

O conhecimento passado de geração a geração, pela prática da tradição oral, remete à imagem das *Matrioskas* ou Bonecas Russas: bonecas ocas, de madeira, cortadas ao meio, que sucessivamente contêm uma menor em seu interior, até que não seja mais possível inserir uma dentro de outra.

Figura 80. *Matrioska*.

Figura 81. *Matrioska* aberta.

A *Matrioska* é um brinquedo tradicional da Rússia, constituído por uma série de bonecas, que podem ser feitas em diversos materiais, sendo o mais freqüente a madeira. As bonecas são colocadas umas dentro das outras, da maior até a menor, a única que não é oca.

O número de bonecas que se consegue encaixar é geralmente seis ou sete, ainda que existam algumas com um número impressionante de peças! A sua forma é simples e arredondada, mais estreita na parte superior onde se situa a cabeça. Rosto, roupa e mãos são pintados na superfície da madeira, onde reside o grau de sofisticação das bonecas e a complexidade dos motivos. O que diferencia os modelos é a personalidade por eles representada, que vai de figuras femininas vestidas à moda campesina a personagens de contos e líderes políticos. Na Sérvia, por exemplo, a versão feminina é designada como *Babouchka*, que significa “avozinha”, enquanto a versão masculina é designada *Dedouchka*, ou “avozinho”.

A convivência com as mulheres índias, a observação dos processos de modelagem e a verificação da transmissão das técnicas do fabrico de cerâmica daquela comunidade justificam a relação feita entre a tradição oral e a figura das *Matrioskas*. As bonecas encaixadas umas dentro das outras são como as gerações e os conhecimentos nelas contidos.

Em um primeiro momento, a intenção foi reproduzir a forma das bonecas, por meio de moldes em gesso e da técnica de colagem por via líquida, usando barbotina, o que garantiria encaixes e formas perfeitas. Nas cópias obtidas por esse processo, seriam impressos os padrões usados pelas índias na decoração dos objetos.

Figura 82. Estudo de possibilidades.

Figura 83. Estudo de possibilidades.

Observando estudos sobre diferentes possibilidades, constatou-se que os objetos resultavam muito narrativos e distantes do universo observado. A opção foi então modelar, usando torno de oleiro, e adotar a forma de tigelas, objeto recorrente na produção, em todos os tamanhos.

A tigela é concebida para conter. A função da tigela é a contenção de alimento e este remete à idéia de nutrição. Nutrição por meio do alimento ou por meio do conhecimento. A forma côncava da tigela pode ser interpretada, então, como um receptáculo.

Jogos de tigelas que se encaixavam umas dentro das outras, como as bonecas russas, foram torneados com argila chamotada.

Figura 84. Jogo de tigelas.

Ao participar da disciplina A Interdisciplinaridade nas Poéticas Visuais, que propunha a exploração de possibilidades criativas com o uso de imagens bidimensionais, sobre planos tridimensionais construídos em cerâmica, surgiu a possibilidade de imprimir fragmentos de imagens fotográficas sobre o barro.

As impressões iniciais foram feitas sobre tigelas úmidas, modeladas em torno de oleiro, usando fotocópias especialmente preparadas para essa finalidade, em que o *toner* é depositado sobre o papel e a operação é interrompida antes que seja fixado. A imagem é, então, transferida para a superfície do barro, por processo próximo ao usado para transferir decalcomanias.

A intenção foi explorar fragmentos de fotografias das mãos das mulheres produzindo suas tigelas. Imagens de meninas foram colocadas sobre as tigelas menores, contidas pelas tigelas com imagens das mãos de suas mães, que por sua vez foram colocadas dentro das tigelas onde estavam impressas as fotos das mãos das avós dessas meninas.

A proposta inicial era colocar as imagens sempre dentro das tigelas, guardadas em seus interiores, mas algumas impressões na face externa apresentaram resultado bastante interessante, adotado em algumas combinações.

Figura 85. Jogo de tigelas fechado.

Figura 86. Impressão no exterior da tigela.

As tigelas foram modeladas com argilas em diversas colorações, para aproximar a cor dos objetos da cor das peças queimadas nas fogueiras. Também foi verificado o resultado das imagens impressas sobre argilas avermelhadas e queimadas em duas temperaturas, 1.050°C e 1.250°C. Após aplicação das reproduções fotográficas, as peças foram queimadas, utilizando-se forno elétrico. O resultado final não foi satisfatório, pois o *toner* transferido do papel original para a peça úmida, quando queimado à temperatura próxima dos 1.050°C, adquiriu coloração sépia, característica de fotografias antigas, e praticamente desapareceu sobre o fundo avermelhado do barro. Argilas mais claras, que contrastam com a cor da impressão, foram eleitas as mais adequadas.

Essa solução foi a que mais se aproximou dos conceitos que se buscava imprimir nas peças e do resultado visual pretendido com as imagens. Mas o aspecto das peças torneadas ficou muito distante da linguagem das tigelas originais modeladas pelas índias. Decidiu-se então adotar o processo de sobreposição de “cordões” de argila, unidos pela “costura” da massa, mantendo a técnica e a tradição Kadiwéu. O resultado foi bem gratificante, e assim ficou definida a maneira de atingir a forma dos objetos.

Figura 87. Estudo de possibilidades.

Figura 88. Jogo de tigelas fechado.

A idéia das *Matrioskas* fica representada, não como uma série de bonecas, mas sob a forma de tigelas, forma esta recorrente nas produções antigas e atuais. Essas tigelas são feitas aos pares e estes colocados uns dentro dos outros, mantendo a estrutura original das bonecas.

Os pares menores têm gravados, em sua superfície interna, imagens das crianças modelando o barro. Esses, por sua vez, são guardados dentro dos pares que contêm as mãos de suas mães, e o jogo todo, nos pares que contêm imagens de suas avós, na intenção de representar o conhecimento passado de geração a geração, dentro do contexto familiar.

Figura 89. Impressão no interior da tigela.

Figura 90. Montando o jogo de tigelas.

Figura 91. Abrindo o jogo de tigelas.

Depois de modelar uma quantidade considerável de tigelas, surgiu outro problema: as imagens marcadas com o uso de fotocópias sobre papel deixavam muito a desejar, pois as figuras eram transferidas para a superfície côncava ou convexa das peças e o papel não oferecia maleabilidade suficiente para fiel reprodução das imagens, que apresentavam marcas de dobras. A solução encontrada foi substituir esta técnica pela aplicação de decalcomanias feitas a partir de fotolitos impressos sobre telas serigráficas, específicas para uso com tintas para cerâmica. Essas tintas são denominadas tintas para sobre vidrados ou OG (*over glass*, em inglês) e são queimadas a 750°C.

As impressões feitas sobre papel adequado a essa finalidade recebem uma camada de colódio, produto químico que deve secar por 24 horas antes do uso. O procedimento é muito parecido com a aplicação sobre papel. O papel no qual foi impressa a figura deve ser submerso em água até que a película de colódio que contém a imagem se desprenda e possa ser aplicada sobre a peça já biscoitada e vitrificada. Surgiu então outro desafio: fixar a película sobre a superfície biscoitada que, por estar sem vitrificação, se apresentava bastante porosa, provocando a formação de bolhas durante a queima. Após várias tentativas, foi aplicada uma camada de CMC (carboximetilcelulose) hidratado sobre a superfície que recebeu a película com a imagem; o resultado após a queima foi bastante satisfatório. O CMC é usado na composição de tintas, com a finalidade de fixá-las ao corpo cerâmico, durante o manuseio antes da queima, e funcionou muito bem como fixador da decalcomania.

A gama de possibilidades para disposição dos jogos de pratos é surpreendentemente numerosa. Foram construídos vários jogos com a intenção de sugerir as muitas maneiras de encaixar e combinar diferentes pratos e figuras.

Figura 92. Soltando a figura.

Figura 93. Aplicando a decalcomania.

Figura 94. Figura aplicada.

Figura 95. Prato queimado.

3.3 Persistência

A idéia da persistência é representada pelo João-bobo.

O João-bobo é um brinquedo infantil, comumente confeccionado em plástico inflável, de formato bastante parecido com o das Bonecas Russas, corpo muito leve e com uma bolsa de areia localizada em sua parte inferior. A brincadeira consiste em golpear o boneco na tentativa de derrubá-lo. Como sua base é pesada e o corpo leve, por mais que se tente, ele sempre se levanta.

A partir dessas reflexões, foi idealizada uma série de bonecos, como representação dos conceitos aqui apresentados e construídos em vários tamanhos e cores, usando-se a técnica do acordelado, que consiste na modelagem pela sobreposição de cordões de argila, “costurados” entre si, mantendo assim a tradição das ceramistas Kadiwéu.

A construção de objetos em cerâmica requer espaço de trabalho adequado: um lugar para preparar o barro, para modelar, secar e queimar. Foi requerida, então, uma licença para produzir as peças nas oficinas da Fundação Armando Álvares Penteado, pois as dimensões e as quantidades de objetos não permitiam que fossem executadas em atelier próprio. O espaço gentilmente cedido é o mesmo utilizado para aulas de Cerâmica e Modelagem e compartilhá-lo foi uma experiência muito enriquecedora. A artista plástica Celeida Tostes afirma que “fazer o trabalho de cerâmica no mesmo espaço onde se dá aula, é também uma forma de ensinar” (RODRIGUES, 2004, p. 164). Embora gerando grande preocupação com a segurança e preservação dos objetos, devido à circulação de pessoas nas oficinas, o ambiente do atelier coletivo enriquece, promove discussões, reflexões e outras percepções sobre o fazer que superam qualquer apreensão. A convivência com alunos e colegas durante a produção provocaram questionamentos preciosos que redirecionaram muitas vezes a produção.

A forma original do João-bobo foi mantida nas primeiras peças modeladas, mas enquanto iam sendo produzidos, alguns objetos começaram a assumir contornos femininos, como as cabaças, tão utilizadas pelos povos das florestas para armazenar água e grãos, dentre outras finalidades. O processo de modelagem e a busca pelas formas adequadas são conseqüências da relação íntima que se estabelece com o barro, até chegar ao objeto. Enquanto o artista atua sobre a matéria, esta também atua sobre ele. A obra é, então, resultado do diálogo e do respeito pelos limites da matéria. Pareyson (1997) explica que é necessário “interrogar a matéria para dominá-la e ela só se rende a quem sabe respeitá-la”. É como trazer do caos a matéria prima, para o cosmos da obra concluída.

A matéria-prima é essencialmente composta dos elementos terra e água e, como afirma Bachelard (1989, p. 7), “a água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica e essencial entre o fogo e a terra”. É a água que define a maleabilidade do material, que permite o encontro da forma perfeita. Quando não necessitamos mais dela, deixamos que se retire do objeto. O cuidado durante o processo de evaporação de água na secagem e a sua eliminação durante a queima garantem a estabilidade da forma.

Pela forte expressão feminina dentro do universo Kadiwéu seguiu-se, então, mantendo os dois formatos em diferentes cores e dimensões, até um limite de 90 cm, espaço interno do forno elétrico disponível para a queima das peças.

As peças apresentam, assim como os joões-bobos de brinquedo, uma bolsa interior, para que fiquem com a base mais pesada que o corpo, permitindo a inserção de materiais que aumentem o peso dessa região, criando um centro de gravidade em cada objeto.

Figura 96. Modelagem.

Figura 97. Modelagem.

Figura 98. João-bobo secando.

Figura 99. João-bobo secando.

O maior desafio foi construir peças em grandes dimensões, evitando rachaduras e trincas durante a queima. As maiores foram estruturadas internamente, solução que muito facilitou a construção e o manuseio durante a modelagem e o acabamento. Muitas peças se perderam na primeira queima, pois, na tentativa de obter maior leveza, adotou-se o *paper clay* nas cores marfim e vermelha, e o *paper clay* vermelho se mostrou inadequado para essas formas e dimensões.

As peças nesse material apresentaram grande facilidade de modelagem, mas deformaram durante a secagem e apresentaram muitas trincas durante a queima. Das quatro peças modeladas, só uma pôde ser aproveitada após a queima. As peças em marfim queimaram a contento, apresentando poucas deformações; contudo, a diferença de peso não foi significativa. Seguiu-se, então, trabalhando com argilas chamotadas em tonalidades variantes entre o marfim e o bronze, pela estrutura que o chamote oferece durante a construção de peças em grandes dimensões, pela cor final e pela segurança aumentada durante a queima.

Aquele que, pela primeira vez conseguiu endurecer argila pela ação do fogo dominou o grande agente de transformação. O fogo era elemento alheio à esfera humana, atribuindo muitas vezes aos que com ele trabalhavam poderes sobrenaturais. Hoje em dia, apesar de toda a tecnologia disponível, ainda conserva seu caráter mágico e transformador, e o ceramista, segundo Katsuko Nakano (1988, p.75), “como intermediador entre terra e fogo, passa por uma dupla provação”. Testando inicialmente nossas habilidades técnicas e paciência, o fogo define a resistência dos objetos ou deflagra as falhas da execução e, finalmente, colocando à prova nossa capacidade de integração com a natureza, une o material, representado pela terra, ao espiritual, representado pelo fogo.

Figura 100. Modelagem em *paper clay*.

Figura 101. Peça em *paper clay* após a queima.

Após a queima, cuja temperatura atingiu 1.050°C, foram colocados sobre cada João-bobo escolhido fragmentos de padrões antigos, cujos significados estão se perdendo no tempo e na memória das mulheres. Estes padrões foram marcados na superfície das peças com óxidos que remetem à cor preta azulada, original da tinta utilizada pelas índias para executar a pintura corporal, feita com suco de jenipapo e carvão, ainda presente em alguns rituais.

O jenipapo é colhido ainda verde, batido com uma pedra para amolecer, furado e espremido em uma pequena tigela. A esse caldo, as índias acrescentam um pouco de pó de carvão, conseguido pela fricção de um bastão, geralmente trazido das fogueiras, na beirada da tigela. O carvão se presta apenas para direcionar o desenho durante a aplicação, já que o suco de jenipapo não apresenta coloração. A fixação e a cor azulada do desenho são consequência da oxidação do jenipapo sobre o corpo, não do preto proveniente do carvão. Essa pintura permanece na pele por aproximadamente vinte dias, e as regiões preferidas para a ornamentação são o rosto, o colo e os braços.

Figura 102. Preparo da tinta de jenipapo.

Figura 103. Pintura corporal.

Figura 104. Padrão para pintura corporal.

Figura 105. Padrão para pintura corporal.

Figura 106. Estudo de possibilidades.

Figura 107. Estudo de possibilidades.

O jogo de joões-bobos ficou composto por peças em dois formatos, vários tamanhos e nas tonalidades marfim e bronze, em sua maioria apresentando, ainda, algumas que vão do avermelhado ao marrom escuro.

As peças mais claras, em maior quantidade, apresentam os padrões de pintura corporal, enquanto as mais escuras não mostram pintura alguma. A intenção é representar a mistura desses indígenas com outras etnias, principalmente com seus vizinhos Terena, com os quais se casam e acolhem em seu território. Apesar da acolhida, estes sempre são tratados com certa distinção pela comunidade. Sendo assim, foram impressos padrões de pintura corporal apenas nas peças mais claras, representando os Kadiwéu de linhagem “pura”.

Figura 108. Peça finalizada.

Figura 109. Peça finalizada.

O resultado da pintura dos padrões corporais sobre o joão-bobo em um primeiro momento, não foi o esperado. A intenção é encontrar uma solução que não interfira na forma do objeto, como aconteceu, mas que funcione como elemento identificador da etnia. Estão sendo testadas outras possibilidades, como a pintura em dimensões menores, a decalcomania, transpondo os padrões originais desenhados pelas índias, ou ainda suaves marcações do desenho na própria peça, que serão escurecidas pela aplicação de óxidos.

O estudo de possibilidades é de fundamental importância no processo criativo, implicando na execução de esboços, desenhos e, no caso específico da cerâmica em testes com diferentes argilas e pigmentos submetidos a várias temperaturas. A artista Mari di Lorio experimenta várias possibilidades, desenhando, fazendo esboços e colagens, até ter uma visão bem clara do objeto e da apresentação pretendidos. Seus estudos, surpreendentemente detalhados, são referências que constroem idéias e facilitam muito a execução das obras.

Existem inúmeras possibilidades de organizar e apresentar os joões-bobos de acordo com o espaço disponível. Para encontrar soluções de leitura para o jogo, foram construídas maquetes das peças em escala 1/10 e experimentadas várias possibilidades de apresentação.

O caminho percorrido para encontrar a forma dos objetos passou pelo desenho, mas foi necessário observar o conjunto tridimensionalmente, buscando uma visão mais precisa do todo. As maquetes mostraram a quantidade e a variação de tamanhos das peças, além de permitir a visualização de diferentes maneiras de acomodação e ambientes para a instalação.

De início, os objetos foram dispostos sobre areia e terra. O resultado se mostrou interessante, pois as peças se integraram, criando uma unidade, um caminho de leitura. Esse tipo de apoio permite que se explore a instabilidade que os objetos sugerem. Os joões-bobos, em sua concepção original, são brinquedos para serem golpeados e derrubados, para que se levantem. Aqui, dada a fragilidade do material, as peças perdem essa função, e a possibilidade da brincadeira torna-se inviável, a menos que sejam danificadas. O apoio na terra ou na areia permite, porém, que cada peça se acomode, mesmo quando deslocada de seu eixo central, sugerindo a instabilidade original do brinquedo, pois ela não precisa, nesse contexto, necessariamente ser apoiada verticalmente. Essa solução compromete, no entanto, a leitura da curva inferior dos objetos, que fica parcialmente escondida pela terra ou pela areia.

Figura 110. Maquete sobre areia.

Figura 111. Maquete sobre terra.

Em ambiente interno, é possível explorar, ainda, possibilidades de disposição sem que haja um material integrador. As peças podem ser dispostas de maneira aleatória, permitindo que o observador circule entre elas, ou linearmente, de maneira tal que se estabeleça um diálogo ou um caminho de leitura. As peças foram organizadas lado a lado, umas à frente de outras ou em espiral.

A solução mais coerente me pareceu ser a espiral, que remete a uma das estruturas mais recorrentes no desenho impresso pelas índias sobre a superfície da cerâmica. Percebe-se, ao observar as peças organizadas desta maneira, que assumem identidade própria, cada uma trazendo em si o caráter que lhe é peculiar.

Figura 112. Maquete: estudo.

Figura 113. Maquete: estudo.

Figura 114. Organização em espiral.

Figura 115. Organização linear.

Figura 116. Organização em espiral.

Figura 117. Organização à frente e atrás.

3.4 Considerações finais sobre o fazer

Durante as experimentações, constatei que acomodar cada João-bobo seria o grande desafio, pois as peças não se sustentam sozinhas e são necessários apoios que interfiram o mínimo possível nos objetos. O número e a dimensão das peças também estão condicionados ao espaço a ser ocupado, e percebi que em pequena quantidade os Joões-bobos perdem a força expressiva, daí a necessidade de continuar produzindo mais peças. A disposição dos objetos em um gramado, ao ar livre, onde possam estabelecer um diálogo com o entorno, também sugere situações interessantes.

Ainda penso na continuidade dos Joões-bobos. Assim como me alimentei das experimentações durante a produção, das formas, das cores, das histórias e do convívio com as índias Kadiwéu, os resultados me alimentam na busca de novas soluções. É o processo criativo, a sugerir novas possibilidades. Penso, então, dando continuidade a este trabalho, em peças de grandes dimensões, em maior quantidade, dialogando com as já produzidas e em outras maneiras de apresentá-las, em outros ambientes.

O grande aprendizado, quando se produzem objetos cerâmicos, é alcançado ao exercitar o respeito pelo material e pelo tempo. Muitas vezes, erros na construção ou na secagem põem tudo a perder, e lidar com essas imposições tem sido o maior desafio de todo este processo. Ceramistas constantemente se deparam com resultados frustrantes ou gratificantes, e este trabalho não foi uma exceção.

A obra pretendida é, a meu ver, o retrato da persistência das culturas indígenas no Brasil. Os não-índios vêm sendo duros com elas há cinco séculos, mas muitas não esmorecem. Hoje, embora tenham sido dizimados e muitas vezes corrompidos, os indígenas vêm absorvendo inovações, sem abandonar suas tradições. Eles vão à escola, assimilam a “cultura do branco” e desta utilizam aquilo que lhes convém; transitam entre os dois mundos. Enquanto mantiverem vivos seus idiomas, seus mitos de criação, seus rituais e sua arte, vão, assim como o João-bobo se levanta quando se tenta derrubá-lo, continuar permanecendo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, M. **Los no lugares anónimo**: antropología sobre modernidad. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaios sobre a imaginação da matéria. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BALFET, H. Technologie. In CRESWELL, Robert. **Eléments d'ethnologie**. Vol. 2. Paris: A. Colin, 1975 p. 44-79. (Tradução de Berta Ribeiro)

BOGGIANI, G. **Os Caduveo**. Tradução de Amadeu Amaral Júnior. São Paulo: Martins, 1945.

HERBERTS, A. L. Um estudo da cerâmica Mbayá-Guaicuru segundo as fontes etnográficas. **Revista do CEPA**. Santa Cruz do Sul, Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas da Universidade de Santa Cruz do Sul, v. 22, nº 27/28, p 7-31, 1998 [artigo elaborado a partir da dissertação de mestrado “Os Mbayá-Guaicuru: área, assentamento, subsistência e cultura material”, apresentada à Universidade do Vale de Rio dos Sinos (Unisinos), em1998].

JOSÉ DA SILVA, G. **A construção física, social e simbólica da Reserva Indígena Kadiwéu**: memória, identidade e história. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Dourados, 2004.

LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes trópicos**. Tradução de Norma Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NAKANO, K. **Terra, fogo, homem**. Tese (Doutorado em Artes) — Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988.

OSTROWER, F. **Criatividade, e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2005.

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.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. 3ª ed. Tradução de Maria Helena Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PILEGGI, A. **A cerâmica no Brasil e no mundo**. São Paulo: Martins Editora, 1988.

RIBEIRO, B. G. **Arte indígena, linguagem visual**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

_____. **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.

RODRIGUES, M. R. **Obras em processo**: interações comunicacionais no processo de criação de duas ceramistas brasileiras. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, 2004.

ROHDE, Geraldo M. **Simetria**. São Paulo: Hemus, 1982.

SANCHEZ LABRADOR, J. **El Paraguay católico**. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos, 1910.

SCHADEN, E. **Leituras de etnologia brasileira**. São Paulo: Nacional, 1976.

SERRANO, A. **Manual de la cerámica indígena**. Córdoba: Assandri, 1958.

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.

_____. **Arte e técnicas Kadiwéu**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

SMITH, H. **Do Rio de Janeiro a Cuiabá**: notas de um naturalista. Tradução de Carlos Américo dos Santos. São Paulo: Melhoramentos, 1922.

SOCIEDADE INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA (SIL). **Dicionário da Língua Kadiwéu**. Kadiwéu-Português. Português-Kadiwéu. Cuiabá: Sociedade Internacional de Lingüística, 2002.

SOUZA, J. L. **A geografia entre os Kadiwéu**. Dissertação (Mestrado em Geografia) — Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2005 a.

_____. Tradição e mudança: uma geografia da arte indígena Kadiwéu. In SIMPÓSIO NACIONAL DE GEOGRAFIA, PERCEPÇÃO E COGNIÇÃO DO MEIO AMBIENTE, 1, 2005b, Londrina. **Anais...** Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2005 b.

SUSNIK, B. **Etnografía paraguaya**: primera parte. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero, 1978.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual**. São Paulo: Pioneira, 1980.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaios sobre a imaginação das forças. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- CAMPBELL, J. **O poder do mito**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1992.
- CANCLINI, N. G. **A produção simbólica**: teoria e metodologia em sociologia da arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2000.
- CIRLOT, J. -E. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo F. Frias. São Paulo: Moraes, 1984.
- DIAS, C. **Panela de barro preta**: a tradição das panelas de Goiabeiras. Vitória (ES): Mauad X: Facitec, 2006.
- FAGUNDES, A. **Manual prático de introdução à cerâmica**. Lisboa: Caminho, 1997.
- FRUTIGER, A. **Sinais e símbolos**: desenho, projeto e significado. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GRINBERG, N. T. **Humanóides**: transmutações da forma e da matéria. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) — Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 1994.
- _____. **“Lugar com Arco”**. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) — Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 1999.
- JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. São Paulo: Nova Fronteira, 1964.
- LÉVI-STRAUSS, C. **A oleira ciumenta**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Nacional/Edusp, 1970.

MACHADO, R. **Acordais**: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias. São Paulo: DCL, 2004.

PECHINCHA, M. T. S. **Histórias de admirar**: mito, rito e história Kadiwéu. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Universidade de Brasília (UnB). Brasília, 1994.

RHODES, D. **Hornos para ceramistas**. Barcelona: Ceac, 1987.

RIBEIRO, B. G. *et al.* **A Itália e o Brasil indígena**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1983.

SALLES, C. A. **Crítica genética**: uma (nova) introdução — Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: Educ, 2000.

_____. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2004.

SCOTT, P. **Cerámica y técnicas de impresión**. Traducción de Maite Igartua. Barcelona: Gustavo Gilli, 1997.

VIDAL, L. B. (Org.). **Grafismo indígena**: estudos de Antropologia Estética. São Paulo: Nobel/Fapesp/Edusp, 2000.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução de João Azenha Júnior. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ZAMBONI, S. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. 3ª ed., revista e ampliada. Campinas: Autores Associados, 2006.

FONTES CARTOGRÁFICAS

SOUZA, J. L. de. **Mapas produzidos para o Curso normal em Nível Médio**. Formação de Professores para Educação Infantil e Educação nos anos iniciais do Ensino Fundamental. Projeto Kadiwéu e Kinikinau. Porto Murtinho (MS): Secretaria Municipal de Educação, Esporte e Lazer, 2001.

Glossário de termos Kadiwéu citados

KADIWÉU: é uma corruptela, de acordo com Darcy Ribeiro, que deriva do termo cadigigi.

EJIWAJEGI: é como se denominam atualmente os Kadiwéu, “gente da palmeira” (carandá).

CADIGEGODI: povo da região do rio Cadigigi.

ENODAGAGI: cerâmica.

BOOTE: pote alto, bojudo, com pescoço longo.

ONAGOTEPODI: “senhores”, de linhagem nobre.

NIOTAGIPE: “cativos” capturados de outros povos e seus descendentes.

MEMÉ: vovó.

DUENÃS: mulheres de linhagem nobre.

NITAGIGO: angico, madeira muito utilizada nas fogueiras de queima de objetos cerâmicos pelas índias no Território Kadiwéu.

ELEGIGO: pau-santo, madeira da qual se extrai resina com a qual é feita a marcação dos campos em negro, nos objetos de cerâmica.

GONOENOGODI: o criador.

EYIGUÁ: a palmeira carandá.

GETIADEPOGODI: povo da montanha.

APACAXODEGODI: povo da região das emas.

EKALAYE: não-índio.

IWALO: mulher.

OKO: pessoa.

DIIMIGI: casa.

IIGO: terra.

Glossário de termos citados relativos à cerâmica

ACORDELADO: método em que se empregam cordões de argila, obtidos manualmente ou por meio de extrusão, para modelar o objeto pretendido; os cordões são sobrepostos e unidos por alisamento da argila interna e externamente, dando acabamento à peça.

AMASSAMENTO: manobra adotada para homogeneizar, dar consistência adequada e retirar bolhas de ar do barro que vai ser trabalhado.

ARGILA: rocha sedimentar provenientes da alteração de rochas silicatadas; quimicamente, é um aluminossilicato hidratado e apresenta muitas variedades de formulações, de acordo com os materiais a ela agregados.

BARRO: misturas de argilas com as mais variadas espécies de impurezas, como minerais, óxidos metálicos e matéria orgânica, que fazem com que apresentem inúmeras características e se prestem às mais variadas finalidades.

BISCOITO: é como se designa a peça que foi submetida a uma primeira cozedura, que a prepara para receber a vitrificação.

CARGA: são materiais agregados ao barro, para diminuir o peso e a retração da peça, aumentar a maleabilidade ou a resistência em modelagens de maiores dimensões, de acordo com o objetivo pretendido; pode-se agregar, por exemplo, fibra de vidro, papel, chamote, dentre outros materiais.

CAULIM: argila que apresenta bastante pureza, de cozedura geralmente bastante branca e capaz de suportar altas temperaturas; um dos principais componentes de pastas de porcelana.

CHAMOTE: restos de barro cozidos, triturados ou moídos, que são agregados ao barro que vai ser usado na modelagem, funcionando como antiplásticos ou emagrecedores, para aumentar a resistência e diminuir o coeficiente de retração.

CMC (carboximetilcelulose): cola de origem vegetal; comumente encontrada na composição de vidrados, com a finalidade de obter melhor adesão ao corpo cerâmico, facilitando o manuseio antes da queima.

COSTURA: processo de união de partes de argila, que são agregadas e alisadas para que não se soltem durante a queima.

ENGOBE: argila de consistência cremosa à qual se acrescentam óxidos corantes ou pigmentos, com finalidade decorativa; a aplicação de engobe é uma técnica bastante antiga de decoração em peças ainda úmidas.

OG (*over glass*): corantes preparados para aplicação sobre peças vidradas.

ÓXIDOS: resultam da oxidação de minerais e entram na composição de muitos corantes; usados na composição de barros e na pintura.

PAPER CLAY: barro composto por argilas acrescidas de determinada porcentagem de papel e eventualmente pigmentos, que tem características adequadas à modelagem escultórica, por facilitar a estruturação e diminuir o peso das peças após a queima.

PIGMENTOS: óxidos metálicos que conferem cor ao esmalte, à argila e ao engobe após a queima.

PLASTICIDADE: propriedade que tem um material de manter uma forma que lhe é impressa por determinada força, mesmo quando esta não é mais exercida. A plasticidade dos barros está condicionada à presença de matérias orgânicas, à composição e ao tamanho das partículas de seus componentes.

QUEIMA: processo de transformação de argila em cerâmica pela ação do fogo; pode ser feita em forno a lenha, a gás ou elétrico, em atmosfera redutora ou oxidante.

TORNO: Prato circular de madeira ou metal que gira sobre um eixo vertical, que pode ser movido mecânica ou eletricamente; os tornos são usados para modelar objetos circulares desde 2000 a.C.

RETRAÇÃO: encolhimento; diminuição progressiva da argila ou barro durante a secagem, tanto em comprimento, como em volume, devido à aproximação das partículas que ocupam o lugar da água evaporada.

SECAGEM: processo de submissão da argila a temperaturas e ambiente que possibilitem a perda gradativa da água de impasto, ou seja, aquela que foi acrescentada à composição para facilitar a modelagem.

SINTERIZAÇÃO: aglutinação de partículas constituintes do barro submetido a temperaturas relativamente elevadas, que não chegam a atingir o ponto de fusão, mas têm aumentada sua resistência e diminuída sua porosidade.

UG (*under glass*): corante preparado para aplicação antes que as peças recebam a camada de vidrado; a pintura fica então, embaixo do vidro.

APÊNDICES

Figura 118. Carga de Cavalaria Guaikuru
(Jean Baptiste Debret/1834).

1 A sociedade Kadiwéu desde os Mbayá-Guaikuru

A quantidade de estudos sobre os Kadiwéu produzida nos últimos anos, abordando a mais variadas questões, é considerável. A organização social desse grupo despertou o interesse de muitos pesquisadores devido à sua complexidade estrutural, não sendo encontrado similar em nenhuma outra sociedade indígena da América do Sul. Trata-se, como foi citado em muitas fontes históricas, de uma sociedade “senhorial”, que absorvia os prisioneiros de guerra, integrando-os ao grupo como *cativos*, estabelecendo-se, então a relação entre as duas categorias — *Otagodepodi* e *Niotagipe*.

Os Kadiwéu são remanescentes dos Mbayá-Guaikuru, também conhecidos como “índios cavaleiros”, que, por sua condição guerreira, ocupavam uma grande área a oeste do atual estado de Mato Grosso do Sul. Documentos antigos apontam o deslocamento do seu antigo *habitat* do *Gran Chaco* e dos campos do Pantanal para os arredores da Serra da Bodoquena, com fixação dos Kadiwéu nessa região até os nossos dias.

O espaço ocupado pelos grupos falantes da família lingüística Guaikuru, descrito em documentos do século XVI até os estudos atuais, é o *Gran Chaco* paraguaio, território que abrange terras pertencentes à Bolívia, Paraguai e Argentina.

Na maioria de sua extensão, o *Chaco* é seco, irrigado por grande quantidade de lagoas e canais, condição que possibilitou sua ocupação antes da chegada dos europeus, no século XVI, por nativos de língua Guaikuru, como os Abipon, os Mocovi, os Toba, os Pilagá e os Mbayá, dentre outros pertencentes a outras famílias lingüísticas.

Dos grupos citados, os Mbayá constituíram o mais representativo contingente de resistência à presença ibérica na região. A prática de rituais de preparação corporal e o cuidado com alimentação adequada garantiam a grande habilidade e a resistência física dos guerreiros, que realizavam incursões ao *Chaco* com a intenção de captura de *cativos*.

A natureza guerreira “foi para a sociedade Mbayá-Guaikuru uma fonte de riqueza e prestígio social, já que o guerreiro era o ideal máximo da cultura, mas principalmente, uma fonte de servos” (RIBEIRO, 1980: 20), totalmente justificada pelo seu mito de criação.

O mito conta que o “criador”, *Gonoenogodi*, por tê-los esquecido, após retirar os outros grupos de um buraco, atribuindo a cada um uma missão, deu-lhes o direito de guerrear para saquear e escravizar. Esta supremacia sobre outros povos indígenas se consolidou entre os séculos XVI e XVII, com a introdução do cavalo europeu na região.

O historiador e antropólogo Giovani José da Silva alega que o fato de terem assimilado a técnica de doma e montaria de cavalos dos espanhóis colocou os Mbayá-Guaikuru em evidência como os “índios cavaleiros do pantanal”, qualidade pela qual são conhecidos ainda hoje os Kadiwéu, remanescentes desse grupo (JOSÉ DA SILVA, 2004).

A assimilação do cavalo “desencadeou uma verdadeira revolução tecnológica entre os chaquenhos” (SCHADEN, 1976: 61), possibilitou a expansão do domínio territorial e tornou-se um importante elemento estratégico de sobrevivência, trazendo o guerreiro da condição de caçador bípede para a de cavaleiro.

Os Mbayá se reconheciam por *Eyiguayegi*,¹¹ que significa “gente da palmeira *eyiguá*”, também conhecida como carandá, encontrada em abundância na região por eles ocupada. Sendo estes índios caçadores e coletores, a tendência para deduzir a natureza nômade desses grupos é corrigida por José da Silva, que acredita ter a condição eqüestre intensificado sua mobilidade. “Prova disso é que os diversos etnônimos dos subgrupos Guaikuru derivavam de alguma característica de seu habitat: *Getiadegodi* (povo da montanha), *Apacaxodegodegi* (povo da região das emas) [...] e os *Cadigegodi* (povo da região do rio Cadigigi)” (JOSÉ DA SILVA, 2004: 41), de onde deriva o termo Kadiwéu, uma corruptela, de acordo com Darcy Ribeiro deste etnônimo. A mobilidade desses grupos no *Chaco* pode ter ocorrido eventualmente por ocasião da época das cheias, quando muitas regiões ficavam totalmente alagadas, o que forçava seus habitantes à evasão.

Os Kadiwéu receberam, antes do atual etnônimo, diversas denominações, a saber: *Caduvei*, *Caduvéu*, *Cadiveos*, *Cadiuéu* e *Cadineos*, dentre outras.

As populações indígenas da região chaquenha se concentraram especialmente nas proximidades dos rios Paraguai e Paraná, destacando-se nessa região a produção de cerâmica dos índios Mbayá-Guaikuru e dos Chiriguano.

Relatos históricos do século XVI registram ainda — em crônicas de viajantes aventureiros à procura do caminho do ouro ou um atalho mais curto para o Peru via Pantanal — a soberania dos Mbayá-Guaikuru, ali distribuídos, sobre os índios *Chané* e *Guaná*, oriundos da Bacia Amazônica. Portadores de grandes conhecimentos sobre a agricultura, os *Arawak*, dos quais descendem os *Guaná* e os *Chané*, foram também os difusores da cerâmica produzida na região semi-árida do *Chaco* e da cultura andina, principalmente por intermédio dos *Chané*. No fim do século XVIII, os *Cadigegodi* “começaram a se deslocar para as barrancas do Rio Paraguai, acampando ora junto às fortificações portuguesas, ora junto às

¹¹ Os Kadiwéu se autodenominam, atualmente, *Ejiwajegi* — lê-se “edjiúádjeguí” (cf. SOCIEDADE INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA, 2002).

espanholas, vindo fixar-se, definitivamente, por volta de 1800, à margem esquerda, próximo ao local onde se encontram atualmente” (RIBEIRO, 1980: 17). As relações interétnicas nessa região favoreceram a dupla herança — amazônica e andina — dos Kadiwéu, herdadas de seus antigos servos.

A partir do século XVI, por ocasião das conquistas ibéricas na região, os grupos e subgrupos que compunham a família lingüística Guaikuru começaram a se extinguir. Existem estimativas de que, antes dessas conquistas, a população somava de 7.000 a 8.000 nativos. Devido ao domínio da montaria pelos Mbayá, o raio de ação e o sucesso dos ataques em fins do século XVI e início do século XVII cresceram significativamente, representando grande desafio e resistência para a arrogância colonial e a garantia de preservação do grupo.

No século XVIII, os Guaikuru atacavam constantemente as fortificações coloniais ibéricas, ataques estes relatados por muitos historiadores. Alguns grupos Mbayá (cavaleiros) uniam-se a não-índios ou aos Payaguá (canoeiros), logrando grande sucesso no ataque às monções ou na busca por metais preciosos na região de Cuiabá. Os portugueses, por sua vez, fizeram inúmeras tentativas de aproximação, com o intuito de ganhar a confiança desses grupos, tentando assegurar, dessa forma, a posse de territórios luso-brasileiros, constantemente ameaçados na fronteira ao sul do Mato Grosso pelos espanhóis.

Embora os Mbayá-Guaikuru atacassem tanto espanhóis, como portugueses, estabeleceram relações de paz com os primeiros, fato que gerou grande insegurança e tensão na região fronteira. Como agravantes, a hostilidade e a resistência à catequese permaneciam, apesar das muitas tentativas para ganhar a confiança dos “selvagens” e conquistar suas “almas”. Este cenário se manteve até o sucesso da fundação de uma missão religiosa na região, sob responsabilidade do padre jesuíta José Sanchez Labrador. Sobre esse fato escreveu Darcy Ribeiro:

[...] fundou em 1760 a Misión de Nuestra Señora de Belén e lá permaneceu até a expulsão da Cia. de Jesus em 1767. Embora vivessem na Redução apenas os Apacachodegodegi, ele conheceu todas as outras subtribos Mbayá. Durante aqueles sete anos de trabalhos apostólicos, este missionário, dotado de viva curiosidade e grande capacidade de observação, adquiriu profundo conhecimento de seus catecúmenos deixando-nos — não obstante seu dogmatismo religioso — preciosas descrições das suas cerimônias e os primeiros mitos registrados entre eles (RIBEIRO, 1980: 27).

O principal objetivo de Sanchez Labrador era atender às expectativas da colonização espanhola e da missão religiosa, vindo ao encontro dos ideais do governo provincial paraguaio de “domesticação” dos Guaikuru, sendo ainda a conquista e o domínio do *Chaco* fundamentais para o comércio com o Peru e a Bolívia. O referido jesuíta foi muito além dessas expectativas, registrando os costumes, as articulações sociopolíticas, as práticas guerreiras, os mitos e ritos; seus relatos sobre a convivência com os Mbayá no século XVIII são considerados de grande importância. Foi ainda Sanchez Labrador quem relacionou os Mbayá com os ancestrais descritos por cronistas dos séculos anteriores e com a população Guaikuru que vivia mais ao sul.

Com a intenção de dar fim aos ataques, foi firmado um acordo de paz entre os Mbayá e a Coroa Portuguesa.

Esse procedimento não resolveu totalmente o problema de resistência dos “selvagens”. Estes, que haviam sido descritos como amorosos e gentis pelos primeiros colonizadores, logo passaram a ser tratados como belicosos e guerreiros, ora travando batalhas, saqueando e escravizando, ora aliando-se àqueles que melhor lhes conviesse.

No início do século XIX, mais precisamente entre as décadas de 1830 e 1840, ocorreram muitas invasões de não-índios na região que hoje constitui o estado do Mato Grosso do Sul. Os invasores se valiam “[...] de documentos imperiais que autorizavam até o uso da violência na expropriação das terras. Nessa época, a nação Guaikuru, preguiçosa, malfazeja, vagabunda e maliciosa” (JOSÉ DA SILVA, 2004: 52), da qual os Kadiwéu constituíam a parte econômica e numericamente mais forte, foi armada por esses invasores e auxiliada por tropas oficiais brasileiras para roubar gado no Paraguai. Essa aliança representou muitos benefícios para os brasileiros e culminou com a participação dos Mbayá e de outros grupos indígenas na Guerra do Paraguai. Mas a colaboração trouxe desastrosas consequências, como a ocupação da Região do Pantanal pelas tropas invasoras, o que ocasionou a desestruturação física e cultural dos Kadiwéu, registrando-se grande diminuição da população.

Em 1872, no Barranco Branco, localizado em um trecho do rio Paraguai abaixo do rio Aquidaban, existia a antiga aldeia Kadiwéu *Ealanokodi*. Estabeleceu-se neste local o português intitulado coronel da Guarda Nacional, Antônio Joaquim Malheiros, que “acumulou, durante vinte anos o cargo de Diretor dos Índios Kadiwéu e, dessa forma, apossou-se de parte considerável das terras indígena nas últimas décadas do século XIX” (JOSÉ da SILVA, 2004: 55). Negociando aguardente com os índios, Malheiros formou ali uma grande fazenda de gado e notabilizou-se por ser um grande proprietário na região

fronteiriça, empresário de exportação com o Paraguai e da navegação fluvial na região. Pesou ainda sobre ele a responsabilidade por desmandos e contrabando de gado, além da violência praticada contra os indígenas e outros moradores da região.

O modo de vida dos Kadiwéu foi alterado gradativamente; o alcoolismo se estabeleceu entre eles, sendo muito difundido até a atualidade. Verificou-se durante a convivência com o povo que a bebida foi incorporada aos seus rituais, principalmente aos de iniciação e morte.

Foi neste cenário que o naturalista e explorador italiano Guido Boggiani encontrou os Caduveo (Kadiwéu), na mesma região que ocupam hoje seus descendentes. O viajante italiano, nascido em Omegna, esteve entre eles em 1892, comendo, bebendo, dormindo e participando de suas festividades. Durante esse contato, registrou em seus diários importantes aspectos da vida cotidiana desses índios e suas produções artísticas, que originaram a obra intitulada **Os Caduveo**. Recolheu também uma significativa coleção etnográfica que se encontra hoje, em sua maioria, no Museu Pré-histórico e Etnográfico Luigi Pigorini, em Roma, e em outros museus da Europa, referência essencial para a investigação sobre a arte Kadiwéu do final do século XIX. Guido cedeu grande parte de sua coleção ao referido museu e muito colaborou na identificação dos objetos, alegando ser necessário assegurar-se a qualidade de conservação do acervo e disponibilizá-lo para os pesquisadores.

A crescente colonização de Mato Grosso em meados do século XIX forçou os Kadiwéu a se submeterem ao regime de aldeamento. Houve, de acordo com Herberts (1998: 67-68), dois ataques de tropas governamentais armadas com artilharia pesada contra eles em 1897 e em 1898, o que quase levou o povo ao extermínio total. Depois desse episódio, constituíram aldeia ao pé do Morro Niutaca e outra próxima ao Morro do Tigre. Aliaram-se ainda, em 1898 a uma facção coronelista chefiada por Antonio Pedro Alves de Barros, que disputava o poder no estado, com o objetivo de se contrapor à repressão violenta do coronel Malheiros. Entre fogo cruzado, os indígenas se refugiaram ao pé da Serra da Bodoquena, onde estão seus remanescentes até os dias atuais. Os Kadiwéu passaram a gozar de relativa proteção governamental e foram agraciados “como forma de pagamento pelos serviços prestados, com um despacho assinado pela Presidência do Estado, de criação da reserva indígena” (JOSÉ DA SILVA, 2004: 58). A primeira demarcação das terras indígenas desse grupo data de 1899-1900 (SIQUEIRA JR., 1993).

2 Localização atual

A *Reserva Indígena Kadiwéu* está localizada no Estado de Mato Grosso do Sul. Pertence ao município de Porto Murtinho e está situada entre a Serra da Bodoquena (a leste) e os rios Niutaca (norte/noroeste), Nabileque (oeste), Paraguai (sudoeste) e Aquidabã (sul), de acordo com o mapa em anexo.

No *Campo dos Índios*, como é conhecida regionalmente a *Reserva*, há cinco aldeias, das quais duas apresentam grandes concentrações populacionais, em torno dos postos da Fundação Nacional do Índio (Funai): as Aldeias Bodoquena e São João, esta última localizada ao sul do território, próxima do rio Aquidabã e do município de Bonito, ocupada hoje em sua grande maioria por índios Terena e Kinikinau, mantendo, portanto as tradições desses grupos. Essas tradições se encontram modificadas pela missão religiosa evangélica que trabalha nessa aldeia e não permite que sejam executados muitos rituais, como as danças e os jogos preparativos dos rapazes para a guerra, dentre outros. A cerâmica produzida nesta aldeia apresenta grande semelhança com a das índias Terena, pois a miscigenação trouxe representantes desse grupo para a região, como já ficou dito, motivo que levou a desconsiderar essa produção na elaboração deste trabalho.

A segunda maior concentração da população está aldeada em torno do Posto Indígena na Aldeia Bodoquena, ao pé da serra que leva o mesmo nome e com acesso relativamente dificultado por esta. A localização do pólo escolar, a concentração de ceramistas nessa região e a geografia que possibilita e facilita a produção, justificam a escolha desse local para a investigação.

Existem ainda três núcleos menores, com extensões escolares funcionando, também consideradas aldeias, apesar de não possuírem postos indígenas. Além dessas concentrações, há inúmeros núcleos familiares espalhados pelo território, em uma forma peculiar de ocupação. Essas famílias se espalham em grandes sítios ou fazendas, com a intenção de ocupar toda a extensão territorial, facilitando, assim, o controle sobre a terra.

O crescimento populacional em torno da aldeia Bodoquena ocorreu, segundo Jaime Siqueira Jr., devido ao “interesse despertado pela rearticulação e funcionamento da escola, que provocou a migração de algumas famílias que estavam nas fazendas da reserva para a aldeia, a fim de nela se estabelecerem definitivamente” (SIQUEIRA JR., 1993: 8-9).

Darcy Ribeiro constatou, quando esteve entre eles, a evidente redução da população indígena:

Desde então vêm se reduzindo, hoje resta um só grupo, despojado de seus rebanhos, impedido de fazer a guerra e tendo de acomodar-se às normas de vida aprovadas pelos brasileiros. Quando os visitamos em 1947 perfaziam 235 pessoas distribuídas em três aldeias, nas terras que lhes foram reservadas pelo Governo entre a Serra Bodoquena e os rios Aquidavão, Neutaka, Nabileque e Paraguai, ao sul do Pantanal mato-grossense (RIBEIRO, 1980: 17).

O etnólogo, na citação acima, não só se refere à diminuição populacional, mas também às condições e características que possibilitam a um indivíduo ser identificado como indígena, quando escreve que se acomodaram “às normas aprovadas pelos brasileiros”.

A tabela abaixo, organizada pelo geógrafo José Luiz de Souza, mostra claramente a flutuação da população Kadiwéu de 1892 até o último censo, em 1998.

Denominação	Período	População	Fonte
Caduveos	1892	200	Boggiani (1975: 282)
Caduveos	1939	100	Freudt (1946: 5)
Kadiwéu	1948	235	Ribeiro (1980: 62)
Kadiwéu	1998	1.183	Censo Kadiwéu Porto Murtinho 1998

Fonte: Souza (2005a: 90).

José Luiz de Souza demonstra que, ao contrário das previsões, cresceu consideravelmente a população indígena no território Kadiwéu. É possível que o fato tenha ocorrido no final do século XIX e início do XX, quando já se encontravam instalados no território ocupado atualmente, devido ao fim das incursões guerreiras e, por consequência, à diminuição das baixas, salvo em alguns conflitos com fazendeiros invasores, e também com o abandono da prática do aborto e do infanticídio, amplamente praticado pelas mulheres durante o período de nomadismo.

Jaime G. Siqueira Jr. cita a presença, na *Reserva*, de uma população flutuante. São famílias que migraram das fazendas localizadas distante dos postos indígenas para seus arredores, vivendo parte do ano nas fazendas e outra na aldeia. Existe ainda uma parcela da população, principalmente homens “nobres”, que mantêm moradia, “negócios” e atividades políticas nas cidades de Bodoquena e Bonito. Esse fato se justifica por existir um número considerável de índios Kadiwéu alfabetizados, eleitores e alvo do aliciamento de políticos locais.

3 Entrevista com Martina de Almeida

(20/07/2005, Território Kadiwéu, MS)

Martina de Almeida é índia Kadiwéu, ceramista e professora de 1^a série do ensino fundamental na EMI *Ejiwajegi*-Pólo, onde trabalha com alfabetização e ensino de língua indígena. Das pessoas entrevistadas, Martina foi a única índia que permitiu a gravação e transcrição da seguinte conversa:

V – Martina, onde você nasceu?

M – Eu nasci aqui, no Território Kadiwéu.

V – Você sempre viveu aqui?

M - Sempre vivi aqui.

V – E seu pai, onde nasceu?

M – Meu pai é Terena, mas quando eu nasci, quando eu cresci, meu pai já vivia aqui, há muito tempo.

V – E sua mãe?

M – Minha mãe é Kadiwéu.

V – Então seu pai é Terena, casou-se com uma índia Kadiwéu e ficaram vivendo aqui, entre os Kadiwéu?

M – Isso. Foi assim mesmo.

V – Quantos irmãos você tem?

M – A minha irmã mais velha é Anastácia, nós somos dez irmãos.

V – Quantas mulheres e quantos homens?

M – São seis mulheres e quatro homens.

V – Estão todos vivos? Onde eles moram?

M – Estão todos vivos e moram aqui mesmo, só duas irmãs minhas, casaram e foram morar com os maridos fora daqui.

V – Quem faz cerâmica na sua família?

M – Todas as minhas irmãs fazem cerâmica.

V – E os homens, fazem cerâmica?

M – Não, só as mulheres fazem.

V – Aqui no território só as mulheres fazem cerâmica?

M – Homem não faz cerâmica, aqui só as mulheres fazem.

V – A sua mãe também faz cerâmica?

M – A minha mãe faz. Eu aprendi com a minha mãe. Quando eu era pequena, enquanto ela ia fazendo, eu ficava só observando. Até que chegou um dia que a minha mãe me disse: Você já dá para fazer algumas peças. Ela só preparou o barro para mim e eu e a minha irmã, nós fizemos... a primeira peça que nós fizemos foi um pote.

V – Um pote pequeno?

M – Não, era um pote médio, eu já fiz um médio só que não deu certo. Eu colocava todas as cobrinhas, aquelas cobrinhas que a gente faz, cada uma tem que terminar em um lugar diferente, não todas no mesmo lugar e eu e a minha irmã, nós colocávamos todas terminando uma em cima da outra. Quando a gente foi alisar, então o nosso pote abriu bem ali porque não teve jeito de segurar.

V – O que mais vocês aprendiam fazer além da cerâmica?

M – A minha mãe ensinou a fazer faixa, aquela que os homens põem na cintura para levar a faca, quando vão trabalhar no mato e pegar peso. Ela ensinou também a fazer abanico.

V – O abanico parece um objeto que nós chamamos de leque. Para quê ele serve aqui?

M – Ele serve para acender o fogo, para abanar as brasas, para elas pegarem fogo melhor e também a gente usa para fazer vento quando está muito calor.

V – Então serve para atizar o fogo e aliviar o calor das pessoas. Ele tem o mesmo formato sempre?

M – Sim, ele é sempre redondinho daquele jeito que você viu.

V – E de que material ele é feito?

M – Da palha que pega lá no Pantanal, de carandá.

V – Quem colhe a palha?

M – Quando os homens vão para o Pantanal pescar e trabalhar, eles lembram de trazer para as mulheres.

V - As mulheres não vão ao Pantanal buscar?

M – Não, porque é muito longe. A gente aprende também fazer cestaria, descanso de prato, cesta.

V - E a fibra que usa nessas cestas é a do carandá?

M – Não, aí a gente usa a de pindó. Essa daí tem mais perto, nós que pegamos.

V – E quando é hora de aprender a fazer tudo isso?

M – A gente aprende tudo quando é pequena, a gente vai olhando a mãe fazer; por exemplo, a minha filha, ela já faz. Eu já estou ensinando ela fazer, ela tem nove anos.

V – Quantas filhas você tem?

M – Eu tenho duas. A Giovana que é bebê e a Geisa que tem nove anos.

V – O que a Geisa já sabe fazer?

M – Ela faz vasilhinhos, ela faz umas tijelinhas, alguns bichinhos, quadro também, tudo pequeno.

V – Martina, quando ela faz uma peça, ela faz tudo, até o fim? Ela modela, desenha, pinta e queima sozinha?

M – Não, algumas coisas eu ajudo. Ela começa e eu termino, o acabamento sou eu que faço para ela e eu desenho. Ela desenha, mas ela não sabe ainda fazer direito, porque tem que fazer com o cordão e bem feitinho, para quando chegar a hora de pintar não ter dificuldade de pintar.

V – E na hora de pintar, quem faz a pintura?

M – Aí ela pinta.

V – Quem põe o branco?

M – Ela põe, mas na queima eu que “ajudo ela”.

V - Ela queima as peças dela junto com as suas?

M – Depende da quantidade de peças que ela tem. Se tiver muita peça eu faço uma fogueira só para as peças dela. Eu ajudo fazer o fogo. Eu pego lenha para ela.

V – Quem racha a lenha?

M – A gente pega assim, os galhos que não precisa rachar. Galhos secos, e pedaços pequenos que já estão caídos pelo chão. Aí eu queimo para ela e passo aquela resina, o pau-santo.

V – Essa resina, o pau-santo, passa quando?

M – Passa enquanto está quente e aí a Geisa não pode pegar. Eu passo para ela porque pode queimar; mas ela já fica ali, curiosa, querendo passar. É porque é perigoso para crianças, está muito quente. Ela é bem animada para aprender. Às vezes ela fala assim: ah mãe, hoje não quero “ir na” escola, quero fazer cerâmica.

V – Você falou que todas as suas irmãs fazem cerâmicas. Quando moravam com sua mãe, vocês faziam juntas, como era isso?

M – A gente ia fazendo e juntando, aí a minha mãe queimava tudo junto, só a da família.

V – O que você ensinou sua filha fazer primeiro?

M – Ela começou fazendo quadros.

V – Os quadros que você está falando são aquelas figuras com forma de potes e bichos para pendurar na parede?

M – Aqueles mesmo. Ela fazia muitos quadros.

V – Esses quadros, você fazia quando era pequena?

M – Não.

V – Quando você começou a fazer?

M – Foi de uns cinco anos para cá.

V – Quem teve a idéia de fazer os quadrinhos?

M – Teve alguém que pediu para nós, porque ficava mais fácil de carregar para fora da aldeia. Aqui é uma serra e o caminho é muito difícil de subir, então muitas peças quebram na viagem; assim, peça pequena fica mais fácil de levar e chega tudo sem quebrar. Tem que embalar muito bem. Mas as pessoas gostam mais é do desenho. Eu acho que é do desenho, não do formato da peça.

V – Vamos ver se eu entendi: foi um comprador de vocês que começou a pedir os quadrinhos?

M – Isso. Foi assim que aconteceu.

V – A maior parte da cerâmica que vocês fazem, vai para onde?

M – Ela é vendida.

V – É trocada ou é vendida?

M – É vendida fora daqui.

V - E como essa cerâmica sai daqui?

M – Quando um comprador chega aqui, a primeira coisa que ele faz é comunicar o cacique. Se o cacique permitir, aí ele compra; se o cacique não permitir aí ele volta para trás.

V – Esses compradores vêm de onde?

M – Alguns compradores vêm de Campo Grande, diretamente da Casa do Artesão.

V – Tem muita cerâmica Kadiwéu na Casa do Artesão.

M – É eles vêm diretamente de Campo Grande e compram as peças para revender.

V – Em Campo Grande eu vi peças Kadiwéu na Casa do Artesão e no aeroporto. Onde mais tem?

M – Em Bonito tem varias casas que vendem e em Aquidauana também.

V – São cidades onde tem turista.

M – Onde tem turista vende muito.

V - Como os compradores negociam com vocês? Eles compram as peças ou eles trocam por coisas que vocês precisam?

M – Quando eles fazem troca, tem que ser peça bem bonita. Por exemplo, se eles vão trocar por roupa, eles escolhem o que está melhor, mais bonito. Tem que ser coisa boa.

V – Vocês ficam satisfeitas com as trocas? Você acha que elas são justas?

M – Tem lugares onde a troca é melhor e quando a troca não é boa, aí a gente não troca.

V – Eu estou perguntando isto, porque eu conversei com outra índia e ela me disse que não gosta de vender em Bonito, ela disse que eles não pagam bem em Bonito. Ela prefere vender em Aquidauana.

M – Tem lugares que trocam bem e existem lugares que não. Tem pessoa que querem, as próprias pessoas que compram, querem colocar o preço nas peças nossas e isso eu não acho justo. A gente leva aqueles vasos grandes e eles querem pagar quinze reais.

V – Que tamanho têm esses vasos grandes.

M – São grandes assim: (faz um gesto com a mão a aproximadamente 1m do chão).

V – Ah! São aqueles bem grandes.

M – Então, tem pessoas que querem comprar por quinze reais. Só que essas pessoas não sabem quanto custou fazer aquele pote. Ela não sabe quanto eu andei para pegar o barro, para queimar, quanto gastei em lenha, quanto tempo eu levei para acabar.

V – As pessoas não dão muito valor, não é?

M – As pessoas precisavam aprender a fazer para dar valor.

V – Qual foi a última coisa que você aprendeu a fazer na peça, o que você ensina sua filha a fazer por último, o que é mais difícil fazer?

M – É a queima da peça.

V – É a última coisa que você aprendeu a fazer?

M – A queima é o mais perigoso e ela só vai aprender quando estiver maior. Aí ela vai poder tomar conta das peças para queimar, porque, se colocar em qualquer lugar para queimar, as peças não vão ficar bonitas assim, bem queimadinhas.

V – Então tem que saber queimar?

M – É tem que saber colocar a peça na posição certa.

V – Então tem que saber arrumar a fogueira?

M – É tem que saber arrumar e não é em qualquer lugar que pode queimar. Por exemplo: perto de um córrego não pode queimar porque aquela terra é úmida e não vai dar; enquanto o fogo vai acendendo, aquela água da terra vem subindo e a peça não vai ficar bonita, ela fica preta.

V – O que acontece se você encostar uma peça na outra na hora de arrumar a fogueira?

M – A gente encosta as peças, mas tem que ser em um lugar bem bom que não vai estragar.

V – Quanto tempo o fogo fica aceso?

M – Depende do tamanho das peças, porque se as peças forem grandes a fogueira também vai ser grande, vai ter muita lenha.

V – Você põe lenha embaixo das peças?

M – Não, só por cima.

V – Você faz um buraco para arrumar a fogueira?

M – Não, mas a minha mãe faz buraco.

V – Esse buraco é fundo?

M – Não, senão vai ter dificuldade para tirar as peças.

V – É só um pouquinho que afunda?

M – É. Aí põe umas pedras por baixo, aí começa a colocar as peças em cima das pedras, aí põe as lenhas.

V – Aí vai pondo fogo na lenha...

M – É. Aí deixa queimar.

V – Você vai pondo mais lenha ou é só aquela primeira que queima?

M – É só aquela, a gente tem que saber quanto vai por de lenha antes de acender. Já tem que colocar a lenha suficiente para aquelas peças.

V – Então tem que ter muita experiência para queimar bem...

M – É. Se colocar mais lenha quando aquele fogo já está diminuindo, então todas as peças vão quebrar, porque o calor já está diminuindo. Aí se colocar mais lenha a temperatura sobe, então fica tudo trincado.

V – Então vamos ver se eu entendi: você faz as peças, desenha com o cordão de caraguatá que você mesma enrola e depois?

M – Depois deixa secar.

V – Quanto tempo deixa secar?

M - Depende do tempo: se estiver chovendo demora mais para secar.

V - Se está tempo seco como hoje, então eu ponho hoje para secar, amanhã já dá para eu queimar.

V – Então você põe para queimar só quando está seca?

M – É, só quando está seca.

V – E se queimar a peça molhada, o que acontece?

M – Ela racha. Vai quebrar.

V – Martina, e o barro? Onde vocês vão buscar?

M – O lugar onde pega o barro, da minha casa até lá, a gente anda quase uma hora.

V – Quem vai buscar o barro?

M – Vou eu, minha mãe, minha menina vai também.

V – E dá para trazer muito barro?

M – O tanto que a gente consegue carregar. Todas ajudam.

V – E como é esse lugar? O que tem lá perto? Tem rio, árvores, é perto ou longe do morro?

M – Ah! É um lugar onde a gente tira há muito tempo! É um lugar próprio, de barro bom.

V – E como você retira o barro?

M – A gente cava, tira aquele capim que está por cima, aí limpa bem e tira por baixo.

V – Como você limpa o barro?

M – A gente tira as folhas, as pedras e os galhinhos, aí coloca aquela mistura para dar liga.

V – Que mistura é essa?

M – Os pedaços das peças que quebram na hora da queima, a gente vai quebrando menor, vai batendo até ficarem pedacinhos bem pequeninhos, aí peneira e mistura no barro.

V – Para quê você mistura esse pó no barro?

M – A massa fica melhor, ela segura mais para fazer pote grande.

V – Quem ensinou você a colocar esse pó no barro?

M – A minha mãe já fazia assim e no passado, quem fazia cerâmica, já fazia assim.

V – Aí, com o barro preparado, misturado com o pó das peças quebradas, e bem amassado, o que você faz?

M – Aí faço as cordinhas e começo a modelar do jeito que quiser. Primeiro faz o fundo e depois levanta a peça.

V – Como você faz o fundo?

M – Eu faço uma bola, aí bato e já fica no formato do fundo. O tamanho da bola vai dar o tamanho do fundo e o tamanho da peça que a gente quer; se fizer pequeno a peça vai ficar pequena também.

V – E depois?

M – Depois começo a colocar as cobrinhas e vou levantando, até ficar na altura que eu quiser, depois aliso e aí desenho com o cordão de caraguatá.

V – O que é isso?

M – O caraguatá é uma planta que tem aqui. A gente corta, tira os fios (fibras) e enrola, fazendo uma cordinha, aí a gente vai apertando na peça molhada para fazer o desenho. Aí, depois que termina de desenhar coloca em um lugar onde nenhuma criança e nenhum animal pode alcançar e deixa secar.

V – E depois que secou?

M – Aí aliso de novo, vou pegar lenha e vou arrumar o fogo para queimar.

V – E demora muito para queimar?

M – Depende do tamanho das peças. Se for peça grande leva mais ou menos uma hora para queimar.

V – E quando tem bastante peça?

M – Aí leva tempo para queimar, a gente deixa lá, naquela fogueira, naquele fogo todo.

V – E quando é que pode mexer na fogueira?

M – Só quando o fogo tiver bem pouquinho.

V – Como é isso?

M – É quando tiver só brasa que a gente pode mexer.

V – E como você tira as peças?

M – Aí tira com cuidado, bate as cinzas e começa a passar a resina.

V – Você não pode passar a resina com a peça fria?

M – Quando a gente queima, não pode tirar do fogo e passar a resina. Tem que esperar acalmar um pouquinho o calor, porque se tiver muito quente e eu passar a resina ela some, não aparece. Se a peça estiver muito fria a resina não pega porque não derrete.

V – Em algumas peças eu vejo a resina bem preta, em outras ela é marrom claro ou meio verde. Por quê?

M – Quando a gente tira do fogo, existem mulheres que passam com a peça bem quente. Aí tem que passar de novo e fica preto. Elas passam muitas vezes. Agora, quando fica bem marronzinha, é porque a mulher tem paciência de esperar o calor certo para passar, aí fica bem bonito e não gasta resina à toa.

V – Martina, e os desenhos? Quem ensinou?

M – A minha mãe ensinou alguns, outros a gente vai inventando, vai olhando as outras mulheres. Tem desenhos bem bonitos e outros a gente percebe que a mulher que fez não teve muita paciência, porque quem desenha com calma, faz desenho mais bonito, eu acho mais bonito.

V – Os desenhos que você faz hoje são diferentes dos que sua mãe faz?

M – É quase igual.

V – E os desenhos das suas irmãs, da Teresinha ou das outras?

M – Também parecem com os da minha mãe, fica tudo meio parecido!

V – Quando você olha os desenhos de uma ceramista de outra família, eles parecem com os seus?

M – Ah não! Eles são bem diferentes! A gente percebe, eu mesma percebo.

V – Quando você olha a sua peça no meio das peças de outras ceramistas, você sabe qual é?

M – As minhas, as da minha mãe e as das minhas irmãs eu sei.

V – Como que você sabe qual é?

M – É pelo jeito de fazer as formas e com capricho. Pelos desenhos também.

V – Depois que você desenha, queima e passa a resina, o que falta fazer?

M – Aí tem que pintar.

V - O que você põe primeiro?

M – Primeiro a resina, e depois, quando estiver bem fria, a gente coloca o branco dentro da linha, onde apertei o cordão para fazer o desenho.

V – Então todo lugar que estiver fundo, marcado pelo cordão você pinta de branco?

M – É. Ali tem que por branco.

V – E onde pega esse branco?

M – O branco a gente pega aqui mesmo, mas é longe. É na beira de um córrego.

V – E como faz para pegar lá no córrego?

M – São pedras que tem perto da água. Mais no fundo, a gente consegue recolher assim, igual um mingau meio mole também. Esse é melhor.

V – E se você só achar pedras secas?

M – Elas não são secas porque elas ficam na beira do córrego a lá é bem molhado, mas elas são duras mesmo molhadas. Aí quando não tem mingau, só essas pedras, a gente leva e como a maioria das mulheres tem pilão em casa, a gente bate no pilão, aí vira aquele pozinho branquinho. Algumas mulheres coam em uma peneira para ficar bem fininho.

V – Como você prefere?

M – Eu prefiro coar.

V – E como você aplica na peça?

M – A gente passa com a ponta de um pauzinho que a gente afina, e vai pegando aquele branco e derramando naquela linha do desenho.

V – E você pode guardar esses barros que são usados para pintar?

M – Pode. Eu guardo e nenhum deles estraga. Só não pode guardar em pote feito de lata, porque o pote enferruja, aí muda a cor. Eu guardo no pote de plástico aí não tem problema.

V – E se secar?

M – A gente coloca água.

V – Além do branco, que outras cores você usa?

M – Tem verde, que eu tiro de um buraco, tem amarelo que vem da beira de um córrego, tem alaranjado também.

V – E tem uma que é meio brilhante...

M – É, aquela meio rosada a gente já pega assim. As tintas que a gente usa, a gente consegue na beira dos córregos.

V – A gente consegue também algumas pedras coloridas, mas é melhor pegar aquelas bem molinhas.

V – E como você prepara as pedras?

M - Aí tem que por no pilão e a gente vai misturando água.

V – Você mistura os barros coloridos para fazer novas cores?

M – O vermelho, eu misturo com branco, aí fica cor de rosa, o preto com branco dá quase marrom.

V – E esse barro que vocês usam para pintar, não serve para fazer as peças?

M – Não serve, não dá certo. Ele é mole demais, só serve para pintar.

V – Alguém já tentou pintar antes de queimar?

M – Já.

V – E o que acontece?

M – As cores viram todas amarelo.

V – Então quando queima já pintado, o verde, o vermelho, o marrom, todas ficam amarelo?

M – Fica tudo amarelo e o branco fica feio. É melhor queimar e depois pintar.

V – Você me falou que cada família tem os seus desenhos. E como você começa a desenhar, como você divide a peça?

M – Eu vou olhando e vou dividindo, a minha mãe me ensinou assim.

V – Vocês ainda fazem cerâmica para usar nas suas casas?

M – Nós fazemos o pote para guardar água para beber, cada casa tem um pote. Nós pegamos água no rio e ela fica no pote para beber.

V – E esse pote é pintado como os que são feitos para vender?

M – Esse a gente não pinta.

V - Por quê?

M – Não adianta pintar porque o pote vai ficar cheio de água, então a pintura vai sair, porque o pote fica sempre úmido.

V - Além do pote de água o que mais é feito de cerâmica para usar em casa.

M – Hoje em dia algumas pessoas usam para colocar as coisas que vêm da roça. Mas muitas pessoas preferem usar as coisas compradas na cidade, pratos, tigelas...

V – Tem algum objeto de cerâmica que é feito para ser usado nas festas?

M – Tinha, eu vi em um livro que fala sobre o meu povo, mas hoje não se usa mais na Festa da moça.

V – Que objeto era feito para a Festa da Moça?

M – A moça tem que usar batom, talco... Tem algumas coisas que passa na moça e eles usavam uma tigela para guardar essas coisas.

V – Então eles usavam essa peça para guardar essas coisas. Quem fazia essa peça?

M - Era alguém da família da moça que fazia. Era a mãe que fazia e enfeitava do jeito que ela quisesse.

V – E o que acontecia com a peça depois da festa? Ela dava de presente para alguém?

M – Todas aquelas coisas que a moça usava. A tigela, o abanico tudo era dado para outra pessoa.

V – Eu li nos livros sobre o seu povo, que nessa festa, alguns convidados têm lugar especial para se sentar, sobre couros de animais pintados e colocados no chão. A esses convidados era servida uma bebida (hidromel, um preparado de mel de abelhas e hoje cachaça). Onde essa bebida era e é servida?

M – Professora, antigamente eu não sei; eu preciso perguntar para a minha avó. Eu já vi os convidados bebendo em umas bacias de alumínio.

V – Eu li sobre as bacias que você está falando e fiquei pensando que elas poderiam ser feitas em cerâmica...

M – Não, é bacia comprada. Porque se a gente encosta a boca na cerâmica é ruim, ela gruda na boca! Acho que era bacia comprada que o convidado ganhava cheia de bebida e, quando terminava ficava com a bacia. Ele tinha que beber tudo e cabia bastante bebida!

V – Acho que eu não iria querer sentar naquele couro...

M – Nem eu! (risos)

V – Martina você já me falou da resina, o pau-santo. Com essa resina vocês marcam campos escuros e brilhantes nas peças. Essas marcas são as primeiras que vocês fazem nas peças?

M – Isso...

V – O pau-santo é uma madeira que, quando fervida, solta uma resina que é recolhida, vai formando uma bola que, quando esfria endurece e você esfrega na peça quente para marcar os campos pretos. Quem recolhe o pau-santo?

M – Aqui na aldeia Bodoquena não tem pau-santo: só lá no meio do Pantanal. São os homens que trazem para as mulheres e elas cozinham.

V – Eles trazem lascas do pau-santo?

M – Isso mesmo.

V – Eles vão ao Pantanal só para isso?

M - Existem alguns homens que trazem para as mulheres que precisam, porque não é qualquer um que consegue tirar aquela resina.

V – Por quê?

M – As pessoas falam que quando a pessoa está doente e vai tirar a resina, ela não sai. O pau-santo fica fervendo na água e não sai resina.

V – Então os homens trazem os pedaços de pau, vocês lascam e depois?

M – Aí a gente põe em uma vasilha com água e ferve. Aí quando ferve vai saindo aquela resina e ela vai subindo e vai ficando no cantinho da vasilha.

V – E como você recolhe?

M – Quando ela vai subindo a gente recolhe com um pedacinho de pau e vai passando na água fria. Tem que ter uma lata de água fria perto.

V – Aí vai fazendo uma bola...

M – Isso aí. Vai recolhendo... E quando as mulheres estão cozinhando aquele pau-santo, não aceitam nenhuma criança por perto.

V – Por quê?

M – Não pode criança perto nem pessoas que vão para olhar, porque a gente acredita que quando a pessoa é doente, quando eu estou cozinhando aquela madeira e alguém, mesmo da minha família chega e está com alguma doença, a resina desaparece na hora, para de subir.

V – Não adianta ferver de novo?

M – Não. Ela fica grudada nas lascas e não solta mais.

V – Então tem que saber tirara a resina...

M – Tem que saber tirar. Não é qualquer um que tira. Se a mulher estiver grávida também não podem tirar. Tem alguns homens que sabem tirar.

V – Esse pau-santo é cortado como?

M – Ele não é cortado. Tem que ser pau-santo seco, que eles vão recolhendo do chão. Aquele galho que já está caído da árvore há muito tempo. Quanto mais seco, melhor.

V – Quando vocês mandam as peças para vender na cidade, quem embala as peças?

M – Depende do comprador. Quando ele fala que vai embalar a gente deixa. Mas eu prefiro embalar.

V – Por quê?

M – Porque existem pessoas que não sabem embalar direito. Eu acho que é errado quem compra embalar. Eu que devo embalar. Os quadrinhos, se embalar e puser deitado, um em cima do outro, eles vão quebrar, tem que por em pé.

V – Martina, quem organiza essas vendas, vocês tem uma associação para negociar com os compradores?

M – Ainda não tem.

V – E o que você acha dessa idéia? Em outras comunidades indígenas ou não, as pessoas que sabem fazer alguma coisa para vender se reúnem, melhoram a qualidade da produção e o dinheiro vai para todas.

M - Eu preferia ter uma associação, nós já tentamos, mas não deu certo.

V – Porque você acha que não deu certo?

M – Porque uma queria representar o grupo, outra também queria, outra também, aí não deu certo.

V – A sua mãe já fazia cerâmica para vender?

M – Já. Ela sempre fez para vender.

V – Ela já fazia quadrinhos?

M – Não. Não tinha quadrinhos.

V – O que mais que ela não fazia e vocês fazem?

M – Acho que só os quadrinhos.

V – E os sininhos que a sua irmã, Teresinha, faz?

M – Os sininhos, acho que só ela faz.

V – E como ela começou fazer?

M – Acho que ela viu em algum lugar na cidade aí ela imitou e ficou bonito!

V – O que você usa para alisar as peças?

M – Eu uso pedra daquelas bem lisas que a gente pega na beira do córrego.

V – Martina, hoje eu não tenho mais nada para perguntar. Eu quero agradecer porque você está sempre contribuindo para preservar a sua cultura e sabe a importância que isso tem. Você domina a escrita, fala sua língua e merece o meu respeito pela preocupação que tem com o conhecimento da cultura, a arte e as histórias do seu povo. Muito obrigada.

ANEXOS

Mapa 01

Fonte: Europa Multimedia – 2001

Autor: José Luiz de Souza/ CEEI/ SEMEEL/ PM/ 2001

Mapa 02

Fonte: IBGE Autor: José Luiz de Souza/ UFMG/ CAPES, 2004

Mapa 03

A "RESERVA INDÍGENA KADIWÉU" NO MUNICÍPIO DE PORTO MURTINHO

Fonte: IBGE

Autor: José Luiz de Souza/ UFMG/ CAPES, 2004

Mapa 04

Mapa 05

Fonte: PLANO de Conservação da Bacia do Alto Paraguai – PCBAP/ Projeto Pantanal, Programa Nacional do Meio Ambiente. Brasília: PNMA, 1997, p. 898. Base cartográfica 1991
 Autor: José Luiz de Souza/ UFMG/ CAPES. 2004.

Análise realizada pelo Instituto de Pesquisas Tecnológicas – IPT, das amostras de argilas coletadas em território Kadiwéu

RESULTADOS DE ANÁLISES QUÍMICAS DAS AMOSTRAS EM ESTUDO

labogeo	amostra	SiO ₂	TiO ₂	Al ₂ O ₃	Fe ₂ O ₃	MnO	MgO	CaO	Na ₂ O	K ₂ O	P ₂ O ₅	LOI	Soma
M-9667	M-1	42,38	0,39	8,28	36,35	0,10	0,05	0,26	0,77	2,03	0,09	9,32	100,01
M-9668	M-2	49,38	2,44	15,14	12,29	0,08	2,88	1,95	2,25	1,88	0,30	11,40	99,99
M-9669	M-3	55,40	0,91	25,28	7,24	0,03	0,10	0,06	0,08	0,44	0,02	10,45	100,01
M-9670	M-4	50,10	1,20	16,15	9,50	0,12	4,11	3,88	0,28	5,06	0,12	9,53	100,05
M-9671	M-5	32,09	0,31	5,00	2,10	0,06	5,23	26,13	0,53	1,10	0,10	27,37	100,02
M-9672	M-6	45,11	2,24	23,04	13,35	0,08	1,24	0,43	0,65	6,78	0,07	7,03	100,00
M-9673	M-7	48,81	0,59	11,12	4,91	0,03	4,17	10,55	0,25	3,63	0,11	15,85	100,01

labogeo	amostra	Característica
M-9667	M-1	Material rico em minerais de ferro goethita e hematita
M-9668	M-2	Material argiloso, bastante ferruginoso, algo carbonático
M-9669	M-3	Argila caulinitica rica em óxidos/hidróxidos de ferro
M-9670	M-4	Material margoso (argila carbonática) rico em óxidos e hidróxidos de ferro
M-9671	M-5	Material calcáreo impuro
M-9672	M-6	Material rico em sericita, bastante ferruginoso (provável rocha filítica)
M-9673	M-7	Massa carbonática que produz peça porosa