UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Maria Raquel da Cruz Duran

**PADRÕES QUE CONECTAM: O *GODIDIGO* E AS REDES DE SOCIALIDADE
KADIWÉU**

(Versão Corrigida)

SÃO PAULO
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Maria Raquel da Cruz Duran

**PADRÕES QUE CONECTAM: O *GODIDIGO* E AS REDES DE SOCIALIDADE
KADIWÉU**

(Versão Corrigida)

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Antropologia Social.

Orientadora: Professora Doutora Marta Rosa Amoroso.

SÃO PAULO

2017

Para meus pais, Angela e José Estevão,
pelo amor e apoio constante e incondicional.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho foi possível graças ao apoio e colaboração de várias pessoas e instituições.

Agradeço ao CNPq, pelo financiamento dos últimos dois anos desta pesquisa.

A Marta Amoroso, cujo estímulo e orientação foram decisivos para o encaminhamento do trabalho. O acompanhamento sistemático por ela realizado durante esses anos foi extremamente enriquecedor, em que aprendi mais do que poderia imaginar.

Aos (às) professores (as) e funcionários (as) do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, em especial, a Dominique Tilkin Gallois e Pedro Cesarino Niemeyer, membros da banca de qualificação, que com seus ensinamentos, amizade, atenção e auxílio me fizeram compreender mais e melhor sobre universidades públicas, antropologias e docência.

Aos meus pais José Estevão e Angela, aos meus irmãos, Renata e Zéca, por terem me orientado e apoiado, tanto no desenvolvimento profissional quanto no emocional, apreendidos em muitos momentos da nossa vida conjunta.

Ao meu companheiro Francesco, pelo amor, paciência e colaboração.

Aos amigos Luísa Valentini, Adriana Silva, Deborah Schmidt e Eduardo Rodrigues, pelas acolhidas na capital, pelas conversas sobre a tese e a vida e por me mostrarem que existe amor em SP.

A Tatiana Massaro, Patrícia Braga, Narayana Anunciato Alves, Francesco Romizi e Messias Basques, pelos preciosos comentários, sugestões e críticas da leitura dos capítulos desta tese, e pelo doce acompanhamento das minhas tristezas e alegrias neste caminho.

A FUNAI, pela autorização, interesse e apoio à pesquisa.

A Lilian Ayres e a equipe da Fundação Nacional de Saúde (FUNASA), por terem me proporcionado as condições iniciais de interlocução junto aos Kadiwéu da Alves de Barros.

A Edir Mendes Flores, a quem sou grata não simplesmente pela assessoria, mas pela contribuição substancial durante o trabalho de campo.

Agradeço enormemente a Joana Baleia de Almeida e a Juvêncio de Almeida, por terem me abrigado com amor e atenção em sua casa e no seu seio familiar. Sem a ajuda

de vocês, eu não teria tido as condições físicas e psíquicas de permanecer na aldeia e realizar esta pesquisa.

A Marcelo Ferraz, Francisco Fannucci e Alain Moreau, pela doação de materiais sobre o *Copyright by* Kadiwéu e pela concessão de entrevistas.

A Ademir Matchua, *in memoriam*, e a Joel Vergílio, caciques da aldeia Alves de Barros durante minha entrada na terra indígena e atualmente, respectivamente, pela permissão e todo o apoio à realização desta pesquisa.

Aos alunos e alunas do curso de Ciências Sociais da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade de Paranaíba, e dos ensinos fundamental e médio da Escola Estadual Rubens de Oliveira Camargo (Rubinéia – SP) pela doação de roupas e calçados, que foram destinados aos Kadiwéu. Em especial, aos coordenadores Carlos Eduardo França e Adriana Nunes Bagni, que permitiram a realização da campanha de arrecadamento dos donativos nos respectivos locais.

Por fim, agradeço aos maiores responsáveis por este trabalho: as mulheres artistas kadiwéu *Baxa* (Joana Baleia de Almeida), *Elâmena* (Maria Joana Bernaldino Pires), *Lijáio* (Inácia Bernaldino), *Edidga* (Pedroza de Barros Moraes), *Niuocotina* (Eugênia Ferraz), *Lagixi* (Anastácia Maciel), *Odualexóa* (Regina da Silva), *Lauíbi* (Gregória Marcelino), *Nidelagaci* (Martina de Almeida), *Leotiwa* (Júlia Lange), *Oylatiketeloco* (Maria Cláudia), Acácia de Almeida, Izidia de Almeida, Sofia de Souza, Lenita Cruz, Olinda Vergílio, Creuza Vergílio, Libência Rufino, Odete Lange, Ana Pinto, Maria de Fátima Matchua, Clotilde Matchua e Ramona Soares, além de alguns homens como Hilário da Silva, *Epaligudidi* (Nestor Rufino), José Marcelino de Barros, Ademir Matchua (*in memoriam*), Joel Vergílio, Joel Pires e Jocebias Pires que me acolheram e, com muita paciência, me apresentaram um pouco do complexo universo da arte kadiwéu, compartilhando parte de seus conhecimentos – seus bens mais caros – e sua intimidade com uma estranha que um dia lhes bateu à porta. Minha dívida é eterna. A convivência íntima e diária por um longo período com essas sábias e sábios logo se desdobrou em laços de amizade que hoje fazem parte da minha história. A sua marca em minha vida foi profunda a ponto de todos povoarem a minha mente a cada momento.

RESUMO

Esta tese tem como foco a investigação dos desenhos e das redes de socialidades que eles possibilitam ao povo indígena Kadiwéu, a partir de uma pesquisa de campo realizada entre as mulheres artistas desta etnia na aldeia Alves de Barros e em algumas das cidades por onde sua produção artística transita. Procura-se entender o desenho como um compilador de conhecimentos em uma linguagem codificada, à qual estão imbricados saberes que são lidos e interpretados pela comunidade indígena como um agente do conhecimento, um fabricante dos vetores aos quais se relaciona, por exemplo, agindo naqueles que recebem os desenhos no corpo, e da própria possibilidade de existência de relação, pois abre caminhos de comunicação entre os Kadiwéu e seus outros, captando-as, ao mesmo tempo em que os protege neste percurso relacional. Por fim, é feito um estudo acerca das equivocidades tradutórias que ocorrem nos tratamentos diversos que os Kadiwéu e “os brancos” dão aos desenhos, observados na comercialização da cerâmica e no registro de direitos autorais destes, em que cada parte desta relação compreende de modos diferentes o que é arte, desenho, direito autoral, ornamentação/decoração, além do caso emblemático do *Copyright by Kadiwéu*. Esta análise apresenta as complexidades que as mulheres artistas encontram frente aos projetos que lhes são propostos e conclui propondo uma forma de compreensão dos desenhos kadiwéu, cuja definição está diretamente relacionada às redes de socialidades de que participam e agenciam.

Palavras-chave: desenho kadiwéu; arte; direitos autorais.

ABSTRACT

This thesis focuses on the investigation of the Kadiwéu drawings and the networks of socialities that these enable the Kadiwéu from a field research carried out between the women artists of the village Alves de Barros and the cities through which their artistic production transits. It is sought to understand the drawing as a knowledge compiler in a codified language, which is loaded with kadiwéu wisdoms that are read and interpreted by the indigenous community as an agent of knowledge, a fabricator of the vectors to which it relates, for example, by acting on those who receive the drawings in the body, and on the very possibility of existence of relationship, for it opens channels of communication between the Kadiwéu and their others, capturing them, while at the same time protecting them in this relational course. Finally, a study is made of the translation equivocations that occur in the various treatments that the Kadiwéu and "whites" give to kadiwéu drawings, observed in the commercialization of the pottery and in the registry of copyright of these, in which each part of this relation comprises of Different ways that is art, drawing, copyright, ornamentation / decoration, with special attention to the *Copyright by Kadiwéu* case. This analysis presents the complexities that women artists face in relation to the projects proposed to them and concludes by proposing a way of understanding Kadiwéu drawings, as its definition is directly related to the networks of socialities in which they participate / have agency over.

Key-words: drawing kadiwéu; art; copyright.

LISTA DE ABREVIACÕES

ACIRK: Associação das Comunidades Indígenas da Reserva Kadiwéu

FUNAI: Fundação Nacional do Índio Wohnungsbau-Gesellschaft Hellersdorf

WOGHE: Associação de Habitação do Bairro Amarelo

IFS: Instituto para Investigação Urbanística e Política Estrutural

EBA-UFRJ: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

ACRIVAN: Associação dos Criadores do Vale do Nabileque

FUNASA: Fundação Nacional de Saúde

SESAI: Secretaria de Saúde Indígena

UNIEDAS: União das Igrejas Evangélica da América do Sul

UEMS: Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul

USP: Universidade de São Paulo

EUA: Estados Unidos da América

AMAK: Associação das Mulheres Artistas Kadiwéu

TCLE: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

IBAMA: Instituto Brasileiro de Meio-Ambiente e Recursos Naturais Renováveis

CIMI: Conselho Indígena Missionário

CD: Compact Disk

SUMÁRIO

Introdução	19
CAPÍTULO I. Sobre a terminologia conceitual: por que falar em desenho?	49
CAPÍTULO II. O que são os desenhos para os Kadiwéu?	67
CAPÍTULO III. <i>Godidigo</i> em festa: construindo redes de socialidades na aldeia	144
CAPÍTULO IV. <i>Iwilanaganaga</i> : o <i>godidigo</i> kadiwéu na preparação da cerâmica	235
CAPÍTULO V. O <i>godidigo</i> e as redes de socialidade <i>ecalaye</i> : o caso <i>Copyright by</i> Kadiwéu	327
Considerações Finais	366
Referências Bibliográficas	370

INTRODUÇÃO

1. O caminho da pesquisa

Esta é uma tese que investiga o que são os desenhos kadiwéu e quais são as redes de socialidades que estes possibilitam aos Kadiwéu. Contudo, nem sempre foi assim. A proposta inicial era a de compreender qual o entendimento que os Kadiwéu tiveram dos registros de direitos autorais de seus desenhos conseguidos em 1997; ideia surgida no âmbito da pesquisa de mestrado¹. Realizado entre os índios Kadiwéu, representados pela Associação das Comunidades Indígenas da Reserva Kadiwéu (ACIRK), com a anuência da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), a Wohnungsbau-Gesellschaft Hellersdorf (WoGeHe) (Associação de Habitação do Bairro Amarelo) e o Instituto para Investigação Urbanística e Política Estrutural (IFS) da Alemanha, o acordo tornou-se emblemático, por tratar-se de uma iniciativa pioneira no Brasil, em que registros de direitos autorais dos “desenhos abstratos” kadiwéu foram outorgados pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ).

Se as relações que se estabelecem entre as apreensões dos conceitos por cada um dos participantes do acordo são interpretadas conforme as próprias definições de si e/ou do outro - traduções e “equivocações” aí inseridas -, tornando-se central a busca pelos significados que cada sociedade formula, estariam as traduções, entre indígenas e não indígenas, atuando como “armadilhas para a compreensão” (CARNEIRO DA CUNHA, 2005, p. 25)? Remontando à discussão proposta por Manuela Carneiro da Cunha (2009), nos perguntávamos em nosso projeto de doutorado: qual a compreensão e o uso da noção de arte pelos Kadiwéu ao olharem seus desenhos sendo assim chamados? Algo participante da cultura, ou seja, uma estrutura interligada e consciente ou aquilo que os Kadiwéu entendem do que chamamos de “Arte”? Além disso, desejávamos saber se esta

¹ Realizada no Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade (PPGCTS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), sob orientação da professora doutora Camila Carneiro Dias Rigolin e coorientação do professor doutor Thales Haddah N. de Andrade, durante os anos de 2010 e 2011, esta pesquisa teve como objetivo compreender, latourianamente, como os atores e as redes, da propriedade intelectual e do patrimônio cultural, disputavam a consolidação de uma definição do termo “conhecimento tradicional”, no quadro regulatório brasileiro, que pendesse para o seu grupo. Assim sendo, propomos o estudo do caso Cupulate, ocorrido em 2000, em que tal problemática demonstrava sua efetividade e potência.

experiência causou algum impacto tanto na vida cotidiana, como no pensamento dos Kadiwéu, sobre seus desenhos, bem como na opinião dos não-indígenas sobre estes. Portanto, no projeto apresentado na seleção do doutorado do programa de pós-graduação em antropologia social da Universidade de São Paulo, tínhamos como horizonte de pesquisa tanto o estudo da perspectiva indígena, quanto da não-indígena.

Cronologicamente, iniciamos a pesquisa com a entrevista dos arquitetos responsáveis pelo projeto de remodelação do Hellersdorf (Bairro Amarelo), Marcelo Ferraz e Francisco Fannuci, que doaram-nos revistas alemãs e livros do escritório Brasil Arquitetura, descrevendo todo o projeto, desde a sua ideação até a sua conclusão. Além disso, entrevistamos o advogado responsável pela efetivação legal do acordo e do registro de direitos autorais, Alain Moreau, que também nos disponibilizou materiais como atas de reuniões da ACIRK, cartas de comunicação entre brasileiros e alemães, entre outros. Após reunir tais materiais sobre a perspectiva não-indígena, decidimos por continuar com essa proposta, que se mostrou viável sob este ponto de vista, aprimorando e extendendo o projeto para pleitear uma bolsa de estudos. Porém, faltava-nos a contrapartida, a coleta de informações sobre aquilo que os Kadiwéu pensavam do caso.

Viajamos para o pantanal sul-mato-grossense, em julho de 2013, rumo à “capital” kadiwéu, a Aldeia Alves de Barros, sem nunca termos imaginado um dia estar no papel de etnógrafos antes, no caminho antropológico que tínhamos decidido trilhar desde a graduação. Em nossa primeira temporada do trabalho de campo, percebemos que os Kadiwéu não davam grande importância para o que chamamos de “Caso Berlim”, sendo este acontecimento encarado como mais um projeto dentre muitos propostos pelos *ecalaye*². Ou seja, ao conversarmos com as mulheres que fizeram os desenhos premiados com o registro de direitos autorais e a viagem para a Alemanha, estas não demonstravam interesse pelo tema, muito menos por recordar-se dos termos utilizados, das reuniões de comunidade naquele período e dos trâmites que envolveram o acordo. Apenas rememoravam o fato de terem andado num pássaro de rabo vermelho e de terem atravessado o oceano Atlântico.

Inicialmente desorientados com esta atitude, decidimo-nos por uma revisão na proposta de pesquisa apresentada em plena situação de campo. Neste contexto,

² Os Kadiwéu designam os não índios como *ecalailégi* (singular masculino) e *ecalaxedi* (plural masculino), que quer dizer civilizado, dono, patrão (GRIFFITHS, 2002, p.40). As nossas interlocutoras são mulheres kadiwéu, e se referem aos não índios como *ecalaye*, que usaremos a partir de agora. Preferimos essa palavra ao termo “branco” já que muitos dos assim chamados “brancos” têm pele mais escura do que os índios.

compreendemos o quanto as relações entre os Kadiwéu e os *ecalaye*, mediadas pelos seus desenhos, haviam produzido processos socioculturais distintos: para alguns *ecalaye*, principalmente os envolvidos no acordo, foi significativa a participação kadiwéu no Caso Berlim e a realização precursora do registro de direitos autorais como desenho abstrato na EBA-UFRJ, ação digna de ser lembrada e amplamente divulgada. Para os Kadiwéu, em especial as mulheres artistas participantes do acordo, aquele havia sido mais um projeto, destacável apenas pelo seu alcance: físico, de atravessar oceanos e conhecer terras estrangeiras, e cultural, de levar o desenho e o seu povo, por meio dele, para o além-mar.

Ao mesmo tempo em que compreendíamos não haver interesse por essa proposta, observávamos um outro vazio: para investigarmos as interpretações kadiwéu sobre os desenhos como abstratos e autorais, precisávamos saber se estas eram de fato diferentes daquelas noções erguidas pelo conhecimento tradicional. Ou seja, era preciso compreender o que são os desenhos kadiwéu para os Kadiwéu, em primeiro lugar. Esta resposta não estava descrita em nenhuma bibliografia disponível sobre o grupo indígena, algo que averiguamos ao longo deste primeiro ano de doutorado.

Isto posto, estudar a arte kadiwéu pareceu-nos a coisa mais certa a fazer, e também a mais estúpida. Certa, porque as leituras de Boggiani (1945), Lévi-Strauss (1996) e Ribeiro (1979), incitavam-nos a entender as lacunas que estes autores apontavam como um fascinante e misterioso problema. Assim sendo, Boggiani observou que aqueles desenhos, “repetidos constantemente na mesma ordem sobre a pessoa e sobre os objetos” (BOGGIANI, 1945, p.56), deveriam ter entre os Caduveo um significado preciso que não soube determinar bem. Lévi-Strauss ressaltou que nem para ele, nem para seus sucessores – leia-se Darcy Ribeiro – foi possível penetrar na teoria subjacente a estilística kadiwéu, pois

(...) os informantes revelam alguns termos correspondendo aos motivos elementares, mas invocam a ignorância ou o esquecimento para tudo o que se refere às decorações mais complexas. Seja porque, de fato, agem com base num saber empírico transmitido de geração em geração, seja porque fazem questão de guardar segredo a respeito dos arcanos de sua arte (LEVI-STRAUSS, 1996, p. 177).

Por sua vez, Darcy Ribeiro (1979) destacou que os sinais de mudança, por exemplo, a perda de memória de nomes ou ideias contidas nos padrões, e a permanência variável e superficial dos desenhos, dificultava sua percepção dos significados destes, temendo que fossem perdidos para sempre. Outros pesquisadores contemporâneos

também enfatizaram a característica emblemática daquilo que fundamenta tal expressão artística. Siqueira Jr. (1993) e Padilha (1996) citaram estas incompreensões em seus trabalhos (vide SIQUEIRA JR., 1993, p. 159; PADILHA, 1996, p. 98).

Em suma, estas leituras avivaram em nós a pretensão de buscar compreender a arte kadiwéu, e por isso, estudá-la pareceu-nos uma nova e boa proposta de pesquisa. Porém, uma vez em campo, munidos deste novo objetivo, percebemos o motivo pelo qual tal domínio permanecia incógnito nos tempos atuais e, conseqüentemente, nossa estupidez ou ingenuidade: ser antropólogo em terras Kadiwéu é procurar entender seus silêncios e reticências acerca de seus conhecimentos e tudo que os cerca. Outros antropólogos, entre os quais Pechincha (1994, p. 10), referem-se ao modo lacônico e distante dos Kadiwéu. Para a autora, tal comportamento “tomava o aspecto de um enorme incômodo com a minha presença”. Tendo em vista que, no percurso de formação acadêmica antropológica, muitos foram os relatos de antropólogos sobre trabalhos de campo cuja convivência com os nativos eram ressaltadas como extenuantes, foi um choque para nós observarmos que estávamos completamente sós e que assim permaneceríamos caso não impuséssemos nossa presença em círculos de convívio kadiwéu.

Uma vez em tal conjuntura, o que primeiro nos veio em mente foi que tal reclusão seria fruto da relação entre os Kadiwéu e os antropólogos, ou ainda, entre índios e *ecalaye*. Os Kadiwéu construíram dois modos de entendimento sobre os antropólogos, em geral, conforme constatamos. Primeiro, somos caracterizados como pessoas cujo interesse pelos Kadiwéu é breve, egoísta e sem frutos para a comunidade. Ou seja, almejamos como antropólogos compreender seus conhecimentos para posteriormente usufruir desses economicamente, tornando-nos ricos por este motivo, sem repartição justa, devolução ou divulgação do material produzido cientificamente aos detentores do saber. Segundo, eles enxergam nos antropólogos potenciais mediadores das relações entre indígenas e não-indígenas, tanto ao tornar acessível o “sistema índio”³ kadiwéu aos *ecalaye*, quanto ao esclarecer nossas formas de agir e pensar a eles. Nesta visão, as pesquisas antropológicas também contribuem para a transmissão dos saberes kadiwéu às gerações atuais e futuras, que não tiveram contato com os avós por algum motivo.

Como exemplos destas duas posturas antropológicas, os Kadiwéu citam antropólogos que teriam enriquecido às custas dos conhecimentos do seu povo, mas que

³ Sistema índio é um conceito Kadiwéu que expressa um conjunto de valores e atitudes típicos dos Kadiwéu antigos.

também teriam lutado junto a eles no processo da retomada de algumas de suas terras indígenas, ocupadas por fazendeiros da região. Porém, ao mesmo tempo, enxergam nestas figuras amigos, que viveram como um Kadiwéu, por um lado, e por outro que nunca mais retornaram, se esquecendo de seu povo. Logo, descobrimos que ao entrarmos no território indígena kadiwéu como antropólogos, sempre ouviríamos histórias boas e ruins sobre pesquisadores anteriores, tendo a certeza de que este modo de interação também nos atingiria, em algum momento.

Descartando parcialmente a explicação de que os silêncios kadiwéu tinham a ver com a relação índio/não-índio, ou ainda, pesquisador/pesquisado, percebemos que os Kadiwéu não são espalhafatosos, parecem tímidos: em festas, que são os momentos de maior exaltação do grupo, observamos turmas de rapazes que conversavam em tom baixo, sendo as risadas um dos indicativos de que se divertiam naquela ocasião, o mesmo sucedendo com turmas de moças, de casais, de idosos, de crianças. Não raras vezes, ao entrevistarmos alguma de nossas interlocutoras, parecia-nos estar diante do eco ou de escutarmos um canto xamânico kadiwéu, em que há sempre a repetição do trecho final da fala (RIBEIRO, 1979). Iniciávamos a conversa com qualquer frase introdutória do tipo “hoje está um dia bonito”, ao qual recebíamos a resposta: “está um dia bonito”. Desta forma, abordar o tema desenho – e supomos, qualquer outro assunto - era sempre um desafio, um ato de persistência.

Mas, como diria Lévi-Strauss (1986), que importância tem se o trabalho de campo parece uma demonstração de resistência por parte do antropólogo? Todos sabemos que as dificuldades são parte do processo; contudo, as destacamos aqui porque elas são também componentes dos resultados, conforme demonstraremos.

2. Período e áreas etnográficas da pesquisa

Situados no município de Porto Murtinho, Estado do Mato Grosso do Sul, os Kadiwéu têm sua população distribuída em seis aldeias: Alves de Barros, Campina, Tomázia, São João, Barro Preto e Córrego do ouro⁴. A capital da nação kadiwéu, como é chamada pelos indígenas, é a aldeia Alves de Barros, pois conta com o maior número de

⁴ Tendo por referência a aldeia-capital Alves de Barros, Campina situa-se a 5 km desta, Tomázia a 20 km, São João a 25 km. Tomázia e São João mais próximas ao município de Bonito/ MS, de que dista 120 km da aldeia Alves de Barros. As aldeias criadas mais recentemente, Barro Preto, e Córrego do Ouro, distam 40 km e 25 km, respectivamente, da capital Alves de Barros.

famílias reunidas em uma localidade⁵, que totalizam uma população de 1.622 pessoas (Censo da SESAI/SIASI de 2013-2014)⁶. Além da residência fixa em aldeias, muitos Kadiwéu habitam outros locais, tais como fazendas arrendadas, vilarejos rurais próximos às aldeias, cidades como a de Bodoquena, Campo Grande, Aquidauana, entre outras, criando uma população “flutuante” (SIQUEIRA, 1993, p.9).

Mapa 1: Mapa do Mato Grosso do Sul e do município de Porto Murtinho/MS, com destaque para a terra indígena Kadiwéu e suas aldeias. Fonte: Relatório FUNASA/ 2005.

Antigo posto do Serviço de Proteção Indígena (SPI), a vila recebeu este nome em homenagem ao Presidente Alves de Barros – como eram chamados os governadores na época -, que contribuiu para a homologação e demarcação das terras indígenas kadiwéu, no começo do século XX. Esta aldeia é próxima da cidade de Bodoquena/ MS, distando 51 km dela, fator que fez com que fosse nomeada por muitos como Aldeia Bodoquena no passado.

⁵ Um dado que nos mostra a distribuição populacional das aldeias por famílias é o da distribuição de Cestas Básicas Indígenas, chamadas pelos Kadiwéu de Sacolão. Ocorrendo de cinquenta em cinquenta dias, constatamos que as cestas totalizam quatrocentas e dez unidades, distribuídas da seguinte forma: cento e noventa e oito em Alves de Barros, setenta e oito em São João, cinquenta e três em Tomázia, trinta e quatro em Campina, dezessete em Córrego do Ouro e treze em Barro Preto.

⁶Disponível em: <<http://dw.saude.gov.br/gsid>>. Acessado em 01/08/2017.

A reserva indígena Kadiwéu possui 538.535,7804 hectares, e conforme dados da FUNAI está “regularizada e tradicionalmente ocupada”⁷. No entanto, foram muitas as tentativas de ocupação *ecalaye* de suas terras. Embora seja antiga a asseguarção das terras aos Kadiwéu, datando de 01 de abril de 1680, o primeiro alvará a assegurar o território Kadiwéu, sem nunca ter sido revogado, e de outros documentos também reconhecerem suas terras, entre os quais o tratado de 1791 e o de posse legítima do título das terras em 1891,

[...] entre 1957-58 a Assembleia Legislativa de Mato Grosso propôs a redução da área para 100.000 hectares e em 30 de agosto de 1961 o Tribunal Federal deu ganho de causa aos índios. A demarcação física foi realizada pelo Exército em 1981 e finalmente homologada pelo decreto n. 89.578 de 24/04/84, assinado pelo presidente João Figueiredo e ministro Mário Andreazza, num total de 538.536 hectares (SIQUEIRA JR, 1993, p. 16).

A assistência governamental oficial iniciou-se por meio do Serviço de Proteção Indígena (SPI) em 1928, com a criação do Posto Indígena Nalice⁸, na aldeia Pitoco, com inúmeras carências de infraestrutura. O posto indígena Presidente Alves de Barros, na aldeia próxima a cidade de Bodoquena, foi criado em 1942. Mais tarde veio o posto indígena São João, na aldeia São João. A assistência era mantida com os recursos dos arrendamentos de fazendas da reserva, entre 1950 e meados dos anos 1980 e 1990. Em 1989, com a criação da ACIRK, a administração dos arrendamentos ficou sob a responsabilidade dos próprios indígenas, cuja primeira presidência foi de Ambrósio da Silva (SIQUEIRA JR, 1993), passando por outras lideranças. Em acordo com a Associação dos Criadores do Vale do Nabileque (ACRIVAN), entidade representativa dos fazendeiros arrendatários da reserva, a ACIRK assegurou a renda de cento e vinte e três fazendas arrendadas, com uma estimativa de cento e cinquenta mil cabeças de gado espalhadas na reserva. Em 1993, dez por cento da renda ia para financiar viagens da liderança (SIQUEIRA JR, 1993). As fazendas foram distribuídas entre as famílias kadiwéu mais influentes na comunidade: para os Silva, oito fazendas, para os Faria, também oito. Aos Pedroso, Matchua e Bento Medina foram asseguradas cinco fazendas cada, aos integrantes da família Marcelino e Abicho, quatro fazendas foram certificadas

⁷ Em 1989, o engenheiro José Alves de Barros Maciel mediu e demarcou as terras a pedido do presidente do Estado do Mato Grosso, coronel Antônio Pedro Alves de Barros, sendo que a sete de agosto de 1903 a medição da área foi aprovada. A medição realizada em 1899-1900 foi ratificada em 1931, através do decreto federal n. 54 de 01/04/31 (SIQUEIRA JR, 1993).

⁸ Que significa poço (GRIFFITHS, 2002, p. 123).

(SIQUEIRA JR, 1993, p.153)⁹. Isto posto, atualmente, a economia kadiwéu se organiza em torno das verbas que o arrendamento de seu território proporciona, principalmente, e também da venda de artesanato, mais frequentemente a cerâmica, empreendido pelas mulheres kadiwéu.

A família Kadiwéu é monogâmica, sendo que os casamentos duram um breve período, em geral. Por exemplo, o Sr. Antônio Mendes – que faleceu em janeiro de 2014 – havia se casado seis vezes entre 1940 e 1947, tendo perdido a conta de quantas vezes se casou quando foi perguntado por Siqueira Jr., em 1993 (SIQUEIRA JR, 1993, p.10). Contudo, quando o casamento se dá entre pessoas mais velhas, tende a perdurar por mais tempo. A descendência considera tanto a linha paterna, quanto à materna, porém, após o casamento observa-se uma tendência uxorilocal, isto é, quando o casal habita uma casa próxima da família da esposa.

As celebrações comunitárias ocorrem principalmente no dia do índio e ocasionalmente em outras datas festivas, por exemplo, nas comemorações da retomada, em 2012¹⁰. Segundo Siqueira Jr. (1993) os principais líderes deste grupo foram *Natili* (Capitãozinho), *Nautilota* (*Nawvilla*), *Enakini*, Martim Matxua, Floriano, Inocêncio (Idem, p. 142). Atualmente, observamos as lideranças de Ademir Matchua e de Joel Vergílio, ambas bem consideradas, em geral, pelos Kadiwéu.

A atividade xamanística, embora conserve algum prestígio, encontra-se bastante reduzida, atualmente – embora este não tenha sido nosso foco. O *nidjenigi* (xamã), chamado de padre ou curandeiro, sofre a concorrência da assistência médica, a desvalorização e/ou descrença desta prática pelos pastores, além da perseguição de alguns integrantes das igrejas evangélicas e da comunidade. Ainda existem curandeiros, mas “estão parados” ou “viraram evangélicos e não acreditam mais nisso”, conforme depoimentos no local. Na aldeia Alves de Barros há quatro igrejas evangélicas, que entraram na terra indígena através da Missão Evangélica Unida, em maio de 1968, cujo nome atual é Missão Pró-Redenção dos Índios, instituição alemã que atua em colaboração com a União das Igrejas Evangélicas da América do Sul (UNIEDAS), administrada por pastores Terena. O primeiro pastor da UNIEDAS em terras kadiwéu chamava-se Werner. Muitos pastores vieram a aldeia, porém, são destacáveis as atuações de Geraldo Klassen,

⁹ A família de Bento Medina controla a maior fazenda arrendada, com cerca de doze mil hectares, em segundo lugar estão os Silva, com uma fazenda de onze mil hectares.

¹⁰ Disponível em: <<http://www.cimi.org.br/site/pt-br/?system=news&action=read&id=6592>> Acessado dia 5/11/14.

pioneiro alemão que até hoje frequenta a primeira igreja evangélica da comunidade, e Gidião Reginaldo, da etnia Terena, o primeiro pastor indígena da aldeia Alves de Barros, que lá permaneceu por dezoito anos. Em colaboração com os agentes do *Summer Institute of Linguistics* (SIL), especialmente do linguista inglês Glen Griffiths, os missionários traduziram o Novo Testamento do português para o guaikuru. Atualmente, todas as igrejas evangélicas da aldeia Alves de Barros são lideradas por pastores indígenas. São eles: Lourenço, Valter e Joel revezam o comando da Igreja Ebenézer, o Osmar e o Hilário atuam na Uniedas, o Ailton coordena a igreja Alicerce do Fogo e Mauro comanda a Igreja Comunidade Cristã.

Fizemos oito meses de trabalho de campo na aldeia que concentra a maior parte das mulheres que desenham - em papel, tecido, madeira, parede, etc. - e que fazem cerâmica e pintura corporal e facial, a Alves de Barros. É onde habitam três das seis mulheres que viajaram para Berlim. São elas: Joana Baleia de Almeida, Acácia de Almeida e Sofia de Souza. As outras três moram em cidades: Saturnina da Silva e Sandra da Silva moram em Campo Grande, e não conseguimos contatá-las, Cláudia Pedroso mora em Bodoquena, mas fica a maior parte do tempo na fazenda e também não conseguimos encontrá-la. Nas outras aldeias, existem mulheres artistas, porém, em menor número e expressão comercial. Visitamos Campina, Tomázia e São João, conversando com algumas mulheres, mas focamos nosso campo na vila Alves de Barros. Não pudemos visitar as aldeias Córrego do ouro e Barro Preto, pois no momento em que estávamos próximas a estas terras, os respectivos caciques não se encontravam nelas e nossa entrada não foi autorizada. Estes oito meses foram distribuídos da seguinte forma: julho de 2013, janeiro de 2014, agosto a novembro de 2014, setembro e outubro de 2015.

Havíamos planejado uma temporada de campo no início de 2015; contudo, em dezembro de 2014, o cacique que havia permitido nossa pesquisa, Ademir Matchua, foi assassinado¹¹ o que gerou uma série de mortes na comunidade, instalando um clima de incertezas e insegurança. Fomos aconselhados por diversas pessoas da aldeia a não retornarmos até que um novo cacique fosse eleito, processo que se estendeu por alguns meses, tendo em vista uma disputa pelo cargo. Ademais, todos os meses de abril, de 2014

¹¹ A morte de Ademir Matchua impactou-nos profundamente, pois havíamos estabelecido uma amizade sincera com ele. Esta relação, aprofundada devido a alguns problemas que enfrentamos no começo da estadia de campo, ficou marcada tanto em nossa memória quanto na dos Kadiwéu, que nos relacionavam a Ademir, mesmo depois de sua morte. Ocasionalmente por uma briga - que também resultou na morte de um jovem dos Silva - entre algumas mulheres da família Matchua e alguns homens da família Silva, a morte de Ademir, e do outro rapaz, foram lamentadas por todos da comunidade.

a 2017, visitamos a aldeia para as festividades do dia do índio, passando entre uma e duas semanas no local. Ressaltamos também que fizemos pesquisa em cidades como Bodoquena, Bonito e Campo Grande, sendo que na primeira cidade fizemos um campo espaçado, e nas últimas duas um campo concentrado em duas visitas a estas cidades.

Tendo em vista a descrição do período e área etnográfica de pesquisa, passaremos a tratar de como se deram as negociações para a permissão para o estudo, tanto pela comunidade, por meio do cacique, quanto de cada uma de nossas interlocutoras. Além disso, apresentaremos individualmente estas mulheres.

3. A construção e relação entre os interlocutores e a pesquisadora

Ter uma pesquisa sobre arte aceita pelos Kadiwéu, tema que já havia sido rechaçado anteriormente quando proposto por Jaime Siqueira Junior (1993), pareceu-nos algo extraordinário. Ainda mais comovente foi o modo amistoso como fomos recebidos pelo cacique Ademir Matchua, após um intervalo de onze anos sem a presença de antropólogos naquelas terras e dos relatos de um campo extremamente fechado, violento e difícil produzidos por Lecznieski, que nos deixaram em alerta (2005)¹².

As negociações para a permissão de ingresso na Terra Indígena Kadiwéu (TIK), especificamente, na aldeia Alves de Barros, foram feitas diretamente com o cacique Ademir Matchua e inicialmente mediadas por agentes da Fundação Nacional de Saúde Indígena (FUNASA), que me possibilitaram a comunicação com o cacique via rádio antes da nossa ida física à aldeia. Presencialmente, conversamos sobre o intuito da pesquisa, entregamos uma cópia impressa da proposta de estudo, bem como informações acerca da pesquisadora: telefones, e-mails, endereço residencial, de trabalho e acadêmico, redes sociais, entre outras. Após a convocação de uma reunião da liderança para aprovação ou não do projeto, e a confirmação da idoneidade das informações fornecidas – Ademir telefonou em nossa residência e local de trabalho confirmando as informações dadas com as pessoas que atenderam a estes telefonemas – a pesquisa foi autorizada. Diante do aceite da comunidade indígena, demos entrada no processo de autorização de ingresso em terra indígena na FUNAI.

¹² Lisiane Lecznieski realizou três visitas a aldeia Bodoquena: uma semana em dezembro de 2000, 32 dias em dezembro de 2001/janeiro de 2002 e outras duas semanas em outubro de 2002 (vide LECZNIESKI, 2005, p.21). Entre 2001 e 2013 Eric Petscheli (2011) realizou uma pesquisa de mestrado sobre os Kadiwéu, contudo, sem pesquisa de campo.

Ficou acordado entre a pesquisadora e o cacique que em troca da permissão de fazer pesquisa na aldeia, deveríamos contribuir em algo. Nossa proposta foi a de doar roupas à comunidade em geral e às pessoas que nos ajudassem efetivamente na pesquisa. Para tal, realizamos campanhas de doações de roupas nos locais em que lecionávamos a alguns anos: a Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade de Paranaíba, e a Escola Estadual Rubens de Oliveira Camargo (Rubinéia – SP). Distribuimos as doações tanto no pátio ou garagem da FUNAI, situação organizada pelo cacique, quanto pessoalmente, para nossas interlocutoras e participantes da pesquisa em geral, ao longo dos anos. Além desta pequena contribuição, combinamos doações de cópias de pesquisas antropológicas sobre os Kadiwéu para a escola da aldeia e para a liderança. Ao todo entregamos seis pesquisas: Boggiani (1945), Lévi-Strauss (1996), Ribeiro (1979), Siqueira Jr. (1993), Pechincha (1994) e Lecznieski (2005). Algumas delas tiveram maior interesse da comunidade, sendo disponibilizadas outras cópias para as pessoas que pediram. Infelizmente, em abril de 2017, constatamos que algumas das doações realizadas não se encontram mais na biblioteca da escola. Com a morte de Ademir, não sabemos também o que aconteceu com as cópias destinadas à liderança.

Em 2015, Joel Vergílio assumiu a liderança da aldeia Alves de Barros. Também fomos muito bem acolhidos pelo novo cacique, que nos informou sobre uma política dos Kadiwéu: um cacique novo não barra o trabalho de outro cacique. Isso quer dizer que poderíamos continuar com as nossas entrevistas na aldeia até o término da pesquisa, respeitando o acordo feito por Ademir e sem o acréscimo de novas exigências para tal. Ambos os caciques mostraram-se muito solícitos as nossas necessidades.

De início, nos estabelecemos no Posto de Saúde da aldeia, situado ao lado da Escola Estadual *Ejiwajegi*, para uma “permanência–teste” de um mês. Iniciamos o trabalho de campo percorrendo a aldeia de ponta a ponta, coletando dados sobre aquilo que fosse possível entender via observação. Em meio a esta atividade, encontramos o cemitério da aldeia e lá conhecemos Anastácia Maciel Dias e Ramón, seu esposo, que estavam visitando o túmulo de Adélia Maciel Dias, sua filha de 19 anos que havia falecido há pouco, deixando uma filha recém-nascida. Anastácia convidou-nos para ver suas cerâmicas em sua casa, que estava localizada a uns quarenta minutos a pé do cemitério. Ela foi o nosso primeiro contato na aldeia. A maior parte das pessoas com quem conversamos nos convidaram para suas casas, dizendo que gostariam de conversar conosco, fomos em muito poucas casas sem sermos previamente convidados. Cremos que

este modo de aproximação contribuiu para que estabelecêssemos uma relação de boa convivência¹³.

Minha pesquisa com os Kadiwéu se deu em língua portuguesa, devido à impossibilidade da pesquisadora de aprender a língua guaikuru *in loco* em tão pouco tempo de pesquisa. Torna-se muito mais difícil aprender uma língua nova quando existem falantes da sua língua no local, porque tende-se a traduzir as palavras e a comunicar-se na língua comum. Logo, temos consciência de que o uso da língua franca para mediar conversas favoreceu equivalências enganosas por parte de ambos os participantes da relação. E que

Os índios caridosamente traduzem, em benefício nosso, simplificando-as e oferecendo algo que nos seja familiar, noções complexas que exigiriam entre outras coisas um conhecimento muito mais aprofundado de sua língua (CARNEIRO DA CUNHA, 2014, p.10).

Quando minhas interlocutoras kadiwéu me explicavam que faziam “arte” e que eram “artistas”, optamos por grafar os termos entre aspas. Ao longo da tese aparecem em itálico as expressões na língua indígena, operacionalizadas pelas minhas interlocutoras, e entre aspas, àquelas que eles traduzem para o português, por exemplo, quando dizem que o *godidigo* é “arte”.

Destacamos abaixo as principais interlocutoras deste estudo, isto é, àquelas que contribuíram inúmeras vezes e de variadas formas para a formulação desta tese. A pesquisa acompanhou as histórias de vida e a atuação das artistas que participaram do *Copyright by Kadiwéu*, a princípio, expandindo esta amostra no momento em que a pergunta da tese se transformou, para as mulheres artistas que atuam no mercado cerâmico, nas atividades comunitárias indígenas e em projetos diversos *ecalaye*.

¹³ Por recomendação dos Comitês de Ética em Pesquisa explicamos o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), que foi assinado por ambas as partes, interlocutoras e pesquisadora, em duas vias, uma para cada uma das mulheres kadiwéu e outra para a pesquisadora. Todas permitiram o uso de imagens, informações e entrevistas, a citação do nome próprio e a reprodução de desenhos para uso da pesquisa de doutoramento, sem fins lucrativos.

Anastácia Maciel Dias

Mãe de oito filhos (Valdenice, Lia, Adélia (falecida), Ronis, Jameliu, Magda, Nivaldo, e Francisvaldo), Anastácia, cujo nome indígena é *Lagixi*¹⁴, tem 48 anos e foi nosso primeiro contato na aldeia. O Pastor Hilário Silva, da igreja UNIEDAS, nos disse que esta mulher que estava se arriscando ao falar conosco, e que tinha se surpreendido com a atitude dela convidar-nos a sua casa. “Os Kadiwéu mais antigos, do “sistema índio”, são bastante fechados, tímidos, quase não falam o português, não sabem se relacionar com o *ecalaye*. Alguns de nós aprendemos alguma coisa, não é o caso da Anastácia e sua família” (Hilário da Silva, Aldeia Alves de Barros, 30/01/2014). Anastácia ajudou-nos a compreender o processo de produção da cerâmica, nos mostrando o passo a passo da fabricação do vaso médio, uma das peças mais vendidas pelas mulheres no mercado de artesanato.

Figura 1: Anastácia Maciel Dias (Acervo pessoal/abr.2017).

¹⁴ Os nomes indígenas são usados entre parentes e pessoas da comunidade em geral. Porém, na comunicação com os *ecalaye*, os Kadiwéu costumam se referir ao nome em português. No entanto, observamos que quanto maior a intimidade do *ecalaye* com o grupo, mais chances dos indígenas ensinarem-lhe seus nomes na língua do grupo.

Olinda Vergílio

Morando no Posto de Saúde, conhecemos Joel Vergílio, que era um dos agentes de saúde e hoje é o cacique. Filho de Olinda e Leandro, Joel convidou-nos para conhecer sua mãe assim que soube que a nossa pesquisa tinha como interesse o estudo da arte kadiwéu. “Dona Olinda é uma grande ceramista, uma das maiores da região, você precisa conhecê-la” (Joel Vergílio, Aldeia Alves de Barros, 10/01/2014).

Aos 61 anos de idade, Olinda comenta que nem sempre teve interesse na atividade cerâmica, somente depois de casada é que quis virar ceramista. Com quatro filhos, três meninos e uma menina, ainda ajuda a criar seus netos, que são quase 20, vendendo cerâmica. Mesmo tendo conseguido a aposentadoria em 2014, Olinda afirma que não deixará de fazer suas cerâmicas e vendê-las, pois além dos netos, precisa cuidar do marido, Leandro, que está doente e precisa de remédios caros. Olinda colaborou muito para a pesquisa de Jaime Siqueira Jr., fazendo inúmeros desenhos em papel para ele. “O Jaime morou com a minha mãe, Joana Silva, falecida aos 73 anos de idade” (Olinda Vergílio, Aldeia Alves de Barros, 11/01/2014).

Figura 2: Olinda Vergílio (Acervo Pessoal/jan. 2014).

Muitos Kadiwéu mantêm casas na cidade de Bodoquena, principalmente idosos doentes ou jovens em fase de estudos. Geralmente, são aqueles que têm o dinheiro do arrendamento das terras, chamados de patrícios, que conseguem ter uma casa na cidade. Visitamos a casa de Olinda na cidade, onde ela mostrou-nos ter um estoque grande, com

muitas cerâmicas para vender, de variados preços, sendo a maioria entre R\$7,00 e R\$50,00.

Atualmente, Olinda leciona a atividade cerâmica, no âmbito de uma série de atividades promovidas pela FUNAI nas outras aldeias kadiwéu, principalmente em Barro Preto e Tomázia. “A FUNAI está oferecendo estes cursos para resgatar o conhecimento e a fabricação de arte daquelas aldeias, que estão perdidas há algum tempo” (Olinda Vergílio, Aldeia Alves de Barros, 11/01/2014).

Olinda é sobrinha de João Príncipe, líder histórico dos Kadiwéu, irmão da sua mãe, Joana Silva. João Príncipe era casado com Lair Silva, e juntos tiveram Saturnina e Ambrósio Silva. Toda a família é considerada descendente dos nobres, mantendo o envolvimento com a arte como tradição.

Sofia de Souza

Figura 3: Sofia de Souza (Acervo pessoal/ out.2015).

Dona Sofia é filha de Adelaide, neta de Idalina, cujo nome indígena era Analigi, conhecida artista kadiwéu, irmã de Anoã, que fez todos os desenhos do livro de Darcy Ribeiro. Conheci-a através do convite do seu marido, Júlio, antigo zelador do barracão da FUNAI, falecido em 2015. Sofia é uma das seis mulheres premiadas pelo concurso de desenhos do Caso Berlim, e seus desenhos tem prestígio dentro da comunidade.

Sofia entende que seu desenho foi escolhido entre os seis premiados porque, assim como os outros desenhos selecionados, ele continha um padrão apenas, na folha toda. Perdeu mãe e marido recentemente. Conhecemos dois de seus irmãos, Joana Suzana Medina e Odileide Souza, conhecido como Palio.

Joana Baleia de Almeida

Encorajados por D. Sofia, nos dirigimos à casa de Joana Baleia de Almeida, outra ganhadora do concurso. Nascida em 1932, casada com o Sr. Juvêncio, - que é da família de Salvador de Almeida, uma das primeiras famílias terena a habitar a terra indígena Kadiwéu - mãe de onze filhos (Anastácia, Acácia, Izidia, Martimiano (falecido), Martina, Terezinha, Etelvino, Izabel, Laércio, Laucídio, e uma menina que nasceu morta), Joana ainda tem forças para criar dois netos, Rodrigo e Rogério, aos 85 anos de idade.

Figura 4: Joana Baleia de Almeida (Acervo pessoal, set/2014).

Conhecida na aldeia como *Baxa*, esta senhora viu que vivíamos em condições precárias, a mercê de brincadeiras e ameaças, e ofereceu-nos abrigo em sua casa, e com isso proteção em toda a aldeia, porque acolheu-nos como pessoa da sua família. Nos dois dias em que tardamos a retornar - pois andávamos longas distâncias todos os dias, visitando casas sem a companhia de ninguém, por entre caminhos na mata, por exemplo

– Joana nos encontrou no meio do caminho de volta, aflita com a nossa demora. Quando saímos do Posto de Saúde, todos perguntavam onde estávamos parados; foi uma atitude de coragem ter nos hospedado, pois os comentários na aldeia são muitos - embora não fosse a primeira vez que Joana e Juvêncio oferecessem abrigo a um pesquisador, afinal, Mônica Pechincha também ficou na casa deles.

Além de nos hospedar, Joana contribuiu muito com a pesquisa, confirmando ou negando histórias que nos contavam, indicando os melhores caminhos para chegar aos locais em que éramos convidados, ensinando-nos, com palavras e atos, tanto coisas do “sistema índio” kadiwéu, quanto saberes da vida, em geral. Filha de Giorgina Baleia, irmã de Durila (descendentes de Chamacoco, segundo Siqueira Jr. (1993, p. 27)), Joana é considerada uma das mulheres sábias do povo kadiwéu.

Martina de Almeida

Figura 5: D. Martina de Almeida (Fotografia de Lilian Ayres, disponível em rede social, abr. /2014).

Martina de Almeida, cujo nome na língua guaicuru é *Nidelagaci* (que quer dizer “elas discutiram”, segundo conhecimento primordial que será explicitado a frente), tem 50 anos de idade e é filha de Joana e Juvêncio. Casada com Paulo, também terena, é mãe de cinco filhos e professora na escola da aldeia desde 1987. Martina ajudou-nos a

compreender melhor a língua kadiwéu, além de traduzir e conferir a ortografia de muitas das palavras que estão neste texto, inclusive àquelas que não estão no dicionário (GRIFFITHS, 2002).

Acácia de Almeida

Com 55 anos, também filha de Joana e Juvêncio, mãe de 10 filhos, foi uma das artistas premiadas no concurso de Berlim. No entanto, não fala muito sobre arte. Comentou que tirou muitas fotos que não trouxeram nada para ela e sua família. Relutou em conversar conosco, negando a princípio sua participação na pesquisa, porém, após algum tempo, mudou de ideia.

Figura 6: Acácia de Almeida com seu desenho premiado (Acervo pessoal, out/2014).

Acácia relatou que antigamente os Kadiwéu pintavam-se, “sem fazer mais nada da vida”, e que os patrícios sentavam-se no couro de onça desenhado. Narrou sua viagem à Alemanha como difícil, porque seu filho não parou de chorar um momento, desacostumado com o lugar.

Gregória Marcelino e Joana Suzana Medina

Gregória Marcelino, cujo nome indígena é *Lauíbi*, 71 anos, é filha de João Marcelino e Joana Pedrozo, e precisa de intérprete ou da ajuda de sua cunhada Joana para comunicar-se em português. Joana Suzana Medina, *Idixiualo*, “que quer dizer brilho, que

tem brilho a casa de paraguaio” (Alves de Barros, 15/09/2014), por sua vez, é neta de Idalina (*Analigi*), irmã de Sofia. Ambas ajudaram-nos a compreender como são feitas as coletas dos materiais que compõe a cerâmica, além de explicar algumas formas de compreender o desenho. Gregória é uma das poucas mulheres na aldeia a produzirem o abanico, juntamente com Brandina Silva (irmã de Olinda).

Figuras 7 e 8: Gregória e Suzana (Acervo Pessoal/set. 2014).

Maria Joana Bernaldino Pires

Figura 9: Maria Joana Bernaldino Pires (Acervo Pessoal/out. 2014).

A nossa principal interlocutora se chama *Elâmena* na língua indígena, que significa “não tem mistura”, ou ainda, “sem sangue terena, sem mistura, Kadiwéu puro” (Aldeia Alves de Barros, 20/09/2014). Neta de Durila Bernaldino (*Icodena*, na língua indígena), que contam ter vivido até os cento e trinta em cinco anos de idade, e de Idalina (*Analigi*, irmã de *Anoã*), Maria Joana é também filha de Inácia Bernaldino, casada com Alfredo Pires, terena cujos pais foram Maurícia Rufino e Otávio Pires, embora tenha sido criado por Alfredo Xuvarada (da aldeia Tomázia). Mãe de três filhos homens e duas filhas mulheres, aos sessenta e um anos, está casada com Fortunato, de cinquenta e três anos, irmão de Joana Suzana Medina. Muitos foram os ensinamentos de Maria Joana, entre os quais nomes de desenhos, suas histórias e suas técnicas, traduções e explicações sobre temas que não tínhamos entendido, entre muitas outras atividades. Por ter convivido durante muitos anos com suas avós, diz ter aprendido muita coisa, e que tem sorte por estar “ainda fresca” sua memória.

Ramona Soares

Figura 10: Ramona Soares (Acervo pessoal/Out.2014).

Ramona Soares, filha de Nadir Iva e Atílio Soares, casada com Antônio Vicente, que é filho de João de Barros e irmão de José Marcelino de Barros, conhecidos como Kadiwéu puro, é mãe de cinco filhos, quatro mulheres e um homem e tem setenta e sete anos de idade. Ramona conta que não sabe quando nasceu, que “a idade da identidade indígena, quatro de maio de 1940, é mentira. A FUNAI chutava quando nascíamos” (Alves de Barros, 25/10/2014). Muito receptiva, Ramona foi uma das primeiras

convertidas à religião evangélica da aldeia, sendo considerada por muitos como senhora sábia do povo kadiwéu.

Pedroza de Barros Moraes

Pedroza de Barros Moraes, *Edidga*, na língua indígena, é uma “mulher quando perde seu esposo”, significado do seu nome (Aldeia Alves de Barros, 25/09/2015). Filha de Cândida Mendes, terena, e Alfredo Moraes, paraguaio, e esposa de José Marcelino de Barros, Kadiwéu puro, filho de Cindina de Barros e João de Barros, Pedroza é uma figura muito conhecida pelos habitantes da aldeia e de fora dela, pois tem o gênio forte.

Figura 11: Pedroza de Barros Moraes (Acervo pessoal/set. 2014).

Em nosso primeiro encontro, Pedroza disse que não nos contaria seus segredos, porque os pesquisadores ficavam ricos às custas da sabedoria kadiwéu e não retornavam para devolver a eles o que lhes é de direito. Depois soube que se referia a Darcy Ribeiro, que virou importante figura política brasileira, segundo ela, porque tinha estudado os Kadiwéu. Contudo, aos poucos, Pedroza foi mostrando-se cada vez mais amigável, sendo que por fim, ofereceu-nos até comida, atitude considerada como mostra de grande receptividade na aldeia, pois “os Kadiwéu só convidam à mesa quem eles consideram amigos” (Pedroza de Barros Moraes, Aldeia Alves de Barros, 25/09/2015). Pedroza ajudou-nos em muitos momentos da pesquisa, principalmente no que tange à cerâmica, sua produção e comercialização.

Regina da Silva

Regina da Silva, *Odualexóa*, é filha de Ana Pinto e Mário da Silva, casada com Mauro, pastor da igreja pentecostal Comunidade Cristã. Mãe de três filhos, dois homens e uma mulher, Regina mostrou quais eram as diferenças entre os desenhos de pessoas da mesma família. Em um contexto em que os desenhos são dos parentes, explicou-nos, como destacar-se criando um estilo próprio. Além disso, descreveu-nos o processo de inserção de uma nova ceramista no mercado artesanal das cidades de Bonito, Aquidauana, Campo Grande e Miranda.

Figura 12: Regina da Silva (Acervo Pessoal/out. 2014)

Eugênia Ferraz

Eugênia Ferraz, filha de Joana Pau e Isidoro Ferraz, chama-se *Niuocotina* na língua guaicurú. Mãe de oito filhos, seus desenhos faciais são conhecidos na aldeia. Aprendeu em si mesma o desenho do rosto, errando e consertando, quando era razoável fazê-lo, pois o jenipapo não possibilita muitos erros. Sempre gostou de pintar o corpo e o rosto, mais do que a cerâmica. Sua pintura de rosto e corpo ficou famosa na aldeia no

momento da retomada, em 2012, quando pintou muita gente a convite do cacique Ademir Matchua¹⁵, sendo que antes não pintava “para fora”, mas somente para a sua família.

Figura 13: Eugênia Ferraz. (Acervo Pessoal/out. 2014)

Lenita Cruz

Figura 14: Lenita Cruz (Acervo pessoal/out. 2014).

¹⁵ Há muitas formas de escrita deste sobrenome, nas diversas pesquisas antropológicas: Matchua, Matexua, Matechua, Matxua. Como Ademir assinou a autorização da pesquisa para a FUNAI como Matchua, mantivemos assim.

Filha de Alexandre Cruz e Graciana Batista, Lenita Cruz ou *Odikedená* tem quarenta e cinco anos, e também a considero uma das minhas principais interlocutoras. Aprendeu a pintar e fazer cerâmica aos dez anos de idade e não parou mais, segundo ela porque gosta de trabalhar com o barro. Já residiu em diversas casas na aldeia, inclusive no sobrado construído pelo linguista inglês Glen Griffiths, que nos deixou visitar o interior. Com ela, aprendemos sobre a fabricação e a comercialização da cerâmica, sobre os desenhos e suas histórias.

Libência Baleia Rufino

Considerada como a melhor ceramista da aldeia Alves de Barros por muitos indígenas e não-indígenas, de acordo com inúmeras categorias de avaliação da cerâmica e da pintura que está nela, Libência é mãe de seis filhos, três homens e três mulheres, com Mauro Silva, irmão do pastor Hilário. Ela tem quarenta e nove anos de idade e é irmã caçula, por parte de mãe, de Joana Baleia de Almeida. Morou com a mãe, Giorgina, a vida toda, explicando assim o fato de ter o desenho tão valorizado pelos seus conterrâneos, porém, com modéstia, dizendo que outra irmã (Alfonsa) teria aprendido melhor do que ela, mas como mora na cidade, não treina muito. Libência ensinou-nos sobre o surgimento do estilo pessoal no contexto do desenho familiar, sobre a venda de cerâmicas e sobre pinturas corporais.

Figura 15: Libência Baleia Rufino (Acervo pessoal/set. 2014).

Maria de Fátima Matchua e Clotilde Matchua

Maria de Fátima Matchua é casada com Raimundo de Souza Filho, índio do norte do Brasil trazido pela FUNAI para a Alves de Barros em razão de cumprimento de pena. Apelidado de Doca, à época da pesquisa de campo integrante do conselho da liderança da aldeia. Clotilde Matchua é casada com Aristides, zelador do Posto de Saúde. Ambas eram irmãs de Ademir Matchua, filhas de Rosa Matchua, netas de Nestor Rufino. Ambas foram importantes para os esclarecimentos relativos à primeira associação de ceramistas da aldeia, assim como a construção de uma cultura política e coletiva do grupo de mulheres artistas kadiwéu.

Figura 16: Maria de Fátima Matchua e Clotilde Matchua (Acervo pessoal/set. 2014).

Nestor Rufino

Nestor Rufino, *Epaligudidi*, que significa “nosso filho” em guaicuru, nascido em 1935, exibe aos oitenta e dois anos de idade a “altivez” de um “Kadiwéu puro”. Filho de Maria Choupana e Antonino Rufino, casado recentemente com Irene (filha da Calista, parente de Eugênia Ferraz), tem um filho de oito anos chamado Silas e a filha de um primeiro casamento, Dayane, esposa do cacique Joel. Era avô de Ademir Matchua, considerado um dos homens mais influentes pela comunidade. Passando a maior parte dos dias da semana na sua fazenda em Nalice, e regressando para a aldeia Alves de Barros somente nos finais de semana para acompanhar os cultos da igreja evangélica batista

UNIEDAS, Nestor ajudou-nos a compreender as relações entre os *nidjienigi* e os desenhos, e também entre os últimos e os capitães ou patrícios.

Figura 17: Nestor Rufino e a esposa Irene (Acervo pessoal/out. 2014).

Inácia Bernaldino

Os Kadiwéu têm o hábito de mudar os nomes quando alguém morre. Dona Inácia mudou de nome três vezes. Primeiro foi *Odágadijualo*, depois *Gonoilaitedijo*, que significa “tem gente que vem baixando em mim, baixou alguém em mim” (Bodoquena, 01/10/2015). Tais nomes foram mudados quando sua mãe e seu pai morreram, respectivamente. O apelido de *Lijáio*, no entanto, manteve-se durante todos estes anos. Filha de Durila Bernaldino e Bonifácio Bernaldino, teve oito filhos com Alfredo Pires, *Legenagidi*, que significa “é puro” (Idem, ibidem), dos quais dois faleceram. Sua filha mais velha é Maria Joana Bernaldino Pires, que por ser a primeira neta de Durila, aprendeu muito com a avó. Inácia ajudou-nos de muitas formas, tanto explicando os desenhos quanto fazendo-nos entender a importância das cores que estes carregam.

Em abril de 2017, dona Inácia presenteou-nos com um canto, algo que nunca havíamos recebido até aquele momento e que foi um evento que impactou-nos fortemente. Consideramos Inácia uma de nossas principais interlocutoras, cujos ensinamentos são imensuráveis. Infelizmente, não temos fotografias de Inácia.

Júlia Lange

Neta de Paulina e Mariano Rocha, filha de Basília Rocha (*Ecóde*, em língua indígena) e Orlando Lange (*Epanebici*), Júlia é uma das senhoras kadiwéu mais respeitadas pela comunidade, sendo que também a consideramos uma de nossas principais interlocutoras. Seu nome na língua é *Leotiwa*, que significa “tem muito homem corajoso”. Júlia explica que seu nome refere-se a “um homem que qualquer pessoa que passa na frente da casa dele já mata, diz que pintava com o sangue do morto a parede da casa dele. O meu nome é o matador falando da pintura de sangue na parede da casa dele, que ele mesmo pintou” (Bodoquena, 17/09/2015). Júlia tem cerca de 74 anos, é viúva e mãe de cinco filhos. Siqueira Jr. cita que tanto seus pais quanto ela nasceram em Nalice, e são descendentes de Chamacoco (1993, p. 29). Possui um grande domínio sobre a arte kadiwéu, nos ensinando muito sobre os cantos, os desenhos, o conhecimento ancestral, etc. Assim como Inácia, não temos fotografias de Júlia Lange.

4. Metodologia

Durante o trabalho de campo, dedicamos especial atenção a uma abordagem qualitativa, em que a observação participante foi nosso principal recurso. Ressaltamos que as entrevistas, flexíveis e progressivas, ocorreram tanto de modo informal e aberto, quanto em caráter focal e semiestruturado; também utilizamos as entrevistas em profundidade de orientação biográfica (PUJADAS, 1992). A nossa falta de familiaridade com a língua foi um dos motivos pelos quais muitas vezes não pudemos explorar melhor as entrevistas, além do fator de direcionamento da produção do discurso, que eram dadas pela nossa presença – enquadradas na situação *ecalaye*-índio e, portanto, constituídas por um discurso dirigido ao público externo, fora do contexto cotidiano dos entrevistados. Não obstante, tentamos diminuir esta lacuna com o auxílio de linguistas que atuam no campo da língua *guaikuru* a anos, como é o caso de Filomena Sândalo (IEL-UNICAMP) e Lilian Ayres (Doutoranda, PPGL-USP).

Ressaltamos também que sem o acolhimento da família Almeida, representados por Joana Baleia de Almeida e por Juvêncio de Almeida, a pesquisa teria sido completamente distinta. Acreditamos que a abertura do grupo esteve diretamente relacionada ao modo como fomos recebidos e também à forma pública como portavam-se conosco, inserindo-nos como filha em muitos contextos diversos. Além disso,

enfatizamos a condição de gênero na pesquisa: o campo da arte kadiwéu, dominado por mulheres, não havia sido adentrado pelos pesquisadores homens que pelas terras kadiwéu passaram e alimentaram este interesse, em vão. Para nós, este campo do saber foi descortinado talvez graças ao fato de sermos todas mulheres.

Realizamos nossa pesquisa contrastando depoimentos, algo que entendemos como essencial para que as mulheres kadiwéu se sentissem instigadas a falar conosco, contando com um desejo destas de esclarecer sobre a verdade que lhes foi ensinada, distinguida da história das outras, que não compreendiam ou não deteriam os conhecimentos ancestrais. Na aldeia, pesquisamos sobre os desenhos, suas histórias e atividades. Nas cidades, mapeamos as rotas de comércio, entrevistamos as lojistas, em relação à suas opiniões sobre o desenho e buscamos compreender melhor o caso Berlim, procurando os atores envolvidos.

5. Fundamento teórico e plano geral da tese

Caracterizada por um particular minimalismo figurativo, em que a sugestão é mais frequente do que a demonstração, a arte indígena ameríndia tem sido estudada em seu estatuto e agência, relacionados ao universo cognitivo particular no qual opera. Entrando no campo da sugestão, neste trabalho sugerimos possíveis interpretações sobre os desenhos kadiwéu, seja ele compreendido como linguagem ou como agência.

Num paralelismo entre conjuntos de elementos gráficos e de conhecimentos míticos, compreendemos que o *godidigo* (nossa escrita, nossa carta) estabelece inúmeras conexões, que não são complementares aos conhecimentos primordiais, mas sim a mesma coisa. Ou seja, tais desenhos são mitos gráficos, são uma técnica de memória alternativa à escrita, e como tal agem de forma a reconvocar memórias. Assim sendo, os desenhos descrevem, por meio de sua escrita, tempos antigos e atuais, se relacionam com aquilo que o *Godoiigi* (nosso povo) chama de *Godakatigi* (nosso jeito, hábito), *Gilegegi* (costume, cultura, o que geralmente faz), porém, especialmente com *Godinikegi* (nossa alegria, ajuda, pessoa que chega depois de muito tempo distante) (GRIFFITHS, 2002). Eles contam a história e os saberes dos índios Kadiwéu às futuras gerações. Partindo do pressuposto de que o desenho kadiwéu é um mito gráfico, temos a intenção de compreender quais as redes de socialidade (históricas, econômicas, identitárias, rituais, estéticas, políticas) que estes possibilitam aos Kadiwéu, o que residem tanto na relação entre quem se pinta e quem observa a pessoa pintada, quanto na confecção e compra da

cerâmica decorada, atreladas à concepção de alegria e do que é demonstrar estar alegre (transmissão).

Isto posto, no primeiro capítulo, faremos uma reflexão sobre “O que são os desenhos para os Kadiwéu?”, questão central da tese, refletindo sobre este modo de acessar o saber indígena como prática antropológica e ameríndia que produz resultados pertinentes em se tratando de “povos com desenho”, como colocou Lagrou (2009). Neste ínterim, utilizamos as teorias sobre desenho dos seguintes autores: Fausto e Severi (2016), Cesarino (2013), Boas (2014), Lagrou (2009), Déléage (2007), Munn (1966), Guss (1990), Peter Gow (1988), Van Velthem (2008, 2009), entre outras leituras, abordando nestes autores o que é o desenho para diferentes povos ameríndios, a distinção e/ou semelhança entre desenho, imagem e escrita, o desenho como instrumento relacional (de comunicação, de agência, de cura, de construção de mundo, de pessoa, etc.), entre outras proposições. Ou seja, neste capítulo inicial, apresentaremos uma reflexão acerca do desenho nos povos ameríndios, demonstrando por meio de etnografias outras o seu potencial para compreensão do desenho kadiwéu e a eficácia da pergunta central da tese. Juntamente com a introdução, esta primeira parte constitui uma base geral para a compreensão da tese como um todo, é uma introdução qualificada, um alicerce, sobre o qual o problema da tese foi pensado.

No segundo capítulo, exporemos os nomes dos 20 desenhos coletados, bem como as explicações kadiwéu sobre eles. Com base em dados de campo, demonstraremos como os desenhos são produtores da relação eu-outro, seja de distanciamento, seja de proximidade, no tempo e no espaço. Os conhecimentos primordiais que surgem nos desenhos serão alvo de análise, apoiadas das discussões de autores clássicos, entre os quais Boggiani (1945), Lévi-Strauss (1996) e Ribeiro (1979), e contemporâneos - Siqueira Jr (1993), Pechincha (1994), Padilha (1996), Lecznieski (2005), Petscheli (2011), Santos Granero (2007), Felipe (2013), Graziato (2008), bem como, e principalmente, nos relatos das anciãs kadiwéu com quem conversamos.

No terceiro capítulo, abordaremos como os desenhos integram as redes de socialidades indígenas da aldeia, informando-nos sobre as categorias sociais (gênero, geração, sexo, poder), os ritos de iniciação, a construção da autoridade e da alteridade em relação com o outro (espírito, animal, índio não-Kadiwéu, não-índios, vegetação, etc.), entre outras atividades kadiwéu descritas por meio da observação e/ou análise bibliográfica de cinco festas: da moça, de debutante, do guerreiro, da retomada e do índio. Esta segunda parte da tese situará o leitor no primeiro macro-eixo das redes de

socialidades que os desenhos possibilitam aos Kadiwéu, como forma de entender o que são os desenhos para eles: as relações entre conjuntos de conhecimentos e conjuntos de elementos gráficos, e as relações entre conjuntos de elementos gráficos e conjuntos de práticas sociais internas do grupo.

No quarto capítulo, faremos uma exposição sobre o que são os desenhos para os Kadiwéu quando pintados em cerâmicas, que são vendidas como (a) artesanato indígena ou arte primitiva, (b) símbolo de identificação do Mato Grosso do Sul, e da região turística de Bonito/MS e (c) *souvenir*. Além de descrevermos o processo de fabricação da cerâmica, buscaremos refletir sobre como são iniciadas as mulheres no comércio, a formação das associações indígenas de arte, bem como sua participação em projetos nacionais (carnavais, filmes, documentários, programas de televisão, etc), privados ou públicos, e em internacionais (Alemanha, Canadá, EUA). Por fim, enfocaremos alguns dos equívocos tradutórios, tantos por parte dos Kadiwéu quanto dos *ecalaye*, que esta relação via comércio tem produzido.

O quinto e último capítulo apresentará o *Copyright by Kadiwéu*. Nele, descreveremos o acordo de 1998, seus atores (alemães, brasileiros e indígenas Kadiwéu), suas participações no processo teórico (de pensar o projeto arquitetônico) e prático (de realização deste) do caso, demonstrando o contexto em que ocorreu (legislativo, político, arquitetural, sociocultural) e quais foram os resultados para esses atores tendo em vista estes contextos. Compreender como o saber Kadiwéu foi abordado no caso apresentado será o foco do capítulo. Captaremos a existência de um vazio em relação ao que pensam os Kadiwéu sobre o acordo, sobre os desenhos, etc. por parte dos *ecalaye* envolvidos, e o início de uma ressignificação kadiwéu de sua prática como “arte”. Esta parte versará acerca das relações entre os Kadiwéu e os *ecalaye*, mediadas pelos desenhos, que produzem “equivocações”, demonstrando que ambos os termos destas produzem relações, mesmo que seres diferentes compreendam coisas diferentes como iguais (desenhos como arte), ou coisas iguais como diferentes (arte como desenho) (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

CAPÍTULO I

SOBRE A TERMINOLOGIA CONCEITUAL: POR QUE FALAR EM DESENHO?

Nossa questão de partida, qual seja, quais relações os desenhos permitem aos Kadiwéu, traz consigo diversas perguntas. Entre elas, e principalmente, estão àquelas concernentes ao que são os desenhos para os Kadiwéu, e de quais relações falamos. Neste preâmbulo, pretendemos esboçar um controle vocabular em torno do que seja a palavra “desenho”, inclusive das palavras que vem sendo agrupadas a ela, entre as quais abstrato, arte, artesanato, design, motivo, padrão, grafismo. Isto significa entender o que são desenhos, porque usar esta palavra e não outra para definir a produção artística Kadiwéu, qual o embasamento teórico de tal escolha, etc.

Embora não tenhamos a pretensão de responder o que são os desenhos para os Kadiwéu, esperamos fornecer informações, bem como uma revisão bibliográfica, que contribuam para o esboço de algumas respostas na parte II da tese; porém, é necessário o esclarecimento do nosso posicionamento sobre a temática, efetuado aqui no capítulo um, que espaçamos na parte I.

Conforme explicitamos na introdução, a ideia desta tese partiu do estudo do que chamamos de Caso Berlim, sendo curioso observar as definições dos desenhos kadiwéu pelos acordantes. Nos registros de patente feitos pela Escola de Belas Artes da UFRJ, encontramos as acepções “desenho abstrato de padrões culturais kadiwéu” e “artista plástica”. Na revista da WoGeHe, os alemães chamaram-nos de *design der Kadiwéu-Indianer*, cuja tradução seria concepção/projeto de um índio kadiwéu; no catálogo “*Copyright by Kadiwéu*”, organizado por Claudia Augustat e Carlin de West, Katrin Kobler e Claudia Uzcátegui Vega os batizaram *muster* (padrão) e *wissen* (saber). Pedro Moreira, arquiteto que atuou em Berlim, chamou-os de “grafismo” e Richard Haas, do Departamento de Política de Etnologia Americana do Museu Etnológico de Dahlem/Alemanha, denominou os desenhos kadiwéu impressos nos azulejos como “modelos retirados dos motivos tradicionais da pintura do corpo e do *design* das cerâmicas” (WoGeHe, 1998, p.3).

O que estas significações têm em comum é a profusão de nomes para descrição da produção artística indígena: padrão, saber, grafismo, design, motivo, desenho abstrato,

artista plástica. Além delas, há nas entrelinhas um jeito de lidar com a arte dos povos não-ocidentais informado por um saber erigido ao longo dos séculos, principalmente após a “descoberta” do Novo Mundo no século XV. Começaremos pela contextualização, depois desenvolveremos as acepções.

1.1 Arte Primitiva: a construção informada de um saber

Quando se pensa a respeito da produção artística dos diversos povos do planeta, a história da arte pode ser compreendida como subdivisão da história das culturas. Esta separação diferenciou a forma cognitiva de recepção das imagens, dispondo que as sociedades que valorizassem a forma pertenceriam ao campo da Natureza, e àquelas onde o conteúdo fosse focado, ligariam-se ao âmbito da Cultura.

Tal processo de definição, segmentação e transposição remonta a um critério de evolução estabelecido por meio da comparação com um padrão ou modelo, geralmente europeu, do que seria a arte verdadeira, e que conduziria o homem primitivo ao moderno (WARBURG, 2003). Ao aproximar os povos não-ocidentais à Natureza, fazendo o mesmo com a apreciação estética da forma, o Ocidente outorgou-lhes o epíteto de *primitivos*, tanto os povos quanto as artes, localizados em estágios iniciais da humanidade (LAYTON, 1991)¹⁶. Contudo,

Os conceitos de “primitivo” e de arte “primitiva” só fazem sentido dentro de um sistema de oposições, em que cada pólo da oposição ilumina o outro. Se, do ponto de vista da antropologia, tais conceitos são inaceitáveis, no sistema de artes essas expressões são recorrentes. [...] Tudo o que as diversas manifestações chamadas de arte “primitiva” realmente têm em comum é que são encaixadas, pelo Ocidente, em uma

¹⁶ Partícipes das consequências desta visão opositora, dois conjuntos de definições sobre a Arte Primitiva foram edificados: “O primeiro representa formulações com origens autenticadas; o segundo, de caráter mais independente, tem a intenção de assinalar as sugestões que estão por trás do emprego atual do termo” (PRICE, 2000, p. 20). Ou seja, no primeiro grupo, a Arte Primitiva é caracterizada como produzida por pessoas que não desenvolveram nenhum tipo de escrita ou permaneceram nos estágios tecnológicos iniciais, ou ainda, considerada como arte produzida por sociedades sem classes, cujas origens são autenticadas na comparação com o modelo europeu de civilização. No segundo, a Arte Primitiva evocaria no público Ocidental imagens de rituais pagãos, canibalismo, superstição, ou seja, ela é vista como fabricada por pessoas que não aprenderam a controlar seus impulsos naturais, cujas línguas não são ensinadas nas universidades. Logo, a compreensão sugerida nestas duas passagens está permeada por conceitos relativos a noção de *primitivo*, estabelecida para determinar assuntos concernentes aos povos não-ocidentais (PRICE, 2000). Em ambas as definições de Arte Primitiva, a oposição entre oralidade e escrita é um pré-requisito, pois tanto a associação do desenvolvimento dos povos à evolução da produção artística - que torna possível a definição de uma tradição a partir dos meios de expressão que ela mobiliza -, quanto a ideia de que uma vez surgida a escrita alfabética, sua utilização é de imediato reconhecida, por exemplo, pelo seu ensino em universidades - de tal modo que as outras técnicas de memória social desaparecessem -, deixam de lado a especificidade da tradição oral e de situações intermediárias entre a oralidade e a escrita (FAUSTO & SEVERI, 2016).

espécie de estereótipo simplificador do Outro exótico (GOLDSTEIN, 2012, p. 19).

No que tange as sociedades indígenas, os “objetos artísticos” são empregados como utensílios para a casa, como mediadores/agentes em rituais religiosos, como tecnologias de encantamento do inimigo, entre outras atividades, que os tornam belos, porque eficazes naquilo que se propõem. Ou seja, diversamente – porque participam também do cotidiano –, em relação as atribuições que o Ocidente dá para tais objetos, em geral de uso especial, pois aurealizados pela categorização de objeto de arte.

Aby Warburg (1866-1929) inaugurou um tipo inédito de relação entre o particular e o universal da arte, com o intuito de recuperar vozes inaudíveis, mas que sempre estiveram presentes. Warburg “Era voltado ao olhar das imagens sobreviventes da sedimentação antropológica “eu/outro”, estes fantasmas que inventamos” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 41), multiplicando os sujeitos e os lugares da história da arte, visando *incorporar o visível* o estrangeiro, compreendendo-o como um complexo de relações, mais que um objeto, num método transversal que respondesse às necessidades da própria imagem, atravessadora de categorias (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 39/41). São exemplos desta prática a atribuição de almas às máscaras e a visão da cerâmica como um cosmo (WARBURG, 2013), sem interpretá-los como credíes. Além de Warburg, Erwin Panofsky (1892-1968) desenvolveu um método em que a história da arte dependeria apenas da faculdade de conhecer e não de julgar, algo que tornaria possível à arte “tornar-se objeto de conhecimento e não tema de estéreis disputas acadêmicas” (CHALUMEAU, 1997, p. 104). No entanto, em geral, os historiadores da arte não conseguiram afastar-se ou pensar outros meios além de leituras semióticas ou simbólicas sobre a arte.

Podemos visualizar o conflito entre vertentes teóricas no âmbito dos historiadores da arte por meio de exposições, por exemplo. O caso da exposição “ART/artifact” (1988), realizada no antigo *Center for African Art* (Centro de Arte Africana), hoje *Museum of African Art* (Museu de Arte Africana), por Susan Vogel, pesquisadora de arte africana da *Columbia University*, é excepcional. Com o intento de refletir acerca do quanto o modo de exibição e o olhar do público são definidores do que seja um objeto artístico ou artefato, desconstruindo as definições encerradas em preconceitos advindos de um conhecimento que hierarquiza processos estéticos, esta exposição dispôs objetos muito semelhantes em ambientações diversas, atitude que ajudava “a fazer deles ora obras de

arte, ora peças de interesse etnográfico” (SCHNEIDER, 2006:34 *apud* GOLDSTEIN, 2012, p. 32).

Figura 18: Imagem de capa do livro/catálogo de Susan Vogel “Art/Artifact: African Art Anthropology”, publicado pela Collections Hardcover, em 17/3/1988. Disponível em: <<https://www.amazon.co.uk/Art-Artifact-African-Anthropology-Collections/dp/3791308653>>. Acessado em 2/12/2016.

Todavia, Vogel definiu que um objeto artístico seria aquele impregnado de sentido por seus criadores e por sua cultura, ao passo que um “simples artefato” seria um “objeto parecido com o primeiro, porém não dotado de significado especial” (GOLDSTEIN, 2012, p. 31). Ou seja, a curadora soube dar um passo à frente na criação de uma exposição que questionasse o embasamento ocidental da noção de Arte Primitiva como inferior a Arte Ocidental. No entanto, ao definir e distinguir arte e artefato, recaiu sobre aquilo que eles mesmos criticavam. E mais,

O ponto no qual Susan Vogel, idealizadora do projeto, de fato cometeu a sua grande gafe foi, mostra Silverman, no tratamento que deu ao escultor baulé, Kouakou Kouame. Em primeiro lugar, apesar do óbvio foco do projeto nas percepções e preferências individuais sobre a arte africana, o comentário deste participante – e somente o seu - foi “ampliado” com material de outros artistas baulés, e a parte do livro dedicada à sua seleção aparece sob o nome e a fotografia de um destes (cujas opiniões, somos forçados a supor, foram consideradas mais ou menos representativas das suas, talvez até mesmo capazes de substituí-

las). Além disso, Silverman prossegue, Kouame é tratado como se ‘lhe falhassem os recursos para apreciar a arte de qualquer cultura africana exceto a sua’ (PRICE, 2000, p.61).

A arte africana é encarada como coletiva em uma situação de individualização da mesma (exposição museológica), mas por que isso seria um erro? A compreensão sobre a atividade artística como algo individual e resultado de trabalho intelectual foi elaborada por Giorgio Vasari, autor das categorias fundadoras da história moderna da arte. Tais características contribuem para a ideia de que ao criador de objetos artísticos era conferida uma superioridade intelectual. No século XVIII, com o surgimento das academias de arte, tais diferenciações foram agravadas, sendo que a imagem do artista aplicado foi afastada, em definitivo, à do artesão – que produzia uma arte utilitária -, ao passo que a imagem do artista que produz “arte pela arte” foi associada à grande arte (GOLDSTEIN, 2012).

Entre os antropólogos o contexto é diferente. Em geral, há uma marginalização dos estudos da arte, “fenômeno demasiadamente óbvio para ser negligenciado, especialmente quando comparado com a situação prevalecente antes da chegada de Malinowski e Radcliffe-Brown” (GELL, 2005, p.40). Segundo Gell, isso se explica porque a antropologia social moderna é fundamentalmente antiarte. “Esta atitude crítica em relação aos campos da arte e da estética se justificaria pela caracterização do amor pela arte como de natureza essencialmente etnocêntrica” (GELL, 2005, p.41). Trata-se de uma antropologia que não reconhece no Outro a expressão artística ou que não concorda em estender este conceito a povos não-ocidentais cujos saberes são outros, agindo etnocentricamente. Por esta razão, a antropologia da arte deveria ter como objetivo a dissolução deste conceito (LAGROU, 2000).

Podemos resumir os impasses do entendimento da arte no campo antropológico observando o debate *Aesthetics is a cross-cultural category* (Estética é uma categoria transcultural, tradução nossa), ocorrido na Universidade de Manchester em 1993, organizado por Tim Ingold, e que constituiu “um marco para a antropologia da arte” (GOLDSTEIN, 2012, p.314). No referido debate, duas posições foram explicitadas. Por um lado, autores como Howard Morphy e Jeremy Coote advogavam ser a estética uma capacidade sensorial humana universal, pois a capacidade de avaliar propriedades formais, como consistência, volume, textura, etc., que constrói e doa formas para estímulos, é comum a todos os povos. Por outro lado, Joanna Overing, Peter Gow, entre outros, defenderam ser a estética um julgamento da beleza e do gosto, fenômeno do modernismo europeu, ou seja, um conceito burguês e elitista não aplicável a sociedades

não ocidentais (INGOLD, 1996), apreendendo que a “igualdade” concedida a não-Ocidentais (e à sua arte), “[...] não é um reflexo natural da equivalência humana, e sim o resultado da benevolência Ocidental” (PRICE, 2000, p. 48).

Ambos os posicionamentos utilizaram tanto ferramentas teóricas ocidentais quanto não-ocidentais, oriundas de dados secundários, frutos dos trabalhos de campo dos respectivos antropólogos, para sustentarem seus argumentos. O primeiro grupo, a favor da utilização do conceito de estética como transcultural, teorizou que se a antropologia é a ciência que translada eventos e comportamentos de uma cultura a outra, recebendo por isso críticas, nem sempre estas traduções são entendidas como etnocêntricas, vide o fato de, recentemente, os conceitos antropológicos terem sido empregados por “não - antropólogos”, ação que demonstra “uma metalinguagem que se distancia do significado da linguagem comum e adquire valor no uso deles do discurso antropológico” (MORPHY, 1996, p. 207). Deste modo, para Morphy a estética é “a capacidade humana de assimilar valores qualitativos a propriedades do mundo material, e isso não significa que as atribuições particulares são universais (MORPHY, 1996, p.208). Jeremy Coote, em concordância com Morphy, forneceu o exemplo dos Dinka, que têm seus próprios cânones e padrões de beleza – chamada de *dheeng*.

Pinçando alguns autores anteriores ao debate para tratar do tema, em 1927, Franz Boas (1858-1942) publica o livro *Primitiv Art*, ou Arte Primitiva (2014), em que objetiva “determinar as condições dinâmicas sob as quais os estilos artísticos crescem” (BOAS, 2014, p. 12); para isso, teorizava estarem as características culturais gerais em estado de fluxo constante, com estilos artísticos variantes, contrapondo-se à ideia da cultura primitiva como um mosaico de sobrevivências de coisas do passado, crítica cabal ao evolucionismo cultural vigente naquela época. Boas consolida o tema da Arte Primitiva alicerçado em duas premissas fundamentais: a noção de igualdade dos processos mentais de todas as culturas e raças e a ideia de que todo fenômeno cultural é resultado de acontecimentos históricos e condições ambientais, fisiológicas, psicológicas e sociais, que podem causar procedimentos culturais semelhantes em localidades diferentes (BOAS, 2014).

Discorrendo acerca da arte gráfica, suas propriedades são divididas em duas ramificações, decorrentes da dificuldade de representar o bidimensional e o tridimensional: a arte gráfica em perspectiva (também chamada de formal, decorativa, geométrica, ornamental) e a simbólica (descritiva, sugestiva, representativa, expressiva). Contudo, o autor propõe exemplos destas tanto em povos ocidentais quanto em não-

ocidentais, sendo que, muitas vezes, a aparição das duas formas de arte gráfica é relatada dentro de uma mesma sociedade, evidenciando seu ponto de vista não evolucionista. Note-se que Boas é a favor da arte como universal, salvaguardadas as diferenças operadas em cada um dos fenômenos culturais estudados.

Para Lagrou (2009) a divisão entre arte ornamental/decorativa e arte simbólica/representativa seria igualada àquela entre desenho e imagem, pois, na primeira, a forma estética seria “vazia de significado definido” (BOAS, 2014, p.73), ao passo que, na segunda, seria plena de significados, “desenvolvidos a partir do realismo e do convencionalismo” (Idem, ibidem). Porém, a indefinição do significado do desenho não exclui a possibilidade da existência de múltiplos significados, porque está vazia de definição, não de significado. Do mesmo modo, a arte simbólica/representativa não exclui a possibilidade de uma indefinição do significado da imagem, tendo em vista que está repleta de significados. Em suma, um desenho pode ser uma imagem, da mesma maneira que uma imagem pode ser um desenho.

Voltando à discussão da estética como conceito transcultural, o segundo grupo, que era contra a universalidade do conceito de estética, abriu suas reflexões com a colocação de Overing de que a origem da noção de estética no Ocidente está na *Crítica do Julgamento* de Kant, através da demonstração de que a capacidade de discriminação é inata e universal. Entretanto, Overing discorda de Kant ao afirmar que esta é aprendida e incorporada por meio de um longo processo de exposição e aquisição do *habitus* específico da sociedade em questão (BOURDIEU, 1979). Para continuar no mesmo argumento, a autora expõe que Kant distingue o julgamento estético dos outros setores da vida, separação que não ocorre entre os Piaroa, estudados por Overing, pois suas formas de arte são tecnológicas e produzem processos de significado social, político e cosmológico, resultando na ideia de que a “Arte não está fora do contexto de vida, a produção artística é cotidiana (OVERING, 1996, p.212). Peter Gow, na mesma direção, afirmou que, se formos buscar o que consideramos belo ou artístico na cultura Navajo, por exemplo, estaremos indo de encontro a nossas próprias expectativas e padrões estéticos e não à concepção Navajo do belo, impenetrável para nós (GOW, 2006).

Não temos intenção de resgatar todo o debate, porém, é necessário acrescentar mais uma colocação: Morphy assevera que dizer que propriedades são independentes de um contexto específico cultural não é o mesmo que chamá-las de universais (MORPHY, 2006). Para Overing, o problema deste argumento é que as questões formuladas aos interlocutores em si mesmas já ratificariam um julgamento Ocidental por parte do

pesquisador, e por isso, os conceitos não poderiam ser usados. Por exemplo, na pergunta sobre quais são as qualidades usadas para distinguir o belo e o feio, a dicotomia entre razão e emoção embasaria estes ideais, tornando a estética uma categoria impossível de ser compreendida como transcultural.

Clifford Geertz, assumindo uma perspectiva relativista (GOLDSTEIN, 2012), teorizou que a arte deve “retratar a vida dos signos numa sociedade, e não num mundo inventado de dualidades, transformações, paralelos e equivalências” (GEERTZ, 1997, p. 109).

Em qualquer sociedade a definição de arte nunca é totalmente intra-estética (...) o que é arte na China ou no Islã em seus períodos clássicos, ou o que é arte no sudoeste Pueblo ou nas montanhas da Nova Guiné não é certamente a mesma coisa. (...) A variedade que os antropólogos já aprenderam a esperar de crenças espirituais, de sistemas de classificação ou de estruturas de parentesco que existem entre os vários povos (...) também se aplica a suas batidas de tambor, a seus entalhes, a seus cantos e danças (GEERTZ, 1997, p. 146).

Todavia, se pensarmos nestes termos - de quais perguntas são boas para a antropologia -, Michael O’Hanlon lembra-nos que, então, deveríamos repensar a antropologia como um todo, porque não seria apenas a estética um conceito histórico-elitista. Gell, em concordância com O’Hanlon, adverte que, no passado, “a estética era tratada como ‘economia’ e ‘política’, palavras com processo promocional inevitável, mas agora não”¹⁷ (GELL, 1996, p.228). E continua: o problema é saber “Não o que é arte, mas quando é” (Idem, *ibidem*). Entre a relevância e a insipiência, a reflexão antropológica sobre arte encontra-se num dilema,

As monografias clássicas da antropologia estão repletas de dados sobre objetos materiais e seus usos. Seu entendimento, entretanto, a partir das categorias teóricas dessa disciplina, tende a ser concebido a partir de suas funções sociais ou de suas funções simbólicas, deixando em segundo plano a especificidade, a forma e a materialidade desses objetos e de seus usos por meio de técnicas corporais (GONÇALVES, 2005: s.p. *apud* GOLDSTEIN, 2012, p. 312).

Nas décadas de 1950 e 1960, a análise antropológica de expressões artísticas e da cultura material foram retomadas devido ao “interesse pela mitologia e pelo simbolismo,

¹⁷ "Há dois argumentos ligados por uma mudança da estética transculturais. O primeiro é que muitas peças canônicas de arte tribal, como os escudos Asmat do sudoeste da Nova Guiné, claramente não se destinam a provocar apreciação "estética" no senso convencional e que sim tinha um papel a desempenhar na guerra psicológica mortal dos caçadores de cabeças, que foi tão fundamental para a sociabilidade dos Asmat antes de pacificação. O segundo é uma rejeição categórica das analogias linguísticas que foram mobilizadas por tantas teorias semióticas e simbólicos da arte" (GELL, 1998, p. IX – Tradução nossa).

caro ao estruturalismo, aliado à ênfase no significado proposta pela semiótica” (GOLDSTEIN, 2012, p. 313). Na década de 1970, a simplificação da diversidade cultural, característica dos tempos anteriores, não foi mais aceita pelos antropólogos. Além de haver questionamentos sobre o papel político destas definições, a facilitação do acesso às imagens e informações sobre lugares distantes pelos europeus promoveram a transformação das posturas.

Não obstante o binarismo universal/particular da noção de arte que observamos ir e vir na história da antropologia, dentre os antropólogos modernos que escreveram sobre arte, destaca-se Claude Lévi-Strauss (1996, 2010), “para quem a arte se aproxima do pensamento mítico, ao operar por signos e não por conceitos; e aproxima-se da ciência, por constituir uma modalidade de conhecimento” (GOLDSTEIN, 2012, p. 314/315). Segundo Lévi-Strauss, o papel da arte teria sido obscurecido por nós, devido à introdução da escrita e ao advento do individualismo. Ademais, a arte desempenharia o papel de linguagem nas sociedades tradicionais (LÉVI-STRAUSS, 2010), sendo diferenciada da arte Ocidental por dois fatores: (a) a tendência à representação na arte Ocidental *versus* a comunicação - e não representação - da arte feita pela Arte Primitiva, funcionando como um sistema de signos, e (b) a recepção artística individualizada, nas sociedades modernas, em contraposição à recepção coletiva dos povos não-ocidentais, que espera que os objetos sejam confeccionados de acordo com convenções e códigos culturais compartilhados (LÉVI-STRAUSS, 2010).

No entanto, “Lévi-Strauss foi capaz de escapar da constrição e usar isso como perspectiva” (GOW, 1996, p.222). Ele é considerado um autor que soube utilizar a noção de arte entre os “primitivos”, porque mesmo participando de uma leitura comum, entre a análise linguística e a simbólica, soube questioná-la. Em outras palavras, Lévi-Strauss compara, contrasta e julga a própria tradição estética ocidental, por meio desta comparação, invertendo a lógica evolucionista contra ela mesma.

Saindo do contexto internacional para o nacional, a partir da década de 1990, os estudos brasileiros de etnoestética desenvolveram bons resultados. Para citar alguns exemplos: Vidal organizou uma coletânea sobre grafismos indígenas de diversas etnias (VIDAL, 1992); Regina Polo Müller estudou as artes gráficas e performances rituais dos Asurini (MÜLLER, 1993); Dominique Gallois produziu, em parceria com os Wãjapi, uma exposição e catalogação dos desenhos *kusiwa* (GALLOIS, 2002); Aristóteles Barcelos Neto analisou as máscaras rituais e a cerâmica dos Wauja (BARCELOS NETO, 2002); Lucia van Velthem pesquisou a experiência estética dos Wayana (VELTHEM,

2003); Els Lagrou observou o poder das palavras, imagens e objetos entre os Kaxinawá (LAGROU, 2007). Destarte, enfatizamos a contribuição de Lux Vidal para o desenvolvimento de uma antropologia da arte ou da estética brasileira, pois todas estas pessoas integram o rol de orientandos seus (GOLDSTEIN, 2012).

Além destes autores, podemos citar os estudos de pintura corporal ameríndia: nos Xerente, feito por Aracy Lopes da Silva e Agenor T. P. Farias, nos Siona, feito por Jean Langdon, nos Ticuna, feito por Gruber – todos estes compoem a coletânea de Vidal (1992), nomes que se repetem em outras compilações de artigos mais recentes, junto com novos antropólogos e antropologias, como as de Belaunde, sobre o kene shipibo-konibo, e a de Demarchi, sobre a pintura corporal Mebêngôkre (Kayapó) (2013b).

Segundo Vidal (1992), o código institucional transmitido pela iconografia entre as sociedades sul-americanas, especialmente pela ornamentação corporal, e a persistência do grafismo, ampliam a visão antropológica sobre a noção de pessoa e da vida em sociedade. Refletindo acerca da antropologia estética, Vidal ressalta a contribuição brasileira, cuja principal preocupação está em discutir “as relações entre inovação e tradição na produção da variação e da dinâmica culturais” (Vidal, 1992, p.279), sem perder de vista o debate sobre até que ponto os valores estéticos são culturalmente condicionados ou se e como podem ser entendidos como universais.

Isto posto, compreendemos que o posicionamento da antropologia brasileira que pensa a arte no debate é o de crítico da noção de Arte Primitiva, em primeiro lugar, e de utilização de termos como arte, estética, iconografia, ornamentação, simbolismo visual, entre outros, porém, considerando a revisão deles pelo contexto ao qual pertence cada fenômeno analisado. Conforme Lagrou (2009), dentre os temas mais estudados pela etnologia brasileira, estão as artes gráficas e os ornamentos corporais, em comparação aos estudos sobre danças, poesias, esculturas, máscaras, músicas etc. Além disso, o corpo é a matriz organizadora central de símbolos e um objeto de pensamento: é sobre sua fabricação, decoração, transformação e destruição que recaem mitos, cerimônias e organização social (Vidal, 1992).

Assim sendo, os desenhos são considerados por este grupo brasileiro como representações figurativas que “*grafam* o indizível e tornam *visível* o que é latente ou está disperso na experiência da vida cotidiana e da reflexão dos indivíduos” (Vidal e Lopes, 1992, p. 285 – Grifos da autora). Porém, há o caráter sinestésio desta representação na sua caracterização como figurativa, já que a compreensão da figura pelos povos

ameríndios, por exemplo, não é similar à Ocidental. Logo, como um código visual, a arte gráfica, enquanto sistema de comunicação, permite o exercício da memória social,

Ao revelar-se como exercício da repetição de motivos e estilos definidores de cada cultura em especial, e como campo fértil de expressão da criatividade individual, da incorporação de temas, motivos, materiais, técnicas, significados e dimensões que, ao mesmo tempo, refletem o momento histórico vivenciado com os desafios e as acomodações que exige, a percepção individual do processo e a base cultural, a tradição compartilhada, a partir da qual o artista constituiu sua visão e seu modo de expressão e se mostra como representante de seu grupo e de seu povo (VIDAL e LOPES, 1992, p. 293).

Apesar de observarmos muitos pontos em comum entre esta antropologia da estética, para usarmos os termos de Vidal, e a antropologia que pensa a arte hoje, alguns autores questionam o modo como os primeiros abordaram o problema e imaginam um estilo analítico capaz de incluir os instrumentos técnicos da análise linguística - com os quais já somos habituados - e os meios não linguísticos de comunicação. Mas, “Como podemos articular uma abordagem fundada na identificação dos indícios linguísticos de um contexto com outra centrada no estudo das modalidades sociais de interação?” (FAUSTO & SEVERI, 2016, p. 11).

A construção da alteridade pelo Ocidente - o outro que nós criamos com nossas categorias - é diferente da construção da alteridade real - o outro que existe. Analisar até onde o olhar crítico sobre a antropologia da arte e a tentativa de uma metodologia diversa aproximam-se do entendimento do que são as produções que nomeamos artísticas, para diferentes povos, é uma reflexão necessária. De antemão, pressupomos que para erigir uma “outridade”, ou seja, uma alteridade real, um primeiro passo seria o de sairmos das caixas divisórias que construímos, por exemplo, a da Arte Ocidental em oposição à Arte Primitiva, ou ainda, a da diferenciação entre *gift societies*, em que pessoas e pessoas relacionam-se, e *commodities societies*, em que pessoas e coisas relacionam-se (STRATHERN, 2006), entre outras. Um segundo passo, sequela do momento de crítica vivenciado, seria o despontar de formas ulteriores de abranger noções como arte, artesanato, artefato, artista, etc. Ambos os passos estão intrínseca e mutuamente relacionados, assim como envolvidos em discussões mais abrangentes, que os ligam ao contexto do questionamento da supremacia da cultura Ocidental no mundo.

Foi constatado por este grupo de autores que a arte indígena ameríndia é caracterizada por um particular minimalismo figurativo, em que a sugestão é mais frequente do que a demonstração. Conforme destacamos acima, por mais que os autores

contemporâneos desenvolvam reflexões que almejem a crítica à construção da noção de Arte Primitiva e tudo que isso representa, a fundamentação desta temática ainda está em construção - como vimos no debate organizado por Ingold (1996) -, portanto, constitui-se uma “caixa-preta”, para utilizarmos uma expressão latouriana de descrição da ciência em ação (LATOUR, 2000), que significa ser alvo de investigação não consolidada pelos cientistas¹⁸. Ademais, a melhor forma de compreender os princípios estéticos dos povos não-ocidentais, é aquela em que - como nos ensina Roy Wagner (2010) - ultrapassamos os limiares de nossas próprias convenções e invistamos nossa imaginação no mundo de experiência, pois caso não o façamos, a antropologia “sempre haverá de permanecer mais uma ideologia que uma ciência” (WAGNER, 2010, p. 29).

Diante do exposto, diversos autores contemporâneos têm advogado que o papel da antropologia da arte “não pode ser o de estudar o sistema estético dessa ou daquela cultura, mas o da mobilização de princípios estéticos (ou algo semelhante a isso) no curso da interação social” (GELL, 1998, p.4)¹⁹. Em suma, deve-se reconhecer que o que foi produzido pela ciência antropológica no campo da arte reiterou a ideia do inacessível, do misterioso, e que, finalmente, compreendemos que aquele que comporta o fundamentalmente diverso é, na verdade, a oposição (VERNANT, 1973).

Nesta conjuntura, *apreciar*²⁰ é um verbo que limita o que a arte tem para nos oferecer, da mesma forma que a construção de uma tipologia das iconografias - em que as imagens são caracterizadas como realistas, abstratas, simbólicas, entre outras - restringe as caracterizações plurais, fragmentárias, limiares (LAGROU & SEVERI, 2014). Ao tornar-se objeto que transita entre seres e mundos (GELL, 2005), sendo tanto uma categoria, quanto um produto ou meio de troca – e nunca um veículo de sentido isolado -, a arte refere-se à “[...] capacidade consciente e intencional do homem de produzir objetos e ao conjunto de regras e técnicas que o pensamento usa para representar a realidade e agir sobre ela” (LAGROU, 2009, p.68-9). Abrange, portanto, ações,

¹⁸ Embora tenhamos utilizado esta metáfora latouriana, compartilhamos a ideia de que a antropologia não é uma ciência como as outras, cujos paradigmas acumulam-se e mantêm-se inalterados. Ela não cria consenso, não desenvolve teorias consolidadas, é uma ciência que é pura dialética, em reconstrução/invenção constante (WAGNER, 2010). Entretanto, esta ciência tende a afirmar por um período, curto ou médio, algumas teorias *standard*, que não chegam a ser paradigmas, mas que gozam de alguma estabilidade neste breve intervalo.

¹⁹ “Similarly, the anthropology of art cannot be the study of the aesthetic principles of this or that culture, but of the mobilization of aesthetic principles (or something like them) in the course of social interaction” (GELL, 1998, p.4). Tradução nossa.

²⁰ Palavras grafadas em itálico referem-se a termos nativos, com exceção das expressões em idioma estrangeiro e dos eventuais destaques feitos no texto desta tese pela própria autora.

relações, emoções e sentidos, porque é através da arte “que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo” (LAGROU, 2009, p.13).

Então, estudar arte significa entende-la “como parte de um sistema de ações e relações” (FAUSTO & SEVERI, 2016, p. 15). Logo, até mesmo uma armadilha de caça pode ser considerada arte, tanto porque é “um objeto ou performance que cria relações entre os seres e que incorpora suas intencionalidades” (GELL, 2006, p. 234), quanto porque é um nexos dramático que condensa “a sabedoria e a técnica do caçador e, ao mesmo tempo, o conhecimento dos hábitos e características da presa” (GOLDSTEIN, 2012, p. 227). Abrindo-os tal qual “bonecas russas” e percebendo-os como integrantes de uma configuração relacional, não como coisa e sim como pessoa distribuída em diversos modos de existência e conceituação, a arte ultrapassa as categorizações e hierarquizações de um só contexto.

Deste modo, a concepção do que é arte passa a ser delineada de forma mais ampla e inclusiva (MORPHY, 2009), conglomerando objetos e formas de representação com *n* atributos, entre os quais os semânticos e estéticos, mas não apenas, ao mesmo tempo em que ainda é formadora de subcategorias restritas a algumas coletividades, como é o caso das belas-artes (*fine arts*) (GOLDSTEIN, 2012).

Diante do exposto, empregamos nesta tese as noções de arte e artista, de forma consciente, compreendendo tais noções conforme estes autores, que observam-na de modo mais amplo. Por mais que a concepção euro-americana e moderna de arte fundamente-se na criatividade e no talento individuais do artista, na contemplação desinteressada do público, na autonomia da arte em relação às demais esferas da vida social e num cânone que liga a Grécia Antiga aos impressionistas (GOLDSTEIN, 2012), constituindo-se de forma restritiva e datada, nossa pesquisa revelou que, no século XXI, existem artistas indígenas kadiwéu que se consideram como tais e que estão inseridas no circuito artístico Ocidental enquanto produtoras de arte. Assim sendo, utilizamos arte e artista expandindo seu campo de ação para além da finalidade comunicativa, estética, simbólica, representativa e comparativa com o Ocidente, para aquela de agência, pessoa distribuída, etc.

De fato, com a ideia de agência, queremos enfatizar na noção de arte a existência de um campo de ações e reações em série, ligadas por nexos causais e intenções em que a ação do artista é fundamental, mas não é a única, sendo, portanto, uma entidade física que medeia relações sociais entre seres (GELL, 1995). Em *Art and agency* (1998), Gell analisa a arte em termos de “agências”, destacando que aquilo que nos fascina nos objetos

artísticos são tanto os indícios do espírito das pessoas que os fabricaram ou utilizaram, quanto a técnica complexa e desconhecida por trás da feitura daquele objeto.

Neste trabalho, tal dado traduz-se, em primeiro lugar, na tentativa de desvelar os diversos elementos da cadeia de relações sócio cosmológicas²¹ (SZTUTMAN, 2009) que a arte kadiwéu – por eles definida como a pintura, e mais especificamente, seus desenhos - movimenta, das associações de artistas aos museus, das feiras comerciais às políticas públicas. Objetivamos, ainda, na tentativa de enquadrar as obras de arte como desencadeadoras de processos que lhes antecedem e ultrapassam, refletir sobre as reconfigurações econômicas e simbólicas nas comunidades indígenas, bombardeadas por projetos *ecalaye*, que muitas vezes recaem em disputas/conquistas jurídicas, entre outras. Arte é aquilo que acontece com e por causa dos objetos, no nosso caso, dos objetos (e/ou corpos) que contêm desenhos. Esboçar alguma coisa do que diz a pintura do corpo e da cerâmica sobre a sociedade kadiwéu é o nosso desafio.

1.2 Sobre as (in)definições antropológicas: afinal, o que os ameríndios produzem?

Na maioria das vezes, a arte produzida pelos povos indígenas é chamada de artesanato. Por definição, artesanato é todo o produto do fazer humano em que o trabalho manual e o saber-fazer coletivo são a base, e que o produtor tem liberdade para controlar o ritmo da produção, a matéria-prima e a técnica que irá empregar. Outra característica do artesanato é que o objeto artesanal é recriado constantemente, dependendo das condições do material, dos instrumentos de trabalho e até do humor do produtor, mesmo tratando-se da confecção de objetos semelhantes. Isto quer dizer que todas as peças produzidas pelo artesão são recriações (GOLDSTEIN, 2012).

Se “O objeto artístico é uma realidade autônoma e autossuficiente, e seu sentido último não está além da obra, mas nela mesma” (PAZ, 1991, s.p.), seria o artesanato arte? Contrastando-o com a noção de arte, o artesanato não se encaixaria nos seus moldes. Contudo, se encararmos o *design* ou desenho industrial, que tende a confundir-se com sua função, o artesanato estaria entremeios, porque é adorável (arte) e útil (*design*) ao mesmo tempo: não é um objeto, mas sim uma amostra, não é um ídolo e sim um exemplar cativo,

²¹Que relações seriam estas? As relações sociais, culturais, econômicas, políticas, sexuais, profiláticas, de parentesco, de proteção, entre outras, que compõe a interação social como um todo (Sztutman, 2009).

não dura milênios, mas também não tem pressa de morrer logo. “O artesanato está entre o tempo sem tempo do museu e o tempo acelerado da técnica” (PAZ, 1991, s.p).

Se tanto a arte, quanto artesanato e design são resultado do trabalho intelectual, poderiam ser todos considerados “arte” no pensamento de Giorgio Vasari, exposto anteriormente. Entretanto, se observarmos a outra característica essencial da noção de arte, a da individualidade, somente a arte enquadraria-se na definição. Contudo, poderíamos dizer que há alguma criação humana que seja totalmente individual? Em quantas biografias de grandes mestres pintores da história da arte lemos que os seus trabalhos têm a influência de outros grandes mestres²²?

Além das definições de arte, artefato, artesanato e design, noções como desenho abstrato, motivo, grafismo e padrão, são usadas para referir-se à produção artística indígena. Desenho é tanto um processo quanto um resultado artístico, englobando seja a pressão de uma ferramenta (lápis, caneta, pincel, etc.) em uma superfície (papel, tela, metal, tecido, entre outros) - movendo-a para criar pontos, linhas e formas -, seja a imagem obtida como resultado desta atividade, usualmente manifesto em composições bi e tridimensionais.

Sendo o desenho uma atividade entre a concepção cerebral e a execução manual, ou seja, uma ação mental, esta técnica foi considerada entre as grandes artes como destituída de capacidades intelectuais superiores. Este é também o caso do artesanato, tachado pejorativamente como simples execução. Isto posto, as produções kadiwéu são definidas como artesanatos, em que os desenhos são o seu destaque; logo, estão inseridas em duas concepções consideradas inferiores da arte. E mais, são feitas por indígenas, que recebem outros preconceitos que os diminuem enquanto artistas no sistema hierarquizado das artes.

A relação entre a abstração e a arte indígena remonta à atitude de atrelar a inspiração artística inconsciente, instintiva do abstracionismo lírico, expressivo ou informal, que visa construir uma arte imaginária ligada a uma necessidade interior do artista, nem sempre expressa em sua obra à mística do selvagem, do primitivo, como aquele que é livre das regras do mundo, relacionado à ausência de consciência e à sexualidade afluída, por exemplo (PRICE, 2000). Por isso, ora o desenho é abstrato porque está relacionado ao modernismo e ao que este movimento simbolizou na história

²² Por exemplo, Paul Klee (1879-1940) no início de sua carreira era fascinado pelos estudos de claro/escuro de Kandinsky, que afirma ter herdado em suas pinturas (PARTSCH, 2005).

da arte ocidental, ora é abstrato no sentido de místico, inconsciente, fruto de um imaginário coletivo primitivo.

Umberto Eco (2005) lembra-nos que são procedimentos intrínsecos à produção artística pós-moderna a reiteração, a citação, a incorporação do senso-comum e a serialidade, fatores que tornariam impraticável a separação entre arte e artesanato nos dias atuais, seja nas produções artísticas indígenas ou ocidentais. Com esta informação, captamos que, neste domínio, o que está em jogo não é a sua descrição, mas sim a hierarquização de gêneros que, através da palavra “artesanato” e “desenho”, deslegitima algo e/ou alguém por meio do julgamento estético.

Do ponto de vista da antropologia, a distinção entre arte e artesanato sequer faz sentido, como afirma Howard Morphy (2008), pois no Ocidente, a arte sempre esteve ligada à religião e a ciência, a ideia de uma arte destinada somente à contemplação é uma invenção do século XX (LATOUR, 2004). Em síntese, seriam ambos, artesanato e desenho, representações plurais “onde o que é dado a ver apela necessariamente à interpretação do que é o implícito” (SEVERI, 2014, p.12).

Peter Gow teoriza que os desenhos dos povos ameríndios atuam de modo visualmente compulsivo, “no sentido de focalizar a atenção sobre a superfície contínua da forma corporal” (GOW, 1988, p.19). Isto é, na produção do desenho, não se procura fixar o ponto de vista de quem olha, mas sim atrair o olhar do perceptor na armadilha, inquieta e intercalada, entre figura e contrafigura (BASQUES, 2014). Portanto, há uma relação de “[...] complementaridade alternada entre o tema iconográfico e seu espaço liminar” (SEVERI, 2014, p.46) que faz com que ocorra um intercâmbio contínuo de posições - forma e fundo, fragmento e totalidade, focalizado e periférico -, que agem em relações mútuas de projeção e percepção misturadas e provisórias, construindo aquilo que Severi denominou como “quimera”.

Consideramos quimera toda imagem múltipla que reúne em uma só forma índices visuais provindos de diversos seres, provocando assim “uma projeção por parte do olho, que faz surgir uma imagem implicando ao mesmo tempo a presença destes seres diferentes” (SEVERI & LAGROU, 2013, p. 11). Assim, compreendemos o porquê de o desenho capturar o olhar daquele que o observa: ele forma esta imagem múltipla.

Alfred Gell (2005) nomeou tal captura do olhar de abdução, aquilo que faz com que a arte exerça fascínio e poder mágico sobre nós, ou seja, a dificuldade que temos de entender mentalmente o vir-a-ser do índice visual como ente em um mundo que nos é acessível por meio de um processo técnico, mas que somos forçados a explicar como

sendo mágico, porque foge à nossa compreensão. A agência da arte é sua capacidade de captar e de ser uma armadilha para o olhar. Para Severi (2007), é como quimera; para Gell (1999) é como índice; para Gow (1988), é como compulsão visual que a arte demonstra sua agência e produz naqueles que a observam um efeito abduutivo.

Assim sendo, podemos dizer que esta representação quimérica/indicial/compulsiva do desenho é uma tentativa de compreensão da característica mais intrigante da arte gráfica, seu poder de ser “duplo”, pois

[...] em sua própria aparência, opõe-se pelo seu caráter insólito aos objetos familiares, ao cenário comum da vida. Move-se e, dois planos ao mesmo tempo contrastados: no momento em que se mostra presente, revela-se como não pertencendo a este mundo, mas a um mundo inacessível (VERNANT, 1973, p. 268).

Recentemente, um grupo de estudiosos tem proposto uma antropologia da percepção, ao invés de estética, “que analisa o estatuto e a agência da imagem na sua relação com o universo cognitivo particular no qual opera” (SEVERI & LAGROU, 2013, p. 11). Como um regime de memória inscrito em corpos e artefatos (FAUSTO & SEVERI, 2016, p.2), as imagens (e os desenhos) têm sido entrelaçadas às palavras por diversos autores²³, em um paralelismo entre sistemas organizados de conhecimento e conjuntos organizados de elementos gráficos. Ou seja, a ideia de que um ato verbal não é apenas executado na interação social, mas também é sua fonte, do mesmo modo que “o artefato ‘põe-se em ato’ no ritual como um sistema de ações e relações” (FAUSTO & SEVERI, 2016, p.15), podendo atravessar também o campo do desenho, que passaria de veículo de interação à fonte dela, àquilo que a origina e torna possível.

Decorre desse paralelismo que os elementos gráficos são uma técnica de memória alternativa que, com sua forma ambígua e plural, materializam uma outra maneira de pensar. Assim como “agrupam-se palavras em fórmulas repetidas fáceis de reter na memória, para introduzir através da repetição uma série de variações” (FAUSTO & SEVERI, 2016, p. 27), os desenhos podem agir de forma a reconvocar memórias²⁴.

Uma conclusão a que se chega com tudo isso, a partir de um ponto de vista indígena, é que aquilo que os antropólogos chamam de ‘mito’ na

²³ Entre os quais Gonçalves, Eczet, Hugh-Jones, Kulijiman e Déléage, Cesarino, Lagrou, Severi e Fausto, reunidos no livro “Palavras e imagens” para alinhar tais reflexões teóricas aos seus respectivos campos, demonstrando a potencialidade desta proposição (FAUSTO & SEVERI, 2016).

²⁴ Esta fala remete à citação de Vidal (1992) exposta na página 59, e que nos faz pensar que as teorias mais recentes sobre a arte indígena em antropologia não são completamente outras, como querem nos fazer crer alguns autores, mas que trazem algo especial e interessante para pensar a arte, a noção de agência e o questionamento das leituras em texto e código da arte indígena, porém, sem descartar totalmente aquilo que foi construído ao longo de décadas.

verdade surge de diversas formas e que nossa categoria de ‘mito’, com suas implicações de narrativas faladas, não se adequa facilmente a entendimentos indígenas (HUGH-JONES, 2016, p. 44).

Não se trata de um antropomorfismo universal imposto aos artefatos, mas sim como uma imagem complexa de um conjunto de relações. Os desenhos impressos em diversas superfícies pelos povos indígenas “não são complementares ao mito, são de fato a mesma coisa” (Hugh Jones in FAUSTO & SEVERI, 2016, p. 49), isto é, são mitos gráficos.

Aliás, quando adentramos nesta percepção diversa do mito, dos grafismos, de suas relações, questiona-se um conjunto de noções - em si mesmas e pelas metodologias linguísticas ou simbólicas destas -, que tornam o conceito de grafismo, que é a forma de representar ou escrever as palavras de determinada língua, em algo não transformável de acordo com o caráter particular da escrita de um indivíduo. Neste âmbito, podemos problematizar também a noção de iconografia, como uma linguagem visual que utiliza imagens para representar determinado tema.

As noções de motivo e padrão, advindas das artes plásticas, também são repetidas no contexto antropológico, muitas vezes sem as ponderações que a noção de arte recebe. Motivo, relativo a movimento, “é uma imagem ou desenho recorrente que estabelece um padrão”. Ou seja, formas repetidas num desenho ou composição de forma continuada, que podem ter significância iconográfica particular ou geral em uma obra²⁵.

Tendo em vista que utilizamos as noções de arte, artista, artesanato, compreendendo-as tanto no linguajar kadiwéu, quanto no domínio antropológico de problematização de tais conceitos, usaremos também algumas das denominações das artes plásticas para tentar esboçar uma percepção nossa do que entendemos ser o desenho kadiwéu, entre as quais padrão e motivo.

Após esta revisão bibliográfica vocabular e teórica referente às definições do campo, passaremos à descrição do que entendemos por desenhos kadiwéu, explicitando o que os compõem, como eles agem/comunicam e o porquê.

²⁵ Disponível em: <<http://www.latinart.com/glossary.cfm?sort=M>>. Acessado em 06/07/2017.

CAPÍTULO II

O QUE SÃO OS DESENHOS PARA OS KADIWÉU?

Repetidamente, as mulheres kadiwéu com quem desenvolvemos a pesquisa afirmaram que os Kadiwéu pintam seus corpos porque estão alegres e querem demonstrar esta alegria. Encarando seriamente a tradução kadiwéu de seus desenhos, partimos do pressuposto de que eles são um conjunto de elementos gráficos capazes de transmitir a alegria da pessoa que se pintou. Tendo em vista que o foco da tradução está tanto na característica relacional entre quem se pinta e quem observa a pessoa pintada, quanto na concepção de alegria, organizamos as explicações sobre os desenhos em três tipos de relações. São elas, relações entre: (a) os Kadiwéu e os desenhos, mediada/agenciada por objetos e/ou pessoas – que podem ser bichos, plantas, pessoas mortas, ancestrais, etc., - (capítulo II); (b) os próprios Kadiwéu, mediadas/agenciadas pelos desenhos (capítulo III); e por fim, (c) relações entre os Kadiwéu e os *ecalaye*, mediadas/agenciadas pelos desenhos (capítulos IV e V).

Dentre diversos elementos gráficos que compõem o conjunto de desenhos kadiwéu²⁶, coletamos vinte amostras. São eles: 1) *Niale lamodi* (singular)/*niale lamotidi* (plural) (forma masculina) ou *niaale lamodi/niaale lamotidi* (forma feminina) (Árvore Cabelo/folha: folha de árvore), 2) *Liweki* ou *Liwegi* (singular), *liweka* (plural) (formas masculina e feminina) (rabo), 3) *Apakanigo nioladi* (fem.), *apakanigo – nioladi* (masc.) (singular), *apakaxodi niolatedi* (plural) (bico da ema), 4) *Nicenaganagalate* (masc./fem.) ou *nicenaganagalatedi* (plural) (cruz), 5) *Godajice* (masc./fem.) ou *Godajiceli* (plural) (bochecha), ou ainda, *Godigidi* (nossa bochecha), 6) *Dinípico* (masc./fem.) (dente de jacaré), para o qual há outra tradução, sugerida por Sândalo (comunicação pessoal), que é *ninyogoxegi lowe*, 7) *Oxaago* (arco-íris), 8) *Nidigo* (masc./fem.) (sing.) e *nidiko* (pl.) (rabisco), 9) *Lopitena* (flecha), 10) *Onigidágega* (*onigidaa* é “eles o apedrejaram”

²⁶ Destacamos que os nomes destes padrões foram coletados entre diferentes mulheres e confirmados por muitas delas, e que nos preocupamos em grafá-los corretamente devido à uma insatisfação dos Kadiwéu com as leituras de seu grupo, em que relatam diversos casos de erros gramaticais da língua guaicurú praticados por antropólogos e outros pesquisadores. Para tal, contamos com a leitura cuidadosa da Profa. Dra. Filomena Sândalo (IEL/UNICAMP), e da Profa. Martina de Almeida (Escola Estadual *Ejiwajegi*), a quem agradecemos muito. Ainda assim, desculpamo-nos de antemão por quaisquer erros que apareçam nesta tese, e que atribuímos unicamente a nossa responsabilidade.

(Sândalo, comunicação pessoal), *gega*, está sem tradução), foi-nos traduzido como “várias pernas” ou ponto cruzado do tricô (Maria Joana Bernaldino Pires, Aldeia Alves de Barros, 21/04/2017), 11) *Apenga* foi-nos traduzido como flor, embora no dicionário seja *nawogo* (GRIFFITHS, 2002, p.127), também encontramos *lawogo*, traduzido como flor da moça (Maria Joana, Bernaldino Pires, Aldeia Alves de Barros, 21/04/2017), 11) *Lakedi ligi* (masc./fem. singular) ou *lakedi licoli* (plural) (ziguezague), 12) *Lodoka* (arco), que no dicionário surge como *nopitenigi* (GRIFFITHS, 2002, p.150), 13) *Waca libiwe* (masc./fem. singular) ou *waca libiweli* (plural) (chifre de vaca), 14) *Latigo* (masc./fem. singular), no plural, Martina não nos soube traduzir – Aldeia Alves de Barros, 20/04/2017) (pingo), 15) *Niwekaladi* (masc.) e *niwekaladi* (fem.), *niwekalatedi* (pl. masc.) e *niweekalatedi* (pl. fem.) (ponte), 16) *Liweekaladi*²⁷ (escada angular), 17) *Nawigicenigi* (masc./fem. singular) e *nawigicenaga* (plural) (freio da moça ou escada não angular), 18) *Nitolate* (tapete), 19) *Lawile* (masc./fem. singular) e *lawileli* (plural) (redemoinho), 20) *Ligeladi inionigi* (masc.) ou *leggeladi inionigi* (fem.) e *ligelatedi inionaga* (pl. masc.) ou *legeelatedi inionaga* (pl. fem.) ou *Dinoyé* (masc./fem. singular) ou *dinoyetibigiwaji* (plural) (Casa do rei, ou assustar-se).

Figura 19: Elementos gráficos coletados em campo (Reprodução aproximada – acervo pessoal/2015).

²⁷ Que tem a mesma lógica linguística do *niwekaladi* para formação das mudanças entre masculino e feminino, singular e plural, ou seja: *liwekaladi* (masc.), *liweekaladi* (fem.), *liwekalatedi* (pl. masc.) e *liweekalatedi* (pl. fem.).

Esclarecemos que chamamos os padrões coletados tanto de desenhos, quanto de elementos gráficos, motivos, modelos, padrões, etc. A princípio, interpretamos os padrões como elementos mínimos do desenho, isto é, um desenho conteria um conjunto de padrões. Contudo, a leitura dos desenhos pelos Kadiwéu não é realizada desta forma, mas sim por meio da pontuação de cada um dos elementos gráficos, descrevendo-os como desenhos. Isto é, tanto o conjunto como a unidade, simultaneamente, são desenhos, para nossas interlocutoras kadiwéu; portanto, optamos por aderir a esta classificação.

2.1 *Lawile* (redemoinho), *Liweekaladi* (escada angular), *Nawigicenigi* (escada não angular): a arte do cuidado

Os padrões constituem grupos que, considerados conjuntamente, dão acesso a sentidos compartilhados pelos Kadiwéu, por exemplo, padrões que se referem a experiências cotidianas, ancestrais, etc. Assim sendo, situaremos os padrões da estrela e do arco-íris conjuntamente, porque podem ser explicados em conjuntos de histórias similares; os motivos que fazem referências aos animais, tanto os que denominados “daqui”, aludindo àqueles que coabitam a terra indígena com os Kadiwéu, quanto aos “de lá”, retratados pelas narrativas ancestrais, num outro grupo; congregamos também os padrões que se assemelham a formas ou lugares, por exemplo, folha, boca, etc. Além destes, um outro bloco é composto por desenhos que consideramos possuidores de agência, além de unirmos um conjunto de padrões usados como marcas de propriedade.

Apenas uma destas divisões destoou do método de agrupamento de padrões descrito acima: o *lawile* (redemoinho), o *niweekaladi* (ponte) ou *liweekaladi* (escada angular) e o *nawigicenigi* (freio da moça e/ou escada não-angular)²⁸ foram reunidos em razão da frequência com que são desenhados. Estes desenhos estão presentes em todas as composições artísticas Kadiwéu que vimos até o momento, sejam elas antigas ou atuais. Dispostos em cerâmicas, faces, corpos, tecidos, paredes, papel, couro, madeira, entre outros materiais pintáveis, o *lawile* e o *liweekaladi* (escada angular) ou *niweekaladi* (ponte), ou ainda, *nawigicenigi* (freio da moça e/ou escada não angular), são reconhecidos visualmente por todos, seja no âmbito interno da aldeia Alves de Barros, por homens e

²⁸ Optamos pela forma feminina de exposição para os nomes dos desenhos porque nossas interlocutoras são mulheres Kadiwéu e referem-se a eles desta forma. Em alguns momentos, os padrões são descritos somente no plural; assim sendo, destacamos aqui que seguiremos a forma como elas falam deles.

mulheres, jovens e idosos, índios Kadiwéu e índios não-Kadiwéu, seja no contexto externo, pelos *ecalaye*.

Figuras 20 e 21: Fruteira de Salustiana de Almeida (Acervo pessoal - Out/2014) e Vaso de Lenita Cruz (Acervo pessoal - Ago/2014).

Os padrões *liweekaladi* (escada angular) e *niweekaladi* (ponte) referem-se a um único desenho, uma escada angular. Isto é, embora o *niweekaladi* seja traduzido como ponte, alguns Kadiwéu afirmam que este nome refere-se ao desenho da escada. Desta forma, optamos por utilizar aqui apenas o *liweekaladi*, deixando as discordâncias entre traduções e desenhos para o momento em que cada padrão será explicitado. Por hora, elegemos um vocábulo/tradução para cada motivo, não com o objetivo de simplificá-lo, mas para enfatizar neles o que os torna mais próximos da grafia desenhada.

Outro fator intrigante deste mesmo motivo é que alguns Kadiwéu disseram que o *liweekaladi* era um *nawigicenigi*, apontando para o desenho da escada. Porém, algumas mulheres idosas fizeram-nos compreender que haviam diferenças entre o *nawigicenigi* e o *liweekaladi* – sendo o primeiro uma escada mais curvilínea e o segundo uma escada com linhas retas – mas que atualmente as pessoas têm desaprendido tais ensinamentos de seus avós, importando-se mais com aqueles repetidos nas escolas.

Figura 22: *Niwékalad*, *Lawila* e *Nawigikenig*

Por isso, entre a geração mais jovem, o padrão *nawigicenigi* é mais conhecido como escada, angular ou não, sendo o nome *liweekaladi* e *niweekaladi* pouco conhecidos

na aldeia. Começamos pelo *lawile*, cuja definição múltipla não chega ao ponto de dividi-lo em diversas palavra-sentidos.

2.1.1 *Lawile* (redemoinho) / *Lawileli* (redemoinhos)

São cinco as possibilidades de compreensão do redemoinho entre os Kadiwéu. Na primeira, o nome *lawile* tem origem na palavra *lawilawene* (beira da lagoa)²⁹, fazendo referência ao passado em que um grupo de amigos se reuniu para celebrar a descoberta de uma bebida fermentada, sentando-se em roda para bebê-la. O modo como sentaram-se e o fato de estarem bebendo fundamentaram a caracterização da beira (*lawila*), roda de amigos, de uma lagoa (*wene*)³⁰, composta pelo hidromel (PECHINCHA, 1994). O efeito do líquido pode ter transformado a ideia circular da lagoa de fixa para em movimento, como um redemoinho.

Napoxaganegigi tinha duas escravas mulheres, boas caçadoras. Elas também tiravam mel e traziam para seu senhor. Certo dia estas escravas trouxeram muita caça e mel para seu senhor. Era um tempo em que a gente ainda gostava daqueles nossos senhores... Como a casa tinha goteira, caiu chuva dentro do mel, que acabou estragando. Mas Napoxaganegigi quis comer do mel azedo. E ficou meio doido, falando sozinho. As escravas discutiram, porque ficaram apuradas por causa do seu senhor. Culpavam uma a outra. Se tivesse o nome **Nidelogoci** (elas discutiram) era bom. E se tivesse o nome **Odogowicoma Telogo** (elas ficaram apuradas), seria bom, porque é tirado desta história. Napoxaganegigi gostou de se embriagar e pediu mais mel a suas escravas. E se tivesse o nome **Epadinenake** (ele se embriagou) era bom também. Ele se embriagou sozinho e ninguém mais se preocupou. Se tivesse o nome **Gonawelagatitogodi** (aquele que deixa a gente preocupado) era um bom nome. Napoxaganegigi mandou preparar bastante mel. E o mel apodrecia em potes grandes. Se tivesse o nome **Godinigojotini** (coisa podre) também era um nome bonito. Napoxaganegigi convidou todo o povo para beber. A festa foi na beira de uma baía. A “Beira da lagoa” é um cântico, eles consideram aquela roda cheia de copos como uma lagoa. O nome da bebida é *Lawilawene* (PECHINCHA, 1994, p. 93 – Grifos da autora).

Considerando que a história do *lawilawene* tornou-se um cântico, e que cantar é orar (PECHINCHA, 1994), há uma distinção entre a bebida na linguagem comum³¹,

²⁹ Vocábulo coletado por Pechincha (1994) e que nossas informantes não reconhecem atualmente. Contudo, a história referente a ele é recontada ainda.

³⁰ Lagoa seria *niweiigi* no dicionário Kadiwéu (GRIFFITHS, 2002, p.144).

³¹ A título de exemplo, expomos no quadro seguinte algumas palavras da linguagem dos cânticos, citada por Pechincha (1994), que as contrasta com a linguagem comum (PECHINCHA, 1994, p. 172 – Grifos nossos):

chamada de *nudake*³², e a bebida na linguagem primordial, chamada de sagrada pela autora, *lawilawene*, o que nos faz pensar que o desenho é integrante desta. Por exemplo, algumas alcunhas que aparecem nas narrativas ancestrais são usadas para nomear as pessoas até hoje, este é o caso de Martina de Almeida, que tem um nome oriundo deste mito, *Nidelogoci* (elas discutiram). O nome age nelas e por isso ele é bom ou ruim dentro de um contexto coletivo de consumo.

Ao longo deste capítulo, estabeleceremos aproximações entre algumas explicações dos desenhos feitas por nossas interlocutoras e alguns vocábulos do dicionário Kadiwéu-português (GRIFFITHS, 2002) com o intuito de relacionar desenhos e linguagens, embora ele não se caracterize ou não se encaixe apenas como “linguagem”. Neste ínterim, ressaltamos que estas justaposições não fundamentam as elucidações sobre os desenhos, elas apenas complementam ou são comparadas com aquilo que apreendemos em depoimentos e narrativas míticas.

Destarte, há neste dicionário alguns vocábulos que dialogam com o mito do *lawilawene*: *lawale*, saliva dele, e *lawice/lawiceli* (forma feminina, no singular e no plural), que seria vasilha ou vasilhas de mel. A aproximação lexical entre *lawale* e *lawilawene*, saliva e beira da lagoa, não nos parece indevida pelo fato de que o hidromel, primeira bebida alcoólica produzida e consumida pelos Kadiwéu, provinha da fermentação do mel através da saliva humana.

A segunda explicação sobre o padrão *lawile* foi relatada pela senhora Inácia Bernaldino (Bodoquena, 01/10/2015). Para ela, o redemoinho do desenho remete ao efeito hipnótico de uma flor. Traduzida como *lawogo*, a flor da moça é diferenciada da flor comum, chamada de *apenga*. A *lawogo* aparece tanto em histórias de admirar

	Linguagem comum	Linguagem dos cânticos
Morte	Gudemiigi	Nalewaigi
Xamakôko	Ninakeleji	Nojolexe
Pinga	Nudake	Lawilawene
Beber	Jaakata	jileodi”

Em comunicação pessoal, Filomena Sândalo afirmou não ter encontrado nenhuma linguagem especial ou sagrada, nesses mais de vinte anos que têm pesquisado a língua guaicuru, e que mesmo as narrativas míticas que traduziu, por inteiro, utilizam a mesma língua, comum, em suas composições. Joel Bernaldino Pires (Aldeia Alves de Barros, 21/04/2017) nos informou que a língua guaicuru é plena de gírias, e que o modo de falar dos antigos é diferente do de hoje, por isso algumas narrativas são complexas de traduzir, para os mais jovens. No quadro acima, Sândalo (comunicação pessoal) nos informou que *godemiigi nemaga* era nosso edifício e *jacipe*, eu bebo. No dicionário, *godeemidi* é nosso aviso ou notícia (p.59) e *nemága* é bêbado (p.129), a última palavra não encontramos (GRIFFITHS, 2002).

³² Bebida seria *nodagi* no dicionário Kadiwéu (GRIFFITHS, 2002, p.146). Messias Basques, em comunicação pessoal, salientou que esta palavra se refere tanto à bebida dos antigos, quanto à cachaça, e que “aquilo que tem espuma” é chamado de *atiamagaxaga*.

(mitologia) quanto em histórias que aconteceram de fato (narrativas do cotidiano dos antigos), como uma flor de cor vermelha que exerce fascínio nas moças, que quer encantar, seduzir.

Em uma história, quando a primeira menarca acomete a moça, uma flor tenta seduzi-la para afastá-la de casa e fazê-la ir até rio, onde um monstro poderá atraí-la (Júlia Lange, Bodoquena, 14/9/2015). Noutra, um vaso cheio de flores, descrito pelo narrador da história como um disfarce usado pelos seres notívagos para enganar os Kadiwéu, atrai crianças para dentro dele sem que os pais percebam, levando-as para o céu. Lá está a aldeia do Rio Vermelho, lugar onde habitam estes seres notívagos - que são bichos e cipós, guerreiros arrastados para lá, ancestrais Kadiwéu (RIBEIRO, 1979) -, considerados perigosos pelos Kadiwéu, porque carregam pessoas para sua aldeia, sem devolvê-las nunca mais. A flor é vermelha porque vem de lá, explica Inácia, o efeito do redemoinho nasce da hipnose que a flor produz na moça, nas crianças, nas pessoas vulneráveis. “É melhor não olhar muito para essas flores vermelhas, moça” (Inácia Bernaldino, Bodoquena, 01/10/2015).

Aliás, as plantas têm especial atenção dos Kadiwéu, estando presentes em muitas histórias. Os Kadiwéu se autodenominam *Ejiwajegi* ou *Eyigua-yegi*, que segundo Sánchez-Labrador (1910, Vol. I, p. 266-268) significa “povo da palmeira Eyiguá”³³. No prefácio do livro de Boggiani (1945), Colini apresenta uma versão de Almeida Serra (1850, p.359-360) e que também aparece em Ribeiro (1979, p.53) em que lemos o seguinte:

[...] não é de pasmar que os Uaicurus se julguem descendentes da ave de rapina chamada caracará. Esta ave, assistindo à formação que Deus fizera dos brancos, negros e das outras nações de índios, sem que se lembrasse dos Uaicurus, lhe representou esta grande falta, a qual Deus logo quis sumir dando-lhe faculdade para ela os formar. O caracará com esta licença comeu uns peixinhos que fermentados produziram uma ninhada de Uaicurus: outros alteram esta mitologia dizendo que o caracará pusera um ovo; e chocado ele, nascera um homem. Este homem desejando propagar-se, e vendo no tronco de uma frondente árvore um buraco, nele se minou; ato de que brotara logo, qual enxame de abelhas, outro de Uaicurizinhos; agrado Deus da perfeição da obra, concedeu mais ao caracará que desse por armas às suas criaturas a lança e o porrete para com elas conquistarem as outras nações, e fazê-las suas cativas, pois sobre todas elas lhes dava o domínio e senhorio (ALMEIDA SERRA *apud* BOGGIANI, 1945, p. 43).

³³ As versões mitológicas da origem dos Guaicurus, ancestrais deste povo, foram analisadas de diversas formas em diferentes autores, entre os quais: Azara [1809] 1998; Almeida Serra, 1845 e 1850; Boggiani, [1894] 1945; Sánchez-Labrador, 1910; Oberg, 1949; Buff Chevalier, 1982; Lévi-Strauss [1955] 1996; Ribeiro, 1979; Siqueira Jr., 1993; Pechincha, 1994; Frič, 1912; Loukotka, 1933; Petscheli, 2013; e Romizi, 2017 (documento inédito).

Vindos da fermentação dos peixinhos que o caracará comeu ou de um ovo chocado pela ave de rapina, que tendo se transformado em homem e “se plantado” numa árvore, teria gerado os Guaicurus, os Kadiwéu são sempre associados a um surgimento no buraco da árvore nesta primeira versão, ou na planta, a árvore neste caso, e também à figura do caracará³⁴. Noutra versão, considerada a mais popularizada entre os Kadiwéu (PETSCHLIES, 2013), os humanos estavam em um buraco e roubavam os peixes de *Gonoenogoji*, “o fundador da linhagem da tribo” (RIBEIRO, 1979, p. 159). Com a ajuda de pássaros, o demiurgo descobriu os homens no buraco e ao retirá-los de lá, distribuiu a eles dons e bens, criando a diversidade entre os povos. Enquanto *Gonoenogoji* se ocupava disso, os Kadiwéu não quiseram esperar e saíram andando pela mata. Então, depois que o demiurgo já havia finalizado a repartição de todas as prendas, o caracará fez com que ele se lembrasse dos Kadiwéu, ofertando-lhes armas e poder para guerrear, saquear e dominar os outros povos.

O padrão *lawile* remete às inscrições primordiais, comparando ambas as explicações. Desse modo, podemos aproximar o desenho kadiwéu com a leitura que Hugh-Jones (2016) faz dos desenhos em petróglifos, entre outras expressões, dos povos do Alto Rio Negro, situados no noroeste da Amazônia. Para o autor, o artefato constitui uma imagem complexa de um conjunto de relações: assim como existe reciprocidade entre cantos, benzimentos e narrativas ancestrais, em que os dois primeiros podem recontá-los, e vice-versa, com algumas diferenças no modo como são contadas, as músicas e os artefatos também evocam episódios míticos, contando-os de maneiras distintas (HUGH-JONES, 2016)³⁵.

³⁴ Abertura ou buraco pode ser traduzido como *lawinagajegi*. Tecendo relações vocabulares, se *Eyigua-yegi* é povo das palmeiras Eyiguá, seria *lawinaga – jegi* povo que vem do buraco? Se este povo que vem do buraco, conforme as narrativas míticas, é o mesmo que vem da planta, seria *lawodigijegi* (masc.) - outra palavra que nos chamou atenção, traduzida como planta dele - *lawodigi - jegi*, povo da planta? Então, seriam plantas e buracos variações ou outras formas de descrever o *lawile*? Em comunicação pessoal, Filomena Sândalo explica que *-jegi* é um nominalizador, equivalente a *-ção* no português. Por exemplo, “cantação” transforma o verbo cantar em um nome. A tradução de Sánchez Labrador para *Ejiwajegi* como povo das palmeiras *Eyiguá* estaria errada, sendo a mais adequada, pela lógica da língua, palmeiral.

³⁵ Lévi-Strauss também tece comparações entre as linguagens do mito, do canto e da máscara como equivalentes: “Para apoiar nossa tese, podemos, pois utilizar como argumento o fato de que numerosas sociedades, passadas e presentes, concebem a relação entre a língua falada e o canto de acordo com o modelo da relação existente entre contínuo e descontínuo. O que equivale dizer que, no seio da cultura, o canto se distingue da língua falada como a cultura se distingue da natureza; cantado ou não, o discurso sagrado do mito se opõe do mesmo modo ao discurso profano. Além disso, o canto e os instrumentos musicais são frequentemente comparados a máscaras: equivalentes, no plano acústico, do que as máscaras são no plano plástico (que, por essa razão, lhes são moral e fisicamente associados, especialmente na América do Sul)” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p.49).

Hugh-Jones adere a formulação severiana de que “os sistemas iconográficos ameríndios funcionam como sistemas de memória associados a uma forma especial de linguagem, [...] cuja estrutura baseia-se na listagem repetitiva de nomes e várias outras formas de paralelismo” (HUGH-JONES, 2016, p. 19). Portanto, ao promover relações entre sistemas organizados de conhecimento e conjuntos organizados de elementos gráficos, os petróglifos desenhados, reivindicados pelos Tukano como herança de seus ancestrais, existem como técnica de memória social deste povo; sendo, para Hugh-Jones, mitos gráficos.

Dessa forma, os objetos podem falar e reconvocar as memórias. O mesmo se aplica a formas diferentes de iconografia. Uma conclusão a que se chega com tudo isso, a partir de um ponto de vista indígena, é que aquilo que os antropólogos chamam de ‘mito’ na verdade surge de diversas formas e que nossa categoria de ‘mito’, com suas implicações de narrativas faladas, não se adequa facilmente a entendimentos indígenas (HUGH-JONES, 2016, p. 44).

Da mesma forma que os desenhos encontrados em petróglifos, cestarias, malocas, etc. desempenham um papel proeminente nos rituais, porque são dotados de densas camadas de significado provenientes dos mitos, o *lawile*, sendo uma técnica de memória e de aquisição de conhecimento e sabedoria, também compõe uma rede de relações sociais importantes para os Kadiwéu, que podem ser observadas, por exemplo, na festa da moça, descrita no capítulo seguinte. Os elementos iconográficos nos sistemas de memória são visualmente salientes e memoráveis, para que o conhecimento perdure na memória do indivíduo (HUGH-JONES, 2016).

Quando Hugh-Jones afirma que os desenhos são mitos gráficos, ele não está compreendendo os elementos geográficos ou arquiteturais, iconográficos e não iconográficos como partes complementares separadas no pensamento indígena. “Eles são de fato uma única e mesma coisa” (HUGH-JONES, 2016, p. 49): as pedras são o Jurupari, os rios são as anacondas ancestrais. Portanto, não são apenas “história materializada, eles também sintetizam diferentes maneiras de pensar sobre o tempo” (Idem, p. 58).

Segundo Severi, o que confere a estes desenhos, cantos, artefatos essa qualidade é a sua ambiguidade, o duplo de que falávamos no capítulo anterior, que o autor chama de representação quimérica. Pensando o *lawile* nas duas explicações que expusemos até o momento, beira da lagoa e flor da moça, podemos afirmar que ele é um desenho de origem mítica que expressa ambiguidade, pois está atrelado à fatos que não deveriam ter ocorrido, mas que aconteceram porque fugiram ao controle kadiwéu. Isto é, por um lado, o mel de *Napoxaganegigi* estragou, por um descuido de suas escravas, por isso o

lawilawene foi criado; por outro, os Kadiwéu sabem que a flor é perigosa porque são contadas histórias em que ela conseguiu atrair pessoas, em especial moças, para o Rio Vermelho.

Este elemento gráfico é composto por conhecimentos míticos e cotidianos que interagem na composição da memória kadiwéu e é, ao nosso ver, um exemplo de mito gráfico. Além deste qualificador, a ambiguidade, como marcadora da diferença entre um elemento gráfico quimérico e outro comum - digamos, outra característica - é fundamental: sua agência. Por um lado, ela é profilática (terapêutica/regenerativa), protetora, transformando o corpo que a recebe, refazendo sua pele, endurecendo-a ou amolecendo-a, preparando-o para suportar o peso de perigosos enfeites durante os rituais, períodos de resguardo, doenças, viagens e relações perigosas. Por outro lado, pode ser maléfica, se for malfeita ou aplicada em momento inoportuno, ou ainda, com a tinta errada, tornando o corpo que a recebe suscetível, transformando-o em bicho, entre outros infortúnios (SEVERI & LAGROU, 2013, p. 20-21). A agência, então, constitui-se no duplo e está repleta de ambiguidade. Afirmamos que o *lawile* contém também o componente de agência, porque ele protege, por exemplo, contra a hipnose, previne dos males que os seres notívagos podem causar, comunicam aos/interagem com seres perigosos que estão agindo naqueles corpos, entre outras, que a reflexão antropológica tendeu a tratar de modo separado.

O terceiro conceito de *lawile* refere-se ao monstro, que ajudado pela flor, vê a moça perto do rio, faz um redemoinho nas águas para atraí-la a elas. Nomeado por Júlia Lange como *Nagalageti*, traduzido pela sua filha Odete como ariranha (Bodoquena, 17/09/2015), ele pode desflorar a moça, desvirginá-la, “pode quebrar seu caramujo”, dizem os Kadiwéu³⁶. Não encontramos nenhuma narrativa ancestral que citasse *Nagalageti*; entretanto, histórias de seres subaquáticos que protagonizam a construção de armadilhas para atrair pessoas para o rio, matando-as ou aproveitando-se delas para estabelecer laços de parentesco com os humanos são comuns entre os povos ameríndios.

³⁶ Em comunicação pessoal, Messias Basques nos informou que os homens kadiwéu costumam tratar os buracos do corpo de uma mulher por *begi*, dizendo “vou [qualquer ato sexual] no *begi* dela”. Como estes temas nunca ocorrem diante de mulheres, nós nunca ouvimos esta expressão em campo. Isto posto, são comentários típicos de “rodas de homens”, algo que pode ser associado à roda de conversa na lagoa e ao perigo das mulheres serem seduzidas ou levadas para os córregos onde poderão transar com alguém, em geral de modo rápido e casual. Ainda segundo Messias, em conversas masculinas os homens diziam que “quebraram” essa ou aquela mulher, quando se referiam ao fato de terem sido os primeiros a transar com elas.

Nos Kadiwéu, localizamos um mito que narra a história de uma mulher feroz que vive em um grande rio e que se chama *Wi-gui-má-cái*. Esta mulher tenta atrair um menino para o rio ao oferecer-lhe um fruto. O menino come o fruto, chamado de *ní-karáa*, e leva algumas de suas sementes para casa, semeando-as. Três árvores crescem, mas quando eles mudam-se de casa, as árvores desaparecem. Na sequência, o menino conhece um outro garoto que lhe pede para fazer uma arapuca para pegar pombos, mas ele não faz. Ao conversar com sua avó, revela que não fez a armadilha porque sabia que aquele garoto era um perigoso ser canibal. Insistindo em desobedecer aos parentes, o menino vai nadar no rio. Sua mãe reprova tal ato, e conta-lhe que o seu pai é o Sete Estrelas e que, se não for obediente, será buscado pelo pai³⁷.

A história do *Nagalagi* remete a histórias semelhantes à de *Wi-gui-má-cái*, mas também a de outros mitos ameríndios, como o caso do monstro aquático *Tulupele*, dos Wayana. Com a aparência de uma mistura de lagarta com anta, foi criado como um brinquedo pelo criador. Depois de lavado diversas vezes, com folhas diferentes, ganhou vida. *Tulupele* tinha um bicho de estimação, a arara-canindé. Quando os Wayana aproximavam-se do lago, a arara-canindé fingia que caía no rio para atrair os índios para o rio e serem mortos pelo *Tulupele*. Um dia, os Wayana e os Aparai juntaram-se e mataram os dois bichos. Os desenhos contidos na pele do monstro foram copiados pelos dois povos (DÉLÉAGE E KULIJAMAN, 2016, p. 17-20).

É possível aproximar o mito do *Tulupele* - existente não somente entre os Wayana e os Aparai, mas também entre os Kali'na, Patamuna, Waiwai, e em geral entre os povos da região dos Caribes, nas Guianas – com a história sobre o *Nagalagi*, pois parece-nos que ambos os monstros funcionam como um dispositivo de aquisição de conhecimentos novos, por meio de situações arriscadas. *Nagalagi* e *Tulupele* são chamados de

³⁷ Na íntegra: “Don't go into the forest, warned the mother. There's a woman there who eats children. (She was referring to *Wi-gui-má-cái*). Mother, I've already seen her; she's a ferocious woman who lives in a big river. He went, and the river-woman said to him: Eat some of this fruit; It's tasty. He ate, and kept the kernels of the fruit to show his mother what the fruit was like (*ní-karaá*). He said to his mother: Let's plant some. He planted three trees, and they grew. She said to him: let's move elsewhere. They moved, and she did not see the trees anymore. Her son met another boy, who told him to make a birdsnare to catch pigeons. Díeu-nái's son said: I don't know how to do it. He knew, but did not want to do it, thinking: if I do it I think he'll eat me. He went to his grandmother's house and said to her: Now I've seen what you told me about, people who eat people. I know how you went. I called you to eat breakfast, but you didn't come. I don't think that woman eats people. I went there and ate fruit. Another boy told me to make a birdsnare, but I didn't. His mother said: Don't go far away, I can't see anymore. He went to swim in the river, and his mother called him to change clothes, but he was already swimming. When he came back she asked: where did you go, my son? Oh, mother, I went swimming in the river. He did not obey his mother. Listen, my son, if you don't obey, your father will come to get you, you'll see. Your father was Seven Stars. Now he knew who his father was, and he began to obey his mother” (CHEVALIER, 1982, p.5-7 *apud* WILBERT e SIMONEAU, 1989, p. 48).

monstros porque ambos são polimorfos, “tem muitas formas, são muitas coisas” (Idem, *ibidem*), tem muitos significados, e podem ser fonte de muitos aprendizados, que para serem apreendidos é preciso pagar um preço, arriscando-se. Entre os Kadiwéu, eles parecem estar sempre associados ao povo do Rio Vermelho, aos seres notívagos que oferecem saberes para tornar os Kadiwéu presas fáceis de capturar, ou seja, o conhecimento como armadilha.

Ainda sobre a explanação de Júlia Lange sobre ser o *lawile* um redemoinho causado pelo *Nagalageti*, devemos ressaltar a alusão à quebra do caramujo das moças, que leva-nos ao quarto modo de compreender o padrão. Em um artigo inédito para o campo, devido ao modo como o autor explora a mitologia Kadiwéu, Romizi (2017) esmiúça a primeira parte da narrativa mais popular entre os Kadiwéu sobre a origem dos homens. Nele, *Gonoenogoji* recebe ajuda de diversos pássaros, escolhendo-os conforme suas características alimentares, de habitat, etc. a fim de obter êxito na deflagração de quem são os ladrões que estão roubando seus peixes. Os dois primeiros pássaros, a corujinha e a anhumã, falham na vigília do lago, pois adormecem; o terceiro pássaro, o carão, logra sucesso.

Para esclarecer o porquê deste último ter conseguido ver os humanos, Romizi (2017) alega que o carão foi “ajudado” pelo Caracará. Esta ave joga cinzas no alimento do carão, ofertado por *Gonoenogoji* pouco antes de partir para realizar sua tarefa. Em uma leitura perspectivista, observa-se que o fato de ter comido um alimento cozido, porque foi colocado embaixo de cinzas pelo Caracará, transforma o carão no único animal que pode ver os homens, porque ao comer a mesma comida que os humanos, a carne cozida, veste a roupa humana, aproximando-se a tal natureza, assumindo seu olhar (VIVEIROS DE CASTRO, 2004). É mister notar que o alimento consumido nessa transformação do carão é um caramujo (cuja tradução não aparece no dicionário kadiwéu³⁸), que segundo Ribeiro (1979), era um animal muito utilizado pelos Kadiwéu, para cortar e carregar coisas pequenas:

Naquele tempo do antigamente não tinha nem faca, nem tareco de ferro e a gente gastava muito destes caramujos, era daqueles de baía, de rio, dos chatos e dos mais compridos, dos de campo, todos tinham aquele serviço. Perto das casas ficavam aqueles montes de caramujo (RIBEIRO, 1979, p.135).

³⁸ Segundo Messias Basques (comunicação pessoal), caramujo se chama *juleba*, e significa “corta como faca”.

Por conta desta proximidade, muitas expressões metafóricas foram criadas na comunidade com o uso figurativo do caramujo, já que atualmente os Kadiwéu habitam em outros territórios, distantes no tempo e no espaço daqueles de antigamente. Por exemplo, tentando fazer-nos de ‘corridos’ - pessoas que correm de medo das histórias que os Kadiwéu inventam (LECZNIESKI, 2005), e acabam virando personagens das ‘histórias que aconteceram mesmo’ (PECHINCHA, 1994) -, uma senhora Kadiwéu nos alertou do quanto era perigoso andarmos pelos campos dos índios sem companhia, como estávamos fazendo, pois alguém poderia nos fazer mal, arrastando-nos para o mato para “quebrar nosso caramujo”.

Se por um lado, flor e monstro produzem redemoinhos que podem capturar pessoas, por outro, a quebra do caramujo, de seu redemoinho-casa, pode fazer surgir um novo ser humano. Logo, tanto a flor da moça quanto o caramujo podem referir-se ao órgão sexual feminino. Os redemoinhos da flor e do monstro são armadilhas, por um lado, mas também podem figurar como algo passível de ser preservado delas, por outro, como é o caso do caramujo. Seja atentando para a forma, seja da beira da lagoa, da flor e do caramujo, seja para o movimento, observado nos efeitos da tontura da bebida, da hipnose da flor e do turbilhão aquático da ariranha, podemos afirmar que o *lawile* expressa, medeia, agencia, veicula um elemento gráfico a diversos conjuntos de saberes.

Diante da afirmação que o desenho demonstra a alegria da pessoa pintada, no caso do motivo *lawile*, poderíamos articular que sua agência é a de proteção, que resulta do ato de estar pintado, isto é, afastado dos perigos pelos quais aquele que se pintou pode passar, já que não o atingirão. Além disso, cremos que tal agência é dupla, pois protege o corpo kadiwéu dos males externos e internos do próprio grupo como, por exemplo, da inveja.

Nos casos em que o *lawile* liga-se a flor e ao monstro, a proteção que ele desempenharia parece justificada. Mas, e no episódio do *lawilawene*, do redemoinho enquanto efeito da bebida fermentada? O padre jesuíta Sánchez Labrador, que viveu entre os Guaicuru durante seis anos no século XVIII, relata que tanto as pinturas corporais masculinas, quanto os astros e as plantas eram associados ao consumo da bebida. Produzida com a fruta da algarroba, a bebida tinha uma importância cerimonial, pois “portadora do espírito como as outras, trazia um benfazejo cujo objetivo era proteger o nascimento e a conservação daquele espírito” (PADILHA, 1996, p. 40).

Arelada à vida guerreira, mas também ao calendário agrícola Guaná, a bebida era consumida no momento em que havia o amadurecimento da planta, do guerreiro, das

relações entre humanos e astros e daquelas entre gerações e gêneros. Nos cultos que realizavam ao sol, os Guaicuru simulavam brigas entre sexos, as crianças imitavam os adultos e os guerreiros pintavam-se (PADILHA, 1996). Ribeiro (1979) nota que o consumo da bebida obedecia a uma etiqueta rígida entre os Kadiwéu. Em ordem hierárquica, geracional e sexual, consumo deveria ser acompanhado por música, tocada especialmente por pessoas eleitas, em geral idosos sábios (RIBEIRO, 1979). Portanto, compreendemos que o desenho do redemoinho pode ser lido como protetor contra as figuras maléficas do monstro e da flor – que é um dos disfarces dos seres notívagos -, mas também como instrumento de conservação do corpo-espírito justamente por meio desta proteção, aliada a outros componentes fortificantes, como a música e a bebida.

Há ainda uma quinta acepção associada ao padrão *lawile* que nos foi descortinada por Lenita Cruz (Aldeia Alves de Barros, 15/08/2014). Perguntada sobre o porquê deste padrão chamar-se *lawile*, a artista respondeu-nos que o nome era uma descrição do movimento que o desenho tornava visível. Isto é, sua avó contava que o *lawile* aludia aos tempos antigos, em que os Kadiwéu rodeavam as terras da região e que não tinham parada, eram nômades. Tal explicação poderia relacionar o *lawile* a compreensão de movimento, tal qual o redemoinho da ariranha e o efeito embriagador da bebida; a noção de controle do território, rodeando os campos sob domínio dos índios cavaleiros, poderia afastar o mal, por exemplo, uma invasão pelos *ecalaye*. Nesta última concepção, a reflexão sobre territórios demarcados, cobiçados, disputados é marcada pelo padrão, acionando-o para falar da territorialidade, cujos constantes deslocamentos e luta pelo território transformam o "rodear do campo" em luta pela terra, no sentido de redemoinho das movimentações políticas.

Pensando o *lawile* como um símbolo³⁹, podendo ser objeto, atividade, relação, evento, gesto e unidade espacial em uma situação ritual, poderíamos dizer que, como tal, associa-se aos interesses, propósitos, fins e meios humanos formulados explicita ou implicitamente. Além disso, “a estrutura e as propriedades de um símbolo são as de uma entidade dinâmica, ao menos dentro do seu contexto de ação apropriado” (TURNER, 2005, p. 49-50), o que significa que eles podem transformar-se de acordo com o contexto vivenciados por aqueles que lhes dão sentido. Logo, esta última abordagem do padrão

³⁹ “uma coisa encarada pelo consenso geral como tipificando ou representando ou lembrando algo através da posse de qualidades análogas ou por meio de associações em fatos ou pensamentos” (TURNER, 2005, p. 49)

incorpora novos conhecimentos aos já consolidados, prática recorrente entre os ameríndios, sendo que com os Kadiwéu não é diferente.

Simbolizar e representar são verbos que podem gerar interpretações equivocadas no âmbito dos estudos antropológicos sobre arte e, por isso, estão sendo revisados atualmente. Contudo, se o(a) leitor(a) entende que o desenho é uma representação quimérica, múltipla e fluida, além de compreender que ser símbolo não retira do desenho a possibilidade de agir, além de representar alegoricamente algo, compreendemos como interessante o uso deste campo semântico em torno da palavra símbolo.

A análise da escrita verdadeira como aquela que é diferente da do desenho, se formos entendê-lo como linguagem, estabelecendo paralelismos entre um conjunto de conhecimentos e outro de elementos gráficos também pode causar má-compreensão. Santos Granero, por exemplo, defende a ideia de que as escritas topográficas dos povos da Amazônia são menos significativas do que os *quipus* incas, cordas usadas para manter seus registros, e o sistema *ceque*, “que relacionava as linhas de locais sagrados com eventos do calendário” (Hugh-Jones in FAUSTO & SEVERI, 2016, p. 17), consideradas escritas verdadeiras.

Talvez este seja o ponto de Boggiani quando compara, em *Intorno ad una curiosa usanza dele popolazioni indigene dell’antico Peru* (1896), os desenhos de algumas múmias peruanas do Museu Pigorini e a pintura de corpo dos Kadiwéu, estabelecendo relações entre os Mbayá-Guaikuru e os *Chavin* (PADILHA, 1996). Embora as semelhanças artísticas existam de fato entre os Kadiwéu e povos andinos e aruaque, como abordou Lévi-Strauss (1996) e também como pudemos observar nos desenhos dos Nasca ou Nazca⁴⁰, entendemos como desnecessário o estabelecimento de *rankings* entre modos de comunicação para análise de quais seriam mais ou menos verdadeiros.

Em suma, estas cinco formulações sobre o redemoinho – beira da lagoa, flor, monstro, caramujo e rodear o campo - apontam para a manutenção, via transmissão de saberes ou via transformação destes, do “sistema índio” pelos Kadiwéu, e certamente constituem apenas a ponta do *iceberg*, visto que o acesso a estas informações só nos foi

⁴⁰ Os desenhos Nasca podem ser divididos em três categorias: “(1) motivos naturalísticos como aves, animais, flores e plantas, répteis e anfíbios, peixes e outras criaturas do mar, etc., (2) motivos religiosos ou míticos, incluindo O Ser Mítico Antropomórfico, a Baleia assassina mítica, o gato manchado, o horrível Pássaro, criatura serpentina, colheita mítica e Harpy, e (3) desenhos geométricos como círculos, bandas e linhas cruzadas”. Assim como os desenhos kadiwéu, o sistema iconográfico nasca pode ser compreendido, design como um conjunto de símbolos, pois se referem a ideias ou servem como veículos para concepções (PROULX, 1983, p. 91).

concedido após meses de convívio, em que ouvíamos vagas respostas de quanto não se lembravam ou não tinham aprendido nada com suas avós e avôs.

O *lawile* contribui para a reconvocação da memória social dos Kadiwéu, sobre seus mitos, constituindo assim um mito gráfico para a fabricação de corpos, pois participa da capacitação, fortificação e proteção destes frente aos perigos pelos quais pode passar, e também para a transmissão de conhecimentos e da alegria concernentes às suas propriedades quiméricas. Este é apenas um padrão; no entanto, percebemos quantos saberes estão condensados em seus contornos, quantas formas de agência estão colocadas nele, quantas relações entre termos este desenho promove.

2.1.2 *Liweekaladi* (escada angular) e *Nawigicenigi* (escada não angular)

O segundo elemento gráfico de maior recorrência nos desenhos kadiwéu é o *Liweekaladi* (escada angular). Chamado por muitas pessoas de *nawigicenigi* ou de *niweekaladi*, o *liweekaladi* é diferente do primeiro, pois é mais angular que ele e do segundo, que não corresponderia visualmente a nenhum padrão, pois é traduzido como ponte, embora referido por todos como escada. Contudo, seria esta escada uma ponte?

Na aldeia Alves de Barros, tais dúvidas quanto as nomeações do padrão escalonado são inexistentes: praticamente todos o chamam de *nawigicenigi*. Porém, tendo em vista que as mulheres mais idosas - fonte de grande parte de nossas informações, em sua maioria posteriormente confirmadas pelos pares – relataram-nos tal diferença entre os dois padrões e afirmaram que o correto seria distingui-los, preferimos manter tal dissonância para enriquecimento do presente trabalho.

São recorrentes os sinais de mudança de padrões e suas formas devido à perda de memória de seus nomes ou sentidos, tanto da parte das artistas quanto de outros habitantes mais velhos e tradicionais. Para autores como Lévi-Strauss (1996), Ribeiro (1979), Siqueira Jr. (1993) e Padilha (1996), esta tendência “dificulta a percepção de seus significados atuais” (PADILHA, 1996, p.2). Segundo Darcy Ribeiro (1979), as transformações produzidas pelo contato com o branco, como por exemplo a mudança de habitat e o modo de subsistência, alteraram a base do desenvolvimento artístico kadiwéu, fazendo com que a nomenclatura de cada padrão perdesse o sentido. Por isso, embora quase todos os Kadiwéu acreditassem “que cada padrão de desenho tivesse uma designação própria”, quando perguntados “se mostravam inteiramente incapazes de lembrar mais de dois ou três, mesmo à vista dos desenhos” (RIBEIRO, 1979, p.271).

Ribeiro também encontrou dificuldade em obter nomes e significados dos desenhos, relatando como inúteis os “esforços para conseguir mesmo os nomes de certas figuras geométricas correntes em suas composições como o triângulo, o trapézio e a elipse” (RIBEIRO, 1979, p.271). Ainda assim coletou alguns nomes, entre os quais: *ono-ké-dig* (sobre o nariz), *odipúi-dena* (sobre as maçãs), *odá-tp-koli* (na testa), *io-kodrá-dígi* (no colo) e *odo-ládi* (nos braços). Este obstáculo em adquirir informações sobre a arte kadiwéu foi compreendido pelo autor tanto como perda de memória, ocasionada pelas transformações de sua base vital, quanto pelo entendimento de que a nomenclatura dos motivos kadiwéu era de “natureza puramente formal, não simbólica ou figurativa” (Idem, *ibidem*), tendo em vista os poucos resultados obtidos com suas perguntas insistentes.

Seguindo as diretrizes boasianas de que o efeito estético produz-se pela associação de formas e ideias - o que faz com que, na Arte Primitiva, um simples grafismo possa estar impregnado de significados -, a antropologia tem atentado para o fato de o objeto ou o grafismo parecer ser muito mais resistente do que seus possíveis significados. Entretanto, não se pode afirmar uma predominância da forma sobre o sentido, haja visto que ambos mantêm suas funções das relações que o ser humano estabelece com seus modos de pensar (BOAS, 2014). Além disso,

[...] muitas vezes, sob aparências semelhantes, forma e desenho transmitem sentidos diversos ou mesmo contrários. O sentido estético pode anteceder ao desejo de significar, ou perpetuar-se além da perda de uma memória. Mas, de um modo geral, formas se associam a ideias. E, enquanto tal, transcendem o transporte de formas fixas (PADILHA, 1996, p. 48/9).

Historicamente, as teorias sobre arte primitiva enxergavam os padrões geométricos como um estilhamento das formas primeiras, mais completas. Franz Boas, crítico desta conceituação de arte primitiva, discordava da associação da geometrização à degenerescência do desenho em perspectiva, acreditando estar nas relações históricas entre padrões e seus nomes a razão da elaboração das formas representativas e geométricas (BOAS, 2014).

Sendo assim, a compreensão do significado dos padrões, deve ser buscado dentro de uma mesma cultura, ou de um mesmo grupo, a partir da identificação que eles fazem dos padrões com um mesmo significado ou significados semelhantes. Se isso não acontece, ou o padrão perdeu seu significado original ou simplesmente se tornou um exercício estético que não conta mais nenhum tipo de história ou não se relaciona com nenhum passado mitológico (PADILHA, 1996, p. 51).

Conforme observamos no *lawile*, este não é o caso dos desenhos kadiwéu. Todavia, diante da demonstrada “confusão” entre o *nawigicenigi* e o *liweekaladi/niweekaladi*, aliada à escassez de dados sobre este padrão e seus possíveis sentidos, poderíamos aderir ao raciocínio ribeiriano e supor que aquilo que o desenho representa não integra mais seu modo de vida, tendo sido apagado da memória deste grupo.

Na aldeia Alves de Barros, a maioria das pessoas com quem conversamos sobre este desenho nomeava a escada como *nawigicenigi*, sem hesitação; no entanto, explicar se havia ou não algum sentido, significado, agência ou história, era tarefa difícil, talvez pela tradução ser complexa demais ou impossível. Encontramos no dicionário Kadiwéu-Português (GRIFFITHS, 2002, p.144) traduções de *Niwekaladi/niwekalatedi*, como escada dele, e *Niwekaladi* como escada, ponte. Não encontramos *liweekaladi*, relatado por Maria Joana Bernaldino Pires como ponte (Aldeia Alves de Barros, 21/04/2017). Porém, não há nenhuma referência a *nawigicenigi*. Seria este vocábulo uma forma antiga de linguagem?

O sentido deste padrão teria se perdido em meio as mudanças socioculturais pelas quais os Kadiwéu passaram, esquecido por não possuir mais os fundamentos de sua existência, transformando seu sentido em algo meramente estético? E mais, teria sofrido algum tipo de resistência em sua permanência por parte de outros grupos religiosos que adentraram na aldeia para evangelização?

Para responder este enigma, recorreremos mais uma vez as senhoras Kadiwéu e suas memórias plenas de conhecimento. Já compreendemos que o fato de os Kadiwéu silenciarem um assunto não significa que aquilo não exista mais ou que realmente não lembrem-se de nada sobre ele; a cultura do silêncio integra sua educação. Isto posto, destacamos três versões sobre o que esta linha escalonada, angular ou não, poderia ser.

Na primeira, o *nawigicenigi* (escada não angular) foi identificado como uma imitação do movimento que os índios antigos faziam ao subir e descer os morros da terra kadiwéu, nas cheias e secas do Pantanal (Lenita Cruz, Aldeia Alves de Barros, 15/08/2014). Pedimos para que nossa interlocutora mostrasse-nos visualmente o padrão, sendo que ela nos apontou o desenho do *liweekaladi* (escada angular) na cerâmica que estava produzindo. Chamamos atenção aqui para a palavra *aladi*, que significa mudar, abandonar casa ou pessoa, jogar fora algo. *Niwekaladi*, como está no dicionário, poderia então tecer relações com as constantes mudanças de aldeias pelos Kadiwéu devido

também as características da região em que moram, conhecida pelos seus alagamentos sazonais.

Numa segunda explicação, oriunda das bibliografias sobre os povos do Chaco⁴¹, as pinturas corporais e adornos destas sociedades eram concebidas como menções à criação das plantas cultivadas e às personagens astrais (MÉTRAUX, 1935). Ou seja, o *liweekaladi/nawigicenigi* faria referência a heróis ancestrais como o *Nibetád*, entre outros.

O campo dos estudos da editoração não-verbal formulou a existência de dois tipos de comunicação: uma horizontal, entre o homem e o homem, e uma vertical, entre deus-homem-diabo, que podem ocorrer na forma verbal e/ou não-verbal (BARRACCO e LHULIER, 1974). Pesquisadoras como Helda Barracco e Yolanda Lhulier, integrantes deste grupo de estudiosos, analisaram a pintura corporal Kadiwéu segundo seus fundamentos.

Desta forma, o desenho intitulado “A cunhada de Joãozinho” (BOGGIANI, 1945) é descrito ou lido como um símbolo⁴² conforme os seguintes critérios: concentração do trabalho (queixo, maxilar e maçãs do rosto), direção (do sudeste para o norte), evidência (olho esquerdo, pontos cardeais) e símbolos (labiríntica, ondulações, intervalos, demarcações posicionais, etc.). São eles que tornam evidente, para as autoras, a representação pictórica do mês de julho.

⁴¹ Entre os quais: os Xamacoco, os Toba, os Pilagá e os Mataco.

⁴² “O símbolo surge no ser humano em consequência do próprio ajustamento cognoscitivo do homem ao mundo objetivo, o que na biologia se chamaria adaptação, sendo que na psicologia se prefere usar ajustamento, que é uma ação centrífuga dos esquemas que se dirigem ad ao objeto e a assimilação que é uma ação centrípeta dos esquemas dirigidos in para sua interioridade” (BARRACCO e LHULIER, 1974, p. 11).

Figura 23: A cunhada de Joãozinho (BOGGIANI, 1945, p.192-193); Figura 24: Mulher com pintura facial inspirada na reprodução de Boggiani, na festa do índio de 2017 (Acervo Pessoal/abril de 2017).

Assim sendo, (a) a *scapula* - que não é um símbolo com significação própria, mas sim reforçador daqueles que o acompanham, no sentido da religiosidade (BARRACCO e LHULIER, 1974) - comprovaria a ideia de que a mensagem não verbal que o desenho transmite é de caráter religioso, (b) o labirinto de convergência indicaria ritos de fertilidade, e (c) a linha ondulada, uma ação em movimento, era utilizada para demonstrar o sentido repetitivo da ação. Além disso, (d) a faixa oblíqua representaria um calendário e (e) o seccionamento da ondulação, contida na faixa oblíqua temporal, seria a simbolização da noção de intervalo, neste caso, estacional, de um verão a outro. Por fim, as autoras falam do ponto e da reta (f): o primeiro ligado aos antigos rituais de fertilidade e o segundo a algo cujo valor é de lei ou determinação inelutável (BARRACCO & LHULIER, 1974, p.25-27). Em síntese, o desenho enunciaria de forma não-verbal a seguinte colocação:

Cada mês de julho procederemos, impreterivelmente ao plantio do lado noroeste de nosso povoado e as suas festas decorrentes. O caráter evidenciado na análise, além de possuir um simbolismo próprio, em algum caso acrescenta à sua carga informativa um outro elemento de importância, principalmente tratando-se do plantio que deve ser feito em época determinada: o da datação. Neste texto possuímos sua data bem exata pois encontramos a época de influência do Planeta Lua (BARRACCO e LHULIER, 1974, p. 28 - Grifo das autoras).

Segundo tais descrições, os padrões são lidos como símbolos universais cujos significados são comuns em diferentes povos, e que não levam em consideração as formulações dos próprios kadiwéu enquanto criadores desta expressão a sério. Todavia, destacamo-nas porque é comum a colocação destas conceituações como verdadeiramente explicativas dos desenhos kadiwéu, como veremos no capítulo final.

Vimos anteriormente que também Sánchez Labrador associava as pinturas corporais – e o consumo de bebida - aos astros e cultivo de plantas. Segundo o missionário, na lua cheia ou no aparecimento das Plêiades (*Nibetád*) eram realizados rituais de passagem relacionados ao guerreiro, em que os homens pintavam totalmente de preto ou de vermelho, dependendo da fase para a qual evoluiria. Após esta primeira pintura, sem desenhos, os homens faziam cortes na pele, no formato de sóis e estrelas brancas, e os preenchiam com uma tinta branca, tal qual as estrelas, fabricada com a farinha da palmeira *namocoli*⁴³. De acordo com Sánchez Labrador, *apud* Padilha (1996), “nas luas cheias havia festa a noite toda até aparecer a estrela da manhã quando paravam a música e entoavam as palavras “... *ya viene nuestro amo...*”” (PADILHA, 1996, p. 39), diferentemente da lua nova, em que gritavam *Eperai*, que quer dizer “a lua”.

Figuras 25 e 26: Desenhos de estrelas (duas primeiras figuras) e sóis (In: RIBEIRO, 1979, p.60 e 40).

Isto posto, observamos que os desenhos das estrelas e sóis, dispostos nestas bibliografias dos séculos XVIII e XIX, são composições de trapézios e triângulos, representados em figuras fechadas, conforme os desenhos coletados por Ribeiro (1979) abaixo, e abertas, segundo esboço efetuado por Romizi a pedido da pesquisadora, disponível a seguir. Nestas últimas, assemelham-se às linhas escalonadas do *liweekaladi/nawigicenigi*, compondo nossa segunda interpretação sobre o padrão.

⁴³ A cerâmica também passa por esse processo nos dias atuais: primeiro é queimada, deixando sua cor caramelada ou branca para tornar-se avermelhada ou pretejada, por causa do fogo. Num segundo momento recebe os veios, feitos com cordões de caraguatá ou fios de roupas velhas. Após este processo, a cerâmica recebe cores variadas, em especial vermelho e preto. Por fim, os veios são preenchidos com tinta branca. Tendo em vista este modo semelhante de fabricação do corpo do guerreiro e da cerâmica Kadiwéu, acreditamos que podemos estabelecer relações entre tais vetores, corpo e cerâmica. Estas serão discutidas no capítulo quatro da tese.

Considerando que a agricultura foi uma prática inserida no povo Kadiwéu através de suas relações com povos cultivadores, entre os quais os Guaná - relações estas que continuam até hoje, por meio de seus descendentes, os Terena -, e que é tratada como secundária atualmente, atentamos para a ligação entre desenhos e constelações. Ribeiro (1979) informa o nome e as histórias de algumas delas: Cervo, Jaboti, Círculo de Velhos (conhecida como *Lupos*, entre os *ecalai*), Roda de Crianças (ou *Corona Australis*), *Nibetád* (Plêiades), *Nibetád-lalé* (traduzida como ‘estrela da manhã’, esta seria o capacete plumário de *Nibetád*), *Agô-nagêná* (sem uma perna, para os Kadiwéu, Cruzeiro do Sul, para os *ecalai*), etc. Muitas das histórias dessas constelações são relatos de animais e pessoas que foram arrastadas contra a própria vontade por seres notívagos, descritos pelos informantes de Ribeiro como bichos ou cipós.

Além disso, as estrelas podem ter sido antigos guerreiros que, após perderem uma batalha, foram obrigados a permanecerem no céu (RIBEIRO, 1979, p.48-50). Tendo em vista estas aproximações, colocamos abaixo algumas considerações sobre a principal constelação para os Kadiwéu, o *Nibetád* ou *Nibetadi*, que estão relacionadas à agricultura também⁴⁴.

Nibetád é descrito como um homem que desceu do céu para casar com uma Kadiwéu com quem teve dois filhos, os quais depois se tornaram padres famosos. O elemento a que a lenda dá mais ênfase é a sua qualidade de agricultor, cujas roças produziam logo depois de plantadas. Este é um motivo inesperado num povo que viveu da caça, da pesca, da coleta, do pastoreio e do saque, mas nunca da agricultura. É mais estranha ainda a conexão de um agricultor com o período de mais intensas e rendosas atividades coletoras (algarroba e bocaiuva). Esses fatos estão a indicar, como assinalamos, que a lenda foi tomada de outra literatura, acrescida de elementos novos – como os filhos xamãs, tão característicos da mitologia Kadiwéu – e aplicada como racionalização a um cerimonial preexistente (RIBEIRO, 1979, p. 166).

Seguindo nossa hipótese de que os desenhos são mitos gráficos, isto é, são nomeados em referência a histórias primordiais porque são eles mesmos componentes delas, podemos supor que o desenho de estrela tenha se aberto, formando uma linha comunicante entre mundos, “imitando” - assim como faz o *lawila* – os movimentos de sua fonte inspiradora, as plêiades ou *Nibetád*. Logo, o desenho é compreendido como “um olhar sobre o corpo humano como a construção espacial que povoa o universo pela conjunção de elementos geométricos” (PADILHA, 1996, p. 98).

⁴⁴ A afirmação de que os grupos indígenas caracterizados como caçadores desconheciam a agricultura é uma falsa imagem forjada pela ciência, inclusive, antropológica. Os povos ameríndios todos teriam conhecimento e praticariam o ato de cultivar.

Figura 27: Esboço de como seria o desenho do sol no corpo humano, segundo Olinda Vergílio (Aldeia Alves de Barros, 17/01/2014) (Acervo pessoal/2017).

Via de mão dupla, a relação entre os Kadiwéu e os chamados seres notívagos – habitantes do Rio Vermelho, juntamente com *Gonoenogoji* e outras entidades, por exemplo, *Nibetád* - englobam o desenho dentro de um sistema de pensamento voltado para uma constante movimentação, entre céu domesticado e terra ameaçada ou céu ameaçador e terra domesticada. Nele, “é preciso uma ordem que cristalize e se aproprie de todos os deslocamentos ou desdobramentos, como a lógica indicada no desenho, que cria sempre seu duplo, que semelhante, não é jamais igual, sendo até seu oposto (PADILHA, 1996, p. 99).

Destarte, encontramos no dicionário as palavras: *liweeladi/liwelatedi* (sandália, sapato dele), *iwetade/niwetade* (curar, tratar), *nibetadi* (sete estrelas, umbigo), *niwetadenaganaga* (curandeiro, médico) (GRIFFITHS, 2002, p.144) - sendo *naganaga* (quando, daí) (Idem, p.121) e *niwetade* (curar, tratar) -, e *iwitide* (guerrear) (Idem, p. 131). Desenhar o *liweeladi/nawigicenigi* no corpo pode ser visto como um sinal de transformação, de relação com o *Nibetád*, pode ser uma forma de mostrar-se/tornar-se apto a comunicar-se, metamorfosear-se, com os seres notívagos, ao mesmo tempo perigosos e protetores, pode ainda representar um pedido ou um agradecimento de uma dádiva; enfim, muitas são as possíveis leituras do motivo.

Com relação à aptidão em comunicar-se, observamos a realização da hipótese colocada por nós aqui, devido a complementação de mais uma característica/utilidade do padrão: os *nidjienigi* sonham com personagens que os ajudam a curar as pessoas, transitando entre dois mundos, sendo ajudados pelos desenhos de sóis e estrelas, que pintam em seus maracás e corpos, nesta viagem. Por isso, *Niwetadenaganaga* (curandeiro, médico) é a junção entre *Iwetade/Niwetade* (curar, tratar) e *naganaga* (quando alguém faz/fala algo). *Nibetadi* (sete estrelas, umbigo) e *niwetade* (curar tratar) são vocábulos muito próximos, algo que pode configurar mais um indício da relação entre o ancestral mítico que desceu do céu para esposar uma Kadiwéu e a cura de doenças, afinal, seus filhos eram xamãs.

Por conseguinte, observamos na fotografia abaixo que a indumentária xamânica de Vicença, *nidjienigi* kadiwéu entrevistada por Ribeiro (1979), é composta por um capacete plumário, cintos ou faixas com o padrão *liweekaladi/nawigicenigi* e pelo maracá, igualmente desenhado. O capacete plumário, de cor branca, pode ser uma referência a constelação *Nibetád-lalé*, traduzida como estrela da manhã ou capacete plumário de *Nibetád*, estando a *nidjienigi* a imitar seu “auxiliar” de cura. Por exemplo, entre os Wauja, as doenças são curadas por meio das negociações e da visita desses seres aos humanos (BARCELOS NETO, 2008).

Este poder de renovação da força, de cura, provenientes de seres cuja natureza é diversa da humana, associado ao abanar, é também ressaltado na relação entre os *nidjienigi* e seus “bichos”, chamados de *niguicadi*, *ninicadi*, *nigiyodi*, *y-giocadi*, ou ainda, *liguicatedi* (RIBEIRO, 1979). Os bichos são animais ancestrais ou míticos que são incorporados pelo xamã, ou ainda, que o ajudam na cura de doenças, na luta contra encostos e feitiços, etc.

Figuras 28 e 29: Aprendiz e mestre *nidjenigi*. Destaque para a indumentária xamânica, bem como quais desenhos são pintados (In: RIBEIRO, 1979, p. 154 e 155).

O vento, ar em movimento, tem a capacidade de transportar tanto os bichos que trazem doença, quanto os que portam a cura. Do mesmo modo que abanar algo ou alguém na época do *Nibetád* trazia força e cura, era prática guerreira portar um colete de couro de onça como proteção: “Sánchez-Labrador afirma existir entre os índios a crença de que, usando esta jaqueta, receberiam a coragem do animal de quem tomaram a pele” (PECHINCHA, 1994, p. 58).

Em referência aos animais que ajudam o xamã a curar seus pacientes, isto é, espécies de orientadores que o auxiliam na negociação para obtenção da cura de seu paciente, encontramos no dicionário correspondentes como *ligiilagadi*, que significa “guia dele, bengala dele” (GRIFFITHS, 2002, p.104), bem como *lategedi*, cuja tradução é “coisa muito adorada, favorita” (GRIFFITHS, 2002, p.96). Este último foi coletado por Ribeiro como *latenigi* e traduzido como espíritos, seres notívagos, cipós ou bichos, ou seja, categoria que reúne todos os seres que auxiliam os Kadiwéu a preservar/aumentar sua força, sua saúde. Sob o mesmo estatuto do sistema índio kadiwéu, estas relações - entre humanos e seres notívagos, espíritos, ancestrais, bichos e cipós – também são permeadas por dubiedades. Afinal, os seres poderosos motivam histórias de grandes perigos e de grandes benesses.

Esta cadeia de argumentos em que associamos o *Nibetád*, os bichos-guias e a saúde e/ou força está presente em relatos cotidianos dos Kadiwéu. Apolinário e Laureano, interlocutores de Ribeiro (1979, p. 94-95), contavam que os homens faziam cortes nos braços e pernas, na época em que o *Nibetád* aparecia no céu, para poderem ficar fortes,

balançando roupas e tarecos, ou utensílios domésticos, com a mesma finalidade. São as mesmas histórias que ouvimos de Ademir Matchua e outros em relação a preparação do guerreiro Kadiwéu. Tais técnicas de escarificação e de abanação, aliadas a outras, também eram utilizadas pelos *nidjenigi*. Por exemplo, o pajé João Gordo, para curar as cólicas violentas do velho Matixúá, “pôs-se a chocalhar o maracá e a agitar o penacho de ema na direção do Matixúá. Aproximou-se assim e começou a soprar e cuspir em seco e abanar a barriga do Matixúá” (RIBEIRO, 1979, p. 223).

Ainda nos anos 1990, os Kadiwéu sacodiam os tarecos e continuavam a tradição de abanar pessoas doentes com o objetivo de espantar o mal e fortalecer o convalescente, bem como utilizar o abanico na festa da moça, como relataram Siqueira Jr. (1993) e Pechincha (1994). Hodiernamente, a prática de abanar alguém foi atualizada, e ocorre especialmente nas ocasiões de iniciação dos jovens. Maria Joana Bernaldino Pires (Alves de Barros, 13/09/2014) conta que quando uma pessoa, no início da sua adolescência, vai sozinha à cidade pela primeira vez, a mãe ou a avó a abana com um pano branco, fazendo orações ou cantando para que tudo transcorra bem, depois a faz pisar neste pano e, por fim, comemoram juntas esta passagem, bebendo refrigerante.

Se o ato de abanar, imitando o vento, portava a cura, a pintura era um modo humano de agradecê-la, de pedir ajuda, mas também de proteger-se. Por exemplo, no desenho abaixo, intitulado “Jovem Caduveo” (BOGGIANI, 1945), as autoras Barracco e Lhulier (1974) concluem, após análise pormenorizada, que se trata de uma mensagem de agradecimento, resumida como “Deus, ó Senhor, mantenha a minha força corporal!” (BARRACCO e LHULIER, 1974, p.34). Tal desenho poderia ser expresso completamente como: “Com todas as forças do nosso coração, pedimos ao nosso deus que se junte a nós para que os nossos campos produzam bastante, assim como o nosso espírito” (Idem, p. 35).

Tendo em vista que interessa-nos também os significados dados a cada padrão em particular, além do desenho completo, destacamos alguns tópicos da leitura das autoras sobre pontos específicos do desenho com o intuito de entender se é possível estabelecer relações entre estas leituras genéricas e as interpretações propostas aqui, cuja fonte é própria aos Kadiwéu.

Assim sendo, em suas análises, a emolduração do corpo humano é entendida como objetivo central do desenho, utilizando para tal o gancho duplo, a gota, a espiral, os pontos, o losango e a elipse. O duplo gancho significaria espiritualidade, tentativa de alcançar “o sobrenatural”, sendo interpretado como “um canal que serve de ligação entre

os dois mundos” (Idem, p. 34). A gota e o ponto manuseado significariam vitalidade, criatividade, características que são ampliadas quando estes padrões são relacionados a outros símbolos. A espiral representaria o mundo humano. O ponto, símbolo cuja origem é muito antiga, referiria-se a reprodução. Já o losango quer dizer unificação e a elipse a denotação do espaço físico/terra. A repetição dessa informação no lado esquerdo do corpo humano não pode ser compreendida como mera tentativa de decoração, para as autoras, mas sim a representação de um deslocamento de um ambiente para outro, significando a “espiritualização das partes mundanas” (BARRACCO e LHULIER, 1974, p. 34), ou seja, o fortalecimento delas.

Figura 30: Jovem Caduveo (In: BOGGIANI, 1945, p. 192-193).

Assim sendo, se supomos que os desenhos kadiwéu são partícipes de muitas concepções, e não somente a da comunicação, verbal ou não, discordamos do ponto de vista de Barracco e Lhulier (1974). Contudo, observamos nas descrições das referidas autoras pontos muito parecidos com as explicações que encontramos nos depoimentos kadiwéu, ainda que nestes últimos obtenhamos uma compreensão mais complexa.

Refletindo sobre os efeitos da pintura kadiwéu naqueles que a recebem, como, por exemplo, o fortalecimento adquirido com o auxílio desta, lembramos das teorizações de Alfred Gell em *Wrapping in images* (1993), em que o autor apresenta o que poderia constituir uma antropologia da pele, ligando a pele à placenta. Neste ínterim, a pele seria uma estrutura onde o interior desdobra-se no exterior e vice-versa, onde não há ruptura explícita entre interior e exterior (LÉVI-STRAUSS, 1985).

Para os Piro, (GOW, 1999) a placenta é o local onde o primeiro desenho foi pintado pela criança, este tipo de pele é chamado de “o gêmeo do bebê”, que precisa ser enterrado para que a criança possa viver. Após a separação da criança e seu primeiro desenho, as mulheres pintam-na pela primeira vez. Já “Entre os Kaxinawa, “para que a criança possa nascer facilmente”, o canto ritual menciona suas “roupas velhas que estão queimando”. Tudo indica que esta “roupa velha” que a criança tem que trocar por um novo tecido no qual será embrulhado é sua placenta” (LAGROU, 2013, p. 74).

Aliás, a aproximação entre a troca de roupa e a troca de pele é comum a diversos povos ameríndios, entre os quais os Kaxinawa e os Ashaninka (LAGROU, 2013). Segundo Beysen (2013) as roupas dos Ashaninka têm sido tratadas por eles com o mesmo cuidado que os adorno dos corpos e rostos (BEYSEN, 2013, p. 19-20). Se as serpentes são doadoras de imagens deste povo, as roupas aproximam-se delas porque passam pelo processo de serem tingidas, desgastadas e abandonadas pelas pessoas depois de um tempo, como a cobra faz com sua pele⁴⁵.

Os diferentes usos da pintura - que ora veda a pele inteira, ora a cobre e protege dos perigos, ou a abre para a intervenção ritual - permitem ver a pele pintada como um tecido ou um trançado, como um lugar de contato, de passagem ou de desdobramento, entre o interior e o exterior, entre conteúdo e continente, possibilitando a criação de um “corpo” que se mostra e se esconde ao mesmo tempo. Em tal contexto, as características da pintura influenciam nas configurações daquilo que será objeto de proteção. Receberiam as roupas a mesma leitura? Não foi possível aprofundarmos tais questões; contudo, analisaremos este ponto de forma mais detalhada no capítulo a seguir.

No mais, outro fator a ser focado é a utilização das cores. Entre os Kadiwéu, averiguamos que a cor vermelha é associada ao local onde moram os seres notívagos, logo, ao perigo de ser raptado e ao benefício de ser curado, simultaneamente, conforme supracitado. Aparecendo em diversos momentos da vida Kadiwéu, tanto em relatos

⁴⁵ Averiguamos que entre os Kadiwéu algo de especial também ocorre com o tratamento das roupas ou pedaços de tecidos: eles sacodem panos como para afugentar o mal, ou ainda, renovar sua força, além de pisar em panos coloridos ou passar por baixo deles. A priori, não podemos afirmar que as roupas são aventadas pelos Kadiwéu como o são seus desenhos e adornos; porém, estas recebem determinada importância nos rituais de passagem do grupo, de forma semelhante aos desenhos, e também expressam alegria, agindo na interação social destes. Numa das primeiras vezes em que doamos roupas à uma família Kadiwéu⁴⁵ cujo contato com os *ecalaye* não é algo frequente – e que por isso produziram nos outros habitantes da comunidade comentários de como eles estavam “se arriscando” ao terem aceitado conversar conosco -, uma adolescente passou o período em que estivemos em sua residência trocando de roupas, “mostrando-nos sua alegria em recebê-las” (Anastácia Maciel Dias, aldeia Alves de Barros, 23/01/2014). Em tempos antigos, a pintura também era trocada frequentemente.

míticos quanto em cotidianos, as cores interagem com o desenho e suas funções, sendo importante a administração delas.

Sánchez Labrador (1910) já havia ressaltado a relação “tintas-práticas rituais” com acuidade, destacando que, por um lado, a tinta vermelha do urucum “era tida como infausta para a guerra, aquele que se pintasse com ele antes de um combate fatalmente morreria” (RIBEIRO, 1979, p. 179)⁴⁶. Por outro, a tinta negro-azulada do jenipapo é considerada imprópria para as moças usarem durante a festa de iniciação. Isto posto, gêneros e cores se entrelaçam no sistema índio kadiwéu, assim como gerações e cores – o branco é símbolo de iniciação, surgimento e conservação do novo, conforme observações anteriores.

Na esteira destes argumentos, vários são os autores que demonstram a necessidade de elevado conhecimento para manipular tintas em diversos contextos. Lea (1994) relata que para os Mebêngôkre, os *mekarõ*, ou espíritos dos mortos, temem a tinta preta do jenipapo; Lévi-Strauss registra que os Bororo utilizam o suco do mesmo fruto para afastar os *karõ*, traçando riscos pretos no canto da boca e no peito, por precaução, quando estão no resguardo pós-morte. Entre os Kaxinawa, a pintura e suas tintas, crua (jenipapo) e cozida (urucum), “agem na refiguração paulatina do corpo e na sua proteção nesse momento de vulnerabilidade” (LAGROU, 2013, p. 71).

Na época de Sánchez Labrador, os Kadiwéu retiravam as tintas para tingir o caraguatá e a lã dos seguintes materiais: a cor preta e azul provinham de um barro encontrado no Pantanal, chamado *ihú-tédi*, o amarelo era extraído do cozimento de fibras, como da casca do jacarandá, e o vermelho saía de cortiças (*neguigo*), tubérculos (*djî-pôo*) e carmim (PADILHA, 1996, p. 184-185). *Iote* quer dizer estrela, já *yotedi* (masc./fem. singular) ou *yotetitedi* (plural) é o nome do padrão estrela. Logo, padrões, cores e significações entrecruzam informações: mais uma indicação de que os grafismos kadiwéu constituem mito gráficos, porque condensam saberes diversos.

As cores e os desenhos podem ligar ou separar humanos, animais, objetos, plantas, sobrenaturais, além de ordená-los cosmologicamente (VAN VELTHEM, 2013). Por isso, a interação entre elas se dá de muitas formas: são listradas, multicores, de cores uniformes, pontilhadas, etc.⁴⁷

⁴⁶ Talvez porque seja a cor dos habitantes do rio vermelho, isto é, os cipós, bichos e ancestrais mencionados anteriormente.

⁴⁷ Um exemplo de que tudo se relaciona está no modo como os Wajana classificam suas mandiocas. A casca interior da mandioca, chamada de pele, pode ser branca, vermelha ou negra e, dependendo desta

Em síntese, podemos dizer que as tintas demonstram a relevância do elemento vegetal nas reflexões ameríndias. O elemento animal também possui destaque nestas relações entre pintura-humanidade-espíritos/ancestrais/não-humanos para os Kadiwéu: por exemplo, as penas de pássaros contribuem para tal comunicação, possuindo agência, pois as aves também são criação dos heróis mitológicos. De modo geral, os artefatos plumários são “os últimos elementos a serem simbolicamente incorporados” (DEMARCHI, 2013, p. 264).

Visando complementar esta leitura do desenho *liweekaladi/nawigicenigi* como uma escada/ponte que liga mundos e medeia a comunicação entre os Kadiwéu e os seres notívagos para obtenção de proteção - ao mesmo tempo promovida por estes seres e efetuada contra eles -, relembremos outro mito, de *Nitikana*. A história da capitã ancestral dos Kadiwéu que vivia no mato e que, por ser muito sábia, gostava de criar coisas de admirar, narra inúmeras peripécias, entre as quais o nascimento do seu filho, chamado *Niwelanigi* ou *Nigagenigi*⁴⁸. No momento em que o bebê nasceu, já sumiu no mato: *Niwelanigi* cresceu muito rápido e já começou a usar um bodoque, denominado *nabalenigi*. O pai do menino era uma onça-parda, chamada *Napalatece* (PECHINCHA, 1994), que *Nitikana* descobriu por acaso.

A onça veio cantando, achou a criança deitada e cruzou-lhe por cima várias vezes. Beijou a criança, passou a língua em sua boca. Nitikana admirou-se: 'então o meu filho tem pai. O pai dele é onça. Onde que você veio desse meu jeito? Eu nunca o vi na minha presença? Agora veio, beijou meu filho, que é onça, filho de onça. Eu não sei o que eu tenho. Eu sou gente, mas agora virou tanta coisa, tanto bicho do meu lado' (PECHINCHA, 1994, p. 97).

O fato da onça cruzar por cima do bebê que era seu filho muitas vezes, tal qual o modo como padrão é desenhado, pode ser uma possível explicação da origem do padrão, além de observarmos haver certa semelhança entre os nomes do filho de *Nitikana*, *Niwelanigi* ou *Nigagenigi*, e os nomes dos desenhos escalonados, *Liweekaladi* e *Nawigicenigi*.

Todavia, há outra narrativa que descreve literalmente o desenho como um meio de comunicação/agência que intermedeia/promove relações entre os Kadiwéu e os espíritos/ancestrais/bichos/cipós. Nela, o pássaro Ibis ouve os Kadiwéu se queixarem de

coloração, as bebidas feitas de mandiocas fermentadas serão ingeridas ou não em situações ritualizadas ou cerimoniais (Van Velthem in SEVERI & LAGROU, 2013, p. 157-158).

⁴⁸ Em Ribeiro (1979) está escrito *NigaGenigi*, contudo, por considerarmos que este g maiúsculo é a denotação gráfica do g dos Kadiwéu, isto é, um g gutural, o grafamos como temos feito ao longo da tese, com ele cortado: g. É o mesmo caso de *Gonoenogoji*, que Ribeiro grafa como *Gô-noêno-hôdi*.

não saberem para que o cavalo servia e conta para *Ninigo*, filho de *Gonoenogoji*. Ele pega um jenipapo e faz tinta, pintando “sobre a lua um homem montado num cavalo. O retrato não saiu muito bom, porém, os Kadiwéu o viram e compreenderam. Fizeram uma sela e montaram no cavalo. Desde então eles tiveram muitos cavalos” (RIBEIRO, 1979, p.71).

Em resumo, os desenhos descritos até agora permitem (a) visualizarmos a performatividade dos desenhos, construída pela oralidade e pelos grafismos, na concepção simbólica da origem da vida e da importância do cuidado com ela; (b) a leitura gráfica e geográfica do mundo que envolve e é envolvido pelos Kadiwéu, além de (c) uma relação entre humanos e não-humanos, na construção da pessoa, via figuras do guerreiro e da moça. Em suma, este caminho de compreensão demonstra-nos o quanto os desenhos kadiwéu são representações quiméricas (FAUSTO & SEVERI, 2016), pois interagem com uma multiplicidade de meios: símbolo, código, linguagem, índice, quimera, mito gráfico.

Para além das anotações apresentadas acima, retomamos nossa posição inicial sobre a dissidência entre o padrão *liweekaladi* e o *nawigicenigi*, bem como suas correspondentes significações, o que nos leva a última explicação kadiwéu sobre a escada, desta vez, não angular, terceira na ordem de exposição deste texto.

Olinda Vergílio, artista respeitada e mãe do atual cacique, Joel, confirmando que o padrão *nawigicenigi* era realmente diverso do *liweekaladi* (escada), explicou-nos que é proposital a prática de desenhar o primeiro de forma menos angular que o segundo, porque este padrão pretende imitar uma corda, que liga o freio do cavalo às mãos daquele que o conduz (Olinda Vergílio, aldeia Alves de Barros, 29/01/2014).

O cavalo, adquirido em 1672 (PECHINCHA, 1994), integra um dos elementos identitários do povo Kadiwéu, conhecidos nacional e internacionalmente como índios cavaleiros. Sua habilidade guerreira rendeu-lhes tal fama, demonstrada em sua participação na Guerra do Paraguai (1864 – 1870), cuja divulgação inspirou Debret a pintar o famoso retrato do guerreiro kadiwéu em seu cavalo⁴⁹. Arte e guerra compõem o conteúdo da maior parte das obras daqueles que conviveram com os Kadiwéu: jesuítas, exploradores, militares, antropólogos e demais pesquisadores.

⁴⁹ Jean-Baptiste Debret (1768-1848) foi um pintor, desenhista e professor francês. Integrante da Missão Artística Francesa (1817), publicou no livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, entre os anos de 1834 e 1839, retratos do Brasil do século XIX.

Figura 31: Charge de cavalerie Gouaycoursous. (In: DEBRET, 1980, p.17).

Haveria finalidade, agência, representação, categorizações socioculturais implicadas no desenhar de um freio de cavalo, no rosto de uma moça? Quem, quando, onde, como e por que este padrão seria empregado? Dona Olinda enfatizou o caráter de transmissão educacional do sistema índio kadiwéu presente neste padrão, isto é, um conjunto de saberes reunidos e organizados pelo grupo, simbolicamente representados pelo freio da moça. Aliado a catalogação de um conjunto de elementos gráficos, o conhecimento erigido pela memória social e herança ancestral pode ser adquirido de diversos modos, potencialmente múltiplos, de interação, educação, transmissão, que recontam, sintetizam, enfeitizam, atraem e repelem, representam; inclusive por meio de um paralelismo com os desenhos.

Salientamos que esta explicação não deixa de estar ligada àquela do *liweekaladi* associado ao *Nibetád* e aos seres notívagos, bichos e cipós que raptam os Kadiwéu para a morada deles, o rio vermelho. Assim como o herói ancestral, filho de *Gonoenogoji*, transmite aos Kadiwéu o conhecimento de como utilizar o cavalo, via um desenho feito sobre a lua, os Kadiwéu também utilizam o desenho para demonstrar que receberam esses conhecimentos, sendo significativa a escolha do freio de cavalo.

Riscado especificamente na festa da moça - que é a comemoração da primeira menarca da mulher - na altura da bochecha, com a cor branca, associados pelos Kadiwéu a um freio de cavalo, o *nawigicenigi* denotava que a moça continha uma boa *iwaxinigi* (educação), provinda de seus parentes. Ou seja, que ela era de família, que respeitava costumes e tradições, “que sabia o momento de falar e não era moça faladeira” (Olinda

Vergílio, aldeia Alves de Barros, 29/01/2014), portanto, garota educada (*diwaxinaga*) e de bom comportamento (*liwaxinigi*).

Figura 32: Esboço de como seria o padrão freio da moça, segundo orientações de Olinda Vergílio (Aldeia Alves de Barros, 17/01/2014) (Acervo pessoal/2017).

Em linhas gerais, a festa da moça é a ocasião escolhida pelos Kadiwéu para apresentar a jovem à sociedade, processo este acompanhado pela pintura. Sánchez Labrador e Guido Boggiani, nos séculos XVIII e XIX, atentaram para a existência de determinadas pinturas feitas somente em datas especiais. Quando a moça menstrua, deve avisar os pais para “festar” e começar um percurso cerimonial que pode durar de três dias a uma semana (SIQUEIRA JR., 1993).

Embora não tenhamos encontrado nenhum desenho conforme a descrição de Olinda, muito menos outro depoimento que o confirmasse, apreendemos a existência de outro padrão, obrigatoriamente desenhado na festa da moça, chamado *godajice* - composto de uma circunferência de cor branca, feita de *apacegegi* (cal branco, jenipapo), que continha em seu interior um círculo vermelho, feito de *nibadeni* (fruta vermelha, urucum) ou de *notoconaganigi* (pedra vermelha) – seria, assim como o freio da moça, um demonstrador de boa educação.

Segundo Libência Rufino, o *godajice* ou *godigidi* é designado somente para os dias de guerra e de festa. Considerando que *godatogo* é um desenho situado na testa (*etocolo*), e é denominado “nossa testa” ou “nosso pensamento” (*nowoogo*),

conjecturamos que *godajice* seja “nossa bochecha”, visto que *najice* é bochecha. Já *godigidi* seria “nossa língua” ou “nossa escrita”, pois *ioladi* é língua (fala) e *idí* é escrever (Libência Rufino, Alves de Barros, 16/08/2014). Obaagad-nidigo: desenho (Nidigo, o escrito, *idí* escrever (p. 133). Em outra versão, Inácia Bernaldino, filha de Durila e mãe de Maria Joana, afirmou que o desenho kadiwéu é chamado de *Godogonali*, nosso rosto (GRIFFITHS, 2002, p.60), além de *Godoenatagi* (nosso serviço), sendo *loenata* uma coisa feita por mulher (oe: consertar, fazer, arrumar) (Idem, ibidem) (Inácia Bernaldino, Bodoquena, 25/09/2015).

As semelhanças entre o *nawigicenigi* (freio da moça) e o *godajice* ou *godigidi* (nossa bochecha, nossa língua/escrita), ultrapassam o fato de ambos serem desenhados na bochecha da moça que festeja. Os dois desenhos aludem à educação da moça que não é faladeira e sabe comportar-se, conforme os preceitos educacionais kadiwéu. Uma diferença está em que o padrão *godajice* é pintado também na testa, prática observada nas descrições de Siqueira Jr (1993) e Pechincha (1994), em que as mulheres mais velhas podiam pintar a testa e o queixo da moça com o padrão ou simplesmente um círculo vermelho.

Nos relatos etnográficos dos anos 1990, o queixo pintado era somente o da pessoa que iniciava a moça. No luto, o desenho *godajice* também surge, confirmando o depoimento de Libência Rufino. Siqueira Jr (1993, p.110-111) explica que os enlutados sentavam-se num couro ou lona no chão, pintavam-se com quatro círculos e recebiam roupas novas de presente⁵⁰. Após esta oferta, retiravam-se dando quatro voltas em torno do couro, em fila indiana.

Não adquirimos informações do porquê serem os círculos repetidos - quatro vezes na pintura e no movimento corporal da retirada dos enlutados -, nem explicações do padrão em si, ou seja, porque são dois círculos, um vermelho e um branco, um pontilhado e um contínuo, entre outras questões. Porém, diante do que foi afirmado anteriormente, arguimos que as cores (branco e vermelho) e as posições dos desenhos (na face), tem a ver com o motivo (protetivo) da pintura deste desenho, assim como o consumo de bebida alcóolica na festa: todos estes seguem um *standard* comportamental fundamentado tradicionalmente, repetido em contextos relevantes da vida Kadiwéu. As questões em

⁵⁰ O círculo é compreendido na literatura da editoração não-verbal, como símbolo do infinito, porque ele não tem um princípio e um fim, ou melhor: “princípio e fim estão constantemente se identificando, por isso serve como símbolo do infinito” (BARRACCO e LHULIER, 1974, p. 10).

torno das relações entre a pintura e movimento corporal no ritual serão abordadas detalhadamente no próximo capítulo.

Figura 33: Moça enfeitada, com o padrão *godajice* nas bochechas e na testa, entre outros, para sua festa. (In: LÉVI-STRAUSS, 1996, entre as páginas 160 e 161).

Por conseguinte, compreendemos que, embora tenha ocorrido uma mudança do alicerce que sustentava o desenvolvimento da arte kadiwéu, tal transformação não fez com que a arte se perdesse, em sua memória, mas com que interagisse com estas variações. Entendemos que o alastramento do pensamento evangélico de que tudo que não é divino, embora espiritual, é coisa demoníaca e contrária a Deus, tem gerado entre os Kadiwéu algum impedimento, seja por vergonha, seja por conversão, em demonstrar livremente esta parte complexa de sua formação espiritual, tachada de superstição pela igreja evangélica.

Nos depoimentos coletados na aldeia Alves de Barros, tanto jovens quanto idosos disseram que as histórias sobre seres notívagos já não eram mais repetidas, que eram frutos do passado, histórias dos antigos, e que hoje eles “sabiam a verdade”. Ao mesmo tempo, presenciamos curas de encostos, ouvimos histórias de feitiços e relatos de curas, inclusive de pastores, aprendemos sobre os bichos e cipós. Essa mudança de percepção dos seres espirituais, do tempo dos antigos para o tempo presente, será contemplada também no capítulo seguinte.

Enfim, a união destes desenhos nesta primeira subseção - *Lawile, Liweekaladi, Nawigicenigi* – deu-se pelas correlações feitas por nossas interlocutoras kadiwéu, em suas explicações sobre estes. Acreditamos que a arte do cuidado de si está presente nos três

motivos, haja vista que com o *lawile* os Kadiwéu protegem-se de bichos-monstros, plantas, seres notívagos, ancestrais e pessoas malfeitoras, por meio da imitação de seus instrumentos de atração, como o redemoinho, e promovem relações devido a aliança que mantém com estes desenhos. Com o *liweekaladi/nawigicenigi* os Kadiwéu comunicam-se com tais seres, conseguindo curas ou meios de controlar perigos, tornando-se aptos a protegerem a si mesmos, bem como transmitirem aos seus conterrâneos este aprendizado.

2.2 Estrelas (*Yotedi*) e arco-íris (*Oxaago*): a relação dos Kadiwéu com o cosmos nos desenhos

O motivo *yotedi*, traduzido como estrela, tem relação com *iote*, que significa dormir, como vimos anteriormente, quando os Kadiwéu justificavam a atitude de beber até cair em festas porque objetivavam dormir para sonhar com aventuras e prazeres (RIBEIRO, 1979). No dicionário a junção de *io* e *teci* quer dizer andar, viajar, acampar, seguir (GRIFFITHS, 2002, p.82); por isso, os melhores e principais viajantes das histórias Kadiwéu, em sonhos ou não, são os heróis-xamãs.

Alguns componentes da relação entre os Kadiwéu e as constelações já foram explicitados por outros pesquisadores, por exemplo, o fato de pedirem “saúde, poder e riqueza” às Plêiades (RIBEIRO, 1979, p. 165) em suas festas noturnas. Os *nidjienigi* visitam o Rio Vermelho, aldeia habitada pelos seres notívagos, sem precisar que estejam dormindo e sonhando, eles podem fazê-lo em qualquer momento com o auxílio do canto, do maracá, das pinturas, do cocar de penas, entre outros. Prova disso é a proximidade que os feiticeiros e os chefes têm com tais seres. Os Mbayá acreditavam que a “alma os chefes como a dos feiticeiros, uma vez desprendida do corpo, passa a voar em torno da lua, ao passo que a das outras pessoas fica vagando pelas planícies e campos” (RIBEIRO, 1979, p. 195). Desenhar uma estrela, lua ou sol no corpo, portanto, engloba um conjunto de narrativas de relações entre homens, deuses, seres notívagos e ancestrais kadiwéu, em que proteção e perigo, festa e guerra, mesclam-se na descrição deste canal.

A caracterização máxima desse paralelismo é dada pela ligação entre o desenho da estrela e a figura do xamã, aquele que anda, viaja, acampa, em territórios desconhecidos pelo homem comum. Responsáveis por proteger a comunidade de ataques de fantasmas portadores de doenças, os xamãs deveriam cantar, munidos do maracá e do penacho de ema, e invocar a proteção de seus *latenigi* (espíritos auxiliares), seja

apacando estes seres notívagos, seja aliando-se a eles para obter ajuda, mas sobretudo, disputando as almas com eles.

Quando cantam, “as almas dos xamãs costumam sair dos corpos e, cavalgando nos penachos de ema, sobrevoam os campos vendo e combatendo as doenças que ameaçam seu povo” (RIBEIRO, 1979, p. 212). Os desenhos de estrelas, luas e sóis abrem caminhos aos homens para conseguirem lidar com o poder investido em tal padrão, necessitando já serem adultos para recebê-los. Por isso, o canto é traduzido como oração entre os Kadiwéu, sendo narrado como importante parceiro da pintura.

Tais desenhos, produzidos com a tinta branca do *namocoli*, eram pintados nos momentos de iniciação masculina dos guerreiros kadiwéu, mas também nos xamãs e em seus maracás.

Numa das sessões de cura de João Gordo: “Meus companheiros ficaram junto ao braseiro; num dado momento um deles soprou o fogo, levantando umas labaredas que me deram ensejo de ver as pinturas grosseiras em cor branca, feitas no chocalho e no rosto de João mas ele fez apagar o fogo prontamente (RIBEIRO, 1979, p. 212-213).

Figura 34: Cuia e maracá decorados com desenhos (In: RIBEIRO, 1979, p. 271).

Assim sendo, é notável que os desenhos ameríndios, via de regra, reforcem, ao mesmo tempo em que fundamentem, a constituição fronteiriça da pele, interagindo com o interno, o externo e com a própria pele. Um exemplo disso é o grafismo *kran a mehn* ‘ôk, o “dripping selvagem”, como denominou Demarchi (2013), em que marcas livres involuntárias, como uma “pintura da chuva” são desenhadas nos corpos dos guerreiros mebêngôkre, ocorrendo uma visualização ritualística da capacidade de aqueles corpos suportarem tal desorganização gráfica, denotando também uma “sociologia das

fisiologias”, em que “a assimetria ostensiva do padrão conforma e confirma a qualidade dura do corpo, um dos atributos centrais do guerreiro mebêngôkre” (DEMARCHI, 2013, p. 273/4).

Do mesmo modo, o guerreiro kadiwéu pintaria desenhos em seu corpo tanto para demonstrar sua capacidade em suportá-los, fazendo com que os outros percebam esta sua alegria, quanto para fazer menção à relação entre guerreiros da terra e guerreiros do céu - ancestrais que foram arrastados por seres notívagos ou que viraram estrelas devido à perda de alguma batalha, estabelecendo uma reciprocidade relacional poderosa.

É mister lembrar que o nome da cor preta e azul, proveniente de um barro encontrado no Pantanal, chamado *ihú-tédi*, assemelha-se sobremaneira ao nome do padrão estrela, *yotedi*. Seria esta semelhança uma indicação de que as cores preta e azul vieram das estrelas? Seria o branco uma referência à luz da lua e do sol? Há, no mito de *Nitikana*, o relato de que as cores eram estrelas que desceram do céu em forma de muitas luzes coloridas, como um arco-íris, que ficaram pairando ao redor da capitã heroína (PECHINCHA, 1994).

Oxaago (masc./fem. singular) ou *oxaagoli* (masc./fem. plural) (GRIFFITHS, 2002, p. 162) significa arco-íris, com a explicação disposta acima para a decorrência deste. Entretanto, em outra versão, o arco-íris é fruto do sangue escorrido da perna de um menino que foi levado para o céu por seres notívagos, disfarçados como um vaso de barro com flores. Formando uma faixa vermelha no céu, bem como uma lagoa vermelha no chão, o sangue deu origem a diversidade de cores dos animais.

Ixagodi significa estar vermelho e *ixakedi* sabedoria, entendimento. Seria mergulhar no vermelho ou estar vermelho, comer a parte vermelha de uma planta, ver o caminho vermelho que liga o céu e a terra, pintar a testa da moça de vermelho, entre tantas outras referências aos conhecimentos primordiais, menções à fonte de toda sabedoria e consecutiva aprendizagem destes? Seria, portanto, o saber adquirido pelos Kadiwéu na comunicação com os moradores do Rio Vermelho, onde vive *Gonoenogoji*? Parece-nos que seja para o bem, seja para o mal, a fonte de saberes é a mesma. Envolto de uma lógica e modo relacional, os desenhos constituem formas outras de expressá-los. Denominado *oxikonegegi/oxikonagaga* (GRIFFITHS, 2002, p.162), o feiticeiro, que é ruim e pode matar, é diferente do *nidjenigi*, o curandeiro, que é bom e pode salvar. Contudo, o que faz deles díspares é o modo como utilizam seus artifícios e aprendizados, e não eles próprios.

Figuras 35 e 36: Padrão *Oxaago* (arco-íris) em destaque e em composição, acima do motivo *okotogo* (flecha). (In: RIBEIRO, 1979, p.96).

Ambos os padrões não foram encontrados visualmente em pinturas de cerâmicas, principal superfície a receber pinturas atualmente, nem em desenhos faciais e corporais, em festas Kadiwéu. Contudo, ainda são lembrados pelas nossas interlocutoras, quando mostramos-lhes no livro de Ribeiro (1979), bem como as histórias que trazem com eles.

2.3 Desenhos de bichos

Nesta seção, trataremos dos desenhos de bichos, separando-os em duas séries, os bichos “daqui” são aqueles que aludem a situações cotidianas do povo Kadiwéu, já os bichos “de lá” estão relacionados a histórias míticas, ancestrais, situadas num tempo distante. Ainda que saibamos que alguns destes desenhos poderiam ser retratados tanto como bichos daqui quanto de lá, acreditamos que tal divisão contribua para uma exposição mais clara do padrão, que leve em consideração a centralidade do seu objetivo.

2.3.1 Bichos daqui: *apakanigo nioladi* (bico de ema) e *waca libiwe* (chifre de vaca)

Os dois desenhos reunidos nesta subseção participam de composições artísticas kadiwéu, sendo encarados como complementares ou preenchedores dos desenhos como um todo. O *apakanigo nioladi* (bico de ema) deriva do nome *Apacaxodeodi* (morada das emas ou lugar com muita ema), local onde os Kadiwéu habitavam antes da Guerra do Paraguai (1864-1870) e que, segundo os idosos, era assim chamado porque nesta aldeia havia muitas emas. Em geral, o nome da aldeia kadiwéu está relacionado às características do ambiente (animais, plantas, etc.), assim como o nome das pessoas está relacionado às ações das pessoas.

Neste âmbito, podemos citar os nomes de algumas aldeias históricas. *Apokololibato* (campo dos tuiuiús), *Ococodidjádi* (morro do galo), *Bitione* (tamanduá), *Niguedigop Etoina* (Onça cega), *Galeta Adjakalo* (Veado gordo), *Etchapena* (armadilha de peixe), são aquelas que se referem a bichos encontrados no local ou a alguma história que os tenha envolvido naquele lugar. Já *Uagramodo* (árvore) e *Ationadidjádi* (Córrego Dourado) são nomes de aldeias que destacam uma característica ambiental do lugar. Por sua vez, *Enokadi* (grupo Kadiwéu chegando após batalha), *Wdjokagradi* (onde esfaquearam), *Noikanidelogale* (onde fizeram trincheira de carandá), *Neuague* (clavícula quebrada), *Apeketididjádi* (fundo do pote ou caco de pote – lugar próximo ao Forte Coimbra, onde se encontram vestígios cerâmicos de aldeias antigas Kadiwéu), *Naliceodi* (aqueles que cavam poço - aldeia Nalique) e *IodaGawadi* (soldados), são denominações de aldeias que refletem ações dos Kadiwéu em tal território⁵¹.

Figuras 37 e 38: Padrão *Apakanigo nioladi* (bico de ema) e *Waca libiwe* (chifre de vaca).

As alusões à companhia das emas estão em diversas situações, não apenas no desenho. No entanto, entendemos que ao fixar esta morada em desenho, o grupo esteja reafirmando sua importância, associada ao fato desta ser a última aldeia em que habitaram sob tutela dos paraguaios, que são rememorados como aqueles que os tratavam bem, diferentemente dos portugueses.

[...] a gente ainda estava morando no *Apacaxodeodi*. Era a beira de um rio na outra margem era o Paraguai. Esse *Apacaxodeodi* é um campo onde a gente morava. Quer dizer 'Muita Ema'. Nós éramos considerados como paraguaios, os antigos. Os Xamakôkos também. Sabemos que a gente era bem tratado pelo governador do Paraguai, porque ele é que mandava nesse campo. No idioma o governador é chamado *inioni gi eleudi*. Nosso governador era o mesmo governador do Paraguai. Ele nos dava de presente o fumo e a erva mate. O governador do Brasil (*Epoletoege*=portugueses) nunca mandou nada para nós, não conhecia a gente. Nós éramos considerados família dos paraguaios (PECHINCHA, 1994, p. 137).

⁵¹ Todos os nomes destas aldeias foram recordados por Durila Bernaldino, principalmente, dispostos em Siqueira Jr. (1993, p.222-259).

Os Kadiwéu migraram forçadamente para onde residem presentemente, morando em diversos pontos ao longo do caminho entre as duas aldeias. Para abranger melhor a situação, nos séculos XV e XVI, quando datam as primeiras referências históricas sobre o contato dos colonizadores com os povos do Chaco, dois grupos viviam na margem ocidental do rio Paraguai: os *Cadiguegodis* (povo da planta *Cadi*) e os *Guetiadegodis* (povo serrano), de quem descendem os atuais Kadiwéu (PADILHA, 1996).

O primeiro grupo mantinha relações amigáveis com os Guaná, já o segundo conservava relações conflituosas com os Chiquitos. Havia quatro grupos na margem oriental: os *Apacachodegodis* (Campo dos Avestruzes), em que foi fundada a redução de Belém, dirigida por Sánchez Labrador entre 1760 e 1767, os *Lichagotegodis* (Terra Colorada), os *Eyibegodegis* ou *Enacagas* (Escondidos) e os *Gotogegodegi* (Os que pertencem ao Canavial das Canas que fazem Flechas), sendo essas duas últimas tribos divididas em dois ou três cacicados, por serem maiores (vide PADILHA, 1996, p.17-20).

Desenhar os *apakaxodi niolatedi* (plural) no rosto e no corpo pode significar a preservação da memória de um tempo em que os Kadiwéu participavam do grande grupo dos Guaicuru que, embora distribuídos em seis confrarias, eram unidos por diversas tradições socioculturais. Pode também ser um ativador da memória destes tempos antigos, da permanência do povo neste lugar e das histórias relacionadas a ele, mas também do seu deslocamento de lá⁵².

Historicamente, os grupos que habitavam a margem oriental do rio Paraguai, entre os quais os índios do *Apacaxodeodi*, foram declarados extintos ou desaparecidos (RIBEIRO, 1979). Interessante notar que, se os Kadiwéu descendem dos povos da margem ocidental, especificamente dos *Cadiguegodi*, porque suas histórias são repletas de referências aos *Apacaxodeodi*? Nestor Rufino responde que seu povo descende dos Guaicuru, que habitavam todo o território do Chaco, e que esta distinção não serve como diferenciação do povo, só do lugar (Aldeia Alves de Barros, 30/10/2014).

O fato é que da forte nação Guaicuru só restaram os Kadiwéu, que deixaram o antigo habitat forçadamente. Dois depoimentos recolhidos por Pechincha (1994) referem-se a este deslocamento, no primeiro:

Os Kadiwéu conseguem se reunir novamente em um outro local, que é justamente o lugar que habitam atualmente: Eles começaram a morar de novo, a fazer suas casas, até se ajuntarem de novo. E agora os paraguaios não conhecem mais os Kadiwéu. Ninguém mais fala 'esse é

⁵² Pouco é falado sobre as aldeias antigas, não sabemos se o padrão *apakaxodi* marca um tipo específico de gente, relacionado ao lugar em que habita e, portanto, em referência à organização social kadiwéu.

um índio do *Apacaxodeodi'*. Os Kadiwéu antigos abandonaram aquela morada e chegaram até aqui. Os Kadiwéu que fugiram chegaram neste campo e é por isso que eles estão aqui. Aqui já é uma aldeia. A tribo kadiwéu chegou até aqui trabalhando. Até que eles se juntaram de novo nessa aldeia (Senhora, aproximadamente 60 anos) (PECHINCHA, 1994, p.143 – Grifos da autora)

No segundo testemunho, a razão pela qual os Kadiwéu foram expulsos pelos paraguaios daquela morada foi a raiva do pai de uma moça, levando-o a denunciar os índios as autoridades. A moça paraguaia em questão era uma amiga dos Kadiwéu, que sempre os visitava e praticava algumas atividades indígenas com eles. Um dia, depois de um intervalo longo entre uma visita e outra, por causa da morte da sua avó, a moça apareceu na aldeia, explicando porque demorou tanto. Naquela época, os Kadiwéu cortavam os cabelos e as sobrancelhas quando estavam de luto, e assim, cortaram também os cabelos e as sobrancelhas da moça contra a vontade dela. Ela ficou muito triste e com raiva e nunca mais voltou a visitar os Kadiwéu. O resultado desta ação foi a expulsão dos Kadiwéu daquelas terras pelo governador paraguaio.

Como em outras situações, os animais avisam os Kadiwéu das notícias boas e ruins que estavam por acontecer. Neste caso, a expulsão dos Kadiwéu do campo dos avestruzes foi antecipada por cupins, emas e pássaros:

O marido ficou sabendo porque eles tinham um sentimento dentro do coração, que dizia que ia acontecer aquilo com eles lá no Apacaxadeodi. Eles ficaram sabendo que ia acontecer essas coisas, porque a morada do cupim caía, desmoronava sozinha, começava a rolar, a mudar de lugar. Chegava ema dentro da casa deles e eles ficavam sabendo que era um sinal de que eles iam perder aquela moradia. Chegava bastante ema naquela morada onde eles estavam. Até o passarinho nambu chegava dentro de casa. Chegavam também muitos pássaros com uns cantares esquisitos bem perto da casa, que deixavam eles tristes, mas eles nem achavam que ia acontecer aquilo com eles (PECHINCHA, 1994, p.141).

Até hoje, para os Kadiwéu, visualizar qualquer bicho do mato dentro da aldeia ou perto da sua casa é um péssimo presságio⁵³. Ademais, a ema também torna-se alimento proibido quando a moça festeja sua primeira menarca, cumprindo os conselhos de *Niwelanigi*, filho de *Nitikana*. Não se deve comer carne de bicho porque há o risco de ficar como ele, logo, de virar seu parente, mudar de perspectiva e deixar a humanidade que se conhece. Em outra passagem do mesmo mito, uma pomba ajuda *Niwelanigi* a ver

⁵³ Messias Basques, em comunicação pessoal, disse ter visto um veado mateiro adulto estranhamente dócil circular em frente à escola por dois minutos, numa manhã de domingo. Comentando o ocorrido com as pessoas, ouviu que isso era sinal de morte e mau agouro.

e ouvir seus parentes humanos, retirando de seus ouvidos e olhos muitas coisas com uma de suas penas (PECHINCHA, 1994, p. 98-99).

O mito de *Nitikana* traz histórias sobre como surgiram as cores, os jogos, os nomes, os tabus alimentares, versando acerca da terra, do céu, do subterrâneo e da água. A construção de quase todas estas informações é permeada por canais de comunicação direta com pássaros e outros bichos, que demonstram tanto sinais de ajuda mútua entre humanos e não-humanos, quanto de “repugnância à natureza e distinção do estado natural” (PECHINCHA, 1994, p.104).

No início do mito de *Nitikana* há sucessivas referências ao assédio de elementos da natureza vindo perturbar a ordem da sociedade. É a onda que vem buscar a irmã de *Nitikana* e a leva para sempre. É a *WimaGalo*, a lobinho, que gosta de roubar crianças. São duas menções ao símbolo forte do rapto com uma inversão: é a sociedade *kadiwéu* que se sente ameaçada por estes atos. No episódio de *Niwelanigi*, o rapto de crianças é associado à animalidade, é o menino-bicho, parcial em sua humanidade, que dá o exemplo aos seus netos *Kadiwéu*. *Nitikana* abandona a sociedade e vai para um lugar de magia, onde poderia “fazer coisas de admirar” e pare um filho de onça. *Nitikana* se confunde com a situação em que se encontra: “Eu não sei o que tenho. Eu sou gente mas agora virou tanta coisa, tanto bicho do meu lado. O meu filho é filho de onça”. Em seguida, *Niwelanigi*, ou *NigaGenigi*, o seu nome quando menino, vai envergonhar-se de ter sido chamado de bicho pela pomba. Ser bicho é ter o poder, mas não é uma condição desejável (PECHINCHA, 1994, p.105-106).

Isto posto, o *apakanigo nioladi* é um desenho que simboliza um animal orientador dos *Kadiwéu*, ao mesmo tempo em que representa o perigo de virar bicho, e talvez de saber demais, abordando também um tempo que já não existe mais e que era bom. A possibilidade de virar bicho, proveniente das histórias de admirar e das que aconteceram mesmo (PECHINCHA, 1994), configurada na *ema*, pode ser uma alusão ao fato de que o penacho de *ema*, juntamente com o chocalho ou *maracá*⁵⁴, são instrumentos do xamã. Curandeiro ou feiticeiro, os xamãs comunicam-se com seres notívagos e são ajudados por eles em suas curas/feitiços. As penas da *ema*, neste caso, constituiriam um canal relacional, assim como o *maracá*, que por estabelecer tal possibilidade, torna-se poderoso e perigoso recurso. A construção do conhecimento *Kadiwéu* é permeada por situações como essa, em que o bem e o mal estão dispostos na mesma pessoa, bicho, instrumento, etc. Exemplo fulcral desta dinâmica é o herói ancestral *kadiwéu*, o *Caracará*. Esta ave os

⁵⁴ Fabricado com uma cabaça de 15 cm preenchida com cacos de garrafas, apoiada em um cabo de madeira.

auxilia em diversos momentos, ao mesmo tempo em que lhes prega peças e lhes retira dádivas.

Maria Joana Bernaldino Pires (Alves de Barros, 23/09/2015), em uma de nossas visitas, após um período longo sem vê-la, nos disse que já sabia que iríamos visitá-la, porque:

Chegou um bichinho, aquele beija-flor, ficou dançando dentro da casa, eu falei para o meu netinho, esse é uma visita que vem de longe, da onde? Eu não sei, mas está vindo, os antigos diziam que quando entra um beija-flor vai chegar uma pessoa que ama você. Até ontem ele falou, nada dessa visita” (Maria Joana Bernaldino Pires, Aldeia Alves de Barros, 23/9/15).

Esta história lembra uma outra, contada pela mesma pessoa, em que quando um periquito entra na casa de alguém, significa que o marido dessa pessoa morrerá em breve e que seu filho ficará órfão. Além dos animais, plantas e morros são portadores de notícias, como é o caso do Morro do Aviso, que envia mensagens através dos ventos. Ouvimos diversas histórias em que o vento protagoniza os desfechos. Em uma delas, que reconta a morte do ex-cacique Ademir Matchua,

Antes de chegar no alto da serra um vento soprou no Ademir, avisando para ele não continuar a subida, mas ele não deu ouvidos, seguiu seu caminho, depois mais à frente ele deu um suspiro, pensando em voltar, mas seus parentes o incitaram a continuar andando - reavivando as lembranças dos males que aqueles homens teriam feito às mulheres Matchua. Quando chegou lá em cima do morro, foi emboscado (Lucineide de Barros Moraes, 23/09/2015).

Noutro depoimento, soubemos de um feiticeiro que havia sido morto pelo vento, que trouxe uma doença grave para ele. Segundo Hugo (Aldeia Alves de Barros, 16/01/2014), seu avô Lupico havia herdado os poderes deste poderoso feiticeiro, mas era curandeiro e encarnava o urubu-rei, animal muito temido e louvado pelo grupo. Ressaltou ainda que seu avô sabe conversar com o vento e entendê-lo. Infelizmente, não encontramos o senhor Lupico na aldeia. Hugo disse não ter aprendido ou recebido os ensinamentos de seu avô para ser *nidjienigi*, e afirma que ele é o último curandeiro vivo da comunidade, no entanto, inativo (Hugo, Aldeia Alves de Barros, 16/01/2014).

Para Lévi-Strauss, o cosmos produz nos Kadiwéu uma resposta de perturbação para com as outras sociedades, de desordem e guerra contra eles. Em reação, estas outras sociedades produzem a desordem nos Kadiwéu, ao serem incorporadas por eles, ao mesmo tempo em que são transformadas, ordenadas, pela arte kadiwéu, que é o ato de

olhar e escutar em perfeição, dádiva proporcionada pelo cosmos (LÉVI-STRAUSS, 1985).

Figuras 39, 40 e 41: Padrão de desenho facial *Apacaxuí* em Ribeiro (1979, p.261 e p. 283) e em Boggiani (1945, figura 83, entre as páginas 192 e 193).

Segundo Gregória Marcelino, o *apakanigo nioladi* é empregado especialmente em crianças, que pela regra antiga ainda não poderiam receber pinturas. Porém, “quando insistem muito, em festas indígenas, geralmente são pintadas com este rabisquinho” (Aldeia Alves de Barros, 11/08/2014). Embora as famílias devessem preservar as crianças das pinturas, em favor da tradição, alguns núcleos familiares têm desenhado mais que *apakaxodi* nas gurias e gurus da comunidade. Algumas pinturas são mais pontuais e diferenciadas dos adultos –, porque não são pintadas na testa, nariz e boca – enquanto outras são de desenhos mais elaborados, não distinguidos dos adultos. Ambas podemos observar abaixo.

Figuras 42 e 43: Crianças Kadiwéu (Fotografias disponíveis em rede social – Junho/2015).

O padrão *Waca libiwe*, traduzido como chifre de vaca, é uma composição das palavras *waaca* ou *waacali*, vaca, e *libiwe*, *libiwedi*, *libiweli* (*tiogilo*) (GRIFFITHS, 2002, p.101), ramo, chifre. Este desenho foi inspirado no animal que antigamente transportava

a comunidade kadiwéu nos campos pantanosos onde habitavam. O bovino é considerado melhor que o equino para suportar grandes cargas em terrenos arenosos – avaliados como extenuantes para o cavalo/égua. Esta característica tornaria a vaca no principal meio de transporte dos Kadiwéu, quando eram nômades (RIBEIRO, 1979). Embora parecidos, o arco pode ser distinguido do chifre de vaca porque o segundo apresenta uma área central pontuda e preenchida de preto.

Figuras 44 e 45: Padrões *lodoka* (arco) e *waca libiwe* (chifre de vaca).

Abaixo apresentamos dois exemplos do motivo *Waca libiwe* (chifre de vaca), em composições destinadas ao braço e antebraço: no primeiro, a parte pontuda e preenchida de preto, que demonstramos acima como diferenciador deste padrão com o *lodoka* (arco), está bem próxima a linha serpenteada. Estas duas linhas paralelas, que imitam o movimento da serpente, estão sem preenchimento e são ladeadas por chifres de vaca (*waca libiwe*), pingos grandes (*latigo*)⁵⁵ e bicos de ema (*apakaxodi*); este desenho representaria a paisagem da antiga morada kadiwéu, a aldeia *Apacaxodeodi*.

Figuras 46 e 47: O primeiro esboço está na capa da dissertação de Siqueira Jr. (1993). O segundo, é um desenho de braço, feito por Libência Rufino (Acervo pessoal, set/2014).

Podemos interpretar este desenho como sendo uma descrição visual da aldeia do campo das avestruzes porque, primeiro, sabemos que os Kadiwéu habitavam próximos aos rios afluentes do Paraguai, sendo ótimos canoeiros (BOGGIANI, 1945), e que ao longo do rio formavam-se muitos “curichos”, que são lagoas pequenas. Observando o desenho percebemos *latigo* (pingo), que pode ser grande ou pequeno, que representariam esses pequenos reservatórios de água, e vacas, que auxiliavam os Kadiwéu nos seus

⁵⁵ Os padrões *lodoka* e *latigo* serão explicitados posteriormente.

deslocamentos, bem como alimentação, além de *apakaxodi* (bicos de emas) por toda parte.

Abrindo um pequeno parêntese, muitas pessoas confundem o *latigo* com o *liwegi* (masc./fem. singular) (rabo) ou *liweka* (rabos), de vaca ou cavalo, pois ambos podem assumir a mesma forma, exposta abaixo. Maria Joana Bernaldino Pires (Aldeia Alves de Barros, 21/04/2017) explica que, para sabermos qual desenho é qual, é preciso compreender o contexto em que ele aparece. Algo muito interessante, pois apreendemos desta fala que os desenhos em si mudam de interpretação conforme sua posição e, digamos, ambientação gráfica.

Figura 48: Padrão reconhecido tanto como *latigo* (pingo) quanto como *liwegi* (rabo) (Acervo pessoal/2015).

Retomando à descrição dos desenhos de braço, no segundo desenho, a parte serpenteada, que chamaremos de rio, é preenchida por pontinhos, alertando para a existência de muitos bichos ou de muita ‘sujeira’ nele. A aldeia Alves de Barros é cortada por dois córregos – o Salubinho, de água salobra, e o Rio da Serra, de água doce. Algumas pessoas consideram estes rios sujos, pois dependendo de onde se localiza a casa ao longo do seu percurso, muitos detritos de árvores, folhas e lixo que são transportados pelo fluxo das águas estacionam, geralmente em locais de menor corrente. No desenho, as vacas ainda acompanham os Kadiwéu, mesmo que não mais com a função de transporte, porém, mantendo ainda o fator da alimentação. Note-se que sumiram os bicos de ema e os pingos grandes, sinal da mudança de região do grupo. Portanto, este último desenho aproxima-se mais da representação visual da aldeia Alves de Barros, lugar onde emas e curichos não fazem mais parte da paisagem.

Construímos esta observação devido a insistência de dona Gregória Marcelino em apontar o desenho e chama-lo de *apakaxodi*, como um todo, além de ensinar que o motivo específico também tinha este nome (Aldeia Alves de Barros, 11/08/2014); mesmo que, por vezes, duvidássemos se esta atitude teria a ver com nossa incompreensão de algo e não com o conjunto do desenho. Quando perguntamos a autora do segundo desenho sobre seu significado, Libência Rufino disse que não queria dizer nada, era apenas um desenho

para ficar bonita. Assim, esclarecemos que a interpretação destes dois desenhos como descrições das aldeias Kadiwéu, antiga e atual, é de nossa responsabilidade, pois por mais que suspeitássemos de tal leitura por meio do relato de Gregória, não podemos afirmar categoricamente que assim o é.

Em relação ao segundo desenho, de Libência, avultamos que ele começava com a delimitação espacial de três volutas, pintadas no ombro, de onde saíam as linhas serpenteadas pontilhadas e os outros padrões que a acompanhavam. Contudo, não tinha a mesma limitação no final do desenho, na altura do pulso. Questionada quanto a esta característica, sua autora nos informou que aquele era um desenho sem fim, que ele continuava para além de onde parecia terminar. Seguindo a interpretação sugerida, talvez o desenho não tivesse fim porque a possibilidade da transformação da morada Kadiwéu vai sempre existir para este povo, mesmo que transformados em sedentários, pelas conveniências de ter próximas escolas e postos de saúde. Os Kadiwéu não são mais nômades, mas estão sempre mudando: a própria casa, em reformas começadas por diversos motivos, de casa dentro da aldeia, de aldeias, da aldeia para a cidade, de cidades. “É um povo que não tem parada”, como explicou-nos Ademir Matchua (Aldeia Alves de Barros, 16/01/2014). Talvez, ainda, o desenho não tenha fim porque continue na parte interna do corpo, sendo seu fim invisível ou inacessível para nós.

Ressaltamos que, após termos feito tal pintura, no caminho de volta da casa de Libência para o local onde estávamos hospedados, passamos por diversas pessoas, que repararam que havíamos desenhado o braço e perguntaram-nos qual era a nossa alegria, qual o ensejo de termos nos pintado. Se o desenho é para ficar bonita, beleza significa estar alegre. Mas o que é essa alegria? Nos arriscamos em dizer que estar alegre para os Kadiwéu é ter saúde, ser forte, não ter problemas de relacionamento que sejam graves, ultrapassar obstáculos e fases da vida, vencer os inimigos, ter amigos, proteger-se, viver bem consigo mesmo e com a comunidade, ser feliz. Por conseguinte, ao pintar-se, o Kadiwéu interage com estas alegrias.

Figuras 49 e 50: Na primeira figura, há um jogo entre os padrões *latigo* (pingo grande), *liweka* (rabos) e *waca libiwe* (chifre de vaca). Na segunda, *lawile* (redemoinho), *niale lamodi* (folha de árvore) e *waca libiwe* (chifre de vaca) integram o desenho (Ambas as figuras estão em Ribeiro, 1980, p.190).

Em resumo, constatamos que alguns desenhos remetem a paisagens, antigas e atuais, do contexto kadiwéu, igualmente importantes para a concepção de mundo do grupo. A seguir, exporemos dois animais presentes nos desenhos e nos mitos: o jacaré e a cobra. Embora a vaca e a ema sejam também animais representados no desenho kadiwéu, inclusive em alguns mitos, optamos por exibí-los em seções separadas, porque o primeiro desenho, da vaca, aparece em geral nos desenhos ditos de paisagem (2.3.1), ao passo que o segundo, da ema, a segunda (2.3.2) surge em diversos contextos.

2.3.2 Bichos de lá: *lakedi ligi* (masc./fem. singular) e *lakedi licoli* (masc./fem. plural) (ziguezague) e *dinipicogo* (masc./fem. no singular, não sabemos se há plural) (dente de jacaré)

O *dinipicogo* (dente de jacaré)⁵⁶ é outro padrão que remete a histórias antigas do povo kadiwéu, desta vez, míticas. Caracterizado por pontinhos em linhas retas, ovais ou escalonadas, ele aparece na maior parte das vezes associado ao *lawila* (redemoinho) e ao *waacalibiwe* (chifre de vaca).

Encontramos no dicionário as palavras *owe* (dente de), *ninycogoxegi* (jacaré), *ninycogodi-libegi* (olho d'água), *dinipece* (*teloco*) (colocar sobre si) e *dinigepecogo* (dobrada, virada, ferramenta ou plástico dobrado ou bicho queimado) (GRIFFITHS, 2002, p.36). Nossas interlocutoras destacaram que o desenho refere-se ao jacaré, que por

⁵⁶ Esta denominação foi dada por Maria Joana Bernaldino Pires (Aldeia Alves de Barros, 23/09/2015), que não se lembra de como dizê-la em plural. Também dona Martina de Almeida não soube informar (Aldeia Alves de Barros, 20/04/2017).

sua vez, é um animal associado à gordura. Mas não apenas: ele revela também uma ligação com a ariranha, descrita por muitos como metade anta metade jacaré, por isso *ninycogodi-libegi* é a descrição de olho d'água, informação confirmada visualmente pelo próprio padrão, desenhado ao lado do *lawile* (redemoinho) frequentemente, e por depoimentos vários, como dissemos a pouco.

Figuras 51 e 52: Padrão *dinipicogo* (dente de jacaré) aparece no segundo desenho da primeira figura, são estes pontilhados na margem que divide a listra branca da preta com desenhos, surge também no terceiro desenho, segunda figura, como acabamento da linha escalonada, perto dos *waca libiwe* (chifres de vaca) (Ambas In: RIBEIRO, 1979, p. 96 e 260)

Além dele, outro animal é coligado com a gordura: a cobra. O motivo *lakedi ligi*, traduzido como ziguezague, advém do movimento que faz a cobra (*lakeedi*), distinguida da grande serpente ou dragão (*Gowidi*) que também aparece nos mitos. Entretanto, ao nos depararmos com as palavras *iigo* (terra) e *iigojegi* (cobra), que nos fazem pensar que as cobras seriam gentes da terra, localizamos expressões como *lakidenigi* (pessoa que tem o que faz sentir bem) e *lacegedi* (lugar onde se costuma ir) (GRIFFITHS, 2002, p. 91), que são menções ao mito seguinte, em que cobra e gordura aparecem como origem de prazeres.

Tinha uma cobra muito grande numa lagoa. *Gô-noêno-hôdi* quis matá-la e pediu emprestado o bico do jaburu que é muito grande. Vestido como jaburu, foi experimentar se podia matar a cobra. Mas achou que o jaburu era muito lerdo e não quis. Depois pediu emprestada a pele de outro bicho mas também não quis. *Gô-noêno-hôdi* aí foi conversar com o martim-pescador que é muito ligeiro, para pedir a pele dele emprestada. Martim-pescador não quis emprestar. Mas *Gô-noêno-hôdi* no meio da conversa pulou no martim-pescador, rasgou a pele dele pelo peito e foi, vestido com ela, experimentar se podia matar a cobra. Achou que martim-pescador era bicho bem ligeiro e que servia. Aí ele voou por cima da cobra até ver onde estava o coração dela, quando achou o lugar, voou outra vez, bem alto, voltou ligeiro e deu uma bicada bem no meio do coração da cobra e subiu. A cobra antes de morrer ainda teve tempo de jogar uma pedra no martim-pescador. A pedra pegou bem no trazeiro dele. Por isso até hoje o martim-pescador quando voa, dá aquelas viradinhas com o trazeiro, como se estivesse levando pedrada. Quando a cobra estava morta, *Gô-noêno-hôdi* chamou os bichos para

receberem gordura. Vieram todos correndo, na frente vinha a onça e o veado, que são os mais ligeiros, mas como estavam muito longe, receberam pouca gordura. O porco e o gado que estavam ali perto receberam mais. A onça quando chegou comeu muito, mas como já estava cheia, deixou um pedaço bem quadrado em cima de uma pedra e ficou olhando. Os bichos todos queriam comer aquele pedaço, mas não podiam tomar da onça, que é bicho bem bravo. Então veio o jacaré, foi chegando devagar, bocou o pedaço todo e correu. A onça saiu atrás dele, aí o jacaré entrou na lagoa e a onça, como não podia entrar, disse que ele tinha que ficar lá, que jacaré não podia mais sair no campo. O jaboti, que é bem mole e estava longe, chegou por último, mas os outros bichos tinham lambuzado o chão com a banha da cobra, ele comeu aquela lama com gordura, por isso tem um fígado que é só gordura, é preto, mas é gordura mesmo (Laureano) (RIBEIRO, 1979, p. 110-111).

Em outras versões, a gordura da cobra estava quente e, por isso, o jacaré se queimou ao abocanhar o pedaço de gordura da onça, sendo por isso chamado de *dinigepecogo* ou bicho queimado. Entre os Kadiwéu a gordura ou graxa é tida como algo muito bom. Não é à toa que os animais preferencialmente escolhidos para alimentação são os mais gordos: jacaré, porco, gado, jaboti. Os padrões de beleza da mulher kadiwéu, em geral, também parecem seguir este paradigma, pois muitas das mulheres da aldeia Alves de Barros têm sobrepeso. Talvez esta característica se associe ao referencial de que ter gordura é coisa boa, visto que todos os animais correram para comê-la e que o próprio *Gonoenogoji* quis matar a grande cobra para distribuir sua gordura aos animais.

No entanto, o convívio com os ideais de beleza *ecalaye*, em que há uma valorização excessiva do corpo magro, também tem influenciado a autopercepção corporal das mulheres kadiwéu, principalmente das gerações atuais. São impactantes também as campanhas do posto de saúde indígena contra a obesidade e suas consequências para a saúde. Isto posto, observamos que os dois últimos padrões, *dinipicogo* e *lakedi ligi*, são menos utilizados que os outros apresentados anteriormente, embora ainda reconhecidos por parte de nossas interlocutoras, podendo ser este um dos resultados da mudança da compreensão da gordura entre os Kadiwéu.

Figuras 53, 54 e 55: Duas figuras contendo jogos de alternância do padrão *lakedi ligi* (ziguezague) (In: Ribeiro, 1980, p.60). Na terceira figura, o motivo aparece em meio às vacas (*waca libiwe*) e *liweka* (rabos), que poderíamos associar à gordura e ao mito (In: RIBEIRO, 1979, p. 175).

Para concluir esta subdivisão, gostaríamos de ressaltar que todos os padrões que referem-se aos animais são associados a partes deles: o bico (da ema), o dente (do jacaré), o chifre (da vaca), o movimento ziguezagueado (da cobra). Van Vethem (2008) analisa tal característica entre os Wayana teorizando que para eles, os artefatos decorados, que partilham com os corpos humanos o recebimento da pintura, não são compreendidos como corpos inteiros, porque é preciso que estejam despedaçados para não serem reais.

Por meio das diferentes técnicas decorativas (como pintar, gravar e amarrar), de compor motivos (uniforme, pontilhado ou listrado) e utilizar cores, a autora aborda o modo como o desenho Wayana, sua pintura corporal, “opera como código classificador que recobre os distintos espaços humanos e não humanos, desde os alimentos aos animais” (SEVERI & LAGROU, 2013, p. 16). Através do mito de origem da mulher wayana, a autora mostra que ela foi fabricada para agir, por isso não pode ser moldada pela argila, que é pesada demais, nem pela cera, que se derreteria facilmente sob o calor do sol. Porém, se feita com arumã, como os cestos o são, a mulher revela-se apta a executar as tarefas femininas.

Destarte, o material com que é fabricada a mulher influencia na permanência ou não deste novo ser como realidade. Aliando estas informações míticas - de sustentabilidade de uma produção, frente ao seu objetivo em relação ao material do qual é composta - à confecção e decoração do tipiti, instrumento que imita o movimento constritor da cobra, para apertar a mandioca, tirando dela a água, e que também é feito com arumã, Van Velthem (2008) teoriza ser o artefato um corpo incompleto, porque desenhado parcialmente com o padrão de cobra. Ou seja, o desenho não é totalmente

semelhante ao do animal, o que faz com que o tipiti não se transforme em cobra, realmente.

E mais, se a essa representação fossem agregados movimentos, odores, sons, peculiares ao sobrenatural, o artefato, através deste acúmulo de especificidades, poderia “desencadear os processos metamórficos, fundamentais para o ritual em que é empregado” (Van Velthem in SEVERI & LAGROU, 2013, p. 144). Em suma, o raciocínio de que “uma ornamentação intrínseca, ou seja, uma pintura corporal que, em sua origem, constitui o próprio suporte, a própria pele, representa uma característica dos não humanos” (Idem, p. 146). O mesmo pode ser dito das pinturas corporais kadiwéu, pois a pintura corporal, temporária ou permanente, constitui fundamental elemento de identificação dos humanos. Ter a pele desenhada de modo idêntico à pele de qualquer animal é não ser identificado como humano, é estar vulnerável ao perigo de ser encarado como ou tornar-se bicho, por isso os desenhos de bichos kadiwéu proporcionam seus corpos despedaçados. E talvez, a alegria em estar pintado pelos desenhos kadiwéu é de saber-se gente, semelhante àqueles aos quais quer parecer e relacionar-se plenamente, estabelecendo fronteiras entre seres.

2.4 Formas e lugares

Neste tópico, optamos por apresentar os padrões que se referiam às formas e aos lugares em separado. Em tais motivos não captamos qualquer contexto mítico, embora acreditemos que antigamente existiram estas referências. Da forma como os entendemos hoje, são nomes cujas explicações não ultrapassam o domínio da descrição das formas e posicionamentos.

2.4.1 Formas: *Lodoka* (arco), *lopitena* ou *okotogo* (flecha) e *niale lamodi* (folha de árvore), *apenga* (flor), *onigidágega* (ponto cruzado, várias pernas), *latigo* (pingo), *áu-on-na* (forquilha da casa), *nidigo* (masc./fem. singular) (rabisco) e *nidiko* (rabiscos), *nicenaganagalate* (masc./fem. singular) (cruz) ou *nicenaganagalatedi* (cruzes)

Os motivos indicados abaixo são apontados puramente como descrições imagéticas daquilo que denominam: pingo (*latigo*), rabisco (*nidigo*) e cruz (*nicenaganagalate*) ou forquilha da casa (*áu-on-na*). O arco, a flecha, a folha de árvore e

o ponto cruzado ou várias pernas não são serão expostos em desenho porque já foram explicitados anteriormente.

Figuras 56, 57 e 58: Padrões *latigo* (pingo), *nidigo* (rabisco), e *nicenaganagalate* (cruz) ou *áu-on-na* (forquilha da casa).

O padrão pingo (*latigo*) pode referir-se às lágrimas (*latiidi*) ou barco (*latogo*) (GRIFFITHS, 2002, p.96). Quando desenhavam pingos, as mulheres dizem pensar em coisas que remetem à água, mas também podem ser compreendidos como finalizações dos desenhos, especialmente do *lawile*; para não deixar pingar o jenipapo do pincel em outra parte da composição, estragando-a, produzem um pingo que mantém o excesso da tinta circunscrito àquele local do desenho.

O *nidigo* (rabisco) também é uma espécie de desenho de preenchimento de espaços vazios. O *nicenaganagalate* (cruz), catalogado por Ribeiro (1979) como *niken-nar-nalát* (linhas cruzadas), pode ser compreendido como referência ao crucifixo, principalmente pela tradução que recebe hoje. Porém, há também o *áu-on-na*, chamado de forquilha da casa (Libência Rufino, Aldeia Alves de Barros, 18/09/2014), mas que como desenho é o mesmo que o *nicenaganagalate*. Quando perguntadas a respeito de um mesmo desenho ter dois nomes, as mulheres não o compreendem como o mesmo desenho, embora não nos dissessem qual a diferença, ou se seu uso é diverso, entre outras possibilidades de distinção.

Áu-on-na foi descrito por Ribeiro (1979, 271-272) como “ângulos grossos”. Além destes dois, outros padrões descritos pelo autor são muito parecidos aos nomes que coletamos recentemente: *Lauí-léli* (*lawileli*) (espiralados), *Nídig* (triângulo irregular maior que contém linha escalonada e pequeno triângulo inscrito) e *Io-tédi* (estrelados). Já outros tem nomes distintos ou não foram reconhecidos pelas pessoas com quem conversamos, por exemplo, *Nadjéu* (losangos), *Noho-ói-lad* (escalonados), *Náti-teuág* (espiralados) e *Agol-ho* (círculos).

O arco (*lodoka*), aparece no dicionário como *lopitenigi* (arco dele), a flecha (*lopitena* ou *okotogo*), surge como *lopitena*, *okotaga* (coisa usada para flecha) (GRIFFITHS, 2002, p.114) e *okotogogo* (planta lisa e reta, como cana de açúcar)

(GRIFFITHS, 2002, p.156). Pelas palavras, deduzimos ser o arco um complemento para a flecha, porque deriva dela. Tais desenhos são chamados “de couro”⁵⁷ porque respeitam os limites quadrados da pele recortada do animal, conforme informou Hermínio e Odete (Aldeia Alves de Barros, 12/08/2014).

Figuras 59 e 60: Nestes dois exemplos de composições para couro, podemos observar os padrões arco (*lodoka*) e flecha (*lopitena*), além do padrão *waca libiwe* no canto inferior esquerdo do primeiro desenho. A reprodução de fundo branco se encontra em SIQUEIRA JR, 1993, p. 162; a de fundo preto em VIDAL, 1992, p. 273.

Deve-se atinar para o fato de que arco (*lodoka*) e flecha (*lopitena/ okotogo*) geralmente aparecem no mesmo desenho, mas separadamente, sendo a flecha reconhecida como uma linha desenhada entre outras duas, uma reta e outra escalonada, paralelamente, ou entre duas linhas retas. Neste âmbito, a flecha nos faz lembrar do *nawigicenigi* (freio da moça), porque as representações visuais de ambos se assemelham. Pensando a respeito, perguntamo-nos: seria o freio da moça, tal qual a flecha, algo impulsionado por outrem? Arco e freio impulsionam flecha e cavalo a darem um salto para frente, a avancarem, mas também podem barrar tal movimento, se não acionados. Seria o freio da moça uma referência ao caráter dúbio da palavra? Muito faladeira, ruim; fala com sabedoria, bom.

Por sua vez, o motivo *niale lamodi* (folha de árvore) aparece no dicionário por meio das seguintes derivações: *Niale* (árvore), *Nialigi* (mato), *Niale-ela* (fruto da árvore) e *lamodi* (pena, pluma dele, folha dele, cabelo dele) (GRIFFITHS, 2002, p. 130). Ressaltamos ainda que *amodi* é descrito como tudo aquilo que tem ponta: cabelo, pena, pluma ou folha. Logo, os Kadiwéu ressaltam este caráter da folha, ter ponta, não apenas na denominação, mas também no desenho.

⁵⁷ Este couro é o de veado branco, considerado fino e especial, ou de veado mateiro, de espessura grossa, bom para determinadas atividades (Júlia Lange, Bodoquena, 17/9/2015).

Figura 61: Padrão *niale lamodi* (folha/cabelo de árvore). Lembramos ao leitor que este padrão está representado também em outro desenho, acima, na página 45.

Outro motivo que destaca o formato de algo é o *apenga*, caracterizado como flor. Diferentemente do *lawogo* ou flor da moça, esta flor não é ligada às histórias de seres notívagos que preenchem mitologias e relatos contingentes. Contudo, quando desenhada ao redor de um círculo, forma outro padrão, chamado de *onigidágega*, cuja tradução seria ponto cruzado ou várias pernas. Visto que *Agô-nagêná* significa sem uma perna, supomos que a tradução mais aproximada de *Onigidágega* seja mesmo “várias pernas”, e talvez esteja relacionado àquela narrativa mítica em que a criança perde a perna, puxada pela mãe, no momento em que é raptada pelos seres notívagos disfarçados de vaso com flores vermelhas. Contudo, esta é apenas uma suposição que não pode ser investigada mais a fundo durante o trabalho de campo realizado para o presente texto.

Figuras 62, 63 e 64: Padrão *onigidágega* (várias pernas, ponto cruzado), mulher Kadiwéu com padrão corporal *onigidágega* no peito (In: Siqueira Jr. Arte e Técnicas Kadiwéu, 1981, p.25) e padrão *apenga* (flor comum).

Conforme explicitado, as explicações sobre estes padrões não ultrapassaram ligações com a paisagem e técnicas de preenchimento da pintura. Contudo, é possível que estas tenham sido ocultadas, esquecidas ou ressignificadas. Enquanto não estamos certos do seu porquê, continuaremos a indagar possíveis relações destes motivos com histórias de admirar ou histórias que aconteceram mesmo.

2.4.2 Pele social ou máscaras: *Godatoco* (nossa testa), *Gonocédigi* (da testa ao queixo), *Gonatibi* (nosso buço), *Gonioladi* (nossa boca, idioma) (GRIFFITHS, 2002, p. 63) e *Gódolaadi* (nosso corpo) (Idem, p. 61)⁵⁸

Quando Lévi-Strauss (1996) pensou sobre a arte kadiwéu, ele qualificou o desenho com jenipapo como “segunda pele”, uma “pele social”, afirmando que todas as pinturas corporais ameríndias obedecem à esta lógica da máscara. O pai do estruturalismo notou que, para representar a pintura facial sobre o papel, uma mulher Kadiwéu desenhou um rosto em forma de coração, “como se fosse necessário, para representar o grafismo numa superfície plana, escalpar a pele e esticá-la” (LAGROU, 2013, p. 71).

A artificialidade da ordem espacial, imposta pelo grafismo, sobre a geografia anatômica do rosto tornava visível a dupla identidade de seu portador, ao mesmo tempo em que transformava profundamente sua aparência. Diferentemente da maquiagem, que reforça a fisionomia natural do rosto e esconde suas imperfeições, a pintura facial Kadiwéu intenciona a transformação ambivalente do rosto, deixando transparecer a dualidade constitutiva da pessoa, que transformaria duas pessoas em uma, múltipla. Por exemplo, entre os Kaxinawa o *dami* é explicado como máscara e o *kene kuin* como um desenho ou grafismo que não mascara/transforma, mas fabrica a identidade do seu portador (LAGROU, 2013, p. 73-74).

Figuras 65 e 66: Mulheres Kadiwéu de rosto pintado (In: LÉVI-STRAUSS, 1996, p.163).

Diferentemente da pele natural, a pele social, que Lévi-Strauss chamou de máscara, espécie de “pessoa-vestimenta-de-entrecasca”, representa uma substância vital que possui sua própria pele e confere propriedades anímicas particulares, equivalente à

⁵⁸ As palavras que não tem página correspondente no dicionário são aquelas que não encontramos nesta lista de vocábulos; assim sendo, mantivemos somente a transcrição de nossas informantes, revistas pela professora Martina de Almeida.

forma-alma. Seu pigmento e motivos gráficos revelam suas características, articulando-as às outras pessoas, bichos, plantas, espécies do universo. Por meio deste idioma da corporalidade, “[v]emos o quanto a noção de exterioridade designa aqui uma superfície composta por múltiplas partes animadas, de tal modo imbricadas umas nas outras que não é possível encontrar uma identidade essencial, final, elementar escondida sob o invólucro” (FAUSTO, 2013, p. 325/6).

O grafismo cria deste modo, poderíamos dizer, uma “identidade complexa”, uma “quimera”. A tensão dinâmica entre desenho e rosto, entre grafismo e suporte, pode, no entanto, remeter à outra dualidade que não aquela da oposição entre natureza e cultura presente na metáfora da máscara usada por Lévi-Strauss. Se levarmos em conta o fato de o grafismo ajudar na constituição de uma pele, é importante atentar para seu papel de mediação na constituição de uma interface entre um conteúdo e um continente, um interior e um exterior. As linhas traçadas não deixam intacto seu suporte, mas o transformam. Quando os Kaxinawa, Shipibo e Kadiwéu pintam o próprio rosto, eles o seccionam segundo eixos espaciais pertencentes à lógica estilística em questão: horizontalmente, verticalmente ou em diagonal. As linhas traçadas vão gradualmente preenchendo o espaço demarcado à maneira de uma filigrana, de um labirinto. O grafismo, ao produzir uma dinâmica e uma espacialidade próprias e internas às relações entre as linhas constitutivas do desenho, torna visível a permeabilidade da pele, sua proximidade com as matérias tecidas e sua profundidade velada (LAGROU, 2013, p. 105).

Ribeiro recolheu muitos padrões cujos nomes expressavam a posição em que se situavam. Por exemplo: *Ono-ké-dig* (nariz), *Odipú-dena* (maças), *Odá-to-koli* (testa), *Io-kodrá-dígi* (colo) e *Odo-ládi* (braços) (RIBEIRO, 1979, p.271). As cinco nomeações foram repetidas por nossas interlocutoras; no entanto, a última delas foi traduzida como corpo inteiro, e não braços.

Atentamos para o fato de boca ser *ioladi*, contudo, o desenho de boca é chamado *gonioladi* (nossa boca), logo, diversamente referido. Isto aponta para a diferença entre a coisa (boca) e o desenho da coisa (nossa boca), que localiza no desenho sua origem diversa: o primeiro não foi feito pelos homens, o segundo foi feito para os homens. Deduzimos, por meio dos vocábulos, que os desenhos têm nomes distintos das posições em que são desenhados porque constituem a pele social kadiwéu. Não é a própria boca sozinha que figura quando a pessoa se pinta, mas aliada a ela, a boca do povo, que é capaz de integrar o sistema índio kadiwéu, de falar por e com ele.

Figura 67: 1. Desenho decorativo facial (In: RIBEIRO, 1979, p.283); 2. Padrão *godatoco* (nossa testa), 3. Padrão *gonocédig*, decoração que vai da testa ao queixo; 4. *Gonatibi* (nosso buço); 5. *Gonioladi* (nossa boca), padrão dividido em *Onatibi* (lábio superior) e *Ogolad* (lábio inferior), por fim; 6. *Gódakad* (nosso queixo).

Para além de tais correspondências entre desenhos e formas ou desenhos e posições, observamos que os nomes dos padrões são distinguidos das descrições comuns, de contornos, por exemplo. Isto é, para dizer redondo, falam *yajemaga*, quadrado, *diniwokodagaxiidi*, o que mostra que estas denominações são mais que simples descrições de formas. Nelas, averiguamos o ponto de vista kadiwéu sobre elas. Assim sendo, acreditamos que o desenho seja

[...] um conjunto de inferências visuais baseadas na decifração de imagens complexas, que estabelece uma relação entre, por um lado, a memória espacial relacionada aos temas gráficos e, por outro, a memória das palavras. A eficácia das práticas ligadas à memorização das tradições iconográficas não se deve à tentativa mais ou menos bem-sucedida de imitar o caminho da referência própria à escrita, mas à relação que essas práticas estabelecem entre diferentes níveis de elaboração mnemônica (SEVERI, 2013, p. 60).

A produção de uma dinâmica e espacialidade próprias associa-se às teorizações levistraussianas sobre a fabricação do modelo reduzido: um método privilegiado da arte para fazer face à complexidade cognitiva do mundo, que é ao mesmo tempo um modo de obter a capacidade de agir sobre este mesmo mundo. Antes de constituir um símbolo ou um ícone, a imagem é uma síntese dos elementos mínimos fundamentais de compreensão do modo de ação do modelo. Como modelo reduzido, o sentido do grafismo não pode

estar apenas na relação entre grafismo e comunicação verbal, mas também nas suas características múltiplas, globais, quiméricas, indiciais, etc.

Muito é teorizado acerca das potencialidades da pele pintada do ponto de vista das agências externas que esta pintura mobiliza; contudo, todas as formas visuais possuem dinâmicas agentivas internas e/ou externas (GELL, 1998). Logo, agências internas integram as potencialidades da pintura, pois é sobre o que é um corpo que essas coisas visuais e materiais voltam seu interesse (TAYLOR e VIVEIROS DE CASTRO, 2006).

Retiramos destas análises que

[...] ser uma pessoa humana viva não é um estado definido enquanto tal – não há nenhum discurso econômico sobre ‘a pessoa’, e ninguém dirá ‘essa é a nossa ideia do que um homem ou uma mulher é’ – mesmo que esse estado seja circunscrito de maneira precisa pela articulação de um conjunto de premissas não explícitas. Ser uma pessoa é, portanto, um leque ou um gradiente de configurações relacionais, num conjunto de nexos em uma cadeia de metamorfoses simultaneamente aberta e delimitada (TAYLOR, 2012, p. 221).

A imagem corporal participa desta subjetividade. Isto posto, a existência de rasgos simétricos e assimétricos, como nas pinturas faciais kadiwéu, em que um detalhe destoante, um *punctum*, gera um desequilíbrio no dualismo das linhas e cria o jogo perceptual incessante entre fundo e figura (Lagrou, 1991, 1995, 2007), trazem movimento e profundidade à pele, abrindo caminhos para a percepção de figuras dentro do desenho, tornando o “exterior” tão rico quanto o “interior”. Com isso, a pintura deixa de ser bidimensional (BELAUNDE, 2013a), fator que contribui para a visualização de diferentes pontos de vista na pintura, colocada sobre o corpo de alguém (peixe, serpente, xamã) ou algo (cesto, chocalho, panela) (VIVEIROS DE CASTRO, 1998).

A título de exemplo, tais técnicas de animação do desenho podem ser observadas no *kene shipibo-konibo*. Desenhado em uma mulher *chomo*, estudada por Belaunde (2013a), nota-se que

[...] os desenhos do estômago são maiores e parecem acercar-se do espectador. Eles sugerem que o *chomo* está grávido, com a barriga inchada com a pele esticada como um globo. O peito também se incha um pouco com o ar da respiração, por isso os desenhos da moldura do peito são menores do que os desenhos da barriga. E finalmente, os desenhos mais pequenos, na moldura do rosto, parecem indicar que a mulher-*chomo* está pensando (BELAUNDE, 2013a, p. 220).

Figura 68: Chomo Ani Bemanaya, tigela shipibo. Museu Nacional de Antropologia de Madri, Espanha. Disponível em: < <http://www.wikiwand.com/es/Shipibo-conibo>>. Acessado em 01/12/2016.

Os Shipibo-Konibo dizem que a escrita que reveste os livros e cadernos é uma forma de *kene*, os Kadiwéu, por sua vez, chamam seus desenhos de *godidigo*, nossa escrita. Destarte, não é descabido pensar que os desenhos que cobrem a pele, entre outras superfícies, possam ser uma forma de escrita, com uma diferença fundamental: “a escrita ocidental é um método de comunicação entre humanos. O *kene* [mas também o *godidigo*], ao contrário, não é um instrumento de registro de palavras ou conceitos provenientes dos seres humanos” (BELAUNDE, 2013a, p. 220).

Os desenhos kadiwéu compõem o sistema índio kadiwéu, em toda sua complexidade. Definir-los segundo os termos *ecalaye* não é tarefa simples, pois nossos vocábulos são repletos de dualismos outros, conflitantes geralmente com as formulações ameríndias. Entretanto, faz parte da relação Kadiwéu-*ecalaye* promover traduções, de ambos os lados, mesmo que incompletas, pois são tentativas de diálogos benéficas aos dois pontos da relação.

2.5 Desenhos como marcas de propriedade

Diversos autores trataram as insígnias de família representadas como figuras humanas ou animais estilizados como marcas de propriedade, pois eram aplicadas em animais como bois e cavalos, nos postes ou paus que ficavam na frente dos toldos ou casas e também em homens ou mulheres. Sánchez Labrador (1910), Lévi-Strauss (1996) e Ribeiro (1979) teorizaram que estas poderiam ser signos de distinção de famílias

aristocráticas, mas também fragmentos ou esboços de linguagem. “Traços semelhantes foram encontrados entre os Arawak das Guianas e os Karajá do Araguaia. Para Colini, os homens iam morar na casa da mulher, o que pode explicar que levassem essas insígnias na noite de núpcias” (PADILHA, 1996, p.32 a 34).

Figura 69: Exemplos de marcas de propriedade Kadiwéu (In: BOGGIANI, 1945, p.229).

Em Boggiani (1945), as marcas de propriedade eram composições de padrões desenhadas ou tatuadas em cavalos, cativos, mulheres e homens, em geral, e nos objetos pessoais. José Marcelino de Barros (Alves de Barros, 16/08/2014) afirmou que tais sinais não são mais usados atualmente⁵⁹, embora ainda existam.

Segundo este senhor, reconhecido na aldeia como sábio e nobre kadiwéu, a marca dele é um “estribo” – representada em desenho acima, pela sétima figura da primeira linha, da esquerda para a direita -, e não teria relação com os desenhos feitos pelas mulheres nas cerâmicas, mas sim pelos homens, em diversos contextos. Os desenhos dos homens foram descritos por Lévi-Strauss (1996) como de estilo naturalista e representativo, porque reproduziam as imagens como elas apareciam no mundo, isto é, desenhos de cavalos, bois, flores, homens, casas, etc.; enquanto o das mulheres era não-representativo, em que “a forma da figura e do fundo se confundem, como um negativo” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p.179). Ao afirmar que os homens é que faziam os desenhos das marcas de propriedade de estilo não-representativo, José Marcelino nos faz compreender que, em algum momento, tais diferenciações não eram tão características.

Contudo, Ribeiro (1979) corrobora o que Lévi-Strauss disse: ao coletar desenhos na escola indígena, observamos que, entre os 8 e 12 anos, os meninos pintam cavalos, bois, pessoas, animais, e as meninas, bichos, plantas, pessoas. Entretanto, quanto mais

⁵⁹ Com exceção da família Abicho, nas aldeias Tomázia e Barro Preto, segundo Messias Basques (comunicação pessoal).

creciam e desenvolviam as técnicas ensinadas pelas suas avós e mães, mais os desenhos das meninas se tornavam geometrizados e curvilíneos, sem figuras explícitas.

Figura 70: Diferenças dos desenhos produzidos por meninos e meninas Kadiwéu em variadas idades. As figuras de cima são composições masculinas, as de baixo, femininas (In: RIBEIRO, 1979, p. 267).

Por outro lado, há certa semelhança entre uma característica das marcas de propriedade e de alguns desenhos das mulheres Kadiwéu, ambos feitos por pessoas adultas: a existência de um coração do desenho. Em grande parte das marcas de propriedade nota-se em destaque, no centro dela, um desenho maior, que pode ser de coração, círculo, gota, trapézio, etc. Nas composições abaixo também prestamos atenção neste atributo, definido como “coração do desenho”, ou seja, centro de, por algumas mulheres kadiwéu.

Figuras 71 e 72: Nestas reproduções, a gota, o losango e o círculo centrais foram designados como “coração” do desenho (In: RIBEIRO, 1979, p. 204 e 205).

Notamos também o uso de marcas de propriedade, principalmente no gado, formadas pela união das iniciais do dono. Por exemplo, em uma de nossas visitas ao cacique Ademir Matchua, ele ferrava cavalos com a sigla JB, iniciais de um importante fazendeiro da região que tinha comprado os animais dele. No entanto, reparamos que os animais já carregavam outra marca, um AM, de Ademir Matchua.

A mudança das marcas de propriedade antigas, no formato de desenhos, para as atuais, com iniciais de nomes, já começa a ser observada em outros lugares, por exemplo, em desenhos expostos em locais públicos fora da aldeia. É o caso de diversos desenhos realizados em papeis ou tecidos, especialmente em camisetas, para comercialização, inclusive nas camisetas da Associação de Mulheres Artistas Kadiwéu (AMAK), sobre as quais dissertaremos no penúltimo capítulo da tese.

Figuras 73 e 74: Desenhos onde notam-se siglas de nomes, no canto inferior esquerdo e no canto superior esquerdo, respectivamente (Fotografias de desenhos expostos em rede social – outubro de 2016).

É mister notar que as iniciais dos nomes grafadas nestes desenhos tem uma disposição que se assemelha às marcas de propriedade, podendo ser transformadas em desenho ou lidas como desenho. Por exemplo, o AC da primeira figura, que é uma camiseta, está escrito para ser visualizado na vertical, tornando possível a leitura de um desenho, além de um nome.

Figuras 75 e 76: Assinatura como lemos na primeira foto, AC, e como vimos na camiseta, na segunda, parecendo um desenho ou marca de propriedade (Acervo pessoal/2017).

Embora mencionados aqui, deixaremos para refletir da forma correta sobre elas futuramente, debruçando-nos aqui sobre os padrões que nos rendem mais para a questão da tese.

2.6 *Ligeladi-inionigi* (masc. sing.) / *ligelatedi-inionaga* (masc.pl.) ou *Legeeladi-inionigi* (fem. sing.) / *legeelatedi-inionaga* (fem.pl.) (casa do rei), também chamado de *Dinoyé* (masc./fem. sing.) ou *Dinoyetibigiwaji* (masc./fem. pl.) (se assustar) e *Litoladi* (masc./fem. sing. – sem plural) (tapete): variações do *lawile*

Os padrões *legeeladi-inionigi/dinoyé* (casa do rei/se assustar) e *litoladi* (tapete) podem ser observados, do ponto de vista gráfico, como versões do redemoinho. Formados pela alteração desse padrão. No primeiro caso, há um duplo *lawile* atravessado por linhas perpendiculares, e no segundo, o mesmo duplo *lawile* aparece assumindo uma forma retangular. Supomos que a semelhança não seja apenas visual, mas também do sentido de pintar-se com estes padrões.

Figuras 77 e 78: *Legeeladi-inionigi/dinoyé* (casa do Rei/se assustar) e *litoladi* (tapete) (Acervo pessoal/2014).

Maria Joana Bernaldina Pires, nossa principal interlocutora, informa que os Kadiwéu chamam o *legeeladi-inionigi* de “casa do rei”, em português, explicando que “este é um desenho feito para assustar o branco” (Aldeia Alves de Barros, 18/10/2014). Segundo a senhora kadiwéu, sua avó Durila Bernaldino contava que

[...] o rei, que é o capitão [cacique] kadiwéu, está escondido na casa, centro do desenho, ele está no centro, porque é protegido pelos seus parentes, o povo Kadiwéu, ao mesmo tempo em que lhes protege. Este desenho mostra o índio que coloca medo no branco, porque quando o branco sabe que o rei está na sua casa, fica assustado, porque entende que está em perigo, rodeado pela nação kadiwéu (Maria Joana Bernaldina Pires, Alves de Barros, 18/10/2014).

Além deste depoimento, ouvimos de dona Joana Baleia de Almeida, nossa anfitriã na terra indígena Kadiwéu, que o desenho também pode ser nomeado *dinoyé*, confirmando sua função: assustar o branco. Este padrão era pintado no corpo, na região dos braços e do peito, principalmente em homens guerreiros, sendo também comumente desenhado nos tapetes de couro feitos para montar no cavalo e para sentar-se no chão, dentro das casas.

Padrão decorativo para pintura corporal: peito

Figuras 79 e 80: Na primeira imagem, legendada como “Padrão decorativo para pintura corporal do peito”, podemos visualizar o desenho *legeeladi-inionigi* ou *dinoyé* como tema central (In: VIDAL, 1992, p.273). Na segunda, intitulada “Padrão decorativo de couro”, também o encontramos no núcleo do desenho (In: SIQUEIRA JR, 1993, p.162).

No dicionário Kadiwéu-Português, encontramos diversos vocábulos que complementam as narrativas coletadas sobre tais desenhos. Considerando sua tradução nativa, casa do rei, procuramos decompor a palavra em *legeeladi* e *inionigi*. Fomos informados que *Igeladi* (fala masculina) e *ige-eeladi* (fala feminina) significa morar, fazer moradia, casa ou lar, *igelagatidi*, no dicionário, é restaurar ou renovar (GRIFFITHS, 2002, p.72). Já *inionigi-eliodi* ou *ninionigi-eliodi*, quer dizer rei (GRIFFITHS, 2002, p.80). Por conseguinte, descobrimos que a tradução é literal: casa (*ige-eeladi*, que se transforma em *legeeladi*) do rei (*inionigi-eliodi*). Pechincha (1994, p. 31) havia traduzido a palavra *Inionigeleudi*, como capitão e também governador (Idem, p.137), e não rei.

Localizamos também termos indicativos da outra designação do desenho, *dinoyé*. *Dinoide* (engrossar-se para causar medo, nuvens escuras), *Dinowedi* (cuidar-se bem, tomar cuidado, treinar para jogo/briga), *Dowedi* (*teloco*) (cuidar, guardar, proteger - de possessão), *Dinowedi* (cuidar-se), *Owie* (cuidar de; olhar para) e *Doye* (*tibigo*) (ameaçar, assustar) (GRIFFITHS, 2002, p.40). Correlacionando estas palavras, acreditamos estar lidando com um desenho que é produzido para assustar, ao mesmo tempo em que para proteger.

A sua eficácia, por um lado, consiste em assustar o branco que vê este desenho, ameaçá-lo, sugestionando-o, pelo padrão, a pensar “tenha cuidado, tenha medo” o rei

(capitão, cacique) está em casa. Por outro lado, é eficaz também por transformar o corpo, “engrossando-o” através do desenho, tornando-o instrumento de guerra, em corpo de guerreiro. Tal proteção, consequência da pintura, também se refere a uma barreira contra a posseção do corpo por “espíritos” malfazejos. Todas estas possibilidades demonstram a agência do desenho, que não só intermedeia as relações entre humanos e não humanos, mas também age em prol dos humanos.

A proposição de que os objetos de arte podem ser pensados pelos povos não-ocidentais como “dispositivos para garantir a aquiescência dos indivíduos na rede de intencionalidades em que estão enredados” (THOMAS, 1998, p. VIII), – mas também pelos povos ocidentais, através deles⁶⁰ - foi criteriosamente discutida em *Art and Agency: an anthropological theory* (1998), pelo antropólogo britânico Alfred Gell (1945-1997). Inspirado por teorias como a da cebola de Peter Gynt, da “rede de paralizações” (*the network of stoppages*) de Duchamp e da concepção fractal de pessoalidade (*personhood*) de Marilyn Strathern, Gell trouxe à tona a noção de pessoa distribuída, em que a pessoa pode existir objetiva e subjetivamente, “como um padrão de objetos transitáveis” (GELL, 1998, p. XII). Em outras palavras, as obras de arte, imagens, ícones, devem ser tratados pela teoria antropológica, segundo Gell, como fonte de ou metas para a agência social (GELL, 1998, p. 96-97).

Pensando, em particular, na lógica do padrão *legeeladi-inionigi* (casa do rei), entendemos poder incluí-lo na noção de pessoa distribuída gelliana, ainda que nos desenhos kadiwéu convivam outras lógicas excluídas do pensamento gelliano, como o tratamento da arte como linguagem, por exemplo. Não é absurda a perspectiva de coexistência da arte como linguagem/mediação com a da arte como pessoa distribuída/agência, já assinalada por outros autores, em outros povos indígenas, como por exemplo David Guss e os Yekuana (1990).

Por conseguinte, não existe incoerência quando afirmamos ser o desenho kadiwéu uma representação quimérica (SEVERI, 2007), visto que a multiplicidade potencial é condição de sua existência como tal, podendo ser um mito gráfico, um símbolo, um agente ou pessoa distribuída, ao mesmo tempo.

⁶⁰ As estéticas indígenas poderiam “refinar e expandir as sensibilidades estéticas do público de arte ocidental, fornecendo um contexto cultural em que objetos de arte não-ocidentais podem ser assimilados às categorias de estética da valorização da arte ocidental” (GELL, 1998, p.3) [Tradução nossa.] No original: “The project of ‘indigenous aesthetics’ is essentially geared to refining and expanding the aesthetic sensitivities of the Western art public by providing a cultural context within which non-Western art objects can be assimilated to the categories of Western aesthetic art-appreciation”.

Em resposta à pergunta de Lévi-Strauss, “por que os Kadiwéu se pintam”, diríamos que sua experiência estética volta-se para a concepção do desenho como fonte de empoderamento do corpo, tanto ao capacitá-lo para suportar tais desenhos poderosos, agente, porque ligados aos ancestrais e seres notívagos, quanto como uma espécie de porta-voz, via de comunicação dupla entre mundos, abarcando e indo além da apreciação da beleza, simultaneamente. A fonte do poder da arte não-ocidental está em não diferenciar “pessoas como pessoas” de “pessoas como coisas” (GELL, 1998, p.125-128), o que a torna uma armadilha, que nos confunde e prende-nos a ela. Para entendermos melhor, vejamos um exemplo.

Um embaixador é um fragmento destacado espaço-temporalmente de sua nação, que viaja ao exterior e com quem os estrangeiros podem falar "como se" eles estivessem falando com seu governo nacional. Embora embaixadores fossem pessoas reais, eles também são "ficções", como fotos, e suas embaixadas são mini-estados fictícios dentro do estado; assim como imagens mostram-nos paisagens e personagens que existem, mas “não realmente lá”. Portanto, o embaixador chinês em Londres não se parece com a China, mas visivelmente representa a China em ocasiões oficiais. Ele não se parece com a China, mas em Londres, a China se parece com ele (GELL, 1998, p. 98 - Tradução nossa⁶¹).

Legeeladi-inionigi/ dinoyé (casa do rei/se assustar) é um exemplo da arte-armadilha. O rei que habita a casa-corpo é um embaixador, é representante, mas também é fragmento de uma nação. Ele é apotropaico, ou seja, tem o poder de afastar, este desenho protege porque afasta, e o faz porque tem agência, ao mesmo tempo em que comunica uma mensagem. Todavia, não é um desenho que inflige doenças nos outros, como nos exemplos de *Volt Sorcery* (GELL, 1998).

Aceitar ou compreender a teoria da agência na arte não-ocidental, depende do modo como se pensa a agência: se a enxerga como fator externo, em que a mente é algo que o outro diz se a possuímos ou não, em relação com ele, terá maior facilidade em enxergá-la, como propõe Gell; se, por outro lado, o leitor avalia a agência como interna,

⁶¹ No original: “An ambassador is a spatio-temporally detached fragment of his nation, who travels abroad and with whom foreigners can speak, ‘as if’ they were speaking to his national government. Although ambassadors are real persons, they are also ‘fictions’, like pictures, and their embassies are fictional mini-states within the state; just as pictures, just as pictures show us landscapes and personages who are ‘not really there’. Although the Chinese ambassador in London does not look like China, but visibly represent China on official occasions. He does not look like China, but in London, China looks like him”.

em que a mente é algo com a qual nascemos, havendo distinção básica entre os seres vivos e as coisas não-vivas, será mais difícil encarar a noção de pessoa distribuída⁶².

Em resumo, no pensamento ocidental é necessário distinguir a intencionalidade das pessoas “como pessoas” daquela de pessoas “como coisas”, ou passaremos a pensar ora que os ídolos não são o que fingem ser, ora que os seres humanos são também coisas. Sopesando o caso do *legeeladi-inionigi*, é intrigante notar que se a mente “é ‘interna’ fechada, cercada, por algo (o corpo) que é não-mente” (GELL, 1998, p.132), a armadilha está em que o corpo passa a possuir agência com o desenho, destinada apenas à mente. Mas, se por outro lado, pensarmos na mente como externa, relacional, onde o corpo não é um oco que abriga a mente, ainda há armadilha, pois que tudo (corpo-mente-desenho) pode agir.

As primeiras leituras antropológicas sobre a pintura corporal ameríndia compreendiam haver um princípio generalizante entre os povos da América do Sul, em que saberes e conceitos da existência humana seriam reconhecíveis somente se fossem localizados e registrados pelo corpo, primeiramente. Assim sendo, diferentes povos indígenas teriam desenvolvido práticas e técnicas para dotar seus corpos das qualidades sociais requeridas.

Essas intervenções exprimem a humanidade de um corpo de modo individual e, ao mesmo tempo, remetem a uma identidade coletiva, uma vez que os membros de determinado povo indígena reconhecem-se enquanto congêneres através do uso das mesmas pinturas corporais e de atavios de materiais diversificados (VAN VELTHEM, 2013, p. 140).

Ainda segundo essa acepção, “os objetos não seriam coisas que foram produzidas para terem um fim utilitário, mas expressariam antes “pontos de convergência” (Barcelos Neto, 2008: 31) que aglutinariam intenções, relações, propósitos” (VAN VELTHEM, 2013, p. 140). Cremos ser possível pensar estas propriedades no desenho e na cerâmica kadiwéu porque, atuando como pontos de convergência, agem contra os inúmeros perigos, como o *lawile* que afasta/protege a moça, por exemplo.

Não se trata somente de uma agência como a da ‘pessoa como pessoa’, que protegida pelo desenho se torna forte, mas também uma agência externa que se dá pelo olhar do outro sobre o desenho, da ‘pessoa como coisa’, que relembramos com o exemplo do embaixador. Ou seja, ao olhar para a moça pintada com o *lawile* compreendemos que

⁶² Antes de Gell (1998), discurso semelhante foi sugerido pela objetificação. Ou os ídolos produzem comportamento visível ou podem não responder ativamente (movendo-se ou falando), mas agindo conforme a ação de outros.

ela é mais que uma moça, é uma pessoa empoderada pelo desenho para tornar-se pessoa múltipla, porque carrega em si a ajuda de outros seres, que passam a vê-la de outro modo, capacitando-a enquanto sujeito. Aliado ao consumo de bebida e ao canto, envoltos por uma grande festa, o desenho transforma seu poder exponencialmente, pois converge forças.

Assim sendo, um duplo *lawile*, mais do que uma duplicidade do poder para combater o mal, pode ser a constatação da transformação do próprio alvo, que não são mais o monstro *Nagalageti*, a flor *lawogo*, os seres notívagos, etc. e sim o *ecalaye*, perigoso diversamente, e que pede outros tipos de resistência ou poder de enfrentamento kadiwéu. Se trazê-lo no corpo propicia ao grupo esta série de benefícios, sentar-se neste desenho, pintado no couro, também carrega a construção simbólica de um campo sem minas, protegido territorialmente/espacialmente/espiritualmente/corporalmente, pelo desenho.

Descrita como *litoladi*, a segunda alteração do padrão *lawile* foi-nos significada como tapete, diferentemente do dicionário, em que *litoladi* é arreio para cavalo (GRIFFITHS, 2002, p.108). Os antigos Kadiwéu dormiam, comiam, passavam horas do seu dia em tapetes decorados de caraguatá - hoje não mais produzidos, tanto pela ausência da matéria-prima dos couros, quanto pela falta de incentivo financeiro, já que está proibido o seu comércio, além de serem substituídos por outros mobiliários. Destarte, encontramos alusões ao *litoladi* em diversas passagens míticas, bem como em relatos cotidianos kadiwéu, que levam-nos a crer que era até pouco tempo um objeto tão comum quanto o caramujo.

Figura 81: Padrão decorativo *litoladi* em couro (In: SIQUEIRA JR, 1993, p.163).

Assim sendo, recordamos uma passagem em que, ao descrever as festividades do nascimento do filho do cacique, Pechincha (1994) elenca uma série de preparativos para tal, entre os quais a confecção de uma esteira com juncos unidos e coloridos que as

mulheres mais velhas teciam e ofereciam ao menino para lhe servir de berço. Siqueira Jr. (1993, p. 110) também denota a presença do tapete, relatando que para sair do luto “os enlutados sentam num couro ou lona no chão”, dando início ao processo ritual. Lembra também, no contexto da festa da moça, que os convidados mais importantes, são aqueles que devem beber até cair, e obrigatoriamente precisam sentar-se no couro (SIQUEIRA JR, 1993, p. 96-97).

Do caraguatá são feitos o tapete e a sela do cavalo, mas também homens, na mitologia kadiwéu, outro fator que demonstra a potência das plantas e das palmeiras Eyiguá. No mito de *Nitikana*, a heroína masca a parte vermelha da planta do caraguatá (*niliane*) e cospe no chão, nascendo do seu cuspe um homem chamado *Oolololigi* (PECHINCHA, 1994, p. 98-99), que guia tanto ela como seu filho pela floresta até a sua aldeia de origem. Isto é, as plantas são guias, e o tapete feito de plantas também pode o ser. Olinda Vergílio (Aldeia Alves de Barros, 29/01/2014), quem sugeriu esta concatenação de dados, informou-nos que não conhece histórias sobre o tapete, somente que pode ser pintado e trançado em muitos tipos de tramas, não só o caraguatá, e que geralmente é tecido no formato quadrado. Assim sendo, o *litoladi*, diversamente do *legeeladi-inionigi/ dinoyé*, não foi desenvolvido como pintura corporal, mas especificamente para o tapete.

É prática recorrente entre os Kadiwéu desenhar padrões destinados a uma superfície em outra, permitindo “invasões” dos desenhos corporais em objetos. A parte isto, assemelham-se o *litoladi* e o *legeeladi-inionigi/ dinoyé*, fazendo-nos supor que ambos têm a função de proteção, tanto daquele que se senta neste tapete desenhado, no primeiro caso, quanto daquele que se pinta, no braço ou peito, no segundo.

Ainda que, neste momento, não tenhamos explicitado ao todo os frutos da nossa pesquisa, cremos já ter oferecido o entendimento de que tanto os nomes dos desenhos, quanto seus inúmeros sentidos, visíveis ou não, sempre estiveram presentes entre os Kadiwéu, mesmo que ressignificados por demandas alheias ao seu contexto. Demonstramos, assim, que a divulgação destes ou não para os antropólogos foi uma escolha destas pessoas, não representando perda de sentido, memória ou ambiente cosmo-cultural, embora esta opção também tenha lugar em algum momento. Relembramos aqui uma citação de Geertz, que diz ser o silêncio mais um resultado da relação com o *ecalaye* do que com o não-saber sobre.

É a incapacidade de compreender essa variedade que leva a muitos dos estudiosos da arte não-ocidental, principalmente daquela a que chamamos de “arte primitiva”, a expressar um tipo de comentário que

ouvimos com frequência: que os povos dessas culturas não falam, ou falam pouco, sobre arte. O que esses comentários, na verdade, querem dizer, é que, a não ser de forma lacônica, ou críptica, como se tivessem muito pouca esperança de seres compreendidos, os povos que esses estudiosos observam não falam de arte como eles, estudiosos, falam, ou como gostariam que os objetos de seus estudos falassem: em termos de suas propriedades formais, de seu conteúdo simbólico, de seus valores afetivos, e de seus elementos estilísticos (GEERTZ, 2004, p. 146/147).

Desta forma, observamos que as análises de Ribeiro (1979) assemelham -se às pesquisas de sua época, tempo em que a antropologia brasileira refletia sobre os efeitos – a maioria das vezes, negativos - do contato do branco com o índio por meio de conceitos como o de aculturação, integração, assimilação e fricção étnica (ATHIAS, 2007). Atualmente, sabemos que as pinturas estão mais presentes na cerâmica do que no corpo Kadiwéu. Contudo, a observação de semelhanças ou da não-separação entre os objetos e as pessoas é comum no pensamento ameríndio. Entre os Wayana, por exemplo, os humanos e os artefatos podem portar os mesmos grafismos sobre a pele, porque são compostos da mesma matéria (SEVERI, 2013). Justamente porque refere-se, simultaneamente, a vários seres e com significados independentes, o grafismo deve constituir-se como múltiplo: um desenho “representa o nome visual de uma série de seres reunidos em uma única classe, mediante a utilização de critérios taxonômicos distintos” (SEVERI, 2013, p. 57).

O fato de muitos mitos de origem dos sistemas gráficos ameríndios fazerem o aprendizado ou a aparição dos motivos gráficos coincidir com a técnica do trançado ou da tecelagem sugere que o desenho é um elemento constitutivo na fabricação da pele e da superfície do artefato em geral. Outros mitos, por sua vez, apresentam a pintura do corpo com determinados motivos como técnica de transformação utilizada em tempos míticos por humanos querendo devir animais. Ambos grupos de mitos se reforçam mutuamente (LAGROU, 2013, p. 78).

Consequentemente, os motivos aplicados em “peles”, entre as quais, superfícies como: placenta, tecido, papel, couro, paredes, madeira, cerâmica, etc., ajudam-nas a compor os corpos contidos nelas. Lima (2002) aborda a arte como um dos três dispositivos de tratamento do corpo, juntamente com a tortura (CLASTRES, 2013) e a fabricação (VIVEIROS DE CASTRO, 1979), “em que as pessoas são submetidas segundo o ciclo da vida, o gênero, a etnicidade e o calendário ritual” (LIMA, 2002, p.10).

O idioma da corporalidade nos informa que “a pele é um invólucro que unifica as partes e confere ao corpo uma identidade específica” (LIMA, 2002, p. 13). Além disso, que

[...] a visibilidade ou invisibilidade de um corpo não dependem de uma característica própria a ele, mas de uma capacidade visual do observador. Se não vejo um espírito é por incapacidade de meus olhos. Se um espírito me vê, só vê aquilo que de mim eu própria não posso ver: minha alma, a qual representa todo o meu corpo para ele, toda a minha pessoa (LIMA, 2002, p. 12).

A pele promove a individuação e a alma a subjetivação entre os povos ameríndios. Lima (2002) estudou os Juruna, do tronco linguístico tupi, e trata neste texto especificamente do que é um corpo. Para entender a questão, a autora explicita a noção de pessoa Juruna, em comparação às definições Canara e Yawalapiti. Nos interessamos pela análise de que o corpo depende de uma perspectiva, ou seja, o que você é e o que as pessoas pensam que você é pode ser destoante, por isso como trata-lo é fundamental para construir uma perspectiva própria, mesmo que dependente do corpo.

Neste ínterim, o paradigma da arte como idioma da corporalidade se daria em dois níveis de apreensão: um em que os elementos gráficos e cromáticos são aplicados, técnica verificada tanto em humanos quanto em não-humanos, outro em que “a pintura e o suporte se entrelaçam e se tornam inseparáveis, como observado nos artefatos trançados, uma característica igualmente percebida na “ornamentação” dos não humanos” (VAN VELTHEM, 2013, p. 145). Assim sendo, os humanos e os demais elementos do cosmos não seriam apenas dotados de peles, mas sim de “peles pintadas”, sendo que os humanos têm uma capacidade de mudar a sua estética corporal e, desta forma, se transformar, porque a pintura corporal dos humanos é aplicada, ou seja, são seres “temporariamente pintados”. Neste âmbito, a pele permite a edificação de uma identidade social e individual que é reforçada pela ornamentação intrínseca. Já a pintura corporal que constitui o próprio suporte, a própria pele, representa uma característica dos não-humanos. Tal distinção é um elemento fundamental de identificação, porém, não o único.

2.7 Tecendo ainda algumas considerações

Desde os primeiros encontros entre europeus e índios na costa brasileira, a estética corporal dos últimos chamou a atenção dos primeiros, produzindo valiosos documentos iconográficos para os estudos posteriores. As pesquisas pioneiras de Guido Boggiani (1945), Claude Lévi-Strauss (1996) e Darcy Ribeiro (1979) entre os Kadiwéu do então Mato Grosso, que tornou-se Mato Grosso do Sul em outubro de 1977, introduziram as

análises sobre a pintura corporal indígena do Chaco na antropologia brasileira, colaborando para a construção deste campo do saber antropológico, como um todo.

Voltadas para a compreensão dos significados dos meios de transformação corporal por meio de pinturas, tatuagens, escarificações e adornos de materiais diversos, estes autores enfatizaram a apreensão destes elementos articulando função cognitiva e estética global, ao mesmo tempo em que delineando visões de mundo específicas (VAN VELTHEM, 2013). Vimos no capítulo anterior que, historicamente, a antropologia observou a arte dos povos não-ocidentais de diversas formas: como arte primitiva, como linguagem relacionada às fases de vida e ao gênero das pessoas pintadas, e, mais recentemente, como possuidora de agências. Munidos das teorias desses precursores, que tornaram possível o *turning-point* da arte primitiva para a arte como linguagem e, posteriormente, para a arte como agência, bem como de pesquisas mais recentes⁶³, adentraremos neste capítulo na questão “o que são os desenhos para os Kadiwéu?”

Refletir sobre o desenho kadiwéu não é tarefa simples haja vista que seus criadores advogam uma cultura do silêncio. Contudo, isto não significa falta de relação, comunicação, interação, porque, como disse dona Maria Joana Bernaldino Pires, os desenhos kadiwéu são o *Godidigo*, a nossa escrita: “O desenho é como vocês *ecalaye* fazem, escrevem no papel, nosso desenho é a nossa escrita” (Maria Joana Bernaldino Pires, Alves de Barros, 18/10/2014).

No dicionário (GRIFFITHS, 2002, p.103), esta palavra é designada como “nossa carta”; porém, vocábulos como *idí* (escrever), *id* (*igo*) (considerar, fazer como), *lidigo* (escrita) e *nidie* (placa, carta) (GRIFFITHS, 2002, p.133) possibilitam aproximar *godidigo* à tradução de Maria Joana, no nosso entendimento mais adequada ao ato de escrever em geral, do que ao ato de escrever uma carta, em especial, embora uma hipótese não exclua a outra. Os desenhos descrevem, por meio de sua escrita, tempos antigos e atuais, se relacionam com aquilo que o *Godoiigi* (nosso povo) chama de *Godakatigi* (nosso jeito, hábito), *Gilegegi* (costume, cultura, o que geralmente faz) e especialmente com *Godinikegi* (nossa alegria, ajuda, pessoa que chega depois de muito tempo distante) (GRIFFITHS, 2002, p.60). Contam, assim, a história e os saberes dos índios Kadiwéu às futuras gerações, como uma carta. Logo, o desenho kadiwéu integra “um sistema de

⁶³ Entre elas podemos citar Peter Roe (1975), Peter Gow (1989, 1999, 2001), Angelika Gebhart-Sayer (1986), Bruno Illius (1987), David Guss (1989), Els Lagrou (1991, 1995, 1998, 2003, 2005, 2007, 2009b), Anne-Christine Taylor (2003, 2010), Carlo Severi (2007, 2013, 2016).

pensamento que se baseia no processo e nas relações existentes entre os elementos, e não nos elementos ou nas coisas em si” (PADILHA, 1996, p. 98/9).

Nancy Munn estudou os grafismos dos índios *Walbiri*, da Austrália Central (1962), a partir do sistema levistraussiano, em que coloca o sistema gráfico desses índios como em relação com uma classe de fenômenos extremamente complexos, abrangendo ancestrais totêmicos e entidades míticas, a que chamou de sistema iconográfico. Considerando que “a estética Kadiwéu segue um imperativo que está relacionado a uma visão de mundo que é a mesma para a construção da cosmologia ou para o pensamento metafísico ou religioso” (PADILHA, 1996, p. 100/101), poderíamos compreender seus desenhos como um sistema iconográfico, na linguagem de Munn?

Lévi-Strauss (1996) destaca que o conjunto dos costumes de um povo é sempre marcado por um estilo, formando sistemas. Estes sistemas construídos pelas sociedades humanas não são criados de modo absoluto, mas interagem com outros sistemas nas combinações que fazem de um repertório ideal comum. Entre os Kadiwéu, que mantiveram relações profundas com outros povos – por exemplo, os Guaná, de quem descendem os Terena, os Xamacoco, os Ofayé, os Kinikinaua, os Guarani, entre outros -, a originalidade de sua arte não decorre dos motivos elementares, “ela resulta do modo como esses motivos são combinados entre si, ela se situa no nível do resultado, da obra acabada” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 179). Isto posto, ao entendermos os desenhos kadiwéu como produtores de escritas, corpos e memórias, podemos dizer que eles compõem um sistema iconográfico que abrange nesta linguagem a agência, o múltiplo, o duplo, etc.

Não se trata de um formalismo como acontece muitas vezes nas análises que pretendem instituir a linguagem visual como substitutiva da linguagem escrita. A arte primitiva, simboliza a ordem do universo reunindo, através da estética, os requisitos mnemônicos da tradição” (PADILHA, 1996, p. 100/101).

O estilo kadiwéu seria desenvolvido pela simetria entre dois termos do mesmo conjunto, cuja organização é binária e que expressam ligações entre os homens e os bichos, por exemplo, desempenhando uma função. No desenvolvimento do estilo kadiwéu pela assimetria, a relação se dá entre um termo e o conjunto, cuja organização é ternária e que anunciam ligações entre nobres, guerreiros e escravos, cumprindo um papel (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 183-184). Estes dois modos de apreensão do estilo kadiwéu

servem ao diálogo e ao duelo, simultaneamente, entre dois parceiros que se enfrentam, ao mesmo tempo em que entre cada elemento e o todo. Desse modo,

[...] 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 à composição segundo as castas, expressam numa sociedade complexa a hierarquia dos status. Possuem, assim, uma função sociológica (LEVI-STRAUSS, 1996, p. 183).

Portanto, os sistemas estéticos codificam linguagens e condutas, organizando o caos (PADILHA, 1996), tanto quanto o mito compõe um instrumental classificatório que estabelece referências de comunicação dentro de um mesmo grupo e/ou de grupos diferentes. Quando traçamos um paralelismo entre elementos gráficos e conjuntos de saberes-fazer, objetivamos explicar aquilo que torna a arte significativa, para Lévi-Strauss, ou seja, sua composição quimérica:

Por exemplo, quando o artista indígena escolhe representar um ser sobrenatural, o resultado de sua arte é significante ou simbólico porque traz implícito no objeto, ou nas palavras e gestos, o mito e o que ele representa para o sistema social e cosmológico. Ao contrário de Boas, que interpretou, muitas vezes, o aspecto significativo da arte por uma insuficiência técnica de imitar o modelo, Lévi-Strauss sublinha que significar na arte representa a linguagem do sobrenatural. Portanto, sua expressividade se deve mais “ao exagero do objeto, que a deficiência do sujeito (PADILHA, 1996, p. 59).

Em consequência, significar é simbolizar, mas também é agir, caso esta seja a linguagem do sobrenatural. Padilha (1996) não pôde alcançar as conexões entre os desenhos kadiwéu e a mitologia, dado que observamos quando relata como expressão da ausência de correlações entre ambos a questão econômica. No entanto, compreendia que a hiper-codificação das figuras, chamadas pela autora como abstratas ou geométricas, escondia na aparência de serem simplesmente decorativas, o sistema de pensamento kadiwéu.

Nos desenhos pode-se notar que tanto as oposições verticais, quanto as horizontais, sugerem movimentos muito semelhantes na composição da relação dos deslocamentos entre céu e terra ou na simetria espelhada da oposição entre mundo dos vivos e dos mortos. Isto também pode situar o desenho como um traço de um olhar sobre o corpo humano como a construção espacial que povoa o universo pela conjunção de elementos geométricos. Pode ser que a grande aventura dos Kadiwéu não seja a construção de um grande herói ou grandes feitos mitológicos. O grande feito pode ser que *Niebetat* desce do céu e para lá volta (PADILHA, 1996, p. 99).

Em suma, pode-se pensar que o desenho kadiwéu segue um imperativo, relacionado a uma visão de mundo, que é o mesmo para a construção da cosmologia ou para o pensamento metafísico ou religioso. No capítulo seguinte veremos como esta fonte de saber se transforma em uma série de relações sociais entre pessoas, que leem a ‘nossa escrita’, interpretando-a, comunicando-se por meio dela, atuando diferentemente por causa dela.

CAPÍTULO III

GODIDIGO EM FESTA: CONSTRUINDO REDES DE SOCIALIDADES NA ALDEIA

Segundo Alfred Gell (2005), um dos principais fatores que injetam poder no objeto artístico é a reação das pessoas a ele. Os processos simbólicos que tais objetos provocam em seus admiradores são denominados pelo autor de “encanto da tecnologia”, e configuram uma arte que é orientada na direção da produção das consequências sociais, portanto, uma “tecnologia do encanto” (GELL, 2005, p.6-7).

Vimos no capítulo anterior que os desenhos Kadiwéu “não são somente ornamentos, [...] são também mensagens inteiramente impressas com uma finalidade espiritual, e lições” (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 293). Compreendemos a existência de relações entre seres humanos e seres notívagos, espíritos auxiliares e malfazejos, em que o desenho contribui para abertura ou encerramento do corpo a tais comunicações, experiências, profilaxias, entre outras.

Agora, pretendemos continuar as reflexões anteriores sobre os desenhos, de produção de processos simbólicos (tecnologia do encanto), porém, enfocando as consequências sociais (encanto da tecnologia) geradas por eles nas redes de relações sociais Kadiwéu. Para tal, ponderamos a respeito de algumas utilizações públicas do desenho que são passíveis de observação participante do público externo à comunidade, entre as quais: rituais de iniciação feminina (festa da moça) e masculina (do guerreiro), a comemoração da ação indígena denominada “retomada” - atividade em que os Kadiwéu engajaram-se pela resolução do impasse jurídico das terras kadiwéu em litígio, ocorrida em 2012⁶⁴ -, e a festa do índio, que acontece anualmente no mês de abril.

3.1 Iniciações de mulheres e de homens: dias de festa e de guerra

Em geral, os (as) antropólogos (as) têm chamado de “ritual” os eventos capitais da vida social dos povos ágrafos, cujos integrantes, entretanto, definem como festas. Com valor indeterminado de significados, as festas atravessam nossos vocábulos, mostrando-

⁶⁴ Segundo Messias Basques, que tem se envolvido mais com as questões consideradas masculinas pela comunidade, desde 1985, ano em que ocorreu “a grande retomada”, os Kadiwéu comemoram o resgate do arrendamento de suas terras por terceiros, prática iniciada pelo SPI em 1925 (Comunicação Pessoal).

nos as inadequações destes. É o que ocorre quando as denominamos rituais ou cerimônias, categorias que remetem ao aspecto religioso, político ou sociológico, majoritariamente, não abarcando toda a proposição desta.

A tradução é precisa: trata-se de eventos coletivos que reúnem anfitriões e convidados em torno de fartura de comida e bebida, dança e canto, jogos... e têm o alegrar-se juntos como objetivo. Até aqui não há traição à língua de chegada, aparentemente. As festas dos índios, entretanto, apresentam o que nos aparece como mistura de solenidade com festividade, o que desafia nossa “intuição cultural”. É, provavelmente, a centralidade das tais festas nas vidas dos índios que impele ao emprego de termos entre nós relacionados a eventos mais “sérios”, tidos por igualmente mais “sérios”, porque técnicos (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 19).

A festa, portanto, é uma das formas de expressão do pensamento dos índios, com respeito aos seus fundamentos e sua socialidade (PERRONE-MOISÉS, 2015). No “pensamento ameríndio⁶⁵”, a festa é um espaço de socialidade ampliada e por isso tem desdobramentos políticos e bélicos, pois, em geral, seus convidados são forasteiros: de outras aldeias, de outros mundos (mortos, “espíritos”, “animais”), de outras partes ou parcialidades *in loco* (metades, homens/mulheres, parentes distantes/próximos etc.). “Os convidados, porém, não são apenas forasteiros. “São 'inimigos' que vêm à festa” (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 26). Diante destas ponderações sobre a festa, vejamos o caso da festa da moça entre os Kadiwéu e qual é o quadro multifacetado que a compõe.

3.1.1 Uma festa para a *nigaana-ake*: jejuns, atitudes, desenhos, cantos, sopros

A primeira menarca da mulher é a ocasião escolhida pelos Kadiwéu para explicitar a transformação feminina, de moça para mulher, à sociedade, processo este acompanhado pela pintura especial para esta data, como apontaram Sánchez Labrador e Guido Boggiani, nos séculos XVIII e XIX. Quando a moça menstrua, deve avisar os pais para “festar” e começar um percurso cerimonial que pode durar de três dias a uma semana (PECHINCHA, 1994)⁶⁶. Os parentes da moça serão os cantadores da festa, os *Nogoégalo*, grupo composto por senhores Kadiwéu, hierarquicamente chamados de *Yotagodepodi*, em dias comuns.

⁶⁵ Ou seja, “tudo àquilo que o mergulho nos mundos ameríndios nos permite pensar, àquilo que a consideração de variantes particulares expõe em termos de eixos compartilhados” (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 16).

⁶⁶ Muitos Kadiwéu reclamam sobre a cena do filme “Brava gente brasileira” (1996), em que a menina menstrua e avisa a mãe, aos gritos. Isso nunca ocorreria desta forma entre os Kadiwéu, não condiz com o que compreendem como “boa educação” (Messias Basques, comunicação pessoal).

Outros convidados são denominados *Nikilatague*, grupo composto por cativos, rotineiramente chamados de *Yotagipi*. Conforme a etiqueta social, durante tal evento os *Nikilatague* devem servir os *Nogoégalo*, deixando suas bacias de bebida sempre cheias e abastecendo-os de comida; de modo geral, devem cuidar para que a festa ocorra a contento de todos da comunidade. Portanto, os convidados de honra são aqueles que estão sentados no couro, os *Nogoégalo*, que devem somente serem servidos e beberem até cair, conforme a tradição⁶⁷ (SIQUEIRA JR, 1993).

Siqueira Jr. (1993) e Pechincha (1994) descreveram a festa da moça como composta de uma série de resguardos, que envolvem: (a) jejuns alimentares, como por exemplo, não comer carne e gordura, só arroz com sal, no poente; (b) atitudes como a de evitar o olhar das pessoas, pisar no chão da casa, sair de dentro da cama, do mosquitoireiro ou da residência; (c) eventos como bailes, desenvolvidos no terreiro da casa da moça, chamada neste período de “Nigaana-ake (moça que dá festa)” (SIQUEIRA Jr., 1993, p. 95)⁶⁸, em que uma série de ações tradicionais eram desenvolvidas por mulheres idosas, convidadas para tal, e pela comunidade como um todo. A pintura facial para a festa da moça é feita no momento do resguardo e será descrita seguindo a ordem festiva.

Os três momentos da festa – jejum/resguardo, a oração e o baile – são pautados por regras estabelecidas em tempos muito antigos. Sánchez Labrador (1910) destaca a proibição alimentar de um dos animais mais comuns no campo dos *Apacaxodeidi*, “lugar onde mora muita ema”, antiga aldeia kadiwéu. A moça era aconselhada por *Niwelanigi* (personagem mítico, filho de *Nitikana*) a não comer carne de ema para não virar bicho, conforme citamos anteriormente, por outro lado, era motivada a ingerir comidas como o *namocoli*, o bacuri, o palmito, o coco, a farinha, que têm em comum o fato de serem brancas, porque elas limpam a pessoa.

Alimentar-se de carne neste período era perigoso porque, após sua morte, você poderia virar o bicho que comeu. Sopesando esta informação, elencamos alguns argumentos do porque isto é um problema para os Kadiwéu. Primeiro, continuar gente após a morte é a condição mais desejada pelos Kadiwéu. Há uma distinção de lugares

⁶⁷ Mais recentemente, Siqueira Jr. (1993) apontou para a mudança desta composição: eram os cativos que se sentavam no couro. Não encontramos informações do por que foram invertidas as posições, apenas relatos de que hoje em dia, não existem mais estas separações tão rígidas (Ademir Matchua, Aldeia Alves de Barro, 16/01/2014). Voltaremos a falar disso mais a frente no capítulo, quando tratarmos da hierarquia interna dos Kadiwéu.

⁶⁸ *Nigaana* ou *nigaanake*, moça ou guria, no dicionário (GRIFFITHS, 2002, p.133).

habitáveis *post-mortem*, pois como explanamos anteriormente, os *nidjienigi* e os caciques vivem com os seres notívagos e *Gonoenogoji* na aldeia do Rio Vermelho, enquanto outras pessoas vagam em torno a terra, não estando situadas em torno da lua e perto das estrelas. Como segundo fundamento, colocamos que as emas habitam a parte escura do céu, e são símbolos do estrangeiro, porque podem arrastar as pessoas para fora da comunidade⁶⁹. O terceiro ponto está relacionado ao relato de Hilário Silva (Aldeia Alves de Barros, 30/01/2014) sobre o que acontece quando alguém morre. Hilário conta que a pessoa que morre fica um tempo vagando na aldeia, por isso é necessário trocar de casa, mudar portas e janelas, a arrumação dos cômodos, etc., além de não falar o nome da pessoa e tentar evitar o contato com suas roupas e objetos pessoais. Além disso, que os mortos veem as coisas diferentemente dos vivos, por exemplo, elas enxergam nas plantas a carne, suas casas são as árvores, suas camas, buracos no chão e nas árvores, entre outras diferenças. Ao que tudo indica, as pessoas mortas se veem como pessoas, mas já viraram bichos, do ponto de vista das pessoas vivas, e por isso podem assim como a ema, querer raptar os vivos para o mundo deles.

Diante destas explicações e fazendo uma leitura perspectivista, imaginamos que os Kadiwéu têm medo de tornarem-se bichos - que se veem como pessoas e vagam perto da aldeia, muitas vezes atrapalhando as pessoas vivas -, desejando partir para uma nova morada onde tudo é bom e bonito. Assim sendo, a fase do jejum é cercada de perigos aos quais a *Nigaana-ake* deve se proteger, como aqueles elencados na descrição do *lawile*, em que seres subaquáticos e notívagos, disfarçados de flor, esforçavam-se para seduzir a moça e levá-la embora para suas moradas.

Após o período de jejum, antes de apresentá-la à comunidade no baile, a *Nigaana-ake* deve passar por uma sequência de benzimentos e empoderamentos corporais-espirituais, denominados pinturas e cantos, que são traduzidos atualmente como “orações” (Júlia Lange, Bodoquena, 14/09/2015), e configuram a segunda fase da festa da moça, que chamamos de transição:

Dentro da casa, uma das mulheres canta e passa talco ou cinza branca na menina e nela mesma. Em seguida, outra mulher passa um batom vermelho ou urucum no rosto e testa da menina e depois no queixo dela

⁶⁹ Este depoimento explicita a questão: “Vendo o céu em todo seu esplendor, Gideão dizia, “Está vendo a Ema?” Ou, insinuava histórias de bichos depois da meia noite quando o céu vira e chegam sapos, onças e jabotis... E eu não conseguia ver a ema. Depois me dei conta: olhava o céu e procurava o contorno pelas estrelas até que o garoto disse, “olhe, ela está na parte escura do céu”. Isso me surpreendeu pela diferença do olhar sobre as coisas. Os “bichos” são guias xamânicos e estrelas vagam pela noite. Esses seres notívagos rondam as casas e arrastam as pessoas para o céu onde viram estrelas e ameaçam os homens e principalmente as crianças” (PADILHA, 1996, p.86).

própria. Finalmente, outras mulheres usam o que se chama de “abanico” (pano vermelho bordado com moedas) para abanar a menina, entremeando choros rituais, num clima de forte emoção (SIQUEIRA Jr., 1993, p.96).

Três componentes devem ser esmiuçados nesta citação: quais desenhos em quais lugares, cores das pinturas e abanico. Começamos pelos desenhos porque, além de serem o foco da nossa tese, caracterizam a transitoriedade do momento. O desenho utilizado para marcar esta fase é o *godajice*, como dito no capítulo anterior. Composto por uma circunferência de cor branca, feita de *apacegegi* (cal branco, jenipapo), que contém em seu interior um círculo vermelho feito de *nibadeni* (fruta vermelha, urucum) ou de *notokonagadi*, chamada de pedra vermelha por Maria Joana Bernaldino Pires (Aldeia Alves de Barros, 18/10/2014) - traduzida como tinta vermelha, para cerâmica, em Griffiths (2002, p. 151) - o *godajice* seria um demonstrador de boa educação, como o *nawigicenigi*, escada não angular ou freio da moça.

Segundo Libência Rufino, o *godajice* ou *godigidi* é desenhado somente em dias de guerra e de festa (Aldeia Alves de Barros, 30/01/2014). O padrão é pintado também na testa e no queixo em alusão à boa educação da moça, que não deve ser faladeira e deve saber se comportar. Notamos diferenças entre a pintura facial da moça em pesquisas mais recentes (Lévi-Strauss, Ribeiro, Pechincha e Siqueira Jr) e mais antigas (Sánchez Labrador, Boggiani). Por exemplo, a princípio, o queixo da moça não era pintado, somente o queixo da iniciadora; posteriormente ambas recebiam pinturas nesta parte do rosto. Conforme as descrições de Siqueira Jr (1993) e Pechincha (1994), as moças eram pintadas com a cor vermelha somente na testa, nas outras extremidades do rosto havia somente um “borrão branco”, em consequência, não era o padrão *godajice* ou *godigidi*, que tem forma circular bem definida.

A segunda característica deste período transitivo é a utilização das cores como um dos aspectos mais relevantes da composição dos desenhos específicos da festa da moça. Retornando uma citação acima, observamos que existe uma ordem das cores na pintura facial da *Nigaana-ake*: primeiro o branco do talco ou cinza da madeira queimada e depois o vermelho do urucum ou do batom. Embora tenhamos observado que os lugares da pintura variaram no tempo, indagamos: por que o corpo é branco, em ambas, moça e idosa iniciadora e o rosto e a testa são vermelhos na moça, sendo vermelho somente o queixo da iniciadora?

Figura 82: Moça enfeitada com o padrão *godadice* nas bochechas, na testa e no queixo, entre outros padrões corporais, para sua festa. (In: LÉVI-STRAUSS, 1996, entre as págs. 160 e 161).

Essa passagem do branco para o vermelho é feita por todos os animais que habitam a Terra, segundo uma das histórias ancestrais kadiwéu. Nela, os animais eram todos brancos e receberam suas cores após mergulharem no lago vermelho, formado pelo sangue do menino que foi raptado por seres notívagos, disfarçados de vaso florido, e que teve sua perna cortada pelo puxão da mãe, tentando impedir sua partida. O jejum de carne (vermelha) e as cores das comidas permitidas à moça em seu resguardo e jejum (brancas) também fazem referência a importância destas cores nesta ordem.

O branco é a cor daqueles que são indiferenciados, do momento pré-diversidade animal⁷⁰, ou seja, relacionada aos animais. O vermelho é a cor dos seres notívagos, mas também da transição, da passagem entre o lugar onde habitam os Kadiwéu e àquele chamado de Rio Vermelho. O preto seria a cor da humanidade, originária do carvão que as fogueiras humanas produzem, para se aquecer e cozinhar alimentos crus, também é a

⁷⁰ Por exemplo, a arara mergulhou no lago, que estava muito quente; por isso saiu dele e esfregou-se na grama, pegando a cor verde. Com o urubu aconteceu o mesmo, porém, ele se esfregou nas cinzas, por isso é preto. Mas não tendo gostado muito da cor, a limpou um pouco, embranquecendo as próprias patas e asas (cf RIBEIRO, 1979, p. 98-99).

cor do desenho que o filho de *Gonoenogoji* fez na lua para que o homem entendesse como usar o cavalo; portanto, é a forma de expressão dos conhecimentos adquiridos pelos humanos.

Assim como os desenhos, as cores carregam fortuna ou má-sorte e agregam competências à sua capacidade de agência dos padrões. Daniel Matchua depõe no filme “A nação que não esperou por Deus” (MURAT e HINRICHSEN, 2015) que, tanto antigamente quanto nos dias atuais, o guerreiro kadiwéu pinta o próprio rosto de preto, tornando-se invisível aos olhos do inimigo, em pessoa má, como deve ser um guerreiro.

É por isso que até hoje eles usam esse costume de invadir algum civilizado. Aí eles começaram a se pintar com carvão para não serem reconhecidos depois. É por isso que eles até agora usam esse costume porque foi o primeiro guerreiro que usou. Os Kadiwéu usam aquela tinta na guerra. Eles têm medo de serem conhecidos depois de algum tempo. Os nossos senhores antigos foram até a outra margem do rio. Kadiwéu já estava pintado de preto. Os paraguaios queriam ficar com todo esse campo (PECHINCHA, 1994, p.149).

A tinta preta do jenipapo pode transformar a pessoa, tornar o corpo irreconhecível ou invisível, tornar a pessoa perversa, mas também libertá-la de perigos, de inimigos humanos e não-humanos. Exemplo disso figura entre uma das histórias de *Gü-ê-krig*, em que o famoso enganador kadiwéu pinta-se com o jenipapo ainda verde, ou seja, no momento errado de colher o fruto para fazer tinta, tentando com isso recuperar-se de uma dor muito forte. Porém, outro acontecimento é ocasionado devido ao mal-uso da tinta:

Saiu correndo aquele *Gü-ê-krig*, mas a dor era muita, que ele não podia mesmo. Aí ele juntou muito jenipapo verde, bateu, espremeu e passou aquele sumo no corpo para acabar com a dor, que era demais. Foi seguindo até chegar na casa da tia dele. Encontrou todos dormindo, aí ele deitou e pôs muita coberta em cima, dos pés à cabeça, e ficou bem quieto. No outro dia a tia dele acordou e todos os moradores também, todos comeram. O sol já estava alto e nada de *Gü-ê-krig* acordar. Aí aquela tia dele falou: - Será que este homem não morreu, o sol já está alto e ele nem acordou; vou olhar. E chegou perto prá ver, quando ela levantou a ponta da coberta para olhar, ele pulou da cama e saiu gritando: - Ó minha tia, a senhora já me machucou, ai, ai. E saiu correndo, a tia dele assustou grande, nem o conheceu porque quem pulou foi um negrinho bem preto, de cabeça pelada e todo inchado. Naquele tempo dos antigos eles nem conheciam negro (João Príncipe) (RIBEIRO, 1979, p.144).

Sánchez Labrador (1910) cita que a tinta vermelha do urucum “era tida como infausta para a guerra, aquele que se pintasse com ela antes de um combate fatalmente

morreria” (RIBEIRO, 1979, p. 179)⁷¹. Por outro lado, a tinta negro-azulada do jenipapo é considerada imprópria para as moças usarem durante a festa de iniciação, dado que será melhor desenvolvido afrente.

Como explicitamos, as áreas onde o corpo da moça é pintado contribuem para a transição em seu percurso de desenvolvimento. Primeiro, o corpo branco, depois rosto e testa da moça coloridos de vermelho, no mesmo momento em que sua preceptora pinta o próprio queixo com a mesma cor, posteriormente os grafismos preenchem o corpo. Acreditamos que este gesto simbolize começo, meio e fim da transformação da moça, sendo o branco o início comum animal, o vermelho a passagem dos conhecimentos da idosa para a moça, veiculados pela fala cantada (queixo) da mulher idosa, em direção ao pensamento (testa) da iniciada, por fim, a inclusão da moça na sociedade, quando recebe a nossa escrita/carta no corpo.

Há ainda um terceiro elemento do período de liminaridade da moça. Nele, a *nigaana-ake* recebe abanadas de uma mulher idosa da sua família, acompanhadas por cantos. Segundo Pechincha (1994), o abanico é um pano de “quatro metros de flanela vermelha dobrada em quatro, bordada com miçangas em forma de volutas” (PECHINCHA, 1994, p.74). À beira deste tecido, penduricalhos compostos de moedas de dez cruzeiros e miçangas com dedais de metal compunham o acabamento.

Este pano será segurado por uma velha que saiba cantar. Ela vai ficar abanando a moça com esta toalha e vai ficar cantando”. Ainda do enxoval constam alguns retalhos de panos novos, que serão oferecidos a convidados que irão “cuidar da moça” [...] cada pano tinha uma finalidade, “um seria para o batom, outro para o pó e outro ainda para o rouge (PECHINCHA, 1994, p. 74).

Além do abanico, um composto de panos cuidava da moça, um para o pó branco, outro para o vermelho, outro onde se acomodará: todos eles depositavam nela empoderamentos diversos, por meio de cores e desenhos, além do sopro dos cantos e abanadas. A finalidade do abanico mais ressaltada pelos Kadiwéu é o fortalecimento, bastando que se vasculhassem com ramos e sacudissem panos, além de efetuarem escarificações, “como que a afugentar o mal” (PECHINCHA, 1994, p. 57).

O uso do abanico remonta a tempos muito antigos, integrado ao costume kadiwéu desde o século XVIII, visto que aparece nos relatos de Sánchez Labrador (1910). Nos

⁷¹ Talvez porque seja a cor dos habitantes do rio vermelho, isto é, os cipós, bichos e ancestrais de que falávamos antes. É também cor da transitoriedade, do arco-íris que foi formado pela faixa vermelha de sangue do menino que ficou sem uma perna.

anos 1990, a prática de sacudir os tarecos e abanar as pessoas fracas ou doentes com o objetivo de espantar o mal e fortalecer o convalescente também era constante (PECHINCHA, 1994; SIQUEIRA JR, 1993). Hodiernamente, a prática continua em plena potência, conforme exposto anteriormente, no exemplo da comemoração da primeira ida de um jovem a cidade.

Contam os Kadiwéu que *Gapilekeina* foi a primeira moça que teve um abanico, denominado *wajuide*, e que este seria um objeto dos Terena, roubado por *Anelegijena*, madrinha de *Gapilekeina*. *Anelegijena* era uma mulher com modos de homem, pois foi cuidada por homens, e não tinha medo de ninguém, saía batendo nos outros índios. Quando observou que os Terena tinham plantas, casas e pertences, planejou com seus parentes de roubá-los.

Trouxe para a *Gapilekeina*. *Anelegijena* pegou o abanico do outro índio. Quando ela terminou, ela falou assim: 'ah, não está chegando a festa da minha filha, mas eu vou experimentar este abanico dela, experimentar toda coisa dela para a festa'. Quando ela ergueu o abanico, ele fez barulho. O barulho soou longe. A beirada do abanico estava cheia de dedais e, quando ela ergueu, prililimprililim... A indiada veio correndo para ver o que fazia *Anelegijena*. Deram muitas risadas. Estavam alegres por causa disto... (PECHINCHA, 1994, p.156).

As alianças entre os Mbayá-Guaicuru, grupo do qual descendem os Kadiwéu, e os Guaná - índios do tronco linguístico Arawak, do qual descendem os Terena -, por meio de casamento, vassalagem e associações de diversos conhecimentos e práticas, denotam redes de socialidades entre eles. Segundo Padilha (1996) e Felipe (2013) estas relações seriam de simbiose⁷² e não de submissão, porque havia “um sistema de alianças onde a vassalagem dos Arawak recebia em troca a proteção político-militar dos guerreiros” (PADILHA, 1996, p.22), beneficiando ambos os povos. É o que constatamos em inúmeras narrativas kadiwéu, entre as quais a do roubo do abanico, em que diversos aspectos da cultura Terena foram assimilados pelos Kadiwéu, e vice-versa, sendo valorizados e recontados por estes. Não há como falar em simbiose, pois assim como a submissão, pende para um lado mais que outro, quando na realidade ocorre uma variação entre pólos, de amizade e inimizade⁷³.

⁷² Contudo, tal interpretação suscita opiniões controversas, como é o caso de Santos Granero (2009). Nesta obra, o autor discorda da ideia de simbiose em prol da teoria das relações coercitivas e hierárquicas entre os Guaicuru e os Guaná. Este ponto será aprofundado na última seção do capítulo, em que versaremos sobre as relações entre patrícios e cativos Kadiwéu.

⁷³ Não obstante, há uma série de referências bibliográficas que comentam a assimilação de elementos culturais de outros povos, não só de artefatos, pelos Kadiwéu. Fora o abanico, os Kadiwéu também

É proibida a presença de homens na casa no momento em que as mulheres abanam a moça, admitindo-se no máximo que seu pai permaneça. A última mulher que usar o abanico deve ficar com ele, podendo vende-lo ou mante-lo para a festa de sua própria filha. Esta pessoa deve beber um copo de aguardente, que configura o pontapé inicial para a fase final do processo, a reincorporação diferenciada da moça é caracterizada pelo momento final da festa, uma grande bebedeira.

Vale pontuar que, no passado, a neófito era presenteada com um bracelete de prata, chamado *etiili*, e com uma “tigela da moça” – que consistia em um pote de barro decorado com miçangas na borda e pintado em sua parte externa - cuja função era desempenhada, nos anos 1990 pelo abanico, segundo Siqueira Jr. (1993). A tigela da moça era o lugar do primeiro consumo da bebida, destinada a pessoa que abanou a moça, sendo crucial para o andamento da cerimônia. Inácia Bernaldino informa que o nome certo da tigela da moça era *Gapenaga*, e que não era bem uma tigela, era mais um prato⁷⁴ (Bodoquena, 01/10/2015).

Relembramos ser o consumo da bebida fermentada entre os Kadiwéu atrelado a um modo de interação com os bichos, cipós, ancestrais kadiwéu e demais seres do Rio Vermelho. Por que houve o desaparecimento da tigela da moça ou a união de sua função como representada pelo abanico⁷⁵? Será que sua produção perdeu relevância quando foi trocada por utensílios industrializados, juntamente com a permuta do hidromel para a aguardente? Ou a retirada desta parte da cerimônia é resultante da contínua campanha antialcoólica governamental e/ou evangélica? Quais seriam os motivos para a atual inexistência da doação do bracelete da moça?

Em Ribeiro (1979), o uso doméstico dos potes de barro, entre outros tarecos de casa, como chamam, já estava sendo substituído em grande medida pelos utensílios de plástico e alumínio dos *ecalaye*, além da influência evangélica contribuir bastante para o

apropriaram-se do algodão dos Terena, do cocar dos Kayapó (Pechincha, 1994) e o “remedo” dos Mocovi – que é a prática de cortar a cabeça dos inimigos mortos em combate (Sánchez Labrador, 1910). Dos *ecalaye*, os Kadiwéu incorporaram a nomeação de Capitão, do exército, bem como o formato das âncoras e uniformes, que passaram a desenhar no corpo, depois de terem visto o vapor Vila Maria, em 1857 (Padilha, 1996), além de muitas outras coisas, no transcorrer do tempo e do contato.

⁷⁴ Procuramos tigela e prato no dicionário Kadiwéu-Português (GRIFFITHS, 2002) e encontramos *rinogo* para prato e nenhuma tradução para tigela. No entanto, encontramos as palavras *Ganipenagadi* (masc. sing.) como “seu lugar de descanso”, *nipenagadi*, lugar de descanso dele ou dela e *nipe (ti)*, que é descansar. Além destas, o vocábulo *Ganipenegegi*, traduzido como “suas férias, descanso, seu descanso (não para dormir), sua aposentadoria” (GRIFFITHS, 2002, p. 57). Não compreendemos quais relações possíveis podem existir entre a ideia de descanso e o prato da moça, talvez possa ser o descanso dos pais, que agora entregam sua filha à sociedade, para que se cuide sozinha...

⁷⁵ Se o abanico fazia ou não a função que outrora era da tigela/prato da moça, não o sabemos ao certo, pois somente Siqueira Jr (1993) apontou tal aproximação.

desuso do consumo de bebida fermentada nas festas principais. A celebração com bebidas persiste, no entanto, através do refrigerante por exemplo, principal substituto do álcool, presente em todas as festividades kadiwéu em que pudemos participar.

Em relação ao *etiili*, percebemos a ausência de sua produção dada a expressiva diminuição da prática artística masculina, que consistia em confeccionar colares, anéis, brincos e braceletes, entre outros. Embora os acessórios ainda sejam abundantes na aldeia - pois como disse Joana Baleia de Almeida (Aldeia Alves de Barros, 14/09/2014) “índias sem colares e brincos não são índias” -, não são mais fruto de produções próprias, mas de uma profusão de bijuterias vindas de fora, já terminadas, ou feitas pelas próprias mulheres kadiwéu com miçangas compradas ou presenteadas por visitantes.

Figuras 83 e 84: “Anel Kadiwéu” e “Pulseira de metal, miçangas azuis e faixa de algodão tingido de urucum” (In: RIBEIRO, Berta G. Dicionário do Artesanato Indígena/1988; MALCHER, José Gama. Índios/1964; MUSEU DO ÍNDIO. Boletim do Museu do Índio Nº 8/1998; MOTTA, Dilza Fonseca da. Tesouro de cultura material dos índios no Brasil/2006)⁷⁶.

Após a descrição das três etapas (separação, liminaridade e reincorporação) (TURNER, 2005) - ou seja, os resguardos por meio de jejum, atitudes, as pinturas, cantos e abanadas, e ainda, os presentes e eventos, como a comemoração com bebida fermentada -, em que intercalamos a festa da moça delineada no início do século XIX com a do final do XX, objetivamos apresentar a festa da moça do século XXI, que presenciamos em 2015.

3.1.1.1 A festa da moça hoje

⁷⁶ Disponíveis em:

<http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/semu/adornos_ecleticos/kadiw%C3%A9u/1271/target0.html>. Acessado em 2/4/2017.

Muitos pesquisadores afirmaram seu pesar pela constante perda de diversos aspectos socioculturais kadiwéu, que o tempo e o contato com a sociedade envolvente teriam acelerado⁷⁷. Contudo, diversas etnografias mostram que as “novas festas” não corroboram a perda da riqueza e profundidade de sentido das festas antigas, mas sim continuam a exibir características associadas à tradição sem com isso permanecerem estagnadas, algo que seria incomum se refletirmos sobre a condição de constante transformação de qualquer cultura.

As festas, antigas ou novas, fazem grupos. As diferenças entre eles estarão, portanto, nos protocolos básicos de festa, que produzem entre esses grupos afastamentos diferenciais. Cumpre, nesse caso, atentar especialmente para os fundamentos da festa em cada contexto particular; ou, mantendo o código culinário, atentar para receitas e ingredientes. Visto que é como anfitrião que se obtém e garante prestígio, não surpreende que por toda parte, nos mundos indígenas, “novas lideranças” procurem se afirmar contra os anfitriões de festas “tradicionais” (impossibilitados por diversas razões de realizá-las) promovendo festas religiosas, cívicas e aniversários (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 50).

Isto posto, atualmente, quando a moça kadiwéu completa 15 anos ou menstrua, a família festeja com a comunidade a boa notícia nas dependências da igreja em que congrega, caso seja professante de alguma religião cristã, ou na própria residência, em que há um espaço para orações⁷⁸. Quando realizadas na igreja, é comum haver o bolo, as bexigas e o refrigerante. Nas celebrações de maior prestígio, um farto almoço - em que são servidos arroz, feijão, macarronada, saladas e churrasco - será acrescentado àquilo que a família da moça ofertará à comunidade.

Enquanto estávamos em campo, duas festas ocorreram: a de Emilly Andressa Gondim (10/07/2014) e a de Tainara Vergílio Pires (24/10/2015)⁷⁹. As duas festas tiveram diversos pontos em comum: ambas foram celebradas com bolo, refrigerante e bexigas, as moças foram preparadas da mesma forma – vestido branco de mesmo modelo, tiara, acompanhantes na sua entrada da festa -, a igreja participou do evento, na primeira como

⁷⁷ Embora haja críticas à formulação de Sahlins de que as teorias de contato enfatizam o caráter de dominação dos povos indígenas pelos colonizadores, em detrimento das reações que estes tiveram - interligadas com as próprias culturas de origem - criando assim uma espécie de imperialismo acadêmico (SAHLINS, 1988), seria interessante tentar compreender o contato de outro modo.

⁷⁸ Não participamos nem sequer soubemos da existência de alguma festa da moça totalmente fora do ambiente religioso, física e ideologicamente.

⁷⁹ Agradecemos a Messias Basques por ter cedido as imagens da festa da moça de Tainara V. Pires. Naquele dia, tentávamos descer a Serra da Bodoquena, para participarmos da festa na aldeia, após um período de trabalho de campo urbano, em Bodoquena. Contudo, não obtivemos transporte a tempo, chegando em Alves de Barros no dia posterior, ainda em tempo de assistirmos seu encerramento.

anfitriã, na segunda como “convidada de honra”, entre outras semelhanças. No tocante aos desenhos, em ambas as celebrações as moças se maquiaram como as moças *ecalaye* o fazem em suas festas de debutante, sem que nenhum padrão tivesse sido desenhado.

Figuras 85 e 86: Na primeira foto, Emilly posa com uma prima em sua festa (In: *Facebook* de Vanda Pires, mãe de Emilly - Julho de 2014). Na segunda, Tainara posa com as primas Emilly e Adrielle (Foto gentilmente cedida por Messias Basques - Outubro de 2015).

Entretanto, alguns acontecimentos foram distintos em ambas as comemorações. A festa de Emilly poderia ter sido uma festa comum de aniversário, não fosse a valsa e coreografias dançadas pelos amigos da moça, integrantes do grupo de jovens de sua igreja, além de algumas apresentações culturais, ensaiadas durante muito tempo pelos adolescentes, após as orações de sábado.

O cenário da festa, cuja organizadora foi a avó de Emilly, dona Olinda Vergílio, era o seguinte: culto evangélico com apresentação da moça e bênçãos especiais endereçadas a ela, a valsa da debutante e danças diversas do grupo de jovens, o parabéns seguido por distribuição de bolo e refrigerante a todos os presentes, caixas de som animando o público, que se dividiu em turmas - de homens e mulheres, jovens e idosos, casais reunidos com outros casais, sentados em suas motos, crianças correndo por todo lado em grupos indistintos sexualmente -, em geral, pessoas próximas a luz do barracão da igreja e aos episódios da festa, e outras distantes dela, alheias ao evento, muitas vezes desfrutando de bebida alcóolica espalhadas pelos cantos do espaço.

Isto é, diversos grupos aliados e não-aliados são formados e confirmados em festas, “o que explica que pela América afora os índios apreciassem o fato dos franceses participarem ativamente de suas festas e, em seguida, acompanharem-nos nas guerras”

(PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 79). Embora existam blocos de guerra em festas, eles não constituem blocos de aliados *versus* blocos de inimigos.

Como toda festa de índios, o festim canibal tupinambá exige a presença de contrários e frequentemente transforma comensais em tabajaras. Não se trata de totalização do *socius*, portanto, na medida em que nada aqui é totalizado, e o *socius* inclui a exterioridade que o compõe ao se lhe opor. Só se faz festa e guerra de diferenças. E novas diferenças surgem a cada festa e a cada guerra. Como totalizar a ex-centricidade? (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 79).

Diversos foram os avisos de cautela quando íamos em festas Kadiwéu, elas são consideradas perigosas por muitos motivos, principalmente porque o consumo de álcool é elevado, podendo desencadear desavenças entre pessoas. Hilário Silva contou que se converteu ao cristianismo quando um amigo estranhou o fato dele estar rindo demais na festa, achando que debochava dele, o que fez com que o homem discutisse e perseguisse Hilário, para matá-lo. Sua sorte foi ter tido a ideia de trocar de roupa durante a festa, enganando o briguento, que seguiu suas roupas armado com uma faca, mas quando foi para dar o bote, descobriu tratar-se de outra pessoa (Aldeia Alves de Barros, 30/01/2014).

Na festa, as parciais revelam-se na comunidade, conforme destacamos acima, há grupos diferenciados que se mostram em tensão, muitas vezes. Além disso, em muitas festas são convidadas pessoas de fora da comunidade: *ecalaye*, de cidades próximas e distantes, indígenas Kadiwéu de outras aldeias, indígenas de outras etnias, bem como habitantes de outros mundos. Por isso, medo e diversão andam juntos.

Na segunda festa, de Tainara, além de ofertarem almoço com um abundante churrasco, sempre muito apreciado pelos Kadiwéu, acrescentaram-se algumas *encenações* – vocabulário usado pelos próprios organizadores da festa - na apresentação da moça, cuja análise indicamos a seguir. Mas antes de descrever o ocorrido, é preciso abranger a conjuntura das duas festas.

Tanto os pais de Emilly quanto de Tainara são componentes de famílias nobres e opostas do povo Kadiwéu: os Silva e os Matchua. Assim sendo, os pais de Emilly, Vanda e Osmar descendem dos Silva e dos Matchua respectivamente; os pais de Tainara, Joel e Daiane também, na mesma ordem. Assim sendo, Joel Vergílio, atual cacique da aldeia Alves de Barros, é filho de Olinda e irmão de Vanda (mãe na moça Emilly) e genro de

Nestor Rufino (avô da esposa de Joel)⁸⁰, que é Matchua e se auto-intitula patrício kadiwéu.

É explícita a extensão da oposição entre as famílias, dado que as principais lideranças Kadiwéu alternam-se entre os Silva e os Matchua, como por exemplo, os históricos líderes Capitãozinho (Matchua) e João Príncipe (Silva). Em 2014, ano da festa de Emilly, Ademir Matchua era o cacique da aldeia. Após um grave incidente que ocasionou o recíproco assassinato de membros destes dois núcleos familiares – sendo que, do lado Matchua, a vítima foi o próprio cacique Ademir -, houve uma disputa pelo posto de líder da aldeia, impasse que foi resolvido depois de alguns meses com a eleição de Joel como novo cacique. Devemos mencionar que Joel disputava a liderança com um dos irmãos de Osmar, pai de Emilly e seu cunhado.

Diversas famílias, no decorrer desse processo de mudança de cacique, mostraram-se parciais a um ou outros dos lados dessa disputa, enquanto outras argumentavam contra um grupo e a favor do outro. A aldeia estava dividida: uma parte alegava que as interferências externas, da FUNAI, por exemplo, estavam causando desequilíbrio interno e favorecimento, ao qual não concordavam. Outra parte afirmava que a base interna deste candidato era tão forte que o suporte externo era apenas uma consequência de sua influência e liderança. Obviamente, os descontentes eram maioria Matchua – que perdiam um posto importante de liderança -, os contentes, Silva.

Enquanto pesquisadores, procuramos desempenhar uma postura a mais neutra possível. Contudo, devido à permissão da nossa entrada na terra indígena ter sido acertada pelo antigo cacique, nossa presença foi associada à sua liderança, quase que instantaneamente. Por ventura, este fato não atrapalhou o avançar do trabalho como um todo, porque é política kadiwéu a não interrupção dos assuntos do ex-cacique, logo, Joel permitiu que continuássemos nossos estudos até o seu encerramento.

A festa da Tainara “calhou” neste momento delicado de início do mandato de Joel, posterior a um período de desacordos entre os membros da comunidade indígena. Com o verbo calhar entre aspas queremos reforçar a ideia de que festas, para os ameríndios, não são o mesmo que festas para os Ocidentais: a festa da moça da filha do recém-cacique foi uma forma de confraternização do povo Kadiwéu, de reconhecimento deste novo líder, ou seja, do seu carisma em agregar pessoas, da sua generosidade, de seu potencial em

⁸⁰ E aqui fazemos um adendo: inúmeras foram as vezes em que perguntadas a respeito dos desenhos, nossas interlocutoras nos respondiam que devíamos perguntar ao velho Nestor.

arregimentar doadores para a festa - de gado para o churrasco, de mantimentos para o almoço, de trabalhadores para a organização da festa, de materiais como cadeiras, bancos, panelas, colchões, etc.

Além disso, o evento foi a confirmação de sua força enquanto liderança espiritual, pois Joel é também um dos pastores da igreja Ebenézer, comandada pelo pastor Lourenço, agregando pastores indígenas e não-indígenas na festa, inclusive os mais famosos na região e de diversas congregações, vindos de cidades distantes. Na festa, Joel pôde demonstrar à comunidade todo o apoio em que se sustenta sua liderança, além de seu potencial em fabricar gente, reunindo tudo que é necessário para tal, demonstrado na formação e apresentação de sua filha à comunidade, controlando, com a ajuda dos seus aliados, os perigos que rondam a moça nesta fase de sua vida, entre inúmeras outras leituras possíveis do evento.

Joel era líder e anfitrião ao mesmo tempo naquele dia. Chefe de guerra e de festa, porém não no sentido de “representante”. Um anfitrião não pode representar aqueles que reúne, assim como o líder não contém o grupo, nem o representa. Ambos são anteriores ao grupo, pois tomaram a iniciativa de reuni-lo, de convidá-lo, o líder e o anfitrião são puxadores de movimento. E nunca estão sozinhos: “a chefia, entre os índios, é patentemente um cargo que só pode ser assumido por um casal” (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 37).

Além da mulher de Joel, Daiane, ser considerada peça chave na festa, os aliados do cacique ou do anfitrião reúnem forças para torná-la importante e significativa. Tal elemento pôde ser observado em ambas as festas, porque em cada uma delas houve um conjunto de apresentações artísticas que foram elaboradas e ensaiadas meses antes da festa, assim como a concentração de doações de alimentos, de animais para serem abatidos, de patrocínio dos *ecalaye*, enfim, uma infinidade de atividades em prol da festa da *nigaana-ake*. Joel e seus aliados, entre eles Ciriaco (Ferraz), vice cacique que foi uma histórica liderança da aldeia, acompanhavam ensaios, testavam instrumentos, rememoravam canções, providenciavam adornos e enfeites, ou ainda, todas as condições para erguer uma bela estrutura do local da festa (PERRONE-MOISÉS, 2015).

A decoração é sobretudo apurada nos corpos, por assim dizer, mas os salões de festa também têm de estar impecáveis. As apresentações a serem feitas nas festas (as “atrações” da festa) - de dança, canto, jogos - exigem também longo preparo. Os corpos dos executantes precisam ser preparados com dietas. É preciso ensaiar, o que significa aprender com mestres de canto, de música e de dança - todos pessoas de prestígio entre os índios. Em muitos casos, novas canções e danças têm de ser

apresentadas a cada festa, juntando-se àquelas mais antigas que os mestres ensinam (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 23).

Destarte, a festa é bela porque é correta e conveniente, estética e ética ligadas (PERRONE-MOISÉS, 2015). É interessante destacar que a relação entre anfitrião e convidados é assimétrica, contudo, caracteriza-se como um par de opostos complementares, como ocorre no pensamento ameríndio quando pensam as relações entre sol e lua, homens e mulheres, metades etc.: “relacionados precisamente pela diferença radical, os termos não podem ser hierarquizados, nem destacados, nem conter um ao outro” (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 44).

Um conceito de relação caracteristicamente ameríndio que eu gostaria de apelidar de “lógica da corrida de toras” ou algo assim: é a diferença o que relaciona, é a diferença (e só ela) que produz. Identidade é morte. Algo que facilmente poderíamos definir como da ordem da “política inter-grupos”, como os encontros entre Parakatejê e Krahô documentados no filme “Eu já fui seu irmão”, é formulado por eles em corrida de toras. Diz o chefe krahô que os convidados parakatejê vão logo chegar e talvez ganhem dos anfitriões na tora, ou talvez não. Se ganharem eles, completa, não há problema, “foi para isso mesmo que convidamos”. A corrida de toras não é nem política nem ritual: é a expressão timbira privilegiada da noção fundante de solidariedade entre opostos. Alguém sempre ganha a corrida, de modo que não é um jogo “para empatar” imediatamente. O que importa é haver oponentes correndo simultaneamente, é haver corrida (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 48).

A diferença que os relaciona corresponde perfeitamente ao que acontece na festa da moça kadiwéu, em especial, na festa de Tainara. Relacionam-se índios e não-índios, Kadiwéu e não-Kadiwéu, mulheres e homens, crianças e adultos, pastores e fiéis, vivos e mortos, humanos e não-humanos, Silva e Matchua, lideranças e comunidade, entre outros.

A despeito de todos estes meandros - que caracterizam, com excelência, a festa nos moldes ameríndios - acrescenta-se à festa de Tainara a *encenação* da festa da moça antiga, segundo o cerimonialista da festa, pastor Lourenço. Melhor dizendo: uma representação da festa da moça antiga dentro da festa da moça atual. Este acontecimento dividiu opiniões na aldeia, alguns acharam que não deveriam mostrar publicamente aquilo que era feito reservadamente, já outros, compreenderam o fato como importante resgate da cultura kadiwéu para o aprendizado das gerações futuras.

O espaço onde a festa aconteceu tinha o formato de um U e era composto por três tendas construídas com madeira e folhas de palmeiras e divididas em parte central, onde

estava o altar, e laterais: esquerda, destinada aos convidados - por exemplo, o primeiro pastor da igreja batista UNIEDAS, Geraldo Klassen, e sua esposa Lídia, e aos parentes mais próximos do cacique - e direita, destinada às mulheres usualmente. Em frente a esta estrutura, árvores e troncos, motos, tratores, cadeiras e bancos espalhados abrigavam o público, que estava dividido, onde uma parte das pessoas se situavam próximas à armação, outra parte mais afastada.

Figura 87: Estrutura da festa da moça de Tainara (Basques, Out/2015).

Como nos outros templos evangélicos da aldeia, os bancos da festa estão disponíveis às mulheres e aos idosos, em primeiro lugar, depois às crianças e jovens, e por fim, aos homens. Via de regra, os homens não se sentam nas festas, mas nos cultos sim, muitas vezes acompanhados de suas respectivas esposas e filhos. Observando as similitudes nas festas, nova e antiga, podemos dizer que se na “festa nova” os convidados especiais sentam-se no banco - mulheres, idosos e estrangeiros – ao passo que na festa antiga eles sentavam-se no couro. Curioso notar que nas primeiras descrições da festa da moça homens, patrícios ou cativos sentavam-se e eram servidos pelas mulheres ou pelos patrícios/cativos, hoje, as mulheres sentam-se e tornam-se o centro do culto e, em casos de festas em que o contexto religioso as acolhe, são também centro da festa.

Sinteticamente, a festa da moça de 2015 começou, no sábado à noite, com a encenação da festa da moça antiga, depois foram realizados uma série de louvores e músicas gospel e, por fim, os sermões de diversos pastores, indígenas e não indígenas. A manhã de domingo teve início com a apresentação de diversas músicas gospel, seguida pelas pregações de variados pastores indígenas e não indígenas, e encerrada com um almoço oferecido à comunidade.

A encenação da festa da moça antiga teve início com a chegada de quatro jovens trajadas com o *xiripá* - vestimenta tradicional Kadiwéu, que consiste em um vestido de pano de chita, muito estampado, florido -, trazendo fitas das cores vermelho e azul nos cabelos, sem calçados. Todas elas carregavam bacias brancas, explicadas pelo pastor indígena Lourenço da seguinte forma:

Que no passado essa festa, irmãos, era regada com muita bebida alcóolica. Então, irmãos, simbolizando a bacia, era usada exatamente para colocar a bebida alcóolica, exatamente para que todos aqueles participantes pudessem né, digamos, saborear essa bebida alcóolica diretamente da bacia. Então esse é o significado destas jovens que estão entrando com estas bacias (Pastor Lourenço, Alves de Barros, 24/10/2015).

Figura 88: Moças segurando as tigelas, na fotografia acima é possível ver a pintura no rosto de uma delas (Fotografia de vídeo feito por Messias Basques, Out/2015).

As jovens entraram no espaço central e aberto da estrutura, dividiram-se em duas filas, duas moças para cada lado, formando um corredor ao centro, em frente ao púlpito do altar. Em seguida, a *nigaana-ake* Tainara, entrou vestida de branco, com uma coroa de contas brilhantes, e sentou-se em uma cadeira em frente ao púlpito, acompanhada por outras seis adolescentes, que portavam trajes festivos contemporâneos nas cores azul, vermelho e branco. Estas jovens estavam calçadas e carregavam vasos pequenos com flores artificiais, escoltando Tainara até a cadeira, e posteriormente dividindo-se em duas fileiras, conforme as outras quatro garotas fizeram.

Duas destas seis moças estavam pintadas com os desenhos *godajice* nas bochechas. Algumas destas jovens acompanhantes da moça estavam pintadas com o desenho tradicional, outras usavam maquiagem contemporânea, sem desenhos.

Figura 89: Tainara sentada diante do púlpito, em frente o corredor de jovens com vasos de flores e com as bacias (Fotografia tirada do vídeo gravado por Messias Basques, Out/2015)

Pensando nas relações entre as cores azul e vermelho, predominantes na festa da moça que observamos, e não o branco, vermelho e preto, como antigamente - embora o branco e o vermelho ainda tenham destaque nas pinturas faciais – apreendemos que tais cores estão relacionadas à Guerra do Paraguai, em que os Kadiwéu lutaram e venceram o inimigo paraguaio, trazendo sua bandeira e cores para o âmbito doméstico da aldeia e cultura kadiwéu (Benilda Vergílio, Campo Grande, 06/08/2014).

Frisamos também o uso do branco pela moça, ligado tradicionalmente ao momento de iniciação feminina, mesma cor de que são constituídos os animais no tempo indiferenciado destacado pelo conhecimento primordial. Conjeturando acerca desta aproximação entre as mulheres e os animais, trazemos à tona algumas histórias ancestrais kadiwéu em torno da mulher, dentre outros povos chaquenhos⁸¹, destacando informações interessantes para se pensar as diferenciações de gênero por meio das caracterizações entre o uso e ordem das cores nas festas.

Entre os Toba e Mataco, uma mulher, ao sair para caçar aves com o seu marido, “acabava comendo todas as presas ainda vivas e depois o atacava, devorando-o”

⁸¹ Kersten (1968) classifica em seis troncos linguísticos os povos do *Gran Chaco*. São eles: o tronco linguístico guaicurú, ao qual pertencem os povos Abipone, Mbayá, Toba, Mocoví e Payaguá, o tronco mataco-mataguayo, no qual está contido o povo Mataco, os vilela-lule, com um povo de mesmo nome em seu núcleo, apenas, o grupo linguístico Maskoi, do qual os Guana e os Lengua são partícipes, os Zamuco, em que participam os Zamuco e os Chamacoco e por fim o tronco Tupi, cujo componente é somente o povo Chiriguano (FELIPPE, 2013, p.17).

(FELIPPE, 2013, p. 68). Ao retornar à aldeia carregando a cabeça do seu marido numa cesta, na versão mataco, a mulher devorava seus filhos e tornava-se uma onça, dando origem a estes animais. Na versão toba, após devorar toda a aldeia, a mulher transforma-se em onça e seus filhos matam-na, queimam-na e enterram suas cinzas, de onde nasceu o tabaco (cf. Lévi-Strauss, 2004, p. 126-127). Também Métraux (1948) destaca a origem do tabaco em meio às cinzas da “mulher canibal”.

Entre os Mbyás, um sub-grupo guarani, estas pessoas são chamadas de “ivaí-kué ye-potaá”, ou seja, pessoas com desejo de comer carne crua. Tomados por esta vontade, são encarnados pela alma de uma onça (Susnik, 1985: 44). Os Mataco, sob prevenção, não permitem que as mulheres em período menstrual comam a carne de animais que sangram (FELIPPE, 2013, p. 68).

Da mesma forma, relembramos que os Kadiwéu compartilham narrativas de uma mulher canibal, chamada *Wi-gui-má-cái*, conforme citamos no capítulo anterior. Além desta narrativa, há o mito da mulher onça, em que um casal fora passear em outra aldeia, e no caminho, avistaram uma ema.

Era meio-dia. E a mulher falou para o marido: você quer que eu traga essa ema para que tenhamos carne? E o marido assustou: mas de que maneira você vai trazer? Ela disse: ah! Eu vou usar a minha maneira, mas depois que eu chegar não converse comigo até que eu converse com você. E ela se direcionou até um cupim. E chegando lá ela pulou para cima pela primeira vez. Ela continuava a mesma. Ela fez outra vez e continuava a mesma. Na terceira vez ela não se levantou mais. Mas em todos esses pulos que ela dava, ela apalpava as unhas, o cabelo, o rosto. Então no terceiro pulo ela não se levantou mais e já era bicho onça⁸².

Depois da sua transformação, a mulher-onça matou a ema e trouxe para o marido, que ficou com medo; por isso ele reuniu homens para caçar a própria esposa, sem sucesso. Um dia, convidou sua mulher para fazer farinha com a intenção de matá-la; a esta altura da história, a morte do parceiro era o intuito de ambos. Nesta atividade conjunta, a mulher-onça é esmagada por um coqueiro transformando-se em onça e ficando imobilizada até a morte. Enfim os homens enterraram a onça, que não perseguiu mais o marido.

Por conseguinte, compreendemos que a relação entre mulheres e animais é recontada por diversas fontes de informações, conhecimentos primordiais e relatos cotidianos que fazem com que os Kadiwéu evitem a ingestão de carne e de qualquer

⁸² Agradecemos à Profa. Dra. Filomena Sândalo (UNICAMP/SP) pela indicação deste material. Disponível em: < <http://www.tycho.iel.unicamp.br/tbf/index> > (Acessado em 27/3/2017).

alimento que contenha gordura no período menstrual, seja na festa da moça, seja nas outras menarcas da mulher. Entretanto, antes de abordarmos o tema do sangue em relação à mulher, é preciso retornar as narrativas sobre a origem das mulheres.

Como explanado anteriormente, em diversas versões de narrativas de origem os Kadiwéu relacionam seu surgimento com um buraco, localizado no chão ou numa árvore, em que foram descobertos seja por *Gonoenogoji*, seja pelo seu cachorro, ou pelo Caracará, ou ainda, pelo Carão. Felipe (2013) explica que entre os índios do Chaco este tipo de conto é comum, por exemplo, entre os Mbayá um cachorro os farejou no buraco e os trouxe à superfície, Métraux (1948) conta uma versão parecida deste mito nos Xamacoco, relatando que para sair do buraco seus ancestrais utilizaram uma corda que, depois, foi rompida por um cachorro, impossibilitando o retorno destes para onde vieram. Entre os Mocovi uma árvore chamada *nalliagdigua* dava acesso à superfície e aos alimentos.

Um dia, ao ver recusado o seu pedido de ajuda, uma mulher idosa irritou-se com os demais, transformando-se em capivara e “tomó el ejercicio de roer el árbol por donde subían al cielo, y no desistió hasta derribarlo con increíble sentimiento y daño irreparable de toda la nación” (Guevara, 1764: 32-33). Este é um modelo mítico bastante difundido entre os grupos do Chaco, com a diferença de que entre os Mataco (Lévi-Strauss, 1964: 278; Susnik, 1985: 10-11) e os Toba (Susnik, 1985: 8-9) as consequências do rompimento da grande árvore fez com que os homens que se encontravam no céu ficassem presos lá, o que gerou a formação da plêiade (FELIPPE, 2013, p. 64).

Tais relatos evidenciam a possibilidade de trânsito entre o subsolo e a superfície num tempo originário, sendo o rompimento deste acesso símbolo dos tempos atuais; ruptura provocada por mulheres e/ou animais. Demonstram também proximidades entre as narrativas diversas dos povos chaquenhos, principalmente pelo fato de criarem conexões entre a superfície, o subsolo e o céu, por meio de cipós, árvores, plantas, e a participação/agência de animais neste contexto, como vimos no caso da capivara, do cachorro, dos pássaros e de mulheres-animais, em alguns casos.

Sabemos que os mitos ameríndios tratam de uma época em que os seres não distinguiam-se morfologicamente, mas alguns atributos qualificativos de espécies já existiam. A cultura sempre existiu, o que se transformou foi a natureza (VIVEIROS DE CASTRO, 2002). Sobrelevamos tais colocações acerca das narrativas de origem dos povos chaquenhos porque existem muitas relações entre estas e a aparição das mulheres, considerada uma inserção externa à organização já estabelecida entre os homens.

As mulheres pintam-se primeiro de branco porque partem desta base inicial, pertencem ao universo dos estrangeiros, dos animais. Segundo Susnik (1985), as sociedades de homens “caçadores integraram as mulheres em seu mundo”, introduzindo a possibilidade de procriação e divisão do trabalho produtivo” (Susnik *apud* FELIPPE, 2013, p. 65). Basta analisarmos as origens das mulheres entre os Toba e os Mataco, indígenas pertencentes ao tronco linguístico guaicuru, assim como os Kadiwéu. Estes grupos contam histórias sobre um tempo em que não existiam mulheres no mundo, somente homens; e que as mulheres desciam do céu por meio de uma corda e roubavam toda a caça dos homens. Além do mais, dizia-se que elas possuíam duas bocas, portanto, tinham uma vagina dentada – o que nos remete ao mito da mulher canibal kadiwéu. Nesta ocasião, imitando a *Gonoenogoji*, os homens colocaram diversos animais de sentinelas para descobrir o ladrão de suas caças.

Estos guardias se mostraron incapaces de sorprender a los autores de los robos, hasta el día en que el Halcón decidió vigilar por si mismo las provisiones. Vió a las mujeres descender del cielo y con un bastón mágico cortó la cuerda de que se servían para visitar la tierra. (Aquí se añaden diversos episodios cómicos que no mencionamos). Los hombres recibieron cada uno una mujer, pero se les previno de abstenerse de toda relación sexual. El Zorro, el burlador, no obedeció esta orden y fue mutilado. El Halcón rompió los dientes de la vulva, arrojándole un bastón, y a partir de este día los hombres pudieron utilizar a sus esposas (Métraux, 1948: 19-20 *apud* FELIPPE, 2013, p. 65-66).

Em outras versões, o carcará seria o protagonista da captura das mulheres e responsável pela consequente posse sexual das mesmas. Salienta-se ainda que as mulheres desciam do céu por uma corda feita de caraguatá, o que é bastante significativo, considerando ser esta planta utilizada como matéria prima no artesanato chaquenho. Para Felipe (2013), “as mulheres representam o Outro, aquilo que não pertence ao grupo no qual são inseridas, fazendo surgir a distinção entre o estrangeiro e o conterrâneo, o distante e o próximo, o externo e o interno” (Idem, p. 66).

Inserimos aqui a leitura de que, do mesmo modo como a mulher é fruto do externo, estrangeira familiarizada, a pintura também o é, porque surge como recurso divino ou advindo do plano superior, e se transforma ou é agregada pela humanidade como meio de comunicação destes com ancestrais, deuses, cipós e bichos. Logo, relacionamos tais fatores, mulheres e desenho, tendo em vista a explicação do branco como cor inicial da festa da moça.

Em outro relato de origem dos Kadiwéu, *Aneotedogodi*⁸³ pede a alguns pássaros para que cuidem de sua neta, dando a eles cantos específicos para avisá-lo quando tudo estava bem com ela, ou não. O pássaro caburé, que fazia o barulho toli toli toli, não conseguiu vigiar a neta de *Aneotedogodi* porque dormiu antes do sol nascer e os ladrões levaram a menina. Então, Ele chamou o pássaro carão para cuidar da cesta da neta (*latacani lawate*). O pássaro pergunta ao demiurgo que barulho pode fazer, e *Aneotedogodi* responde que pode fazer “esse barulho”. Embora o mito não especifique se este barulho é feito por Deus, como demonstração, ou pelo carão, que Deus concorda em que este seja seu meio de comunicação, sabemos que o barulho é *craw, craw, craw*. Ao amanhecer, o carão avista os ladrões chegando perto da neta do Deus – sim, aqui o mito volta a falar da neta e não da cesta da neta - e canta, conforme o combinado. Os ladrões se assustam e correm para um buraco, daí a história segue muito parecida com as outras versões relatadas no capítulo anterior.

Pinçamos este relato do rol de histórias kadiwéu porque acreditamos que, assim como Deus possibilita ao pássaro o canto para que se comunique, também capacita a humanidade com o uso do desenho, que lembramos, ter sido usado pelo filho de *Gonoenogoji* para explicar como utilizar o cavalo. Em suma, a pintura, vinda de fora, pode ser associada à mulher, também estrangeira no contexto masculino de formação do grupo kadiwéu. Talvez por este motivo ela seja dúbia, passível de fazer tanto o bem quanto o mal.

Desta forma, sabemos que os Kadiwéu desenvolvem sociabilidades internas e externas ao grupo, que permitem aos homens controlar as trocas de esposas e a guerra, e também por socialidades, isto é, “o estado momentâneo na vida social de um grupo, definido pelo sentimento de bem-estar e pelo autorreconhecimento como um grupo de parentes em plena forma” (FELIPPE, 2013, p. 69), o que dá contorno às suas redes de relações, conceitualizando-as por meio de noções como aliados, inimigos, cognatos, afins, etc. “Pode-se dizer então que a sociabilidade é praticada para que a socialidade seja construída” (Idem, ibidem).

O desenho integra estes dois âmbitos, sociabilidade e socialidade Kadiwéu, porque desempenha duas funções: tanto a de ser um elemento dentro do conjunto, categorizada por Lévi-Strauss (1996) como função sociológica assimétrica da arte

⁸³ *Aneotedogodi* nos foi traduzido como Deus, da mesma forma que *Gonoenogoji*, mas também como filho Dele, Jesus. Na fonte que citamos, *Aneotedogodi* é denominado Deus (In: *Corpus Tycho* do IEL/Unicamp-SP. Disponível em: <<http://www.tycho.iel.unicamp.br/tbf/index>>; Acessado dia 28/3/2017).

kadiwéu, que compreendia, por exemplo, relações assimétricas inerentes ao grupo e ao jogo interno-externo; quanto a de ser objeto de diálogo e duelo, definida como função de reciprocidade simétrica, por exemplo, entre animalidade e humanidade. Nesta contradição da estrutura social kadiwéu entre reciprocidades simétricas (socialidades) e hierarquias e/ou categorias sociais assimétricas (sociabilidades), a arte cumpriria a função de “expressar simbolicamente as instituições que [esta sociedade] poderia ter, se os seus interesses e as suas superstições não lhe impedissem” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 186).

Assim sendo, Felipe (2013) teoriza que por meio do englobamento do interior pelo exterior são desenvolvidas as capacidades criativas dos membros da comunidade, origem da importância dos de fora na formação e manutenção sociológica do grupo. Tal papel teria sido reservado à atuação social das mulheres no cotidiano dos grupos chaquenhos. Quando as mulheres e suas crianças são incorporadas ao grupo no pós-guerra por meio de um processo de cognatização, tal ato é fundamentado naquilo que os conhecimentos primordiais atestam: “os homens pertencem ao meio; as mulheres é que sempre tiveram de ser introduzidas no grupo” (Idem, p. 70).

Se, mitologicamente, as mulheres são estrangeiras e, por isso, guardam em si uma subjetividade que é estranha ao grupo dos homens, que se entendem como pertencentes a uma identidade a priori, da união destes dois recipientes ontológicos resulta a formação de um sujeito composto que sustenta uma fractalidade “Eu/Outro” (FELIPPE, 2013, p. 71).

É neste ponto que voltamos às precauções ligadas à menarca, à gravidez, ao parto e, portanto, “ao esforço de eclipsar ao máximo a parte alienígena do feto que, caso nasça sem qualquer atenção dirigida a isto, correrá o risco de não ser incorporado como um parente de fato” (Idem, ibidem). A título de exemplo, citamos a proibição para as mulheres Toba de comer peixes e o aumento do consumo destes pelos homens⁸⁴, ou ainda, a interdição das carnes de peixe, tatu e iguana entre os Mataco, a proibição para mulheres Lengua de ingerir carne com gordura - do tronco linguístico maskoi, do qual participam também os Guaná, grupo do qual descenderam os Terena – e o costume de não assistir a mulher quando entra em trabalho de parto pelos Guaicuru.

Este último é hábito ainda presente entre os Kadiwéu, recordado por Joana Baleia de Almeida quando relatou que deu à luz aos seus nove filhos em sua casa na aldeia, sem

⁸⁴ “O que ocorre é uma “associação metonímica entre o esperma e a medula do peixe, pela cor e pela consistência”, levando à crença de que a ingestão de pescado por parte dos homens fortalece sua substância geradora, enquanto por parte das mulheres ocasione hemorragia e a interrupção da gravidez” (Tola, 2007, p. 508).

ajuda de ninguém, apartada do grupo familiar. Joana e algumas de suas filhas pariram da mesma forma, sem assistência de parentes, pajés, médicos, ou qualquer pessoa. Outras filhas de Joana pariram no hospital de Bodoquena por questões de risco da saúde da mãe e/ou do bebê. Joana também alertou para a proximidade entre os hábitos de saúde Kadiwéu e Terena, tecendo comparações com a família de seu marido, Juvêncio de Almeida, filho de Salvador, um dos primeiros Terenas a morar na aldeia Alves de Barros (Joana Baleia de Almeida, aldeia Alves de Barros, 19/10/2014).

Após a exploração das possibilidades interpretativas acerca da cor branca, do início do percurso cerimonial com o jejum de carne e o alimentar-se de comidas brancas, explicitaremos os motivos que acreditamos estarem em torno ao uso do vermelho na festa da moça. Refletindo acerca do conjunto de saberes elencados até o presente momento, uma das primeiras perguntas é: seria o sangue menstrual associado ao sangue que escorreu da perna do menino levado pelos seres notívagos para o céu?

O sangue dá origem a individualidades, identidades, que caracterizam os animais que se banham no lago formado por ele e saem de um indiferenciado branco para uma multiplicidade de cores; em razão disso, igualmente relacionado a origem do arco-íris. Ambos, menstruação e arco-íris, representam um período de recomeço, tanto para o corpo feminino em seu ciclo fértil como para o fim das precipitações num ciclo ambiental.

Mitologicamente, elas [as mulheres] formam a parcela de alteridade que é componente fundamental na construção da sociabilidade interna de um grupo: isto decorre do fato de no sistema ameríndio “a relação fundante não ser a identidade consigo mesmo” (Fausto, 2008: 341), mas sim com o Outro que, por carregar uma subjetividade externa, é o principal galvanizador do sistema relacional ameríndio (FELIPPE, 2013, p. 69).

Tendo em vista tais conjecturas, reafirmamos que as festas da moça testemunhadas foram eventos construtores de sociabilidades e socialidades. Como toda ação desencadeia reação, movimento, a festa da moça é capaz de construir gentes, não apenas a *nigaana-ake*, mas grupos de aliados e inimigos, entre homens e mulheres, cativos e senhores, indígenas e não-indígenas, índio kadiwéu e índio não-kadiwéu; enfim, entre mundos, gentes, bichos e cipós, familiarizar o externo, externalizar o interno, entre outras atividades. A transformação de um mundo do indiferenciado para outro em que a diversidade está presente é acompanhada, senão possibilitada, pelo mergulho no sangue, na cor vermelha, que é a mesma dos seres que capacitam os Kadiwéu em múltiplos campos do saber e que, por isso, são respeitados, admirados e temidos. O desenho

godajice é composto por duas cores, o branco no contorno circunferencial e o vermelho no preenchimento do círculo. É importante enfatizar a ordem das cores porque na iniciação masculina, veremos a transformação desta.

Dando continuidade à descrição da encenação da festa da moça antiga, logo após a entrada das quatro moças com tigelas brancas, deu-se a entrada de Tainara e seu acompanhamento por seis adolescentes portando vasos com flores brancas e vermelhas, em que configuração cenográfica foi: Tainara sentada diante do púlpito, olhando para toda a comunidade que veio prestigiar a festa, a sua frente um corredor de moças, divididas em cinco para cada lado, carregando tigelas e vasos floridos, e ao lado destas, uma carreira de crianças kadiwéu, aparelhadas com celulares e máquinas fotográficas registrando a cena. Notamos que a expressão das jovens acompanhantes era de vergonha e/ou timidez, ou comedimento, de modo que sorriam discretamente. Já a de Tainara parecia ser de seriedade e concentração.

Ao final, há o momento de maior comoção entre os Kadiwéu na festa da moça de Tainara: o aparecimento do abanico. Uma última moça trouxe-o a cena, narrada pelo pastor Lourenço da seguinte forma:

A última jovem que estará entrando irmãos, com um pano, o abanico, e esse abanico irmãos estará abanando a Tainara e simbolizando irmãos, o passado. E é coisa real irmãos, esse pano, eu quero dizer para todos os presentes, foi usado no filme... é uma coisa muito importante, esse abanico irmãos, o pastor Geraldo ganhou diretamente da Lúcia Murat, é ela que mandou tecer, é coisa real irmãos, foi usado naquele filme “Brava gente Kadiwéu” [...] Agradecemos a disponibilidade dessa jovem que disse “não, eu quero fazer, eu vou fazer” (Pastor Lourenço, Alves de Barros, 24/10/2015).

Vestida com o *xiripá*, e uma flor no cabelo, ambos da cor vermelha, descalça, a jovem entrou carregando o abanico, movendo-o para frente, porém, sem muito efeito sobre o pano. A narração do pastor Lourenço faz compreender que embora toda aquela encenação, como ele mesmo a chamou, não seja real, o abanico o é, porque foi confeccionado nos moldes antigos para as filmagens de “Brava gente brasileira” (MURAT, 1999), que Lourenço “espirituosamente” chama de “Brava gente Kadiwéu”.

Figura 90: Moça entrando com o abanico.
 Figura 91: Detalhe para o desenho *godadice* no rosto (Fotografias retiradas do vídeo de Messias Basques, Out/ 2015).

Segundo Barracco e Lhulier (1974), o duplo gancho que aparece no abanico, bem como nas pinturas corporais analisadas pelas autoras em sua obra, significaria “espiritualidade, tentativa de alcançar o sobrenatural, sendo interpretado como “um canal que serve de ligação entre os dois mundos” (BARRACCO e LHULIER, 1974, p. 34). As autoras também fazem apontamentos sobre a gota e o ponto manuseado, que significariam vitalidade e criatividade, que se ampliariam quando estes padrões estivessem relacionados a outros símbolos. Destarte, poderíamos apreender com estas leituras que o abanico da festa da moça de Tainara expressa vitalidade e criatividade, ampliadas pela espiritualidade que surge na abertura de um canal entre mundos. Finalizando o argumento, Barracco e Lhulier apontam que a espiral representaria o mundo humano e o ponto a reprodução deste.

Como podemos observar na fotografia acima, o abanico do pastor Geraldo tem moedas prateadas bordadas em suas margens. No centro, duas volutas em forma de duplo gancho são constituídas por moedas e contas brilhantes e prateadas, ligadas uma a outra (por isso a ideia de gancho), e uma terceira espiral, separada dessas duas, também ao centro – semelhante aos abanicos descritos por Pechincha (1994) e Siqueira Jr. (1993), já

mencionados. Além disso, a adolescente que traz o abanico está pintada com o *godajice* nas bochechas, ou seja, círculos brancos com o interior preenchido de vermelho, muito similar a foto tirada por Lévi-Strauss. Destacamos que as cores do abanico estão invertidas: primeiro o vermelho e depois o branco (prateado), que poderia ser interpretado como a predominância dos ensinamentos dos seres notívagos, cuja cor é simbolicamente a vermelha, sobre a animalidade e/ou exterioridade da mulher no grupo.

O duplo gancho das editoras não verbais é para os Kadiwéu dois *lawileli*, plural de *lawile*, a proteger a moça dos perigos pelos quais pode vir a passar. Notamos também que o pano mantém a tradição da borda repleta de dedais para produzirem quando ele se movimenta. No entanto, não há o canto de uma mulher idosa que componha a reconstrução cênica proposta. Esta jovem mulher caminha até Tainara balançando o pano levemente, porém, quando se aproxima de Tainara, ela movimenta o tecido com maior resultado, produzindo o efeito de abano. O pastor Lourenço explica:

Quem fazia isso aí na verdade irmãos, eram as velhas. Existe uma hierarquia profunda do povo Kadiwéu, e um símbolo muito profundo desse significado. Abanando este pano na jovem Tainara, que está recebendo as abanadas do abanico, é muito importante amados irmãos essa transformação, em nome do Senhor e salvador Jesus Cristo; os irmãos fiquem a vontade se quiserem registrar, em nome do senhor Jesus Cristo, Amém. Aí está, irmãos, a emoção de poder participar irmãos (momento em que pausa sua fala pela emoção), quem está aqui pode ver irmãos, o maior significado da mudança do povo Kadiwéu irmãos, hoje é uma transformação, hoje nós não usamos mais bebida alcóolica, hoje nós não dançamos mais, dançamos na presença do pai, do Filho e do Espírito Santo. Esta é a grande realidade irmãos, estas jovens estão todas conhecedoras da verdade, porque a Bíblia diz conhecereis a verdade e a verdade os libertará (Pastor Lourenço, aldeia Alves de Barros, 24/10/2015).

Na perspectiva do pastor Lourenço - que é um dos integrantes da família Silva, e muito respeitado pelos Kadiwéu, lembrado como importante liderança -, podemos averiguar a confirmação de que tudo aquilo que estão fazendo os organizadores da festa para apresentar a moça trata-se de uma encenação, afinal, são as mulheres idosas as verdadeiras encarregadas de abanar a *nigaana-ake*, tradicionalmente. Entretanto, atentamos nesta citação para a exposição de duas mudanças fundamentais do povo Kadiwéu, na opinião do pastor. Antigamente, a transformação da moça aconteceria por meio do vento produzido pelo abanico - com o auxílio das decorações particulares à iniciação kadiwéu que tal pano recebia -, mas também pelo sopro do canto, que carrega e transmite os ensinamentos da idosa que abana e promove deslocamentos pelo cosmos, para a jovem que é abanada, ao mesmo tempo em que canta, além de extrair da vida da

moça eventuais perigos pelos quais possa passar por causa do seu desconhecimento do que é a vida. Abanico e canto, instrumentos de interação entre mundos, agem na moça, tornando-a capaz de compreender o mundo. Portanto, são capacitadores, protetores e transmissores de conhecimentos e atitudes.

Figura 92: Momento em que a moça é abanada (Fotografia retirada de vídeo feito por Messias Basques, Out/2015).

O pastor cita aqueles que assistem pela primeira vez os efeitos do abanico, especificamente as jovens mulheres que não puderam ter este tipo de festa no momento da sua primeira menarca, como conhecedoras da verdade. Todas elas, em sua opinião, passaram a conhecer a verdade através da observação desta encenação. Isto é, o fato de poder ver o que acontecia na festa da moça antiga já seria suficiente, no contexto atual, para transmitir noções tradicionais kadiwéu, de como se conhecia ou se conhece a verdade, de como tais saberes eram transmitidos: escutando os sábios e valorizando seus discursos e práticas, que tem raízes profundas. A encenação não é algo falso, pois age sobre aqueles que a observam, especialmente as moças.

É neste âmbito de aquisição de conhecimentos que ocorre a primeira mudança para Lourenço. A verdade agora é fruto da palavra de Deus, da leitura da Bíblia e do seguir os ensinamentos divinos, conseqüentemente, não advém mais dos cânticos indígenas declamados por velhas sábias enquanto abanavam a moça. Entretanto, podemos alegar que tal transfiguração ocorre no mesmo campo ou chave de pensamento, afinal, nas festas da moça presente e passadas, a comunicação com seres espirituais – ora os

habitantes do Rio Vermelho, ora os do “Paraíso”⁸⁵ - é aquilo que possibilita o conhecimento da verdade, embora ambos os mundos espirituais produzam explicações diversas sobre o que são cada um deles.

Figura 93: Tainara com os avós paternos, Olinda e Leandro (Fotografia retirada de vídeo feito por Messias Basques, Out/2015).

A segunda alteração seria a do povo kadiwéu e estaria relacionada ao desuso em se comemorar tais momentos, cruciais para a formação da pessoa e da comunidade, com bebida alcóolica. Transição também significativa, considerando que a bebida fermentada era, assim como o abanico e as pinturas facial e corporal, um veículo de aproximação entre realidades distintas, humanas e não-humanas ou extra-humanas, via sonhos e experiências etílicas. Ambas são destacadas pelo pastor como transfigurações positivas: o compartilhar destes princípios e o comemorar destas boas-novas, não se dão mais pelo embebedar-se coletivo, em que o tambor, a pintura, os cantos e as danças típicas kadiwéu compunham-no; mas sim pelo festejar no templo, orando, cantando, tocando e dançando hinos de louvor, que serão, por fim, compartilhados em “pão e vinho”, carne e refrigerante, em alegre refeição coletiva.

Concluindo a descrição da festa de Tainara, a jovem com o abanico retira-se, seguida das dez adolescentes que portam flores e bacias. Os avós paternos (Olinda e Leandro) acompanham a *nigaana-ake* em sua saída do altar de braços dados com ela, ao som de uma salva de palmas. O pastor e cacique Joel dão início ao culto evangélico,

⁸⁵ Observamos que a ideia de “paraíso” nativa pode não ser a mesma ocidental, por isso vem com aspas.

agradecendo a Deus e a todos da comunidade. Depois da celebração religiosa, bolo e refrigerantes foram servidos.

Figura 94: Culto evangélico após a “encenação” da festa da moça antiga (Fotografia retirada de vídeo feito por Messias Basques, Out/2015).

No dia seguinte, além de festejar com um culto que durou em torno de 4 horas - composto de testemunhos de fé, louvores e momentos de incorporação do Espírito Santo - a família serviu um grande almoço à comunidade com arroz, macarrão, salada e churrasco. Em geral, nas festas Kadiwéu, há uma divisão no momento da refeição: convidados especiais, como os *ecalaye*, os donos da festa e seus familiares, comem sem ficar na fila, todo o resto da comunidade se posiciona em duas filas que se formam em frente a dois buracos na estrutura de palha feita para a festa, como em um refeitório. As pessoas portam da própria casa, em uma mochila, os pratos e talheres com que se alimentarão⁸⁶.

Em suma, observamos que os desenhos são fatores centrais da festa, porque ativam propriedades na moça, participando de quase todas as etapas desta, já que integram os preparativos da festa, porque “decoram” o local da celebração. Tecendo comparações com a iniciação masculina, compreendemos haver algumas diferenciações não somente no ritual como um todo, mas também na pintura, isto é, desenhos e cores. Contudo, antes

⁸⁶ Em um dos almoços festivos que participamos, de batismo de um novo pastor indígena, um dos pastores que celebraram o culto brincou com essa tradição, dizendo que os *ecalaye* não iam comer porque não tinham trazido seus pratos e talheres, além de caçar do tamanho dos espetos de churrasco da cidade, que em comparação com os espetos Kadiwéu são muito menores.

de estabelecermos tais relações, é preciso apresentar como esta iniciação se dá entre os homens.

Figuras 95 e 96: Na primeira foto, arroz e macarrão servidos pelos parentes da moça, de camiseta rosa Daiane, mãe da moça. Na frente das grandes bacias azuis que armazenam a comida está a carne do churrasco, já atrás delas, há uma parede de folhas de palmeira, com buracos, onde as pessoas formam filas para pegarem suas porções. Na segunda foto, exemplos dos espetos kadiwéu (Fotografia retirada de vídeo feito por Messias Basques, Out/2015).

De início, salientamos que tanto festa quanto guerra participam de ambas as formações da pessoa Kadiwéu, embora a primeira seja enfatizada na iniciação feminina, a “festa da moça”, e a segunda na masculina, porque sua formação tem o objetivo de tornar o jovem guerreiro. Por conseguinte, no decorrer da descrição da iniciação masculina, abordaremos a questão da guerra, do guerreiro e da sua formação, além de compreendermos se há uma contemporaneidade desta fundamentação do homem kadiwéu na atualidade e, por fim, estabeleceremos comparações no quesito gênero, como categoria social, entre as respectivas iniciações.

3.1.2 Uma festa para os guerreiros: *nabbidagan* (negros), *nachique lenagadi*⁸⁷ (tamborileiro) (vermelho) e veteranos (branco)

Em relação aos guerreiros *Eyiguayegui*, observa-se uma dispersão e uma não-centralização ou imposição de uma unidade hierárquica sociopolítica aos seus bandos. Havia autonomia e liberdade para associarem-se quando lhes interessasse (CLASTRES, 2013), a liderança Mbayá era fruto do talento do líder em assumir uma posição de árbitro, acomodando brigas entre os mais fracos e garantindo a paz, recebendo em troca muitos convites para festas e presentes.

Dentre os conhecimentos primordiais está a formulação de que as sucessivas apropriações políticas, materiais e simbólicas dos outros povos pelos Kadiwéu seriam justificadas por seu modo de ser, doado pelo demiurgo como característica fundante do grupo. Neste âmbito, um conjunto de ações produzidas pelo ideal tribal do guerreiro, teriam induzido os Mbayá-Guaicuru a relacionarem-se com os Arawak de determinada forma, chamada pelos estudiosos destes grupos de hierárquica. Estas relações foram lidas ora como de simbiose político-cultural, ora como de domínio e subjugação.

Não pudemos compreender quais tipos de relações são estas, entre o que convencionamos chamar de cativos e senhores, ou servos e patrícios, entre os Kadiwéu. Contudo, no que tange ao nosso tema da arte kadiwéu, os desenhos parecem colaborar com distinções entre pessoas do mesmo grupo, descritas tanto como marcas da superioridade dos senhores para com seus escravos por Boggiani (1945), quanto como categorizações de diferentes famílias, sejam elas “puras” ou não, distintas por relações de parentesco. Isto posto, mapearemos a cerimônia de iniciação do guerreiro em relatos passados, analisada como dentro do contexto dos senhores kadiwéu⁸⁸; porém, com isso não concordamos plenamente com tal denominação, apenas objetivamos a exposição dos desenhos nestes momentos de transformação do menino em homem kadiwéu, que cremos ocorrer atualmente de forma independente à sua origem pura ou miscigenada.

⁸⁷ No dicionário (GRIFFITHS, 2002), encontramos *lemagadi* (sing.) e *lemagatedi* (pl.) (subst. masc.) traduzido como lugar na morte dele (p.99) e *goge* (sing.), *gogeli* (pl.) (subst. fem.) para tambor (p.54). Não encontramos nenhuma palavra correspondente a *nachique* ou alguma que fosse traduzida como tamborileiro.

⁸⁸ Nestor Rufino (Aldeia Alves de Barros, 30/10/2014) coloca que os patrícios pintavam somente a testa e o queixo no tempo em que era criança, deixando para os cativos a pintura que cobrisse toda a superfície do rosto, no cotidiano. Nas cerimônias, as disparidades tornavam-se mais perceptíveis. Este fato também é exposto por Sánchez Labrador (1910), que menciona diferenciações das pinturas de acordo com a hierarquia social e a idade, e do pintar-se na testa pelos nobres e no rosto completo pelos outros. A pintura facial afirmaria assim os graus da hierarquia (LECZNIESKI, 2005).

A construção do homem kadiwéu era cumprida com uma série de atos. O primeiro deles seria o recebimento do nome pela pessoa no momento em que nasce, que está ligado a um grupo e à morte de um parente próximo - não para lembrá-lo, mas para neutralizar a ameaça da perda. “Renomear, portanto, ratificava a unidade do grupo e rememorava sua tradição” (PADILHA, 1996, p. 24). A nomeação era acompanhada pelo primeiro corte de cabelo, o *ocojege*, e pela pintura completa do corpo de preto, “que lhes valia a alcunha de *nabbidagan*, isto é, negros” (PECHINCHA, 1994, p. 59)⁸⁹.

Logo, a iniciação masculina tinha início já na primeira situação da vida de um menino, em que a pintura configurava uma das questões centrais da fabricação do corpo kadiwéu. O corpo do recém-nascido era pintado de preto porque ele deveria tornar-se invisível, irreconhecível aos olhos dos espíritos malfazejos. Exemplos pormenorizados dos preparativos desde o nascimento do guerreiro podem ser observados nas descrições do nascimento do *inionigeleudi*, o filho do capitão, que um dia se tornaria o novo capitão. Em tal ocasião, as velhas pintavam o rosto com o vermelho do urucum, as mulheres do toldo do pequeno cacique teciam uma esteira de juncos unidos por fios coloridos que serviria de berço; os velhos, por sua vez, cuidavam da bebida, motivo pelo qual estavam pintados e portavam todas as suas armas (PECHINCHA, 1994).

Na festa do nascimento do filho do capitão, a primeira das velhas “trazia presa entre os dentes uma pequena flauta, na cabeça, uma grinalda de crina de cavalo enfeitada com plumas, e, em cada mão, uma flecha adornada com penachos” (PECHINCHA, 1994, p.42). Todas as velhas trajavam *xiripás*, que eram mantas que lhes cobriam dos peitos até os pés e tinham nas mãos tinham lanças, arcos ou flechas. Seus braços e ombros estavam pintados com desenhos nas três cores cerimoniais principais.

Partindo desta descrição dos tempos antigos colhida por Pechincha (1994), compreendemos que as mulheres e homens pintavam-se com algumas diferenças já no nascimento do pequeno e futuro capitão⁹⁰. Os meninos são pintados totalmente de preto, havendo um acompanhamento desde seu nascimento até o momento da transição, que

⁸⁹ Não somente neste momento os homens pintavam-se totalmente de preto. Daniel Matchua (MURAT, 2015) relatou que ainda hoje, antes de enfrentarem um momento de possível conflito e tensão, os guerreiros kadiwéu pintam-se de preto, assim como antigamente, em que “os *nidjenigi* faziam os seus prognósticos, no dia da partida para a guerra, em que os jovens pintavam-se de preto dos pés à cabeça” (PECHINCHA, 1994, p.60).

⁹⁰ Notamos o fato das velhas participarem de cerimônias rituais importantes, inclusive pintadas. Há relatos de que somente as moças se pintavam antigamente e que era raro ver as velhas perderem tempo com os desenhos (RIBEIRO, 1979). No tempo de Boggiani (1892 e 1896) e Lévi-Strauss (1935), moças e velhas foram descritas como pintadas, porém, as moças com maior frequência. Atualmente, poucas idosas se pintam, dentro ou fora do período das festas.

engloba uma série de atividades. Não há relatos de que as meninas passassem pelo mesmo tipo de tratamento, somente são descritas as fases da festa da moça.

Quando os meninos têm entre 14 e 16 anos, devem manifestar agressividade aos pais, como norma de conduta societária, considerada um “ensaio para ser homem” (PADILHA, 1996). Em seguida, já adolescentes, recebiam a cor vermelha, assim como as meninas; esta é a etapa do processo que recebe maior atenção ritual, ao nosso ver, porque simbolizava o período de transitoriedade. Durante a chamada segunda iniciação, o processo desenvolvia-se de modo subsequente: o tamborileiro tocava e cantava um dia e uma noite inteiros;

Antes de ocultar-se o planeta, um *nidjienigi* ou médico sobrenatural puncionava seu corpo com ossos de onça ou de cervo e uma brutal escarificação podia incluir no ritual a perfuração da língua ou do pênis, prova que significava hombridade e agressividade. O sangue que corria era espalhado pelo corpo e se esperava que a conduta fosse de total impassibilidade e, caso o iniciado tivesse alguma manifestação de dor ou medo, era rebaixado a *niyolola-servo*. Para terminar, o iniciado pintava o rosto com urucu, tocava tambores e exibia seu novo “penteado social” com os cabelos esticados para trás e presos por uma rede feita de caraguatá e a franja emplastrada de gordura. Passava então a se chamar *nachique lenagadi* ou “tamborileiro” que, a partir de então, acompanhava os guerreiros veteranos em suas andanças (PADILHA, 1996, p. 25).

Primeiro, nesta citação notamos que é servo também um kadiwéu que foi “rebaixado” porque não foi considerado bom para ser um guerreiro, ou seja, não é uma divisão cujo estabelecimento se dá somente pela categoria puro/não-puro. Segundo que, assim como as mulheres, a música e as cores aparecem como componentes importantes da transição da pessoa. Nos meninos, a primeira cor é a preta e a segunda, vermelha; nas meninas a primeira cor é a branca e a segunda a vermelha.

Outro fator relevante é o uso da gordura e da rede de caraguatá nos cabelos, denotando um penteado social específico do momento. Como sabemos, a gordura foi alvo da cobiça de *Gonoenogoji*, que matou a cobra grande, transformando-se no pássaro Martim-Pescador para possuí-la. Distribuída entre todos os animais de modo desigual, a gordura é muito apreciada pelos Kadiwéu, sendo considerada elemento principal de bem-estar, por isso boa e bela, utilizada para demonstrar alegria.

Desta primeira descrição, compreendemos que os homens não recebem a cor branca no corpo porque não são oriundos do mesmo lugar que as mulheres. Incorporadas de fora, elas são associadas aos bichos, que também são brancos na fase inicial, conforme supracitado. Os homens, por sua vez, sempre habitaram a terra, sempre pertenceram ao

campo da cultura; por conseguinte, já partem da cor preta, no entanto, sem escarificações e desenhos, componentes da segunda e terceira etapas.

Na fotografia abaixo podemos observar a rede de caraguatá no cabelo do jovem iniciando, além de uma pintura específica no rosto e corpo. Ela é configurada por um “x” realizado no peito e nas costas do guerreiro, em cor preta, além de círculos vermelhos e brancos nos quatro pontos da face: testa, bochechas e queixo. Além delas, há também riscos brancos nos braços e pernas.

Figura 97: Homens Kadiwéu com pintura facial e corporal. (In: SCHULTZ, 1942 *apud* Série Documentos audiovisuais e iconográficos do Museu do Índio do Rio de Janeiro)⁹¹.

Em torno dos 20 anos, os Guaicuru podiam transformar-se em “guerreiros-veteranos” por inteiro, sendo esta a terceira e última fase do percurso de iniciação. Para tal, esfregava-se no corpo do iniciado a graxa (gordura) do peixe e alguns guerreiros veteranos escolhidos marcavam e enfeitavam o neófito com penas de ave de rapina. A partir deste momento, os meninos podiam usar pinturas corporais de várias cores e a estrela branca nas costas, feita com a farinha de *namogoligui* (LABRADOR, 1910). Isso quer dizer que nesta fase, os desenhos eram produzidos pelas escarificações, em que os mestres iniciadores desenhavam estrelas e sóis nas costas dos iniciados e preenchiam seus veios de branco. Além da sangria, empregada “como que a afugentar o mal” (PECHINCHA, 1994, p. 57), o uso de um colete de couro de onça, como proteção, também compunha o processo, conforme destacamos no capítulo anterior. Deste modo,

⁹¹ Todas as imagens do Documentário Kadiwéu de Harald Schultz estão disponíveis em: < http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/fotografia/spi/se/album/documentario_kadiweu/index.html >. Acesso em 29/3/2017.

os iniciados saíam da condição de acompanhantes dos guerreiros para a de participantes das guerras.

Inúmeras são as razões para a prática das escarificações rituais no guerreiro. Em geral, elas envolviam o auge da transformação que aquele jovem deveria passar, desde seu nascimento, para ficar corajoso. Tornar-se uma pessoa “ruim mesmo”, designação para aquela pessoa que já passou pela dor e por isso não se importava em fazer os outros sentirem dor, era o objetivo do bom guerreiro. Assim sendo, “amortecer o corpo, infligindo sofrimentos que levam a pessoa a não mais senti-lo, é visto como uma forma legítima e eficaz de alcançar a desejada invulnerabilidade do ser” (LECZNIESKI, 2005, p.183). No entanto, esta tarefa não era apenas do Kadiwéu puro. O ser “ruim mesmo”, o empostar a carranca nos momentos de formalidade pública, faz parte de uma identidade kadiwéu compartilhada por todos (LECZNIESKI, 2005).

Além da gordura, ressaltamos o uso da tinta branca feita a partir da planta *namocoli*, um palmito que rememora a origem dos Kadiwéu, povo derivado de uma planta, ou ainda, que concebe o seu território como um palmeiral. Assim sendo, as pinturas brancas são dispostas no corpo do jovem que já concluiu sua transformação. Tais pinturas parecem desenhos desfigurados ou os “antimotivos”, tal como Demarchi (2013) denomina na última fase do processo de refiguração da pessoa mebêngôkre. Para Demarchi (2013), a pintura de gotas feita aleatoriamente com a tinta preta do jenipapo nos corpos masculino e feminino mebêngôkre demonstrava o fim de um processo de refiguração vivido nos momentos de resguardo, causado pelo nascimento do primeiro filho, morte de um parente ou assassinato.

Este aspecto ganha relevo diante da ideia já difundida no americanismo tropical de que para os ameríndios o corpo “é um objeto de pensamento” e que é através de sua manipulação que pessoas são geradas e construídas (Seeger, DaMatta e Viveiros de Castro, 1979). Trata-se de pensar a produção da pele e, conseqüentemente, do corpo ao longo do ciclo de vida, em sua relação com diversos tipos de grafismos e tinturas específicas que são aplicados a ela em contextos diversos (DEMARCHI, 2013, p. 251).

Isto posto, o autor procura entender o processo de desfiguração momentânea dos Mebêngôkre, caracterizando a desfiguração como “àquilo que ocorre quando algo muito precioso nos é retirado” (DEMARCHI, 2013, p. 252), ou seja, quando algo profundo é trazido à superfície. Durante os resguardos, que são períodos de desfiguração momentânea, a superfície do corpo está temporariamente “estragada” e vulnerável, “podendo tanto ser invadida do exterior para o interior por agências não humanas como

levar à tona aspectos de suas profundezas, como o sangue e a alma” (Idem, *ibidem*). Embora saibamos que, visualmente, o *dripping* selvagem mebêngôkre não se pareça com os riscos brancos do guerreiro kadiwéu, ao compará-los, objetivamos estabelecer conexões de sentido entre eles. Ademais, os desenhos desfigurados kadiwéu também caracterizam uma capacitação do corpo para o enfrentamento de agências não-humanas.

Além do desenho desfigurado, a consolidação do guerreiro é visualmente apresentada pelo uso do cocar, chamado também de chapéu, com penas de aves, em especial as de rapina e as de emas, que se referem ao número de pessoas que aquele guerreiro já matou. O *nidjenigi* kadiwéu também utiliza um penacho de ema na cabeça, geralmente de cor branca, para comunicação com os espíritos auxiliares, contudo, voltaremos a este tema posteriormente.

Figura 98: Fotografia da competição de montaria entre homens kadiwéu na festa do índio deste ano, note-se os desenhos brancos feitos no cavaleiro e no cavalo, o primeiro sem padrões, o segundo com (Acervo pessoal/abril de 2017).

Outro fator importante relacionado ao guerreiro é sua habilidade com o cavalo, que também recebem pinturas. O cavalo recebia uma pintura branca antes da guerra porque, assim como o cavaleiro, ele não sabe se voltará da batalha, então, despede-se da comunidade bonito e enfeitado, e quando em luta, também recebe o preto para a camuflagem (PECHINCHA, 1994). Diante do exposto, compreendemos que o branco seja, para aqueles que lutam, a cor que traz os melhores auspícios, e por isso seja considerada a mais bonita.

A ordem cromática ritual na iniciação masculina se dá com o preto, depois o vermelho e por último o branco. No caso das mulheres, o percurso é reverso, do branco ao preto, passando pelo vermelho. Ou seja, em ambos o período de liminaridade é marcado pelo vermelho. Porém, o branco nas mulheres é referência a sua condição externa ao grupo, sendo o preto a familiarização destas pela comunidade, ao passo que o preto nos homens alude à sua condição interna ao grupo e o branco aponta para a força necessária ao guerreiro kadiwéu para promover a integração daquilo que vem de fora - pelo saque, roubo, incorporação de bens, pessoas, conhecimentos, dos Outros. Portanto, as cores nos rituais demonstram representações opostas, mas complementares.

Ponderando sobre os desenhos realizados na face do iniciado, esta inversão das cores também ocorre. Homens e mulheres iniciantes têm desenhos similares: uma circunferência maior, pontilhada ou não, branca, no caso feminino, preta e com hastes pequenas como um sol, no caso masculino. Além desta, há um círculo menor, vermelho para as meninas e branco, para os meninos. Ambos têm tais desenhos dispostos quatro vezes sobre o rosto, situados na testa, bochechas e queixo, e são fabricados por mulheres idosas. Embora saibamos que o nome deste padrão, no que tange a festa da moça, seja *godajice*, traduzido como nossa bochecha ou nossa língua/idioma, também pode ser interpretado como “nossa festa ou nossa guerra/luta” por Libência Rufino (Aldeia Alves de Barros, 16/08/2014), pois se refere a um corpus de práticas que ocorrem somente nas festas, indistintamente. Contudo, não podemos afirmar categoricamente que o padrão masculino seja o mesmo que o feminino e receba o mesmo nome.

Outro ponto que nos salta aos olhos, nestas duas fotografias, são os adornos corporais destes jovens. Carregam colares maiores e menores - isto é, mais próximos ao pescoço ou menos- contudo, os colares menores masculinos são compostos por um fio que em determinado ponto se alonga, devido a inúmeros penduricalhos. No caso das mulheres, é o colar maior que recebe os penduricalhos. Infelizmente não sabemos muitas informações sobre os adornos corporais kadiwéu, além da composição do seu material, de prata batida, fios de caraguatá, cocos e sementes.

Figura 99: Pintura para a festa. (In: SCHULTZ, 1942 *apud* Série Documentos audiovisuais e iconográficos do Museu do Índio do Rio de Janeiro). Figura 100: Padrão *godajice* na festa da moça (In: LÉVI-STRAUSS, 1996, entre as págs. 160 e 161).

Na fotografia abaixo, observamos dona Durila Bernaldino, mãe de Inácia Bernaldino e avó de nossa principal interlocutora, dona Maria Joana Bernaldino Pires. Ela posa com seus dois filhos usando um colar de coquinhos. A filha porta um pente de osso e ambas estão pintadas.

Figura 101: “Dorira, índia Kadiwéu” (In: SCHULTZ, 1942 *apud* Série Documentos audiovisuais e iconográficos do Museu do Índio do Rio de Janeiro).

Notamos também a utilização de outros adornos na cabeça, chamados de plaquinhas. Estas eram prateadas ou douradas e enfeitavam cintos e bolsas, mas também

as redes de cabelo de uso masculino relacionadas a construção do corpo do guerreiro. “As formas dos desenhos variavam de pequenas placas quadradas ou retangulares e meias luas usadas nos brincos. As mulheres e as crianças usavam placas redondas nos cabelos e no peito que chamavam de *humi*” (PADILHA, 1996, p. 31). Abaixo, visualizamos a plaquinha *humi*.

Figura 102 e 103: “Menina Kadiwéu com aproximadamente 12 anos” e “Jovem índio Kadiwéu participando das danças, com o rosto e braços pintados, colares de sementes e ornamentos de prata batida, muito usual entre os índios” (In: SCHULTZ, 1942 *apud* Série Documentos audiovisuais e iconográficos do Museu do Índio do Rio de Janeiro).

Haviam também objetos esculpidos em madeira, alisados com a ajuda de ossos, conchas grandes ou caracóis. Entre os objetos grandes, canoas, pontas de flechas, figuras antropomorfas; entre os pequenos, pentes de osso, bijuterias em latão, etc. (PADILHA, 1996).

O empoderamento do corpo masculino é completado pela vestimenta, composta por um tecido branco utilizado abaixo da cintura até os joelhos, que pode ser complementado por outros tecidos coloridos, tampando em parte este fundo branco. Além disso uma faixa na cintura, espécie de cinto, tecida com motivos kadiwéu, segundo Pedroza de Barros Moraes (Aldeia Alves de Barros, 22/10/2014).

Figura 104: Homens kadiwéu dançando (In: SCHULTZ, 1942 *apud* Série Documentos audiovisuais e iconográficos do Museu do Índio do Rio de Janeiro).

Figura 105: Homem Kadiwéu com pintura facial preparado para a dança com lenço no pescoço (In: SCHULTZ, 1942 *apud* Série Documentos audiovisuais e iconográficos do Museu do Índio do Rio de Janeiro). Nesta foto, observamos a substituição das penas brancas do penacho por feixes de linhas brancas, vendidos em lojas de aviamentos.

Atualmente, é possível encontrar homens ou adolescentes que portam o cocar de penas na cabeça. Estas pessoas sabem do costume antigo, em que cada pena do cocar representava uma pessoa vítima de um matador, utilizando-as até o presente momento.

Clastres (2013) propõe que todos estes componentes são as marcas corporais do guerreiro, espécie de carimbo social que assinalava a aderência do indivíduo ao contexto coletivo em que se enquadrava. A figura do guerreiro compõe diversos cenários das narrativas primordiais. No plano superior, os guerreiros são aqueles que, por terem perdido batalhas ou por terem sido raptados, foram transformados em astros celestes. Na superfície terrestre, os guerreiros são considerados homens bravos que mantêm o status do seu povo através de sua valentia e poder de subjugação dos outros grupos indígenas, dádiva doada pelo próprio *Aneotedogodi* em sua criação. No plano inferior, os homens são retratados em sua pré-origem, vindos do buraco, do subsolo, eram ladrões de peixes ou da neta do demiurgo, existindo como um todo unificado, sem diferenciações étnicas. Tendo em vista a conjunção de tais elementos,

Nos desenhos pode-se notar que tanto as oposições verticais, quanto as horizontais, sugerem movimentos muito semelhantes na composição da relação dos deslocamentos entre céu e terra ou na simetria espelhada da oposição entre mundo dos vivos e dos mortos. [...] Diante de tudo isso, pode-se pensar que esse sistema de pensamento está voltado para uma constante movimentação, onde os poderes mágicos deslocam-se para fazer do céu um conjunto domesticado, povoado de guerreiros-estrelas, que no entanto tiveram esse destino pela ação dos entes obscuros da natureza, animal e plantas: bichos e cipós. Isso sugere também, que a ordem e a separação entre céu e terra é continuamente ameaçada e, para manter as coisas nos seus devidos lugares, **é preciso uma ordem que cristalize e se aproprie de todos os deslocamentos ou desdobramentos, como a lógica indicada no desenho, que cria sempre seu duplo, que semelhante, não é jamais igual, sendo até seu oposto** (PADILHA, 1996, p. 98/9). Grifos da autora.

Seria então a arte um conhecimento desenvolvido para cumprir uma função, qual seja, a de ordenar a movimentação entre céu e terra, mantendo as coisas nos seus devidos lugares? Enquanto “elo entre funções e significados, [o desenho Kadiwéu] nos permite relacionar um território cultural em diálogo e combate com a tendência homogeneizadora” (PADILHA, 1996, p. 148/9).

Atualmente, não podemos observar todos estes parâmetros na arte kadiwéu, mas também não podemos classificá-la pela perda de seus significados tradicionais. Conforme nos ensinou Peter Gow (1996), os antropólogos não devem encarar os índios tradicionais como mais autênticos do que àqueles que se distinguem destes, pois esta seria uma leitura diacrônica das culturas, em que o ontem era melhor, porque mais rico culturalmente, do

que o hoje. Assim sendo, não devemos cooptar os desenhos kadiwéu como interiorizados dentro de um clichê de arte, desterrados de sua identidade, acercados por uma política de globalização, nem somente “pensar a arte Kadiwéu por aquilo que ela preserva de sua singularidade cultural” (PADILHA, 1996, p. 148/9): seus desdobramentos potenciais e sua sobrevivência dependem de ambas as proposições.

Isto posto, refletindo acerca da existência ou não de uma atualização da cerimônia de iniciação do guerreiro, supomos que a festa da retomada seja um bom exemplo de como, hodiernamente, os Kadiwéu comemoram a passagem do iniciado em guerreiro. Tal qual a exposição da festa da moça antiga e da festa da moça nova, estabeleceremos a seguir relações entre a “festa do moço” antiga e nova. Porém, antes disso, faz-se necessário contextualizar tal evento.

3.1.2.1 A retomada e a festa do guerreiro kadiwéu

Conforme o relatado na introdução desta tese, a terra indígena Kadiwéu teve inúmeras idas e vindas no seu processo de homologação e demarcação, que data de 1984. Isto porque, dos 538,536 mil hectares, quase 160 mil são usados por pecuaristas, que reivindicam a posse destas terras; mas como isso aconteceu? A iniciativa de parceria entre indígenas e fazendeiros foi organizada, na sua implementação, por agentes do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), política continuada pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI), com o intuito de gerar renda para auxiliar as funções de desempenhadas pelo órgão.

Tendo em vista que esta prática de arrendamento de terras indígenas para pecuária é histórica e alvo de muitas controvérsias, os fazendeiros vizinhos e alguns posseiros usam desta prerrogativa para registrar de forma irregular títulos de propriedade em áreas indígenas, em cartórios de municípios vizinhos, tentando legalizar sua permanência nestas terras, alegando a posse delas por tempo de usufruto. A pressão política, tanto por parte dos fazendeiros quanto dos Kadiwéu, até mesmo por meio de incursões jurídicas, tem gerado inúmeros conflitos, entre os quais acusações de ameaças de morte vindas de fazendeiros poderosos da região⁹².

⁹² O próprio ex-cacique Ademir Matchua, uma das lideranças que organizou a chamada retomada indígena, afirmava vir sendo ameaçado de morte e proibido de circular livremente na cidade de Bodoquena/MS e região. Os fazendeiros alegam que Ademir e outros indígenas teriam saqueado suas propriedades no momento da ocupação organizada pelos índios, em 2012, sendo este o motivo da “ojeriza” para com a liderança indígena. Tanto na aldeia quanto na cidade, ouvimos muitas histórias sobre esta questão. Ademir morreu no dia 11 de dezembro de 2014, assassinado, segundo os jornais locais, por causa de disputas de

Ainda naquele ano [1984], os pecuaristas, que se encontravam dentro dos limites da área, ajuizaram ação para discutir a nulidade da demarcação da TI. De um total de 585 mil hectares, 155 mil entraram em litígio. São terras registradas em nome da União, de usufruto exclusivo dos indígenas, mas ocupados por cerca de 120 fazendas de gado. Desde 1987, tramita, então, no STF, uma ação que nunca foi julgada. Também a desintrusão da área nunca ocorreu (SPOSATI, 2012, s/p).

Em 2012, a juíza federal Adriana Delboni Tarrico decidiu em favor dos pecuaristas, autorizando também reintegrações de posse contra os Kadiwéu. Em consequência destas decisões, os líderes Kadiwéu iniciaram um movimento de retomada das fazendas em litígio. Foram 23 fazendas ocupadas por famílias indígenas, atitude considerada como a única estratégia possível de sensibilizar a sociedade brasileira sobre a necessidade de solucionar este caso, que perdurava 25 anos. “[A] excessiva e inexplicável demora na definição da situação jurídica [da TI], conforme esclareceu o Ministério Público Federal (MPF), em nota pública” (SPOSATI, 2012, s/p) provocou a ação indígena. Ademir Matchua explicava a situação:

Antes, nós lutamos ao lado do Estado, na guerra do Paraguai. Graças à essa luta, o Mato Grosso do Sul faz parte do Brasil e não do Paraguai. É por isso que tem brasileiro lá. [...] A gente lutou com o Exército Brasileiro, defendeu a pátria. É por isso que hoje tem brasileiro no Mato Grosso do Sul. Se não fosse a nossa luta, a dos nossos antepassados, aqui era território do Paraguai. [...] Só que se antigamente a gente lutava ao lado, agora a gente está lutando contra eles. A gente não queria que chegasse até esse ponto, mas agora nossa luta é contra os oficiais, os soldados, o governo (Depoimento de Ademir Matchua para Sposati, 2012, s/p).

Soma-se a tal contexto o problema do desmatamento destas áreas ocupadas por não-indígenas. Em 2011, o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente (IBAMA) e a FUNAI, em operação conjunta, denominada “Guardiões do Pantanal”, flagraram a destruição de grande parte da mata de uma dessas fazendas, além da exploração ilegal da madeira e crimes ambientais diversos, que gerou uma multa de 625 mil reais aos responsáveis (CIMI, 2012).

Os sessenta indígenas que decidiram agir contra a demora da resolução da ação cível originária nº 368, de 1987, fizeram-no por meio da invasão de 23 fazendas em abril

poder na própria comunidade, o que não descartamos como uma das hipóteses do crime. Contudo, há relatos de que esta morte teria sido ocasionada também por conta de um incentivo financeiro dado por fazendeiros inimigos do ex-cacique e de sua luta pelo fim da parceria com os pecuaristas, para que as disputas findassem. Todas estas informações não podem ser comprovadas, constituem apenas boatos que circulam na comunidade.

de 2012, intitulando sua operação como “retomada”. Alguns deles aparecem na fotografia abaixo (CIMI, 2012). Pintados com desenhos na cor preta, dispostos tanto em seus corpos quanto nos pedaços de pau que carregavam, em sinal de luta, observamos que todos da fotografia estão sem camisa, com pintura no rosto, no tórax e nos braços, alguns segurando um pau desenhado, em geral com o motivo da escada, de calça jeans e cinto, calçando chinelos ou botas, alguns usam chapéus ou bonés, alguns usam colares.

Figura 106: A ocupação Kadiwéu das fazendas em litígio. Disponível em: <http://www.prms.mpf.mp.br/servicos/sala-de-imprensa/noticias/2012/05/kadiweu_ocupacao>. Acessada em 29/3/2017.

Em outro momento da retomada - que coincidiu com o período das filmagens de “A nação que não esperou por Deus” (MURAT e HINRICHSSEN, 2015), observamos um encontro realizado entre indígenas e fazendeiros para discutir o arrendamento de terras indígenas pelos pecuaristas, um possível acordo sobre a saída destes fazendeiros do local, segundo vontade indígena, ou ainda, uma nova proposta de cooperação entre índios e fazendeiros, por parte dos últimos.

Ademir Matchua, então cacique da aldeia Alves de Barros, que contém a maior população indígena kadiwéu, quase 2 mil pessoas, aparece na cena argumentando, enquanto liderança indígena, com o rosto pintado de preto. O próprio Ademir ressalta que utilizou a pintura naquele momento para tornar-se irreconhecível aos olhos do inimigo, pois esta reunião era tanto uma de tentativa de acordo, quanto um momento de

aproximação desconfiada e sentimento de perigo próximo. O clima que descrevemos é demonstrado no filme-documentário.

Figura 107: Detalhe do bastão utilizado pelo cacique, decorado diferentemente dos bastões que aparecem na fotografia acima. Nele, é possível visualizar o desenho de um rosto, com dois pontos brancos, para os olhos, e um risco horizontal, para a boca. Infelizmente, não obtivemos nenhuma informação sobre a pintura dos bastões (In: MURAT e HINRICHSSEN, 2015).

Figura 108: Ademir Matchua pintado de preto (In: MURAT e HINRICHSSEN, 2015).

Diante deste contexto, em 2014, recebemos de Ademir um vídeo em que as imagens mostram a chegada dos homens da retomada na aldeia, após um longo período de incertezas, estranhamentos com o *ecalaye* e pressões vindas de todas as partes. A

expedição foi considerada um sucesso pelos índios porque expulsou os encarregados dos fazendeiros que cuidavam das fazendas em litígio e promoveu um reavivamento da discussão da ação civil originária pelos *ecalaye*. Na ocasião do recebimento do vídeo em CD, Ademir contou-nos como o grupo fez para emboscar os encarregados, fazê-los deixarem as terras sem uso de violência, além de como permaneceram no local por alguns dias, assegurando que eles não retornassem: seu regozijo era de quem havia vencido uma guerra (Ademir Matchua, Aldeia Alves de Barros, 16/01/2014). Ao assistirmos o vídeo, compreendemos que se tratava de um momento de comemoração que englobava muitas coisas, e que, como nos ensina Perrone-Moisés (2015), seria diminuído se fosse chamado de ritual. Passemos a descrição do vídeo.

Figuras 109, 110 e 111: Momento da reunião com os fazendeiros, destaque para a participação das mulheres Kadiwéu e do bastão e rosto decorados do cacique Ademir Matchua (In: MURAT e HINRICHSEN, 2015).

As imagens têm duração de 8 minutos e 47 segundos, e foram compartilhadas na internet em junho de 2015, na rede social *Facebook*, do grupo “Kadiwéu Oficial”, intituladas “Volta da retomada”, recebendo mil curtidas. Elas começam com a chegada

de muitas pessoas, em motocicletas, carros, a pé, a cavalo, buzinando, gritando, falando alto, todas vindo para um ponto comum da aldeia, o pátio central, localizado ao lado da escola municipal, no centro do povoado. Logo após este momento, um corredor é formado por pessoas adultas em ambos os lados, situado afrente do pátio central, ainda na grama, em que um pano vermelho aparece estendido no chão. Na ponta deste corredor, alguns homens caracterizados tal qual a foto acima, portando armas e facas na parte traseira do cós da calça jeans, e algumas mulheres vestidas de *xiripá*, estão em fila, aguardando.

Após os primeiros rojões e as salvas de tiros, projetados para cima, tamborileiro e flautista começam a tocar músicas tradicionais kadiwéu. Muitos índios filmam a cena com celulares e câmeras fotográficas, é possível ver também a presença de alguns *ecalaye* dispersos entre a comunidade indígena, além de muitas crianças e adolescentes, no entorno da cena. Em seguida, dois homens levantam o cacique Ademir - caracterizado com chapéu, pinturas facial e corporal, em forma de “x”, calça jeans, bota, segurando na mão direita um pau decorado também com desenhos, diferente daquele exposto acima – e o carregam até entrar no pátio central, na área acimentada. Ele desce dos ombros destes dois homens e movimenta-se contidamente para cumprimentar algumas pessoas, homens, mulheres e crianças, acompanhado pela sua esposa, que se posiciona atrás dele, vestida com um *xiripá* vermelho, de cabelo semi-presos com fitas.

Figuras 112 e 113: Fotografias do vídeo da retomada, visualizado no grupo Kadiwéu Oficial em 4/4/2017.

O pátio começa a ser ocupado timidamente nas laterais pelos índios, que parecem aguardar algo, ficando pelas beiradas. Algumas pessoas cumprimentam Ademir chorando. Os homens da retomada entram também no espaço central, acompanhando os movimentos do cacique, que cumprimenta as pessoas. As mulheres destes homens os

acompanham, imitando a esposa do cacique, porém, entram no pátio em duplas e fazendo passos ritmados.

Como o pátio tem um formato retangular, os homens movimentam-se de uma ponta a outra de uma das extremidades menores do retângulo, fazendo uma espécie de meia lua. Neste momento, um pano vermelho é estendido no centro do pátio por um homem adulto. Os homens da retomada vão em direção a ele pela lateral e passam por cima dele, em passos ritmados, para depois seguir caminhando no sentido de saída do pátio, por onde entraram.

Somente neste momento é possível visualizarmos que muitos desses homens estão usando o penacho de emas ou penas brancas amarradas na cabeça. Depois que todos passam, outro pano é estendido no chão, por duas mulheres, uma mais jovem que não reconhecemos e outra idosa, chamada Júlia Lange. Os panos são dispostos em fileira, primeiro o vermelho e depois o branco. Os homens da retomada fazem novamente a volta no pátio, em meia-lua, caminham reto até atrás dos panos, viram-se e passam em cima deles, retornando para o ponto de origem. Todos esses movimentos são feitos em passos ritmados, dançando.

Figuras 114 e 115: Fotografias do vídeo da retomada, visualizado no grupo Kadiwéu Oficial em 4/4/2017.

Outra senhora Kadiwéu, dona Náabi ou Maria Cláudia, ajeita os panos no chão, para que não sejam levados pelos passos de dança, mas também acompanha os homens na dança, pisando nos panos com eles, porém, no sentido contrário, do branco para o vermelho. Ela também segura um pau.

Dançar, na língua guaicurú, é nomeado *inibaile* ou *netacolige* (GRIFFITHS, 2002, p. 194), diferentemente de “dança usada nas festas”, chamada de *alolanaga* (Idem, ibidem), que também é traduzida como touro (Idem, p. 15). Decompondo a palavra, vemos que *alo* é brincar (GRIFFITHS, 2002, p.14) e *lanaaga* é visitante (Idem, p.94).

Assim sendo, poderíamos supor que a dança usada nas festas seja especial para os visitantes: humanos e não humanos, em toda sua diversidade. Foram três os passos de dança escolhidos para a ocasião: três passos para frente, de forma transversal, no lado direito, e outros três passos transversais no lado esquerdo. A dança kadiwéu parece formar desenhos. Pechincha (1994) cita dois nomes de danças, a *etaculegegi* (dança do milho) e a *nabacenaganaga* (dança do bate-pau)⁹³ (cf Pechincha, 1994, p.190), que será tratada em trabalhos futuros⁹⁴.

Continuando a descrição do vídeo, outros dois panos são estendidos no chão, de fundos brancos e estampas vermelhas, pelos quais as pessoas passam, conforme o movimento anterior. Imediatamente, outro pano é estendido acima das cabeças dos homens da retomada por duas mulheres; eles começam a passar em cima dos panos (vermelho, branco, e brancos de estampas vermelhas) e por baixo deste outro tecido, de fundo vermelho e estampas brancas. Neste período, homens e mulheres da comunidade passam pelos panos, mas não somente, há também a presença de alguns *ecalaye*. É o momento de maior concentração de pessoas no pátio, quando três fileiras formam-se: uma com os homens da retomada e outros homens, da aldeia ou não, e outras duas fileiras, de mulheres que dançam em dupla, vestidas com *xiripá* ou não, da aldeia ou não. Finalmente, outro pano branco é estendido, algumas pessoas caminham por ele, brevemente, a música cessa e o vídeo termina.

Na festa da retomada, os guerreiros Kadiwéu voltaram de uma luta pelas terras como vitoriosos, porque conseguiram desocupá-las temporariamente e chamar a atenção da justiça e da sociedade como um todo para a resolução do caso. Eles chegaram pintados de preto porque haviam pintado-se para a guerra. No pátio, passam por cima de um pano vermelho, primeiramente, seguido de outro, branco, conforme a tradição do guerreiro de antigamente, que expusemos acima. As mulheres, também seguem a etiqueta ritual, fazendo o movimento contrário, do branco para o vermelho. Embora atualmente haja uma grande diferença na incorporação dos panos vermelho e branco na iniciação do guerreiro, ao invés da escarificação e preenchimento dos cortes realizados por ela pela cor branca, por exemplo, cremos que ambas as ações se referem-se ao mesmo percurso cerimonial,

⁹³ No dicionário (GRIFFITHS, 2002, p.118), encontramos a palavra *nabakenaganagalo* como significando lavadeira, sendo *abakenaga*, lavar roupas. Não achamos correspondente para dança do pau. Já em referência a outra dança, do milho, achamos *etacoligi*, traduzido como milho (Idem, p. 49).

⁹⁴ Agradecemos ao antropólogo Francesco Romizi pela indicação para atentar para os desenhos na dança.

de transformação de um estado para outro: de incompletude para completude do que é ser guerreiro kadiwéu.

Outro ponto a ser destacado é que algumas das estratégias de guerra dos Guaicuru apareceram nas descrições daqueles que participaram da retomada, por exemplo, o fato de nunca atacarem um inimigo mais poderoso sem que estudem a vítima (posição, rotina, fraquezas); do mesmo modo que as antigas excursões guerreiras - em que os Guaicuru marchavam atrás do xamã, que ia na frente para tirar do caminho espíritos maus, aproximavam-se muito silenciosamente e comunicavam-se por meio de assobios, atacando com o barulho do sopro dos chifres, para criar confusão e pânico, e pegando os inimigos de surpresa - os homens da retomada foram abençoados pelos pastores da aldeia antes de que partissem para a guerra, e utilizaram algumas estratégias comuns aos seus ancestrais, entre elas a de estudar os hábitos dos encarregados dos fazendeiros, antes de atacá-los, comunicando-se por assobios.

Outro fator comum entre os guerreiros ancestrais e os atuais é o fato dos resultados de suas lutas não serem distribuídos, pertencendo somente a quem as pegou⁹⁵. Muitos indígenas criticaram os Matchua pela sua atuação na ação descrita, o que demonstra a existência de controvérsias sobre os desdobramentos e consequências das retomadas entre os Kadiwéu, bem como a respeito da partilha das eventuais conquistas. Todas estas características indicam que comparar a iniciação do guerreiro com a festa da retomada não é algo absurdo.

As duas festas que descrevemos até o presente momento, da moça e do guerreiro, são consideradas esporádicas na comunidade kadiwéu, porque são feitas somente por algumas famílias proeminentes do grupo. A maioria ou não faz a festa ou apenas oferta bolo e refrigerante aos crentes de sua congregação religiosa após o culto evangélico de sábado ou domingo.

A festa kadiwéu mais esperada do ano é a do Dia do Índio, que ocorre no mês de abril, e costuma durar uma semana. Na seção seguinte, descreveremos uma dessas festas do índio, em geral, bem parecidas entre elas, para estabelecermos comparações entre as semelhanças e as diferenças entre uma festa “comum” e outra “incomum”. Para tal,

⁹⁵ Como o prestígio está em ter mais cativos e mais saques, os Guaicuru faziam guerra o ano todo, pela pressão em obter mais prestígio. Destarte, até os Guaicuru mais pobres têm 3 ou 4 cativos. Os inimigos mais atacados eram os Guaná (falantes de Arawak): ilustrando a extensão da incorporação de indígenas de outros grupos, em 1733, 42% da população Guaicuru era cativa (Guaná e Naperú); em 1770, das 7 mil pessoas que viviam com os Guaicuru, apenas 3.800 eram puros (48%). No sec. XIX, das 2.600 pessoas, 42% eram Guaná e 19% Chamacoco (SANTOS-GRANERO, 2009).

utilizaremos um vídeo produzido por Messias Basques, disponível no *Youtube*, da festa do índio em abril de 2016⁹⁶, bem como algumas fotos retiradas da última festa, de 2017, em que pudemos participar do começo ao fim.

3.1.3 A festa do índio kadiwéu

As festas do índio que ocorreram no período de liderança de Joel Vergílio, de 2014 a 2018, foram organizadas em parte pelo vice-cacique, Ciriaco Ferraz. Este senhor consegue reunir muitas pessoas na comunidade, sendo considerado por todos um bom líder. Nos dias em que decorre a festa, sempre o vemos desde cedo no pátio central da aldeia, varrendo o chão sujo do dia anterior, até o final das atividades daquele dia.

Embora a festa dure uma semana, o último dia dela é considerado o mais importante, tanto pelo almoço que é distribuído à toda comunidade, que aguarda ansiosa a “carneada” - um churrasco abundante oferecido neste dia, doado por fazendeiros vizinhos, prefeitos, políticos em geral, etc. -, quanto pelas apresentações culturais do grupo e a abertura à participação dos *ecalaye*. Geralmente, a data escolhida é em um sábado ou domingo próximo ao dia do índio, 19 de abril.

Desse modo, o vídeo demonstra o último dia de festa, que começa com a descida de uma fila de homens da casa do vice-cacique em direção ao pátio central, ao som do tambor e da flauta (*natená*, na língua kadiwéu, in GRIFFITHS, 2002, p. 208), dançando um passo similar ao descrito acima, mas ao invés de ser em sentido transversal, é reto, seguindo o trieiro formado pelos cavalos e pessoas, no pasto.

Esta fila de mais de 20 homens está caracterizada de calça jeans, faixas de tecidos de TNT nas cores vermelha, azul, verde e amarela, em que a maior parte deles estão sem camisa e com pinturas brancas e pretas, parecidas com aquelas das fotografias dos anos 1940, da época do SPI: pinturas pretas em formato de X, quando brancas, em riscos, nas pernas, braços e tórax. Portam ainda faixas de tecidos, nas mesmas cores, amarrados na cintura, na cabeça e no pescoço. Alguns usam chapéus e colares, a maioria está descalça, mas há alguns de chinelo e outros de tênis ou botas.

Os homens descem o morro seguidos por três mulheres idosas que estão de mãos dadas e também dançam. Elas estão vestidas de camiseta e saia, sendo esta última coberta

⁹⁶ Embora tivéssemos acompanhado outras festas do índio escolhemos analisar o vídeo porque ele reúne e resume as principais atividades da festividade, com boa qualidade de imagens e disponibilidade para aqueles que quiserem assisti-lo totalmente (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VUh2fTawwMU>>, acessado em 31/3/2107).

por tecidos vermelho e azul, e seus cabelos são enfeitados com fitas de tecido nas cores amarelo e laranja. Nove crianças acompanham as mulheres, seguindo-as. Depois desse grupo, entra o tamborileiro, papel do cacique Joel, vestido de camisa social e calça jeans, com duas fitas presas ao corpo, vermelha na cintura e azul no pescoço e o flautista, que não pudemos reconhecer quem era - e está sem camisa, pintado com o padrão estrela, de cor branca, no peito e costas, fitas laranjas nos braços e cabeça, calça jeans coberta com um pano vermelho.

Figuras 116 e 117: Fotografias das imagens do vídeo da festa do índio de abril de 2016, feito por Messias Basques, disponível no *Youtube*. Acessado dia 4/4/2017.

Perto do pátio, os homens formam duplas, dançando o mesmo passo. Alguns jovens homens têm pinturas no rosto parecidas com aquelas retratadas acima: dois círculos, um branco maior e um vermelho menor ao centro. Há também outras pinturas

faciais em homens mais velhos: são diversos pontos brancos, formando um círculo. Eles chegam pela lateral do pátio, atravessam a menor área do retângulo fazendo uma meia lua do lado de fora do pátio e entram nele pela outra lateral, no mesmo lugar onde os homens da retomada haviam se posicionado para pisar nos panos.

Na festa de abril de 2017, ao invés de saírem da casa de Ciriaco, no morro, os homens vieram dançando de outra residência⁹⁷. Primeiro começaram a dançar no pátio desta casa e depois vieram de lá dançando até o pátio central da aldeia, fazendo o mesmo contorno e entrando nele pelo mesmo local.

Figura 118: Homens do bate-pau saindo de uma casa para se apresentarem no pátio central da aldeia (Acervo pessoal/abril de 2017).

No vídeo de 2016, um dos senhores mais velhos da aldeia acompanha, observando, a dança: é o senhor José Marcelino, nobre Kadiwéu. Os homens fazem a volta no pátio em um sentido, as mulheres no outro. Eles emitem gritos curtos, começados desde quando vinham descendo o morro. O vídeo é cortado para o momento em que os

⁹⁷ A escolha desta residência se deu devido a iniciativa de Benilda Vergílio em realizar um desfile de moda kadiwéu nas festividades de 2017, que aconteceu no sábado, dia anterior ao da dança cerimonial. Benilda é solteira e mora em Campo Grande, e como seu pai reside muito longe do pátio, o tio de Benilda cedeu sua casa para que os homens fizessem a saída para o pátio (Martina de Almeida, Aldeia Alves de Barros, 23/04/2017). Percebemos que, em 2017, o pai de Benilda estava acompanhando o Ciriaco na organização geral, estando no pátio às sete da manhã, para varrê-lo, permanecendo até o último horário das atividades.

dançarinos fazem outro passo de dança, ao som de outra música. Nele, em dupla, os homens movimentam as mãos para frente, dando dois passos, e para trás, novamente com dois passos, invertendo as pernas, conforme fotografias abaixo. Duas mulheres continuam dançando os mesmos passos que os homens, mas movendo-se em direção oposta e na parte interna do pátio.

Figuras 119 e 120: Fotografias das imagens do vídeo da festa do índio de abril de 2016, feito por Messias Basques, disponível no *Youtube*, detalhe para o desenho *godadice* no rosto do rapaz. Acessado dia 4/4/2017.

O vídeo é novamente cortado para outro momento: agora, um grupo de mulheres jovens, caracterizadas com um pano totalmente branco, imitando o *xiripá* (porque cobrem dos seios até as canelas), e que tem a parte de baixo do tecido decorada com padrões Kadiwéu - redemoinhos, escadas, ziguezagues, entre outros – começam a dançar, no centro do pátio, rodeadas por homens.

Figuras 121 e 122: Fotografias de imagens do vídeo da festa do índio de abril de 2016, feito por Messias Basques, disponível no *Youtube*. Acessado dia 4/4/2017.

Elas usam colares, têm os cabelos soltos, dançam em duplas ou trios, estão pintadas nos braços, rostos e colos, e posicionam-se em frente às duas senhoras kadiwéu que já dançavam antes. Todas as mulheres dançam no sentido contrário aos homens. Uma dessas jovens traz desenhos em todo o tecido e outra delas não tem nenhum desenho; a maioria está descalça, mas algumas usam chinelos. Neste momento, o passo da dança é outro, que muda conforme a música: trocam-se mãos e pernas ritmadamente, dando-se as mãos de forma invertida (o braço esquerdo da parceira de dança vem ao encontro do meu braço direito, e dão as mãos), para um lado e para outro.

Alguns homens retiram as faixas da cintura ou do pescoço e esticam-nas sobre a fila de homens que dançam, fazendo-os passar embaixo delas; alguns usam os próprios colares e chapéus nesta operação. Frequentemente, entram e saem duplas de dança. O público está posicionado na beirada do pátio. Quando uma música termina, geralmente o

flautista toca uma espécie de assobio final, que é respondido pelos dançarinos com uma saudação que imita o assobio.

O vídeo é cortado para o momento de outra dança, que agora consiste em dar quatro passos curtos para a direita e balançando o corpo em um meio giro, dar outros quatro passos a esquerda. O curioso aqui é que os homens fazem uma parte da dança fora do pátio. As mulheres fazem o mesmo passo, no centro ainda.

Figuras 123-128: Fotografias de passos de danças (In: Vídeo da festa do índio de abril de 2016, feito por Messias Basques, disponível no Youtube. Acessado dia 4/4/2017).

Em outro momento, após novo corte, todos dançam normalmente até que dois homens entram no pátio enquanto se agridem: é o jogo dos socos ou brincadeira dos socos, descrita já em Boggiani (1945). Os (as) dançarinos (as) afastam-se para as beiradas do pátio enquanto a brincadeira ocorre. As pessoas que vão brincar se olham por um curto período de tempo, demonstrando que vão brincar, depois jogam socos e tapas, sendo separadas por outros homens que estão no entorno. Ocorreram dois jogos, o primeiro e

logo em seguida o segundo. Neste último, um homem envolto em uma coberta com desenhos de onça e que assistiu a primeira briga logo é descoberto por outro homem, que o encara, para jogar. Depois, todos se dão as mãos, se abraçam, riem, e batem palmas, agitados com a brincadeira, para então retomar a dança. O vídeo tem 11 minutos e 46 segundos.

Figuras 129 e 130: Jogos de socos (Festa do Índio 2016, Messias Basques).

Na festa de 2017 não ocorreram jogos de tapas, embora tivéssemos ouvido relatos de garotos que esperavam o momento oportuno para estapear alguém que guardavam certo rancor havia algum tempo. Além disso, neste ano, soubemos também que há duas danças feitas somente pelos homens caracterizados e que é muito difícil de realizar, devendo ser bastante treinada por eles.

Muitas atividades foram realizadas na festa do índio de 2017, além do desfile de moda das índias kadiwéu, organizado por Benilda Vergílio. Houve também competições entre os homens, de tiro ao alvo com o arco e a flecha e de montaria em cavalo, concorrendo a premiações de até 300 reais. No desfile, crianças e adolescentes portando roupas comuns e tradicionais, disputavam a faixa de Miss Kadiwéu e prêmios, como perfumes e roupas. Tanto as crianças quanto as adolescentes foram selecionadas previamente por Benilda, que convidou suas famílias para apresentarem suas filhas no desfile, arcando com os custos e preparativos das roupas e pinturas corporais.

Figuras 131 e 132: Crianças e adolescentes kadiwéu em traje tradicional (Acervo pessoal/ abril de 2017).

Os homens que participaram das competições, por sua vez, inscreveram-se dias antes do desfile, ou mesmo na hora. Prepararam seus arcos e flechas e treinaram um pouco para a ocasião. Entre àqueles que participaram da montaria, bem como os da primeira

competição, muitos estavam caracterizados com pinturas e trajes tradicionais, inclusive montando em cavalos pintados, como exposto anteriormente.

Figuras 133 e 134: Na primeira foto observamos um competidor do tiro ao alvo caracterizado. Na segunda, um competidor jovem de montaria em cavalos, também trajado tradicionalmente. Este jovem ganhou a disputa em que concorria. Note-se que o primo dele também está pintado para a festa (Acervo pessoal/ abril de 2017).

Além destas pessoas, muitas outras foram à festa com trajes tradicionais ou reconfigurando trajes elegantes do *ecalaye*, para fazerem boa figura na festividade. Este é o caso dos dois exemplos dispostos abaixo.

Figuras 135 e 136: Mário Silva, sogro de Hilário Silva e esposo de Ana Silva e uma das filhas de Maria Joana Bernaldino Pires (Acervo pessoal/ abril de 2017).

Tecendo comparações entre as festas incomuns, especialmente a da retomada, e a festa do índio, há algumas diferenças, mas também semelhanças. Por exemplo, na festa do índio, os homens não estão portando armas em suas cinturas e estão pintados de branco desde o início, e não de preto, conforme a festa do guerreiro. Contudo, alguns deles estão pintados com a pintura especial para a festa, o *godajice* (círculos branco e vermelho). Será que a festa do índio se configura como a última fase da formação do guerreiro, por suas pinturas?

Nas festividades de 2017 ocorreram duas passagens de pessoas pelos panos, Benilda Vergílio e um rapaz que não conhecemos, ambos nunca haviam dançado no pátio, e desta vez foram chamados pelos seus parentes mais velhos para a dança, “merecendo passar pelo pano” (Maria Joana Bernaldino Pires, Aldeia Alves de Barros, 23/04/2017). Com este depoimento, parece-nos que passar pelo pano é um indicador de que alguém conseguiu passar por algum obstáculo com sucesso, ou ainda, que foi agraciado ou

recebeu a permissão de fazer uma atividade que nunca tinha feito antes. Neste caso, ambos passaram debaixo do pano, e não por cima dele.

Figura 137: Momento da passagem embaixo do pano, branco (Acervo pessoal, Aldeia Alves de Barros, 23/04/2017).

Além disso, não são estendidos panos no chão para que passem, o que mostra que a festa da retomada estava mais diretamente relacionada ao ritual de passagem do guerreiro Kadiwéu, do preto para o branco, passando pelo vermelho. Na festa do índio, um único tecido foi atravessado, de cor branca. Acreditamos que, embora ambas sejam parecidas em diversos pontos, as festividades representam momentos distintos do processo de formação da pessoa na sociedade kadiwéu.

Na próxima seção abordaremos a agência/mediação dos desenhos nas redes de relações entre vivos e mortos, bem como o papel do *nidjienigi* nelas.

Figuras 138 e 139: Destaque para os desenhos de estrelas na caracterização dos homens, além disso, fotos do tamborileiro de 2016, o cacique Joel Vergílio, e do flautista (In: Vídeo Messias Basques, abril de 2016).

3.2 Os desenhos kadiwéu utilizados por pessoas em situação de luto e pelo *nidjienigi*

Nesta parte trataremos das redes de relações mediadas/agenciadas pelos desenhos kadiwéu (a) entre vivos e mortos, (b) entre os *nidjienigi* e os seus bichos-guias, que denominamos de espíritos assistenciais e (c) entre os *nidjienigi* e os seres notívagos em geral (bichos, cipós, ancestrais), que podem não ser seus auxiliadores. Alertamos que não foi possível encontrar muitas informações a respeito por três principais motivos: porque a profissão de *nidjenigi* tem sido pouco praticada ou menos assumida, ou ainda, mais escondida pelas pessoas da comunidade; porque, em nossa estadia de campo, as mortes que ocorreram não eram de pessoas próximas a nós, ou já não nos encontrávamos mais na aldeia; porque tivemos dificuldade em etnografar funerais e períodos de luto. Todas estas afirmações serão melhor explicitadas ao longo da seção.

Em geral, o período de luto Kadiwéu é descrito pelas nossas interlocutoras como um momento em que os familiares do parente morto ficam abandonados fisicamente: usam roupas velhas, rasgadas, deixam-se picar por insetos variados, não se preocupam em comer, beber, lavar-se, cuidar de suas crianças - momento em que poderiam ficar atentos na tradição antiga-, para demonstrar sua tristeza profunda. Assim sendo, o parente vivo fica prostrado numa lona ou couro, estendida no chão do pátio familiar, praticamente sem mexer-se e dependendo dos cuidados de outras pessoas.

Quando iniciamos trabalho de campo, uma de nossas interlocutoras estava passando pelo luto: Sofia de Souza havia perdido sua mãe, Adelaide. Fomos dar-lhe os pêsames no momento final do luto e ela se encontrava tal qual descrevemos acima: sentada o dia todo num banco, já que o couro não é mais usual, com roupas velhas e rasgadas, deixando-se picar por insetos - em plena cheia do Pantanal, em que eles são muitos -, dona Sofia estava totalmente entregue à própria sorte.

No passado, não era permitida a pintura no luto, porque além dela inibir os mosquitos com seu cheiro, agia na constituição da pessoa, conferindo-lhe certa dignidade, e configurava um não-abandono de si mesmo de fato. Embora atualmente a pintura não seja usada com frequência, esta ainda é alvo de proibições, tanto corporais quanto em cerâmica. As mulheres artistas com quem conversamos disseram que não se pode trabalhar com barro neste período, que dura em média três meses. O retorno ao barro só é permitido quando duas ou mais mulheres convidam a enlutada a trabalhar com o barro, segundo Olinda Vergílio e Lenita Cruz (Aldeia Alves de Barros, 12/08/2014). Nesta ocasião, encontramos a ambas as mulheres no momento em que combinavam a retirada do luto de Sofia, por meio do convite que fariam a ela de ir buscar o barro juntas.

Siqueira Jr (1993, p.110) pôde presenciar o cerimonial do luto Kadiwéu. O autor explica que, no momento da saída do luto, os enlutados permaneciam sentados no couro ou lona, no chão, e recebiam roupas novas de presente.

Em seguida, as mulheres pintam seus rostos com uma tinta vermelha (batom ou urucum), realizando uma composição com quatro círculos. Um ancião profere então, palavras de consolo e conformação sobre o destino do falecido e passa copos de aguardente para cada um dos enlutados. Tão logo terminem aquela garrafa, eles se levantam, andam em círculo agradecendo aos participantes da cerimonia e se retiram em fila indiana.

Devido às observações anteriores, em que os desenhos circulares surgem distribuídos em quatro pontos do rosto e no movimento corporal dos Kadiwéu⁹⁸, acreditamos que os desenhos de luto funcionem como marcadores sociais da transitoriedade, do desligamento total do parente vivo com o morto e, consequentemente, da retirada do luto. Destarte, Sofia de Souza relata que no luto, “depois que pinta já pode sair no meio de gente” (Aldeia Alves de Barros, 21/09/2014), o que indica a assertividade desta interpretação, além de demonstrar um fio condutor entre estas práticas, atuais, e as antepassadas. Além disso, Sofia afirma que a pintura do luto é para alegrar a pessoa que sai dele, e que se trata mais da relação entre a pessoa viva e a pintura do seu próprio corpo do que da pessoa morta com a mesma, como técnica de afastamento ou separação (Idem, *ibidem*).

Isto posto, o parente vivo é pintado para sair da condição apartada da sociedade que o luto lhe confere, permitindo através da pintura, circular e vermelha, seu retorno ao convívio social. É imperativo apontar para a cor vermelha, que novamente é central na cerimônia transformadora da condição da pessoa enlutada, porque era também a cor dada aos moribundos desenganados pelo *nidjenigi*: “se homem, pintavam-lhe o rosto, os braços e o peito com urucu e enfeitavam-lhe com o tembetá e colares de conta. Às mulheres cortavam os cabelos e aplicavam pinturas femininas” (PECHINCHA, 1994, p. 62). Ressaltamos ainda que esta prática, como outras, estava atrelada ao consumo de bebida alcoólica. Portanto, todos estes elementos seguem um *standard* comportamental fundamentado tradicionalmente e repetido em contextos relevantes da vida kadiwéu.

Se a pintura kadiwéu pretende “impressionar, causar impacto, mostrar brabeza e valentia e, no processo, estabelecer fronteiras” (LECSNIESKI, 2005, p. 172-173), no âmbito do funeral ela é crucial para distinguir os vivos e os mortos. Segundo Gregória Marcelino, essas diferenças não estão dispostas nos padrões das pinturas, como se fossem específicos para cada um destes eventos, mas sim no contexto particular em que estão dispostos e no interpretar deles (Aldeia Alves de Barros, 11/08/2014)⁹⁹. Isto porque os parentes mortos podem reconhecer as pessoas vivas pela presença da pintura, haja vista que é coisa de família, por isso ela deve ser proibida. Em outras palavras, a presença de uma pintura específica indica muitas informações sobre quem é da sua família, quem é

⁹⁸ Lembrando que tal circularidade pode ser observada não somente no luto: as festas descritas na seção anterior, da retomada e do índio, são compostas por danças em que fileiras de homens e mulheres se movimentam circularmente no espaço do pátio, de forma invertida, entre sexos.

⁹⁹ A questão da propriedade familiar do desenho, no que tange aos temas de herança e transmissão, será discutida noutro capítulo, o seis.

nidjienigi, guerreiro, quem tem boa educação, no caso da moça em sua festa, quem valoriza os saberes tradicionais de sua família; por isso, pintar-se é identificar-se ao mesmo tempo em que distinguir-se.

Esta identidade/diferenciação é um dos fatores que proporcionam às pessoas aquilo que os Kadiwéu chamam de alegria. Por exemplo, quando existe a carência de pintura, o que se destaca é a falta de alegria na vida da pessoa, no caso do luto não é diferente: o enlutado age como se tivesse se perdido da pessoa que é sem o parente, sentimento que demonstra quando abstém-se da pintura. Ao pintar-se novamente, assevera-se que aquele período de tristeza já passou.

Observamos tais questões também na história da bolsa *oditidema*. Esta bolsa era feita para ser bonita, mas era vista como feia, porque era levada para a guerra junto aos guerreiros kadiwéu com a finalidade de trazer de volta o corpo ou parte do parente morto em combate. Se não morria ninguém, eles queimavam-na com muita festa e alegria, e de “feia” a bolsa transformava-se em “bonita”, porque era um sinal de que não tinha morrido ninguém, merecendo ser destruída com alegria¹⁰⁰.

O mesmo tipo de raciocínio pode ser notado na figura do bom guerreiro, que para ser bom de verdade precisa ser muito ruim (LECZNIESKI, 2005), ou ainda, no âmbito da nomenclatura, em que os nomes bons ou bonitos são “Nidelogoci (elas discutiram), Yonawelayatitoyodi (aquele que deixa a gente preocupado) e Yodiniyojotini (coisa podre), que nos remetem a [...] uma “estética da feiura”” (LECZNIESKI, 2005, p. 182).

Outra observação a ser feita é sobre como meios distintos de expressão – chamadas de artísticas por nós, mas não somente –, entre os quais o trançado, o canto e a pintura, aparecem como mediadores de relações, agentes delas e/ou como o próprio ato em si: eles são capacitadores em muitos aspectos. Por exemplo, no passado, quando um homem matava alguém, diz-se que entoava um canto enquanto limpava-se dos rastros do sangue do inimigo deixados em seu corpo. Neste ínterim, o canto é também fortificação do corpo do assassino, para que não sofra invasões indesejadas do espírito do assassinado. Além disso, tal preparo pode ser interpretado como uma reza, um feitiço, uma

¹⁰⁰ O depoimento na íntegra: “As mulheres trançavam uma bolsa chamada de *oditidema*. Aquilo era um sinal triste, quando elas trançavam aquela bolsa. Para nós era uma coisa bem feia. Eles tinham medo quando esta trança ficava pronta. Havia um cântico para ela e não era qualquer pessoa que sabia cantar. Aquela bolsa era um preparo para eles. Se alguém morresse na guerra, eles traziam de volta dentro daquela bolsa. Por isso aquela bolsa era uma coisa triste. [...] Outra coisa que fazem com aquela bolsa tão linda que tecem, quando termina a guerra, eles fazem uma fogueira bem grande. Quando não morria ninguém, eles queimavam aquela bolsa. Quando eles se preparavam para sair de novo para outra guerra, elas trançavam outra bolsa. (Jovem senhor, aproximadamente 35 anos)” (PECHINCHA, 1994, p.126).

incorporação, uma proteção dos guerreiros para que não morram em luta, entre inúmeras outras possibilidades.

Figura 140, 141 e 142: À esquerda figuram bolsas elaboradas com a fibra do caraguatá, sem decoração. À direita centro, uma bolsa de couro decorada com miçangas, formando o desenho de uma estrela nas cores verde e amarelo. A estrela está emoldurada por dez grupos de miçangas brancas dispostas de três em três contas. Não sabemos informar se algumas destas são bolsas *oditidema*, constituem apenas exemplos da produção de bolsas pelos Kadiwéu (In: RIBEIRO, Berta G. Dicionário do Artesanato Indígena/1988; MALCHER, José Gama. Índios/1964; MUSEU DO ÍNDIO. Boletim do Museu do Índio Nº 8/1998; MOTTA, Dilza Fonseca da. Tesouro de cultura material dos índios no Brasil/2006)¹⁰¹.

No que tange ao mundo dos mortos, sabemos que estes acreditam estar vivos e que pensam que as pessoas vivas é que estão mortas. Hilário Silva alegou que os mortos permanecem com a mesma idade de quando faleceram e procuram seus parentes vivos porque sentem saudades, além de buscar seus pertences, sua casa, seu espaço de convívio (Aldeia Alves de Barros, 30/01/2014). Por isso, os objetos pessoais do morto são deixados nos túmulos, seja para auxiliá-los na outra vida, seja para afastá-los do convívio com seus parentes vivos. É também um hábito kadiwéu a abstenção da atividade que um objeto deixado no cemitério requisita. Por exemplo, com a morte de João Príncipe, famoso capitão kadiwéu, seu irmão deixou em seu túmulo uma guampa: isso significa que enquanto viver, o irmão permanecerá em abstenção do mate, para homenagear ou demonstrar a dor da perda do irmão (SIQUEIRA JR, 1993).

Por conseguinte, o cemitério tradicional Kadiwéu pode ser caracterizado como um lugar em que se reúnem muitas coisas diferentes. Além dos defuntos, atualmente

¹⁰¹ Disponível em: < <http://base2.museudoindio.gov.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl82.xis&cipar=phl82.cip&lang=por>>. Acessado em 2/4/2017.

enterrados em caixões - enrolados em panos antigamente –, e cobertos por cimento ou panos (lençóis ou cobertores), há também objetos pessoais, tais como chinelos, cuias, calçados, roupas, bijuterias, panelas, além de flores, velas, cruzes, entre outros.

Figuras 143 e 144: Imagens do cemitério em 1947 e em 2017. (À esquerda: fotografia de Darcy Ribeiro, in: Documentos audiovisuais e iconográficos do Museu do Índio¹⁰². À direita: fotografia atual, in: Acervo pessoal /2017).

Presenciamos a visita de um casal ao cemitério. Estavam arrumando o cobertor que cobria o local em que uma de suas filhas tinha sido sepultada a menos de 3 meses. Nos aproximamos e perguntamos do que a menina tinha morrido, recebendo a resposta “de inveja” (Aldeia Alves de Barros, 16/01/2014). A jovem havia deixado um neto, que estava sob tutela do pai da criança, mas era alvo de disputa entre as famílias dos genitores da criança. A mãe da menina morta contou que a inveja da sogra matou sua filha aos poucos, e que durante sua convalescência, apelou para diversos meios de cura - padres, pastores, curandeiros, pais de santo da cidade, médicos - porém, todos foram ineficazes.

Além desta experiência, nossa segunda visita ao cemitério rendeu-nos outra informação interessante, que necessita contextualização. Na segunda metade de 2014, fizemos alguns meses de trabalho de campo na aldeia e, com a aproximação das festas de final do ano, despedimo-nos de todos por um período que deveria ser breve, pois havíamos combinado nosso retorno já no início de 2015. Em dezembro de 2014 uma série de assassinatos aconteceram, entre eles o do cacique, deixando instável a situação da comunidade e a entrada de pesquisadores, por isso fomos aconselhados a esperar até que a rotina da aldeia voltasse ao seu normal para retornar. Isto posto, somente nas festividades do índio, em abril de 2015, é que conseguimos uma nova permissão de visita.

¹⁰² Disponível em: <

<http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/fotografia/spi/se/album/a12/spi12097.jpg>>. Acessado em 2/4/2017.

Naquela ocasião, fomos ao cemitério orar pelos mortos. Como o assunto era grave e recente, muitas pessoas abordavam a questão conosco, tanto dos Silva quanto dos Matchua, recontando como tudo tinha acontecido. Entre estas histórias, a de Ademir chamou-nos a atenção, porque soou como a *Via Crucis* de Jesus Cristo, segundo nosso imaginário católico: no dia em que faleceu, cada passo dele em direção à morte era contado com uma pausa, uma demonstração de que tudo poderia ter sido evitado se ele tivesse observado os sinais que “a natureza” lhe teria dado.

Naquele dia, Ademir estava capinando em sua casa com sua família como de habitual. Em determinado momento, foi incitado por um de seus irmãos a subir a serra, devido a uma briga que as mulheres de sua família teriam arrumado com um dos mais importantes integrantes do clã dos Silva, Ambrósio da Silva – que é o presidente da ACIRK. Este irmão, Daniel Matchua, teria inflamado Ademir, dizendo que as mulheres tinham apanhado de Ambrósio e sua turma. Mas Ademir era uma pessoa calma, não queria confusão e briga, por isso subiu a serra desarmado, querendo resolver o conflito diplomaticamente, como sempre fazia. No caminho parou três vezes. Na primeira vez, suspirou, pensando se era mesmo o caso de se envolver. Na segunda, um vento leve soprou nele e um passarinho piou, momento em que desistiu de continuar, mas novamente, os irmãos o ataçaram. Na terceira parada, ele sentiu algo, como um golpe no peito ou uma falta de ar, porém, novamente continuou (Maria Joana Bernaldino Pires, Aldeia Alves de Barros, 17/04/2015). Chegando ao topo da montanha, os Matchua e os Silva entraram em luta corporal, armados, um integrante dos Silva disparou em Ademir, e um familiar dos Matchua atirou no filho do Ciriaco, ambos morreram. Ademir não resistiu aos ferimentos, embora tenha chegado vivo no hospital de Bodoquena, o moço dos Silva morreu na hora.

Este modo de recontar um caso é típico kadiwéu, sempre envolvendo o morro, os ventos, os pássaros, todos avisando os humanos de que algo está para acontecer. Depois da tragédia passada, em que ambas as famílias perderam entes queridos, os dois corpos foram enterrados no mesmo cemitério. Contudo, em dias diferentes: os Matchua enterraram seu parente depois que os Silva enterraram o deles, pois estavam ressabiados com possíveis represálias, tendo enterrado o corpo depressa e em segredo. Dias depois dos enterros, o cemitério começou a cheirar mal e animais carniceiros começaram a frequentá-lo.

Conforme já explicitamos, “isso aconteceu porque não enterraram bem o defunto, fizeram um buraco muito raso” (Lucineide de Barros Moraes, aldeia Alves de Barros,

23/09/2015), daí tiveram que consertar o malfeito, enterrando o corpo novamente. Esta explicação causou-nos pesar, pois já estávamos abalados com os acontecimentos trágicos e com o estado em que a aldeia se encontrava - muito quieta, sem motos andando por toda parte, sem parentes se visitando, sem grupos de jovens se reunindo, sem futebol no final da tarde, sem os cultos bastante sonoros das igrejas evangélicas etc. - e voltamos à casa de nossa anfitriã, Joana Baleia de Almeida.

Relatamos o que havíamos feito naquele dia, destacando estas histórias na fala. Do grupo familiar que recebeu-nos, muitas versões surgiram, recontando a mesma situação com pesar. Havíamos percebido que este núcleo familiar preferia o lado dos Silva, pois além de inúmeros indícios e opiniões acerca, sabíamos que o filho de dona Joana assassinado brutalmente na aldeia anos atrás teve entre os seus algozes os irmãos Matchua. Entretanto, quando nos disseram que a operação de reenterrar Ademir havia sido feita por eles, ficamos perplexos, sem entender absolutamente nada. Uma dessas pessoas que agiu como coveiro, diante da nossa pergunta de por que os próprios Matchua não voltaram para enterrá-lo, respondeu que ele deveria enterrar Ademir, “porque era seu cativo” (Aldeia Alves de Barros, 23/09/2015)¹⁰³.

Foi bastante estranho ouvir esta resposta, porque a maior parte dos Kadiwéu nos afirmaram, insistentemente, que a divisão patrício/cativo não existia mais. Até mesmo os familiares que nos acolheram advogavam tal posição, questionando a divisão dos arrendamentos e posses de terras da reserva – pertencentes apenas aos patrícios -, que “deveria ser reelaborada, porque hoje não existe mais isso” (Jailson Almeida, aldeia Alves de Barros, 15/01/2014). Em 2014, o cacique Ademir havia nos alertado que a existência das castas, patrícios e cativos existia apenas para determinadas ações tradicionais na comunidade. Porém, como não havíamos notado nenhum tratamento diferencial nas festas do índio, tornava-se distante a visualização da efetividade desta divisão para além dos assuntos de posse das terras e cargos governamentais¹⁰⁴.

Acrescentamos ao estranhamento causado por este depoimento o fato de que poucos meses após a morte de Ademir, a mesma pessoa que foi seu coveiro, no segundo

¹⁰³ Messias Basques, em comunicação pessoal, disse ter ouvido outras explicações sobre o porquê dos Matchua não terem voltado para enterrar novamente Ademir. Teriam feito isso porque temiam novo conflito na aldeia e já não se sentiam confiantes de que poderiam enfrentar e vencer o grupo que se armou em defesa da família de Ciriaco. O que não contraria o relato do “cativo”, mas apenas o complementa e justifica.

¹⁰⁴ Este tema será abordado por Messias Basques em sua tese de doutorado (PPGAS/Museu Nacional). A questão da existência ou não da hierarquia entre os Kadiwéu será tratada noutra seção deste capítulo, sempre em relação à pintura.

sepultamento, teve um relacionamento amoroso com a ex-mulher de Ademir, Oséia, que foi “desligada” da família Matchua, indo morar juntamente com seus 5 filhos na casa de sua mãe, em Bonito. Todos os Matchua parentes mais estreitos de Ademir mudaram -se para Bodoquena ou para outras aldeias distantes. Muitos reclamaram que tiveram suas casas dilapidadas por ladrões, outros colocaram olheiros nelas para evitar furtos enquanto este período nebuloso dissipava-se.

Após este breve parêntese, para entendermos também como são recontadas as histórias de morte, enfatizamos que o maior problema dos parentes vivos é evitar serem perseguidos pelos entes queridos que os deixaram. Como o parente morto pensa que está vivo, ele procura os seus para socializar. Em vista disso, os vivos devem desenvolver diversas atividades que transformem o espaço familiar do morto em estranho: mudar de nome, destruir a casa ou a modificar em algo – por exemplo, trocando janelas e portas de lugar, cômodos que antes eram quartos passam a ser cozinha, sala, etc. – substituir objetos particulares, cortar o cabelo, deixar de usar pinturas, abster-se da produção cerâmica, evitar falar o nome do defunto ou ver a sua imagem em fotos e vídeos, entre outras atitudes. Caso a pessoa viva não consiga cortar laços com a pessoa morta, ela pode começar a ver como os mortos: enxergar a carne nas plantas, a casa nas árvores, seus parentes mortos há tempos atrás, etc. (Hilário da Silva, Aldeia Alves de Barros, 30/01/2014).

Leczneski (2005) coloca que os Kadiwéu têm este costume porque não querem apenas enganar o parente morto, para que não venha buscar seus amigos e amores, mas também objetivam driblar a própria morte. Ora, então por que não trocam a aparência corporal também hodiernamente? Porque “o corpo e a face são marcas visíveis da vida que desaparecem com a morte, enquanto o nome e casa, permanecem, transcendem a morte” (LECZNIESKI, 2005, p. 181)¹⁰⁵.

A própria origem do nome “Kadiwéu” estaria atrelada a morte e seus efeitos. Segundo Lecznieski (2005), antes da Guerra do Paraguai os Kadiwéu não se chamavam assim, teriam inventado este nome “para que os paraguaios não viessem vingar as mortes dos parentes deles” (LECZNIESKI, 2005, p. 181). Tratando-se de pintura, a autora faz uma leitura aproximativa entre a troca de nomes e a ausência de pintura facial:

A escolha do nome marca a inclusão do indivíduo a determinado grupo, tanto por parentesco (via nascimento), quanto por relações de cativo. Ao invés de referir a um clã ou linhagem específica, os nomes pessoais kadiwéu parecem separar grupos que são, em geral, faccional e

¹⁰⁵ Embora, antigamente, os nomes fossem mudados após o falecimento de uma pessoa.

politicamente opostos. Mas apesar de serem importantes para distinguir grupos entre si, o fato de algumas famílias nobres poderem, ocasionalmente, doar nomes de seu repertório a outras famílias nobres, impossibilita afirmar o uso de nomes como forma de articular oposições grupais ou faccionais, embora a rivalidade quanto ao conhecimento da língua e quanto a versão “mais correta” das histórias seja frequente (LECZNIESKI, 2005, p.179).

Portanto, neste caso, os nomes assemelham-se às pinturas como meios de distinguir e ao mesmo tempo identificar, pertencendo a linhagens específicas, dependendo apenas do modo como estão dispostos, mas que são também repertórios coletivos, isto é, os mesmos padrões para todas as artistas. Porém, o corpo, que não permanece, recebe a pintura, que assim como os nomes e a casa feita de material, transcende a morte.

Em consequência disso, podemos pensar que a pintura tem uma lógica invertida em relação ao rosto. Como teorizou Lévi-Strauss, o rosto é o ornato que o cria, e lhe confere seu ser social, sua dignidade humana, sua significação espiritual, sendo o desdobramento da representação uma função do desdobramento da personalidade (LÉVI-STRAUSS, 1985). Pensar a linguagem como modalidade do corpo e não apenas operação do pensamento puro, objetivando apreendê-la como técnica corporal, do alegrar-se e do embelezar-se, catapulta-nos para outra compreensão da pintura, em que ela é pessoa distribuída. Quando ouvimos as falas de que a pintura é “só pra ficar bonito mesmo”, ou ainda, “pra mostrar que está alegre” (LECZNIESKI, 2005, p. 169), temos dificuldade em compreender as técnicas corporais que envolvem as noções de beleza e de alegria kadiwéu. Contudo, observando palavras como *ibinie*, purificar (GRIFFITHS, 2002, p.236), e *libilienigi*, traduzido como bonito (Idem, p.182), entendemos melhor tais problemáticas.

A ideia de objeto artístico como pessoa distribuída pode ser explicada pela noção de que este objeto carrega inúmeras potencialidades porque é a expressão do trabalho de muitas pessoas (GELL, 1998). Este movimento, chamado de abdução por Gell, definiria bem o que faz o desenho nas redes de relações sociais do grupo: ele as potencializa. cremos ter identificado nos desenhos kadiwéu

[...] processos pelos quais abduções de agência se estabelecem por intermédio de índices materiais capazes de produzir relações assimétricas entre produtores e recipientes, suficientemente potentes para capturar pessoas em relações sociais (CESARINO, 2017, p. 6).

Tais desdobramentos, ou abduções, são os fluxos de significados que transformam os objetos artísticos em indiciais, ou ainda, em representações múltiplas, quiméricas (SEVERI, 2003). Entendemos que estes autores estão apontando para a capacidade do objeto artístico de compor sistemas: tecnológico, político, ritual, cerimonial, estético, social, cultural, etc. Compreendemos que os desenhos kadiwéu podem ser classificados como tal porque produzem redes de relações, em variados contextos como os que demonstramos aqui: são pintados em moças, guerreiros, enlutados, *nidjienigi*, patrícios, cativos, crianças, adultos, idosos, indígenas e não-indígenas.

Unimos os temas da morte e do *nidjienigi* porque ambos os desenhos estão situados como mediadores, transmissores, agentes de relações entre mundos diferentes, isto é, entre vivos e mortos, e entre xamãs e seres notívagos. Tal ligação advém dos próprios povos componentes do tronco linguístico guaicurú, desde o século XVIII. Por exemplo, entre os Abipone do Chaco, que se diziam imortais até o aparecimento das armas espanholas, o jesuíta Martín Dobrizhoffer descreve uma ocasião em que “um feiticeiro ameaçava transformar-se em uma onça para matar os demais índios” (FELIPPE, 2013, p.10).

O episódio foi ridicularizado pelo missionário, e contestado em seguida: “vosotros, Padre, no comprendéis nuestras cosas. A los tigres del campo no les tememos y los matamos, porque los vemos; tememos a los tigres artificiales porque no podemos ni verlos ni matarlos”” (DOBRIZHOFFER *apud* FELIPPE, 2013, p.10). Segundo o pensamento desenvolvido pelos povos chaquenhos, o que causa a morte é fruto de magia xamânica, de retaliação do espírito de algum animal ou de homem vingativos.

A diferença entre inimigos que todos vêem e aqueles que em geral - ao comum dos mortais, ao não-iniciado, etc. - são invisíveis não é análoga à nossa distinção entre seres "reais" e "sobrenaturais". Talvez isso também ajudasse a abolir a distinção (não ameríndia) que persiste no vocabulário da etnologia americanista entre “humanos” e “não-humanos”, i. e, “espíritos”. Há certamente diferenças entre os aliados que todos vêem e aqueles que só são vistos por alguns. “Humanidade”, contudo, certamente não é o que os distingue (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 67).

Por isso, para os Mbayá, ninguém morre naturalmente, sendo a morte um agente impiedoso que retira a vida dos outros quando quer e não uma condição natural; entre os Lule, a morte era ação do Ayaquá, um ser que causava doenças a quem atingisse com seu arco e flecha. Para os Mocovi, os xamãs matam pessoas por meio de malefícios e para os Mataco “a morte é a consequência de um engano que os primeiros homens cometeram:

daí que certos animais, mais atentos, “comprendieron correctamente el consejo que se les daba y por ello se conservan eternamente vivos, renovando la piel” (MÉTRAUX *apud* FELIPPE, 2013, p. 67). Em síntese,

[...] os grupos chaquenhos pensavam a morte sempre como uma perturbação externa: como um acidente que acometia a pessoa, ou fruto de uma desavença que levaria a vítima a ser enfeitiçada. Também poderia ser resultado da má administração da cura de algum xamã, que, ao tentar salvar um enfermo ou ferido, ficava responsável por manter corpo e alma unidos – caso contrário, o primeiro perderia sua substância ontológica e o paciente morreria, culpando-se diretamente o xamã (FELIPPE, 2013, p. 116).

Entre os Guaicuru, o padre Sánchez Labrador conta que o *nidjienigi*, quando atingia o estado de transe, encontrava-se com as almas dos parentes mortos dizendo que tinha ido buscar a alma dos enfermos, que haviam fugido dos corpos-moradas de seus donos e que devia restituí-las a eles. Se o xamã conseguisse voltar com a alma do paciente, significava a recuperação deste, porém, se a alma insistisse em fugir e se esconder, o xamã retorna de seu encontro pleno de tristeza, sabendo que não conseguirá salvar o enfermo da morte. Os Mbayá diziam algo semelhante, que as almas dos defuntos passeavam nos montes, e que os xamãs corriam pelos campos gritando-as (FELIPPE, 2013). A pintura, funcionava como agente colaborativo do xamã, porque era um facilitador de comunicação, de transição, de permissão da entrada do *nidjienigi* na morada de cima.

Sobre a atuação do *nidjienigi* em festas, compreendemos que ele não é caracterizado como um anfitrião de seus aliados, mas quem cuida, num campo relacional, do crescimento das relações entre ambos os planos, amistosas ou belicosas. Ademais, operam “tanto na chave da Festa como na da Guerra, estabelecendo alianças com gentes diversas, fazendo festas e guerras em planos visíveis e invisíveis, seguindo os mesmos protocolos” (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 68).

Relembremos que, na festa de Tainara, as funções de chefe e de xamã (pastor) eram desempenhadas pela mesma pessoa, o cacique e pai da moça, Joel. Como chefe de guerra, Joel detinha autoridade para comandar o grupo em uma batalha, como chefe de festa, logo, anfitrião, tinha o papel de convidar, pacificar. Ambos são iniciadores de movimento. Os *nidjienigi* também podem ser dispostos nestas chaves duais: como curandeiros, são chefes de paz e de festa, praticam verticalmente seus poderes, encontrando aliados, por exemplo; como feiticeiros, são chefes de guerra, exercitando horizontalmente seus poderes, buscando inimigos (PERRONE-MOISÉS, 2015). Os

desenhos, nestas situações, são veículos de abertura ou de encerramento das comunicações, entre outras funções, adaptando-se aos tipos de relações requeridas deles.

Saindo dos relatos passados sobre o *nidjienigi* para os contemporâneos, a princípio, recebemos muitos depoimentos em que os Kadiwéu definiam-se como convertidos à religião evangélica e que não acreditavam mais nestas “crenças” de velhos padres. Contudo, este tipo de resistência também havia acontecido no âmbito dos desenhos e, por isso, sabíamos que deveríamos insistir um pouco mais no tema.

Acreditávamos que com o passar do tempo as histórias sobre xamãs viriam à tona, entretanto, não foi bem assim. Embora as histórias de xamãs ainda sejam recontadas pelos mais velhos ao pé do fogo, muitos declararam que o último xamã era um “*otxikonrigi*” (RIBEIRO, 1979, p.199), isto é, um feiticeiro, alguém que mata pessoas -, que havia sido morto por um vento vindo de um morro, e que não tinha deixado herdeiros de profissão.

Todavia, diversas pessoas rememoram experiências de cura com *nidjienigi* durante sua infância ou adolescência, dado que aponta para a manutenção das práticas xamânicas até pouco tempo atrás. Por exemplo, Hilário Silva conta que o *nidjienigi* envolvia o doente no seu mosquiteiro, que era um pedaço de pano, e cantava balançando seu chocalho, intervalando os cantos com pausas para fumar cigarro perto de uma fogueira. O momento que todos esperavam, ainda segundo Hilário, era a hora em que o pajé entrava em transe, incorporando os bichos que o ajudavam (Hilário Silva, Aldeia Alves de Barros, 30/01/2014). Neste trecho do relato, vimos o então pastor da igreja evangélica Uniedas reproduzir o barulho da onça pintada que o xamã fazia ao incorporar este guia, para o fascínio da plateia. Hilário diz respeitar os conhecimentos dos mais antigos, e não ver como conflitante sua relação com a igreja evangélica e estas experiências provindas da sua cultura, tão sábia quanto.

Figura 145 e 146: “Recipiente de cabaça” (In: RIBEIRO, Berta G. Dicionário do Artesanato Indígena/1988; MALCHER, José Gama. Índios/1964; MUSEU DO ÍNDIO. Boletim do Museu do Índio Nº 8/1998; MOTTA, Dilza Fonseca da. Tesouro de cultura material dos índios no Brasil/2006)¹⁰⁶.

Maria Joana Bernaldina Pires (Aldeia Alves de Barros, 23/09/2015) rememorou os tempos em que teve que se mudar para longe, quando criança, devido a necessidade de cuidar da doença de uma irmã, fator que fez com que a família se mudasse para uma casa perto do padre. Os *nidjienigi* costumavam habitar distantes da comunidade, porque, segundo Ribeiro (1979), eram acusados de feitiços e bruxarias com frequência. Por outro lado, quando curavam alguém recebiam muitas prendas (gado, cavalos, frangos), como pagamentos de seus trabalhos. Nestas ocasiões, a comunidade regozijava da presença próxima dos padres, porque eles deveriam demonstrar generosidade compartilhando seus ganhos. Assim sendo, quando o xamã recebia alguma prenda, “as pessoas da aldeia já diziam que, em breve, iriam carnear (fazer churrasco)” (Maria Joana Bernaldina Pires, Aldeia Alves de Barros, 23/09/2015).

Segundo Lenita Cruz (Aldeia Alves de Barros, 15/08/2014), antes de uma reza, os *nidjienigi* pintavam-se com o objetivo de protegerem-se, além de estarem munidos de seus apetrechos - maracá e cintos preenchidos com desenhos, penachos e cocares repletos de penas de emas e outros penduricalhos brancos, cachimbo – para conseguirem comunicar-se com seus bichos-guias. Tal informação foi confirmada também por Nestor Rufino, um dos homens mais velhos e sábios da comunidade. Para ele, os curandeiros usavam a pintura “para que os espíritos reconheçam que com aquele sujeito pintado daquela forma e usando aqueles utensílios (chocalho e penachos) eles poderiam se comunicar” (Aldeia Alves de Barros, 30/10/2014).

¹⁰⁶ Disponível em: < <http://base2.museudoindio.gov.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl82.xis&cipar=phl82.cip&lang=por>>. Acessado em 2/4/2017.

Figura 147: Vicença e sua neta aprendiz de *nidjienigi*. In: Documentos audiovisuais e iconográficos do Museu do Índio: RIBEIRO, Darcy. Xamã Kadiwéu ao lado de criança. Mato Grosso, 1948¹⁰⁷.

As histórias de e sobre os *nidjienigi* continuam presentes no cotidiano kadiwéu, entretanto, no que tange às práticas, estas parecem não estar presentes em suas vidas cotidianas, ou de forma oculta, talvez pela forte doutrinação evangélica na aldeia, ou ainda pela incorporação das funções dos *nidjienigi* pelos pastores evangélicos. Estes últimos são procurados para orarem para pessoas doentes, para fazerem campanhas, que são semanas de orações com a família daquele que precisa ser curado, além de proporem orações no monte, fazendo expedições a locais distantes e elevados da aldeia, com o intuito de vivenciarem experiências de fé e incorporação do espírito santo.

Destarte, soubemos por meio de boatos que existem duas *nidjienigi* praticantes na aldeia Alves de Barros: Salustiana e Pedroza. A primeira confirmou que era “padre do bem”, que sabia mexer com plantas que curam e que este dom havia sido passado como herança familiar (Salustiana, aldeia Alves de Barros, 28/09/2014). Todavia, como acompanhava o marido no serviço em uma fazenda distante da aldeia, não pudemos conversar muito sobre o tema. Dona Salustiana é ceramista e desejávamos saber se sua prática enquanto padre interferia no seu modo de pintar, de moldar o barro, de encontrar compradores, etc. Ela informou que nada disso ocorria, que a pintura da cerâmica passava

¹⁰⁷ Disponível em:

<<http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/fotografia/spi/se/album/a12/spi12828.jpg>>. Acessado em 2/4/2017.

por outras lógicas. Acrescentou que não se pintava para realizar curas, não tinha chocalho, nem penacho e muito mesmo fumava cachimbo, apenas rezava para a pessoa e aplicava ervas sobre os ferimentos e doenças. Abaixo, demonstramos uma fruteira fabricada por Salustiana.

Figura 148: Fruteira de Salustiana (Acervo pessoal - Out/2014).

A segunda pessoa apontada como *nidjienigi*, dona Pedroza de Barros Morais, afirmou que não acreditava em nada dessas besteiras, que se converteu à religião evangélica desde que se casou com João Marcelino e que estes boatos não passavam de comentários maldosos de pessoas que tinham inveja dela, porque vendia bastante cerâmica.

Figuras 149-150: Cerâmicas produzidas por Pedroza de Barros Morais (Acervo pessoal/2014).

Diante do explicitado, compreendemos que exista um repertório coletivo acerca dos conhecimentos de cura pelas plantas, mas que isso não torna qualquer pessoa um *nidjienigi* dentro da aldeia, porque para ser xamã é preciso aprender cantos, danças, gestos rituais, etc. No caso de Pedroza, que viu seu primeiro marido morrer ainda muito jovem, e também o de Terezinha de Almeida, a qual algumas pessoas afirmam ser *nidjienigi*

porque seu marido morreu de um mal súbito do coração, vítima da ex-esposa¹⁰⁸, são acusadas sem a confirmação das mesmas. O curioso é que também Terezinha é excelente ceramista, encontrando muitas clientes entre as próprias mulheres kadiwéu, que compram umas das outras para revender na cidade em grandes quantidades.

Figuras 151-152: Cerâmicas produzidas por Terezinha Almeida (Acervo pessoal, 2014).

Tendo em vista estes relatos, pensamos que os Kadiwéu agissem como os Azande (Evans-Pritchard, 1978), que acusavam uma pessoa de feitiçaria segundo uma rede de relações recém-estremecidas. Além disso, os Kadiwéu também mostram que não é qualquer pessoa que pode ser *nidjienigi* e que é preciso desenvolver este dom através dos ensinamentos de outro padre mais velho. Tais características aproximam, ao nosso ver, ambos os povos.

Em suma, averiguamos serem os desenhos kadiwéu uma capacidade consciente e intencional, que produz pessoas e objetos à medida em que relaciona-os com a realidade e os faz agir sobre ela (LAGROU, 2009). Nos contextos apresentados, em que os desenhos aparecem nos momentos de luto e de cura, a arte kadiwéu mostrou-se captora de relações, mediadora e agenciadora do acesso a algo, um sistema técnico que medeia a produção de arte e o processo social (GELL, 2005). Se hoje buscamos fazê-los falar, mais do que os calar, como ocorria em antropologias sobre a arte primitiva, podemos pensar que os desenhos kadiwéu se expressam por dualidades entre simétrico e assimétrico, vertical e horizontal, festa e guerra, vida e morte, cura e doença, homens e mulheres, jovens e idosos, etc., que se complementam.

¹⁰⁸ Presenciamos um acontecimento que talvez indique ser esta última acusação embasada em práticas reais. Uma noite, sentados em torno do fogo com o grupo familiar de Joana Baleia de Almeida, nossa anfitriã, recebemos a visita apressada de adolescentes, acompanhados por Terezinha (filha de Joana), apurados em ter determinada planta para curar um primo que estava com um encosto. Nesta ocasião, Terezinha colheu as folhas de plantas e saiu correndo para ajuda-los. Perguntados sobre o que seria um encosto, nos disseram que é quando um espírito ruim entra no corpo de uma pessoa. Mas que não ficássemos com medo, “porque isso é comum e eles sabem retirar o encosto” (Joana Baleia de Almeida, aldeia Alves de Barros, 05/10/2014). Talvez todos saibam quais plantas ajudam a resolver este problema, talvez Terezinha seja mesmo uma *nidjienigi*, que utiliza estes saberes de modo mais eficaz, não sabemos.

Veremos, no próximo item, mais uma destas diferenciações, entre patrícios e cativos, por exemplo, e como os desenhos interagem com os indígenas Kadiwéu puro e misturado, como argumentam.

3.3 Os desenhos nas relações entre os Kadiwéu e outros povos indígenas

As diferenças entre os povos, indígenas ou não, foram expressões da vontade de *Gonoenogoji*, quando tirou os homens do mesmo buraco e doou-lhes vocações distintas a desempenhar: aos Terena deu a enxada e a destreza em cultivar a terra, por isso são agricultores; aos *ecalaye* ofertou-os tudo de melhor, porque saíram do buraco pedindo as bênçãos do Senhor, que se encantou com o gesto e retribuiu com muita generosidade. Aos Kadiwéu, que não esperaram sua vez na fila, *Gonoenogoji* não pode fazer muito. Iam ficar sem nada se não fosse o aviso do Carcará, então o demiurgo soprou-lhes o dom de saquear e guerrear com outros povos (PECHINCHA, 1994).

Se “o sistema sociopolítico e econômico resulta num tipo específico de ocupação” (SIQUEIRA JR, 1993, p. 205), em que a sazonalidade das migrações, o tipo de relações com os *ecalaye* e outros povos indígenas, as previsões dos *nidjienigi* e a descentralização política e autonomia das chefias contribuem para tal conjectura, o sistema índio kadiwéu mostra-nos uma descontinuidade entre o tempo antigo e o atual. Assim como os Piro (Gow, 1996), os Kadiwéu focam sua narrativa nestas diferenciações, principalmente em referência a temas como: alimentação e sobrevivência, religião, relações com outros povos indígenas e com os *ecalaye*. Assim sendo,

A continuidade de uma cultura fundamenta-se em pressupostos filosóficos que explicam que conhecer o mundo é classificá-lo segundo conceitos prévios, que são sociais, ou seja, são comunicáveis, e, portanto, significam, e por significar são públicos, são compartilhados (PECHINCHA, 1994, p.86).

Por exemplo, diversas vezes ouvimos que se fosse antigamente não estaríamos mais vivos, caminhando livremente nas terras dos índios guerreiros, porque os Kadiwéu “não deixavam nenhum branco conhecer as suas terras e ir embora vivo, veja o que aconteceu com o Boggiani, foi Kadiwéu quem matou, mandou seu cativo Xamacoco matar” (Lourenço, Aldeia Alves de Barros, 10/08/2014). Em relação aos outros índios que habitam a TI, destacamos anteriormente que os Kadiwéu alegam ter existido o sistema do cativo tempos atrás, e que hoje só continua em determinadas ocasiões. Contudo, a fronteira entre puro e não-puro, que definia quem era o patrício e quem era o

cativo – geralmente um prisioneiro de guerra incorporado na sociedade guerreira – nunca foi tão confusa como hoje. Pessoas que se autointitulam nobres, patrícios, puros, são as mesmas que são acusadas por outros, igualmente nobres, de não o serem, porque seus avós foram misturados com paraguaios, ou terena, e não somente com kadiwéu.

Parece-nos, em determinado momento, que ser puro ou não era uma questão de perspectiva, mas também de conhecimento da árvore genealógica das famílias. Logo, quem detém a autoridade em distinguir patrícios e plebeus, nobres e cativos, kadiwéu puro e kadiwéu misturado (que são chamados de terena, paraguaio, kinikinau, etc.) são os mais velhos, considerados nobres. Conversando com uma dessas figuras eminentes, o senhor Nestor Rufino, ele mesmo afirmou não ser totalmente puro, porque era hábito kadiwéu que os nobres se casassem com *ecalaye* ou chefes de outras populações (Aldeia Alves de Barros, 30/10/2014). Perguntamos para o senhor Antônio, marido de Inácia Bernaldino, considerada uma mulher kadiwéu pura, se ele poderia nos indicar alguém na aldeia que fosse Kadiwéu puro. Sua resposta foi apontar para Leandro e Olinda, ambos Kadiwéu. Mas soubemos que o senhor Leandro tem descendência terena. Isto posto, questionamos se os filhos deste casal eram Kadiwéu puros, ao que fomos informados que sim, porém, eles formaram famílias misturadas, e seus filhos – netos de Leandro e Olinda – não são mais puros (Antônio Pires, Bodoquena, 17/04/2017).

Diante do exposto, supomos que o que define patrício e plebeu não seja mais a pureza ou miscigenação da pessoa, e talvez nunca tenha sido este o fator principal, embora o mais comentado por todos. É possível que sejam as relações de poder internas ao grupo que delineiem as diferenciações. Logo,

Os que se consideram descendentes de Kadiwéu "puros" são os que realçam a diferenciação numa marcação de identidades distintas dentro do próprio grupo. Já os descendentes de cativos privilegiam o aspecto da inclusão e da dependência da sociedade kadiwéu em relação a estes novos membros. Os cativos eram trazidos para ser "companhia" dos Kadiwéu (PECHINCHA, 1994, p.128/9).

A primeira família terena a chegar à aldeia Alves de Barros foi a de Salvador de Almeida (cf. SIQUEIRA JR, 1993, p.130), pai do meu anfitrião, Juvêncio de Almeida. Segundo Siqueira Jr. (1993), os Terena se referem aos Kadiwéu como *Uaiokoliti*, e os Kadiwéu chamam os Terena de *Nidjolola*. A primeira palavra não foi encontrada no dicionário Kadiwéu-Português (GRIFFITHS, 2002), porém, a segunda indica que *nijololegi* se refere à índio Terena e *etelenaga* (ou *nidjolola*, pejorativamente), povo Terena (GRIFFITHS, 2002, p. 138), e não meu cativo, ou algo do gênero.

Pechincha (1994) argumenta haver duas classes entre os Kadiwéu: a de capitães - *Goniwotagodepodi* (conjunto de senhores e soldados) e *Oniwotagodi* (de senhoras) e a de cativos (soldados e servos), cuja denominação era *Iotagi* (cativos/criados) e *ootagi* (meu criado) (PECHINCHA, 1994, p.55). E ressalta ainda que, mesmo que houvessem soldados senhores e cativos, isso não significava que os valores hierárquicos eram esquecidos ou deixados de lado em prol da igualdade de condição em campo de batalha.

Para Santos-Granero (2009), as relações entre os Kadiwéu e os outros povos indígenas não eram de simbiose, teoria afirmada por Sánchez Labrador (1910), Padilha (1996), Felipe (2013), entre outros autores, mas hierárquicas e coercitivas. Além disso, alega que o tipo de escravidão dos povos ameríndios não foi um produto da colonização, mas sim algo desenvolvido particularmente por eles (cf. SANTOS-GRANERO, 2009, p.97-99). Na interpretação do autor, os Guaicuru consideravam a fabricação de pessoas na esfera da produção e não do consumo, por isso eles faziam guerras para conquistar vitalidade para seu grupo, mais que cativos. Tais vidas deveriam ser submissas às vontades deles.

A singularidade das formas de escravidão e servidão dos nativos da América tropical reside na existência de uma expressão extrema da economia política da vida ameríndia, uma economia política baseada na noção difundida de que a energia vital é finita, geralmente fixa, escassa, distribuída desigualmente e em constante circulação. Em tal tipo de economia, humanos, animais e outros seres são concebidos como competidores entre si no acúmulo de quantas potencialidades de vida quanto forem possíveis as possíveis através da predação mútua e captura. Potencialidades de vida arrancadas do Outro inimigo pode assumir várias formas (SANTOS GRANERO, 2009, p. 14).¹⁰⁹

Embasando seu estudo em seis sociedades que teriam desenvolvido sistemas escravagistas – a saber: os Calusa, os Kalinago, os Tukano, os Conibo, os Chiriguaná e os Guaicuru – Santos Granero constatou que todas elas eram sociedades de caçadores e pescadores. Os cativos, além de serem agricultores e, por isso, alvos mais “fáceis”, eram incorporados pela troca, venda ou guerra. Mas nem sempre os objetivos dos captadores era a apropriação dos bens do inimigo. Tratando especificamente dos Guaicuru¹¹⁰, o autor

¹⁰⁹ No original: “The uniqueness of native tropical American forms of slavery and servitude resides in their being an extreme expression of the Amerindian political economy of life, a political economy based on the widespread notion that vital energy is finite, generally fixed, scarce, unequally distributed, and in constant circulation. In such an economy, humans, animals, and other beings are conceived of as competing among themselves to accumulate as many potentialities of life as possible through mutual predation and capture. Potentialities of life wrested from enemy Others can assume various forms (Tradução nossa).”

¹¹⁰ Conhecidos também pela alcunha de Mbayá (esteira de palha), que assim como Guaicuru (povo sujo) são nomes dados pelos vizinhos Guarani,

data o primeiro contato com o europeu no ano de 1548 – mesma época em que contataram os Chané e os Toba (grupos Guaná), que habitavam a zona do *Caaguazú* (SANTOS GRANERO, 2009) – para demonstrar que as relações hierárquicas eram muito mais antigas que uma possível influência europeia.

Após a invasão dos espanhóis, os Guaicuru mudaram-se para a região do *Mbotedi* no século XVIII, conhecida como Miranda, atualmente. Este deslocamento impactou nas relações entre povos: até 1800, os Guaná eram alvo da dominação dos Guaicuru; após sua transposição, os Bororo, Guarani Kaiowá, Guató e os Chamacoco passaram a ser fonte de cativos. Nos anos de 1796 e 1797, os constantes ataques dos espanhóis em represália aos roubos e ataques dos Guaicuru fizeram com que os últimos consolidassem uma aliança com os portugueses. Depois da Guerra do Paraguai, somente um dos subgrupos Guaicuru sobreviveu, os Kadiwéu, com apenas 200 pessoas. Dos Guaná, só os Terena e os Kinikinau sobreviveram (SANTOS GRANERO, 2009).

Clastres (2013) aponta três motivos de guerra e violência nas análises acerca das sociedades ameríndias. Primeiro, uma concepção naturalista e organicista da guerra, depois uma corrente economicista e, por último, uma articulação entre guerra e reciprocidade (comércio ou troca). Todos estes posicionamentos foram refutados pelo autor, pois, segundo ele, a guerra: (1) não é própria de uma raça, ou seja, não é uma demonstração de inferioridade, animalidade, proximidade com a natureza, portanto, não se relaciona com concepções naturalistas e organicistas; mas se constitui como um ato agressivo entre os homens e depende de determinantes sociais produzidas em contextos mais amplos. A guerra (2) não advém da baixa produtividade e do diversificado uso do tempo, e ainda, (3) que a articulação entre guerra e comércio ou troca seria apenas um dos princípios de reciprocidade, não sendo forte o suficiente para promover conflitos bélicos.

Ou seja, “Para Clastres, a tese de Lévi-Strauss [situada na terceira forma de analisar a belicosidade] coloca na guerra uma dimensão acidental na medida em que acontece como casualidade ou negação das relações positivas intrínsecas às trocas recíprocas” (PADILHA, 1996, p.14). Isso significa que o pensamento de Lévi-Strauss cometeria o mesmo tipo de erro da segunda tradição, que situa a guerra como consequência econômica, pois o problema é disposto como uma continuidade gradativa, em que a troca e a guerra são lados de uma mesma moeda, perdendo de vista a positividade, a função agenciadora da reprodução primitiva da guerra.

O ponto de partida da teoria de Clastres é a ruptura com a construção dualista, tendo a guerra como sua face negativa. Para ele, a guerra produz seus próprios mecanismos e não pode diluir-se na negatividade da troca, no duplo da caça ou no limite da técnica. Pensá-la, significa **uma descontinuidade radical, onde sua função específica constitui um dos mecanismos de reprodução das sociedades primitivas** (PADILHA, 1996, p.14) Grifos da autora.

Tendo em vista as teorias clastreanas, que caracterizam a guerra em sua face positiva, há pelo menos três níveis de explicação para a guerra entre os Guaicuru, dado importante para entendermos qual tipo de relação eles mantinham com os outros povos indígenas, se era de simbiose (PADILHA, 1996) ou de dominação (SANTOS GRANERO, 2009), conforme os autores argumentam. O primeiro seria o de negociação entre a natureza e a cultura, em que o cativo é menos do que um humano, o segundo é literal: “Kadiwéu não gostava de ter filho e precisava buscar cativos, novos membros para a sociedade” (PECHINCHA, 1994, p.122), o terceiro nível alega a guerra como necessária ao perfil comportamental do Kadiwéu como guerreiro.

Nas três hipóteses, percebemos a fabricação da pessoa kadiwéu, situada também em Santos-Granero (2009), a medida em que aponta para uma análise da vitalidade da incorporação dos inimigos e estrangeiros, isto é, do sistema hierárquico como fundamento da produção da sociedade kadiwéu. Produzir uma pessoa ou sociedade pela incorporação pós-guerra, isto é, de relações de captura e subordinação, é “integrá-la”, modo de incorporação sem direitos, “assimilá-la”, com direitos plenos ou “familiarizá-la”, entendendo os cativos como animais de estimação.

Assim sendo, seguindo a teoria de que produzir pessoa é, no caso cativo, compará-los aos animais de estimação, que eram produto da agência de seus captores e detinham total poder sobre eles (cf. SANTOS-GRANERO, 2009, p.195-196)¹¹¹, Santos Granero aponta para as relações entre patrícios e plebeus kadiwéu como relações em que os captores, por exemplo, deveriam decidir se os descendentes de um animal morto devem ser comidos ou mantidos, como um animal de estimação. Isto é, eles decidiam se um cativo deve ser morto, negociado, casado, adotado ou mantido como servo/escravo. Se

¹¹¹ Nos contextos de familiarização, a analogia com os animais de estimação não era mera metáfora: “Rather, it is a logical outcome of interethnic systems of classification by way of which powerful capturing societies classify their weaker neighbors as game animals (C. Hugh-Jones 1979: 223–224). Enemies are equated to affines and game meat, whereas captive children are associated with consanguines and pets (Descola 1994: 339). This ideology was also present among native groups outside tropical America” (SANTOS GRANERO, 2009, p.174).

mantidos vivos, deveriam ser domesticados ou civilizados “para serem incorporados à esfera dos humanos civilizados” (SANTOS GRANERO, 2009, p.155).

Dentro desta lógica, as pinturas corporais seriam reflexo da civilização dos cativos, pela imposição de marcas especiais em seus corpos, meios privilegiados de depersonificação e re-personificação, configurando uma impressão de novas memórias e alteração de status. “É precisamente por esse motivo que os ameríndios têm privilegiado as transformações corporais para marcar e denotar a passagem da autonomia pessoal para a servilidade” (SANTOS-GRANERO, 2009, p. 106).¹¹²

Enfatizando nas marcas corporais sua condição estrangeira, tanto pela ausência de marcas corporais dos captores, sublinhadas como sinais de plena humanidade por estes, e pela presença imposta de ornamentos degradantes, marcas corporais e mutilações corpóreas, quanto proibindo o uso de artigos de vestuário ou ornamentos originários de seus povos, “enquanto estão retidos em seu status servil, tais marcas corporais rotulavam os cativos—e servos e tributários em menor escala — como sendo diferentes e inferiores”¹¹³(SANTOS GRANERO, 2009, p. 107).¹¹⁴

Ainda por esta linha de raciocínio, em que os desenhos distinguem os civilizados e os selvagens, os patrícios e os cativos, os homens Guaicuru puros usavam diversos ornamentos de pena (capuzes, braceletes e faixas), com exceção das penas da ema (rhea americana), símbolo da animalidade, atrelado às mulheres e aos cativos, mas também aos xamãs, devido a sua transitoriedade entre mundos humano e não-humano (Sánchez Labrador, [1760] 1910). Além disso, os cativos eram autorizados a pintar seus corpos somente com o carvão preto, enquanto os guerreiros puros preparavam-se para ir à guerra pintados com desenhos em vermelho (*nibadena*), o preto (*notique*) e branco (*namogoligi*).

As mulheres cativas e criadas diferiam das suas senhoras pelos desenhos faciais e técnicas utilizadas na sua aplicação. Enquanto as mulheres Guaicuru pintavam desenhos elaborados em seus rostos e corpos, as cativas não teriam tal habilidade. Ademais, os nobres pintavam seus braços dos ombros até os pulsos, sendo este um sinal de sua condição; em contraposição, nunca pintavam o próprio rosto, sob qualquer circunstância,

¹¹² No original: “It is precisely for this reason that Amerindians have privileged bodily transformations to mark and denote the passage from personal autonomy to servility” (Tradução nossa).

¹¹³ Por exemplo, na festa da vitória, as mulheres cantavam, dançavam e louvavam os feitos dos guerreiros seus maridos, demonstrando também seus troféus de vitória: cabeças, crânios escalpelados, etc. O objetivo, segundo Santos-Granero (2009) era marcar o cativo como estrangeiro.

¹¹⁴ No original: “[a]s long as they retained their servile status, such corporeal markings labeled captives—and to a lesser extent servants and tributaries—as being different and inferior” (Tradução nossa).

pois eram marcas de inferioridade e servidão¹¹⁵. Por isso, ao pintarem a testa e o queixo de alguém, estavam indicando seu status servil, prática que pôde ser observada ainda em 1825.

Em Boggiani (1945), há relatos de que marcas pessoais eram aplicadas sobre os cativos e seus pertences pelos Guaicuru. Os senhores exibiam suas marcas pessoais também em bandeiras fincadas diante de suas barracas, além do uso dessas marcas nas mulheres, senhoras Kadiwéu, aplicadas por seus maridos, e vice-versa (cf. SANTOS GRANERO, 2009, 121/122). Além das diferenças de posicionamento e do tipo de pinturas aplicadas na diferenciação entre senhores e cativos, há a divisão entre tatuagens (desenhos fixados para sempre na pele) e pinturas não-perenes:

As tatuagens indeléveis eram, por exemplo, atributo das mulheres “plebeias”. As mulheres capitães usavam, por sua vez, tatuagens indeléveis nos braços, onde desenhavam quadrados e triângulos, sinais de sua nobreza. Os Mbayá usavam grande parte do dia para o trabalho de se pintarem enquanto os criados se encarregavam dos trabalhos domésticos cotidianos. As mulheres de alta extração usavam uma faixa onde carregavam as crianças, ricamente bordada com conchas e contas. As cativas usariam uma semelhante, mas sem os adornos. As mulheres nobres viajavam a cavalo, acomodadas sobre esteiras que cobriam com mantas matizadas de contas coloridas. Enfeitavam as cabeças, peitoral e rédeas de seus cavalos com contas e chapas de prata. Eram acessórios que distinguiam os nobres e era sinal de riqueza contrastados com o que usavam os pobres, fossem estes Guaikurú ou cativos, que montavam simplesmente sobre couros e esteiras. (PECHINCHA, 1994, p. 52-53).

Numa análise dos termos usados para designar tais pessoas dependentes ou subordinadas após terem perdido uma batalha, Santos Granero (2009) indica que a ideia de cativo estava mais próxima de alguém apreendido, como na caça e na pesca (ou na guerra), da noção de presa. Sabemos que os povos tributários mantinham sua autonomia política e econômica, chegando a ser considerados amigos e aliados pelos Guaicuru, e que não obstante, eram tratados como uma aquisição, assim como os despojos roubados em ataques de guerra, *conoelogodipi loguodape* (“coisas de nossos inimigos”) (cf. SANTOS GRANERO, 2009, p. 121), o que faz com que as conjecturas do autor não sejam compreendidas como totalmente infundadas.

¹¹⁵ A prática de marcar os prisioneiros de guerra seria pré-colonial, conforme explica o autor: “Apparently, the custom of marking people derived from the Spanish and Portuguese practice of branding their horses; it would have been adopted by Guaicurú people in the late 1500s, together with the horse. However, strong evidence indicates that the practice of marking people existed in America prior to contact. [...] This suggests that Guaicurú marking of war captives was a precolonial practice. If true, then the elaborate marks that Guaicurú branded their horses with in colonial times were inspired by the tattooing of captives rather than the other way around” (SANTOS GRANERO, 2009, p. 123).

Assim sendo, os senhores demonstravam, em declarações como a de que os Terena eram inclinados a mentir, o quanto se consideravam superiores a este povo, ao mesmo tempo em que escolhiam mulheres Guaná de alto nível para casarem-se, incluindo à sua família os filhos mestiços. sem distinção (SANTOS GRANERO, 2009). A divisão sexual do trabalho do Kadiwéu resumia-se desse modo: ao homem cabia prover o toldo de caça e outros víveres, produzir armas, prataria, canoas, peles, cavalos e guerra; as mulheres restava a coleta de frutas e raízes, farinha do palmito, fiação e tecelagem do algodão e lá, preparo de esteiras, cerâmica (PECHINCHA, 1994, p.52). Ao cativo cabia servir ao senhor, ou seja, “A miscigenação não impediu a hierarquização da sociedade” (PECHINCHA, 1994, p.50). No campo da arte, as Guaná contribuíam no casamento e como servas, permitindo as *dueñas* o lazer de sua arte, fator destacado por Anoã em depoimento a Darcy Ribeiro (1979).

Porém, pensando de outro modo, Padilha (1996) advoga que as relações entre os Guaicuru e os Guaná eram de interesse mútuo, como um acordo em que ambas as sociedades ganham, e não de coerção e hierarquia. Ou seja, ao desenhar o rosto de uma “estrangeira”, as índias Kadiwéu transferem para ela a insígnia de seu grupo, demonstrando aceitação e incorporação, que não constitui um ato de imposição, mas sim um projeto político comum a ambos os grupos. Ao mesmo tempo, há troca de técnicas entre ambas.

Padilha (1996) coloca a pintura como “signo de alguns desdobramentos relacionados a duplicação da personalidade, ao desenho enquanto máscara” (Idem, p. 76), que participa da divisão do corpo simbólico ou das áreas de pintura, embasando-se nestes dois corpos reais, “onde a máscara no rosto de algumas indicava a complementaridade do sistema de reprodução social (aborto, infanticídio, casamentos extra-casta de origem) e ao mesmo tempo a singularidade da descendência étnica” (Idem, ibidem). Para concluir, podemos dizer que

O exercício do desenho pelas *Dueñas*, sobre indígenas de outras etnias opera simbolicamente a hegemonia dos Kadiwéu sobre os outros grupos. E pode ser esta a razão do prestígio das artistas dentro do grupo, comparável ao dos guerreiros. Enquanto máscara, a pintura tem a dupla função de mascarar e desmascarar. Pintura corporal para umas, grafismo facial para outras. Uma **persona** dividida em duas? Ou duas pessoas que formam a **persona** que no desenho abre-se em duas metades? Na pele feminina convertida em suporte, uma trama do mundo acolhe e revela possibilidades do devir étnico. Se o rosto ornado se investe em máscara de múltiplas leituras, tanto sua função, quanto seu significado, estão indissociados do corpo de quem transforma o rosto desnudo em novo rosto simbolizado. E sendo um mesmo através

do desenho, os dois corpos revelam a conversão de uma diferença em uma semelhança, uma operação onde as tensões étnicas parecem ceder (PADILHA, 1996, p.77). Grifos da autora.

A hierarquia funda-se numa oposição, mas a distinção entre as partes pressupõe o lugar de cada uma no todo. “A hierarquia é, assim, o “englobamento do contrário” – por definição a hierarquia existiria em qualquer lugar” (PECHINCHA, 1994, p. 63). Em síntese, acreditamos que a diferenciação do Kadiwéu puro estava embasada na formação do índio como guerreiro, o *Godapoagenigi*, sendo esta a função para a qual foram designados por Deus em sua existência. Tal relação, observada pelas autoras como de simbiose, não exclui outras formas de interação, de coerção e hierarquia, esta convivência entre meios diversos de lidar com o outro está representada na arte.

Lévi-Strauss sugere existir um paralelo entre o plano sociológico inscrito no sistema guaná e bororo e o plano estilístico da arte kadiwéu. Tudo se passa, escreve o autor, “como se, colocados diante da contradição de sua estrutura social, os Guaná e os Bororo tivessem conseguido resolve-la (ou disfarça-la) usando métodos propriamente sociológicos”, como o efetuado através da divisão em metades. (2001 [1955]: 185). Aos Mbayá, continua o autor, “faltou tal solução (...) seja porque a ignoraram (o que é improvável), seja, mais provavelmente porque foi incompatível com o fanatismo deles”. Assim, não tiveram a sorte de resolver suas contradições, ou pelo menos dissimula-las graças a instituições artificiosas. Mas esse remédio, que lhes faltou no plano social, ou que eles se recusaram a imaginar (...) já que não podiam tomar consciência dele e vivencia-lo, puseram-se a sonha-lo, não de forma direta, que teria se chocado com seus preconceitos, mas de forma transposta e na aparência inofensiva: em sua arte” (2001 [1955]: 186). A “misteriosa sedução”, bem como a “complicação à primeira vista gratuita”, da arte gráfica kadiwéu, poderia ser interpretada, segundo Lévi-Strauss, como “o fantasma de uma sociedade que procura, com uma paixão insatisfeita, o meio de expressar simbolicamente as instituições que poderia ter, se os seus interesses e as suas superstições não lhe impedissem (LECZNIESKI, 2005, p. 170).

Nestas poucas palavras acerca da distinção social, apreendemos que patrícios e cativos, vivos e mortos, homens e mulheres, jovens e idosos, todos estavam marcados por status e obrigações sociais diferentes, que se refletiam também na pintura corporal e facial. Havia, assim, ‘uma vontade metassocial’, nas palavras de Lévi-Strauss (1996), por parte dos Kadiwéu, de tornar a pintura uma das formas de expressão artísticas representativas de seu povo, e como tal, participante do jogo de contradições específico do seu modo de vida.

Além disso, vimos que os desenhos compõem o campo misto da linguagem-percepção. Tal qual o estado de encantamento do orador descrito por Merleau-Ponty -

que “não pensa antes de falar, e nem mesmo enquanto fala, sua fala já é o seu pensamento” (CARMO, 2011, p. 101) –, os padrões são em si mesmos mitos gráficos e quando dispostos em festas agem, mediam, simbolizam, expressam e comunicam relações.

Nesta seção, compreendemos que as feições da arte na organização cultural e social dos Kadiwéu são “sinais diacríticos” da relação interétnica de construção da identidade atual (SIQUEIRA JR, 1993, p. 73), que nos fazem captar que esta sociedade “[...] se baseia na assimilação do outro e na transformação do outro no mesmo” (PECHINCHA, 2000, p. 8). O outro, outrora inimigo de uma sociedade guerreira e/ou incorporado pela lógica predadora, no plano atual exhibe formas diversas de atuação. Neste ínterim, “as pinturas funcionariam como uma prática que, sendo livre a todos, une a todos, Kadiwéus e não-Kadiwéus, nobres e cativos, como uma coletividade” (LECZNIESKI, 2005, p. 175).

CAPÍTULO IV

IWILANAGANAGA: O GODIDIGO KADIWÉU NA PREPARAÇÃO DA CERÂMICA

Nos capítulos anteriores, observamos como os Kadiwéu constroem o que é o *godidigo*, por meio do raciocínio e/ou da ação, isto é, o que são os padrões, seus nomes, relações e como agem nas festas e guerras que este grupo promove no mundo, tal qual o “sistema índio” o propõe. Agora, refletiremos acerca de como os Kadiwéu relacionam-se com os *ecalaye* por meio dos desenhos, e de como estes últimos pensam os desenhos kadiwéu.

Quando perguntamos a respeito do que fazem as mulheres kadiwéu, muitas delas respondem o que Lenita nos disse: “As mulheres fazem arte, que é a pintura, porque o barro sem a pintura não tem o mesmo valor.” (Lenita Cruz, Aldeia Alves de Barros, 12/09/2014). Nesta resposta, pintura e cerâmica estão relacionadas de modo coordenado, o que as conecta e ao mesmo tempo as subordina, pois simultaneamente a primeira não “se vende” sozinha, logo, precisa da segunda, e a segunda não tem valor sem a primeira. Ou seja, não é qualquer pintura, é a pintura no barro que define aquilo que as mulheres fazem. Nesta formulação, o *godidigo* é arte por causa da cerâmica, que por sua vez o é porque nela existe a impressão do desenho. Ambos, desenho e cerâmica transformam-se em arte, ou agregam mais este conceito a si próprios, porque os Kadiwéu estabelecem redes de socialidades com os *ecalaye*.

Para abarcarmos a relação entre pintura e barro, neste capítulo descrevemos a produção e a comercialização da cerâmica kadiwéu na região. No âmbito da produção, observamos conjuntos de saberes-fazeres, entre os quais: a dificuldade em reunir os componentes da cerâmica necessários, por exemplo, os barros, tanto de constituição da peça quanto de coloração desta, as madeiras específicas para a retirada da resina (pau santo) e queima da cerâmica (angico); a demonstração de um conhecimento consolidado para a fabricação do vaso, seja na aplicação dos desenhos no pote, escolha das tintas que ficarão próximas, de quais desenhos receberão a resina, seja na confecção dos diversos formatos possíveis do barro, transformando-o em peças ornitomorfos, pratos, vasos de diversos tamanhos, máscaras, sinos, moringas, etc. Além disso, estabeleceremos comparações entre as produções contemporâneas e as mais antigas, tipo de problemática

presente nas narrativas das mulheres kadiwéu, que muitas vezes são cobradas pelos *ecalaye* em manter as produções como eram antigamente, ao mesmo tempo em que inovando-as.

Na comercialização da cerâmica, as situações vivenciadas cotidianamente pelas mulheres artistas kadiwéu evidenciam um saber constituído por anos de experiência na relação com os *ecalaye*. Entre elas, elencamos: a habilidade de deslocar-se entre diversas cidades, tanto da região (Bodoquena, Bonito, Corumbá, Campo Grande, Porto Murtinho: todas do MS), quanto mais distantes de seu local de origem (São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Nova Iorque, Berlim); de estabelecer relações confiáveis com intermediários de diversos tipos, entre os quais comerciantes, clientes, potenciais compradores, governantes de diversas instâncias, entre outros; de vender seus produtos de forma bem-sucedida, mostrando aos outros seu valor enquanto representantes do povo indígena kadiwéu; e de organizar-se politicamente, montando associações de artistas/artesãs entre as ceramistas da comunidade, etc.

Enfim, tanto no âmbito da produção da cerâmica na aldeia, quanto no da circulação destas na aldeia e nas cidades, o que averiguamos foi uma extensa rede de socialidades que é construída em torno do artefato cerâmica kadiwéu. Para tornar a exposição desta rede mais organizada, dividimos o capítulo em dois momentos, produção e circulação. Contudo, destacamos que tal proposição tem caráter heurístico, considerando que ambos estão interligados no cotidiano indígena.

4.1 A arte de produzir cerâmica entre os Kadiwéu da aldeia Alves de Barros

A produção da cerâmica kadiwéu é composta por diversos fatores, o barro temperado, o riscar dos desenhos, a pintura com os barros coloridos, a aplicação da resina e a queima da peça. Cada um destes componentes exige um conhecimento específico, o saber-fazer cerâmica, tanto do seu corpo-cerâmico quanto da sua ornamentação/enfeite. Nesta parte do capítulo, versaremos sobre (a) a reunião dos elementos físicos como o barro, as madeiras, as plantas. Cada um é pensado tendo em vista suas características de captação de relações, potências, agências, etc. Além disso, (b) descreveremos uma peça sendo produzida, em todas as etapas, (c) e também o seu saber-fazer, destacando a trajetória de aprendizado de nossas interlocutoras.

4.1.1 Reunindo os materiais para a preparação da cerâmica

De acordo com a linguagem das artes plásticas, cerâmica é uma argila que pode ser primária, sem adição de nenhum material ou secundária, quando são acrescentados minerais, matérias orgânicas e cargas antiplásticas, que fazem diminuir a plasticidade da cerâmica, entre outros materiais. Esta argila moldável é chamada de barro, tanto pelos *ecalaye* quanto pelos Kadiwéu.

Na produção de qualquer peça de cerâmica, o primeiro passo é reunir os elementos que a compõem. Isso significa, em primeiro lugar, buscar o barro que servirá para fazer a cerâmica em si num local específico dentro da terra indígena, trazendo-o até a própria casa, e em seguida, temperá-lo com pedaços de cerâmica quebrados – e não mais de cocos, como vimos em Boggiani¹¹⁶ –, tornando-o mais firme¹¹⁷. “Não é qualquer barro que é bom para fazer cerâmica.”, comenta Sofia de Souza. É conhecida a região que fica próxima à casa de Gregória Marcelino como a melhor para obtenção deste, que consiste em um barro nem muito duro, nem muito mole, ou seja, “um barro macio” (Sofia de Souza, Aldeia Alves de Barros, 19/9/2014). É importante buscar um bom barro porque “Tem mulheres que pegam o barro lá de cima, já com a mistura, mas ele quebra fácil.” (Lenita Cruz, Aldeia Alves de Barros, 12/9/2014). Martina de Almeida informou à Vânia Graziato que a melhor época para colher o barro é na seca e na lua cheia, porque nesta época ele não racha (Vide GRAZIATO, 2008, p. 29).

A busca pelo barro já temperado é fruto da mudança da rotina de algumas mulheres na aldeia, que trabalham na escola ou no posto de saúde indígenas e não tem tempo de ir buscá-lo elas mesmas. O mesmo ocorre com algumas das ceramistas mais

¹¹⁶ Processo descrito da seguinte forma: “Na sombra da sua cabana, acorada à turca sobre uma esteira de ervas, uma mulher – são sempre mulheres que fazem este trabalho – estava fabricando louças de barro. Já havia terminado um grande prato, dois pequenos e uma terrina grande, e estava fabricando outra. Preparado o barro, convenientemente misturado com pós de cocos torrados, fazia daquilo linguicinhas que ia dispondo internamente em espiral, principiando o objeto do centro do fundo; com as mãos metidas na água ligava as partes que se tocavam, repuxando-as e alisando-as com uma concha até obter, pouco a pouco, a forma desejada. Depois, completado grosseiramente o objeto, voltava a ele, alisando-o primeiro internamente, depois de fora, com a concha, até que, obtida aquela perfeição de formas e de lavor que o uso do objeto requeria, o acabava com lhe fazer a orla superior. Não vi ainda como procedem à parte ornamental e ao cozimento das louças; mas não tardarei muito a ter ocasião de tomar as minhas notas também sobre esta importante parte do trabalho.” (BOGGIANI, 1945, p. 141).

¹¹⁷ O tempero do barro é feito espalhando-se cacos de cerâmica quebrados e amassados, incorporando-os lentamente no barro até dar o ponto, que consiste em uma massa mais moldável. Esta mistura com que amassam o barro, tornando-o mais antiplástico, se chama *chamote*, no contexto das artes plásticas; ou seja, um corpo cerâmico queimado e triturado para ser adicionado à pasta. “São materiais desengordurantes que endurecem a argila: cacos triturados, pedras calcárias, areia, terra, tijolos e telhas triturados. São chamados também de cargas.” (GRAZIATO, 2008, p. 29).

ativas na comercialização das peças, que tentam dinamizar seu tempo de produção para vender mais. Uma segunda solução criada pelas mulheres nesta situação foi a encomenda de sacos de barro já temperados, do modo tradicional - isto é, feito com cerâmicas quebradas e por mulheres, ao invés de com cascalho, por máquinas - entregues a domicílio por Suzana Medina, ao custo de 25 reais cada, conforme depoimento da própria Suzana e de outras mulheres artistas (Suzana Medina, Aldeia Alves de Barros, 28/10/2014).

Depois de temperado, o barro fica ensacado para não perder a umidade. Neste momento, será necessário reunir as cores que servirão para a pintura dos desenhos, que são também barros, naturalmente coloridos¹¹⁸. Lenita Cruz (Aldeia Alves de Barros, 12/9/2014) narra que o barro de cor amarela vem da Fazenda Socorro, já o de cor vermelha está em todo lugar, sendo o mais fácil de encontrar. O barro de cor verde foi encontrado há pouco tempo por um caçador, ao pé de um morro, quando perseguia um bicho que caçava em um buraco onde ele tinha se enterrado. O barro de cor rosa foi encontrado perto da placa de entrada da aldeia, ou seja, a placa da Missão Evangélica, localizada no começo da descida da Serra da Bodoquena (Sofia de Souza, Aldeia Alves de Barros, 19/09/2014). Ainda segundo Sofia, a procura por barros coloridos não se resume ao território indígena. Ela mesma contou ter utilizado por algum tempo um barro vermelho que encontrou em uma fazenda de Campo Grande, hábito que está atrelado a mais um dos costumes antigos dos que moravam na região do Pantanal. Há ainda quem utilize as “tintas de casa”, empregadas na pintura das paredes, embora repreendidas tanto pelos comerciantes quanto pela maioria das mulheres Kadiwéu.

As cores branco e preto, que compõem juntamente com o vermelho as três cores mais importantes nas cerimônias festivas Kadiwéu, como vimos, estão disponíveis nos córregos da aldeia e na madeira do pau santo, na região pantaneira¹¹⁹, respectivamente.

¹¹⁸ Segundo Graziato (2008), em análise de composição química feita pelo Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT) da Universidade de São Paulo, as cores ocre e amarelas são “(...) rochas ferruginosas e filíticas, compostas por minerais do grupo das micas, por isso brilhantes. Os tons rosados, argila caulínica rica em óxidos e hidróxidos de ferro, verdes compostos de argilas carbonáticas e matérias orgânicas e marrons do óxido de ferro.” (GRAZIATO, 2008, p. 50/1).

¹¹⁹ Os Kadiwéu distinguem a área onde habitam, próxima a Serra da Bodoquena (município de Porto Murtinho/MS), do pantanal, que localizam como estando perto das aldeias São João, Tomázia e Barro Preto, bem como das antigas aldeias Kadiwéu, por exemplo, Nalike e Engenho. Isto é, para encontrar o pau santo devem viajar até o pantanal, distância considerável, entre 30 e 90 km. Esta classificação difere da dos *ecalaye*, que definem a região da Serra da Bodoquena como já dentro da região pantaneira, incluindo como municípios do pantanal sul-mato-grossense: Anastácio, Aquidauana, Bela Vista, Bodoquena, Bonito, Caracol, Corguinho, Corumbá, Coxim, Ladário, Miranda, Porto Murtinho, Rio Negro, Rio Verde de Mato Grosso e Sonora (Disponível em: <http://www.cadastrorural.gov.br/perguntas-frequentes/itr/regioes/223->

O branco é retirado das margens do córrego, em que haja um barranco de pedras, onde se possa cavar até encontrar uma cor próxima ao máximo do branco, situada mais a fundo da terra. Para achar o branco “Tem que cavoucar fundo, para tirar a cor limpa e boa, quem quer ficar limpinho, não vai achar barro. Tem que ficar embarreado para encontrá-lo.” (Sofia de Souza, Aldeia Alves de Barros, 19/9/2014). As dificuldades do processo de reunião das matérias-primas para a produção da cerâmica, além das outras etapas desta, ficam evidentes nas falas das mulheres artistas, principalmente por utilizarem a palavra luta para definir seu trabalho: elas lutam com o artesanato, fazer cerâmica, ser artista, é uma luta.

O branco da cerâmica *ecalaye* acha que é tinta da casa, mas não é, fica por baixo da terra, embaixo da água. O barro fica dessa cor por causa da água. Não é água não. Todos nós que lutamos com artesanato já pensamos nisso. Todo mundo acha que é Deus que manda para nós, que trabalhamos com artesanato. Onde que a senhora já viu estes barros coloridos? Rosa, verde, brilhante, branco, amarelo, cor de rosa em pedra... ali tem dois baldes cheios para eu coar, esses dias eu quase fiquei enganchada no buraco. Não é fácil mulher trabalhar com cerâmica e não é qualquer mulher que mexe com barro, e não é qualquer mulher que vai por essa pintura aí. Eu vou falar para a senhora, este serviço da cerâmica eu amo como meu esposo, quando eu ficar mais velha, eu vou ficar muito triste o dia que eu parar (Pedroza de Barros Moraes, Aldeia Alves de Barros, 25/09/2015).

Além de todo o desgaste que envolve produzir uma única peça, a produção cerâmica promove um debate familiar. A resposta do esposo de Pedroza ao seu comentário exposto acima ilustra as diferentes perspectivas, do marido e da mulher, em relação a coleta de matérias-primas para a fabricação da cerâmica:

“Mas eu vou mandar parar. Vai buscar este barro 2 km daqui, traz na cabeça. Chega em casa e mistura o barro, tempera. Aí vai pagar alguém para trazer a lenha, 80 reais. Daí vai queimar, pintar. Gosta mesmo. Daí eu falei: “encosta esse trabalho, eu pago seu salário, você quer mil reais?” Ela diz que eu podia pagar, mas não vai parar. Vai parar quando seu corpo não continuar. Pode pagar até 5 mil por mês, mas eu não vai parar, ela diz que quando fechar os olhos, vai parar. Eu tenho dó dela, é muito pesado. Eu falei para ela por o barro em cima da moto, eu compro a gasolina, manda os netos levar o barro. E ela diz que não, minha cabeça que leva.” (José Marcelino de Barros, Aldeia Alves de Barros, 25/09/2015).

Apesar da luta, a cerâmica dá sentido à vida destas mulheres, como nos falou Pedroza de Barros Moraes, porque demonstram seu valor à comunidade kadiwéu. As

ceramistas são mulheres guerreiras, trabalhadoras, fortes. Assim sendo, os barros coloridos não são menos custosos de se encontrar e trazer, são adquiridos “por aí, no mato, ou comprando um pote de tinta de outra mulher, pelo preço de cinco a dez reais” (Lenita Cruz, Aldeia Alves de Barros, 12/9/2014), dependendo do grau de dificuldade na aquisição daquela cor. Muitas ressaltam o caráter árduo de se recolher certos barros, pois são encontrados muito abaixo da superfície do solo, em lugares cheios de pedras, onde é difícil cavar. Graziato (2008) relata que a localização do barro pode ser um segredo de família, não revelado a outra pessoa, mesmo que da própria comunidade, questão que também observamos em nossa estadia, ainda que de forma não tão rígida.

Em geral, um pote de barro colorido de cinco quilos dura um ano para uma ceramista que vende suas produções com frequência, como o caso de Lenita Cruz. Elas guardam os potes de barros coloridos, com um pouco de água e fechados, em locais protegidos da casa; todas as artistas que visitamos possuíam potinhos de tinta-barro armazenados, mesmo que aquela mulher não estivesse mais produzindo cerâmica. Conforme Lenita Cruz (Aldeia Alves de Barros, 12/9/2014), os potes de plástico que preservam os barros coloridos conservam-no em bom estado por até dois anos. Se a ceramista for boa vendedora, eles duram um ano, devido à alta produção, e elas precisam repor o estoque novamente. Logo, a duração do barro - seja ele colorido e armazenado em pequenos potes, seja do barro sem cor utilizado como corpo da cerâmica, reservado em um grande saco de ração animal, cesta básica ou plástico - varia de acordo com a saída/venda da cerâmica. Quando a ceramista é ativa, produz em média trinta peças pequenas ou duas peças grandes por dia.

O pau santo, *elegigo* ou *elegigoli*¹²⁰, é uma madeira que se encontra na região do pantanal, numa parte da terra indígena kadiwéu que está distante da Alves de Barros. Por isso, as mulheres artistas fazem excursões conjuntas até esta área para recolher grandes quantidades da resina retirada desta madeira - um pedaço de dez centímetros chega a ser vendido por duzentos reais, porque possibilita a produção de quarenta vasos, em média, ganhando muito mais que o investimento inicial como retorno. Infelizmente, a madeira também é trocada por litros de aguardente, conforme depoimento de Joana Baleia de Almeida (Aldeia Alves de Barros, 24/09/2015). Quando viajam ao Pantanal, as mulheres

¹²⁰ Substantivo feminino traduzido como “árvore que dá tinta preta para cerâmica” (GRIFFITHS, 2002, p.44). Decompondo a palavra encontramos o significado de *ele*, que é bom, bem (Idem, ibidem); porém, não encontramos a outra parte do vocábulo.

não trazem para suas casas pedaços de madeira, mas a resina, isto é, fervem a madeira no lugar mesmo onde extraem-na.

Recentemente, uma proposta para uma alternativa a extração da madeira gerou muitas discussões dentro da comunidade. Em 2016, uma organização não-governamental canadense propôs que o grupo se organizasse e plantasse o pau santo na aldeia, e assim poupar-se viajar longas distâncias e depender de recursos financeiros externos para buscar uma das principais matérias-primas da produção cerâmica tão longe da aldeia. À primeira vista, tal proposta poderia parecer benéfica ao grupo, que tem sérias dificuldades em conseguir o pau-santo. Porém, houve divergências quanto ao modo como seria feito esse projeto – em qual terra, sob responsabilidade de quem, como seria, etc. -, além de destacarem a importância da viagem das mulheres em grupos femininos para o pantanal, momento em que trocam experiências, confidências, produzem relações, entre outras questões. Não sabemos se há também alguma proibição em habitar perto desta árvore, vide o depoimento exposto abaixo. O fato é que até hoje este projeto não foi colocado em prática.

Martina de Almeida informou que a resina “(...) não deve ser extraída sob o olhar de pessoas doentes, mulheres grávidas ou crianças, sob o risco de se perder todo o trabalho, pois a resina para de se desprender das lascas e o que já foi retirado “talha”.” (GRAZIATO, 2008, p. 48). Neste relato, compreendemos que há muitas relações entre os elementos que compõe a cerâmica e os Kadiwéu, que pretendemos desenvolver mais à frente.

Embora Graziato (2008) tenha afirmado que o trabalho de coleta do pau santo é algo pertencente aos homens, não tivemos conhecimento desta prática em nossa estadia de campo, conforme explicitamos no caso acima, a coleta do pau-santo parece ser uma atividade feminina. Ademais, Ribeiro (1979) destaca o uso da resina de angico (*piptadenia colubrina*), chamada de *nitagigo*, isto é, angico, árvore (GRIFFITHS, 2002, p. 142)¹²¹, de cor amarelada, para pintar os potes. Hoje servindo principalmente à queima das peças, e não mais à pintura, ele é considerado ideal para que a cerâmica seja bem-queimada, pois não deixa manchas na peça e “queima bem” (Pedroza de Barros Moraes,

¹²¹ Reparamos aqui que tanto a resina do pau-santo quanto a do angico recebem os nomes das árvores, e não algo específico como “a resina de”. Logo, resina (parte) e árvore (todo) recebem a mesma denominação. A resina não é parte da árvore, é a própria árvore. Porém, *nitiiga nitiadi* (subst.masc.) significa “tinta preta para cerâmica” (GRIFFITHS, 2002, p.143), nomeada diferentemente de uma tinta comum, *nitiiganaganagadi*. Isto é, a tinta preta não é a mesma coisa que a árvore do pau-santo.

Aldeia Alves de Barros, 22/10/2014). Valorizado pelo mercado madeireiro, mas também no modo de preparo nativo de carnes¹²², o angico tem sofrido com o grande volume de retirada da mata nativa kadiwéu feito pelos próprios indígenas. Isto tem gerado dificuldades, por parte das ceramistas, de encontrar esta madeira próxima às suas casas, bem como em utilizá-las para a produção cerâmica – por isso, muitas vezes, pagam alguém para procurar a madeira na mata.

Além destes elementos que compõe a própria cerâmica, há o cordão com que imprimem os desenhos, considerado parte do processo de produção desta. Hoje são de tecido, mas antes eram feitos a partir de fibras do caraguatá, planta abundante na região e que produz folhas com até dois metros de comprimento. Para produzir estes barbantes de fibras, as folhas de caraguatá

[...] 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 (GRAZIATO, 2008, p. 33).

Terminada a descrição da reunião de materiais necessários à fabricação da cerâmica¹²³, versaremos sobre o *iwilanaganaga*, ou seja, a preparação da cerâmica (GRIFFITHS, 2002, p.86). Descreveremos o ato de produzi-la, acompanhando a descrição de uma cerâmica compreendida como comum entre as mulheres artistas kadiwéu, um vaso de tamanho médio, para posteriormente compreendermos o percurso de aprendizagem desta confecção em si. Produzido por uma mulher que não está entre o rol das que mais vendem ou que trabalham cotidianamente com cerâmica, escolhemos o depoimento de Anastácia Dias Maciel para averiguar o dado fornecido por Ramona Soares: todas as mulheres sabem o serviço da avó, independentemente de tomarem ou não esta prática como sua profissão.

4.1.2 *Iwilanaganaga*: preparando a cerâmica passo a passo

Se produzir uma cerâmica é contar uma história com o barro, a partir de agora faremos uma historiografia da cerâmica, isto é, contaremos a história da história, acompanhando o processo de manufatura da cerâmica. No princípio da elaboração de um

¹²² Cujo sabor seria realçado se cozida com o angico, segundo Messias Basques, em comunicação pessoal.

¹²³ Os nomes científicos destes componentes são: palha de pindó (*syagrus romanzoffiana*) carandá (*copernicia alba*), caraguatá (*aloe barbadensis mill*), jenipapo (*genipa americana*), pau santo (*kielmeyera coriácea*), barro branco (*caulim*).

vaso, uma pequena mostra de barro é separada do saco, umedecida e amassada diversas vezes, tornando-o mais moldável. Com esta pequena quantidade de barro, a artista faz a base do vaso, medindo-a e achatando-a com a ajuda de um pote de plástico qualquer.

Em seguida, repete-se a mesma prática inicial: separar pequenas porções de barro, umedecê-los e amassá-los. Com cada um destes pequenos montes são feitas tiras ou fileiras, rolando-os para frente e para trás, tornando-os finos e compridos, em cima de uma base de madeira lisa, técnica esta chamada de acordelado. As tiras servirão para compor a “parede” do vaso, em que uma sobre a outra vão sendo ligadas à base do vaso até formar a altura que a ceramista planejou para aquela peça. “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.” (GRAZIATO, 2008, p. 31). Logo após esse processo, os gominhos de barros são umedecidos e alisados com uma colher sem a haste, deixando a parede do vaso uniforme.

Depois desta primeira etapa da confecção da peça, tem início a parte mais complexa, conforme Anastácia Maciel (Aldeia Alves de Barros, 16/01/2014): a de afinar as tiras de barro para fazer o “pescoço” da cerâmica. Para esta parte da produção, a artista precisa ter maior senso de simetria, para que a cerâmica não fique torta ou desforme. Em caso de vaso grande, o risco de produzir uma peça torta aumenta, por isso há diferentes técnicas para que tal problema não ocorra. Via de regra, quando as ceramistas produzem um vaso grande – ou seja, com mais de 60cm de altura, que não é o caso aqui relatado –, elas deixam firmar o pote na sua metade, assim o peso da parte de cima não faz o vaso ficar disforme (Libência Rufino, Aldeia Alves de Barros, 14/08/2014). Olinda da Silva manifestou outra técnica, que além da forma envolve a simetria na confecção deste vaso maior.

Entre a borda e o pescoço meço oito rolos, entre a curva do pescoço e a metade do vaso, mais oito. Entre a metade e a base, mais dez rolos. Começo por baixo, e paro na metade do vaso (dez + oito), espero firmar. Se o dia estiver com bom tempo, dá para fazer dois vasos grandes, porque enquanto espero o primeiro firmar, começo a fazer a base do segundo vaso. Daí enquanto o segundo espera para firmar, termino o primeiro. Espero umas duas horas para firmar, assim a barriga do vaso não entorta (Olinda da Silva, Aldeia Alves de Barros, 29/01/2014).

Voltando à produção do vaso médio: feito o pescoço, a ceramista escolhe se fará uma borda lisa ou com impressões diversas, seja com os dedos ou com o auxílio da colher, criando curvas, pontilhados, pequenos furos para inserir miçangas posteriormente e outros efeitos nela. Concluído o vaso em si, dá-se início a impressão dos desenhos na

peça, um processo chamado de “riscar os desenhos” no pote. O cordão de tecido¹²⁴, é pressionado levemente contra a argila no lugar que se deseja marcar, primeiramente e em geral, imprime-se duas linhas paralelas na altura do pescoço, dividindo o vaso em três partes: faixa divisória, acima e abaixo do pescoço. No caso relatado, são desenhadas escadas (*niwékaladi*) na parte de cima, mas isso depende da escolha da artista.

Para desenhar a parte debaixo do pescoço, chamada de barriga, a ceramista coloca o pote em um banco de madeira - mas poderia ser qualquer outro objeto que o elevasse a altura dos olhos -, e pintou outra linha divisória, próxima a base do vaso, constituindo uma espécie de borda. Seguidamente, desenhava novamente o *niwékaladi*, ladeando-o com arcos ou semiarcos que acompanhavam as escadas. Todo o desenvolvimento dos desenhos foi dividido em fases demonstradas na exposição abaixo.

Figura 153: Fases da impressão dos desenhos na cerâmica, por Anastácia Maciel (Aldeia Alves de Barros, 25/10/2014).

Após a marcação dos desenhos, o vaso ficou secando num canto da cozinha, local protegido da casa, durante alguns dias - em média de três a cinco dias - “(...) até ficar branco.” (Anastácia Maciel, Aldeia Alves de Barros, 15/10/2014). Quando termina de secar, o vaso está pronto para ser queimado. O momento da queima da cerâmica exige muita atenção da ceramista, pois, se mal queimada, a peça poderá quebrar com facilidade, transformando em má a fama da artista na comunidade interna e externa. Por isso, as mulheres mais experientes dizem que é preciso buscar o angico para a queima, “(...) porque é uma madeira boa, que deixa a cerâmica firme.” (Pedroza Moraes, Aldeia Alves de Barros, 22/10/2014).

Ademais da questão da fragilidade/resistência da peça, a queima da cerâmica também é importante para uma avaliação estética positiva da mesma. Um vaso bem queimado é aquele que foi colocado entre madeiras de boa qualidade, sem folhas por perto para não manchar a cerâmica, e cujo aspecto é uniformemente colorido – de branco

¹²⁴ Que pode ser tanto o de amarrar/prender um short na cintura ou um cadarço.

primeiro e de vermelho depois – pela queima. Para atingir tal feição, a artista deve girar o pote constantemente, em cima de brasas apenas, portanto, sem labaredas ou paus (Sofia de Souza, Aldeia Alves de Barros, 19/09/2014).

Figuras 154 e 155: Vaso de Anastácia queimando (Acervo pessoal/Jan.2014).

Figura 156: Momento em que a cerâmica começa a ficar cozida, queima quase concluída, em que os paus são afastados deixando o vaso queimar somente em brasas. Ambos os vasos pertenciam a Lenita Cruz (Acervo pessoal/Jan. 2014).

É a temperatura da queima que determinará as características da peça. “As ceramistas Kadiwéu queimam a cerâmica a céu aberto, ou seja, uma atmosfera oxidante, sendo que as cerâmicas ficam com tons alaranjados ou avermelhados, dependendo do barro.” (GRAZIATO, 2008, p. 46). Graziato (2008) analisou algumas cerâmicas em laboratório e verificou-se que a temperatura do fogo fica muito abaixo do ponto de cozedura do barro, por causa disso a cerâmica kadiwéu fica com uma fina camada cozida e a parte interna completamente crua. “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.” (GRAZIATO, 2008, p. 47).

Logo após a queima da peça, ela é retirada do local de cozimento e mantida poucos minutos esfriando. Ainda quente, a ceramista aplica a resina do pau santo – que foi extraída pela fervura de tal madeira em água quente - em algumas partes do vaso recém-saído do fogo. O contato entre a resina e o vaso produz uma leve fumaça perfumada e

borbulhas. Por ser uma matéria-prima muito valorizada, algumas artistas dizem que atualmente as mulheres têm utilizado menos a resina do pau santo em suas produções, e que antigamente os desenhos eram apenas pintados pela tinta preta, *nitiiga* (GRIFFITHS, 2002, p.143), e pela *nibadena* (urucum), sendo contornados em seus veios pela farinha branca do *namocoli*¹²⁵.

Figuras 157 e 158: Pote com a resina do pau santo, de longe e de perto. (Acervo pessoal/Jan2014)

Depois da aplicação da resina, as cores advindas de barros da região vão sendo escolhidas e passadas, com o dedo, em variadas partes da peça, seguindo a percepção de beleza das combinações da ceramista, muitas vezes ajudada pelas filhas adolescentes e outras parentes. No caso da pintura do vaso de Anastácia Maciel descrita aqui, o preenchimento de campos do vaso com a resina do pau santo foi seguido pela pintura das cores vermelho, amarelo, bege, marrom e laranja, nesta ordem, e por fim, pelo acabamento das divisões entre os desenhos com a pintura da cor branca, “(...) para destacar os desenhos.” (Aldeia Alves de Barros, Anastácia Maciel, 16/01/2014).

¹²⁵ Ambos sem correspondentes no dicionário.

Figuras 159, 160 e 161: Peça pintada sem a finalização, destaque para os potinhos com as tintas, ao meio, e depois a cerâmica com a pintura finalizada, contendo o pau-santo, as tintas coloridas e o acabamento em branco. (Todas as fotos do acervo pessoal – Jan/2014).

Diferentemente do traçar ou riscar do desenho, feito “de cabeça”, sem muita reflexão, Anastácia pensou muito sobre qual cor utilizar em cada parte do vaso. Inclusive, Anastácia pediu a opinião das outras mulheres da família, que a assistiam produzir sua peça - em especial, à filha e à cunhada -, perguntando com quais cores deveria pintar. As ceramistas mais engajadas neste serviço mostram-se mais desenvoltas em todas as partes da ação; contudo, ao expormos o trabalho de Anastácia, percebemos que todas as mulheres sabem as técnicas básicas para produzir cerâmica, mesmo que não sejam as artistas mais conhecidas pelo mercado ou pela comunidade. Após esta breve descrição da confecção em si de um vaso típico kadiwéu, explicitaremos aquilo que fundamenta sua manufatura, os saberes em torno destas práticas.

4.1.3 O saber-fazer cerâmica kadiwéu

Aprender a fazer cerâmica é “ (...) saber fazer o serviço da avó.” (Ramona Soares, Aldeia Alves de Barros, 17/08/2014). Isso quer dizer que são as avós, principalmente, mas também as mães ou parentes mulheres mais próximas, as responsáveis por desempenhar o papel de mestres da criança (entre os oito e os doze anos) no ato de saber-fazer cerâmica. Todas as pessoas com quem conversamos relataram que começaram a aprender como fazer a cerâmica pelo treinamento da pintura dos vasos, e isso é algo destacável.

Por que iniciar o aprendizado com a pintura? Seria esta etapa a mais fácil a ser desempenhada e por isso o estágio inicial do ensinamento, ou seria o momento mais

importante, e assim, aquele que precisa ser melhor desenvolvido, logo, aprendido o quanto antes? Pensando no depoimento anteriormente relatado de Lenita Cruz, onde vimos que o barro sem pintura não tem valor, esta última explicação possível é um bom ponto de partida para pensar essa questão: elas começam o aprendizado por aquilo que é mais valioso, a pintura dos desenhos. Não foi somente Lenita, artista da nova geração, que destacou a importância da pintura no vaso kadiwéu, mas também Inácia Bernaldino, idosa respeitada entre os Kadiwéu, relacionou a pintura ao valor da cerâmica, dizendo que “Os brancos comprem por causa da pintura, é isso que mais tem valor, porque é muito diferente. As pessoas procuram mais vasos, por isso que eu não largo esse meu serviço, sempre tenho aqui guardado.” (Inácia Bernaldino, Bodoquena, 01/10/2015).

Mas como acontece este aprendizado? Em geral, as avós dizem às suas netas qual cor inserir em qual parte da cerâmica, explicando quais cores combinam e quais não. Após algumas peças produzidas, a menina já sabe que o vermelho é visto como mais bonito quando ao lado do preto, o verde do amarelo, o vermelho ao lado do amarelo, entre outras combinações possíveis dentro de sua apreciação estética. Lenita Cruz destaca que “Este início é muito importante porque é preciso aprender bem que do lado do vermelho tem que pôr o verde, o amarelo, outra cor, que fica bom, bonito.” (Aldeia Alves de Barros, 12/09/2014).

A segunda coisa que aprendem é o rabiscar dos desenhos no pote, mais uma referência à centralidade dos desenhos na expressão artística Kadiwéu. Saber decidir qual desenho é mais belo em qual parte do corpo da cerâmica e a combinação entre desenhos é fundamental para que a peça tenha uma boa avaliação por parte dos pares. Algumas mulheres contam que rabiscavam os desenhos ditos pelas avós, com o nome deles – por exemplo, “(...) faz um *lawile*, ou um *nawigikenigi* (...)” -, na parte da cerâmica sinalizada pela avó, se ficar feio são obrigadas a desfazer os desenhos, alisar tudo novamente e tentar outra vez, até que saia bem, segundo a opinião da mestra. Outras, porém, dizem que aprenderam pela imitação, não por nome, como é o caso de Júlia Lange (Aldeia Alves de Barros, 17/09/2015): “Meu avô, finado Mariano, falava de tudo, mas nunca falava o nome desse aí, sei que tem desenho de rosto, corpo, couro, cerâmica; mas nada com nome. Eu aprendia a desenhar copiando, não pelo nome.”

Por fim, aprendem a fazer pratinhos e vasos pequenos, até chegar aos tamanhos maiores. O método da tentativa e erro é o mais utilizado. Muitas mulheres contaram que suas avós desfaziam suas peças, riscavam a pintura delas quando saia errado ou feio, e chegavam a quebrar seus vasos desenhados por não atenderem ao modelo. Assim foram

as descrições de Olinda, Sofia, Lenita, Maria Joana, Libênsia, Anastácia, Acácia, Joana e Ramona.

Depois de aprendido o modo de produção da cerâmica, a maior parte das mulheres Kadiwéu passam um tempo sem treinar ou sem desenvolver o conhecimento apreendido. Assim sendo, o saber-fazer cerâmica retorna a vida da pessoa somente em período posterior, quando já se casou, teve filhos, e precisa daquele serviço da avó para complementar a renda da própria família. Isto posto, a maioria das nossas interlocutoras começou a trabalhar sistematicamente com a cerâmica por incentivo dos respectivos cônjuges. Ser ceramista parece integrar uma etapa do desenvolvimento da mulher kadiwéu, um alcance da maturidade. Por exemplo, dona Joana Baleia de Almeida aprendeu a fazer cerâmica com sua mãe, Giorgina Baleia, mas conta que aprendeu mesmo a fazer cerâmica somente depois de casada, sendo o marido Juvêncio seu maior incentivador. “Ele ia buscar o barro para mim” (Aldeia Alves de Barros, 17/10/2014), relembra ela. Apesar do incentivo dos maridos, é também valorizada a noção de autonomia financeira pela própria mulher kadiwéu. Creuza Vergílio, irmã de Olinda, afirma que insiste no aprendizado de suas filhas do ofício de ceramista como garantia de sobrevivência e autonomia no futuro, “(...) assim ela não vai depender de marido (...)” (Creuza Vergílio in GRAZIATO, 2008, p. 20).

O modo como Joana Baleia de Almeida aprendeu a desenhar também nos intrigou. Ela coloca que aprendeu os desenhos por meio de um papel, onde sua mãe teria desenhado um “desenho sem fim” (Joana Baleia de Almeida, Aldeia Alves de Barros, 17/10/2014). Ou seja, ela aprendeu a desenhar por meio da imitação do desenho no papel, e não na cerâmica ou de rabiscos no chão, como as outras mulheres que entrevistamos. É mister notar que este desenho não era comum, porque ele não tinha fim. Perguntada sobre o que significava esta característica, ela explicou que era um desenho sem molduras, que poderia continuar para além do papel: caso houvesse mais espaço, o desenho poderia ser continuado, sem ser interrompido. Tal predicado também foi ressaltado por Libência Rufino, meia-irmã de Joana. Tendo cuidado da mãe antes de seu falecimento, Joana afirma que sua irmã Libência foi a filha que melhor aprendeu o desenho de Giorgina, juntamente com sua outra irmã, Adelaide.

“Aprender é fornecer à situação uma resposta adaptada através de diversas maneiras.” (CARMO, 2011, p.84). Quando Sofia de Souza diz que a ceramista antes de pegar no barro já sabe o que vai fazer, que “(...) elas pensam antes o que vão fazer, seja como cerâmica, seja como pintura; primeiro lembra antes, daí faz (...)”, entendemos que

há uma memória resgatada para a finalidade da produção de cerâmica (Aldeia Alves de Barros, 19/09/2014), uma memória sem fim.

Tentando compreender o que estas mulheres dizem, entendemos que seu percurso de aprendizado não é nem automatismo cego, nem consciência clara, mas algo construído pelo hábito cotidiano de contato com a avó e a mãe enquanto elas produzem cerâmica, e mostram qual cor deverá ser aplicada em qual parte, quais desenhos, como modelar o barro, queimar, etc. Assim sendo, o hábito de produzir cerâmica, moldá-la, rabiscá-la, pintá-la, é uma experiência que transforma, ao mesmo tempo, artefato e artista, de modo que a pessoa se instala na cerâmica e deixa-se instalar por ela. O saber das mãos e dos olhos guia a artista, para tornar-se um corpo extenso, expandido para a cerâmica.

[...] habituar-se com um chapéu, automóvel ou bengala é instalar-se neles ou, inversamente, fazer com que eles participem da volumosidade do corpo próprio. O hábito exprime o poder de ampliarmos nosso ser-no-mundo, ou de mudarmos de existência, anexando em nós novos instrumentos (CARMO, 2011, p. 85).

O que era fundo, corpo do artista, transforma-se em figura no processo de fabricação da cerâmica. De barreira ou separação, o corpo transforma-se em ponte e passa a ser um desdobramento da arte, situada nele. Certa vez, pedimos para Libência que desenhasse nosso braço, ela assim o fez de forma magistral: desenhou de memória e sem erros um belo desenho, com padrões de redemoinho e chifres de vaca, entre outros. Notamos que o desenho tinha um começo, delimitado por séries de redemoinhos de onde saíam as linhas que serpenteavam o braço todo, contudo, não tinha a mesma delimitação no final do braço. Perguntada a respeito, Libência respondeu que o desenho era assim, sem fim, que foi assim que aprendeu. Aventamos algumas possibilidades de continuidade do desenho, por exemplo, dentro do corpo, no ar, em outro corpo, na própria artista, entre outros, tentando entender se o fim era invisível aos nossos olhos de *ecalaye*, inquirindo o porquê de ele não ter fim. A estas inquietações obtivemos a mesma resposta, o desenho era assim porque ela aprendeu desta forma, e ponto.

Atualmente, as filhas em idade de aprender a mexer com o barro “(...) estão mais interessadas na escola do que em continuar o serviço das avós.”, segundo Ramona Soares (Aldeia Alves de Barros, 15/09/2014). Isso ocorre porque “Antes as crianças não tinham nada para fazer, daí também faziam vaso. A mesma coisa acontece com os homens, que hoje precisam trabalhar para buscar as coisas, mas antes não, tudo já vinha do mato.” (Aldeia Alves de Barros, 15/09/2014). Martina de Almeida, diferentemente, relata que “(...) as meninas que têm uma vida boa não querem mais aprender a fazer cerâmica.”

(GRAZIATO, 2008, p.23), e não todas as meninas, como afirmou Ramona. Este depoimento desencadeia o pensamento de que atualmente acontece uma inversão de atividades: o que antes era feito e transmitido pelas *dueñas*, como Sánchez Labrador (1910) chama as senhoras kadiwéu, hoje é um trabalho realizado por mulheres de diferentes famílias, para as quais a descendência já não determina e tampouco limita o exercício artístico.

Figura 162: Fotografia do desenho de braço de Libência Rufino (Acervo pessoal/ 2014).

Embora relatos como este tenham se espalhado pela aldeia, observamos ainda crianças e adolescentes que pintam potes e que, portanto, já deram início em seu aprendizado entre famílias nobres ou não. É notável a firmeza de dona Pedroza de Barros Moraes para que a neta aprenda seu serviço. Ainda criança, a menina já sabe pintar, desenhar e fazer alguns pratinhos pequenos, além de cozinhar, limpar a casa, entre outras coisas. Pedroza diz que está ensinando a neta a não ser índia boba, a saber conversar com as pessoas, a não ter medo dos *ecalaye* (Aldeia Alves de Barros, 18/07/2017).

O aprendizado da cerâmica, assim como da pintura e dos desenhos, é específico para mulheres, conforme Anastácia Maciel Dias¹²⁶. “Os homens não têm vontade de fazer cerâmica, porque é coisa de mulher.”, mesmo antigamente, “(...) os homens não faziam cerâmica, nem pintavam nada, só faziam anel, colar, chapéu, bonecos.” (Anastácia Maciel, Aldeia Alves de Barros, 16/01/2014). Todavia, soubemos de um homem que faz cerâmica e as pinta, o senhor Domingos Pinto, da aldeia São João. Em nossa visita à aldeia São João, Domingos estava ausente e por isso apenas confirmamos esta informação com outros habitantes da mesma aldeia. Na aldeia Alves de Barros, Furtuoso Matchua

¹²⁶ Embora acreditemos que haja um repertório coletivo de desenhos, conhecido por todos, homens e mulheres, mesmo que sejam as últimas as que mais o praticam cotidianamente. Em comunicação pessoal, Messias Basques nos contou que, nas oficinas realizadas pela Associação das Mulheres Artistas Kadiwéu (AMAK), foi expressiva a participação de homens na produção de camisetas para a venda, e que alguns desenhavam melhor do que as mulheres, por exemplo, os desenhos de Asael e do Pastor Lourenço.

desenha muito bem, mas o faz somente em bonecos de madeira esculpidos por ele. Não foi possível entrevistá-lo porque ele é mudo; contudo, com o auxílio de Joana Baleia de Almeida, observamos sua coleção de desenhos que estavam reunidos em um caderno escolar de arte, na sua residência, além de diversos bonecos de madeira desenhados, que expõe e vende ¹²⁷. Há um homem chamado Vitermo, um kadiwéu que mora em Aquidauana e faz bonecos, mas sem decoração (Pedroza de Moraes, Aldeia Alves de Barros, 24/09/2015).

Figura 163: Neta de Pedroza de Barros Moraes (Acervo pessoal/ abr.2017).

Além de cerâmica e pintura serem atividades femininas, são também “coisas de parente”. Clotilde Matchua relata que

[...] todo mundo pode fazer arte, Kadiwéu e não Kadiwéu, até *ecalaye* pode, se for casada com um Kadiwéu ou outro índio, habitante da aldeia. Mas se o *ecalaye* fizer a cerâmica kadiwéu sem ser parente, vão

¹²⁷ O costume de fabricar os “bonecos” ou “santinhos” é antigo entre os Kadiwéu. Boggiani (1945) e Darcy Ribeiro (1980) relataram históricas com estes brinquedos para as crianças ou cópias de santos católicos, adorados e bem cuidados por seus protetores. Trataremos deste artefato na terceira subseção desta primeira parte do capítulo, quando abordarmos a noção de corpo e cerâmica.

dizer que está roubando (Clotilde Matchua, Aldeia Alves de Barros, 19/09/2014).

Todavia, não é qualquer mulher que se torna renomada neste ramo do “sistema índio” kadiwéu. É preciso ter o senso estético apurado em todos os momentos em que a cerâmica é produzida, pois a comunidade a julgará em sua produção, como aquela que não pinta bem, não desenha bem ou não faz bem o vaso (queima ou harmonia das formas). Assunto polêmico na Alves de Barros, homens e mulheres kadiwéu tem sua opinião em relação ao ranking das melhores artistas da aldeia. Em nossa pesquisa, os nomes de Libência, Pedroza e Olinda foram os mais citados, pois, segundo alguns membros da comunidade e as artistas em geral, suas cerâmicas reúnem todo o conjunto de requisitos para tal honraria.

Isso significa que (a) são bem queimadas, não ficando pretas por dentro, mas sim vermelhas, devido ao procedimento de queima ser feito apenas com madeira nobre (angico) e brasas, além de em local limpo de folhas, (b) têm mais cores e (c) muitos desenhos, ou seja, há uma variedade visual que atrai as pessoas para o vaso, (d) o traço delas são bem finos, delicados, detalhados, algo muito valorizado entre os Kadiwéu, entre outros critérios, estabelecidos muitas vezes pelas próprias mulheres artistas da aldeia. Por oposição, percebemos que a cerâmica ruim possui um desenho grosseiro e sem variedade, as cores repetem-se e não se combinam, “(...) o branco da pintura é fraco (...)” (Pedroza de Moraes, Aldeia Alves de Barros, 22/10/2014), é feita sem capricho, é mal queimada, escurecida pelo preto ou manchada, torta ou desforme, etc.

Como consequência, observamos que as mulheres que ocupam o topo da lista de exigências artísticas são, geralmente, as que mais vendem cerâmica nas cidades vizinhas. Porém, há exceções. Conforme já explicitamos anteriormente, algumas artistas vendem mais do que produzem, ou seja, compram cerâmicas de outras artistas da aldeia e revendem como suas. Dentre nossas interlocutoras, destacamos as produções de Terezinha de Almeida e Lenita Cruz como “repositoras” de artistas que vendem nas cidades próximas. Embora não sejam citadas no ranking das melhores ceramistas, são produtoras de peças muito bonitas, revendidas com sucesso e rapidez.

Conversando com estas famosas artistas Kadiwéu, perguntamos o que fazia delas as melhores, para a comunidade, ao que responderam que além de atenderem àquelas exigências da boa cerâmica - quais sejam, queimarem bem, desenharem de forma variada, pintarem bem, etc.-, seu modo de desenhar, o da sua família, era único e decisivo na

escolha de suas peças como as mais bonitas. Por exemplo, sobre esse tema, Libência Rufino disse saber reconhecer quais são seus vasos, porque são robustos, bem queimados, não quebrando facilmente, vermelhos por dentro e sem manchas, porque seus desenhos são diversificados e as cores com as quais pinta-os são bem combinadas.

Figuras 164-167: Vaso grande (de 90 cm) de Libência Rufino sob múltiplos ângulos (Acervo pessoal/2017).

Contudo, uma característica foi destacada pela artista: Libência produz uma *bikotaxete*, uma marca, que segundo ela é o “S” do seu nome¹²⁸. No dicionário (GRIFFITHS, 2002, p. 30) *bikotaxete* é um substantivo feminino que quer dizer “selo, para fechar um documento oficialmente”. Entretanto, como podemos reparar em suas cerâmicas expostas acima e abaixo, trata-se de um “s” invertido, ou ainda, partes desse “s”, espalhadas entre os outros desenhos do vaso, como sem finalizá-los.

Além da marca própria, Libência não desenha a divisão da cerâmica em quatro partes (boca, pescoço, barriga e fundo), pelo seccionar da peça com os traços paralelos feitos no pescoço (dois) e próximo a base (um), conforme demonstramos na confecção do vaso de Anastácia Maciel Dias, modelo típico da aldeia. Diferentemente, ela produz suas peças sem divisão alguma, ou ainda, com bordas demarcadas, ao redor da boca do vaso e em sua base.

¹²⁸ Contudo, a mesma assinou o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) como Libência Rufino, com C. Assim sendo, cremos que se refira ao som do nome, em que C soa como um S.

Figuras 168-170: O estilo de Libência Rufino, em vasos pequenos (Acervo pessoal/Set.2014)

Embora nem todas as artistas pratiquem a ação de imprimir uma *bikotaxete* em seus itens, todas sabem perceber de quem é cada cerâmica exposta em um balcão de venda em lojas na cidade. A pintura que está impressa no barro é de família, sendo considerada uma marca de cada artista. Assim sendo, os desenhos de família são passados de geração para geração e não se mostram como padrões específicos de cada uma delas, mas como modos de desenhar; ou seja, o traçar de cada família é que varia, não o desenho em si. Este traçar herdado tende a reunir um repertório de combinações que são as preferidas daquela família, sendo transmitidas como suas.

Sobre o tema, Inácia Bernaldino esclarece, ao olhar os desenhos de Anoã, no livro de Darcy Ribeiro (1979):

Eu não sei, eu acho que tem mesmo desenho de família, essa mulher era pintura dela, tudo dela, eu sei que é dela porque é jeito dela, essa mulher sabe mesmo pintar a pintura dela. Se eu quiser fazer a pintura dela pode sim, agora já pode. Mas é muito difícil, moça a mulher não sabe mais fazer a pintura certa, esta inventando fazer outra pintura (Inácia Bernaldino, Bodoquena, 1/10/2015).

Apreendemos deste relato que, embora a pintura seja de família, é sempre uma nova forma de colocá-la, uma reinvenção ou reposicionamento, mesmo que os repertórios sejam os mesmos, porque foram aprendidos de geração para geração. Outro dado que nos chama a atenção é o fato de que “agora já pode” fazer as pinturas de outras famílias, isto é, a cópia dos desenhos de cada artista não está limitada ao repertório parental. Regina Silva esclarece-nos um pouco mais sobre o tema da “cópia”, ao dizer que

(...) mesmo que duas ceramistas fizessem o mesmo desenho, no caso de serem da mesma família, por exemplo, eu e minha irmã Miriam, eu saberia a diferença entre a minha cerâmica e a dela, porque cada uma de nós sabe fazer melhor uma coisa, ficando os potes diferentes (Regina Silva, Aldeia Alves de Barros, 22/10/2014).

Tentando tornar mais claras tais questões, analisemos o caso de Joana Baleia de Almeida e Acácia de Almeida, mãe e filha. Ambas foram escolhidas no concurso do

Copyright by Kadiwéu e viajaram para Berlim, em 1998. Captamos em seus desenhos algo pertencente à sua família em específico? Sim e não. Sim, porque em ambos vemos práticas semelhantes: o modo como contrastam as cores, dispõem os triângulos abertos e em oposição, utilizam as “meias volutas”, o quanto produzem seus desenhos “sem fim”, entre outras características comuns. Não, porque embora os desenhos sejam de família, cada uma cria um estilo próprio, único, percebido inclusive pelos seus próprios parentes. Ou seja, mesmo quando entende-se fazer uma cópia, não resulta no mesmo desenho, seja ela imitação do desenho de família ou de outra pessoa.

Figuras 171 e 172: Joana Baleia de Almeida e sua filha Acácia Almeida: os desenhos herdados (Acervo pessoal out/2014).

Relembramos aqui que Libência Rufino é irmã por parte de mãe de Joana Baleia de Almeida e, portanto, também podemos observar semelhanças entre suas produções. Libência também foi a Berlim, numa segunda viagem, realizada para doar cerâmicas a um museu (Libência Rufino, Aldeia Alves de Barros, 14/08/2014), ocasião em que reconheceu entre os vasos antigos desenhos de sua família, copiando-os num papel. Quando retornou ao Brasil, a artista modificou tais desenhos em alguns pontos, tornando-os seus, personalizando-os, algo que só pôde fazer porque já pertenciam aos seus parentes (Aldeia Alves de Barros, 14/8/2014). Este relato dá uma dimensão de como funciona a criação dessa marca particular dentro da tradição familiar¹²⁹.

¹²⁹ Messias Basques nos informou que a mesma coisa vale para as marcas feitas sobre os animais, uma vez que o filho que herda o gado do pai pode acrescentar ou transformar a marca anterior, a fim de expressar no couro uma nova marca, composta a partir da marca de seu pai. Por exemplo: uma marca AC, pertencente ao pai, pode se tornar ACA, quando herdada por um de seus filhos.

Figuras 173 e 174: Vaso médio/grande de Libência Rufino, sob dois ângulos. Note-se que este vaso tem a borda ondulada e não possui o “S” completo, apenas fragmentado, que é a marca da artista (Acervo pessoal/2016).

Refletindo sobre a questão das diferenças entre invenção e descoberta dos desenhos antigos e novos, Franz Boas atribui a invenção intencional menos importância do que a descoberta de possibilidades, entendida por ele como “(...) efeito da brincadeira rítmica com processos técnicos (...)” (BOAS, 2014, p. 154). Exemplificando o que quis dizer com isso, Boas teorizou que a linha reta seria o resultado de cortar, dobrar ou dividir alguns tipos de madeira, de esticar fibras, os círculos teriam surgido do giro regular de cestaria e cerâmica em espiral, entre outros. Na fala de Libência, a criação de desenhos novos ou seus, considerados suas marcas, podem ser lidos como uma forma de jogar com possibilidades rítmicas, no vocabulário boasiano.

“Ainda assim, os autores destes desenhos estão convencidos de que criaram algo novo.” (BOAS, 2014, p. 157). E porque não? A artista kadiwéu descobre algo novo no seu modo de se apropriar do desenho de família. Embora não classificada como um estilo individual por Boas (2014), pois ainda corresponderia à expectativa coletiva em relação à produção cerâmica, a principal diferença está nos processos técnicos, na circunstância de criação da obra pela artista.

Além das discussões sobre o que seriam invenção e descoberta no âmbito das populações indígenas, Boas teorizou não haver estilo individual em arte ornamental/decorativa, porque em geral as indústrias mais desenvolvidas no grupo

impõem suas diretrizes àquelas menos praticadas¹³⁰. Talvez por isso os desenhos da pintura facial e corporal tenham se espalhado para a cerâmica, a cestaria, a tecelagem, etc. Não intentamos afirmar que há um estilo individual de arte entre os Kadiwéu, pois compreendemos o quão grande é a dimensão de coletividade dentro de cada expressão artística. Contudo, na produção cerâmica visualizamos algumas diferenças específicas, sendo que as próprias mulheres corroboram a noção de marca ou selo pessoal que contém suas peças. Por exemplo, Lenita Cruz faz suas cerâmicas repletas de linhas retas, na maior parte das vezes, destacando suas cores preferidas, que são o preto do pau santo, “(...) que sem ela nem faz cerâmica, porque não tem sentido cerâmica sem pau santo (...)” (Aldeia Alves de Barros, 14/8/2014), e o verde, “(...) porque é muito difícil de pegar.” (Idem, ibidem)

Figuras 175, 176 e 177: Vasos pequenos de Lenita Cruz. (Acervo pessoal – Ago/2014)

Pedroza de Barros Morais afirma que seus potes reúnem sempre os mesmos três desenhos, o que não faz com que sua cerâmica seja menos bonita ou vendida, contrariando a opinião comum de que a variação dos desenhos é expressão de que a artista é boa. Ela prefere as cores vermelho, preto, amarelo e branco, além de produzir vasos com bojos de diâmetros maiores ou “barrigudos”. Coloca ainda que a sua cerâmica é bastante aceita e vendida porque “Esse branco aqui é bonito, bem traquejado o serviço.” (Aldeia Alves de Barros, 22/10/2014).

¹³⁰ E cito: “(...) muito mais comum descobrirmos que a arte mais altamente desenvolvida provavelmente impõe seu estilo a outras indústrias, e que a tecelagem de esteiras e a cestaria foram particularmente influentes no desenvolvimento de novas formas, e poderosas na imposição destas formas para outros campos.” (BOAS, 2014, p. 178).

Figuras 178, 179 e 180: Vaso médio/grande (60 cm) de Pedroza de Barros Morais em diversos ângulos (Acervo pessoal/2017).

Esta senhora aprendeu seus três desenhos com sua avó Ramona, que os rabiscou no chão com o dedo, e é considerada uma das senhoras mais sábias do povo Kadiwéu. Pedroza aprendeu a fazer o desenho de dois losangos juntos, “(...) parecendo um sutiã (...)”, conforme comentário da própria artista, e que não sabe dizer o nome¹³¹; o outro desenho se assemelha a série de pequenas ondas ao nosso ver, mas Pedroza não citou definição ou descrição. Esta artista inventou cinco ou seis desenhos “(...) da sua cabeça (...)”, sabendo ao todo em torno de dez desenhos (Pedroza de Barros Morais, Aldeia Alves de Barros, 22/10/2014).

Seu testemunho é um demonstrativo de que o aprendizado dos desenhos pode se dar sem que esteja ligado ao nome deles, mesmo que a sua avó seja uma das idosas mais respeitadas da comunidade, por sua sabedoria. O fato dos vasos serem barrigudos é motivo de orgulho de Pedroza, que assevera manter a tradição antiga ao continuar sua composição.

Assim como eventuais erros cometidos possam ser corrigido pelas artistas na pintura facial e corporal, com panos que apagam ou suavizam o jenipapo, as ceramistas raspam ou riscam com uma faca os lugares em que pintam com a cor errada, por engano ou distração, e também quando estão aprendendo, pintando com a cor certa por cima do erro. Pedroza de Barros Morais relembra que chorava quando tinha que desfazer o vaso que estava torto e refazê-lo quantas vezes fosse preciso a mando de sua avó (Aldeia Alves de Barros, 22/10/2014).

¹³¹ Nos pareceu ser o *nawigikenigi* (escada não angular), ou ainda, o *niwékaladi* (escada angular), mas a artista disse ser outro nome, que não se lembra mais.

Figuras 181, 182 e 183: Vaso pequeno visto de três perspectivas, de Pedroza de Barros Morais. (Acervo pessoal – Ago/2014)

Contam na aldeia que a avó de Pedroza não era Kadiwéu pura e sim mestiça com Terena, mas isso não entra em conflito com a ideia de que ela era uma anciã sábia do povo Kadiwéu. Em conversa com Hilário Silva, soubemos que dona Ramona narrava que a arte Kadiwéu não era deste povo, mas sim dos ancestrais dos Terena, Layana e Kinikinau, os Guaná, e que convivendo com os Kadiwéu, estes últimos teriam aprendido e adaptado a arte Terena para seu próprio modo de fazer arte. O advogado representante da ACIRK, Alain Moureau, quando entrevistado, também demonstrou crer nesta explicação sobre de onde teria vindo a arte Kadiwéu (São Paulo, 28/08/2013).

Branislava Susnik (1978) também sugere que a técnica foi aprendida com os Guaná. “A estreita convivência com os Guaná teria contribuído para que os Cadigueodi tenham se tornado excelentes ceramistas e bons tecedores.” (GRAZIATO, 2008, p. 9).

“O estudioso Antônio Serrano pesquisou a cerâmica produzida na região chaqueña e atribuiu aos Chiriguano e aos grupos Aruaque 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.” (GRAZIATO, 2008, p.10).

Há semelhanças entre os Chané, descendentes dos Aruaque, e a técnica de produção da cerâmica Kadiwéu do final do século XIX, especificamente no que se refere à ornamentação, segundo Serrano (1958):

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: 134-135 *apud* GRAZIATO, 2008, p. 10)

Figura 184: Século XI a XIII, Canon del Chaco, povo Anasazi. Disponível em: <<http://www.wikiwand.com/pt/Anasazi>>. Acessado em 01/08/2017; e vaso Nasca (Disponível em: <<http://br.pinterest.com/pin/930917277069592/>>. Acessado em 01/08/2017).

Júlia Lange comenta não acha que a pintura Kadiwéu é Terena, “isso não é verdade, porque Terena não pinta. O desenho é do Kadiwéu, Ramona falava que o desenho kadiwéu era dos Terena porque ela era Terena” (Júlia Lange, Bodoquena, 17/09/2015). Do mesmo modo, os Kadiwéu dizem que os Kinikinau estão copiando sua arte. Habitantes da terra indígena Kadiwéu, especificamente na aldeia São João, alguns indígenas Kinikinau produzem cerâmicas que se parecem muito àquelas dos Kadiwéu, mas reivindicam tradição e estilo próprio. Todavia, os Kadiwéu são habitantes de uma região ceramista em que há muitas influências e trocas culturais entre povos ligados à cerâmica, por isso atrelar noções de identidades culturais à produção artística não nos parece o modo mais interessante de tratar o tema.

Sempre que há uma quantidade suficiente de material, podemos traçar a influência de tribos vizinhas umas sobre as outras, muitas vezes se estendendo por vastas distancias. A disseminação de características culturais que fez das estruturas sociais, dos cerimoniais e dos contos das tribos o que eles são hoje também foi um elemento muito importante para moldar as formas de sua arte (BOAS, 2014, p. 173).

No capítulo anterior, comentamos a polêmica discussão acerca da relação entre os povos Guaicuru e os Guaná, os Kadiwéu e os Terena de hoje, respectivamente. Sejam as relações entre eles encaradas como de dominação e exploração, conforme Santos Granero (2009), sejam de simbiose, como aponta Padilha (1996) e Felipe (2013), a questão é que estes autores, assim como os clássicos Boggiani, Lévi-Strauss e Ribeiro, visualizam

antecipadamente em suas análises uma sociedade hierárquica entre os Kadiwéu, noção esta que está sendo questionada por Freire (2017, documento inédito)¹³².

Figura 185: Três vasos Kadiwéu, dois grandes e um médio com alças ao lado de dois vasos grandes Kinikinau, todos expostos em uma loja de Bonito/MS (Acervo pessoal, out/2015).

Se existe ou não o conceito de hierarquia entre senhores e cativos Kadiwéu é um problema que não pretendemos nos aprofundar, embora tal temática permeie as relações entre eles e, consequentemente, as relações entre os Kadiwéu e o desenho, alvo do nosso trabalho. No que tange à expressão artística deste grupo, Ramona Soares (Aldeia Alves de Barros, 12/9/2104) relatou não existir uma ceramista que seja melhor do que as outras, porque as mulheres compram o serviço umas das outras. “Todo mundo continua o serviço da avó.” na aldeia, mesmo que não esteja produzindo a cerâmica atualmente, sabe fazê-la. Afinal, “(...) a FUNAI disse que não pode parar (...)” (Ramona Soares, Aldeia Alves de Barros, 12/9/2014).

Acreditamos que o aprendizado da cerâmica engloba todas as mulheres residentes na aldeia e que são parentes, isto é, casadas com indígenas, sejam eles Kadiwéu ou não. Chegamos a pensar que as mulheres de famílias ditas puras sabiam mais sobre o sistema índio Kadiwéu do que aquelas que não vinham dessas famílias; no entanto, conforme nos

¹³² Difícil compreender esta questão entre os Kadiwéu, principalmente porque alguns deles falam abertamente sobre alguém ou alguma família como “tendo hierarquia”, isto é, tendo direitos às fazendas, a certos conhecimentos e nomes etc. Segundo Messias Basques, que está se debruçando exatamente sobre esta questão em sua tese, em andamento, há a existência de um padrão de sociedade entre os Kadiwéu, que ao mesmo tempo relaciona, contrasta e hierarquiza as pessoas na comunidade e na história.

demonstraram as próprias mulheres Kadiwéu, no exemplo da avó de Pedroza, isso não é verdadeiro.

Outro ponto de discussão bastante comentado diz respeito a suposta decadência que a arte Kadiwéu teria sofrido com o passar dos anos. Este fator, apontado pela maior parte dos autores que tiveram contato com este grupo, será tratado no próximo subitem. De antemão, ressaltamos que não é nosso interesse apoiar as opiniões de declínio ou de perda de cultura ou da arte pelos Kadiwéu, mas sim demonstrar mudanças em sua dinâmica.

4.1.4 Tecendo breves comparações entre a produção cerâmica do tempo dos clássicos (Boggiani, Lévi-Strauss e Ribeiro) e a atual

Buscando compreender as eventuais mudanças na técnica de modelagem, ornamentação e queima, bem como as adequações ou substituições dos componentes da cerâmica (barro, cores, resina, etc.) e se houve mudanças na finalidade dos objetos, compararemos a produção cerâmica kadiwéu, estabelecendo paralelos entre o tempo antigo e o atual com o auxílio das descrições efetuadas por Boggiani (1945), Lévi-Strauss (1996) e Ribeiro (1979) e da etnografia apresentada aqui. Dentre as similaridades entre a produção do século XIX e XX, podemos elencar a forma com que fazem as paredes do vaso, através de tiras finas dispostas uma em cima da outra, o fato de umedecerem o barro no processo, de alisarem-no, de criarem ornamentações diversas em cada peça e de produzirem o mesmo tipo de cerâmica: vasos, pratos, bichos, ânforas, moringas, etc. (BOGGIANI, 1945).¹³³ Dentre as diferenças¹³⁴, estão a substituição do uso de conchas de

¹³³ Como observamos na citação a seguir, os modos de produção da cerâmica mudaram muito pouco: “Na sombra da sua cabana, acorada à turca sobre uma esteira de ervas, uma mulher – são sempre mulheres que fazem este trabalho – estava fabricando louças de barro. Já havia terminado um grande prato, dois pequenos e uma terrina grande, e estava fabricando outra. Preparado o barro, convenientemente misturado com pós de cocos torrados, fazia daquilo linguicinhas que ia dispondo internamente em espiral, principiando o objeto do centro do fundo; com as mãos metidas na água ligava as partes que se tocavam, repuxando-as e alisando-as com uma concha até obter, pouco a pouco, a forma desejada. Depois, completado grosseiramente o objeto, voltava a ele, alisando-o primeiro internamente, depois de fora, com a concha, até que, obtida aquela perfeição de formas e de lavor que o uso do objeto requeria, o acabava com lhe fazer a orla superior. Não vi ainda como procedem à parte ornamental e ao cozimento das louças; mas não tardarei muito a ter ocasião de tomar as minhas notas também sobre esta importante parte do trabalho.” (BOGGIANI, 1945, p. 141).

¹³⁴ E cito: “(...) antes de levá-las ao fogo, se lhes pintam as partes que devem ter a cor vermelha, que se obtém com esfregar fortemente uma contra a outra duas pedras de ferro naturais, juntando-as um pouco d’água, que não tarda a se colorir de vermelho intenso. Depois, resguardada a louça por uma parede de varetas de lenha seca dispostas em ordem uma sobre a outra de modo a que não tenham de pegar nela caindo durante a combustão, mas que lhe ultrapassem a altura, mete-se fogo, cuidando de que toda a lenha queime

caramujos por colheres sem haste para alisar o vaso em processo; ao invés da pedra vermelha aplicada antes do cozimento, agora utiliza-se o barro vermelho pintado após o cozimento da louça; a troca do tempero do barro, que antes era com coco quebrados e hoje é feito com pedaços de cerâmicas partidas.

Boggiani (1945), Lévi-Strauss (1996) e Ribeiro (1979) relatam que as impressões de desenhos na cerâmica eram feitas com o auxílio de uma planta, o caraguatá. Ribeiro observa o momento de transição, em que algumas mulheres começam a imprimir desenhos na cerâmica com fios de tecidos. Acerca desta mudança na produção cerâmica, Ramona Soares afirma que “Hoje utilizam mais os cordões de tecidos porque estão por toda parte, já a planta caraguatá não, porque ela é abundante em outras moradas kadiwéu, não na atual.” (Aldeia Alves de Barros, 15/09/2014).

Figura 186: Cerâmicas da coleção de Boggiani (In: BARBERO, 2010, p. 164).

ao mesmo tempo. Geralmente esta cozida a argila quando se consumiu a lenha. A argila que era primeiro cinzenta se torna amarelo avermelhada, em alguns pontos manchada de negro, e o vermelho de óxido de ferro mantém a sua bela cor primitiva e se torna sólido pela ação do fogo e da absorção. Levada a louça das brasas, quando está ainda quente se pintam as partes do desenho que devem figurar em negro. Essa tinta se obtém da resina de Pau Santo (Cuayaco officinale), que ao contato da terra cozida quente se funde e a cobre como de um verniz negro esverdeado brilhante, que com o esfriamento se torna depois bastante sólido. A frio posteriormente, com um palito se enchem as linhas formadas pelas impressões da corda com a pasta quase líquida feita com água e uma argila branca como gesso, que se aça em alguns pontos desses terrenos.” (BOGGIANI, 1945, p. 160-161).

Os autores relataram também o uso de peças cerâmicas como utensílios domésticos, que não vemos com frequência nos tempos atuais, embora existam exceções - por exemplo, dona Libência, que inclusive defende o uso potes de barro para armazenar água fresca (Aldeia Alves de Barros, 14/8/2014), e dona Lenita, que nos mostrou potinhos e pratinhos feitos de cerâmica sem pintura, em que guarda miudezas como bijuterias e armarinhos de costura, entre outras coisas. Nestes casos, os potes não são pintados, “(...) para que não modifiquem o sabor da água (...)”, pois a pintura penetra no barro. Rosa Matchua afirma que “(...) eles poderiam ser pintados somente na parte de cima da cerâmica, de vermelho, preto e branco, nesta ordem, sem desenho dentro.” (Aldeia Alves de Barros, 12/08/2014).

A substituição dos tarecos, como chamam os Kadiwéu, feitos de cerâmica por objetos de plástico, alumínio ou vidro deve-se à relação emocional entre a pessoa e a sua ferramenta, que é maior “ (...)quando o criador e o usuário são a mesma pessoa; ela diminui com a facilidade de obtenção de substitutos (...)” (BOAS, 2014, p. 151). Esta seria uma das causas da rápida decadência da beleza da forma dos utensílios nativos, à medida em que ferramentas e manufaturas europeias são introduzidas velozmente.

Se a pintura inutiliza a cerâmica para fins domésticos, e a maior parte das cerâmicas produzidas são pintadas por inteiro, imaginamos que tal produção está sendo feita exclusivamente para a apreciação estética, por exemplo, por meio do uso decorativo de casas do *ecalaye*.

(...) 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 (GRAZIATO, 2008, p. 56).

Embora os Kadiwéu afirmem que consideram suas produções belas, não as tem como componentes decoradores de suas residências “(...) porque eles têm a finalidade de decoração das casas dos *ecalaye* (...)” (Olinda Vergílio, Aldeia Alves de Barros, 29/01/2014). Em geral, eles mantêm as cerâmicas protegidas do tempo e das crianças, envoltas em tecidos velhos ou rasgados, encerradas em caixas, para serem exibidas somente no momento em que serão vendidas para algum comprador na aldeia ou na cidade.

Outra diferença significativa está no formato dos vasos e potes. No passado, os potes não eram fundos como são os feitos hodiernamente, mas sim rasos: eram tachos e painéis pintados somente na parte de cima, na beirada, não estragando a água ou a comida

que continham com o gosto da pintura. Além disso, os vasos eram barrigudos, característica que não cabe na produção contemporânea, segundo Olinda Vergílio, porque “(...) eles não caberiam nas caixas de papelão em que são transportados para a cidade.” (Aldeia Alves de Barros, 29/01/2014).

O processo da pintura da cerâmica também era diverso, segundo Maria Joana Bernaldina Pires, pois “No tempo antigo a cerâmica era queimada e logo passavam cera nela para ficar brilhosa, depois uma cinza bem branca, daí passavam a pedra vermelha.” (Aldeia Alves de Barros, 13/9/2014). Chamada de *notokonagadi* - traduzida como tinta vermelha para cerâmica, pelo dicionário (GRIFFITHS, 2002, p.151)¹³⁵ -, a pedra vermelha também foi observada por Boggiani (1945).

Publicado na Gazeta de Notícia de 1886, o trabalho de Smith (1922) descreveu os tipos cerâmicos confeccionados pelo grupo, acompanhando as etapas de manufatura. Nele, observamos a descrição de algo parecido com aquilo que Maria Joana afirma: a cobertura total da cerâmica por uma camada de cinzas, também chamada de tinta branca.

O processo final pode seguir-se logo que a louça esfrie. Mistura-se com água um barro calcário branco, ou cal obtida de caieira, e lava-se toda a panela com o fluido lácteo. Depois de seco, é tudo esfregado com um pano velho ou com as mãos, resultando que a cal ou o barro sai da superfície geral, porém incrusta-se nas linhas de corda, que assim tornam-se belamente brancas. Assim acabada a vasilha, ha quatro cores: a amarela da panela, a vermelha do oxido de ferro, a preta da resina, e a branca das linhas (Smith, 1922, p. 305- 12 *apud* HERBERTS, 1998).

Em Boggiani, a aplicação da tinta branca, de argila ou calcário branco e cal misturada com água, na cerâmica já fria é descrita tanto como uma aplicação em toda a vasilha, em que após secarem esfregavam e raspavam-na, permanecendo a tinta somente nos sulcos da impressão de corda, quando pintavam de branco com um palito somente os sulcos. Em nossa estadia, observamos apenas a segunda técnica de aplicação do branco nas peças.

Outra tintura vinda dos tempos antigos é aquela feita com resina do pau santo. Conforme Sofia de Souza, o surgimento do artesanato se deu com a descoberta da utilização da pintura da cerâmica com a resina, associação que aponta para a importância da pintura na produção da cerâmica.

Os antigos pegavam a resina do pau santo para fazer faísca para o fogo pegar. Foi desse modo que eles viram que onde passavam a resina a água não saia. Daí uma velha disse para passar resina no pote todo de

¹³⁵ Não pudemos compreender toda a palavra ao desmembrá-la, com a ajuda do dicionário. Contudo, destacamos que *otoko* é ficar em silêncio, quieto (Idem, ibidem).

água e não vasou. Daí que começou o artesanato (Sofia de Souza, Aldeia Alves de Barros, 19/09/2014).

Figuras 187, 188 e 189: Cerâmica nº 2426, Acervo online do Museu do Índio. In: RIBEIRO, Berta G. Dicionário do Artesanato Indígena/1988; MALCHER, José Gama. Índios/1964; MUSEU DO ÍNDIO. Boletim do Museu do Índio Nº 8/1998; MOTTA, Dilza Fonseca da. Tesouro de cultura material dos índios no Brasil/2006¹³⁶.

Discordando de Sofia de Souza, Joana Baleia de Almeida informou que não era a *nitiiga* (tinta preta vinda do pau santo) que usavam para fazer faísca, mas sim o jatobá, e que “(...) a pintura da cerâmica com ele não era muito boa, saía logo (...)” (Aldeia Alves de Barros, Joana Baleia de Almeida, 20/09/2014). Não sabemos porque a pedra vermelha foi substituída pelo barro vermelho, tampouco porque o jatobá foi trocado pela resina do pau santo – embora possamos aventar a possibilidade de que foi por causa de sua pouca duração nas peças, pelos relatos coletados. Também não compreendemos como as cores verde, amarelo, cinza, rosa, dourado, prateado, etc. foram sendo acrescentadas na palheta das artistas kadiwéu, que antes empregavam apenas o vermelho, o preto e o branco; ainda que tenhamos indícios de que isso ocorreu devido à busca por maior atratividade mercadológica da cerâmica, também segundo depoimentos.

Graziato (2008) denota que uma das grandes diferenças entre as peças atuais e as de coleções anteriores é que as últimas “(...) 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.” (GRAZIATO, 2008, p. 34). Padilha (1996) supõe que a supressão das pinturas internas sem o caraguatá tenha ocorrido entre os anos 1970 e 1980, dado que as últimas

¹³⁶ Disponível em: < <http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/semu/ceramica/a02/2426.htm>> Acessado em 17/6/2017.

peças doadas ao Museu do Índio por Ribeiro com esta característica são de 1987. Uma inovação, segundo José Luiz de Souza, teria acontecido na aplicação da resina do pau-santo, “(...) quando esta é misturada à de almecega ou aroeira (*Schimus molle*), resultando em uma mistura de cor preta mais brilhante e durável (...)” (*apud* GRAZIATO, 2008, p. 49).

Entre a coleção de Boggiani¹³⁷ e a de Ribeiro¹³⁸, as diferenças principais são as de pintura e ornamentação: na primeira, a pintura é feita com o preto do pau santo, o branco do caulim e o vermelho das pedras de óxido de ferro (hematita). Algumas destas peças contêm miçangas na borda. Na coleção de Ribeiro, a ornamentação entra na parte interna da cerâmica e as miçangas desaparecem.

O conservadorismo da forma é sentido em muitos casos em que um objeto é feito com um material novo. O abandono do material antigo pode ser causado pela falta de uma fonte adequada do material antigo, ou pode ser uma inovação causada por um impulso criativo interno. Ele constitui uma ruptura com o passado. Entretanto, as formas antigas são muitas vezes mantidas. Tais substituições são mais prováveis de acontecer quanto mais plástico for o material novo. A cerâmica, e, em menor grau, a madeira e também a pedra são os principais materiais em que as formas podem ser imitadas de modo geral. A cerâmica presta particularmente para a manufatura de uma grande variedade de formas (BOAS, 2014, p. 152).

Assim sendo, pensamos que a falta da fonte de materiais como o caraguatá, a mudança da abundância do pau-santo no pantanal para sua escassez nas novas aldeias, ocorrendo o mesmo com o angico, tenham modificado algumas características artísticas da produção cerâmica. Para Ribeiro (1979), os Kadiwéu teriam atravessado uma crise de redefinição de valores, advindos das mudanças que ocorreram em sua sociedade, seja de habitat, seja de alguns aspectos da organização social como, por exemplo, a hierarquia, sendo a arte o “(...) produto de uma época de transição e, em grande parte, como esforço de conservação de um patrimônio inadequado aos novos caminhos que foram compelidos a tomar.” (RIBEIRO, 1980, p. 259). Tal denominação do patrimônio, como inadequado, não condiz com aquilo que acreditamos. Ele nos parece perfeitamente adequado aos novos caminhos referidos por Ribeiro, uma vez que é recente a transformação da cerâmica em “emblema étnico” kadiwéu, bem como o crescimento da sua comercialização.

¹³⁷ Espalhada nos museus de Basel (Basileia, Suíça), fur Volkerkunde (Berlim, Alemanha) e de etnologia Luigi Pigorini (Roma, Itália).

¹³⁸ Concentrada no Museu do Índio (Rio de Janeiro).

Rosa Matchua alega muitas outras transformações importantes no modo de fazer cerâmica atual, além destas elencadas: “Os desenhos que estão nos potes eram de corpo, antigamente.” (Aldeia Alves de Barros, 12/08/2014), isto é, a maior parte dos desenhos que se vê atualmente na cerâmica são de corpo e não de cerâmica, porque as pessoas não sabem mais quais desenhos são de cerâmica, quais são de corpo, quais são de rosto, e incluem outros repertórios em suportes indevidos. Júlia Lange também afirma existir desenhos próprios para desenhar o couro, o vaso, o pote, a tigela etc. e que não é qualquer desenho o da cerâmica.

“Todos os desenhos vencedores do concurso *Copyright by Kadiwéu* eram de couro.” (Júlia Lange, Bodoquena, 17/09/2015). Esta informação é importante quando relacionamos a cerâmica às mulheres, seres estrangeiros, alheios à humanidade no tempo primordial. Júlia Lange ainda acrescenta: “Todos os desenhos de cerâmica são de couro, hoje pintamos na cerâmica porque não tem mais couro, não pode mais vender o couro pintado.” (Júlia Lange, Bodoquena, 17/09/2015). Logo, o desenho específico para a cerâmica é o mesmo desenho do couro, que é a pele de animais como a vaca, o veado mateiro, entre outros. No livro *A oleira ciumenta* (1987), Lévi-Strauss destaca a ligação entre cerâmica e mulheres como muito além da divisão sexual do trabalho, ambas estariam relacionadas em sua constituição, como seres e como produtores de redes de socialidades.

A afirmação de Júlia também é relevante pela noção de transposição dos desenhos de couro para a cerâmica ser explicada por meio da proibição da comercialização do primeiro, pondo em evidência a forte conexão que a cerâmica e o couro tinham com a aproximação dos *ecalaye*. Estrangeiros, animais e mulheres são os seres que medeiam aberturas e fechamentos de trocas, de saberes e fazeres entre os Kadiwéu e os Outros – seres notívagos, *ecalaye*, espíritos-guias dos *nidjienigi*, e demais.

Lenita Cruz aponta a competição entre as mulheres artistas de vendas das peças como um dos motivos das mudanças no modo de fazer cerâmica. Por exemplo, nas peças ornitomorfas, cuja tradição é a de fazer animais como galinhas, jacarés e bois, transformou-se na fabricação de peixes, araras, tucanos, porcos, tatus e até cachorros, porque “(...) a cerâmica que ficava mais bonita vendia antes.” (Aldeia Alves de Barros, 12/09/2014). Esta explicação se repete no discurso de Olinda Vergílio, que disse ser motivada “(...) pela saída da peça (...)”, diferentemente de sua mãe, dona Joana, “(...) que fazia moringa de boi para usar em casa” (Aldeia Alves de Barros, 16/09/2014).

O tema das transformações no modo de produção cerâmica, bem como dos saberes sobre quais desenhos aplicar em quais suportes, são frequentes entre essas mulheres, que legitimam a produção da própria família, deslegitimando a de outros parentes por meio de argumentos de autoridade a respeito destes conhecimentos, ou confirmando os seus próprios familiares. Ouvimos diversas vezes afirmações do tipo “Quem falou isso para você mentiu.”, “Está errado o que te explicaram, estão te enganando, meu avô dizia assim.”, mas também outras formulações como “Decerto a avó dessa pessoa contou assim para ela, mas eu aprendi assado (...)”, e de concordância, “Essa história também chegou para mim, isso é verdade.” (Aldeia Alves de Barros, 16/09/2014)

Dentre muitas modificações, algo que não mudou foi a valorização das peças zoomorfas, que expressam o conhecimento dessas mulheres a respeito da fauna pantaneira, como ressaltou Siqueira Jr nos anos 1990 (1993, p.162), por dois motivos: “a elaboração de uma peça desse tipo é considerada pelas artesãs mais complexa do que uma tigela ou pequeno pote e, por outro lado, a reação favorável do mercado consumidor de artesanato indígena estimula cada vez mais esse tipo de produção”.

Além da explicação comum da transformação do habitat dos Kadiwéu, dada a suamudança da região do Grande Chaco para a região da Serra da Bodoquena, no caso dos homens, eles “(...) teriam deixado de fabricar artesanatos tanto pelo processo de sedentarização, que dificultou as trocas em que adquiriam metais, quanto pelo valor econômico das moedas hoje.” (GRAZIATO, 2008, p.11), já que seu principal material artístico eram a prata e o ouro. A maior parte das transformações que observamos no período ao qual a investigação se ateve não envolvem as técnicas de modelagem, ornamentação e queima, mas aos campos ornamentais e aos materiais utilizados para a pintura.

Vale pontuar que tratamos mais das comparações entre tempo antigo e atual nas obras de Boggiani (1945) e Ribeiro (1979), porque Lévi-Strauss (1996) não abordou insistentemente, como fazem os outros autores, a produção cerâmica, interessando-se mais pela arte como um todo e suas explicações em relação produção da sociedade kadiwéu. Assim, os homens trançavam palha, teciam cintos com ela e com tecidos de algodão, moldavam joias com moedas de níquel e de prata, além de desenhar animais como emas, cavalos, galinhas, jacarés, entre outros. As mulheres fabricavam cerâmicas com o barro do rio Pitoco e cacos moídos, decorando suas peças com os vernizes da resina derretida do pau santo, de cor preta, e do angico, de cor amarelada, finalizando-as com um pó branco de cinzas e giz, “para realçar as impressões” (Idem, p.163). Nesta descrição,

não observamos muitas diferenças em relação às descrições feitas por Boggiani ou Ribeiro, são gerais, não especificam o processo, o que torna difícil a compreensão sobre alguma diferença, que vimos no caso dos outros autores, serem pontuais.

Figuras 190-195: Algumas das cerâmicas ornitomorfas: peixe, jacaré, arara, tatu, tucano, porco (Acervo pessoal, nov. 2014).

Lévi-Strauss menciona a atividade cerâmica como a principal produção artística do grupo (vide LÉVI-STRAUSS, 1996, p.162), comentando rapidamente o escambo dela entre os Kadiwéu e fazendeiros vizinhos à terra indígena, em que os primeiros “(...) brincavam de bazar sudanês ou marroquino, como os bons administradores coloniais que seria melhor terem sido (...)” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p.157). Para o autor, “estilo kadiueu” é repleto de dualismos – tais como, “(...) pintura e escultura, representação e abstração, ângulo e curva, geometria e arabesco, gargalo e bojo, simetria e assimetria, linha e superfície, contorno e motivo, peça e campo, figura e fundo.” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 182-183) - que se contrastam e complementam.

Diante destas três épocas diferentes, décadas de 1890, 1930 e 1940, em que Boggiani, Lévi-Strauss e Ribeiro sopesaram a produção cerâmica kadiwéu, concluímos que existem muitas mudanças no seu modo de fabricação, mas estas são superficiais ou de segunda importância, ao nosso ver. Se pensarmos naquilo que a pintura promove no corpo-cerâmica, pintura esta que está presente e forte durante todos os momentos descritos, o que há de mais importante sempre esteve presente na cerâmica: seus componentes (barros e madeiras) e sua “roupa”, *godidigo*. Na próxima seção, objetivamos desvendar o que significa dizer que a cerâmica, por receber o desenho nas

cores características das cerimônias mais importantes da fabricação e transformação da pessoa kadiwéu (vermelho, preto e branco), é algo mais do que um objeto a ser comercializado para o povo kadiwéu.

4.2 A produção da cerâmica enquanto corpo

No dicionário (GRIFFITHS, 2002, p. 86), fabricar uma peça cerâmica é *iwilanaganaga*, prepará-la, onde *iwila* é formar, fazer de barro, e *naganaga* é daí, quando ou então, forma antiga de começar a contar uma história. Ou seja, preparar cerâmica é contar uma história sobre sua produção. E mais, é contar uma história de admirar, no vocabulário trazido por Pechincha (1994), uma narrativa primordial. Ao receber pintura, o barro também ganha histórias, e torna-se um artefato capaz de transmitir-las, ao mesmo tempo em que agencia os personagens contidos nelas e os “ouvintes” que os observam.

Na esteira destes argumentos, qualquer trabalho manual é definido como *liwigo liwilanaga* (forma masculina) (Idem, ibidem), traduzido como parede dele, monumento dele. *Iwigo/iwicidi* (form. masc.), quer dizer espírito, foto, onde *iwigo* é meu espírito e *liwigo*, espírito dele. Uma leitura possível de *liwigo liwilanaga* seria “o momento em que foi formado o espírito dele”. Pensando na preparação da cerâmica, perguntamo-nos de quem é esse espírito: do pote de barro, do produtor dele ou da história que se quer contar com aquela cerâmica?

Antes de responder a tal questão, destacamos que há outros vocábulos que seguem a mesma estrutura linguística, por exemplo, *nagaagaxi* (fem.) (GRIFFITHS, 2002, p. 92), traduzido como vasilha, pote, caixa e *lagaagaxi*, vasilha, pote, caixa dela. Em ambos os casos (*nagaagaxi/lagaagaxi* e *iwigo/liwigo*), o “l” parece ser um diferenciador entre o objeto em si e o objeto pertencente a alguém. Por isso *iwilanaganaga* é preparar cerâmica, em geral, e *liwigo liwilanaga* é a parede dele, monumento dele. Supomos então que o espírito formado pelo preparar da cerâmica seja o do (a) artista, “o espírito dele prepara a cerâmica dele”, literalmente, ou “ele produz sua própria cerâmica”. Esta explicação faz sentido se pensarmos que a cerâmica conta uma história, tal como o desenho, porque é um receptáculo do desenho, que se transforma com ele em outra coisa, sendo a artista uma narradora de histórias ao produzir cerâmica: ela molda a história, ela decora e lhe dá forma, lhe traz a vida. Assim sendo, as histórias são produzidas no sentido de pessoas, entidades, agencialidades, pois o desenho produz quimeras, multiplicidades, e capta relações nelas.

Voltando-nos para as definições da pintura, vimos que *nadí* significa pintar-se no corpo, sendo *nadi (tiogilo)* enfeitar-se e *nadi (tigilo)* pintar-se com cores diferentes, ambas muito semelhantes e que denotam uma ligação (a) entre a pintura e as cores, onde pintar-se é utilizar cores diferentes e (b) entre enfeitar-se e pintar-se, onde o primeiro é o segundo. Assim sendo, o dicionário traduz *nadinage* como pintar, colorir e *nadinagajegi* (Idem, p.120), como enfeite, pintura.

Maria Joana Bernaldino Pires (Aldeia Alves de Barros, 23/09/2015) relatou-nos que *nadinage* é pintar a cerâmica, especificamente, assim como *nowoonigi*, que significa “cordão, barbante, usado para marcar desenhos em potes” (GRIFFITHS, 2002, p. 152), é passar a linha na cerâmica. Acrescentou ainda que pintar o corpo é *nadinageloladi* (sem correspondente no dicionário). É mister apontarmos que *nowoogo* é pensamento, pano, sendo *nowoogotakanegegi*, entendimento, sabedoria dele (Idem, ibidem), que nos faz pensar que passar a linha na cerâmica seja imprimir nela o pensamento kadiwéu, sua sabedoria, transformar a cerâmica em parte do sistema índio.

O modo como as ceramistas kadiwéu referem-se às suas produções são em termos corporais: o pescoço, a barriga, a boca do vaso. Porém, se a cerâmica é também um corpo que recebe pintura, este é diferente do humano e precisa de uma pintura específica, de cerâmica - embora os padrões sejam os mesmos que os corporais e faciais humanos, o modo como são situados muda. Num jogo entre ser ou não ser, o ato de pintar está descrito com a mesma palavra para ambos, corpo de carne e osso e de barro, concreto, madeira, etc., pelo verbo *ocela* (GRIFFITHS, 2002, p. 153), que significa pintar, passar um líquido, tinta ou pomada no corpo ou na parede, ao mesmo tempo em que há a diferenciação entre pinturas para suportes específicos. Acreditamos que as aproximações referem-se aos motivos pelos quais se pintam os corpos humanos, talvez os mesmos pelos quais são pintadas as cerâmicas. O verbo *oce* quer dizer cobiçar, invejar, sendo *oceegedi* cobiça, inveja; *oceligi* é língua (não o idioma), e *Godoceligi*, nossa língua (Idem, ibidem). Com tais palavras, abarcamos que a pintura é uma linguagem que comunica, mas também que protege e age contra a cobiça e a inveja de alguém, é uma espécie de oração, neste sentido, mas também que pode matar – haja vista que *ocegatidi* significa fazer alguém afogar (Idem, ibidem). Mas como pode a cerâmica atrair cobiça, inveja de alguém?

Corpos e cerâmicas são produzidos como pessoas, e por isso são também protegidos com os desenhos, que os escondem da inveja ou da cobiça dos “bichos”, estes seres encantados que disputam a humanidade. Segundo Lévi-Strauss (1987), o espírito de ciúme está atrelado a disputa pelo domínio da humanidade, entre as forças do alto

(celestes) e de baixo (subaquáticas). Por exemplo, no mito de origem da cerâmica Jivaro, que ocorre ao mesmo tempo em que se cria o mundo, *nui* significa argila, sendo a abóbada celeste uma grande tigela azul de cerâmica. Com o barro, o Criador fez *Nantu* (a Lua), que se casa com o Sol, gerando um filho, chamado *Nuhi*, que posteriormente morre por força do Engole-vento. O seu corpo se transforma na terra em que hoje vivemos. Estabelecendo relações entre a mulher nua, de quem a cerâmica é uma das atribuições, e a terra ou argila que ela utiliza para cerâmica *nui*, Lévi-Strauss conclui que no pensamento desses índios “o vaso de argila é uma mulher” (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 62). É tarefa da mulher fabricar e utilizar os recipientes cerâmicos, “[...] pois a argila de que são feitos é fêmea, como a terra – em outras palavras, tem alma de mulher” (Idem, ibidem). Isto posto, o autor entende que assim como o corpo feminino, a cerâmica é objeto de inúmeras práticas rituais, precauções e cuidados. A Terra, chamada de avó e padroeira da argila, “(...) era considerada uma benfeitora já que a humanidade lhe devia não apenas a matéria-prima, mas as técnicas e a arte de decorar potes (...)” (MINDLIN, 1996, p. 8), ao mesmo tempo em que tinha uma faceta temperamental, ciumenta e rabugenta.

Por isso, há que se estabelecer também relações entre as palavras enfeitar, *oigege* (GRIFFITHS, 2002, p.154), e louvar, honrar, *ogeegegi*, em que notamos diferentes formas de se dizer “enfeitar-se/enfeite”, ora associadas àquilo que se usa para produzir o efeito do enfeite - pintura, miçangas, etc. -, ora relacionadas aos objetivos do enfeitar-se, que podem ser: ficar bonito, louvar, honrar, afastar o mal, a cobiça, a inveja, entre outros. A cerâmica afeta e é afetada pelo corpo e alma da mulher, necessitando dos enfeites poderosos que esta usa, ora para seduzir e produzir festas, ora para afastar e desenvolver guerras, ambos contribuindo para a constituição da sociedade kadiwéu.

Se a cerâmica é produzida do mesmo modo que o corpo humano, também ocorrem proibições para aqueles que se envolvem com a coleta das matérias-primas para fazer a cerâmica. Por exemplo, considerando que o artesanato teria surgido da pintura do pau santo nos potes de água e que sem ele a cerâmica não tem sentido, conforme os depoimentos de Sofia e Lenita acima expostos, é notável que na coleta deste material haja diversas interdições, entre as quais (a) o fato dele não poder ser recolhido por mulheres grávidas, crianças e doentes, (b) nem em época de chuva ou (c) de lua crescente, nova ou minguante, ou seja, somente em lua cheia.

Entre os outros componentes da cerâmica, também é possível elencar impedimentos: a zona específica da retirada do barro, o segredo das localizações dos barros coloridos, a forma como devem ser coletados, o impedimento dos enlutados, para

que não façam cerâmica no período de luto, as nomeações de quem pode ou não trabalhar com isso¹³⁹. Não é somente esta questão que nos faz aventar esta possibilidade, mas também o processo de confecção da cerâmica, principalmente no que tange a pintura. Notamos que num primeiro momento, a ceramista cria o corpo da peça, imprime nela desenhos – que variam de acordo com as famílias – e coloca-a para secar. Seu objetivo é esperar a cerâmica ficar branca. Logo, a cerâmica é um corpo que sai do barro, como os Kadiwéu saíram de um buraco, mas que ao mesmo tempo, é como todos os animais criados por *Gonoenogoji*, cuja cor é branca em sua fase inicial.

O segundo desígnio do corpo cerâmico é que ele fique vermelho após a queima, ou ainda, seguindo a tradição antiga, pintava-se a cerâmica de vermelho. Posteriormente, assim que saísse do fogo, o vaso é pintado com o preto do pau-santo. A ordem das cores hoje, isto é, branco, vermelho e preto, mas também a de antigamente, vermelho, preto e branco – confecção da peça e queima, preto do pau-santo e banho de caulim branco no final – remetem-nos as iniciações masculina e feminina, respectivamente. Nelas, as cores importam e trazem consigo agências, substâncias, proteções contra inveja e feitiço, espíritos malfazejos, mas também indicam a boa educação, a beleza, onde ser bonito é ser educado, bom caráter, e a alegria, noção que reúne todas estas atribuições.

Não esqueçamos as descrições de Sánchez Labrador (1910), em que os iniciantes masculinos faziam veios em suas peles e preenchiam-nos com a cor branca, numa explícita aproximação da cerâmica com o corpo humano, além daquelas já abordadas - por exemplo, à denominação de coxa e fundo do pote corresponderem à mesma palavra. Outra referência seria a de que um pote de cerâmica é citado em algumas das versões da narrativa ancestral de origem dos Kadiwéu, protagonizando o tapar do buraco de onde saíram as pessoas, ou ainda, o roubo da filha do demiurgo, que ocasionou a descoberta do buraco por ele (Fric, 1912; Plataforma Tycho/Unicamp- IEL¹⁴⁰).

Sabemos que a pintura tem uma agência quando aplicada em corpos e que a cerâmica não é um objeto desprovido totalmente de agência, afinal, ela foi utilizada pelos seres notívagos para atrair crianças para a aldeia do Rio Vermelho em outra narrativa. Ou seja, supomos que, para os Kadiwéu, elas são consideradas parte do “sistema índio” e,

¹³⁹ Sobre o mote do luto, ele atinge não somente a pintura facial e corporal, mas também a pintura da cerâmica. Quando algum parente morre “(...) a pessoa deixa tudo [cerâmica] e só volta quando alguém chama.” (Lenita Cruz, Aldeia Alves de Barros, 12/09/2014). Por exemplo, quando Sofia de Souza perdeu sua mãe Adelaide, em meados de 2014, precisou que outras mulheres, no caso Lenita Cruz e Olinda da Silva a buscassem para buscar barro e voltar a fazer cerâmica, pois “(...) com a morte da mãe ela parou de mexer com o barro.” (Aldeia Alves de Barros, Lenita Cruz, 12/09/2014).

¹⁴⁰ Disponível em: <<http://www.tycho.iel.unicamp.br/tbf/index>>

por isso recebem pinturas, pois necessitam de proteção, reconhecimento e capacidades diversas por onde circulam. Isto posto, na próxima seção buscamos compreender como ocorre a comercialização destes corpos cerâmicos, apontando como os Kadiwéu pensam a cerâmica quando inserida noutras redes de socialidades, como no mundo dos *ecalaye*.

4.3 A comercialização da cerâmica

No universo da comercialização da cerâmica, é comum a circulação das noções de artesanato e de arte indígena para denominar aquilo que fazem as mulheres Kadiwéu. Perguntadas sobre o que é ser artesã/artista, qual é seu papel, o que é produzir arte/artesanato, ou ainda, como elas traduziriam o que fazem para os *ecalaye*, ouvimos respostas semelhantes. Maria Joana Bernaldino Pires responde que “artista é quem trabalha com cerâmica, vende só na aldeia, se torna famosa. Se a gente faz alguma coisa, isso é arte. Artista é aquele que faz arte. Arte é cerâmica, artesanato” (Aldeia Alves de Barros, 23/9/15). Pedroza de Barros Moraes também arguiu no mesmo sentido, dizendo que “Artista é quem trabalha com cerâmica, a arte é o artesanato. Artista é a pessoa que luta com a cerâmica né, quem pinta o rosto a mesma coisa, todo mundo que trabalha com desenho.” (Aldeia Alves de Barros, 24/09/2015). Segundo Creuza Vergílio (Aldeia Alves de Barros, 18/10/2015), “É artista quem nasce sabendo fazer arte desde criança, já o artesão é aquele que aprende, foi ensinado. As mulheres kadiwéu são artistas, aprendem técnicas com as avós, mas ganharam o desenho de Deus, de presente, através do pajé.”.

Em ambos os relatos, captamos que as concepções kadiwéu de arte/artesanato e de artista/artesão são relacionadas e dispostas como sinônimos. Tanto o artista quanto o artesão produzem arte ou artesanato, que é fazer cerâmica, especificamente, e trabalhar com o desenho, genericamente. Parece-nos que as mulheres variam na definição de entre artesanato e arte, porque estas palavras são ditas pelos *ecalaye* quando se referem à produção das mulheres, sem que haja rigor distintivo. Para algumas, é artesanato; para outras, arte. Porém, todas entendem estas palavras como ligadas ao desenho; assim, é plausível a definição de Pedroza, de que é artesã/artista a mulher que trabalha com o desenho.

Da primeira parte deste capítulo, apreendemos as bases que fundamentam os múltiplos graus da qualificação de ser artista/artesã e de sua arte/artesanato, entre os quais, os modos de captação dos materiais, de fabricação da peça, etc. A partir de agora, mapearemos alguns temas inerentes a comercialização do produto, que dividimos em dois

blocos: (a) o saber vender, isto é, quais os requisitos que a artista precisa ter para desenvolver bem esta parte do processo e como os Kadiwéu envolvidos neste mundo entendem as relações que constroem, e (b) a formação da associação de ceramistas, seu desenvolvimento e questões próprias. O que pensam os *ecalaye* sobre a cerâmica e os desenhos kadiwéu será abordado no próximo capítulo, juntamente com o *Copyright by Kadiwéu*.

No momento da nossa pesquisa, nossas interlocutoras se auto-definiam artistas, isto é, esse conceito estava mais em voga. Contudo, em 2017, observamos um retorno expressivo da noção de artesã, por conta do cadastro das artesãs que a Associação das Mulheres Artistas Kadiwéu (AMAK) realizou, incluindo as mulheres kadiwéu no quadro de artesãs do Estado. Isto posto, compreendemos que o momento da comercialização é central para a ambiguidade conceitual, passemos a explanação deste.

4.3.1 Saber vender

Uma primeira constatação da produção cerâmica kadiwéu – mas também dos trançados feitos com folhas de palmeira pindó (*namocoliena*), carandá e caraguatá (*niliane*), dos colares feitos com sementes do mato e das faixas de algodão - é que ela dá autonomia às mulheres, algo que “(...) as diferencia também das mulheres indígenas de outros grupos do MS, como as Terena ou Guarani-Kaiowá.” (SIQUEIRA JR, 1993, p. 160). Embora saibamos que essa arte não se sustenta sozinha, pois “(...) reflete todo um conjunto de valores e tradições tribais, sem os quais também estaria fadada ao desaparecimento.” (SIQUEIRA JR, 1993, p. 161), a venda de cerâmica é uma das principais fontes de renda de muitas famílias indígenas, sendo por este motivo muito apreciada entre os Kadiwéu, dando à mulher a condição necessária para a livre circulação.

O patamar mais elevado e desejado pelas ceramistas kadiwéu é o de poder vender cerâmica sem sair da aldeia, portanto, o de atingir fama suficiente para que os compradores as procurem, e não o contrário. É fácil compreender o porquê: longas distâncias a percorrer, dias sem estar com a família e no seu lar; o custo e o desgaste dos deslocamentos, que não são baratos¹⁴¹; o peso físico, psíquico e moral de carregar muitos

¹⁴¹ Para se ter uma base, um frete da aldeia até Bodoquena, cidade mais próxima da aldeia, custa R\$ 250,00 reais por trajeto (R\$ 500,00 ida e volta). Uma viagem da aldeia para Bonito, cidade em que mais se vende cerâmica kadiwéu atualmente e que se localiza a 60 km de Bodoquena, custa R\$ 600 reais (R\$ 1.200,00 ida e volta). Em geral, as mulheres pagam o frete da aldeia até Bodoquena e lá pegam ônibus para outras cidades, o que torna a viagem menos custosa, mas não menos trabalhosa.

potes onde quer que vá o tempo todo, convencendo motoristas de ônibus, por exemplo, a permitirem o excesso de bagagem; ainda, ter que barganhar com os *ecalaye* donos(as) de lojas, em diferentes municípios, competindo com inúmeros outros produtos artesanais e artísticos, passando por cima, muitas vezes, de discriminações e outros desrespeitos possíveis ¹⁴². Todos estes fatores agregam preocupações intrínsecas ao contexto sociocultural kadiwéu: maridos ciumentos, filhos espalhados pela aldeia, cuidados por parentes próximos, a compreensão comum de que todo este trabalho não compensa, em termos financeiros, entre outras. Destarte, o depoimento a seguir, de Pedroza de Barros Moraes, torna-se comum aos ouvidos dos interessados na questão, em alguns poucos dias de pesquisa:

Eu nunca vendi em Bonito, nunca fui porque é muito caro o frete, sempre foi aqui que eu vendi minha cerâmica, quando aparece um comprador vem diretamente aqui. Fico esperando como Deus vai mandar uma benção. Há uns tempos atrás, já faz um ano, um chefe do IBAMA que trabalhava na FUNAI parece, encomendou uma carrada daqueles potses quadrados. Encomendou 5 potses quadrados e 5 potses grandes, daquele barrigudo, de 80 reais cada. Aí ele pediu panela, para fazer almoço na mesa e tudo. Aí ele foi embora para Minas Gerais, Brasília e foi tirando foto. Ele foi espalhando minha cerâmica para os outros. E veio uma moça de Dourados, aí ele falou que aqui tinha uma amiga que ele podia encaminhar, mas eu não tinha daqueles, mas ela levou o que tinha, pratinho de dez reais, mostrou a casa pelas fotos. Eu estou vendendo minha cerâmica né, bem assado, bem temperado, queimado só com angico, meu serviço é bem legal, porque se você vai fazer um serviço que não presta, ninguém vai comprar ou dar valor. Nunca sai da aldeia para vender, eu conheci um menino que queria que eu fosse em Campo Grande, mas é difícil de sair, porque eu não tenho jeito de pagar o frete. Não busco cliente fora, é só aqui. Quando chega o comprador vem diretamente aqui (Pedroza de Barros Moraes, Aldeia Alves de Barros, 24/09/2015).

Arelado ao seu discurso de não sair da aldeia para vender cerâmica, está tanto a ideia de que seus potses são de qualidade, por isso são vendidos, quanto a de que ela não disponibiliza de recursos para procurar clientes fora de lá. Porém, também está a ideia de que receber clientes em casa é um presente divino: “Deus vai mandar uma benção.”, diz Pedroza. O que significa dizer que o ato de circular cerâmica está na esfera do sobrenatural, vender cerâmica é uma benção, produz alegria, fortalece o meu ser, faz crescer os meus filhos, é a vitória diante da luta que é trabalhar com cerâmica. Assim sendo, sempre surgem depoimentos que tratam da sorte das mulheres “naquela vez

¹⁴² Além disso, lembramos que ir à cidade pela primeira vez é uma ação descrita como “uma luta que se vence”, atitude comemorada pelas mulheres da família com canto, panos brancos, refrigerantes, todos os componentes de passagem de uma fase a outra.

que...”, momento em que engatam uma nova história sobre uma venda muito boa e importante. Como a maior parte das ceramistas mantém um estoque de cerâmicas em casa, algo em torno de vinte a cinquenta peças, estão prevenidas para o caso da visita inesperada de um comprador. Citando outro exemplo, Sofia de Souza expõe que certa vez um rapaz do Conselho Indigenista Missionário/CIMI chegou sem avisar e levou quatro caixas de cerâmica para vender em Campo Grande e que depois de oito meses lhe trouxe quatrocentos reais pela venda (Sofia de Souza, Aldeia Alves de Barros, 19/09/2014). E continua,

(...) quando Luiz Flávio era o chefe da FUNAI, fiz um vaso grande, do seu tamanho moça, que eu tinha que subir no banco para fazer o pescoço do vaso. Vendi para ele por cento e cinquenta reais, mesmo eu querendo quinhentos no pote, porque era meu cliente frequente, acabei aceitando a oferta. Para queimar o vaso tinha que por um pau dentro do vaso e rolar ele bem devagarzinho, foi uma luta (Aldeia Alves de Barros, Sofia de Souza, 19/09/2014).

Logo, a dificuldade de deslocamento e a destreza em fazer bons vasos, ambos atrelados à alguma história sobre venda boa na própria aldeia criam este contexto ideal de venda no pensamento indígena Kadiwéu¹⁴³. Tanto é que Maria Joana Bernaldino Pires menciona tal fato em sua definição sobre o que é ser artesã/artista em tal conjuntura no depoimento exposto no início desta seção. A única ceramista que afirma vender somente em casa é dona Pedroza¹⁴⁴; contudo, isso não significa que as mulheres Kadiwéu consideram-na melhor do que outras artistas, mas sim que atingiu um status com os *ecalaye* que a torna uma ceramista importante na comunidade, estando dentre os nomes mais citados por todos.

Eles escolhem minha cerâmica porque é bem queimada com angico e a minha pintura é indígena, pode ver, não é pintura da casa, como tem lá em Campo Grande. Nós recebemos bem as pessoas, conversando, contando história de cerâmica, daí eles acham bonito, pedem para a gente mostrar, a senhora escolhe aquele que quer, se não está pintado a gente manda pintar. Eu falei para minha neta, essa mocinha aí, muitos dias, dizia a minha avó: “essa cerâmica é bem como nossa roupa né, sua roupa tira hoje, amanhã você lava de novo e dá para usar”. Daí eu falei, eu já queimei e pintei a minha, daí ela ficou com preguiça e agora perdeu de vender (Pedroza de Barros Moraes, Aldeia Alves de Barros, 25/09/2015).

¹⁴³ Neste ínterim, lembramos também que as oleiras ciumentas tratadas por Lévi-Strauss (1987) querem manter as cerâmicas em casa, nas aldeias; sair dessa condição é algo que não está no esquema delas.

¹⁴⁴ Existem outras mulheres que produzem e vendem seus potes somente na aldeia, por exemplo, Lenita Cruz e Terezinha de Almeida, porém, não em nome próprio. Isto é, elas revendem suas produções a outras mulheres, que vão para as cidades vender suas peças. Estas mulheres não são consideradas como Pedroza, porque não estão lutando com a produção e a venda simultaneamente; terceirizam, digamos assim, o processo de distribuição.

Para vender bem, a ceramista tem que saber vender. Ou seja, precisa ser gentil com as pessoas que querem comprar sua produção, ter sempre à mão alguma mostra de seu trabalho e trabalhar constantemente com a cerâmica. Como disse Pedroza, assim como para usar roupas todos os dias você tem que cuidar delas, para vender cerâmica é necessário cuidar dos diversos momentos que englobam o ato da compra, principalmente, atentar para a produção da peça.

O povo veio porque ele viu esse serviço legal, bem queimado e pintado, por isso que ele vem. “Nunca vi cerâmica desse jeito”, disse uma cliente. Outro disse: “por favor, não troca com roupa, porque o seu serviço é muito legal (José Marcelino de Barros, Aldeia Alves de Barros, 25/09/2015).

O marido de Pedroza de Barros Moraes, José Marcelino de Barros, um dos idosos mais respeitados da comunidade, continuou a fala da esposa, com o mesmo propósito de fazer-nos entender as vantagens de se vender em casa quando se produz algo de qualidade e reconhecido. Ser boa vendedora é saber manter a confiança dos compradores de que naquele local poderá encontrar boas peças e bons preços.

Eu vou contar isso aqui. A dona Pedroza já tem nome por todo lado, o cara que comprou já fala em São Paulo, o povo já sabe que tem e vem diretamente aqui, vem buscar e compra barato aqui. Têm duas mulheres que vendem em Campo Grande, na casa de cerâmica, as mulheres ficam lá 40 dias esperando, daí avisam que já está pronto. E lá mesmo elas gastam o que ganharam. A pessoa que vai vender em Campo Grande tudo que ela ganha gasta, tem que comprar passagem, comer... Se for pegar 5 mil reais compensa, pegando 1.500 reais não compensa. Agora aqui [na aldeia] pega 500,00, 600,00 reais, é menos dinheiro, mas está aqui na casa. [...] Ela tem de 4 a 6 clientes por ano, mas quando vem leva bastante, enche a caminhonete deles. Daí pegou R\$ 880,00 reais e deu o telefone, os clientes ligam para ela e vêm buscar (José Marcelino de Barros, Aldeia Alves de Barros, 25/09/2015).

Mesmo as mulheres Kadiwéu que moram em Bodoquena pensam assim, ficam desanimadas de ir vender cerâmica em Bonito, “que é a única cidade em que se vende bem, porque o frete ainda é caro indo para lá de Bodoquena, e não compensa todo o trabalho” (Odete Lange, Bodoquena, 15/09/2015). Na cidade, o trabalho com o barro não é menor, porque continuam a fazer a cerâmica na aldeia e trazer para a cidade já pronta. Afinal, o barro bom fica muito longe do perímetro urbano, é melhor fazer cerâmica na aldeia (Júlia Lange, Bodoquena, 14/09/2015).

O mercado de cerâmica kadiwéu está circunscrito ao Mato Grosso do Sul, na maior parte das vezes, especificamente nas cidades de Bodoquena, Miranda, Porto

https://pt.wikipedia.org/wiki/Trem_do_Pantanal#/media/File:Mapa-Novoeeste.jpg>. Acessado em 19/06/2017.

A Estação Guaicurus era a principal via para contatar o mundo de fora da terra indígena e locomover-se para vender cerâmicas. Muitas pessoas mais velhas da aldeia Alves de Barros ainda recordam como era difícil chegar à cidade mais próxima, Miranda, vender cerâmica em Corumbá, tendo que deixar seus cavalos com alguém da venda próxima a estação, sem saber se poderiam confiar ou não, entre inúmeras histórias.

Corumbá, que significa banco de cascalho em língua tupi-guarani, foi fundada em 21 de setembro de 1778 e emancipada de Cuiabá em 5 de julho de 1850. A cidade faz divisa com Porto Murtinho, Aquidauana, Miranda, Sonora, Rio Verde do Mato Grosso, o Estado do Mato Grosso, além de Puerto Quijarro e Puerto Suárez, municípios da Bolívia, e Bahia Negra, do Paraguai. Corumbá é considerada uma das cidades sul-mato-grossense mais influentes historicamente no Estado (BITTAR, 2009), com a população atual de pouco mais de 109 mil habitantes. A cidade já foi habitada por diversas populações indígenas, comprovadas por registros arqueológicos, históricos e antropológicos, entre elas os povos de matriz linguística Arawak, Guaicuru, Jê, Macro-Jê, Tupi Guarani e Zamuco.

Chamada de cidade branca ou capital do Pantanal, Corumbá foi a cidade mais importante da região onde hoje é o Mato Grosso do Sul, segundo diversos aspectos, antes da divisão do Estado do Mato Grosso, em outubro de 1977, e surgimento da nova capital, Campo Grande, a chamada cidade morena (BITTAR, 2009). Campo Grande foi fundada em 21 de junho de 1872, emancipando-se de Nioaque em 26 de agosto de 1899. Esta cidade, hoje com 863.982 habitantes não participava da rota comercial kadiwéu durante algum tempo, até se desenvolver naquilo que se tornou hoje.

Após este período de comércio em Corumbá, na Casa do Índio - que continua ainda hoje de modo esporádico -, outras cidades mais próximas foram substituindo a capital do pantanal na comercialização da cerâmica, principalmente Campo Grande e Bonito. Ambas as cidades são consideradas “(...) boas para vender, porque se recebe o dinheiro na hora.” (Odete Lange, Aldeia Alves de Barros, 23/09/2015). Em Bonito, as opiniões se dividem: algumas mulheres consideram um bom lugar porque há muita demanda por seus produtos; outras não, porque as vendas são por consignação ou por encomenda.

As mulheres kadiwéu que vendem em Bonito - cidade sul-mato-grossense em que houve um *boom* eco turístico nos anos 1990, devido a uma reportagem no Fantástico,

programa de televisão da Rede Globo, canal aberto nacional¹⁴⁷ - geralmente seguem a mesma estratégia: guardam suas produções próximas à prefeitura e perguntam para diversos lojistas se estão interessadas em comprar seus potes. As donas das lojas vão até a prefeitura e negociam com as ceramistas preços e produtos.

Figuras 196 e 197: Acima dispusemos as estações do trem do pantanal que foram revitalizadas a partir de 2005 e utilizadas de 2009 a 2015, turisticamente. Não sabemos qual delas corresponde à estação de trem Guaicurus, no entanto, imaginamos corresponder ao que chamaram, na revitalização, de Estação Bodoquena, pois esta cidade foi fundada em 1963, ou seja, após a inauguração da linha ferroviária, ou a Estação Salobra, rio situado entre Bodoquena e a aldeia. Abaixo, observamos o galpão dos vagões à esquerda e a estação Aquidauana à direita, ao fundo. Ambas as fotos disponíveis em <http://www.estacoesferroviarias.com.br/ms_nob/aquidauana.htm>. Acessadas em 19/06/2017.

Odete explica que se o preço não está de acordo com aquilo que imaginava ganhar, vende a cerâmica para outro comerciante, mas que alguns deles esperam o horário do almoço, quando o freteiro que trouxe as mulheres kadiwéu quer ir embora, para pagar

¹⁴⁷ Informação ouvida em entrevistas que fizemos com alguns bonitenses e também disponível em <<http://www.brazilconnections.net/bonito-turismo/>>. Acessado em 19/06/2017.

menos por mais peças, considerando que as indígenas preferem (ou necessitam) voltar para a aldeia com o dinheiro e não com as cerâmicas (Odete Lange, Bodoquena, 17/09/2015). Em muitas lojas, também é preciso esperar que o dono do estabelecimento venha a loja, porque na maior parte delas, são apenas funcionários que cuidam do estabelecimento no início do atendimento ao público.

Por fim, Odete cita ainda que costumava vender para as lojas “Toca da onça” e “Tamanduá”, e que em algumas lojas não vendia porque as lojistas haviam combinado encomendas com outras ceramistas. No depoimento de Maria Joana Bernaldino Pires observamos a dificuldade do transporte como fator negativo e a qualidade da cerâmica e a força da juventude como pontos positivos para fazer ou deixar de fazer cerâmica.

Eu não estou fazendo cerâmica, porque eu não vendo, não tem saída, antes quando Bonito comprava nós íamos de caminhão, quando meus filhos eram pequenos eu levava cerâmica, eu ia de madrugada em Bonito, chegava lá eu já vendia. Vendia no Tony, fica bem na avenida, e na Raquel, minha mãe vendia para ela, agora não está comprando muito. A Raquel ainda está comprando, de vez em quando ela compra, tem que ligar para ela, ver se ela está comprando. Tem que queimar bem, reclamaram que quebra muito, por isso que deixaram de comprar. Em Bonito tem cerâmica, mas quem vende é Olinda, Regina, Margarida... elas estavam para lá esses dias, na festa da Guavira, vendendo cerâmica. Olinda comprava de mim, daí eu parei, por causa da idade, o fogo quente, vaso grande é pesado. Antigamente eu fazia direto, isso daí é, bem dizer, o meu pão. Sobreviver, né? (Maria Joana Bernaldino Pires, Aldeia Alves de Barros, 23/09/2015).

O preço das cerâmicas também é comparado pelas artistas. Muitas relatam que no passado o valor da venda era maior porque conseguiam comprar roupas e comidas, mas que agora mal podem pagar o frete com suas vendas. Maria Joana relembra um momento em que fez uma boa venda.

Eu deixei um vaso bem grande na prefeitura, aí a empregada falou que comprava para a patroa, daí passou um turista de carro, ficou interessado, ela falou que deixava eu vender para o turista, escondido da patroa. Daí ele me chamou, sabe eu vendi bem aquele vaso, 400 reais, e para moça era só 100 reais. Era melhor vender direto para o turista, aí vende bem, mas não tem jeito de encontrar com eles. Daí tem que vender para loja. Eu tive uma patroa, vendia por mês, mas ela pagava bem pouco, daí não dava, o freteiro era caro, estava me dando prejuízo, dívida de carro, daí eu parei, não compensava. Eu parei. Eu gostava de vender em Bonito, em Campo Grande, na Casa do Artesão, lá comprava bem, marca o valor daí no outro dia já pegava o dinheiro. Porque o que as mulheres fazem eu faço também, não fico para trás. Quando eu era pequena, assim quando eu morava com a minha mãe, eu já fazia vasos grandes. Daí o chefe da Funai me chamou em Limão Verde, numa festa, eles me chamaram e eu vendi bem. Antes faziam isso, agora não. Ele me chamou um dia só, na festa dos índios, me

chamaram na outra aldeia [Terena], veio um pessoal de Brasília, eu fui bem recebida, bem tratada. Foi bom (Maria Joana Bernaldino Pires, Aldeia Alves de Barros, 23/09/2015).

Comparando as produções das ceramistas, “As cerâmicas de Olinda, Regina e Margarida quebram muito facilmente, já as de Pedroza e Libência não.”, na opinião de Maria Joana Bernaldino Pires (Aldeia Alves de Barros, 23/09/2015). Além deste assunto polêmico, outras duas questões causam bastante discussão da comunidade: pelo que se troca a cerâmica e quem utiliza o desenho na cidade, sem ser Kadiwéu.

De início, a maioria das mulheres kadiwéu relembram que antes trocavam seus potes por pacotes de arroz, alimentos em geral, roupas, sapatos, objetos, mas que com o tempo passaram a trocá-las por dinheiro – não que uma coisa exclua a outra. Conforme observamos no depoimento de José Marcelino, marido de Pedroza, a ideia de que trocar por roupas ou comida não é uma boa venda tem crescido entre os Kadiwéu. Em geral, as mulheres dizem que, se produzem arte, merecem um pagamento justo em dinheiro, e não roupas e sapatos, fardos de comida, etc. Além do que, as roupas e alimentos são doações à comunidade ou à cada família em particular, não um pagamento pela arte. Entretanto, diversas famílias aceitam trocar suas produções por roupas, calçados e alimentos, pedindo os dois, muitas vezes. Há também a prática do presentear, em que aquele que doa algo recebe cerâmica em troca como presente, mas não sempre, somente se o (a) doador (a) se torna frequente ou amigo (a).

Essa atividade que confere fama e prestígio ao grupo como um todo, que situa a cerâmica como um dos principais símbolos de identidade étnica Kadiwéu, tem como ceramistas mais reconhecidas - pelos compradores de cerâmicas e pelos moradores da aldeia Alves de Barros - Olinda Vergílio, Pedroza de Barros Moraes, Regina da Silva e Libência Rufino.

Olinda Vergílio expõe que sua fama como ceramista advém de sua seriedade e pontualidade, seu capricho com as cerâmicas e o cuidado em fazê-las com um barro que não quebre facilmente. Contando com cerca de cinquenta desenhos em seu repertório, dificilmente repete-os, somente quando o cliente pede que os vasos sejam um conjunto (Aldeia Alves de Barros, 17/01/2014). Além disso, é engajada em formar um grupo forte de ceramistas. Em 2014, planejava criar uma nova associação em parceria com Benilda Vergílio, uma loja de artesanato kadiwéu em Bonito, um site de vendas e uma conta no banco. Como empreendedora, gostaria de começar a confeccionar bolsas e toalhas para mesas com pinturas kadiwéu (Olinda Vergílio, Aldeia Alves de Barros, 17/01/2014).

Muito ativa, Olinda tem compradores em diversas cidades, principalmente em Bonito e Campo Grande, mas já fez vendas em São Paulo, por exemplo, na loja “Kadiwéu” de Júlia Alcântara¹⁴⁸.

No final de 2014, Olinda viajou para o Rio de Janeiro a fim de concluir um curso de ceramista que começou em Bodoquena, preparando muitos vasos pequenos para levar na bagagem. Com o curso, a artista intencionava estar apta, pelo diploma, a ensinar cerâmica as alunas da aldeia, em projetos do seu município e da FUNAI - conforme já vinha fazendo na aldeia Barro Preto (Olinda Vergílio, Aldeia Alves de Barros, 30/10/2014). Vinda da aldeia Tomázia, Olinda conheceu seu marido Leandro na aldeia Alves de Barros e transferiu-se para ela, por isso tem parentes e muitas boas relações e contatos em outras aldeias. Histórias de vendas bem-sucedidas não lhe faltam como, por exemplo, certa vez em que vendeu dez vasos grandes para um grande hotel de luxo em Bonito, o *Wetiga*, para enfeitar o hall de entrada¹⁴⁹.

Pedroza de Barros Moraes agradece à cerâmica pelos benefícios recebidos durante muitos anos de sua vida: “Eu fazia muita faixa de homem por nas cadeiras [cintura], para o pastor Geraldo [Klassen] levar para Brasília. Eu trabalhava muito, de manhã na enxada, de tarde no barro e de noite costurando faixas.” (Pedroza de Barros Moraes, Aldeia Alves de Barros, 22/10/2014). Boatos na aldeia situam dona Pedroza como curandeira renomada, quando estava casada com outro homem que faleceu, cessando suas atividades de cura por causa do segundo marido, José Marcelino de Barros, um dos primeiros batizados pela Igreja Batista Uniedas. O mercado favorece Pedroza, mesmo não viajando muito para vender suas cerâmicas, algo que exploraremos melhor mais à frente.

Regina da Silva, mulher do pastor Mauro, vende cerâmica em Bonito, Aquidauana e Campo Grande, seguindo os passos de Olinda. Diz vender muitas de suas cerâmicas “(...) porque é bonita, porque o desenho da sua família é bonito.” (Regina da Silva, Aldeia Alves de Barros, 12/10/2014). Iniciada no comércio por Olinda, Regina é hoje uma das comercializadoras de cerâmicas mais requisitadas pelo mercado, viajando para diversas cidades, procurando sempre oportunidades de levar seu trabalho para algum novo cliente.

¹⁴⁸ Procuramos esta loja em São Paulo, tanto fisicamente, perguntando em lojas de artesanato indígena da capital, quanto virtualmente, porém não a encontramos. Talvez tenha funcionado durante um tempo e deixado de existir.

¹⁴⁹ Cada vaso grande, entre um metro e vinte centímetros e um metro e meio de altura, pode custar de 100 e 300 reais, se comprado na aldeia, e de 100 a 600, na cidade, pois acresce-se a ele parte do valor do frete. Pode parecer não lucrativo aos comerciantes comprar vasos kadiwéu na aldeia, porém, em cidades turísticas como Bonito/MS, um vaso grande pode ser vendido entre mil e três mil reais. Alguns comerciantes chegam a carregar dez vasos grandes por frete, tanto diretamente da aldeia, quanto da cidade de Bodoquena.

Por exemplo, quando dissemos morar no interior de São Paulo, ela perguntou-nos se era possível que um dia viajasse conosco para conhecer novos compradores e uma nova cidade.

Pesquisamos na aldeia a opinião das pessoas que trabalham com a cerâmica, incluindo perguntas sobre quantas são as ceramistas, quem vende mais ou menos, qual mulher faz a cerâmica mais bonita, qual a média de preços e de serviços que trocam entre si, entre outras. Lenita Cruz opinou que existem mais ou menos dez pessoas muito habilidosas com a cerâmica na aldeia, dividindo-as em três grupos. No primeiro grupo está Regina, Pedroza e Libência, que são as ceramistas que vendem mais. No segundo, estão ela mesma e Ilza, que são as ceramistas que vendem na média, e por fim, estão Catarina, Miriam, Sofia, Ana, Anastácia e Olinda¹⁵⁰, artistas que vendem menos (Lenita Cruz, Aldeia Alves de Barros, 12/09/2014). Destaca ainda que Libência e Pedroza são as que fazem vasos mais bonitos e que três destas pessoas por ela citadas não fazem potes bonitos, porém, Lenita não quis nos dizer seus nomes.

Muitas ceramistas concordam com esta opinião, principalmente no que tange a dois aspectos: quem vende maior/menor quantidade e quem faz objetos mais/menos bonitos. Algumas pessoas, como Ramona Soares e Regina da Silva, discordaram de que somente dez pessoas fazem cerâmica na aldeia Alves de Barros: “Todas as mulheres da aldeia sabem fazer cerâmica, mesmo não ficando os potes bonitos.” (Ramona Soares, Aldeia Alves de Barros, 24/10/2014). Todavia, se todas as mulheres kadiwéu sabem preparar a cerâmica, nem todas sabem vendê-la. Vimos que um conjunto de fatores contribuem para que certas mulheres tenham mais sucesso que outras na venda, que colocam estas pessoas como puxadoras de movimento, lideranças femininas que iniciam outras pessoas nesta luta, tornando o grupo todo mais forte e confiante.

Quanto à controvérsia da cópia dos desenhos por não indígenas, Júlia Lange expõe a necessidade de pedir para usar os desenhos, dando a entender que se houvesse um pedido e um aceite, seria permitido o uso, além de destacar a inautenticidade da cópia: “O povo pega o desenho e não pede. Usaram o desenho em cima da casa em Corumbá e em Bonito estão desenhando nossos desenhos em tudo, mas não fica igual.” (Júlia Lange, Bodoquena, 17/09/2015).

¹⁵⁰ Lenita Cruz explica que incluiu Olinda Vergílio entre as ceramistas que vendem menos porque “[...] ela vende mais do que faz, por isso está entre as mulheres que vendem menos, sua própria cerâmica” (Lenita Cruz, Aldeia Alves de Barros, 12/09/2014).

Contudo, dificilmente uma Kadiwéu permitiria o uso de seus desenhos, caso houvesse tal pedido, porque os desenhos são de família, são do povo kadiwéu, e *os ecalaye* só podem usá-los quando tornam-se parte da família. Refletindo sobre a dualidade entre o desenho original e a cópia, feita por pessoas que não são Kadiwéu, as mulheres tendem a demonstrar que um trabalho bem-feito depende de uma tradição artística, mesmo que tal desenho seja produzido por outro indígena, por exemplo, os Kinikinau. O desenho só é considerado bonito e bem-feito se for realizado por um Kadiwéu ou por um parente que aprendeu com alguém da comunidade.

Foi pensando em questões como a proteção e legitimação de seus desenhos para que pudessem ser reconhecidas como ceramistas, artesãs e/ou artistas, que as mulheres tiveram a iniciativa de fundar uma associação. Este processo será descrito na seção abaixo.

4.3.2 As associações das mulheres ceramistas e das mulheres artistas kadiwéu: duas experiências

Em 1990, as mulheres criaram a primeira associação, chamada de Associação de Ceramistas Kadiwéu. Segundo Maria de Fátima Matchua, a data da origem da associação coincidiu com a época do projeto *Copyright by Kadiwéu*, pois tomaram como exemplo a fundação da associação dos homens, a Associação das Comunidades Indígenas da Reserva Kadiwéu (ACIRK). A votação para a presidência da associação de ceramistas contou com mais ou menos cento e cinquenta mulheres, ocorrendo na garagem da FUNAI, local escolhido para abrigar as reuniões coletivas da comunidade, tanto de homens quanto de mulheres, ou da comunidade como um todo (Maria de Fátima Matchua, Aldeia Alves de Barros, 18/09/2014).

A disputa para a presidência da associação ocorreu entre Maria de Fátima Matchua e Olinda Vergílio, sendo que a primeira ganhou o pleito. Maria de Fátima descreveu o processo ressaltando que não se apresentou a disputa, como fez Olinda, “(...) apenas pegaram na minha mão e me apresentaram, daí eu fui.” (Maria de Fátima Matchua, Aldeia Alves de Barros, 18/09/2014).

Na minha atuação, eu pedia ajuda para muitas pessoas. No começo, organizei uma excursão de ceramistas para o Pantanal, com a ajuda do Dr. Alain por meio de um documento, onde eu escrevia: Dr. Alain as mulheres precisam descer no pantanal para buscar resina do Pau Santo para fazer cerâmica, e assinava. E com este documento ele ajudava em tudo, comprava redes para dormir, comida, pagava o ônibus para ir,

com mais ou menos vinte lugares (Maria de Fátima Matchua, Aldeia Alves de Barros, 18/09/2014).

Além disso, Maria de Fátima pediu por subsídios para o prefeito de Porto Murtinho naquela época - Abel Nunes Proença, cujo mandato foi de 2000 a 2004 -, para que disponibilizasse um caminhão para transportar a produção das ceramistas da aldeia às casas dos artesãos de Brasília, Bonito, Campo Grande, Corumbá, entre outras cidades, que nos dão dimensão da importância da territorialidade da qual o desenho se refere. É importante, como luta política que a associação deve travar, a manutenção dos postos de exposição das cerâmicas nas cidades em que já foram estabelecidos contatos comerciais. As mulheres em geral destacam como uma das ações da presidente a procura pelo apoio do deslocamento das associadas por estes municípios, bem como dentro da terra indígena. Como não soube nos informar a duração de sua presidência, calculamos ter transcorrido entre os anos de 1997 e 2008, pelos nomes que cita em seu depoimento e referências de outras mulheres kadiwéu, principalmente das artistas.

No ano de 2009, sua irmã Clotilde Matchua assumiu a presidência, cargo que ocupou até 2015, quando foi expulsa da aldeia, devido a disputas políticas internas entre os Matchua e os Silva. Clotilde relatou que entre seus feitos está a solicitação ao governador do Estado do Mato Grosso do Sul, José Orcírio, conhecido como Zéca do PT, para trazer turistas na aldeia para comprar artesanato (Clotilde Matchua, Aldeia Alves de Barros, 19/09/2014)¹⁵¹. O pedido para trazer turistas é um pouco destoante da realidade Kadiwéu de orgulho em afirmar que poucos brancos pisaram no seu território e saíram vivos. Também apoiou campanhas eleitorais de prefeitos, vereadores e deputados do município de Porto Murtinho em troca de algum auxílio, além de cobrar constantemente da FUNAI a realização de uma antiga promessa de edificação de uma Casa do Artesão, na cidade turística de Bonito, que fica a 60 km de Bodoquena e 110 km de Alves de Barros, para os indígenas daquela região (Kadiwéu, Terena, Guarani e Kinikinau).

Nelson Cintra Ribeiro, prefeito de Porto Murtinho entre os anos de 2007 e 2010, foi um dos colaboradores de Clotilde no pagamento de algumas viagens para o transporte da cerâmica da aldeia para outras cidades, principalmente Bonito. Contando com pouco

¹⁵¹ José Orcírio teve dois mandatos como governador do estado do Mato Grosso do Sul, o primeiro de 1998 a 2002, o segundo de 2002 a 2006. Não sabemos informar a qual dos mandatos Dona Clotilde se refere, bem como se sua atuação como presidente da associação das ceramistas começou antes do que ela afirmou ter começado (em 2009), sendo que talvez o tempo de sua presidência seja maior, ou ainda, se ela se reportou ao Zéca do PT como governador não porque ele exercia de fato o cargo na época de seu apelo, mas porque sua figura como governador tenha sido marcante.

mais de 20 mulheres, a associação não tinha documentos oficiais, como carteiras de filiação, registro de nomes em lista, etc., mas havia uma taxa que deveria ser recolhida entre as mulheres ceramistas de vinte reais mensais, para auxílio em despesas da presidência, fato que nunca aconteceu, segundo Clotilde (Aldeia Alves de Barros, 19/09/2014).

Numa dessas negociações, a secretaria de cultura de Porto Murtinho, em parceria com a Casa do Artesão de Campo Grande, iniciou a construção de uma “Casa de Artesanato” dentro da aldeia Alves de Barros. Contudo, o projeto não foi finalizado, e hoje a construção inacabada está se deteriorando pelo tempo e vandalismo. Clotilde apontou dois motivos de não ter dado certo tal iniciativa: primeiro “(...) porque as mulheres não queriam deixar seus vasos na loja, dizendo que ninguém viria para comprar ali, daí de repente a mulherada não quis mais.” (Clotilde Matchua, Aldeia Alves de Barros, 19/09/2014). Segundo, devido à falta de comprometimento dos *ecalaye* em relação aos índios, como foi o caso *Bitioni*¹⁵², um balneário de Bodoquena/MS que teria se empenhado em ajudar as ceramistas em troca de imagens destas produzindo a cerâmica: “As imagens foram feitas, mas o dinheiro não chegou.” (Clotilde Matchua, Aldeia Alves de Barros, 19/09/2014). Ou seja, não houve como concluir a obra da loja de artesanato da aldeia Alves de Barros também por falta de verba pública. Ouvimos ainda outra história sobre a mesma ação. Porém, nesta segunda versão, a iniciativa de construção da casa do artesão na aldeia não teria partido das irmãs Matchua, mas sim do lado dos Silva, com a liderança de Creuza Vergílio, irmã de Olinda:

As mulheres fizeram uma associação, colocaram a Maria para cuidar, decerto ela não procurou o direito, daí mudou pra Clotilde, até hoje não tem associação. Maria levava para buscar pau santo, Clotilde não faz nada, mas continua... Aquela casa construída ao lado do posto de saúde indígena era para ser uma loja, mas a Cleuza Vergílio gastou todo o dinheiro da mulherada e apanhou das mulheres. Ninguém sabe o que fez ela com o dinheiro, ela pediu cinco vasos grandes para a mulherada, ela vendeu, até hoje não pagou a mulherada. Jogaram ela no chão, “cadê meu dinheiro? Cadê meu dinheiro?” Dizem que ficou aqui gastando dinheiro, bebendo (Júlia Lange, Bodoquena, 17/09/2015).

Creuza defendeu-se das acusações acima dizendo que gastou o dinheiro arrecadado apenas com materiais para a construção da obra; porém, na aldeia, o projeto encareceu devido à distância para o deslocamento de materiais por meio de fretes, mão de obra, etc., fazendo com que as mulheres desistissem da proposta. Creuza alega que não

¹⁵² Que significa tamanduá, na língua Kadiwéu (GRIFFITHS, 2002, p. 30).

roubou nenhum dinheiro e que seu povo “(...) é muito desconfiado, sem motivo.” (Creuza Vergílio, Aldeia Alves de Barros, 18/10/2015). Procuramos pessoas menos ligadas às famílias Silva e Matchua para comentar este entrevero; contudo, elas não souberam explicar o que teria ocorrido, embora tenham recordado do estranhamento que aconteceu entre as mulheres na época.

Outro ato realizado pela ex-presidente Clotilde foi a situação de descaso com que são tratados os assuntos das mulheres pela liderança indígena¹⁵³:

As mulheres não têm ajuda de ninguém na aldeia, os assuntos do cacique são outros, cada grupo cuida das suas necessidades, não misturam os problemas da mulherada com os da aldeia. Quem vem procurar, eu peço ajuda. Não vou mais atrás de ajuda (Clotilde Matchua, Aldeia Alves de Barros, 19/09/2014).

Clotilde destacou ainda que por mais que a cerâmica leve a cultura kadiwéu para fora, divulgando a família que a produz e que se sente representada pela cerâmica, o que ela traz de mais importante é o dinheiro, não o reconhecimento, pois “(...) quem mais compra arte kadiwéu são os brasileiros, que fazem turismo em Bonito/MS, que são os mesmos que querem tomar nossas terras. Os estrangeiros não compram muita cerâmica.” (Clotilde Matchua, Aldeia Alves de Barros, 19/09/2014). Joana Lange, mãe do pastor Hilário, pensa de maneira diferente de Clotilde, pois acha que é bom que a cerâmica saia da aldeia, e que quando vê alguma peça kadiwéu na cidade logo pensa “Que bom que meu povo conseguiu vender para esta pessoa.”, como forma de valorização do povo (Joana Lange, Aldeia Alves de Barros, 16/09/2014).

Em 2014, quando entrevistamos Clotilde, ela estava na presidência há 10 anos e dizia que o seu mandato só terminaria quando houvesse uma substituta ou alguém com vontade de substituir a gestão, pessoa que devia ser uma das associadas, mas que até aquele momento não haviam descontentes com o seu mandato. Porém, há controvérsias. Não obstante Clotilde tenha apontado sua luta por direitos, recursos e visibilidade das cerâmicas e ceramistas kadiwéu, há quem diga que sua gestão deixou a desejar. Por exemplo, em 2013 a rede de telecomunicações Globo, do Rio de Janeiro, entrou em contato com Clotilde Matchua para que as mulheres fizessem cerâmica, mais uma vez, diante das câmeras. A então presidente da associação teria pedido uma caminhonete

¹⁵³ Participamos de algumas reuniões coletivas, e nos poucos momentos em que falavam em português, não foram tratados assuntos referentes aos problemas das mulheres. Em geral, os temas são terras, como resolver o problema da falta de fonte de renda para além do arrendamento de propriedades e da extração de recursos naturais.

Toyota em troca das imagens e com isso assustou os *ecalaye* com sua ganância e “perdeu o serviço”.

Além de Clotilde não ter sido tão boa quanto a irmã Maria de Fátima, após o episódio da Rede Globo, muitas mulheres rechaçaram seu comportamento; na opinião delas, Clotilde não merecia mais o cargo porque as fez perder visibilidade e renda com os *ecalaye*. Por isso, em 2014 já intencionavam a mudança de presidência. Assim sendo, houve uma reunião para proposição da mudança da presidente e também para a documentação legal da associação, que se chamaria Associação das Mulheres Artistas Kadiwéu (AMAK). No pleito, ocorrido em 2015, Creuza Vergílio foi eleita a presidente.

Quando saiu a reunião para mudar a chefe perguntaram lá, não adianta nada e eu não fui mais na reunião, porque quando entra uma chefe, cá entre nós, eles querem melhorar a vida, não ajudar os outros (Pedroza de Barros Moraes, Aldeia Alves de Barros, 24/09/2015).

No dia 19 de julho de 2016, a presidente da Associação das Mulheres Artistas Kadiwéu (AMAK), Creuza Vergílio e sua filha e artista associada Adrielle Vergílio, foram recebidas pelo senhor governador do Estado do Mato Grosso do Sul, Reinaldo Azambuja e pelo secretário de estado e gestão estratégica, Eduardo Riedel, no Parque dos Poderes, em Campo Grande. Na ocasião, a presidente agradeceu o apoio do Governo do Estado à comunidade indígena Kadiwéu, entregando-lhe camisetas desenhadas à mão e uma pintura em tela com motivos kadiwéu. A criação da AMAK foi citada como um projeto de cooperação entre a Universidade de Manitoba, no Canadá – representada por Viviane Luiza da Silva (pesquisadora e antropóloga) - Gilberto Luiz Alves (pesquisador da Universidade Anhanguera-UNIDERP) e a Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso do Sul (FUNDECT), que o financia. O projeto intitulado “Artesanato Indígena, Mudanças e Inovações Tecnológicas em Mato Grosso do Sul”, tem o objetivo de “promover o protagonismo das mulheres que mantêm viva a arte do povo Kadiwéu - Ejiwajegi, tornando-as empreendedoras do seu próprio ofício” (TI Kadiwéu, Aldeia Alves de Barros, publicação datada de 27/07/2016, acessada em 24/07/2017).

A presidente, Creuza Vergílio, prometeu-nos entregar uma cópia do estatuto e do documento de criação da AMAK, mas posteriormente disse não estar de posse destes, nos passando o e-mail de Viviane. Contatamos Viviane Luiza da Silva para obtermos mais informações a respeito do projeto, bem como de outros documentos. Esta se prontificou

a nos auxiliar, disponibilizando-os; contudo, após este primeiro contato não respondeu mais aos nossos e-mails.

Figura 198: Na foto Creuza Vergílio (Presidente da AMAK), o governador do Mato Grosso do Sul, Reinaldo Azambuja, e a filha de Creuza, Adrielle Vergílio, posam com camisetas da associação (Disponível na página do *Facebook* TI Kadiwéu. Acessado em 24/07/2017).

Sabemos que a associação foi registrada em cartório com a assinatura de várias artistas associadas, além de ter sido criado um selo da AMAK, que foi estampado nas etiquetas das camisetas produzidas pela associação, com desenhos kadiwéu, bem como em outros produtos desta, inclusive nas cerâmicas. Em abril de 2017, outra realização da presidente Creuza Vergílio foi a busca pela oficialização das artesãs kadiwéu no Estado por meio da inclusão destas no registro estadual de artesãs do Mato Grosso do Sul. Assim sendo, presenciamos a visita de uma equipe de funcionários do estado no dia do índio, que faziam o cadastro das mulheres artistas por meio do RG e CPF destas. Houve grande adesão das mulheres, que formaram uma fila para efetuar seu cadastro ao longo do dia de festividades. A próxima meta de Creuza será o financiamento de uma viagem das mulheres artistas para o pantanal, a fim de preencher novamente seus estoques de resina de pau-santo (Creuza Vergílio, Aldeia Alves de Barros, 20/04/2017).

Figura 199: Marca da Associação das Mulheres Artistas Kadiwéu (AMAK).

A criação da primeira associação de ceramistas, no mesmo contexto do surgimento da ACIRK¹⁵⁴, propunha uma maior visibilidade, autonomia e empoderamento das mulheres frente aos homens kadiwéu e aos *ecalaye*, bem como o fortalecimento do grupo indígena, que demonstrava um engajamento coletivo, político e estrutural para a conquista dos direitos que a lei lhes outorgava, colocando-se em condições de reivindicá-lo, no sentido *ecalaye* destas. Vimos até aqui que a política kadiwéu está estreitamente ligada a produção da cerâmica, que a todo momento medeia/agencia redes de socialidades entre os Kadiwéu e os Outros, sejam estes quem forem. Passemos, por fim, aos equívocos tradutórios que a relação produz, entre o que pensam os Kadiwéu e o que pensam os *ecalaye* sobre o *godidigo*. Isto é, o que pensam seres diferentes que veem as mesmas coisas a partir de seus pontos de vista, e o que pensam seres diferentes sobre coisas diferentes, vistas como semelhantes (VIVEIROS DE CASTRO, 2004).

4.3.3 Sobre objetos e meios de observação dos objetos: O que pensam os *ecalaye* sobre a cerâmica e o desenho kadiwéu

¹⁵⁴ Que por sua vez foi criada para que legalmente os Kadiwéu pudessem receber os benefícios referentes tanto aos arrendamentos de terras que o SPI e depois a FUNAI geriam, quanto correspondentes aos direitos autorais relativos aos desenhos premiados no *Copyright by Kadiwéu*.

Apreendemos ao longo do capítulo que a cerâmica kadiwéu é alvo de reconhecimento individual, familiar e do grupo. No entanto, “(...) 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 (...)” (GRAZIATO, 2008, p. 56), a possibilidade da autoria individual da obra é subtraída da peça quanto mais ela se afasta fisicamente das mulheres ceramistas, conhecedoras dos traços particulares de cada artista da aldeia. A marca da alteridade passa a ser a da etnia quando a cerâmica dos índios Kadiwéu é revendida uma loja em um aeroporto, shopping center ou casa do artesão. Segundo Graziato (2008), a arte indígena kadiwéu não é reconhecida, pois é classificada dentro de um modo genérico, artesanato indígena. Assim sendo,

[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” (GRAZIATO, 2008, p. 57).

São três os grandes centros propulsores do mercado de arte kadiwéu: Bodoquena, Bonito e Campo Grande. O município de Bodoquena localiza-se na região sudoeste do estado de Mato Grosso do Sul, a 269 km de Campo Grande, capital do Estado, na microrregião 09 intitulada região da Serra da Bodoquena. Fazendo divisa com as cidades de Miranda e Corumbá, ao norte, Bonito e Porto Murtinho ao sul, Miranda e Bonito a leste e Porto Murtinho a oeste¹⁵⁵, Bodoquena foi fundada em 14 de dezembro de 1963 e emancipada de Miranda em 13 de maio de 1980, e conta com uma população de 7.956 habitantes (IBGE, 2011). Durante a maior parte da duração de nossa pesquisa, o médico Jun Iti Hada (PMDB) foi prefeito do município, de 2013 a 2016; hoje o atual gestor é Kazuto Horii (PSDB), chamado de Kazu, cuja gestão será de 2017 a 2020.

¹⁵⁵ Disponível em: <<http://www.bodoquena.ms.gov.br/>>. Acesso em 20/06/2017.

Mapa 3: Mapa da cidade de Bodoquena com a indicação da localização dos bairros.

Em 2015, quando entrevistamos o secretário municipal de turismo, cultura, meio ambiente e desenvolvimento econômico, Jomar Souza Silva, a prefeitura mantinha uma política de assistência social aos Kadiwéu que habitavam a cidade, concentrados principalmente nos bairros Sol Nascente e Santo Afonso¹⁵⁶. Além de incentivar-nos a comprar cerâmicas na loja de artesanato da cidade, localizada no “Memorial do Município de Bodoquena”, destacando a importância da diversidade étnica para o turismo municipal¹⁵⁷, o secretário enfatizou a necessidade da mudança de pensamento dos bodoquenenses, antes que qualquer ação seja desenvolvida pela prefeitura, porque “Eles acham que o indígena é um estorvo.” (Jomar Souza Silva, Bodoquena, 30/09/2015).

Ao visitarmos a loja de artesanato de Bodoquena, conversamos com a funcionária Darcy Araújo dos Santos. Ela contou que ao todo 53 artistas indígenas estão cadastradas, dentre as quais Ana Pinto, Margarida Pinto, Regina da Silva e Joaquina da Silva. Em média, elas visitam o local duas vezes por mês e depois demoram mais ou menos 2 meses

¹⁵⁶ No mapa exposto acima, podemos ver a localização dos bairros kadiwéu: o Sol Nascente é o conjunto de casas a esquerda da rotatória, onde está a entrada da cidade, e o Santo Afonso é o bairro próximo à Área Verde, por isso muitos bodoquenenses o chamam de Morro Verde. Ambos estão localizados na periferia da cidade. Perímetro urbano de Bodoquena-MS (Prefeitura Municipal: Restauração e reconstrução de pavimentação asfáltica de diversas vias urbanas, 2015, sem informação de escala).

¹⁵⁷ Em 15/07/2017, houve uma inauguração cultural da casa do artesão, com apresentações culturais indígenas e não-indígenas.

para retornar e verificar se algo foi vendido, levando ou trazendo vasos, geralmente grandes e médios. Segundo Darcy, as artistas que vendem menos são Aldeci da Silva, Gellikelli, Neide, Eugênia e Valéria. A loja aparenta ser pouco ativa porque “(...) faltam recursos para manter um funcionário que atenda os clientes todos os dias em horário comercial, sábados, domingos e feriados, como deveria ser em uma cidade turística.” (Darcy, Araújo dos Santos, Bodoquena, 30/09/2015). Sobre a cerâmica, a funcionaria informa que os desenhos são de família, mas não sabe com detalhes como são feitos, apenas que são de barro.

Por meio de Jomar, soubemos da existência de um projeto municipal intitulado “Geração futura Kadiwéu. O velho ensina o jovem” – traduzido para a língua indígena “*Lionekadi odinigaxitece icoa jotigide natematiko*”¹⁵⁸, proposto em 2009 pela primeira-dama Rosana Maria Takayassu Hada. Sob a coordenação de Diulene Gonçalves Martins (pedagoga e coordenadora do Centro de Referência de Assistência Social - CRAS) e a participação dos técnicos Maria Lúcia Pereira de Souza Barcelos (psicóloga), Alvina Anjo de Souza (assistente social) e Cláudia Santos Fernandes (gestora de telecentro), o intuito geral do projeto era a promoção da redução do risco e vulnerabilidade social da comunidade indígena moradora da cidade através do fortalecimento da identidade cultural e da geração de renda.

Destacando a Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas, em especial os artigos 13 e 21 - em que os direitos dos povos indígenas de revitalização e transmissão às gerações futuras de suas tradições culturais, bem como de melhoria de suas condições socioeconômicas são acentuados -, o plano atrelou à característica turística do município a melhoria econômica do grupo indígena. Em tom assistencialista, isto é, não de troca ou de auxílio mútuo entre os Kadiwéu e os bodoquenenses, compreendemos que para os idealizadores deste projeto o índio precisa de ajuda, e ponto.

Bodoquena-MS, desponta nacional e internacionalmente com grandes possibilidades turísticas devido a sua localização e seus vastos recursos naturais. Neste cenário o artesanato local é uma grande oportunidade para a melhoria das condições de vida da população indígena kadiwéu. Acreditamos que o Projeto Geração Futura Kadiwéu se justifica por oportunizar troca de experiências, formação técnica entre as artesãs idosas indígenas e os jovens indígenas moradores de Bodoquena em torno da produção e comercialização de artesanatos tradicionais,

¹⁵⁸ Por palavra: *Lionekadi*: moço, rapaz (GRIFFITHS, 2002. P. 107); *Odinigaxitece*: aprendendo algo continuamente, segundo Messias Basques (não encontramos no dicionário); *Icoa*: esses (Idem, o. 82); *Jotigide*: tempo antigo (Idem, p. 90); *Natematiko*: história (Idem, p. 125).

possibilitando acesso a renda, sustentabilidade no contexto da cidade de Bodoquena-MS (SECRETARIA MUNICIPAL DE ASSISTENCIA E PROMOÇÃO SOCIAL DE BODOQUENA-MS, 2009, p.4).

Ou seja, não havia por parte do órgão governamental proponente uma atitude de real valorização dos conhecimentos artísticos deste povo, da contribuição que este artesanato poderia gerar para o desenvolvimento do município, mesmo no quesito turismo. A proposta julgava que os Kadiwéu estavam perdendo sua cultura morando na cidade, e posicionava-se como uma iniciativa heroica de combate à aculturação ou assimilação. Assim sendo, a primeira atividade, em 23 de novembro de 2009, articulou algumas pessoas da comunidade urbana Kadiwéu¹⁵⁹, a secretária de Assistência Social (CRAS) e um funcionário da Fundação Nacional da Saúde (FUNASA), Boaventura Medina - que ficou como responsável pela tradução do projeto, do português para a língua tradicional.

No encontro, as índias mais idosas ressaltaram que dominam todas as técnicas do artesanato Kadiwéu e teriam muito interesse em repassar esse conhecimento aos mais jovens. Por outro lado, os índios mais jovens disseram que gostariam muito de participar do projeto, por terem poucos recursos financeiros e não possuírem emprego permanente (SECRETARIA MUNICIPAL DE ASSISTENCIA E PROMOÇÃO SOCIAL DE BODOQUENA-MS, 2009, p.5).

Dentre as ações propostas e respectivos cronogramas, havia: a contratação de consultoria técnica especializada, prevista para janeiro/fevereiro de 2010; palestras com a equipe técnica do CRAS e indígenas em março; oficinas realizadas pela mesma equipe em abril; a produção de artesanatos de maio a outubro de 2010; e por fim, a exposição e comercialização dos produtos indígenas em novembro e dezembro do mesmo ano. O orçamento total do projeto foi de 33 mil reais, distribuídos da seguinte forma.

¹⁵⁹ São elas: Boaventura Medina (funcionário da FUNASA e tradutor), Ana Pedroza, Cláudia Pedroso, Silvana Pires, Modesta Manoel, Rosa Francisca, Joana Darcy Francisca Manoel, Jaqueline Casa Nova Pires, Samira Casa Nova Barros, Elizabete Marcelina, Loide Delgado da Silva, Eliane Pires, Vanessa Delgado, Edna Delgado Marcelino e Cláudia Pires (SECRETARIA MUNICIPAL DE ASSISTENCIA E PROMOÇÃO SOCIAL DE BODOQUENA-MS, 2009, p.6/7). Ao todo, 15 pessoas.

VI-ORÇAMENTO DETALHADO		
Item	Elementos de Despesas/Custeio	Valor Estimado (R\$)
01	Consultoria Técnica Especializada (Área de Vendas, Marketing, cultura indígena etc.)	5.000,00
02	Alimentação (lanches, coffee-break etc.)	7.000,00
03	Combustível – Transporte de pessoas e materiais	8.000,00
04	Materiais de expediente necessários para o desenvolvimento das ações (uniformes, materiais de limpeza, papel, caneta etc.)	1.000,00
05	Materiais para produção	4.000,00
06	Oficinas	5.000,00
07	Contrapartida a ser distribuída entre os itens anteriores	3.000,00
	Total	33.000,00

Figura 200: Tabela do orçamento do “Projeto Geração Futura Kadiwéu. O velho ensina o jovem” (In: SECRETARIA MUNICIPAL DE ASSISTENCIA E PROMOÇÃO SOCIAL DE BODOQUENA-MS, 2009, p.7).

Os resultados esperados elencados no projeto eram (a) a construção de uma parceria entre os habitantes de Bodoquena em geral, os governantes e os Kadiwéu, tanto moradores da cidade quanto da aldeia, (b) o oferecimento de oportunidades para a geração de renda e, (c) a promoção da autoestima e da melhoria da vida da comunidade indígena que habita a cidade, “(...) que trabalha sem estímulo e sem apoio.” (SECRETARIA MUNICIPAL DE ASSISTENCIA E PROMOÇÃO SOCIAL DE BODOQUENA-MS, 2009, p.9). Fazendo um balanço da ação, a proponente coloca que

(...) o que ficou do projeto foi aquela lojinha que você viu aí, a gente conseguiu estabelecer com os índios da aldeia uma certa confiança, de deixar os vasos, e a gente vende para eles e repassa o dinheiro. [...] O intuito desse projeto foi de que elas aprendessem a fazer a cerâmica Kadiwéu com os índios da aldeia, e a gente conseguiu fazer isso durante o projeto. A gente conseguiu fazer uma exposição, foi quando a gente inaugurou aquele espaço lá para eles na Secretaria de Turismo, que permanece até hoje, então é um espaço que eles podem estar trazendo a cerâmica e colocar para a venda (Rosana Hada, Bodoquena, 05/10/2015).

Neste depoimento, descobrimos que a loja de artesanato foi o resultado mais destacado da ação, sendo motivo de orgulho da prefeitura. Os Kadiwéu, no entanto, questionam, por exemplo, porque a prefeitura não empregou como funcionária uma

indígena, além de debater sobre os horários de atendimento aos clientes¹⁶⁰. Salientamos que o projeto era voltado a melhoria da qualidade de vida dos Kadiwéu habitantes da cidade, temporariamente ou não; contudo, a loja parece atender mais à população ceramista da aldeia, tendo em vista que as mulheres kadiwéu da cidade enfrentam todo tipo de adversidade para confeccionar a cerâmica neste ambiente.

Figuras 201 e 202: Etiquetação das peças cerâmicas Kadiwéu, com a referência da ceramista e o valor sugerido por ela, além da indicação de que a peça foi fabricada no âmbito do projeto Geração Futura Kadiwéu e fotografia da loja de Bodoquena (Acervo pessoal/2015).

No começo, Rosana Hada conta que as ceramistas tinham receio em deixar seus vasos na loja, depois de um tempo é que “foram pegando confiança”. Posteriormente, Rosana cita outra atividade que o projeto desenvolveu, um desfile de moda kadiwéu, cuja responsabilidade foi de Benilda Vergílio¹⁶¹. Em suma, o projeto Geração Futura Kadiwéu demonstrou uma tentativa de auxiliar o grupo indígena por meio dos conceitos *ecalaye* de perda e resgate cultural, reafirmação da mesma fonte de geração de renda que há anos os Kadiwéu desenvolvem, transmissão dos conhecimentos dos mais velhos para os mais jovens, que também existem há tempos; enfim, seu posicionamento não propôs algo novo e remarcou os mesmos discursos hegemônicos de *ecalaye* em relação aos índios no Brasil. Por outro lado, a existência da loja de artesanato traz visibilidade aos indígenas, ainda

¹⁶⁰ Rosana explica a questão citando um exemplo: “Uma menina estava limpando e quebrou o vaso, daí ela já ligou, quebrou o vaso da dona Pedroza, ela é difícil, daí já pediu o dinheiro, porque se ela chegar na loja e ver que o vaso não está lá, ela já vai querer o dinheiro, e mesmo os índios daqui, apesar de eles lidarem melhor com a cultura branca, eles também são difíceis, então você tem que pôr a pessoa certa, para vender, para dar aula, não pode ser qualquer um. Foi uma iniciativa válida, criou uma confiança.” (Rosana Hada, Bodoquena, 5/10/2015).

¹⁶¹ Tanto os desfiles quanto a trajetória de Benilda Vergílio como design de moda kadiwéu serão tratados em trabalho posterior. Embora tenhamos entrevistas e documentações sobre o tema, não foi possível elaborá-lo para este momento.

que funcione em horários e dias restritos, sendo referida por eles como “melhor do que nada”¹⁶². Não há interesse dos *ecalaye* pelos desenhos e/ou cerâmica ou em compreender os saberes e fazeres dos Kadiwéu, uma vez que a ação foi compreendida como transmissão unilateral de conhecimento: do bodoquenense ao kadiwéu.

Além desta ação governamental, o Projeto Rondon “Lição de vida e de cidadania” realizou atividades com os Kadiwéu em 2011. Um grupo de multiprofissionais organizou duas oficinas, cada uma de quatro horas, no Salão Paroquial da Criança de Bodoquena, para ensinar os indígenas a confeccionarem *ecobags* para a venda associada ao turismo na cidade. Elas ajudariam os índios a embalar suas cerâmicas em sacos ecológicos no ato da venda, dispensando as sacolas plásticas.

Figuras 203 e 204: *Ecobags* produzidas na oficina (In: Rondon Inverno, 2011)

Segundo Davi Marques Pastrelo, assessor de Comunicação do Instituto de Ciências Matemáticas e de computação (ICMC), o projeto Rondon “Operação Arara Azul 2011” foi composto por uma equipe de oito alunos de vários cursos da USP de São Carlos, coordenada pela Profa. Dra. Sandra Maria Aluísio, do Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação (ICMC), e pelo Prof. Dr. Mateus Gerolamo, da Escola de Engenharia de São Carlos (EESC) (PASTRELO, 2011, s/p)¹⁶³. Trinta e quatro indígenas participaram da atividade proposta a eles, na equipe B¹⁶⁴, sendo 22 habitantes da aldeia e 8 da cidade. Ministrada pela funcionária Marília Marino, da Seção de Eventos do ICMC, o curso

¹⁶² Haveria a possibilidade de utilização da sede da ACIRK, contudo, as mulheres não têm acesso a ela.

¹⁶³ Disponível em <

http://www.saocarlos.usp.br/index.php?option=com_content&task=view&id=6982&Itemid=186> Acesso em 26/06/2017.

¹⁶⁴ A equipe se dividiu em duas, A e B, uma ministrou diversos cursos de computação para públicos alvos distintos, oferecido por alunas da Educação da USP Ribeirão e pelo aluno da Computação do ICMC-USP, incentivando, a leitura via jogos, por exemplo, além de capacitar professores da cidade a usarem o sistema operacional Linux Educacional e os programas TuxType e Khangman. O grupo ensinou também planilhas e segurança na web para servidores da prefeitura e a operacionalização dos programas Windows Server 2000, Word 2003 e OpenProj.

capacitou-os para a confecção de sacolas ecológicas e foi considerado um sucesso, pois “(...) foi dado para mulheres da cidade e também para indígenas da aldeia kadiwéu, para que pudessem ter renda extra, além de incentivar o cuidado com o meio ambiente.” (PASTRELO, 2011, s/p). É mister pontuar que foram eleitos três desenhos diferentes para serem impressos nas bolsas: o ramo, a água e o desenho Kadiwéu (Projeto Rondon Inverno de 2011, p.2), escolhas estas que, ao nosso ver, integram-se perfeitamente àquilo que apontamos nas interpretações sobre a arte kadiwéu e suas mediações, agencialidades, comunicação, etc.

Houve total integração das indígenas em torno deste novo cenário de trabalho que difere do que estão acostumadas a fazer. Foi interessante a discussão de qual cor deveria ser usada para compor um dos 2 padrões usados nas sacolas. Fizemos uma mistura de 2 cores primárias e a tonalidade do verde resultante foi aprovada pelas indígenas (ALUÍSIO, 2011, s/p).

As duas cores eram o vermelho e o azul. Além disso, observamos a utilização de dois desenhos kadiwéu que obtiveram registros de propriedade intelectual no caso *Copyright by Kadiwéu*, expostos abaixo. Não há na descrição do projeto “Oficina de *Ecobags*” e nenhuma indicação de que estes desenhos são de autoria de Joana Baleia de Almeida e de Sofia de Souza, ou do conhecimento sobre o registro de direitos autorais, muito menos de repartição dos benefícios com a ACIRK, estipulada pelo patenteamento. No projeto, apenas indicam os estágios da oficina – modelagem, *silk-screen* (“técnica de impressão em tecidos onde a tinta é vazada através de uma tela preparada” -Projeto Rondon Inverno de 2011, p.2), costura e patch-colagem.

Figuras 205 e 206: Desenhos de Joana Baleia de Almeida e Sofia de Souza utilizados na oficina de *ecobags* Rondon em 2011.

Refletindo sobre o ocorrido, percebemos que as sacolas ecológicas não foram utilizadas pelas ceramistas para embrulhar as cerâmicas, conforme intencionavam os *ecalaye* formuladores do projeto, porque elas eram de algodão cru, tecido que retira a tinta natural de barro das peças, danificando seus desenhos. Entretanto, a experiência é lembrada como um interessante aprendizado, bem como atividade potencial para

geração futura de renda. Sobre o uso dos desenhos com direitos autorais, as bolsas foram destinadas aos próprios indígenas, além da atividade ter sido pensada para o bem deles mesmos e do meio-ambiente ao promover a diminuição da poluição (Projeto Rondon Inverno de 2011). Porém, a prática de utilização dos patrimônios imateriais ameríndios como patrimônios coletivos da humanidade, em que não se pede permissão aos donos para usá-los, marca esta proposta e ainda continua comum e sem reflexão por parte da maioria dos *ecalaye*.

Figura 207: Fotografia da profa. Sandra Aluísio e as mulheres Kadiwéu que participaram do projeto Rondon de inverno (2011, s/p).

O último exemplo gerador de relações entre os Kadiwéu e os *ecalaye* é o Hotel e Restaurante Flórida. Edir Mendes Flores, proprietária do estabelecimento, é conhecida pelos bodoquenenses como a mãe dos índios, porque durante muitos anos auxiliou e auxilia os kadiwéu, doando comida e hospedagem àqueles que não podem pagar e não têm onde ficar na cidade. Pessoa influente tanto na comunidade indígena quanto na não-indígena, Edir é articuladora política de muitos projetos culturais com a participação kadiwéu em Porto Murtinho, Bodoquena, Miranda, entre outros municípios. Seu hotel é decorado com cerâmicas kadiwéu na fachada, com quadros de Sofia de Souza no restaurante, com vasos de parede, peixes, jacarés e outras peças ornitomorfos, e ainda no refeitório há um painel que contém os seis desenhos premiados em Berlim¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Sua amizade com os Kadiwéu teve início entre 1987 e 1988, quando residia em local próximo a Casa do Índio. Edir tinha uma fábrica de gelo, em que “Eles iam buscar geladinho. A gente trocava por cerâmica, as mulheres traziam aquele monte de cerâmica lá e me chamava para eu ir ver, né, e fomos pegando assim uma amizade.” (Edir Mendes Flores, Bodoquena, 03/10/2015). Em 1996 tornou-se proprietária do hotel.

Figura 208: Fachada do Hotel e Restaurante Flórida, em que Dona Edir e uma amiga posam. Figura 209: Quadro com os seis desenhos premiados pela WoGeHe/Berlim em 1998 (Acervo pessoal, set.2015).

Devido à sua longa relação com os Kadiwéu, Edir enxerga semelhanças e diferenças entre as produções cerâmicas antigas e atuais: as antigas tinham uma pintura mais apagada do que estas cerâmicas feitas para vender, mas se comparadas àquelas feitas para trocas por alimentos e roupas, há menos diferenças. A cor do pau santo também mudou:

Com essa questão política deles lá, eles não estão conseguindo se reunir para ir buscar o pau santo no pantanal, você pode ver que hoje você encontra o preto meio esverdeado, como se tivesse sido misturado com um musgo, alguma coisa. Eu tenho visto que o preto está mudando, não é aquele preto de antigamente, que era reluzente, bem forte, não sei se estão pegando madeira verde... (Edir Mendes Flores, Bodoquena, 03/10/2015).

Muito envolvida com a política local, Edir depôs contrariamente aos benefícios que o projeto realizado pela prefeitura de Bodoquena teria trazido. Aponta que foram produzidos muitos vasos e outras peças, “muito pau santo saiu lá debaixo, subiu a serra” (Idem, *ibidem*), porém, não houve divulgação da iniciativa na cidade e na região. Além disso, Edir disse ter ficado escandalizada com o incentivo dado pelos realizadores do projeto para que as mulheres kadiwéu pintassem os vasos com tinta do mercado, de parede.

Aí me chamaram para ir lá para ver e tal, daí eu falei: “Esse vaso aqui não tem condições de ser chamado de Kadiwéu”; e me responderam que tinha sido feito por uma índia, mas eu retruquei falando que não tinha condições de ser chamado assim porque ele não foi feito seguindo os princípios da arte kadiwéu, da pintura certa que tem que fazer. Neste projeto tinha vaso quadrado, arredondado e até triangular, tipo aqueles vasos que a gente compra para pôr flor assim, sabe, estava bem diferenciado, uns vasos com alto relevo, pintado, estava bem estranho (Edir Mendes Flores, Bodoquena, 03/10/2015).

Neste relato, observamos que a autoria indígena não bastava para conferir autenticidade ao objeto, era preciso que os outros componentes da manufatura integrassem a obra final. Algumas índias efetivamente questionaram o uso destas tintas de parede e se posicionaram contra tal prática. Porém, outras não viam com tamanha estranheza essa atitude, pois o importante era que o legado familiar de seus desenhos as representassem na sua cerâmica, bem como que as cores se mantivessem as mesmas. Hoje, a produção kadiwéu continua majoritariamente realizada do modo tradicional e nenhuma de nossas entrevistadas assumiu usar tintas de parede em suas produções.

Independente do fato de aliar-se ao partido de oposição do governo referido, Edir contribuiu para o projeto, oferecendo pouso, comida e um lugar para as reuniões entre as partes, mas conclui que “(...) este projeto foi muito mal feito, mal elaborado, pois eles não sabiam nem quantos mil hectares tinha a terra indígena, não sabiam nada do índio.” (Edir Mendes Flores, Bodoquena, 03/10/2015). O desrespeito à cultura indígena foi retratado com o exemplo seguinte: a responsável pelo projeto teria inquirido ao cacique, Ademir Matchua, se os Kadiwéu não fariam pinturas faciais e corporais nas pessoas do projeto, na inauguração deste.

Ele falou assim para ela: mas aí a senhora não conhece a nossa cultura, da senhora pedir isso aí, porque a pintura é motivo de festa, então, que tipo de festa, que que aconteceu de bom para a aldeia, para a gente fazer isso? Não aconteceu nada, ao contrário, só tirou, ia buscar argila lá, terra, para fazer o vaso aqui, então sabe, assim, acabou não beneficiando o indígena. Na realidade, o prefeito estava buscando mais

a premiação, a coisa de aparência, e tal, isso aí também atrapalhou bastante (Edir Mendes Flores, Bodoquena, 03/10/2015).

O abismo entre o modo como os Kadiwéu e os *ecalaye* compreendem os desenhos e a pintura corporal indígena kadiwéu é explicitado neste depoimento: os desenhos não são enfeites quaisquer, usados a qualquer momento e sem contextualização alguma; não são apenas identificadores dos índios Kadiwéu, como uma comprovação ou atestado; não são subservientes aos pedidos *ecalaye*.

Contrária a falta de conhecimentos mínimos do sistema índio de tal gestão, Edir propôs a criação do “Portal para a Cultura Kadiwéu” ao Conselho Municipal de Turismo (CONTUR) de Bodoquena. “Embora a terra indígena Kadiwéu pertencesse ao município de Porto Murtinho, são os bodoquenenses que devem compreender melhor os Kadiwéu, porque estão em constante contato e proximidade com os índios” (Edir Mendes Flores, Bodoquena, 03/10/2015). Esta proposta consistia, num primeiro momento, em pintar a fachada das casas da avenida principal da cidade com as cores kadiwéu, além de enfeitá-las com suas cerâmicas, feitas em forma de quadros de 40 por 40 cm, como os que ela expõe na fachada do seu hotel. Edir demonstra enorme frustração ao depor que somente ela realizou o combinado, apontando como causa de debandada dos outros membros o preconceito do bodoquenense, os gastos que teriam, entre outras razões. Ao defender a preservação da tradição na confecção dos vasos, citando Sofia de Souza como uma das poucas indígenas que não adere as modas que o comércio sugere¹⁶⁶, Edir cai em contradição: a proposta do uso de quadros pintados por Sofia - propalada como mantenedora da tradição cerâmica ancestral - é problemática, pois estas peças não são tradicionais dos Kadiwéu.

Em sua fala, Edir destaca a atuação de Porto Murtinho frente a questão indígena, em especial a Kadiwéu, como central para a inserção da cultura material “do seu povo” no local. Segundo ela, o preconceito em relação aos indígenas é maior em Porto Murtinho do que em Bodoquena, porque eles não têm o contato direto com os índios. Mesmo que a cidade tenha uma estátua do índio cavaleiro em sua entrada, não existia nada além disso até pouco tempo atrás:

Foi na gestão de Valber Noleto [de 2013 a 2016] como secretário de turismo e cultura de Murtinho, que a gente levou muito vaso para lá, botamos no museu, no centro cultural, sabe. Então, nessa época, a gente

¹⁶⁶ Como podemos observar no seguinte depoimento: “Sofia ainda traz a pintura dela, o preto dela é bem forte, ela trabalha numa escala menor, naquele tipo antigo assim, você não vê ela fazendo inovação de vaso, de pintura de quadro.” (Edir Mendes Flores, Bodoquena, 03/10/2015).

deu uma enfiada, botamos cerâmicas na sala do prefeito, não tinha nada. Era como se não fosse com eles, tinha mais coisas do Paraguai lá, dos índios que são de perto de lá mesmo, que não são nem do Brasil, do que dos Kadiwéu, mas era assim (Edir Mendes Flores, Bodoquena, 03/10/2015).

Nelson Cintra, prefeito de Porto Murtinho por dois mandatos consecutivos (de 2009 a 2016), elaborou uma música cuja letra glorificava os Kadiwéu. A apresentação pública desta canção foi vista como desastrada por Edir, porque os índios que a dançaram tinham motivos amazônicos no corpo, “(...) parecendo o festival de Parintins, todos cheios de penas (...)”, algo que não condiz com a cultura kadiwéu¹⁶⁷. Em 2012, devido à suspeita de corrupção na prefeitura, Heitor Miranda dos Santos assumiu o cargo de prefeito. Naquela ocasião, houve uma reunião de planejamento da educação: “Foi a única vez que eu vi os Kadiwéu receberem uma homenagem.” (Edir Mendes Flores, Bodoquena, 03/10/2015).

No que tange ao caso Berlim, Edir afirma que não sabe os detalhes do projeto, mas que foi desenvolvido por Alain no âmbito de uma ONG internacional: “Ele fez um concurso de desenhos, dos quais seis foram premiados com uma viagem para a Alemanha, que durou uma semana.” Os desenhos foram fazer parte da fachada de prédios em Berlim, “(...) sendo eleitos para representar o Kadiwéu lá (...)” (Idem, ibidem). Além disso,

O Dr. Alain criou um livro em alemão, um catálogo que mostra todos os desenhos, que estão registrados na academia de Belas Artes brasileira. Então é uma coisa assim muito importante, mas que eles mesmos não tem a noção da importância disso, e dos direitos que eles têm sobre esses desenhos (Edir Mendes Flores, Bodoquena, 03/10/2015).

Segundo Edir, o caso não foi muito bem divulgado, por isso não é conhecido por todos. “É onde eu acho que o Dr. Alain peca um pouco, ele acumula muito conhecimento, mas a divulgação é bem pouca. Na realidade, eu acho que é porque ele mesmo não quer aparecer.” (Edir Mendes Flores, Bodoquena, 03/10/2015). Esta atitude do advogado é uma espécie de proteção para os índios, conforme sua opinião, para que não recebam muitas propostas que acabem atrapalhando seu cotidiano, ao invés de ajudá-los. O *copyright* não trouxe muitas transformações para a comunidade, o que é encarado tanto como positivo quanto negativo.

¹⁶⁷ Cantando um trecho da música, que falava da doação das terras aos índios pelo próprio Dom Pedro II, Edir emocionou-se, pois lembrou de como os índios eram tratados pelo prefeito com total indiferença, sem convidá-los para nada no município.

Perguntada sobre o auxílio que a FUNAI prestou aos Kadiwéu no momento do acordo e registro de direitos autorais, Edir alega que este órgão “(...) não quer que o índio cresça para ele mesmo não acabar em extinção, que é o que vai acontecer, se eles não tomarem uma atitude de valorização do índio.” (Edir Mendes Flores, Bodoquena, 03/10/2015). Justificam sua pouca atuação frente aos problemas kadiwéu pela característica truculenta deste povo, contudo, “(...) não é porque eles sejam difíceis não, porque dá para fazer muita coisa independente disso, não fazem nada porque não querem fazer, não sabem se relacionar, só querem que os índios doem e eles recebam.” (Idem, *ibidem*).

Por fim, destacamos um trecho da entrevista em que percebemos o quando Edir conhece o povo ao qual defende com tanta dedicação. Nele, notamos que ela é uma das poucas pessoas que tiveram real interesse em compreender o que é o *godidigo*, porque desenham, etc. Não é à toa que foi batizada com o nome indígena de *Animatitagi*, que significa “mulher que briga, mulher que luta” (Edir Mendes Flores, Bodoquena, 03/10/2015).

Na minha opinião não é arte abstrata, porque o que é abstrato é algo que não tem sentido, mas a produção kadiwéu tem sentido, mas só sabe quem a fez. Então os valores dependem de quem fez isso aqui né. Uma vez uma delas me disse que cada família sabe o que está desenhado lá, como eles sabem, o desenho é como se fosse uma escrita, é abstrata para nós, mas ela tem origem para eles, pelo menos o traço é igual ao da família, cada família sabe o seu desenho, eles chegam e olham e já sabem que família que fez o desenho, é incrível sabe. Tem coisa antiga assim ela olha e fala “ah, foi fulano que fez”. Eu já perguntei o que significa, alguns contam história de caçadas, história de vitórias, né, por exemplo, quando foi numa guerra ou numa caçada e deu tudo certo, a conquista de um cavalo para deixar ele bem manso, para que eles possam andar, as derrotas, as tristezas, as alegrias é que são demonstradas nas cerâmicas, assim como no canto né. Isso é o que fala a dona Joana, Sofia, Rosa, Pedroza, Virgínia. Então, de repente, sabendo da valorização da cerâmica, podia haver um resgate daqueles que deixaram de fazer a cerâmica, porque e como isso aqui tem valor para a etnia (Edir Mendes Flores, Bodoquena, 03/10/2015).

Edir demonstrou saber o que são os desenhos kadiwéu, não de modo particular, porém, em sua concepção global: os desenhos são como cantos, falam de histórias de luta, de conquistas de objetivos, de alcance de bens e dons; são orações, por isso, são a expressão das lutas e das vitórias do povo kadiwéu, demonstram sua “alegria”. Em toda a nossa pesquisa, Edir é a única *ecalaye* que, ao nosso ver, compreende ou aproxima-se daquilo que é o *godidigo*, algo que resulta de muitos anos de convivência e de interesse pelo sistema índio kadiwéu.

Continuando nosso percurso investigativo, partimos para a cidade de Bonito. Fundada em 11 de novembro de 1915 e emancipada de Miranda em 2 de outubro de 1948, Bonito está localizada no sul da região centro-oeste e a oeste do Mato Grosso do Sul, e faz divisa com Nioaque, Jardim, Bodoquena, Miranda, Porto Murtinho, Anastácio e Guia Lopes de Laguna. Contando com cerca de 20.825 habitantes (IBGE, 2014), é o principal destino comercial das cerâmicas produzidas pelos Kadiwéu da aldeia Alves de Barros e demais aldeias deste grupo, sendo Campo Grande o segundo grande centro escoador. Após pesquisa em 11 lojas na avenida principal, onde artesanatos indígenas são vendidos – Kadiwéu, Terena, Kinikinau, Marajoara, entre outros –, constatamos que o carro-chefe das vendas de artesanatos indígenas na cidade são produtos com o desenho kadiwéu, mesmo que não necessariamente produzidos por eles.

Dentre as 11 lojas pesquisadas, observamos muitos pontos em comum. A maioria delas avultou que a venda da cerâmica kadiwéu é uma das principais fontes de renda de seus estabelecimentos, porque os turistas da cidade procuram objetos regionais, lembrancinhas de Bonito produzidas pelos artesãos locais. Outra característica geral é o nível de conhecimento das (os) lojistas e das (os) proprietárias (os) sobre como é feita a cerâmica e o que imaginam ser o desenho que elas contêm: responderam que a cerâmica é feita com materiais naturais, barros e tintas da aldeia, e que desconheciam qualquer informação sobre os desenhos. Somente 4 das 11 lojas souberam dizer os nomes das ceramistas com quem negociam – são eles: Pedroza, Olinda, Inácia, Regina. A média de preços das cerâmicas costuma variar entre 5 e 280 reais, sendo que todas as lojistas afirmaram vender vasos pequenos e médios com maior regularidade, pois são mais fáceis de transportar na bagagem, pelos turistas. Muitas (os) vendedoras (es) responderam ainda que gostariam ou já têm cerâmicas kadiwéu em suas próprias residências; contudo, algumas pessoas disseram não ter este desejo porque olham as peças todos os dias e cansaram-se delas. Elencamos três exemplos interessantes a serem destacados deste quadro panorâmico: os depoimentos de Neide, Lorna e os irmãos Carlos e Antônio Biolo.

“O negócio que mais vende peças kadiwéu é o Toca da Onça”, diziam as lojistas bonitenses. A proprietária, dona Neide, confirma a opinião geral e assevera que em uma semana consegue vender até R\$600,00 em cerâmica kadiwéu na alta temporada. Costuma comprar de Pedroza, indo de caminhonete até Bodoquena e retirando as peças no galpão de uma loja de móveis situada no centro. Acrescentando o custeio de transporte e lucro

pessoal ao valor da cada peça que compra¹⁶⁸, Neide relata que já ouviu falar de casos em que a pessoa comprou dois vasos grandes por apenas 30 reais, e que não concorda com esta atitude, argumentando que a exploração indígena não deveria acontecer, mas que infelizmente ocorre. Devido a esta e outras atitudes é que ela e Pedroza mantém o que chama de “uma relação de confiança”: “A ceramista me deixa pagar o quanto eu quiser, porque sabe que não vou agir de má fé.” (Neide, Bonito, 09/10/2015). A comerciante costuma buscar oito peças grandes e de 80 a 100 peças pequenas mensalmente.

Neide explica que seu grande volume de vendas de peças kadiwéu advém de seu gosto pessoal por esses objetos, possuindo diversos vasos em sua residência: “Vende-se melhor aquilo de que se gosta.” (Idem, ibidem). As mandalas de parede são os produtos que circulam com mais rapidez, as fruteiras são os menos comprados. Assim como as outras lojistas, aponta que o interesse dos clientes está em comprar algo regional, que varia entre emblemas pantaneiros e cerâmica indígena kadiwéu¹⁶⁹. Dentre alguns problemas das cerâmicas estão o fato de não poderem ser molhadas e da pintura sair facilmente. “Por exemplo, uma fruteira não poderá ser usada como tal, porque a pintura sairia com o uso.” (Neide, Bonito, 09/10/2015).

Sobre os desenhos, Neide não soube dizer nada, apenas que a cerâmica é pintada com cores que são barros, o vermelho do urucum, o preto da resina do jenipapo, o verde, uma cor nova, que vem da folha do meio do barro. Neide não gosta da cerâmica de Regina “(...) porque ela pinta com tintas de casa (...)” (Neide, Bonito, 09/10/2015), e acrescenta que compra também de dona Inácia, em especial, as cerâmicas em formato de peixes. Além de trabalhar com camisetas estampadas com desenhos kadiwéu, comercializa também cerâmica kinikinau, cujo maior contato é a dona Agda, antes residente da aldeia São João, mas devido à conflitos na TIK mudou-se para a aldeia terena Mãe Terra, em Miranda. Neide diz preferir os desenhos dos Kadiwéu ao dos Kinikinau porque são mais simétricos. A média de preços de sua loja varia entre R\$8,00 e R\$220,00.

¹⁶⁸ Por exemplo, em um vaso que compra entre R\$80,00 a R\$100,00 reais de Pedroza, o vende por R\$ 220,00 a R\$250,00 reais em Bonito, ou seja uma média de R\$150,00 de diferença.

¹⁶⁹ Ela afirma ter vendido R\$1.600 reais em produtos para uma pessoa, uma artista plástica; os clientes mais “gastadores” são os campo-grandenses e os cariocas. Seus estoques duram 45 dias atualmente; contudo, há 3 anos atrás demoravam para acabar, porque “a forma de exposição estava errada”, corrigido esse problema, “tudo melhorou”.

Figuras 210, 211 e 212: Cerâmicas kadiwéu em exposição na loja Toca da Onça. Exemplo de estampa de camiseta com desenhos inspirados na arte Kadiwéu.

Lorna, por sua vez, é a proprietária da loja Celeiro das Artes. Vendendo numa média de preços de R\$5,00 a R\$250,00 para cerâmicas e R\$15,00 a R\$250,00 para as cabaças, disse comprar especialmente de Creuza Vergílio. Costuma priorizar peças distintas no ato da compra – por exemplo, sininhos, pratos, máscaras, ânforas, cabaças, totens, moringas – para ter um diferencial, além de levar algumas peças ao seu ateliê e repintá-las, refazendo os traços de modo a ficarem mais firmes, destacados e bonitos. Entre os pontos positivos de se ter uma peça kadiwéu, destaca as cores e desenhos, dentre os negativos, a permeabilidade da peça. “Você não pode molhar, não pode encostar, que sai a pintura, os Kadiwéu deveriam envernizar sua cerâmica.” (Lorna, Bonito, 9/10/2015). Como argumentos, cita que são peças “dos nossos índios kadiwéu”, rústicas, que a tinta

vem da natureza e a queima é feita no chão. Faz 15 anos que trabalha com artesanato indígena e diz que a rotatividade das peças não é rápida.

Figuras 213, 214 e 215: Exposição de algumas peças diferenciadas de Lorna (Acervo pessoal/2015).

Traçando um perfil dos seus clientes, comenta serem de classe média alta, geralmente pessoas que gostam de arte, turistas brasileiros de outras regiões, porque “sul-mato-grossense não compra” (Lorna, Bonito, 9/10/2015). Sobre os desenhos, diz não saber o que possam significar; porém, foi a primeira a dizer que conhece o caso Berlim em Bonito, ou seja, sabe que as mulheres kadiwéu foram premiadas pela sua arte internacionalmente, e que também já ouviu falar sobre um projeto de divulgação da cerâmica kadiwéu nos Estados Unidos, que contou com a participação de Creuza¹⁷⁰. Perguntada se teria estas peças em casa, responde prontamente: “Claro, já tenho. São vasos imponentes, com a essência da pessoa.” (Lorna, Bonito, 9/10/2015).

Por fim, visitamos a Casa do Turista, de propriedade de Carlos. Este senhor relembrou que a sua loja foi a primeira a vender cerâmica Kadiwéu em Bonito, em 1992, e indicou que entrevistássemos seu irmão Tony, responsável pelo início e consolidação desta proposta. Carlos relembra que antes vendiam muito e expunham peças muito variadas em formas, desenhos e cores; hoje, vendem bem menos e as índias produzem

¹⁷⁰ A convite do governador André Puccinelli, em 2014, Creuza Vergílio viajou para Nova Iorque para participar da exposição “Mato Grosso do Sul visto pelo mundo”, organizada por Vanuza Jardim, da Griffos Gestão Empresarial e Eventos, para a Organização das Nações Unidas (ONU). Disponível em: <<http://www.progresso.com.br/caderno-a/producao-de-ms-vai-a-ny-exposicao-abre-dia-11-de-marco>>. Acesso em 24/07/2017.

com muito menor diversidade artística. Ele sabe que a pintura é natural, feita com barros e cores de raízes e sementes, além de pedra moída, e ressalta que a queima é realizada dentro do cupinzeiro - por isso o vaso não é bem firme, é frágil - e que compra de artistas que passam pela rua oferecendo seus produtos.

Ele leu partes do livro de Darcy Ribeiro (1979) e montou etiquetas explicativas da cerâmica - em português e inglês - que acompanhavam as peças expostas em sua loja. Também soube que algumas indígenas kadiwéu foram para a Alemanha, “(...) que pintaram um muro, e que isso trouxe mais valor à sua produção, pois foi destacada pelos europeus.” (Carlos Biolo, Bonito, 10/10/2015). Seus principais compradores são turistas brasileiros, paulistanos, e estrangeiros, franceses. Certa vez, leu em um trabalho acadêmico da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS) que os desenhos significam conhecimento e estão relacionados a fertilidade, e que não são de origem Kadiwéu, nem indígena; “(...) mas não tenho certeza, as índias não sabem explicar direito.” (Carlos Biolo, Bonito, 10/10/2015).

Tendo em vista este depoimento tão intrigante, fomos conhecer e conversar com o irmão do Carlos, Antônio Paulo Biolo, chamado de Tony por todos. Formado em jornalismo, Tony mudou-se para Bonito em 1987, quando ainda não existia o turismo impulsionando a cidade, onde montou primeiro o mercado Pioneiro, em 1989, local em que os índios compravam comida ou trocavam comida por artesanato. Posteriormente, ele abriu um laboratório de revelação fotográfica, primeiro local onde colocou artesanato Terena e Kadiwéu a venda. Tony diz que teve essa ideia mais como um incentivo ao comércio do que pensando no retorno que teria.

Os meus amigos, como o senhor Tó do restaurante, por exemplo, me zoavam, dizendo quem iria comprar aquilo. A cidade me chamava de louco, me tiravam sarro de colocar cerâmica indígena para vender como artesanato. Hoje decoram hotel, restaurante, tudo (Antônio Paulo Biolo, Bonito, 10/10/2015).

Visitou São João, Tomázia, Barro Preto, “(...) inclusive, com a autorização da FUNAI.” (Antônio Paulo Biolo, Bonito, 10/10/2015), interessando-se realmente pelo mundo indígena. “Fui também na aldeia Bodoquena, foi muita aventura e loucura, eu fui de fusquinha, e desci tudo aquilo andando muito. Consegui chegar, foi lá que conheci o sistema da queima dentro do cupinzeiro.” (Idem, ibidem).

Durante a exposição Eco Turismo em Campo Grande, no ano de 1992, Tony também divulgou o artesanato indígena kadiwéu. Neste evento, encomendou uma análise química das peças e constatou que eram tintas naturais, além de demonstrar aos visitantes

da feira uma amostra dos barros coloridos, da resina, etc., que comprou das artesãs. Ademais, Tony tem um acervo de 200 telas pintadas em couro, que pretende expor em um museu que montará em Bonito, futuramente.

Tenho fitas VHS de depoimentos e também gravei a queima e tal, eles queimavam dentro de um forno feito no cupinzeiro, tenho guardado até hoje, eu fiz uma exposição do material que eles faziam a cerâmica, os barros a resina, eu tenho até hoje (Antônio Paulo Biolo, Bonito, 10/10/2015).

Figuras 216 e 217: Couros pintados, chamados de telas por Tony Biolo (Acervo pessoal/2015).

Para Tony, “O caracol significa nascimento, a escada evolução ou crescimento, mas também fases da vida: estes foram os únicos significados que pude reter na memória, dos dois principais desenhos kadiwéu que obtive conversando com os próprios Kadiwéu.” (Antônio Paulo Biolo, Bonito, 10/10/2015). Há 7 ou 8 anos que ele não trabalha mais com arte indígena, por isso diz ter esquecido de muitas coisas. Admitiu que contribuiu para a transformação das peças kadiwéu e que hoje vê isso como ruim, porque modificou a tradição deles, mas antes sua intenção era apenas de torná-las mais atraentes ao público-alvo, com intuito de ajudá-los a popularizar sua cerâmica. “Eu pedi medalhinhas e sininhos, também peixes, para a exposição. Antes eles faziam mais bichos, utensílios, coisas mais rústicas.” (Antônio Paulo Biolo, Bonito, 10/10/2015). Por um lado, o aumento da comercialização do artesanato indígena fez com que esta tradição fosse preservada através de incentivo que advém da possibilidade de sobreviver de algo que eles produzem a tantos anos; por outro, os Kadiwéu tem fugido da autenticidade, da tradição.

Para Tony, a grande diferença entre as peças atuais e aquelas mais antigas é, entre outros exemplos, que “(...) antes confeccionavam um boneco que parecia com o urubu rei, também uma zagaia pintada e um instrumento para chamar onça.” (Antônio Paulo

Biolo, Bonito, 10/10/2015)¹⁷¹, hoje produzem somente aquilo que é uma boa recordação turística, incorporando os desejos do mercado.

A venda ajuda a preservar a cerâmica, mas acho que tinha que voltar mais para o estilo antigo, e olha, eu sei cobrar deles viu. Tem que manter, voltar às origens, a própria queima no cupim e tal. Eu me sinto culpado, porque mesmo querendo ajudar eles eu pedi para fazer alguma coisa nada a ver com a cultura deles. Antes eles faziam cerâmica aqui, falavam na língua (não só em Bodoquena), antes quem vinha mais era o pessoal daqui, não de Bodoquena. No começo era difícil conversar com eles, não entendiam bem o português (Antônio Paulo Biolo, Bonito, 10/10/2015).

Aponta também que anteriormente era recorrente o uso da pintura corporal, algo que hoje não é mais visto: “Elas vinham pintadas para a cidade, era bonito de ver. Hoje, poucas mulheres daqui fazem cerâmica, o comércio foi quase todo dominado pelo pessoal de Bodoquena.” (Idem, ibidem). Sobre as regras para a produção cerâmica, Tony informou-nos que sabe que os meninos podem ajudar na cerâmica até os 8 ou 10 anos de idade, sendo proibidos de fazê-las passada essa idade.

Outro dado interessante das memórias de Tony sobre os Kadiwéu: quando urnas funerárias com ossadas foram encontradas no meio da obra de feitura da estrada pantaneira - que sai de Bonito para Porto Murtinho -, a urna estava decorada com motivos kadiwéu, por isso sabiam de qual etnia se tratava. Tal caso, segundo Tony, “foi abafado pelo governo, por conta das demarcações, imagino.” (Antônio Paulo Biolo, Bonito, 10/10/2015). Atualmente, o lojista relatou que as urnas estão expostas no Museu Dom Bosco, em Campo Grande. Para Tony, os traços artísticos dos Kadiwéu têm influência Inca, porque as urnas funerárias assemelham-se a esta tradição.

Pinçamos estes três exemplos porque são de certa forma atípicos, como é o caso da lojista que assume a prática de retocar a pintura indígena, ou porque corroboram os depoimentos que ouvimos na aldeia: Pedroza é efetivamente a ceramista que vende cerâmica “sem sair de casa” e Libência fez, de fato, muitas peças inovadoras para Tony, entre as quais o sininho, visto em princípio como algo ruim na aldeia, porém, depois

¹⁷¹ Segue depoimento: “Em uma pesquisa meio autodidata descobri porque eles fazem cerâmica. Era feito uma urna decorada, um vaso, e aí tem origem até dos símbolos, inclusive, tem um fato que aconteceu, quando estavam fazendo essa estrada de Bonito para o pantanal, eu acho que um pouquinho vem disso aí viu, da urna e aí o asfalto ficou uma época interditado, uma máquina passando tirou umas 4 ou 5 urnas, daí foi abafado politicamente, não posso te afirmar, mas esse fato aí ocorreu mesmo, fonte segura disso aí. Outra coisa, os traços têm uma influência grande inca. Se você pesquisar a história desde a guerra do Paraguai e tudo, acho que tem alguma coisa próxima, mas sou completamente leigo. Eu tenho peças que peão achou encostado em portas, arqueológicas, que se eu fosse vender valeria uns 50 mil.” (Antônio Biolo, Bonito, 10/10/2015).

tornou-se frequente nas produções das artistas. Embora, entre os três, apenas Tony diga o que pensa serem os desenhos – referências à fertilidade, crescimento, nascimento – todos desenvolveram relações de proximidade além da superficial com as artistas kadiwéu, diferentemente dos demais lojistas entrevistados, bem como respeito e admiração pela arte kadiwéu, algo que não é visto nos outros estabelecimentos.

O que nos surpreendeu positivamente é fato de que praticamente todos os comerciantes de Bodoquena e de Bonito sabem que os desenhos são pertencentes a famílias, logo, constituem um patrimônio familiar. A princípio, este dado mostraria o interesse dos *ecalaye* em saber o que significam os desenhos das cerâmicas que compram. No entanto, por que as mulheres kadiwéu enfatizam esta característica na descrição dos desenhos aos *ecalaye*? Seria uma forma de demonstrar abertura para o outro, ao mesmo tempo em que colocando um limite nesta?

Multiplicam-se as alusões aos Kadiwéu em restaurantes, bares, hotéis e praças públicas nas ruas de Bonito. Encontramos cardápios, folders de passeios turísticos, capas para almofadas, sites, grafites nas paredes, entre outros espaços em que estão estampados seus desenhos. Entretanto, o caso mais interessante a ser destacado é o do “Wetiga. Hotel de natureza”, em que *wetiga* significa pedra, morro (GRIFFITHS, 2002, p.166). Inspirado na exuberante natureza de Bonito, seu projeto arquitetônico remete “(...) às curvas assimétricas e naturais das trilhas, dos galhos, das águas dos rios, das folhas e flores”¹⁷². O website do hotel enfatiza uma atuação sustentável e responsável com o meio ambiente que o hotel segue, por meio de iniciativas como a reciclagem do lixo, a reutilização de madeiras de reflorestamento, a economia de energia, a reutilização da água da piscina, entre outras estratégias.

Figuras 218 e 219: Desenhos Kadiwéu em grafite de mural, cerâmicas Kadiwéu em um restaurante de Bonito (Acervo Pessoal/2015).

¹⁷² Disponível em: < <http://www.wetigahotel.com.br/sobre/sobre>>. Acesso em 22/6/2017.

Figura 220: Fotografia do *hall* de entrada do *Wetiga* (Acervo pessoal/2015).

Com textos adaptados de Miguel Fernando von Behr (2001), o saguão de entrada é composto por muitas telas de acrílico explicativas e nichos brancos, em que estão apoiadas cerâmicas de variadas formas, tamanhos, artistas, cores, composições kadiwéu. Além desta parte mais informativa, que tem tradução para o inglês, toda a decoração das áreas de café da manhã e de descanso são repletas de desenhos: nas estampas das cortinas, toalhas, almofadas, aparadores de pratos, entre outros produtos, acompanhados por vasos kadiwéu. Além do hall de entrada, a fachada e os quartos do hotel também contém vasos posicionados de modo decorativo. Nestes nichos brancos, placas descrevem os significados dos desenhos kadiwéu, mas sem as referências destas informações. No entanto, há uma tradução deles para o inglês. Tais descrições parecem demasiadamente àquelas feitas por Lhulier e Barracco (1974) que dispusemos no capítulo referente ao desenho.

Figura 221: Hall de entrada do Wetiga (Acervo pessoal/2015).

Em relação às linhas retas horizontais, as placas sugerem que “(...) representam o valor específico de uma lei, ordem ou determinação de vida. Algo definido e imutável.” (Wetiga, 2015). Já as espirais estariam ligadas a espiritualidade do homem, tratando-se de “(...) um símbolo relativo a evolução do ser humano.”. E assim prossegue:

1. As gotas são um símbolo kadiwéu que, a partir da imagem de um ponto, representam a vida e a vitalidade de maneira geral.
2. A escada piramidal, na simbologia kadiwéu, significa ordem. Respeito a hierarquia das famílias, dos líderes e das pessoas idosas.
3. Algumas linhas ou desenhos kadiwéu representam situações relacionadas ao modo de vida, como por exemplo, o ponto está ligado aos antigos rituais de fertilidade e reprodução.
4. O ondulado presente nas bordas e na pintura indica uma situação em andamento, com sentido repetitivo. Símbolo de origem, movimento e continuidade.
5. As linhas paralelas e retas na vertical, que são encontradas nas cerâmicas kadiwéus representam o elemento temporal. Ou seja, representa um momento específico de vida, um recorte de tempo. Um período. Também se refere à espiritualidade em sentido limitado de período.
6. O desenho de um duplo gancho, para os kadiwéus, representa a busca pela espiritualidade. A tentativa de alcançar o sobrenatural...
7. O desenho kadiwéu do losango representa a união e resistência dos guerreiros

diante das adversidades e dificuldades impostas pela natureza e pelo próprio homem (Wetiga, 2015)¹⁷³.

Ao todo, são nove placas explicativas (as sete da citação acima somadas às duas expostas anteriormente) distribuídas no espaço do saguão de entrada. Os desenhos foram descritos tendo em vista noções de tempo (origem, movimento, repetição e continuidade) e ordem social, espiritualidade e contingência. Por um lado, reforçariam o atrelamento do indígena ao místico, ao misterioso, aos conhecimentos sobre a natureza, tendo em vista sua suposta proximidade maior com ela. Por outro, os desenhos foram descritos como um conjunto de símbolos, uma espécie de código para a compreensão da visão de mundo kadiwéu. Em ambas as alternativas, entendemos que tais referências estão relacionadas a noção de Arte Primitiva que destacamos no capítulo um, mais do que às próprias definições ou explicações kadiwéu dos desenhos.

Destacamos ainda que a lembrança do que são os desenhos para Tony Biolo, assim como para alguns lojistas bonitenses, também remetem a informações semelhantes às aquelas descritas nestas placas. Como compreender tal sintonia entre hotel e lojistas? Supomos que as interpretações da editoração não verbal (LHULIER e BARRACCO, 1974) tenham influenciado leituras posteriores, como a de Von Behr (2001), ou ainda, que os lojistas tenham frequentado o hotel *Wetiga*, refletindo acerca das informações ali contidas e repetindo-as.

Perguntamos a respeito dos desenhos impressos em tecidos, de almofadas, por exemplo, que parecem ter sido retirados do livro de Ribeiro (1979), ao que ouvimos se tratarem de reproduções livres, feitas por gráficas da cidade mesmo, sem qualquer autorização autoral/legal. Já os vasos foram todos encomendados pelo hotel a ceramistas Kadiwéu. Na Alves de Barros, soubemos de duas mulheres que fizeram dez vasos grandes para o *Wetiga*: Olinda e Libência.

¹⁷³ Os números foram colocados por nós, para delimitarmos a descrição de cada placa, em cada nicho, em uma só citação.

Figura 222: Exemplo de uma placa descritiva dos desenhos Kadiwéu no hotel Wetiga (Acervo pessoal/2015).

Figura 223: Restaurante do *Wetiga* (Disponível em: < <http://www.wetigahotel.com.br/o-hotel/gastronomia>>. Acessado em 26/06/2017).

Tentamos entrevistar o dono do hotel, mas ele não se encontrava no estabelecimento nas duas visitas que fizemos à cidade de Bonito. A maior parte dos Kadiwéu com quem conversamos sobre o assunto citam o hotel com orgulho, afirmando que a sua arte alcançou o *ecalaye*, que seu povo é celebrado por ele. Para eles, o hotel ajuda na divulgação da sua arte, e foi um ótimo cliente, comprando muitos vasos de diversas mulheres da aldeia. Como um dos hotéis mais luxuosos da cidade, a estética kadiwéu mostra-se como um diferencial na escolha dos turistas que se hospedam ali. Nos

depoimentos disponíveis no site do Wetiga, observamos elogios à estrutura do hotel bem como ao seu caráter de sustentabilidade de valorização a arte indígena¹⁷⁴.

Por fim, analisemos a última cidade que promove a distribuição da arte kadiwéu no Estado: Campo Grande. Fundada em 21 de junho de 1872, a capital do Mato Grosso do Sul foi emancipada de Nioaque em 26 de agosto de 1899. Com 863.982 habitantes, faz divisa com Rochedo, Jaraguari, Nova Andradina do Sul e Sidrolândia, e dista 270 km de Bodoquena. Algumas famílias Kadiwéu habitam a capital, proporcionando pouso às ceramistas parentes quando estas visitam trazendo cerâmicas para vender nas lojas da cidade.

Encontramos apenas 3 lojas com peças kadiwéu, sendo a Casa do Artesão a principal delas¹⁷⁵. Eliane, a responsável pela loja, conta que há 4 mil pessoas cadastradas como artesãs no total, indígenas e não-indígenas, mas apenas 700 delas expõem com regularidade. Segundo ela, as cerâmicas kadiwéu são peças vendidas com facilidade, preferindo escolher as mais bem-acabadas, isto é, objetos cujas formas e desenhos são definidos, além de serem bem pintados. Entre as mulheres kadiwéu que expõem na casa, Eliane recorda-se de Ana Pinto, Margarida Pinto, Creuza Vergílio, Olinda Vergílio, Saturnina, Elizabete e Anderson da Silva – os três últimos são mãe, filha e neto -, e Regina da Silva.

Os desenhos são o principal atrativo da cerâmica indígena para os turistas, segundo Eliane, sendo que estes são fruto da identidade e da cultura de cada família. “Vender estas peças é incentivar à população indígena do MS, carente e com poucas condições de sobrevivência.” (Eliane, Campo Grande, 29/10/2015). Por ser um artesanato pouco divulgado ou valorizado pelos brasileiros, e ainda menos pelos sul-mato-grossenses, os compradores em geral, são paulistas e paranaenses porque gostam de comprá-los como souvenir do lugar em que estiveram. Na venda do produto, ela utiliza como estratégia o argumento de que é algo indígena, natural, feito com tinta própria, embora não saiba o significado dos desenhos. Eliane costuma vender uma média de mil reais por mês apenas com cerâmica Kadiwéu, sendo que seu estoque demora de 3 a 4 meses para ser renovado: os preços vão de R\$3,00 a R\$300,00. Nunca ouviu falar de Berlim; porém, através de Creuza Vergílio, soube da viagem que esta fez a Nova Iorque.

¹⁷⁴ Disponível em: < <http://www.wetigahotel.com.br/sobre/depoimentos>>. Acesso em 25/07/2017.

¹⁷⁵ Não inserimos nesta exposição a Feira Central de Campo Grande, porque no momento em que fomos visitá-la não haviam muitas peças kadiwéu expostas. Contudo, sabemos que recentemente a situação mudou (Messias Basques, comunicação pessoal). O site da Feira Central é: <<http://feiracentralcg.com.br/>>. Acessado em 01/08/2017.

Figura 224: Área de exposição da cerâmica kadiwéu na loja Casa do Artesão, em Campo Grande/MS (Acervo pessoal/2015).

Figura 225: Vasos kadiwéu em exposição na loja Artems, em Campo Grande/MS (Acervo pessoal, 2015).

Na loja Artems, quem conversou conosco foi uma jovem que se identificou como Bia. Com uma média de preços de R\$5,00 a R\$88,00, relatou-nos que o cliente já chega interessado e sabendo que aquela cerâmica é um produto kadiwéu, mas que ela não pode

informar nada além, porque não sabe o processo de fabricação ou o significado dos desenhos. Em outra loja, Artesanato Aeroporto, como o próprio nome diz, localizada no aeroporto de Campo Grande, há muitos produtos com desenhos kadiwéu, especialmente cerâmicas, de diversos tamanhos, mas também colares, brincos e pulseiras fabricados por indígenas, de acordo com Rosenilda.

A cabaça e a índia segurando um vasilho são as peças mais vendidas, compradas de Lorna, em sua maioria. Além disso, ela afirma que vai buscar peças em Bodoquena e Aquidauana, fazendo encomendas com Olinda e Lourdes. O preço varia entre R\$10,00 e R\$100,00, seus clientes são mais “os gringos”, especialmente norte-americanos. Rosenilda informa aos clientes que aquelas peças vêm de uma tribo indígena chamada Kadiwéu, mas que não sabe explicar como são produzidas as peças, os desenhos e os colares, quais sementes usadas, etc. A lojista soube do prêmio que as mulheres receberam em Berlim pela televisão, algo que considera muito importante, pois demonstra um reconhecimento do trabalho das mulheres artistas kadiwéu.

Figuras 226 e 227: Cabaça de mulher com cerâmica kadiwéu, loja Artesanato Aeroporto (Acervo pessoal/2015).

Além destas poucas lojas de artesanato indígena na capital, dois museus dedicam parte de suas exposições às temáticas indígenas: o museu Dom Bosco, gerido pela Universidade Católica de Dom Bosco (UCDB) e o memorial da cultura indígena, administrado pela prefeitura municipal. No primeiro, há uma pequena área de exposição dos povos indígenas do Mato Grosso do Sul, e uma grande área ocupada por materiais

coletados por padres capuchinhos entre os Bororo, entre outras etnias de outros lugares. Não há informações específicas referentes à expressão artística kadiwéu, somente dados gerais sobre o grupo indígena, como população, localização da terra indígena, descrições históricas de sua participação na guerra do Paraguai, etc. Indagados a respeito das urnas funerárias, não souberam nos informar seu paradeiro ou se realmente existiram. No segundo, a situação é desoladora: as portas estão fechadas com correntes e cadeados, das janelas observamos objetos espalhados, empoeirados, abandonados totalmente.

Figura 228 e 229: Nicho kadiwéu no Museu Dom Bosco e Área externa do Memorial da cultura indígena (Acervo pessoal/2015).

A exposição do museu Dom Bosco pareceu-nos àquela dos gabinetes de curiosidades ou quartos das maravilhas dos séculos XVI a XIX. Eram expressões conhecidas por designarem locais em que objetos raros e estranhos, provenientes de lugares incógnitos eram acumulados¹⁷⁶. No final do século XIX, as exposições universais¹⁷⁷ encenavam a “barbárie” dos povos “exóticos” e justificavam a intervenção europeia, exibindo as conquistas territoriais coloniais e as tradições locais das colônias lado a lado. Estas duas iniciativas, gabinetes de curiosidades e exposições universais, constituíam os principais canais de informação e divulgação da diversidade cultural (TAYLOR, 2006), e ajudam-nos a compreender como foi sendo caracterizada a Arte

¹⁷⁶ Organizados em dois conjuntos - *Naturalia*, em que os reinos animal, vegetal e mineral eram apresentados, e *Mirabilia*, em que objetos feitos pelo homem (*Artificialia*) e antiguidades e/ou objetos exóticos eram expostos -, as coleções dos gabinetes não tinham a preocupação em nomear ou classificar, mas apenas em evidenciar a existência de outras civilizações, e de inferiorizá-las em relação ao padrão Ocidental (GOLDSTEIN, 2012).

¹⁷⁷ A primeira Exposição Universal, criada pelo príncipe Albert, marido da rainha Victoria, foi realizada no Palácio de Cristal, em Hyde Park, Londres, Reino Unido, em 1851, e chamou-se “Grande Exposição dos trabalhos da indústria de todas as nações”.

Primitiva. Em comparação à forma de exposição da cultura material Bororo, há um fosso de anos de compreensão dos povos indígenas, pois para estes índios todas as atenções e leituras possíveis foram disponibilizadas, o que não foi feito para aos povos indígenas do próprio Estado.

Embora, a partir dos anos 1920 e 1930, a disposição do acervo museológico tenha transformado-se para a de “áreas culturais” sob influência do culturalismo boasiano, agrupando objetos de sociedades que coabitavam uma mesma paisagem natural e que estabeleciam relações de troca e vizinhança entre si (TAYLOR, 2006), a narrativa primitivista ainda alimenta a ideia romântica de que há civilizações menos repressoras que a nossa, atitude também efetuada pela contraposição à Arte Ocidental¹⁷⁸. Ou seja, tanto a Arte Primitiva, quanto aqueles que criticavam a Arte Ocidental promoveram idealizações do Outro indígena e das suas expressões artísticas, o que não condiz com a realidade. Não tivemos a oportunidade de visitar os outros museus que contém cerâmicas ou desenhos kadiwéu em suas exposições, como os da Alemanha, Itália, Suíça, França, Argentina. Seria interessante observar como estes museus apresentam as peças indígenas kadiwéu, algo que ficará para uma pesquisa posterior¹⁷⁹.

Para concluir, sabemos que existe um número expressivo de propostas em torno do *godidigo* que os Kadiwéu recebem dos *ecalaye* todos os anos¹⁸⁰. Em geral, são pedidos de coprodução de mercadorias com desenhos, solicitações de peças cerâmicas para exposições em museus, centros de cultura ou festas municipais. Há também convites para que dancem caracterizados em algum evento na região, ou para que sejam gravados fazendo cerâmica, desenhos faciais e corporais, etc. Além disso, os Kadiwéu recebem visitas de representantes de organizações - governamentais ou não -, que geralmente sugerem oficinas de artesanato, workshops, cursos de capacitação, entre outros. Por fim, observamos diversos projetos de pesquisa universitários ou de residências profissionais que objetivam construir, mediar e/ou compartilhar saberes e relações, entre inúmeras outras abordagens. Em proporção muito menor, são desenvolvidas também outras aberturas às parcerias Kadiwéu-*ecalaye* na aldeia Alves de Barros. Entre elas, podemos

¹⁷⁸ Neste âmbito, destacamos que o *Institut d'Ethnologie*, criado por Marcel Mauss, Lévy-Bruhl e Paul Rivet, surgiu no mesmo momento em que o movimento surrealista, encabeçado por André Breton, Michel Lérís e Raymond Queneau, emergia, em 1925. Da mesma forma que “a revista *Documents*, editada por Georges Bataille, publicava lado a lado textos de artistas e de etnólogos” (GOLDSTEIN, 2012, p. 17).

¹⁷⁹ Finalmente, após anos de tentativas frustradas, conseguimos um agendamento para visitarmos a coleção de Boggiani no Museu Pignorini, em Roma, em setembro deste ano. Infelizmente esta visita não poderá ser incorporada ao texto final da tese.

¹⁸⁰ Ao menos naqueles em que estivemos próximos, entre 2013 e 2017.

citar oficinas de incentivo à manutenção da semente crioula, cursos de combate ao fogo na mata fechada, de piscicultura, de extração do mel de abelhas locais, de padeiro, etc.

Inseridos neste contexto de grande interesse pela arte kadiwéu, elegemos compreender como casos emblemáticos primeira e majoritariamente a mercantilização da cerâmica, segundo, o caso do *Copyright by Kadiwéu*, que entendemos como tão central quanto a cerâmica para a compreensão de como os *ecalaye* relacionam-se com o desenho kadiwéu. Isto é, tentaremos compreender como os *ecalaye* leram e leem os desenhos kadiwéu, visando demonstrar os equívocos tradutórios nestas leituras, além de objetivarmos a captação de como os Kadiwéu incorporaram as noções trazidas pelos *ecalaye* nestes encontros.

CAPÍTULO V

O *GODIDIGO* E AS REDES DE SOCIALIDADE *ECALAYE*: O CASO *COPYRIGHT BY KADIWÉU*

Em 2011, enquanto finalizávamos o mestrado¹⁸¹, em que estudávamos o conceito de conhecimento tradicional no quadro regulatório brasileiro, deparamo-nos com os registros de direitos autorais de desenhos kadiwéu, um caso pioneiro de reconhecimento de grafismos indígenas como arte abstrata no Brasil. Descobrimos que os desenhos haviam sido registrados porque deveriam ser impressos em azulejos que seriam fixados nas fachadas de 3.200 prédios de Berlim, sendo tudo isso fruto de um concurso de arquitetura em 1997, no qual um projeto brasileiro tinha vencido. Nele, estava prevista a decoração das paredes desses locais com desenhos kadiwéu.

O acordo foi realizado entre os Kadiwéu, representados pela Associação das Comunidades Indígenas da Reserva Kadiwéu (ACIRK) - com a anuência da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) -, a Wohnungsbau-gesellschaft Hellersdorf - WoGeHe (Associação de Habitação do Bairro Amarelo) e o Instituto para Investigação Urbanística e Política Estrutural (IFS) da Alemanha. Tal acordo produziu, entre outros resultados, o registro de direitos autorais sobre o desenho abstrato kadiwéu, outorgado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)¹⁸².

Diante desta situação, nos perguntávamos: como os Kadiwéu permitiram que seus desenhos fossem impressos em azulejos? Fossem expostos em outro país? Seria um equívoco pensar na existência de uma noção indígena, por exemplo, de propriedade intelectual? O que eles entendiam por registro de direitos autorais e autoria individual? Haveria divisão dos ganhos deste registro? O que compreendiam os indígenas por “arte abstrata”? Houve algum estudo de qual é a concepção dos desenhos pelos Kadiwéu, por parte dos *ecalaye*, para realização deste projeto? Como e por que foram escolhidos apenas alguns desenhos para registro? De quem foi a ideia de colocar azulejos com padrões indígenas em prédios alemães? Enfim, uma infinidade de perguntas do ponto de vista de

¹⁸¹ No Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade da Universidade Federal de São Carlos (São Carlos-SP), sob orientação de Camila Carneiro Dias Rigolin, realizado em 2010 e 2011.

¹⁸² O material apresentado neste capítulo é fruto de entrevistas e doações de materiais dos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, bem como do advogado responsável pelas mediações entre as partes - brasileiros, alemães e kadiwéu -, Alain Moreau, concretizadas no ano de 2013.

ambos os lados deste acordo, dos *ecalaye* e dos Kadiwéu, desencadeou-se em nosso pensamento a partir daí.

Indagávamos acerca daquilo que foi compreendido e mal-entendido neste caminho que englobou tantos pontos de vista distintos, considerando que para a efetivação do contrato de utilização dos desenhos deveria haver, minimamente, uma apreensão comum do que estava sendo acordado. Se as relações que se estabelecem entre as apreensões dos conceitos por cada um dos participantes do acordo são interpretadas conforme as próprias definições de si e/ou do outro - traduções e equívocos aí inseridos -, tornando-se central a busca pelos significados que cada sociedade formula, estariam as traduções deste caso atuando como “armadilhas para a compreensão” (CARNEIRO DA CUNHA, 2005, p. 25)?

Remontando à discussão proposta por Manuela Carneiro da Cunha (2009), seriam os desenhos o mesmo que denominamos arte? Ou ainda, qual a compreensão e o uso da noção de arte pelos Kadiwéu, ao verem seus desenhos sendo assim chamados? Algo participante da cultura - leia-se uma estrutura interligada e consciente -, ou aquilo que os Kadiwéu entendem do que chamamos de arte, com aspas? E mais, como esta experiência impactou tanto sua própria percepção sobre sua arte e sua vida cotidiana, como o pensamento dos brasileiros sobre sua produção? Além da noção de “arte”, meditaremos acerca das “equivocações controladas” ocorridas nas relações entre Kadiwéu e *ecalaye*, termo cunhado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2004) que significa um “(...) modo de comunicação por excelência entre as diferentes posições de perspectivas - e, portanto, como ambas, condição de possibilidade e limite do empreendimento antropológico.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p.5)¹⁸³. Neste tipo de equívoco, objetivamos observar como seres diferentes veem “as mesmas coisas” diferentemente, ao mesmo tempo em que enxergam “coisas diferentes” da mesma forma¹⁸⁴, visto que existem “equivocidades” tanto no “objeto” quanto nos “meios de observação do objeto”. Logo, nestes dois últimos capítulos, partiremos das equivocidades contidas nos meios de observação do objeto para aquelas concernentes aos próprios objetos.

¹⁸³ “Equivocation appears here as the mode of communication par excellence between different perspectival positions—and therefore as both condition of possibility and limit of the anthropological enterprise.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 5 – Tradução nossa).

¹⁸⁴ Inspirados na seguinte formulação: “The fact that different kinds of beings see the same things differently is but a *consequence* of the fact that different kinds of beings see different things in the same way” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 7).

No decorrer da primeira temporada do trabalho de campo em 2013, percebemos que a memória dos Kadiwéu em relação ao que ocorreu no Caso Berlim não era presente no tempo atual: o acontecimento não foi encarado como excepcional para os índios, mas sim como mais um projeto dentre muitos. Ou seja, muitas das nossas interlocutoras, tanto as que estiveram na Alemanha quanto as que apenas participaram do concurso de desenhos na aldeia Alves de Barros, não demonstravam interesse pelo tema quando posto em discussão. Lembram-se apenas do mérito de terem andado num pássaro de rabo vermelho e de terem atravessado o oceano, recontam anedotas de viagem, como por exemplo, o fato de não haver erva mate nos supermercados alemães e da comida do avião vir em porções-miniaturas (Joana Baleia de Almeida, Aldeia Alves de Barros, 15/07/2013).

No âmbito dos *ecalaye*, as memórias sobre o acordo também não eram das mais lembradas; contudo, dentre os que se recordavam, estas continuavam um argumento de legitimação da arte kadiwéu. Conversando com aqueles que estavam e estão envolvidos diariamente com o *godidigo* desenhados nas cerâmicas que comercializam - moradores das cidades de Bodoquena, Miranda, Bonito, Campo Grande e Corumbá -, observamos pouca ou nenhuma informação sobre o *Copyright by Kadiwéu*, com raras exceções. Assim sendo, chegamos à conclusão de que o ocorrido era mais conhecido entre antropólogos e professores do que pelos coabitantes da mesma região da terra indígena kadiwéu. Por isso, entendemos que era preciso compreender melhor esta falta de interesse dos Kadiwéu e dos *ecalaye* sobre suas correlações com a arte kadiwéu, o que parecia-nos completamente contrário ao grande número de projetos conjuntos promovidos todos os anos sobre o tema.

5.1 *Copyright by Kadiwéu* em foco: quem? onde? quando? por que?

Em 1997, o Instituto para Investigação Urbanística e Política Estrutural alemão promoveu um concurso de arquitetura para renovar grandes conjuntos habitacionais construídos no período soviético localizados na parte oriental de Berlim. Obviamente, a divisão geográfica durante a Guerra Fria havia acarretado uma clara fragmentação no

horizonte arquitetônico da capital alemã.¹⁸⁵ Por conseguinte, os alemães deram início ao processo de reunificação do país em várias frentes de trabalho, sendo uma delas a arquitetura. A principal crítica, neste âmbito, estava atrelada a monotonia e a uniformidade dos conjuntos habitacionais edificadas entre os anos 1960 e 1980 pela RDA, que transformavam a paisagem urbana em desinteressante e repetitiva, características marcantes do comunismo soviético¹⁸⁶. Tal composição promovia inúmeras atitudes, entre as quais a de êxodo dos habitantes do antigo lado oriental para o ocidental de Berlim, anteriormente referenciado como RFA¹⁸⁷.

Mapa 4: Mapa de Berlim indicando a divisão por bairros, bem como a antiga divisão do muro entre Berlim ocidental (a esquerda) e Berlim oriental (a direita). Disponível em: <<http://www.dicasdeberlim.com.br/2015/11/onde-ficar-em-berlim.html>>. Acesso em 05/04/2016.

¹⁸⁵ Após a Segunda Guerra Mundial, a Alemanha foi repartida entre os Estados Unidos, o Reino Unido, a França e a União Soviética, sendo que a zona soviética deu origem à República Democrática Alemã (RDA), ou Alemanha Oriental e a junção das outras três zonas deu origem à República Federal da Alemanha (RFA), ou Alemanha Ocidental, em 1949. Berlim também foi dividida em oriental e ocidental pelo muro, construído em 1961, embora este território pertencesse totalmente a RDA, tornando-se sua capital. A cidade de Bona foi escolhida para ser a capital da RFA.

¹⁸⁶ Ou ainda, pode ter sido um esforço de uniformização estética e ideológica por parte da Berlim ocidental, apagando a presença soviética do urbanismo e arquitetura alemãs (Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/news/world/world-history/soviet-architecture-a7608371.html>>. Acessado em 01/08/2017).

¹⁸⁷ Berlim Oriental estava dividida em 11 regiões ou bairros: Mitte, Prenzlauer Berg, Friedrichshagen, Pankow, Weißensee, Hohenschönhausen (desde 1985), Lichtenberg, Marzahn (desde 1985), Hellersdorf (desde 1986), Treptow e Köpenick.

A reforma promovida pelo IFS aconteceu no Hellersdorf (Bairro Amarelo), tendo a participação da sua associação de moradores, a WoGeHe. Hellersdorf está situado a leste da zona central de Berlim Oriental, como mostra o mapa acima, em uma área considerada em franco desenvolvimento na época, próxima a restaurantes, bares, shoppings, parques públicos verdes, etc. A população do conjunto habitacional renovado pelo escritório de arquitetura vencedor do concurso era de 12 mil pessoas, distribuídas em 3.200 apartamentos; em geral, compostas por famílias de técnicos e profissionais liberais cuja faixa etária está entre os 27 e os 45 anos.

Na revista alemã que documentou toda a trajetória do projeto, da inscrição no concurso até a finalização do projeto pelo escritório vencedor, intitulada “*Brasilianisches Flair prägt ein Quartier: Das Gelbe Viertel Dokumentation*” - em português “Estilo brasileiro marca um bairro: documentação do bairro Amarelo” (WoGeHe, 1998) –, observamos detalhadamente as três propostas finalistas¹⁸⁸, bem como o julgamento da vencedora, feito por um grupo interdisciplinar de especialistas, que incluíam representantes de WoGeHe e prestadores de serviços externos¹⁸⁹. Com a temática da América Latina, estes finalistas – que são: M.SG.S.S.S e Clorindo Testa da Argentina, Eola Maia e Jô Vasconcellos do Brasil e Brasil Arquitetura (Marcelo Carvalho Ferraz/Francisco de Paiva Fanucci) do Brasil - venceram outros 83 escritórios de arquitetura latino-americanos, seus concorrentes¹⁹⁰.

Houve reformas prévias, feitas pela própria associação de habitação, antes da aprovação da realização do concurso, dentre as quais a dos telhados e pistas de acesso (WoGeHe, 1998). Além disso, os inquilinos requisitaram à WoGeHe a inserção de

¹⁸⁸ Os três finalistas são apresentados na revista em três pontos: breve currículo (formação acadêmica, projetos premiados, etc.), o estilo/ideia principal do escritório de arquitetura e, por fim, o conceito do projeto para o bairro Amarelo, que contém todas as explicações sobre suas respectivas propostas para o concurso.

¹⁸⁹ Em fevereiro de 1997 os três escritórios passaram por um júri composto por “Winfried Brenne (Arquiteto, Berlim), Prof. Oskar Putz, Farbgestalter (colorista/Viena); Dr. Manuel Cuadra (Crítico de arquitetura/Berlim), Luisa Hutton (Arquiteta/Berlim), Urs Kohlbrenner (Arquiteto e urbanista/Berlim), Dr. Jack Gelford (Diretor técnico da WoGeHe e funcionário do governo no Departamento de desenvolvimento urbano ecológico/Berlim), Hellmut Wielgoss (Funcionário do governo para assuntos referentes ao Parque Wuhletal, Berlim) e Jötg Piesel (Departamento do Senado para o Desenvolvimento Urbano, Proteção e Tecnologia Ambiental/Berlim)” (WoGeHe, 1998, p.17. Tradução minha).

¹⁹⁰ Este mesmo bairro recebeu outras reformas de gênero semelhante. É o caso do projeto do grupo de artistas franceses intitulado *Cité de la Création* (2006), que pretendeu transformar as antigas moradias populares, de uma área de 64 mil metros quadrados, composto pelas fachadas de seis blocos de prédios residenciais, em reproduções de arquiteturas típicas de várias cidades da Europa, como Amsterdã, Londres e Paris. Disponível em: < <http://www.dw.com/pt/bairro-de-hellersdorf-ser%C3%A1-nova-atra%C3%A7%C3%A3o-de-berlim/a-2209632>>. Acessado em 11/04/2016.

algumas reformas específicas do conjunto habitacional¹⁹¹ no edital do concurso, entre as quais: os telhados, as entradas de casas e escadas, as fachadas, as janelas, varandas e parapeitos, a modernização dos banheiros, cozinhas e conservatórios, além de deixar montadas instalações de arte ao ar livre. Assim sendo, seis tópicos de renovação do Hellersdorf (Bairro Amarelo) foram dispostos no edital como de suma importância para os moradores:

Ênfase no eixo central da nova estrada *Grottkauer* tendo em conta os resultados de suas relações e suas linhas de visão; Elaboração da estrutura do bloco através da cor e tratamento; Desenvolvimento de propostas de uso para o edifício inacabado na área de serviço central; Desenvolvimento de uma estrada independente alinhada com a rotatória central e rede rodoviária *Fun*; Enfatizar os bairros transversais na ligação norte-sul, por exemplo, com entradas para os locais da escola, por mais dois conjuntos habitacionais; Melhorar a integração das creches como instalações públicas em relação aos pátios privados (WoGeHe, 1998, p.14 – Tradução minha)¹⁹².

Além destes elementos, os moradores do conjunto habitacional representados pela WoGeHe avaliaram os três projetos finalistas, pontuando-os especificamente. Alguns de seus objetivos eram averiguar: se os planos conseguiriam criar um design urbano eficaz das passagens existentes do estacionamento para a rua nas áreas de pátio privado; se as propostas de objetos artísticos eram coerentes com a concepção e definição de todo o ambiente doméstico e a temática exótica, da América Latina; se abarcam diagramas suplementares, como o local onde o lixo deve ficar, entre outros (WoGeHe, 1998, p.14-17). Para tornar mais explícita a ideia de América Latina que permeava o pensamento alemão dos moradores do Hellersdorf naquele momento, exporemos características gerais dos outros finalistas do concurso, entendendo quais eram os nexos entre projetos arquiteturais/moradores alemães e América Latina afirmados por ambos.

¹⁹¹ Os conjuntos habitacionais do Hellersdorf estão dispostos em blocos de três prédios contínuos. Separando-os por cores, para facilitar a compreensão, há dois blocos azuis (cada um com seis prédios, sendo três e três ligados), dois blocos rosas (contendo seis prédios, unidos de três em três) e dois blocos amarelos (com mais seis prédios, de três em três). O total é de 18 prédios interligados, ou ainda, seis blocos, dois conjuntos de três prédios em cada cor.

¹⁹² “Betonung der zentralen Achse der Neuen Grottkauer Strasse unter Berücksichtigung der entstehenden Blickbeziehungen und Sichtachsen; Herausarbeitung der Blockstruktur durch farbliche und objekthafte Behandlung; Entwicklung von Nutzungsvorschlägen für die Bauruine im zentralen Versorgungsbereich; Entwicklung eines strassenunabhängigen auf das Zentrum ausgerichteten Rad- und Fußwegenetzes. Betonung der quartiersübergreifenden Nord-Süd-Anbindung, z.B. an die Schulstandorte, durch zwei weitere Quartiers eingänge; Verbesserung der Integration der Kindertagesstätten als öffentliche Einrichtungen in private Hofbereiche” (WoGeHe, 1998, p. 14).

Figuras 230 e 231: Projeto do escritório argentino para remodelação do Bairro amarelo. Os prédios (as imagens são dos motivos “mar” e “selva”) e motivos das portas (Água e rio/superfície plana, na primeira coluna, porta da América e da floresta, na segunda) formam um único conceito de design urbano (WoGeHe, 1998, pgs. 29/30).

O M.SG.S.S.S, de Javier Sánchez Gómez e Justo Solsona (Argentina, Buenos Aires) - e participação do arquiteto e artista Clorindo Testa -, teve como princípio orientador um design urbano de espaço aberto que permitiria a máxima aproximação e identificação dos residentes de cada parte do conjunto habitacional com as outras, fazendo com que a apreciação e ligação dos espaços públicos e privados fosse o ponto central do projeto (WoGeHe, 1998, p.27-28). Tendo em vista que a diferenciação das portas de entrada de cada bloco de três prédios era um tema importante para os inquilinos - pois sendo naquele momento uniformes, geravam problemas de identificação de suas residências pelos moradores -, no projeto argentino, as entradas seriam caracterizadas por portões temáticos. O portão de água, com uma imagem que imita uma cachoeira, o portão da América, de frente para a nova rua *Grottkaue*, o portão de superfície plana, que imitaria um caminho de rio na Amazônia e o portão da floresta, com imagens de árvores. Os prédios seguiriam em suas fachadas as imagens das portas, de acordo com sua

proximidade de cada uma delas. Nesta primeira concepção, exposta em linhas gerais, podemos observar que a América Latina aparece como lugar onde a aproximação entre as pessoas e entre as pessoas e a natureza foi destacada pelos arquitetos, e entendida como boa proposta para os alemães, já que é finalista do concurso.

Figuras 232 e 233: As fachadas dos prédios (água e terra são as duas fachadas da primeira fileira, floresta e luz são as fachadas da segunda) e das imagens inspiradoras das portas do projeto (Floresta, Luz e Água nas três imagens da primeira fileira. Tempo, vento e terra, nas imagens da segunda coluna) do escritório mineiro, finalista do concurso para reformulação do Bairro Amarelo (WoGeHe, 1998, pgs. 36 e 39)

O segundo projeto finalista, de Éolo Maia e Jô Vasconcellos (Belo Horizonte, Brasil) com a colaboração de Thomas Schönauer, teve como princípio orientador a integração harmônica do homem com a natureza, oferecendo aos habitantes do Bairro Amarelo uma “integração com os elementos básicos do universo” (WoGeHe, 1998, p. 35)¹⁹³. O trabalho dos arquitetos do escritório mineiro foi considerado de alto valor artístico, com muita intensidade de cores nas fachadas, sendo notável também as propostas imaginativas de playgrounds e integrativas dos espaços de educação. A introdução de artes geométricas nos telhados para demarcar os lugares significativos, como as entradas, por exemplo, seguiram a linha do tema central da conexão harmoniosa com o universo. Assim sendo, os temas desta proposta para as entradas foram: a floresta, o tempo, a luz, o vento, a água e a terra (WoGeHe, 1998). Foi considerada a mais ousada, e por isso, a mais difícil de ser aprovada, seja pelo júri, seja pelos inquilinos. Mais uma

¹⁹³ “Der Mensch kann nur in die Natur integriert und im Einklang mit den Naturgesetzen überleben. ...wir stellen daher die Bewohner des Gelben Viertels als Konsequenz dieser Integration an die Seite der Grundelemente des Universums” (WoGeHe, 1998, p. 35).

vez, a América Latina é interpretada como local de harmonia entre humanidade e natureza, bem como de integração entre os humanos.

Segundo os componentes do júri do concurso, o escritório Brasil Arquitetura obteve a apreciação de seus membros porque soube tornar coerente sua proposta, tendo um princípio norteador claro e justificado. Vejamos este projeto em detalhe, da concepção à sua realização.

5.1.1 Brasil Arquitetura: o estilo brasileiro que impressionou Hellersdorf

A associação de habitação do Hellersdorf (WoGeHe) tinha como planejamento a comunicação entre cidade, jardim, natureza e arte. O escritório “Brasil arquitetura” - sob o comando dos arquitetos Francisco de Paiva Fanucci (Nascido em 1952, em Cambuí/MG) e Marcelo Carvalho Ferraz (Nascido em 1955, na cidade de Carmo de Minas/MG) – soube cativá-los a optarem pelo seu projeto como capaz de realizar este desejo¹⁹⁴. Formandos na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), em 1977 e 1978 respectivamente, Fanucci e Ferraz trabalharam no escritório de Lina Bo Bardi no período de 1977 a 1992. Fundaram o escritório próprio em 1979, realizando projetos de arquitetura, urbanismo, recuperação e restauro e desenho industrial, tanto para residências e conjuntos residenciais, quanto para lojas, restaurantes,

¹⁹⁴ Dentre os brasileiros *ecalaye* envolvidos oficialmente estão: o escritório Brasil Arquitetura, o advogado Alain Moreau e alguns de seus funcionários, a FUNAI e a Escola de Belas Artes da UFRJ. Tivemos acesso ao depoimento dos dois primeiros atores citados (Brasil Arquitetura e Alain Moreau), apenas. Embora tenhamos entrado em contato, por meio de e-mail e telefonemas, com a FUNAI, na tentativa de obter uma entrevista com o diretor do órgão nos anos de 1997/1998, Júlio Gaiger (Mar/96 a jul/97) - haja visto que Sullivan Silvestre, diretor da FUNAI entre agosto de 1997 e fevereiro de 1999 faleceu em um acidente aéreo - ou ainda, adquirir uma declaração da FUNAI a respeito, não obtivemos êxito. A única menção à requalificação do Hellersdorf que encontramos feita pela FUNAI foi de continuidade da revitalização da cultura material kadiwéu começada pelos arquitetos em novos projetos, a serem apresentados no próximo capítulo (PAULA, 2015). O insucesso se repetiu com a EBA/UFRJ, em que tentamos entrevistar a equipe responsável pela avaliação do desenho Kadiwéu como “abstrato”, bem como o (a) diretor (a) da instituição, Elizabeth Amália Boshier (1994-1998) e Victorino de Oliveira Neto (1998-2002). Dentre os Kadiwéu participantes do acordo estão as 91 mulheres que compuseram desenhos para concorrer ao prêmio de viajar para a Alemanha, entre elas as 6 vencedoras - Joana Almeida, Acácia Almeida, Sofia de Souza, Cláudia Pedroso, Sandra da Silva e Saturnina da Silva. Entrevistamos as três primeiras mulheres das seis vencedoras. Sandra e Saturnina residem atualmente em Campo Grande, Cláudia em Bodoquena, tentamos contatá-las diversas vezes, sem sucesso. Dentre os atores estrangeiros oficialmente registrados estão: os moradores do conjunto habitacional, representados pela associação de habitantes do bairro (WoGeHe) e o instituto governamental que organizou o edital e financiou a reforma (IFS). A percepção de ambos os atores foi demonstrada neste capítulo pela revista produzida por eles, em que relataram todo o processo, desde o edital até a conclusão da requalificação do Bairro Amarelo, bem como no catálogo de exposição de cerâmicas kadiwéu no museu alemão, ambos citados no corpo do texto.

indústrias, edifícios públicos e privados, áreas de lazer etc. Os arquitetos criaram também a marcenaria Baraúna para fabricar móveis e objetos em madeira projetados por eles¹⁹⁵.

Destarte, é principalmente a filosofia arquitetural de Lina Bo Bardi¹⁹⁶ que influencia o modo como o escritório Brasil Arquitetura abrange a arquitetura. Podemos perceber a extensão *bobardiana* em seus projetos quando tendem ao resgate da alma popular e a compreensão do espírito polivalente das edificações, seja em sua página web de abertura, seja em seus inúmeros trabalhos. O projeto urbanístico de Berlim Oriental poderia ser referenciado à linha bobardiana presente nos arquitetos pelo todo; porém, em especial, pela colocação de obras artísticas brasileiras – de Franc Krajcberg, Amílcar de Castro, Miguel dos Santos e Siron Franco -, além dos desenhos Kadiwéu –de Joana Baleia de Almeida, Acácia de Almeida, Sandra da Silva, Saturnina da Silva, Cláudia Pedroso e Sofia de Souza – entre as características centrais da concepção. De modo geral, os arquitetos afirmam buscar

(...) uma arquitetura criada a partir de profunda conexão com as bases culturais de cada lugar e protagonistas, e nem por isso podemos dizer que, ao abordar estes aspectos, ela seja regional. Não! Uma vez que as bases culturais de qualquer sociedade ou povo sejam as dimensões humanas de relacionamento e comunicação, a arquitetura será sempre universal (Disponível em: <<http://brasilarquitetura.com/>>. Acesso em 9/7/2015).

A ideia de transformar os conjuntos habitacionais alemães em construções que fossem a cara do Brasil, histórica e geograficamente falando, mostra que o objetivo de Ferraz e Fanucci era o de unir o físico e o concreto ao abstrato e espiritual do povo brasileiro em sua contribuição, fatores entendidos como em comunicação com a cultura latino-americana, exatamente à moda da consagrada arquiteta.

O desafio era construir um novo universo significativo mesmo que se tivesse de lançar mão de referências e identidades específicas, distantes da cultura e da geografia alemãs, desde que pudessem se comunicar pela força de sua expressão artística e cultural e pelo gesto delicado mas decidido na direção da agregação e da humanização, contra a realidade supermoderna da solidão dos espaços opressivos e sem referências (FANUCCI & FERRAZ, 2005, p.52).

¹⁹⁵ Disponível em: < <http://brasilarquitetura.com/escritorio/>>. Acessado em 06/04/2016.

¹⁹⁶ Que define a arquitetura e o trabalho do arquiteto como uma “aventura” na qual o homem é chamado a participar como ator, intimamente. Assim sendo, “O arquiteto é sobretudo – homem –, ligado aos problemas mais urgentes e simples da vida humana, aquilo que em linguagem filosófica se chama *Lebenswelt*, a experiência verdadeira, viva e intimamente ligada à capacidade de criar sem pressupostos teóricos, sem crítica à priori, aquela que na linguagem filosófica se chama “suspensão do juízo”, isto é, abandono absoluto à realidade vivida, à vida real, da parte do arquiteto, condição essencial para a vitalidade da sua obra.” (BO BARDI *apud* BIERRENBACH, 2003, s/p).

Aproximando o ambiente arquitetural monótono característico da sociedade soviética à realidade massificadora da sociedade moderna, por um lado, e introduzindo a identidade brasileira como forma de individualização do bairro, por outro, o projeto dos brasileiros conquistou a WoGeHe na medida em que criou uma concepção arquitetural que favoreceu o despontar de uma identidade “localizada” sem cair em um regionalismo, retirando a monotonia dos prédios como em um movimento cirúrgico, sem muitas reconstruções e despesas¹⁹⁷.

Figuras 234 e 235: Imagem externa do prédio, seguida da imagem interna, com os azulejos que contêm desenhos Kadiwéu (In: WoGeHe, 1998, pgs.61 e 69).

Isto posto, são quatro as ideias centrais que moldam o projeto e transformam a paisagem: as entradas, as cores, o muxarabi (treliça de madeira) e os pátios (WoGeHe, 1998). Bem recebida pelo júri, tal divisão repartia os blocos em dimensões reconhecíveis, numa leitura individual dos apartamentos, algo essencial para os moradores dos blocos.

¹⁹⁷ Nas palavras dos próprios moradores, o projeto do escritório Brasil Arquitetura “neutraliza a monotonia e dá a cada um dos distritos um modo de construir a sua própria identidade” (WoGeHe, 1998, p.19). Em alemão: “So wirkt der Entwurf von Brasil Arquitetura der Eintönigkeit entgegen und gibt dem Quartier und den einzelnen Gebäuden eine eigene Identität”.

No primeiro ponto focal do projeto, que são as quatro entradas, a instalação de obras de arte de artistas brasileiros¹⁹⁸, dispostas em praças retangulares de 15x40 metros, compõe a sinalização e personalização das mesmas, além de demonstrar o que significa “ser brasileiro” para os arquitetos e os artistas.

O tratamento cromático é alvo do segundo tópico da concepção. A substituição da cor cinza dos prédios pela cor branca, remetendo às pinturas coloniais da América Ibérica, juntamente com os barrados, no térreo e no coroamento de cada bloco, pintados nas cores azul-ultramar, rosa ou amarelo, executados de modo desigual e texturizado, dariam aos edifícios as cores dos países latino-americanos. O terceiro ponto homenagearia à tradição moura da península ibérica, trazida às colônias em seus navios, via painéis de muxarabis. Usados para privacidade e controle de luz no período colonial, substituiriam os peitoris dos terraços e as entradas dos blocos, além de estarem presentes nas escadas e passagens entre blocos. O azulejo, outro componente mouro, completaria a caracterização das passagens; no entanto, decorado com desenhos Kadiwéu, de “sofisticadas padronagens gráficas” (FANUCCI & FERRAZ, 2005, p.52), consagrando a atuação dos povos ameríndios na constituição na identidade brasileira. Por fim, o tratamento paisagístico das áreas externas do conjunto habitacional finalizaria o quadro de requalificação do Hellersdorf.

Seus elementos principais são o tratamento dos pátios internos e dos caminhos sinuosos pavimentados com mosaico português; a presença dos muros azulejados; a opção por massas de vegetação irregulares, de densidade variada, lembrando as formas livres das matas nativas americanas, e a presença constante da água em forma de pequenas cachoeiras, riachos e espelhos (FANUCCI & FERRAZ, 2005, p.52).

A contribuição dos arquitetos brasileiros foi chamada de “superficial” pelos críticos. No entanto, os arquitetos defenderam-se dizendo que buscavam introduzir elementos da riqueza cultural e espacial brasileira “(...) sem violentar aquilo que representou o esforço de muitos para resolver um dos mais graves problemas da humanidade: a falta de moradia.” (FANUCCI & FERRAZ, 2005, p.54). E explicaram: seu objetivo era uma intervenção “na pele”, mas que não a viam como superficial, já que a epiderme é parte indissociável do corpo, argumentando ser a pele “(...) superfície vital

¹⁹⁸ “Amilcar de Castro (obra em aço, com acento na geometria), Frans Krajcberg (obra de madeira, simbolizando o resgate da natureza), Miguel Santos (obra em cerâmica, expressando a diversidade social) e Siron Franco (obra em concreto armado, homenageando a cultura dos povos indígenas)” (FANUCCI & FERRAZ, 2005, p.52).

de percepção do meio, a primeira a reagir ao contato e a transmitir sensações .” (FERRAZ & FANUCCI, 2005, s/p)¹⁹⁹. Daí a dificuldade de nomeação do projeto pelos arquitetos brasileiros, se seria essa uma renovação, reforma, remodelação, recaracterização ou requalificação²⁰⁰ dos conjuntos habitacionais do bairro.

A revista produzida pela WoGeHe (1998) para tornar público o processo de requalificação do bairro amarelo também descreve as quatro características marcantes do projeto do Brasil Arquitetura (entradas, cores, muxarabis/azulejos, paisagem), mesclando citações do projeto dos arquitetos com pontuações suas. Considerando a diferenciação das portas ponto fulcral da reforma, a WoGeHe enfatiza as esculturas como centrais. Segundo a revista, a escultura de Miguel dos Santos demonstraria a “Nossa cara à moda antiga, nossas raízes africanas, a miscigenação, nossos deuses humanos, espelho de nós mesmos representados na cerâmica de escultor” (WOGHE, 1998, p.20)²⁰¹, trecho que acreditamos vir do projeto dos arquitetos. Na porta norte, a escultura do artista Amílcar de Castro é definida como representação abstrata das riquezas minerais contidas no solo brasileiro, sendo ela própria uma escultura de ferro²⁰². A escultura de Siron Franco é uma lembrança e homenagem ao povo pré-colombiano, os índios, fundadores e primeiros habitantes da América, via seus totens, objetos e símbolos²⁰³, e está situada na porta leste. Por fim, a obra de Frans Krajcberg, feita de madeira, simboliza o resgate da natureza e caracteriza a porta oeste. Além dos monumentos, destacam a proposta de criar áreas preenchidas com pequenos lagos, riachos e vegetação exuberante compondo as “pracinhas” em que estão dispostas as obras de arte. As quatro entradas são caracterizadas pelos quatro artistas brasileiros, na revista, e são por eles chamadas como “rituais de entrada”, *Eingangsrituale*.

¹⁹⁹ Disponível em: <<http://brasilarquitectura.com/projetos/requalificacao-do-bairro-amarelo>>. Acesso em: 22/06/2015.

²⁰⁰ Apontamento feito pelos mesmos em: <http://brasilarquitectura.com/projetos/requalificacao-do-bairro-amarelo>>. Acesso em: 22/06/2015.

²⁰¹ “Unser altertümliches Gesicht, unsere afrikanischenn Wurzeln, die Rassenmischung, unsere menschlichen Götter, Spiegel unserer selbst, dargestellt in den Keramiken von Bildhauer Miguel dos Santos” (WoGeHe, 1998, p.20).

²⁰² “Den Reichtum der im Boden enthaltenen Mineralien stellt der Bildhauer Amilcar de Castro in seinen EISEN-Skulpturen dar” (WOGHE, 1998, p.20). A aproximação entre a ideia de abstração e de arte serão discutidas no capítulo dois, em que explicitaremos os equívocos existentes na relação arte/artefato/arte abstrata. Notamos que somente Amílcar de Castro é chamado de “artista”, *vom künstler*, pela revista, sendo sua obra a única não-representativa, assim como os desenhos Kadiwéu, notadamente geométricos, são chamados de “arte abstrata”.

²⁰³ “Der prä-kolumbianische Mensch, der Indianer, Gründer und erster Einwohner von Amerika, lebt durch seine TOTEMS, objekte und Symbole weiter. Hier wieder aufgenommen, erinnert und geehrt durch Siron Franco” (WOGHE, 1998, p.20).

Figura 236: As esculturas de Siron Franco (não especificado) e Amílcar de Castro (em ferro), na primeira coluna, e as de Frans Krajcberg (em madeira) e Miguel dos Santos (em cerâmica) na segunda. (WOGHE, 1998, p.22).

O terceiro ponto, o tratamento da “pele” dos prédios - logo, as escolhas das cores e dos outros fatores que compuseram a renovação da fachada - também foi comentado pela associação. Citamos o trecho da revista em que as cores são definidas porque, além de oferecer-nos uma ideia acerca do projeto arquitetural, o qual não tivemos acesso, também mostram aquilo que os impactou no projeto do Escritório Brasil Arquitetura.

Amarelo, traz à luz, calor e fogo, uma reminiscência de Sevilla e o sol, que não tem dono, e pertence a todos. Rosa, refletindo a cor da terra em suas diversas tonalidades de vermelhos, atenuados, e que significa afeto e harmonia. Azul, um símbolo do céu e do mar - é um beiral/borda infinita (WOGHE, 1998, p. 23 – Tradução minha)²⁰⁴

Tais cores são definidas como ibéricas e, portanto, simbólicas da cultura latino-americana, além de influências de Luiz Barragan, Frida Kahlo e Lina Bo Bardi sobre os arquitetos. Os Muxarabis são destacados em sua característica de dar ritmo a área externa (varanda, entradas e passagens) dos prédios do Hellersdorf, trazendo movimento ao que é visto como estático e monótono. Além de seu sentido arquitetural, permite a

²⁰⁴ “Gelb, es bringt Licht, Wärme und Feuer, erinnert an Sevilla und die Sonne, die keinen Besitzer hat und allen gehört. Rosa, das die Erdfarbe in ihren verschiedenartigen, abgeschwächten Rottönen widerspiegelt, und für Zuneigung und Harmonie steht. Blau, das sowohl ein Symbol für den Himmel als auch das Meer – und damit di Unendlichkeit – ist.” (WOGHE, 1998, p.23).

possibilidade simultânea e dual de preservação ou não da intimidade, deixada a critério da percepção do inquilino. Os azulejos com motivos Kadiwéu estão dispostos tanto nas fachadas, como pontos de destaque, quanto nas áreas de passagem, entre os portões de entrada e os prédios em si, como fontes de reconhecimento do bloco. Todavia, não há uma apresentação das artistas Kadiwéu na revista como houve com os arquitetos brasileiros, nem uma descrição do material e da composição artística. Os motivos, e não todos, são expostos com a legenda “desenho de um índio Kadiwéu” (vide WoGeHe, 1998, p.25) ao fundo do texto, em geral.

Figuras 237 e 238: Antes e depois da requalificação dos prédios do Hellersdorf. Disponível em: <<http://brasilarquitectura.com/projetos/requalificacao-do-bairro-amarelo/>>. Acessado em 12/4/2016

Concluindo a apresentação do projeto brasileiro - em parte pela revista, em parte pelos próprios arquitetos -, observamos que houve o enfoque dos pólos de integração em cada zona do bairro: no Oeste, foi implantado uma área comercial; no Leste, um edifício foi expandido e transformado em local de reuniões, festas, feiras, exposições e espetáculos; no centro do conjunto habitacional, foi construído um bar e um restaurante. Ao Sul, foram priorizadas as ligações com a rodovia e a ferrovia, e ao Norte, com um grande parque, o Wuhletal. A renovação do jardim de infância passou a comportar um espaço que funciona como galeria para exposições de arte, artesanato, ecologia, antropologia, etc., contribuindo para as discussões escolares e a degradação da oferta cultural. No jardim do centro de referência, redes na "floresta de postes de madeira" foram

dispostas para convidar os moradores ao descanso, a paquera e a leitura, momentos delineados como “sentimentos sul-americanos mágicos” (WOGHE, 1998, p. 25)²⁰⁵.

Tecendo comparações entre as descrições dos arquitetos e da associação de habitantes, observamos inúmeros pontos comuns. Utilizando a lógica da equivocidade controlada, os modos de observação do objeto (projeto arquitetural) são semelhantes, embora oriundos de perspectivas distintas: o enfoque das quatro características centrais do projeto, as explicações de como estas mudanças serão benéficas para os moradores do bairro, a preocupação em torno do bem-viver. Além disso, ao mesmo tempo em que ambas parecem dar importância a inserção dos desenhos Kadiwéu no projeto, não captamos o mesmo cuidado em seu modo de explicitá-los como fizeram, por exemplo, com os outros artistas brasileiros - sendo a apresentação das obras destes um detalhe a parte. Bastante enfática parece ser a noção de que a América Latina é exótica, mística, é um lugar de abundante natureza, de explosão de cores e sentimentos, em ambas as perspectivas. Ressaltamos que tal aceção encontra-se presente nas três ideias finalistas, como pudemos averiguar, bem como na composição do projeto vencedor e no olhar da associação de habitantes.

Com relação as discrepâncias, ou como Viveiros de Castro (2004) coloca, traduções distintas do mesmo projeto ou modos de percepção diferentes da “mesma coisa”, observamos apenas uma no material que tivemos acesso. A WoGeHe cita apenas Amílcar de Castro como artista e qualifica sua produção como obra de arte; ainda que nomeie aos outros artistas, qualifica suas obras como esculturas. Talvez seja este desequilíbrio apenas um descuido de escrita ao descrever. No entanto, atentando para o tipo de escultura de cada artista e suas simbologias, poderíamos compreender esta separação da obra Amílcar de Castro por ser a única que não está associada ao mundo da “arte primitiva”.

Após esta breve circunscrição do projeto do escritório Brasil Arquitetura feita por eles mesmos (2005 e 2013) e pela WoGeHe (1998), exploraremos a participação dos desenhos no projeto, para posteriormente meditarmos sobre aquilo que os Kadiwéu disseram do Caso Berlim, fazendo relação sucinta entre suas declarações e o pano de fundo de interpretações destas, previamente aprofundadas no capítulo um.

²⁰⁵ “Hängematten im “Wald der Holzmasse” laden im Garten des Referenzzentrums zum Ausruhen, Flirten und Lese ein und zaubern südamerikanische Stimmung” (WOGHE, 1998, p. 25).

Figura 239: A escultura de Amílcar de Castro. Disponível em: <http://brasilarquitectura.com/projetos/requalificacao-do-bairro-amarelo/>. Acesso em 12/04/2016.

5.1.2 *Godidigo* no projeto do escritório Brasil Arquitetura

A ideia de inclusão dos desenhos kadiwéu no projeto do escritório Brasil Arquitetura foi de Marcelo Ferraz. Em entrevista, o arquiteto afirmou que sua amizade com Berta G. Ribeiro (1924-1997) possibilitou seu conhecimento e admiração da arte kadiwéu (Marcelo Ferraz, Escritório Brasil Arquitetura, 28/8/2013); porém, ele não pressupunha a intensidade de discussões e entraves que a colocação destes desenhos no projeto arquitetural desencadearia.

O primeiro obstáculo era o registro de direitos autorais dos desenhos para posterior colocação dos mesmos, transformados em azulejos, nos prédios de *Hellersdorf*. Isto porque, no quadro regulatório brasileiro, a pintura kadiwéu é considerada uma das manifestações do conhecimento tradicional imaterial do povo kadiwéu. Definido como um “(...) conhecimento desenvolvido e acumulado por diversos povos e comunidades, tanto indígenas, como quilombolas, seringueiros, ribeirinhos, pescadores (...)” (WANDSCHEER, 2004, p. 19), ou como “(...) o conhecimento, inovações, as tecnologias e as práticas das populações indígenas e comunidades locais contidos em estilos de vida tradicional.” (CDB, 1992), o conhecimento tradicional é um termo gerador de controvérsias no Brasil (DURAN, 2011). É denominado como “tradicional” em razão da forma como é transmitido e utilizado pelos povos que o produzem e que lhe imbuem significado, e por sua particularidade de ser construído na estreita relação tanto entre homens e natureza, quanto entre gerações. Entretanto,

Definir as populações tradicionais pela adesão à tradição seria contraditório com os conhecimentos antropológicos atuais. Definí-las como populações que têm baixo impacto sobre o ambiente, para depois afirmar que são ecologicamente sustentáveis, seria mera tautologia. Se as definirmos como populações que estão fora da esfera do mercado, será difícil encontrá-las hoje em dia (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 278).

Por conseguinte, encontramos um primeiro problema para a efetivação do registro de direitos autorais dos desenhos kadiwéu na conceituação legal do campo em que a pintura indígena se situa: sua definição. Sabemos que, historicamente, no que tange à regulamentação global, a atuação de dois protagonistas tem sido enfocada na discussão acerca do conhecimento tradicional: os que advogam ser este saber alvo do patrimônio cultural e os que defendem que tal conhecimento deve inserir-se no âmbito da propriedade intelectual. Este seria um segundo problema.

O patrimônio cultural envolve a preservação e a exaltação de um povo ou nação como um todo, manutenção da identidade e de cuidados de incorporação à expansão do conceito de cultura – que podem ser representados pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) e pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (BO, 2003). Já os direitos de propriedade intelectual envolvem tanto os direitos autorais e de propriedade industrial quanto àqueles referentes a proteção de cultivares e sua melhoria e, portanto, o manejo técnico sustentável da natureza – por exemplo, representados pela atuação da Organização Mundial do Comércio (OMC) e do Instituto Nacional de Propriedade Industrial (INPI) (RIGOLIN, 2009). Na fronteira destas posições, e sujeito a interpretações controversas, situa-se o texto da Convenção sobre Diversidade Biológica (CDB) de 1992 que refere-se à necessidade de repartir os benefícios com os países e comunidades de origem (artigo 15), e ao veto do patenteamento de organismos vivos (ZANIRATO e RIBEIRO, 2007).

A questão é que em ambos os vetores de interpretação do conhecimento tradicional, suas próprias definições esbarram nas dificuldades relacionais entre os saberes. Neste ínterim, os direitos de propriedade intelectual foram criados para definir as relações entre a materialização de uma ideia que é fruto do intelecto humano e a sociedade, ou seja, não se patenteia uma ideia, mas sim o resultado material dela.

No entanto, no ambiente da propriedade intelectual imaterial ocorre uma diferenciação entre a cultura indígena e a cultura ocidental, envolvendo direitos individuais e coletivos. Nesta separação, entende-se que os direitos coletivos estão

relacionados às culturas tradicionais, pois são compreendidos como direitos universais do homem, patrimônio cultural da humanidade, porque – entre outros motivos - confunde-se o homem primitivo, “berço da humanidade”, com as populações indígenas (DURAN, 2011). Ou seja, os direitos coletivos são associados aos saberes coletivos, indígenas, tradicionais, e os direitos individuais são anexados aos saberes individuais, ligados a Idade Moderna, que tem como característica a prevalência da lógica da autoria e da individualização da produção.

Além desta confusão, nada despropositada, como observados em Carneiro da Cunha (2009), o modo de transmissão dos conhecimentos tradicionais segue outros meios de produção e divulgação, que não é necessariamente o autoral que nós conhecemos e desenvolvemos, mas que também contém noções de autoridade/alteridade. Todavia, o desconhecimento dos direitos e da noção de propriedade individual pelas comunidades indígenas é ilusório, tendo em vista que tais culturas parecem ter estabelecido objetos de direitos intelectuais muito antes do G-8 – por exemplo, os nomes próprios dos Jê (CARNEIRO DA CUNHA, 2005).

Diante desta segunda problemática, insere-se o debate entre utilitarismo ou não-utilitarismo, observando que sociedades indígenas e não-indígenas atribuem valor de forma diversa, como se o valor pudesse ser repartido em simbólico, para índios, e econômico, para os *ecalaye*, partícipes do Grande Divisor instalado no pensamento ocidental, em que “Natureza *versus* Cultura” é o maior expoente. Contudo, a própria distinção entre “patrimônio-recurso” e “patrimônio-referência” de um lado, e propriedade intelectual “livre” e “fechada” de outro (TAMASO, 2005), aponta para a ineficiência destas separações, tanto lá, quanto cá.

A questão adquire relevância fundamental em uma análise mais profunda a respeito das obras indígenas, sejam elas intelectuais, políticas ou mesmo plásticas, de seus significados e das implicações de sua utilização e comercialização segundo as regras do modelo econômico hegemônico. Por exemplo, no campo das artes, ou para ser mais preciso das criações plásticas, é possível notar que a quase totalidade das exposições de obras de sociedades sem escrita refletem claramente um sentimento e uma intenção, que deixam transparecer certo desprezo quanto à dimensão individual das peças. Critérios vagos e genéricos de identificação (espacial, temporal ou social) são privilegiados em detrimento de atribuições mais claras. “Menções tais como *África, zona subsariana, Dogons*, são para objetos [autóctones/primitivos] o mesmo que as etiquetas *Rembrandt, Poussin* ou *Champagne* colocadas ao lado das pinturas [ocidentais].” (BENSA, 2006, p. 285. Grifos da autora. Tradução pessoal) (BARBOSA; BARBOSA & FIQUEIREDO, 2010, p.13/4).

Observamos este modo de agir na exposição da curadora Susan Vogel descrita no capítulo um da tese. No âmbito das discussões sobre o conhecimento tradicional, retomamos as considerações anteriormente feitas para assinalar que equívocos tradutórios são produzidos pelos conhecimentos científicos na tentativa de regulamentação dos conhecimentos tradicionais, e também pelos conhecimentos tradicionais, na experiência de relacionar-se com os científicos.

Na esteira das concepções de Eduardo Viveiros de Castro (2004), objetivamos com este trabalho fazer uma boa tradução das redes de socialidade que o desenho participa/medeia/ torna possível. Ou seja, uma tradução “(...) que permite que os conceitos estranhos deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceituais do tradutor para que o *intentio* do idioma original possa ser expresso como um outro novo idioma.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 5)²⁰⁶. Para tal, é mister esclarecer, ainda que brevemente, aquilo que cada um dos vetores desta operação tinha em mente acerca das questões comuns em jogo naquele momento.

Tendo em vista o quadro regulatório brasileiro, por um lado, a lei nº 13.123 de 20 de maio de 2015 “(...) dispõe sobre o acesso ao patrimônio genético, sobre a proteção e o acesso ao conhecimento tradicional associado e sobre a repartição de benefícios para conservação e uso sustentável da biodiversidade.”²⁰⁷, por outro, o decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000 institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Estes dois documentos compõem o debate entre conhecimento tradicional como propriedade intelectual e conhecimento tradicional como patrimônio cultural imaterial que informamos acima, sendo que não há ainda a consolidação de um marco legal no país. Logo, a corrida para o registro de direitos autorais dos desenhos kadiwéu foi um modo de atender as exigências da lei.

Mas por que seus atores procuraram o caminho da propriedade intelectual ao invés do patrimônio cultural imaterial? Na experiência brasileira, o modo mais procurado de salvaguardar os direitos dos índios sobre seus conhecimentos e práticas tem sido o da patrimonialização de conhecimentos indígenas: por exemplo, a transformação da arte

²⁰⁶ “A good translation is one that allows the alien concepts to deform and subvert the translator’s conceptual toolbox so that the *intentio* of the original language can be expressed within the new one” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 5).

²⁰⁷ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13123.htm>. Acesso em 13/4/2016.

kusiwa - pintura corporal e arte gráfica Wajãpi - em patrimônio imaterial inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão, em 2002, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)²⁰⁸. Contudo, na esfera internacional, a ligação entre conhecimento tradicional e propriedade intelectual é predominante, devido a diversos fatores. Além disso, os acordantes alegaram morosidade no processo de patrimonialização, que seria menor na transformação dos desenhos em propriedade intelectual.

Figura 240: Mulheres Kadiwéu premiadas no concurso, da esquerda para a direita: Sofia de Souza, Joana Baleia de Almeida, Cláudia Pedrozo, Acácia de Almeida, Sandra da Silva e Saturnina da Silva.

Disponível em: <<http://www.arqbrasil.com.br>>. Acesso em 26/4/16.

Para garantir que os direitos autorais fossem recebidos pelos detentores destes saberes, era necessária a atribuição da autoria destes e por este motivo foi realizado um concurso na aldeia Alves de Barros em 1997. Após a elaboração de 271 desenhos individuais por 97 mulheres kadiwéu – três desenhos para cada pessoa, feitos com canetas esferográficas coloridas em papel tamanho A4 (21,0 cm por 29,7 cm) -, apenas seis foram escolhidos como vencedores do concurso indígena, realizado em 21 de junho de 1997²⁰⁹. São os desenhos de Joana Baleia de Almeida, Acácia de Almeida, Sofia de Souza, Cláudia Pedrozo, Saturnina da Silva e Sandra da Silva.

²⁰⁸ Mais informações a respeito disponíveis em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/54>>. Acesso em 15/07/2017.

²⁰⁹ Informação disponível em: < <https://site-antigo.socioambiental.org/noticias/nsa/detalhe?id=438>>. Acesso em 15/07/2017.

Figura 241: Os seis desenhos premiados, em destaque: o primeiro a esquerda é de Acácia de Almeida, ao seu lado direito está o de Sofia de Souza; ao centro no lado esquerdo o desenho de Cláudia Pedrozo, no lado direito o de Sandra da Silva; na terceira fileira estão os desenhos de Joana Baleia de Almeida e Saturnina da Silva (Acervo pessoal/jan. 2014).

A Universidade Federal do Rio de Janeiro, habilitada para outorgar registros de direitos autorais no âmbito das Belas Artes, foi a responsável pelo processo de intitulação dos desenhos como “abstratos”, sendo que a Fundação Nacional do Índio/FUNAI também deveria avaliar e concordar com a proposta, como instituição responsável pelos índios. Porém, em contradição ao registro autoral, o benefício advindo dos direitos autorais deveria abarcar toda a comunidade indígena, e não apenas as autoras dos desenhos vencedores do concurso, conforme a lei. Com esta finalidade, foi criada uma associação indígena, a Associação das Comunidades Indígenas da Reserva Kadiwéu/ACIRK, que receberia os rendimentos do uso dos desenhos Kadiwéu por terceiros. Destarte, o objetivo do concurso era escolher, de forma individual e inédita, quais desenhos seriam impressos nos azulejos para compor o design do projeto de requalificação desenvolvido pelo escritório Brasil Arquitetura²¹⁰.

A decisão de cooperação da comunidade indígena neste projeto não foi imediata, embora isto não lhes tirasse o caráter jurídico de indígenas, do qual decorre o direito sobre

²¹⁰ Não foram escolhidos desenhos já reproduzidos em livros de antropólogos como Darcy Ribeiro, pois a tentativa era a de devolver aos índios aquilo que lhes era de direito, e não ao antropólogo que reproduziu desenhos sem seu livro, muitas vezes sem autorização explícita da indígena que o fez – conforme declaração do advogado representante da ACIRK, Alain Moreau (São Paulo, 28/08/2013).

suas terras e mesmo tendo seus benefícios sobre os direitos dos desenhos, premiados ou não, transferidos para a ACIRK. Para Moreau, este caso pioneiro tem suscitado novas formas de interação com os indígenas a este respeito.

A grande questão que se coloca, hoje, para os Kadiwéu, é como continuar relacionando-se através da sua arte sem ser dela desapropriados e sem que ela se dilua dentro das lógicas mercantis de nossa sociedade globalizada (Disponível em: <<http://site-antigo.socioambiental.org/nsa/detalhe?id=438>>. Acessado dia 13/11/2014).

Esta questão da desapropriação, da perda ou do roubo de seus saberes é uma temática própria aos Kadiwéu, que não está situada apenas nas preocupações dos ecalaye a respeito²¹¹. Distinguindo entre histórias de admirar ou histórias sagradas e histórias que aconteceram mesmo (PECHINCHA, 1994), os corridos – conforme explicitado anteriormente - são personagens típicos das histórias que aconteceram mesmo e retratam o querer saber ou a tentativa de roubo das primeiras histórias de admirar, que desencadeiam uma ação de afugentamento dessas pessoas pelos Kadiwéu, por isso o nome “corridos”. As histórias de admirar, que também poderíamos aproximar a definição de sistema índio,

Remetem a temas presentes nos mitos, remarcam a fascinação com o tema da guerra, do disfarce, da troca de nomes, do fugitivo, do corrido, enfim do Outro, do personagem que chega na aldeia para roubar-lhes, pregar-lhes peças, mas sobretudo, para diverti-los. Um conjunto de histórias muito apreciadas pelos Kadiwéu versam justamente sobre uma figura, a do *Gü-ê-krig* – às vezes também chamado de “bobo”, e intimamente relacionado às crianças. Trata-se de um estrangeiro que chega na aldeia kadiwéu e acaba sempre sendo expulso das formas mais hilárias (LECZNIESKI, 2005, p. 57/8).

A figura do “corrido” na sociedade Kadiwéu assemelha-se ao *trickster*, cuja função intercessora propõe superação da dualidade que medeia, do mesmo modo que se aproxima ao terceiro incluído, posição que explicita aquilo que foge ao dualismo. Anteriormente dispusemos uma das suas histórias, em que o protagonista utiliza erradamente a tinta preta do jenipapo, tornando-se o primeiro negro visto pelos Kadiwéu.

Outra história nos foi contada por uma das seis artistas premiadas no concurso: o marido de uma das mulheres que viajaram para Berlim suspeitou que seu filho mais novo

²¹¹ E não somente entre os Kadiwéu, mas também outros povos ameríndios. (Vide: *The Forgotten Pattern and the Stolen Design: Contract, Exchange and Creativity Among the Kĩsêdjê* Marcela Stockler Coelho de Souza. Chapter 7).

fosse fruto de uma relação extraconjugal com o advogado responsável pela mediação das partes envolvidas no acordo, situação que gerou desconforto entre membros da família e os *ecalaye*. Além deste relato, Lecznieski (2005) afirma que o encarregado de organizar a viagem do grupo de ceramistas premiadas à Berlim sofreu ameaças e intimidações para deixar a aldeia por parte de um dos maridos que as acompanhavam, vivenciando a experiência de corrido:

Segundo a versão da ceramista, que ouvi mais tarde na aldeia, o homem queria mesmo bater na pessoa que estava ali representando os organizadores da viagem, e isso somente não aconteceu porque algumas mulheres presentes na reunião “tomaram a frente” e providenciaram sua proteção. O fato é que tiveram, como tantos outros, que sair às pressas da aldeia, completamente apavorados (LECZNIESKI, 2005, p. 51-52).

Como exemplo de “presentificação” das relações e identidades complexas, contraditórias e paradoxais (GELL, 2005; LAGROU, 2007), o registro autoral de desenhos Kadiwéu expõe não somente as controvérsias que permeiam os atores e as definições não indígenas, mas também àquelas desenvolvidas no seio das comunidades indígenas e de seus sistemas indígenas. Questões que podem ser averiguadas pelo depoimento de Benilda Vergílio:

Este projeto *Copyright by Kadiwéu* criou uma imensa mobilidade na comunidade. O escopo era que as mulheres da comunidade desenhasssem sobre um papel branco para que pudessem concorrer no concurso em 1997. Quando aconteceu o evento, eu ainda não havia me tornado universitária, por isso, lembro que participei indiretamente, acompanhando o entusiasmo da minha avó. O projeto previa que as mulheres cujos modelos fossem escolhidos na seleção teriam a possibilidade de ir a Berlim, para assistirem à inauguração do bairro amarelo, na Alemanha, como também visitar o Museu²¹², onde tem muitos objetos Kadiwéu. Recordando a época, aprendi o quanto foi importante o sentido de colocar limites para o uso da nossa arte. Ainda eu era uma menina. Mas participei de todas as reuniões que foram realizadas, com a liderança indígena e a FUNAI, entre outras. Era preciso vencer o processo de formulação contratual (burocrático) junto com os empecilhos criados pela FUNAI. No entanto, foi possível enxergar um acordo. Ficava reconhecido, nos 271 desenhos, o valor artístico, concedido por uma Instituição reconhecida, como a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Aquela ideia de haver alto reconhecimento me orgulhou tanto. Este acontecimento, junto a outros, mudou o meu olhar sobre o nosso trabalho artístico (VERGÍLIO, entrevista em 2/8/2010. In: IUVARO, 2012, p.82).

²¹² O museu citado é o Museum für Völkerkunde, Staatliche Museum zu Berlin (Disponível em: < <http://www.funai.gov.br/index.php/comunicacao/noticias/3210-o-bairro-amarelo-e-o-patrimonio-cultural-indigena>>. Acessado em 16/07/2017).

Depreendemos do depoimento: a oscilação entre a valorização não-indígena dos desenhos kadiwéu e sua desvalorização, internacional e nacionalmente, e o que tais atitudes possibilitam no interior da comunidade; as necessidades de limitar ao mesmo tempo que divulgar a exposição e utilização dos desenhos, tanto em museus quanto em lojas de artesanato; as noções de reconhecimento e orgulho atreladas ao evento, bem como a motivação de “chegar mais longe”, visitando outros países; enfim, uma série de autorreflexões que demonstram preocupações latentes também entre os Kadiwéu, muito parecidas àquelas discutidas no âmbito legal, embora também algo distintas, tendo em vista seu embasamento cultural outro.

Figura 242: Sofia de Souza e seu filho, ao lado do desenho de Acácia de Almeida, na visita das índias Kadiwéu aos prédios de Berlim, em 1998 (In: Catálogo *Copyright by Kadiwéu*, 2002, p.7).

Em suma, esta é a resposta que os Kadiwéu oferecem aos *ecalaye* sobre o caso Berlim: apontam para a relevância cultural e histórica do seu desenho, associado aos seus conhecimentos primordiais, bem como para o fato destes saberes terem andado em terras distantes e alcançado muitas pessoas. Sendo um saber coletivo, não pode ser individualizado, ainda mais no contato com o *ecalaye*, o que prejudicaria o povo como um todo.

Certa vez, frente à minha sugestão de que assinasse seu nome no magnífico vaso que me dera de presente, uma ceramista explicou que “aquele vaso tinha trabalho de muita gente” e não somente dela, a ceramista que o produziu. Se assinasse seu nome no vaso estaria

“desconsiderando”, segundo disse, “o trabalho de muitas gerações”: “É claro que fui eu quem fiz *este* vaso, mas a sabedoria que me levou a fazê-lo vem de longe, da minha avó, da avó da minha avó e assim vai (...) Sem estas referências eu não saberia nem por onde começar.” (LECZNIESKI, 2006, p.9) Grifos da autora.

Conforme o exposto, o fato do objeto ser de autoria individual não o torna algo individual, embora possa conferir “status” a ceramista que o produziu. Assim sendo, compreendemos que onde há autoridade dentro de nossos valores culturais, os ameríndios veem alteridade²¹³, sendo que estes objetos, pinturas e desenhos compõem a forma como habitam o mundo e se relacionam com outros seres (LECZNIESKI, 2006).

Intriga-nos que em um povo em que a figura dos corridos é tradicional, a discussão sobre autorizar os *ecalaye* a utilizarem seus desenhos não tenha sido alvo de querelas maiores no momento do *Copyright by* Kadiwéu. Não é estranho que a artista que não quer assinar seu nome na cerâmica seja a mesma que registre seu direito autoral sobre um desenho? Como este paradoxo foi pensado pelos Kadiwéu? Olhemos um dos registros de direito autoral.

Abaixo, expomos um exemplo de registro de direitos autorais da obra registrada como “desenho abstrato” requerido pela ACIRK, cuja autoria é de Joana Baleia de Almeida. Contudo, conforme veremos abaixo, o desenho não corresponde àquele realmente produzido por esta senhora, que ela segura com muito orgulho em suas mãos - já em formato de azulejo para colocar na parede do prédio alemão - tanto nesta fotografia feita em 2014 quanto naquela outra, mais antiga, efetuada em 1997.

²¹³ Mesmo que haja também a colocação de autoridade na confecção da arte kadiwéu, mas não como autoria. Esta matéria será debatida com maior atenção no capítulo IV da tese.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES
REGISTRO DE DIREITOS AUTORAIS

Número 33.165 Livro 95 Folha 165
Protocolado sob o número 1681/98
RVD n.º 494399

Registro requerido por ASSOCIAÇÃO DAS COMUNIDADES INDÍGENAS DA RESERVA KADIWÉU - ACIRK., instituição brasileira, estabelecida na Cidade de Campo Grande/MS, CGC 33.151.697/0001-50.

Obra registrada: DESENHO ABSTRATO.

Características: desenho abstrato de padrões culturais Kadiwéu, executado com utilização de canetas hidrográficas, em papel canson.

Direitos Patrimoniais cedidos a titular pela autora JOANA BALEIA DE ALMEIDA, artista plástica, índia da aldeia brasileira Bodoquena - Reserva Indígena Kadiwéu, situada em Porto Murtinho/MS.

Rio de Janeiro, 05 de dezembro de 1998

O PRESENTE REGISTRO NÃO SE
CONSTITUI NEM TEM VALIDADE
LEGAL COMO REGISTRO DE MARCA.

Maria Cristina N. S. Marinbo
RESPONSÁVEL DIREITOS AUTORAIS
REG. 0036164 EBA/UFRJ

VISTO
Victorino
VICTORINO DE OLIVEIRA NETO
DIRETOR EBA/UFRJ - MATR. 000141-0

Figura 243: Registro de desenho abstrato, na Escola de Belas Artes/UFRJ, em nome de Joana Baleia de Almeida (1998). Disponível em: <<http://site-antigo.socioambiental.org/nsa/detalhe?id=438>>. Acessado em 13/11/2014.

Figura 244: Joana Baleia de Almeida e seu neto Rodrigo, segurando seu desenho premiado (Acervo pessoal/set. 2014).

O que isso nos diz? Será que os *ecalaye* envolvidos no acordo importavam-se mais com o recebimento dos benefícios relativos ao registro pelo povo Kadiwéu do que com o reconhecimento da autoria ou de sua categorização como arte abstrata? Este é, em nossa perspectiva, o segundo paradoxo, pois alguns *ecalaye* alegaram que os recursos não eram a única finalidade do registro, mas também a criação de um banco de desenhos kadiwéu que poderiam divulgar a cultura kadiwéu, além do reconhecimento das mulheres artistas por seu trabalho excepcional.

Salta-nos os olhos o descaso, para dizer o mínimo, dos alemães e dos arquitetos em explicar quem eram essas mulheres, quais eram seus desenhos, quais suas análises ou explicações sobre eles, entre inúmeras outras possibilidades de serem ouvidas, respeitadas, que lhes foram retiradas por serem indígenas, fruto do entendimento dos conhecimentos ameríndios como coletivos, patrimônios universais.

Podemos afirmar que o discurso dos incentivadores desse empreendimento era o de legitimação da autoria kadiwéu para definir um *pedigree*, mais que um autor. O *pedigree*, assim como o de um cão, diz respeito a uma linhagem autenticada, na história da arte ocidental, que proporciona ao comprador em potencial uma garantia do valor da

compra. “Neste sentido, o *pedigree* não difere da escritura de um edifício histórico ou do ex-libris amarelado num volume raro; o *pedigree* especifica, de modo retrospectivo, na companhia de quem estaremos ao assumirmos sua propriedade.” (PRICE, 2000, p. 146). Ao juntar a lógica do *pedigree* com a do anonimato da autoria, aplicada a relação ao artista que cria um objeto de arte primitiva, acontece uma reversão de valores, pois se “(...) descobrimos quem criou um objeto, ele deixa de ser um objeto de arte primitiva.” (PRICE, 2000, p.147). Neste contexto,

O discurso de alguns colecionadores com quem conversei fez-me lembrar a referência de Claude Lévi-Strauss aos aventureiros brasileiros que se casaram com índias cadiueu e depois, “vibrando”, descreveram-lhe “os corpos das adolescentes nuas, completamente cobertos de entrelaçados e arabescos de uma sutileza perversa” (1958/1974, p.280). No equivalente da coleção de arte, o mistério do objeto (o exotismo cultural explicitamente acentuado pelo seu “anonimato”) e a noção de poder do colecionador (através da posse física e da “imposição de gostos” dentro de um contexto de mercado) combinam-se, para alguns, criando emoções violentas (PRICE, 2000, p.152).

O *Copyright by Kadiwéu* está inserido nestas reflexões, no nosso entendimento, pois “valoriza” – na concepção Ocidental de Arte Primitiva, que foi esmiuçada no capítulo um - a autoria das artistas kadiwéu, já que documenta um registro de arte abstrata junto a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que desautoriza-as, colocando-as como autoras dos desenhos errados, tratando seus desenhos como “de indígenas kadiwéu” e neste movimento, embarcam na noção de *pedigree* como equivalente a uma assinatura.

É preciso refletir acerca do efeito paradoxal da objetificação da arte primitiva, que tanto ao eclipsar seu autor, pondo em destaque somente a capacidade de descoberta e distinção do crítico de arte, quanto ao reconhecê-lo, pondo em evidência o edifício da estética ocidental, a mística do *connoisseur* que o sustenta²¹⁴ (PRICE, 2000), não interage efetivamente com a arte do outro, mas sim com aquilo que o Ocidente pensa ser a arte alheia, bem como o Outro.

²¹⁴ “Como será facilmente entendido, para as incontáveis culturas que nunca escreveram suas próprias histórias da arte, nem se lembraram de seus próprios grandes artistas do passado, não seria possível criar algo nem de longe semelhante ao nosso conceito de autenticidade em arte. Dizer que uma obra de arte visual é “autêntica” é simplesmente outra maneira de dizer que ela é realmente aquilo que o marchand, seu proprietário, ou o conhecedor ou historiador de arte especializado na tradição em questão, julga que ela é; e veredictos como este não são somente desconhecidos, mas são também completamente impossíveis por razões práticas evidentes, nas culturas que não dispõem de uma história da arte” (PRICE, 2000, p. 98).

No catálogo *Copyright by Kadiwéu* (2002) aparecem dois desenhos trocados, o de Joana Baleia de Almeida pelo de Saturnina da Silva, e vice-versa. Percebemos nestes dois desenhos semelhanças de cores (amarelo, vermelho, branco, preto e azul) e de formas (escadas, redemoinhos, triângulos), talvez por isso tenha ocorrido a confusão. Os outros desenhos, de Acácia de Almeida, Sandra da Silva, Cláudia Pedrozo e Sofia de Souza, estão corretos. Tanto o catálogo quanto o registro apresentam o mesmo erro, por isso, cremos que a troca de desenhos no primeiro tenha ocasionado a falha do segundo²¹⁵.

Figuras 245 e 246: O desenho de Joana Baleia de Almeida (p. 32) e o desenho de Saturnina da Silva (p. 2). Nos rodapés das páginas visualizamos, respectivamente: “©ACIRK, Saturnina da Silva, 1998 (p.33)” e “© ACIRK, Joana Baleia, 1998 (p.3)” (In: *Copyright by Kadiwéu*, 2002).

A FUNAI, que deveria estar atenta a tudo que estivesse relacionado ao indígena brasileiro, incluindo a troca dos desenhos e autoras que participavam deste caso pioneiro, pouco fez para que os indígenas pudessem receber os direitos autorais e viajar para o exterior, sendo que muitas vezes a instituição atrapalhou a efetivação destes (registro e viagem), dificultando o prosseguimento dos trâmites, entre os quais o de retirada de passaporte (Alain Moreau, São Paulo, 28 de agosto de 2013). No entanto, considerando a situação de abandono em que se encontra esta instituição, de desmonte dela nas últimas

²¹⁵ Não obtivemos acesso aos registros de direitos autorais das seis mulheres Kadiwéu, representadas pela ACIRK. Segundo a legislação brasileira, os autores dos registros devem autorizar a visualização destes por terceiros por meio de um pedido individual de autorização para fotocopiá-los, por exemplo, sendo que cada pedido custa em torno de quatrocentos reais (400 x 6 = R\$ 2.400,00). Como o foco do nosso trabalho mudou do estudo do *Copyright by Kadiwéu* para uma pesquisa sobre o *godidigo* e as redes de socialidade que participa/media/torna possível, decidimos não requerer tal autorização, investindo o dinheiro em viagens de trabalho de campo.

décadas, cremos que este ponto é mais complexo do que se pode imaginar, olhando de fora.

Ao estudarmos os desenhos kadiwéu, observamos que, embora sejam os mesmos padrões usados por todos, o modo como eles se unem seguem regras e obedecem à divisões/propriedades entre famílias. Ou seja, mesmo que a autoria não seja acentuada como fundamental para os Kadiwéu, o fato de trocar donos e desenhos nos registros poderia ter gerado embates de parentesco e autoridade. Não obstante, as artistas kadiwéu demonstraram total desinteresse sobre os registros de direitos autorais, não tomando consciência desta troca. Joana Baleia de Almeida, para quem mostramos o problema, disse não se importar com o fato da troca, porque seu povo sabe que ela é a pessoa que fez aquele desenho. O alcance dos desenhos é o ponto mais relevante de todo o processo, “(...) os desenhos kadiwéu haviam chegado longe, além-mar, do outro lado do mundo, levando com eles os Kadiwéu.” (Joana Baleia de Almeida, Alves de Barros, 25/09/2014).

Isto posto, podemos aferir que: a) são relevantes apenas as relações internas de reconhecimento da família cujo desenho provém, ou seja, o que não pode ser confundido é a proveniência dos desenhos dentro da aldeia, b) frente ao parecer *ecalaye*, os desenhos podem ser confundidos individualmente; porém, não podem ser confundidos com desenhos Terena, por exemplo.

A condição dos desenhos enquanto “objetos” capturados, transportados, despojados de seus vínculos sociais, redefinidos em novos cenários e novas concepções de modo a corresponder às necessidades econômicas, culturais, políticas e ideológicas de pessoas de sociedades distantes, é outro fator no qual podemos nos debruçar. Os Kadiwéu parecem não ter cuidados especiais com o transporte dos desenhos para lugares diferentes dos habituais. Ou estes desenhos somente têm agência nos contextos em que são compreendidos, como uma escrita ou carta que só é lida/entendida se passível de codificação, ou funcionam como mensageiros kadiwéu pelo mundo, espalhando a potência do sistema índio no mundo *ecalaye*. Contudo, em ambos, não há uma preocupação com o modo de transportar, o local de permanência, cuidados com a proteção ou a neutralização dos poderes e capacitações que os desenhos possibilitam.

Mesmo assim, entendemos que os corpos, os rostos, as cerâmicas “(...) não são objetos independentes e preexistentes que se trata de adornar em seguida. Eles não adquirem sua existência definitiva senão pela integração do ornato e da função utilitária.” (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 297). Os muros alemães também adquiriram nova existência devido à pintura kadiwéu, porque eles mudaram seu “aspecto melancólico” com o

grafismo das mulheres indígenas kadiwéu. Ou seja, “A transformação do bairro foi uma reivindicação dos próprios moradores que queriam a **alegria** da América Latina como nova identidade para a moradia.” (PAULA, 2015, s/p – grifo nosso). Esta alegria trazida pelos desenhos denotam a mudança de status destes, entre o antes e o depois da pintura kadiwéu.

Figura 247: Alguns dos 271 desenhos registrados na Escola de Belas Artes da UFRJ em 1998. (In: *Copyright by Kadiwéu*, 2002, pgs.12 e 13).

É inegável que a incorporação da autoria é uma questão que envolve a transformação das perspectivas de ambos os grupos, Kadiwéu e *ecalaye*, sobre o *godidigo*. Isto é, tanto os *ecalaye* quanto os Kadiwéu mudam sua visão deste objeto pela inserção de uma assinatura: os primeiros compreendem ser aquela obra fruto da lógica autoral, avaliando o autor e a obra como relacionados; os segundos entendem que aquela pessoa que assinou não está respeitando o fato do desenho ser um conhecimento primordial, de todo o grupo, mesmo que em parte seja propriedade do grupo familiar. Anteriormente, mostramos imagens de camisetas desenhadas com “marcas de propriedade”, como iniciais de nomes nelas. Perguntamos a algumas pessoas sobre aquela prática contemporânea, ao que responderam que não são fruto do saber kadiwéu, que aqueles indivíduos estavam imitando os *ecalaye*. Porém, não totalmente, porque quaisquer iniciais de nomes grafadas podem referir-se a muitas pessoas.

No que diz respeito à definição do *godidigo* como “desenho abstrato” registrada pela Escola de Belas Artes da UFRJ, parece-nos que “(...) o único meio pelo qual um objeto etnográfico poderia ser alçado ao status de obra de arte (...)” (PRICE, 2000, p. 103) seria este, em uma leitura discriminatória dos diferentes saberes sobre a arte. Tanto o olho do conhecedor de arte, quanto o olho do artista indígena é dotado de discriminação que reflete sua própria educação. No contexto de Berlim, os dois olhares mudaram, porém, numa relação assimétrica, pois

A Arte Primitiva tem o seu status elevado ao ser mostrada no contexto da Arte Moderna; o procedimento contrário (ou seja, uma mostra que apresentasse Arte Moderna num museu antropológico) não teria o mesmo efeito. A Arte Moderna reclama os títulos de autenticidade e o status de obra-prima, e boa parte da admiração popular pela Arte Primitiva baseia-se em associações a características que atraíram nosso interesse pela primeira vez através da obra de artistas ocidentais do Século XX (PRICE, 2000, p. 138/9).

Sem contar que “(...) os Ocidentais assumiram a responsabilidade de definição, conservação, interpretação, comercialização e existência futura das artes mundiais.” (PRICE, 2000, p. 103), tendo em vista que são os “salvadores” da extinção física da arte primitiva, inseridos os antropólogos aqui, além de interpretar os significados e determinar a natureza de sua produção artística²¹⁶. Os museus do mundo, repletos de objetos de arte roubados por “salvadores” de seu aniquilamento físico, justificam que devem ser vistos como documentação e preservação da Arte Primitiva, uma contribuição ao conhecimento humano - não paga aos detentores daquele saber, diga-se de passagem²¹⁷ -, ponto discutido no interior da própria concepção ocidental de salvaguarda da arte mundial.

O sentimento de valorização da arte indígena kadiwéu no *Copyright by Kadiwéu* está atrelado ao pensamento ocidental da arte, pois sequer se mostraram interessados em saber o que eram os desenhos para os Kadiwéu, qual a opinião deles sobre o acordo, como construir um pacto em que todas as partes compreendam todas as etapas do processo – isto não significa apenas informá-los sobre sua fabricação, mas discutir com eles os meios e os fins da realização deste, entre inúmeras outras questões que poderíamos aventar.

²¹⁶ Rememoremos as instruções de manuais como o “Instructions sommaires pour les collecteurs d’Objects Ethnographiques” (Anônimo, 1931) e o “Notes and Queries (1874/ 1951)”, para coleta etnográfica de objetos, a serem expostos em museus.

²¹⁷ Que são questionados, inclusive, pela própria teoria da arte. Por exemplo, obras de arte de inimigos em vida, por exemplo de Ingres e Delacroix, são postas lado a lado nos museus, os pintores são vistos com excentricidade e contemplação, sendo suas obras consideradas como acabadas, além de que, os museus, por meio das suas sequências, racionalizarem obras sem conexão, muitas vezes.

Sabemos o que são os desenhos para os Kadiwéu e como eles capturam redes de socialidades. Expusemos a versão *ecalaye* do acordo, mas qual foi o olhar kadiwéu sobre ele? Como entenderam o processo? Estas perguntas, bem como as equivocidades kadiwéu deste encontro, serão o alvo da próxima seção.

5.1.3 Em busca do ponto de vista perdido: o *godidigo* em Berlim segundo o olhar kadiwéu

Em relação ao ponto de vista kadiwéu sobre a utilização dos seus desenhos na requalificação dos prédios, sabemos que não foi vista como oportunidade excepcional, única de divulgação da arte kadiwéu ou de parceria com o *ecalaye*, mas apenas mais uma proposta dentre muitas. O que foi ressaltado como o mais importante nos depoimentos coletados foi a experiência de viajar de avião, atravessando o oceano Atlântico para chegar a Alemanha, ou seja, visitar um país distante, em que todos falavam outra língua que não o português, em que a experiência do choque cultural foi enfatizada pelas mulheres kadiwéu, tanto pelas que fizeram a viagem quanto pelas que ficaram na aldeia.

Além desta reação comum, averiguamos como segunda percepção forte da comunidade, em geral, a desconfiança em relação a esta matéria. Elas frequentemente questionam sobre o quanto foi recebido em dinheiro, apontando para um suposto sumiço ou insuficiência do pagamento referente a sua participação indígena. E mais, desconfiavam do acordo: se os *ecalaye* afirmavam tanto a grandiosidade deste feito, será que o recebido condiz com esta atitude? Desta forma, no começo da pesquisa, quando declarávamos estar estudando o acordo, os Kadiwéu respondiam ser muito boa a iniciativa e acrescentavam perguntas que deveríamos responder: com quem ficou o dinheiro, quanto foi o valor total, como foi gasto e por quem, quanto custavam as passagens e hotéis no trajeto de viagem, entre outras. Suspeitavam de terem sido enganados, porque não acreditavam que todo este processo tenha proporcionado tão poucos ganhos.

A ACIRK recebeu os recursos advindos dos direitos autorais dos seis desenhos usados no prédio, algo em torno de 40 mil reais (13 mil dólares), segundo Alain Moreau (São Paulo, 28/08/2013). Destes, uma parte foi destinada a associação e outra foi gasta com as viagens das seis mulheres premiadas, os hotéis e os trâmites legais, por exemplo,

de retirada de passaportes²¹⁸. O dinheiro doado a associação foi usado para comprar um imóvel na cidade de Bodoquena/MS para sediar as reuniões da liderança no espaço urbano, bem como viagens dos líderes kadiwéu para Brasília (DF), Campo Grande (MS) e Porto Murtinho (MS).

Algumas mulheres Kadiwéu afirmaram que o advogado teria encomendado a muitas ceramistas vasos e potes para uma exposição que aconteceria no *Museum für Volkerkunde*, de Berlim, pagando em média R\$200,00 por cada produto a cada artista. Não sabemos se este dinheiro proveio do acordo ou dos responsáveis pela mediação do evento; porém, acreditamos que a segunda alternativa é a mais provável, visto que o registro de direitos autorais ainda não tinha sido finalizado neste momento. Algumas artistas kadiwéu ressaltaram que esta troca foi benéfica, porque não importava ao comprador o tamanho do pote, o valor pago era o mesmo. Outras entendem que a troca não foi mínima por parte dos *ecalaye*, afinal, somente 6 mulheres viajaram, mas eles levaram 271 desenhos: “Fizeram os desenhos, daí levaram. Não pagaram nada não, pagaram R\$ 200,00 por qualquer cerâmica, ajudou, cada desenho pegou R\$ 200,00. Mas foi só isso.” (Júlia Lange, Bodoquena, 17/09/2015).

Fora tais recursos, não tivemos acesso a nenhuma outra declaração de movimentação financeira. Diante desta conjuntura, reunimos muitos relatos descontentes com o que foi recebido pelos Kadiwéu para participarem deste acordo, inclusive de acusação da própria liderança naquele momento, que teria ficado com boa parte do dinheiro, sem repassá-lo à comunidade como um todo. Por exemplo, Sofia de Souza, uma das artistas premiadas, declara que “Se soubesse que ganharia apenas a viagem, não teria participado do projeto.” (Sofia de Souza, Aldeia Alves de Barros, 25/07/2013). Noutro depoimento, o fato das mulheres terem ido para Berlim não significou nenhuma mudança na vida das artistas da aldeia: “Eu não acho que nosso serviço é mais valorizado agora do que era antes.” (Pedroza de Barros Moraes, Aldeia Alves de Barros, 25/9/15). E ainda, uma visão mais pessimista do caso: “Eu acho que não melhorou nada, está tudo igual, não mudou nada, na verdade, até ficou pior.” (Maria Joana Bernaldino Pires, Aldeia Alves de Barros, 23/09/2015).

Outro fator que causou estranheza e/ou insatisfação foi a disposição dos azulejos nos prédios. Uma das seis mulheres premiadas destacou em entrevista que os azulejos

²¹⁸ Isto é, viagens nos seguintes trechos: da aldeia à Campo Grande, de Campo Grande à São Paulo, de São Paulo à Berlim.

não estavam prontos quando foram visitar os prédios, porque não haviam sido fixados ainda. No entanto, vimos nas fotografias da visita das mulheres ao Hellersdorf que os azulejos já estavam nos prédios, sendo que algumas delas tiraram fotos com eles.

Na sua experiência de vida, bem como na sua imaginação, os azulejos do conjunto habitacional deveriam ser como no hotel Wetiga, de Bonito/MS, ou seja, colocados nos banheiros, na cozinha, no chão (Acácia de Almeida, Aldeia Alves de Barros, 15/10/2014). Ao ver a utilização dos azulejos como ornamentação em Berlim, e não para fins higiênicos (banheiro, cozinha) – sem que, no entanto, uma função exclua a outra – houve certo desapontamento por parte de Acácia. No contexto da arte com “A” maiúsculo, é comum envolver as produções artísticas em uma certa aura, que constitui o que distinguiu um azulejo comum de um com impressões artísticas.

Inquirindo as mulheres que produziram desenhos para o *Copyright by Kadiwéu*, pesquisamos quais dentre os desenhos vencedores elas consideravam mais bonitos. Júlia Lange e sua filha Odete consideraram o desenho de Joana Baleia de Almeida o mais bonito (Bodoquena, 17/09/2015). Lenita Cruz e Olinda Vergílio afirmam ser o de Sofia de Souza (19/08/2014); Joana Silva diz ser o de Joana Baleia de Almeida (21/09/2014). Com estas respostas, compreendemos que não há um desenho favorito e que muitas mulheres escolhem os desenhos da própria família como àqueles que merecem destaque.

Além disso, muitas mulheres alegaram injustiça na escolha dos desenhos, dizendo que os jurados foram influenciados pela liderança indígena a elegerem dois desenhos da família destes líderes, que não eram bonitos, segundo os depoimentos descontentes que coletamos, mas eram somente “os desenhos da liderança”. Estas mulheres seriam Saturnina da Silva e Sandra da Silva, parentes próximas de Ambrósio da Silva, presidente da ACIRK e líder histórico kadiwéu.

Intentávamos saber também o que elas achavam de chamarem seus desenhos de abstratos. Percebemos que há um abismo de concepções entre o que é o *godidigo* para os Kadiwéu e o que é o desenho kadiwéu para os *ecalaye*. Maria Joana Bernaldina Pires (Aldeia Alves de Barros, 23/09/2015) disse que o desenho Kadiwéu não era abstrato, era real, pois ele expressava a sua alegria. Portanto, afirmar que o *godidigo* era abstrato (entendido provavelmente no sentido de “oposto ao concreto”) seria negar sua condição de existência e sua potência em alegrar pessoas, algo que não passa pela cabeça dos kadiwéu; seria considerado um absurdo. Outra questão bastante divergente entre os regimes de conhecimento é o fato de definirem a propriedade de um saber como intelectual, separando as ideias das ações. Este problema engloba o de considerar um

desenho como abstrato, dona Maria Joana não compreende como isso pode ser feito pelos *ecalaye*, ainda mais no caso do *godidigo*, que é um desenho real.

Apesar da insatisfação coletiva a respeito do resultado financeiro do acordo - que acreditamos ser o ponto central de discordância entre os Kadiwéu e os *ecalaye* - e de outros desapontamentos, como no caso da disposição dos azulejos, da definição de abstração, etc., há aproximações entre as duas perspectivas. Ambos, Kadiwéu e *ecalaye*, exaltam a participação indígena neste acordo, bem como a oportunidade de divulgação da cultura kadiwéu no mundo, além de sua valorização no mercado ocidental da arte. Neste aspecto, a troca foi compreendida como benéfica e eficaz para indígenas e não-indígenas.

Com efeito, a maior contribuição que o *Copyright by Kadiwéu* deu ao grupo foi a abertura de mais uma rede de socialidades principalmente com os *ecalaye* estrangeiros, além da possibilidade de incorporar novas interpretações/agências ao *godidigo*, por exemplo, com a inserção da palavra arte no seu campo de potência. Após o caso Berlim, muitas mulheres kadiwéu passaram a chamar sua produção de arte e a verem-se como artistas. Também foram acionadas relações diversas por meio desta definição, por exemplo, no tratamento diferenciado oferecido por alguns *ecalaye* que transformaram sua visão sobre a produção artística indígena porque entraram em contato com o *godidigo*.

Ademais desta aproximação entre Kadiwéu e *ecalaye*, quando os arquitetos pensaram a transformação dos prédios como algo “na pele” deles, eles poderiam ter se acercado do modo ameríndio que pensa que pintar a pele desencadeia uma série de interpretações e agências na vida social do pintado, bem como na fabricação do seu corpo, resumida na ideia de que a pintura serve para alegrar-se, no caso Kadiwéu. Isto é, os prédios foram vistos pelos Kadiwéu como corpos que precisavam alegrar-se, sendo alegria tudo aquilo que expusemos no capítulo um: proteção, coragem, força, abertura do corpo para agências positivas, ao mesmo tempo em que fechamento dele para as negativas, demonstração de pertencimento a uma família, a uma cultura que desenvolve um sistema índio único, construção de uma rede de socialidades e sociabilidades, entre outras possibilidades. Assim sendo, aqueles corpos-prédios receberiam em sua pele tudo aquilo que o conhecimento kadiwéu pode ofertar a pessoa kadiwéu, aquele corpo de concreto e vidro transformou-se uma parte do todo, em que a parte é também o todo.

Todavia, quando os *ecalaye* ressaltaram a incorporação da alegria pelos conjuntos habitacionais, não se referiam ao arcabouço kadiwéu, nem ao tratamento ameríndio que se dá à pele como integrante especial do percurso de fabricação do corpo. Alegria para os

ecalaye, no *Copyright by Kadiwéu*, eram as cores, as formas, os moradores contentes com a requalificação de suas casas, não mais monótonas, iguais e cinzas, conforme eles mesmos explicitaram na revista da WoGeHe (1997). Assim, os arquitetos perderam a oportunidade de explorar este possível ponto de contato entre ambas as visões de mundo, o que agregaria valor ao seu projeto e significado ao uso específico da arte kadiwéu.

Autores como Terence Turner (1980), Lux Vidal (1992), entre outros²¹⁹, já demonstravam algumas compreensões sobre o grafismo ameríndio relacionado às fases de vida e ao gênero das pessoas pintadas. Além destes estudos, sequer a leitura de Berta Ribeiro foi citada como tentativa de aproximação ou de entendimento sobre o que são os desenhos kadiwéu pelos *ecalaye*. Hodiernamente, outros estudos também apontam para a característica agencial da pintura, que serve para refazer paulatinamente a pele, em alguns casos, em outros para endurecer, preparando os corpos para suportar o peso de perigosos enfeites durante os rituais, bem como períodos de resguardo, entre outros (SEVERI & LAGROU, 2013, p. 20-21).

Os diferentes usos da pintura - que ora veda a pele inteira, ora a cobre e protege dos perigos, ora abre-a para a intervenção ritual - permite-nos ver a pele pintada como um tecido ou um trançado, como um lugar de contato e de passagem entre o interior e o exterior, entre conteúdo e continente, possibilitando a criação de um “corpo” suscetível de esconder uma interioridade. Isto posto, não é desarrazoado relacionar a “pele” dos prédios alemães com a interioridade tristonha – segundo os próprios alemães – deles, e pensar sua pintura como um tratamento para trazer de volta a alegria.

No caso Berlim, observamos a manifestação de um campo semântico fundamentado no pensamento ocidental sobre arte, do mesmo modo na visão dos comerciantes e de outras pessoas que lidaram com o *godidigo* em seus projetos culturais, em hotéis, bares, produção de mercadorias, etc., das cidades de Bodoquena, Bonito e Campo Grande: a arte primitiva. A reprodução das reflexões da arte indígena como primitiva, embora sob aparência de valorização, como fizeram os modernista se deu de diversos modos: na omissão das interpretações kadiwéu sobre os seus desenhos e sua disposição em prédios estrangeiros, em lojas, em museus, entre outros, além de questões

²¹⁹ Os precursores desta abordagem são Lévi-Strauss nos seus escritos sobre a pintura facial kadiwéu (1973 [1955], 1974 [1958]); Boas na sua obra sobre a arte dos índios do Norte das Américas (1928); e, fora do ambiente americano, Bateson no seu artigo sobre a pintura balinesa (1977), além de outros autores que citaremos ao longo da tese, em especial no capítulo dois. Em pesquisas mais recentes, podemos citar Roe, 1975; Gow, 1989, 1999, 2001; Gebhart-Sayer, 1986; Illius, 1987; Guss, 1989; Lagrou, 1991, 1995, 1998, 2003, 2005, 2007, 2009b; Taylor, 2003, 2010.

referentes ao próprio esclarecimento, construção conjunta, respeito aos saberes dos outros.

Sabemos que em alguns casos, as omissões não pretendiam prejudicá-los ou desrespeitá-los, mas propiciar-lhes uma nova experiência, acreditando fazer o bem, algo que realmente foi feito, em parte. Diante destas considerações, reafirmamos que nosso objetivo foi o de explorar as equivocidades tradutórias destes contextos, da cerâmica e do *copyright*, e não julgar seus termos ou participantes. Entendemos como profícuas estas situações relacionais, embora haja meandros obscuros; estas relações são necessárias para que a visão de incomensurabilidade de mundos não se torne potente, impactando negativamente a comunicabilidade e a tolerância, e também para que o relativismo não “iguale” tanto os modos diversos de observação do mesmo objeto, quanto os diferentes objetos que são vistos como semelhantes por seres diversos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese teve como objetivo inicial investigar quais relações os desenhos possibilitavam aos Kadiwéu, e, para tal, foi preciso explicar o que eram estes desenhos. Como um compilador de conhecimentos que os sintetiza em um conjunto de padrões, o *godidigo* é um modo de escrita kadiwéu em que são depositadas sabedorias do “sistema índio”, lidas e interpretadas pela comunidade indígena. É também algo criado pelo filho do demiurgo *Gonoenogoji* e compartilhado com os Kadiwéu, como uma maneira de comunicação entre planos celeste e terrestre. Como tal, além de permitir a troca de informações, este artefato traz consigo algumas propriedades capazes de alterar os corpos em que é pintado. Foi buscando entender a tais questões, acima sintetizadas, que acabamos por retornar ao objetivo primeiro, pois observamos que o desenho é um artefato que “põe-se em ato”, como um sistema de ações e relações que torna a relação possível, ao mesmo tempo que configura um sistema comunicacional.

Assim como aos Kadiwéu, o desenho diz algo aos outros. Isto é, diz da maneira kadiwéu: concentrada, expressiva e profunda. Concentrada porque reúne múltiplas histórias em um só padrão, em variados contextos, com inúmeros personagens e situações que podem ser diversamente abarcadas. Tal complexidade foi definida como representação múltipla, quimera, índice, pela literatura antropológica que trata da arte indígena. Expressiva, porque tem a característica singular de jogar duplamente, de modo ambíguo, em que mesmo voltando-se para públicos capazes de compreendê-la, a arte kadiwéu consegue atingir pessoas que estão alheias aos seus significados, além de ser fruto dos saberes kadiwéu e expressão de divindades, de forma simultânea. Por último, é uma forma profunda de comunicação porque compõe um rol de saberes transmitidos desde os tempos primordiais, considerados transposições de estruturas narrativas cosmográficas, mitos gráficos.

Além da figura, há o fundo, e a fixação ameríndia com a compulsão visual de não saber o que é figura e o que é fundo, ou ainda, de enxergar neste jogo imagens, relações, caminhos, de outros mundos, seres, socialidades. Em uma das leituras possíveis, que esboçamos nesta tese, a figura é um dos modos kadiwéu de comunicar-se, que assume suas características de concentração, profundidade e expressão, e o fundo é a capacidade do desenho de captar relações, - com seres notívagos, espíritos-guias, vivos e mortos,

seres encantados e comuns, índios ou não, etc. - por meio da capacitação dos corpos que o recebem, abrindo-os ou fechando-os, em conjunto com cantos, danças, tintas, músicas.

A medida em que fomos aprendendo a ler estes dados, fomos entendendo melhor as narrativas de algumas pessoas, mais idosas, que nos pareciam vagas a princípio. Por exemplo, conversando com *Naabi* - como era apelidada *Oylatiketeloco*, ou Maria Cláudia, em português - senhora kadiwéu que beirava os 100 anos em 2014 e que ainda se lembrava da visita de Darcy Ribeiro²²⁰, compreendemos a relação entre os desenhos e os conhecimentos primordiais. A forma como entendemos foi através da nossa nomeação:

Você vai se chamar *Naagete*. Quando Deus criou o primeiro mundo, ele criou boliviano, paraguaio, brasileiro, terena, kinikinau, todos os povos e também os Kadiwéu. Cada povo que saía do buraco, Deus dava uma coisa. Mas os Kadiwéu saíram andando. Não esperaram Deus dar nada. Daí que temos que lutar por tudo. *Naagete* é quando Deus tentou trazer o povo de volta, tentou chamar o povo de novo (*Naabi*, Aldeia Alves de Barros, 21/10/2014).

Além da emoção por termos recebido um nome tão bonito, quando ouvimos esta história, pensamos em como trazer o povo kadiwéu de volta e estudar os desenhos estariam relacionados. Ao cabo dessa pesquisa, compreendemos que o *godidigo* aborda diversos conhecimentos primordiais por meio de poucos elementos gráficos e também age sobre aqueles em que é disposto, penetrando corpos, fabricando-os, protegendo-os, etc. Assim sendo, supomos que nosso nome funciona como o desenho, pois é comunicação, que intenta chamar os Kadiwéu, e é agência, que busca trazer (atrair, movimentar) o povo de volta, permitindo que novos leitores existam, fortalecendo a língua e recolocando o debate no horizonte social e antropológico.

Iniciamos com a apresentação de uma reflexão acerca do desenho nos povos ameríndios, demonstrando por meio de outras etnografias seu potencial para compreensão do caso kadiwéu. Através do paralelismo entre conjuntos de elementos gráficos e de conhecimentos míticos, 20 padrões que compõem o *godidigo* (nossa escrita, nossa carta) foram apresentados. Neles, observamos inúmeras redes de socialidades (históricas, econômicas, identitárias, rituais, estéticas, políticas) possibilitadas aos Kadiwéu pelos desenhos – por exemplo, entre categorias sociais (gênero, geração, sexo, poder), nos ritos de iniciação, a distinção em relação com o outro (espírito, animal, índio não-kadiwéu, não-índios, vegetação, etc.) e consolidação da personitude kadiwéu, etc. Todas estas

²²⁰ *Naabi* foi fotografada por Ribeiro (1979, p. 49). No livro, ainda menina, *Náabi* sorri. Falecida em 2015, aos 99 anos, era respeitada por todos e amada pelos seus parentes. Gostava de conversar conosco, para a nossa sorte.

fundamentações, por sua vez, são interpretadas como alegria, algo que demonstra e transmite alegria, ao mesmo tempo em que promove uma mudança no estado físico e psíquico da pessoa, o estar alegre.

Por fim, descrevemos o processo de fabricação da cerâmica, refletindo sobre como são iniciadas as mulheres no comércio, a formação das associações indígenas de arte e a participação destas em projetos nacionais e internacionais. Além disso, tratamos dos equívocos tradutórios existentes no mercado da cerâmica, tomando como caso emblemático o *Copyright by Kadiwéu*. Em ambos, os modos de relação do desenho kadiwéu com o *ecalaye*, no mercado cerâmico e no *copyright*, observamos o desconhecimento geral sobre os desenhos, do ponto de vista Kadiwéu, com poucas exceções por parte dos *ecalaye*.

Nesta tese, apresentamos a arte kadiwéu como relacionada ao universo cognitivo particular no qual opera, buscando compreender os paralelismos entre conhecimentos ancestrais e grafismos, que constroem juntos mitos gráficos, que perduram na memória Kadiwéu, agindo, mediando, comunicando, pacificando o *ecalaye*, sendo instrumento de luta e resistência das mulheres artistas, e nisso tudo, produzindo alegria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALUÍSIO, Sandra. *Confecção de Ecobags*. Projeto Rondon. Lição de vida e de cidadania. Inverno/2011. s/p.
- ATHIAS, Renato. *A Noção de Identidade Étnica Na Antropologia Brasileira: De Roquette Pinto à Roberto Cardoso de Oliveira*. Apresentação Edvânia Torres. – Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.
- AZARA, Félix de. *Viajes por la America Meridional*. 2 vol., Buenos Aires: El Elefante Blanco, 1998 [1809]
- BARBERO, Estela Pereira Batista. *Artes indígenas no Brasil: trajetória de contatos, história de representações e reconhecimentos*. Dissertação de Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. 2010.
- BARBOSA, C. A; BARBOSA, J. M. A. & FIGUEIREDO, P. *O território do conhecimento tradicional: controvérsias em torno da aplicação da legislação de patentes aos conhecimentos indígenas*. In: Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/carla_joao_patrick.html>. Acesso em: 01/08/2017.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. *A arte dos sonhos*. Uma iconografia ameríndia. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia Assírio & Alvim, 2002.
- BARRACCO, Helda B.; LHULIER, Yolanda. *Elementos de editoração não verbal na pintura corporal dos índios Caduveo*. São Paulo: Com-Arte 1974.
- BASQUES, Messias. *Ejiwajegi: a arte dos cavaleiros kadiwéu*. In: Anais do Seminário de antropologia da UFSCAR, Ano 1, ED. 1. <<http://www.seminariodeantropologia.ufscar.br/wp-content/uploads/2014/09/ANAIS-DO-III-semin%C3%A1rio-de-antropologia-pdf.501-515.pdf>>. 2014. Acessado em 01/08/2017.
- BEHR, Miguel von. *Serra da Bodoquena, MS: história, cultura e natureza*. Free Press, 2001.
- BELAUNDE, Luisa Elvira. *Movimento e profundidade no kene shipibo-konibo da Amazônia Peruana*. In: SEVERI, Carlo & LAGROU, Els. (orgs.) *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. (1. ed.) Rio de Janeiro: 7Letras, 2013a. (p.199-223).
- BELAUNDE, Luisa Elvira. *Processos criativos na pintura visionária xamânica da Amazônia peruana*. (37ª ANPOCS, ST 35), 2013b.
- BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. *Como um lagarto sobre as pedras ao sol: as arquiteturas de Lina Bo Bardi e Antoni Gaudí*. In: *Arquitextos*. Ano 04, jan. 2003. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.044/620>>. Acessado em 25/4/2016.
- BITTAR, Marisa. *Mato Grosso do Sul, a construção de um estado*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.

- BO, J. B. L. *Proteção do patrimônio na UNESCO: ações e significados*. Brasília: UNESCO, 2003.
- BOAS, Franz. *Arte Primitiva*. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- BODANSKY, Jorge; MENGET, Patrick (diretores). *A propos de tristes tropiques*. Vídeo Cor, U-Matic, 50 min., Prod.: Yves Billon; Les Filmes du Village, 1991.
- BOGGIANI, Guido. Viaje de un artista por la America Meridional. Los Caduveos. Expedición al río Nabileque, en la region de las grandes cacerías de venados. Matto Grosso (Brasil), *Rev. del Inst. de Etnología de la Univ. Nac. de Tucumán*, Tomo I, pp. 495-556. 1929.
- BOGGIANI, Guido. *Os caduveo*. São Paulo: Livraria Martins Editora, [1ªEd. 1894] 1945.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.
- BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Organização do texto por Antonio Luiz de Toledo Pinto. 39. ed. São Paulo: Saraiva, 2006.
- CARMO, Paulo Sérgio do. *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: Educ, 2011.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com Aspas e Outros Ensaio*s. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Uma introdução*. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; & CESARINO, Pedro. (orgs.) *Políticas culturais e povos indígenas*. 1 ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; & CESARINO, Pedro. (orgs.) *Políticas culturais e povos indígenas*. 1 ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CESARINO, P. *Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: Relações entre pessoas, coisas e imagens*. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* – Vol. 32, Nº 93, 2017.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Cartografias do cosmos: conhecimento, iconografia e artes verbais entre os Marubo*. Mana [online]. 2013, vol.19, n.3, pp.437-471. ISSN 0104-9313. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132013000300002>.
- CESARINO, Pedro. *A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo*. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v.55 nº1. (pp.75-136), 2012.
- CHALUMEAU, Jean-Luc. *As teorias da arte: Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- CHEVALIER, Buff & ROSALIE, Sonia. *Alguns mitos dos Kadiwéu*, Publicações do Museu Municipal de Paulínia, 22, pp. 1-10. 1982.
- CLASTRES, Pierre. *Sociedade contra o Estado*. Pesquisas de antropologia política. 1ª ed. 1973. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- COELHO DE SOUZA, Marcela Stockler. *A pintura esquecida e o desenho roubado: contrato, troca e criatividade entre os Kĩsêdjê*. Paper apresentado na 27ª Reunião Brasileira de Antropologia, Belém, 2010.
- COELHO DE SOUZA, Marcela. *The Forgotten Pattern and the Stolen Design: Contract, Exchange and Creativity Among the Kĩsêdjê*. In: BRIGHTMAN, Marc;

FAUSTO, Carlos; GROTTI, Vanessa. *Ownership and Nurture: Studies in Native Amazonian Property Relations*. New York: Berghahn Books, 2016.

CONVENÇÃO SOBRE DIVERSIDADE BIOLÓGICA. Disponível em: <www.cdb.gov.br> Acesso em 22/07/2017.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint LTDA. Edições de Ouro, 1980.

DÉLÉAGE, Pierre e KULIJIMAN, Mataliwa. *Desenhos de monstros, padrões gráficos, escritura: em torno de um texto wayana*. In: FAUSTO, Carlos e SEVERI, Carlo (org.) 2015. *Palavras em imagens: escritas, corpos e memórias*. Marseille, OpenEdition Press, vol.1, 184p.

DÉLÉAGE, Pierre. *Les répertoires graphiques amazoniens*. In: *Journal de la société des américanistes*. 93-1 (2007). Tome 93, n° 1. Mis en ligne le 15/6/2012 consulté le 30/3/2015 URL: <<http://jsa.revues.org/6693>> (pp.2-22).

DEMARCHI, André. *Figurar e desfigurar o corpo: peles, tintas e grafismos entre os Mebêngôkre (Kayapó)* (p. 247-277). In: SEVERI, Carlo & LAGROU, Els. (orgs.) *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. (1. ed.) Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. Disponível em: <<http://pct.capes.gov.br/teses/2013/42007011001P3/TES.PDF>>

DURAN, Maria Raquel da Cruz. *Leituras antropológicas sobre a arte kadiwéu*. In: *Cadernos de campo*, n. 24, 2015 (pp. 43-70).

DURAN, Maria Raquel da Cruz. *As redes do conhecimento tradicional: análise do caso Cupulate*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade (PPGCTS), da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar/São Carlos, 2011.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Lisboa: Editorial Presença, 13ª ed., 1997.

FANUCCI, Francisco e FERRAZ, Marcelo. *Brasil Arquitetura Studio*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FAUSTO, Carlos e SEVERI, Carlo (org.). *Palavras em imagens: escritas, corpos e memórias*. Marseille, OpenEdition Press, vol.1, 184p. 2015.

FELIPPE, Guilherme Galhegos. *A cosmologia construída de fora: a relação com o outro como forma de produção social entre os grupos chaquenos no século 18*. Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Unisinos como requisito à obtenção do grau de Doutor em História. São Leopoldo, 2013. Disponível em: <<http://pct.capes.gov.br/teses/2013/42007011001P3/TES.PDF>>. Acessado em 19/8/15.

FREUNDT, Erich. *Índios de Mato Grosso*. Introdução de Herbert Baldus. São Paulo: Melhoramentos, 1946. 33 pp.

FRIC, Alberto Vojtěch. *Onoenrgodi-Gott und Idole der Kad'uveo in Matto Grosso*. In: *Proceedings of the XVIII session, International Congress of Americanists, London, 1912*, pp. 397-407.

FUNASA (Fundação Nacional de Saúde). *Relatório de Gestão 2003-2005*. Disponível em: <http://www.funasa.gov.br/site/wp-content/uploads/2011/10/relatorio_2003_2005.pdf>. Acessado em 22/05/2017.

GAGLIANONE, Isabela. *A oleira ciumenta*. In: O Benedito. Resenhas e ensaios literário-filosóficos. Disponível em: <<https://obenedito.com.br/oleira-ciumenta/>>. Publicada em 14/07/2016. Acessada em 26/07/2017.

GALLOIS, Dominique Tilkin. [Ilustrações: índios Wajãpi]. *Kusiwa: pintura corporal e artegráfica wajãpi*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/APINA/CTI/NHII-USP, 2002.

GALLOIS, Dominique Tilkin. *Arte iconográfica Waiãpi*. (pp. 209-230) In: *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel/Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1992.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. (1ª edição de 1983) Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997. 366 pp.

GELL, Alfred. *On Coote's 'Marvels of Everyday Vision*. In: J. F. Weiner (ed.), *Too Many Meanings: A Critique of the Anthropology of Aesthetics*, special issue, *Social Analysis*, n. 38, 1995.

GELL, Alfred. *Strathernograms, or the Semiotics of Mixed Metaphors*. In: *The art of Anthropology*. London: Athlone Press, 1999 (29-75).

GELL, Alfred. *A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia*. (Trad. Jason Campelo) *Concinnitas*, ano 6, vol.1, nº8, [1992] 2005.

GELL, Alfred. *A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas*. In: *Arte e Ensaios*, nº 8, pp.174-191, 2001.

GELL, Alfred. *The art of anthropology*. Londres: The Athlone Press, 1999.

GELL, Alfred. *Wrapping in images: tattooing in Polynesia*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

GELL, Alfred. *Art and Agency*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *Do 'tempo dos sonhos' à galeria: arte aborígine australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais*. Tese de doutorado em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UNICAMP, 2012.

GOMBRICH, Ernst. *The preference for the primitive: episodes in the history of Western taste and art*. London: Phaidon Press, 2002.

GOW, Peter. *A geometria do corpo*. In: NOVAES, A. (Org.) *A Outra Margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, (pp. 299-317), 1999.

GOW, Peter. *Piro design: painting as meaningful action in an Amazonian lived world*. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 5 (2). pp. 229-247, 1999.

GOW, Peter. *Visual compulsion: design and image in Western Amazonian art*. In: *Revindi*, p. 19-32, 1988.

GRAZIATO, Vânia Perrotti Pires. *Cerâmica Kadiwéu: processos, transformações, traduções. Uma leitura do percurso da cerâmica Kadiwéu do século XIX ao XXI*. Dissertação em Poéticas Visuais - Escola de Comunicação e de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GRIFFITHS, Glyn, 2002, *Dicionário da língua Kadiwéu. Kadiwéu-Português, Português-Kadiwéu*. Cuiabá, MT: Summer Institute of Linguistics.

GUSS, David M. *To weave and sing: art, symbol, and narrative in the south american rain forest*. Berkeley: Universitu California Press, 1989. 274 p.

HANKE, W. *Cadivéns y Terenos*. Arquivos do Museu Paranaense. Curitiba, v. 2, jul. 1942 (p. 79-86).

HERBERTS, Ana Lucia. *Os Mbayá-Guaicurú: área, assentamento, subsistência e cultura material*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, Centro de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História. São Leopoldo, 1998.

HUGH-JONES, Stephen. *Escrita nas pedras, escrita no papel*. In: FAUSTO, Carlos e SEVERI, Carlo (org.) 2015. *Palavras em imagens: escritas, corpos e memórias*. Marseille, OpenEdition Press, vol.1, 184p.

In: Mana. Estudos de Antropologia Social, 2 (2), p. 115-144, 1996.

GELL, Alfred. *Against the motion*. In: INGOLD, Tim (ed). *Aesthetics is a cross-cultural category* (pp.249-294). In: *Key debates in Anthropology*. London: Routledge, 1996.

GOW, Peter. *Against the motion*. In: INGOLD, Tim (ed). *Aesthetics is a cross-cultural category* (pp.249-294). In: *Key debates in Anthropology*. London: Routledge, 1996.

OVERING, Joanna. *Against the motion*. In: INGOLD, Tim (ed). *Aesthetics is a cross-cultural category* (pp.249-294). In: *Key debates in Anthropology*. London: Routledge, 1996.

MORPHY, Howard. *For the motion*. In: INGOLD, Tim (ed). *Aesthetics is a cross-cultural category* (pp.249-294). In: *Key debates in Anthropology*. London: Routledge, 1996.

INGOLD, Tim. *Aesthetics is a cross-cultural category?* In: INGOLD, Tim (Org.). *Key debates in antropology*. London: Routledge, 1996. p. 249-293.

INGOLD, Tim. *Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano*. In: *Ponto Urbe* [Online], 3 | 2008, posto online no dia 31 Julho 2008, consultado o 02 Agosto 2017. URL: <<http://pontourbe.revues.org/1925>>; DOI: 10.4000/pontourbe.1925. Acessado em 04/05/2017.

IPHAN. *Dossiê Wajãpi: Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_wajapi.pdf>. 2002. Acessado em 01/08/2017.

IUVARO, Fabíola. *A criatividade artística Kadiwéu: entrevista com Benilda Vergílio*. In: Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 69-96, jan./jun. 2012.

JOSÉ DA SILVA, G. *A construção física, social e simbólica da Reserva Indígena Kadiwéu: memória, identidade e história*. Dissertação em História– Centro de Ciências Humanas e Sociais. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Dourados, 2004.

JOSÉ DA SILVA, G. *Kadiwéu: senhoras da arte, senhores da guerra*. (Vol. I). Curitiba: Editora CRV, 2011.

JOSÉ DA SILVA, G; KOK, Maria da Glória Porto. *Kadiwéu: senhoras da arte, senhores da guerra* (Vol. II). Curitiba: Editora CRV, 2014.

- KARAM, F. H. *Conhecimentos tradicionais, propriedade intelectual e política externa brasileira*. Campinas: 2008.
- LABRADOR, José S. *El Paraguay Católico*. 2 vol, Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos, 1910.
- LAGROU, E. & SEVERI, C. *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*. 1ed (v. 1). Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- LAGROU, Els. *Compulsão Visual. Resenha do artigo Visual compulsion, de Peter Gow*. In: Antropologia em primeira mão, PPGAS, UFSC, 1995.
- LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro, TopBooks, 2007. (565pp)
- LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- LAGROU, Els. *Uma etnografia da cultura Kaxinawa: entre a cobra e o Inca*. UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1991.
- LATOUR, B. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. Tradução de Ivone C. Benedetti. Revisão de tradução Jesus de Paula Assis. São Paulo: UNESP, 2000.
- LATOUR, Bruno. “*Não congelarás a imagem*”, ou: como não desentender o debate ciência-religião. In: MANA 10(2):349-376, 2004.
- LAYTON, Robert. *The anthropology of art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- LEA, Vanessa R. *Riquezas intangíveis de Pessoas Partíveis: Os Mebêngôkre (Kayapó) do Brasil Central*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.
- LECZNIESKI, Lisiane Koller. *Memória e história entre índios brasileiros: os Kadiwéu e seus etnógrafos Darcy Ribeiro e Guido Boggiani*. In: História Revista, 5 (1/2): 151-163, jan/dez 2000. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/historia/article/viewFile/10594/7052>> Acessado em: 3/5/2014.
- LECZNIESKI, Lisiane Koller. *Estranhos laços: predação e cuidado entre os Kadiwéu*. Tese – Coordenadoria do curso de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Florianópolis, 2005.
- LÉVI-STRAUSS, C. *A Oleira Ciumenta*. São Paulo: Brasiliense [1985], 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude e Eribon, Didier. *De perto e de longe*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira. [1988], 1990.
- Lévi-Strauss, Claude. *O pensamento selvagem*, Campinas: Papirus, 2010.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mitológicas*. (Vol. I) São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, [1ª Ed.1955] 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *A via das máscaras*. Lisboa: Editorial Presença, 1981.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América* (p.279-305). In: Antropologia Estrutural (Vol. 1). Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1985.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac Naify, 2004 (1ªed. 1964).
- LIMA, Tânia Stolze. "O que é um corpo?". *Religião e Sociedade*, 22 (1): 9-20, 2002.
- LOUKOTKA, Čestmír. *Nouvelle contribution à l'étude de la vie et du langage des Kaduveo*. In: *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, n.s., 25, 1933, pp. 251-277.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- MÉTRAUX, Alfred. *The Native Tribes of Eastern Bolivia and Western Mato Grosso*. Washington, DC, Smithsonian Institution, 1942.
- MÉTRAUX, Alfred. *Ethnography of the Chaco: Handbook of South American Indians*. Washington, DC, Smithsonian Institution, 1946.
- MINDLIN, Betty. *A cabeça voraz*. In: *Estud. av.* [online]. 1996, vol.10, n.27, pp.271-291. ISSN 0103-4014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141996000200015>.
- MOREAU, A. *Entrevista: copyrigh Kadiwéu*. In: *Desenhos Kadiwéu em exposição na Alemanha têm direitos autorais garantidos*. 2002. Disponível em: <<http://www.socioambiental.org/nsa/detalhe?id=438>>. Acesso em: 25/07/2017.
- MORPHY, Howard. *Arte como um modo de ação: alguns problemas com Art and Agency de Gell*. In: *Revista Proa, Unicamp*. Vol. 1 Nº 3. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/viewFile/2626/2033>>. Acessada em 02/03/2016. Publicado originalmente como "Art as a mode of action: some problems with Gell's Art and Agency", no *Journal of Material Culture*, 2009, 14: 5. Tradução autorizada pelo autor.
- MORPHY, Howard. *Becoming art*. Exploring cross cultural categories. Sydney: University of South Austrália Press, 2008.
- MORPHY, Howard. *The Anthropology of Art* (pp. 648-685). In: T.Ingold (Ed). *Companion Encyclopaedia of Anthropology*. London & New York: Routledge, [1994] 2008.
- MÜLLER, Regina Polo. *Assurini do Xingu, história e arte*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- MUNN, Nancy. *Visual categories: as approach to the study of representational systems*. *American Anthropologist*, vol. 68 no. 2. 1966. P.936-950.
- MUNN, Nancy. *Walbiri graphic signs*. An analysis. *American Anthropologist*, vol 64, no. 5, part.1, 1962. P. 972-984.
- MURAT, Lúcia e HINRICHSEN, Rodrigo. *A nação que não esperou por Deus* (Taiga filmes, 2015).
- MURAT, Lúcia. *Brava gente brasileira* (Taiga filmes, 1999).
- OBERG, Kalervo. *The Terena and the Caduveo of Southern Mato Grosso, Brazil*, Smithsonian Institution, Institute of Social Anthropology, Publication No. 9, Washington, D.C.: Government Printing Office, 1949.
- OVERING, Joanna & PASSES, Alan (orgs.). *The Anthropology of Love and Anger. The aesthetics of conviviality in Native Amazonia*. London/New York, Routledge, 2000.

OVERING, Joanna. *A estética da produção: o senso da comunidade entre os Cubeo e os Piaroa*. Revista de Antropologia (pp. 7-34). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

PADILHA, Solange. *A arte como trama do mundo: corpo, grafismo e cerâmica Kadiwéu*. Dissertação em Ciências Sociais, Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1996. (218 p)

PARTSCH, Susanna. *Paul Klee (1879-1940)*. São Paulo: Paisagem/Taschen, 2005.

PASSETI, Dorothea Voegeli. *Lévi-Strauss, antropologia e arte: Minúsculo – Incomensurável*. São Paulo: Edusp/Educ, 2008.

PASTRELO, Davi Marques. *Membros do ICMC participam do Projeto Rondon*. Assessoria de Comunicação do Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação (ICMC) da Universidade de São Carlos (UFSCar), São Carlos, 2011. Disponível em < http://www.saocarlos.usp.br/index.php?option=com_content&task=view&id=6982&Itemid=186>. Acessado em 26/06/2017.

PAULA, Eleonora de. *O Bairro Amarelo e o patrimônio cultural indígena*. Publicado em 15/03/2015. Disponível em: < <http://www.funai.gov.br/index.php/comunicacao/noticias/3210-o-bairro-amarelo-e-o-patrimonio-cultural-indigena>>. Acessado em 16/07/2017.

PAZ, Octavio. *Ver e usar: arte e artesanato*. In: *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991. (pp.45-57).

PECHINCHA, Mônica Thereza Soares. 2000. *Memória e história entre índios brasileiros: os Kadiwéu e seus etnógrafos Darcy Ribeiro e Guido Boggiani*. In: *História Revista*, Goiânia, v. 5, n. 1/2, p. 151-163, jan./dez. 2000.

PECHINCHA, Mônica Thereza Soares. *Histórias de admirar: mito, rito e história Kadiwéu*. 1994. 202 f. Dissertação – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília. Brasília, 1994.

PERRONE-MOISES, Beatriz. *Festa e guerra*. Tese apresentada ao concurso de títulos e provas visando a obtenção do Título de Livre-Docente. Universidade de São Paulo, SP: 2015.

PETSCHELIES, Erik. *O Carcará e Cristo. Transformação Kadiwéu*, Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Campinas: Unicamp, 2013.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Tradução de Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

PROULX, Donald. *The Nasca Style*. In: *Pre-Columbian Sculptured and Painted Ceramics from the Arthur M. Sackler Collections*. Edited by Lois Katz, 1983, p.87-106.

PUJADAS, Juan José. *El método biográfico: el uso de las historias de vida em ciencias sociales*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1992

RIBEIRO, Darcy. [1ª Ed.1976] *Kadiwéu: Ensaio etnológico sobre o saber, o azar e a beleza*. Petrópolis: Vozes, 1979.

RIGOLIN, C. C. D. *Produção e circulação do conhecimento tradicional associado à biodiversidade: estudos de caso peruanos*. 2009. VV f. (Doutorado em Política Científica e Tecnológica) - Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

ROMIZI, Francesco. *O canto do crepúsculo*. Reflexões ornito-antropológicas. Artigo não publicado.

Santos-Granero, Fernando, *Vital enemies: slavery, predation, and the Amerindian political economy of life*. Austin: University of Texas Press, 2009.

SCHULTZ, Harald. *Índia Kadiwéu pintando rosto de filho*. Mato Grosso do Sul, 1942. 1 Negativo, p&b, 35 mm. Documentário produzido pela equipe da Seção Cine-fotográfica da Seção de Estudos. Disponível em: Série Documentos audiovisuais e iconográficos: BR MI SPI DA SE DK 01101-01461/ SPI01361, nº 994.

Link:<<http://base2.museudoindio.gov.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl82.xis&cipar=phl82.cip&lang=por>>. Acessado em 23/3/2017.

Secretaria Municipal de Assistência e Promoção Social de Bodoquena-MS, *Projeto Geração Futura Kadiwéu*, 2009.

Sem autor. *Desmatamento em grandes proporções foram descobertos após retomada da área por indígenas kadiwéu*. In: Midiamax: jornal diário com notícias de Campo Grande e do Mato Grosso do Sul. Matéria publicada em 24/05/2012. Disponível em: <<http://www.midiamax.com.br/noticias/799161-desmatamento-em-grandes-proporcoes-foram-descobertos-apos-retomada-da-area-por-indigenas-kadiweu.html>>. Acessado em: 29/3/2017.

CIMI. MPF/MS: *Processos de reintegração de posse da TI Kadiwéu serão julgados pelo STF*. Matéria publicada em 17/5/2012. In: Conselho Indigenista Missionário (CIMI) Organismo vinculado à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil - CNBB. Disponível em: <http://www.prms.mpf.mp.br/servicos/sala-de-imprensa/noticias/2012/05/kadiweu_ocupacao>. Acessado em 29/3/2017.

SEVERI, C. e LAGROU, E. *Introdução*. In: SEVERI, Carlo & LAGROU, Els. (orgs.) *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. (1. ed.) Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SEVERI, Carlo & LAGROU, Els. (orgs.) *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. (1. ed.) Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SEVERI, Carlo. *Warburg anthropologue, ou le déchiffrement d'une utopie*. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire. In: L'Homme 165, p. 77-129, 2003.

SEVERI, Carlo. *A palavra emprestada ou como falam as imagens*. In: Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2009, V. 52 Nº 2. (Tradução de Beatriz Perrone-Moisés). (p.459-506).

SEVERI, Carlo. *Entrevista com Carlo Severi*. In: Cadernos de campo, São Paulo, n. 23, p. 171-183, 2014.

SEVERI, Carlo. *Le Principe de la chimère*. Une anthropologie de la mémoire. Paris: Éditions rue d'Ulm-musée du quai Branly "Aësthetica", 2007.

SEVERI, Carlo. *O espaço quimérico*. Percepção e projeção nos atos do olhar. In: LAGROU, E. & SEVERI, C. *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*. 1ed (v. 1). Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SIQUEIRA Jr., Jaime. *Arte e técnicas Kadiwéu*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. 125 p. 1981.

- SIQUEIRA Jr., Jaime. *Esta terra custou o sangue de nossos avós: a construção do tempo e espaço Kadiwéu*. Dissertação - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1993.
- SPOSATI, Ruy. *Indígenas Kadiwéu podem ser despejados de terra homologada*. In: Brasil de Fato: uma visão popular do Brasil e do mundo. Matéria publicada em 12/10/2012. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/node/10915/>>. Acessado em 29/3/2017.
- STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva: problemas com mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Tradução de André Villalobos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.
- SUSNIK, Branislava. *El indio colonial del Paraguay III. El chaqueño: Guaicurúes y chanés-arawak*. Assunção: Museo etnográfico Andrés Barbero, 1971.
- SUSNIK, Branislava. *Las características etno-socio-culturales de los aborígenas del Paraguay en el siglo XVI*. Historia Paraguaya, Assunção, 1987, n. 24.
- SZTUTMAN, Renato. *Natureza & cultura, versão americanista*. Um sobrevoo. In: *Ponto Urbe*, 4, 2009.
- TAMASO, I. *A expansão do patrimônio: novos olhares sobre velhos objetos, outros desafios*. Sociedade e Cultura, v. 8, n. 2, p. 13-36, jul./dez. 2005.
- TAYLOR, Anne-Christine. *O corpo da alma e seus estados: uma perspectiva amazônica sobre a natureza de ser-se humano*. In: *Revista Cadernos de Campo*, São Paulo: n.21, p.213-228, 2012.
- TAYLOR, Anne-Christine; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Un corps fait de regards*. In: BRETON, Stéphane (ed.). *Qu'est ce qu'un corps?* Paris: Musée du Quai Branly, p. 148-199, 2006.
- THOMAS, Nicholas. *Foreword*. In: GELL, A. *Art and agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- TOLA, F. 2007. *"Eu não estou só(mente) em meu corpo"*: A pessoa e o corpo entre os Toba (Qom) do Chaco argentino. *Mana*, 13(2):499-519. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132007000200008>.
- TURNER, Terence. *The social skin*. In: CHERFAS, J.; LEWIN, R. *Not work alone: a cross-cultural study of activities superfluous to survival*. Londres: Temple Smith, p. 111-140, 1980.
- TURNER, Victor. *Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Tradução de Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2005.
- VELTHEM, Lúcia Hussak van. *O objeto etnográfico é irredutível? Pistas sobre novos sentidos e análises*. Bol. Mus. Para. Emilio Goeldi. Cienc. Hum; Belém, vol.7, nº1, p.51-66, jan-abr, 2012.
- VELTHEM, Lúcia Hussak van. *Mulheres de cera, argila e arumã: Princípios criativos e fabricação material entre os Wayana*. In: *MANA* 15(1): 213-236, Rio de Janeiro, 2009.
- VELTHEM, Lúcia Hussak van. *O belo é a fera*. A estética da produção e da predação entre os Wayana. Tese de doutorado em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1995; Lisboa: Assírio & Alvim, Museu Nacional de Etnologia, 2003.

VELTHEM, Lúcia Hussak van. *Homens, guaribas, mandiocas e artefatos. Alguns sentidos da pintura entre os Wajana (Wayana)*. In: LAGROU, E. & SEVERI, C. Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena. 1ed (v. 1). Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. (p. 139-163).

VERNANT, Jean-Pierre. *Figuração invisível e categoria psicológica do 'duplo': o kolossós* (pp. 263-277). In. Mito e pensamento entre os Gregos. São Paulo, Difel/Edusp, 1973.

VIDAL, Lux e SILVA, Aracy Lopes da. *Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas*. In: VIDAL, L. (org.) *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1992. (p. 279-294).

VIDAL, Lux. (Org.) *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel/Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*, São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas canibais. Elementos para uma antropologia pós-estrutural*, São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation*. In: *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, Vol. 2: Iss. 1, Article 1, 2004. Available at: <http://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol2/iss1/1>

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos*. In: *Cadernos de Campo*, nº 14/15, pp. 319-39, São Paulo, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *O nativo relativo*. In: *Mana* [online], vol.8, n.1, pp. 113-148, Rio de Janeiro, 2002. ISSN 0104-9313. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132002000100005>.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.

WANDSCHEER, C. B. *Patentes e conhecimento tradicional: uma abordagem socioambiental da proteção jurídica do conhecimento tradicional*. Curitiba: Juruá, 2004.

WARBURG, Aby. *Le rituel du serpent*. Paris: Macula, 2003.

WETIGA. Website do *Hotel Wetiga, hotel de natureza*. Bonito – MS, 2015. Disponível em: <<http://www.wetigahotel.com.br/>>. Acessado em 01/08/2017.

WILBERT, Johannes e SIMONEAU, Karin, 1989, *Folk Literature of the Caduveo Indians*, Los Angeles, Califórnia: UCLA Latin American Center Publications.

ZANIRATO, S. H.; RIBEIRO, W. C. *Conhecimento tradicional e propriedade intelectual nas organizações multilaterais*. *Ambient. soc.*, Campinas, v. 10, n. 1, jun. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-753X2007000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 maio 2010.