

Autora
Maria Raquel da Cruz Duran

O QUE NOS ENSINAM OS DESENHOS EJIWAJEGI/KADIWÉU?



Autora
Maria Raquel da Cruz Duran



Desenhos corporais feitos por **Libêncnia Rufino**
com tinta de jenipapo e palito em folha de sulfite A4



**UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MATO GROSSO DO SUL**

Reitor

Marcelo Augusto Santos Turine

Vice-Reitora

Camila Celeste Brandão Ferreira Ítavo

Obra aprovada pelo

Conselho Editorial da UFMS

Resolução nº 58-COED/AGECOM/UFMS,
de 12 de agosto de 2021.

Conselho Editorial

Rose Mara Pinheiro (presidente)

Ana Rita Coimbra Mota-Castro

Além-Mar Bernardes Gonçalves

Alessandra Regina Borgo

Antonio Conceição Paranhos Filho

Antonio Hilario Aguilera Urquiza

Cristiano Costa Argemon Vieira

Delasnieve Miranda Daspert de Souza

Elisângela de Souza Loureiro

Elizabete Aparecida Marques

Geraldo Alves Damasceno Junior

Marcelo Fernandes Pereira

Maria Ligia Rodrigues Macedo

Rosana Cristina Zanelatto Santos

Vladimir Oliveira da Silveira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Diretoria de Bibliotecas – UFMS, Campo Grande, MS, Brasil)

Duran, Maria Raquel da Cruz.

O que nos ensinam os desenhos Ejiwajegi/Kadiwéu? [recurso eletrônico] / autora
Maria Raquel da Cruz Duran. – Campo Grande, MS : Ed. UFMS, 2021.

Dados de acesso: <https://repositorio.ufms.br>

Bibliografia: p. 317-330.

ISBN 978-65-86943-56-6

1. Índios Kadiwéu. 2. Índios Kadiwéu – Arte. 3. Desenho infantil. 4. Cultura na arte.
5. Identidade social. I. Título.

CDD (23) 980.41

Autora
Maria Raquel da Cruz Duran

**O QUE NOS ENSINAM
OS DESENHOS
EJIWAJEGI/KADIWÉU?**

CAMPO GRANDE - MS
2021

 **editora
UFMS**

© da autora:
Maria Raquel da Cruz Duran

1ª edição: 2021

Projeto Gráfico, Editoração Eletrônica
TIS Publicidade e Propaganda

Revisão
A revisão linguística e ortográfica
é de responsabilidade dos autores

A grafia desta obra foi atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 1º de janeiro de 2009.

Direitos exclusivos
para esta edição



Secretaria da Editora UFMS - SEDIT/AGECOM/UFMS

Av. Costa e Silva, s/nº - Bairro Universitário, Campo Grande - MS, 79070-900
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Fone: (67) 3345-7203

e-mail: sedit.agecom@ufms.br

Editora associada à



ISBN: 978-65-86943-56-6

SUMÁRIO

PREFÁCIO	08
INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I - O QUE SÃO OS DESENHOS PARA OS KADIWÉU?	24
1.1 <i>LAWILE</i> (REDEMOINHO), <i>LIWEEKALADI</i> (ESCADA ANGULAR), <i>NAWIGICENIGI</i> (ESCADA NÃO ANGULAR): A ARTE DO CUIDADO.....	27
1.1.1 <i>Lawile</i> (redemoinho) / <i>Lawileli</i> (redemoinhos).....	29
1.1.2 <i>Liweekaladi</i> (escada angular) e <i>Nawigicenigi</i> (escada não angular)	45
1.2 ESTRELAS (<i>YOTEDI</i>) E ARCO-ÍRIS (<i>OXAAGO</i>): A EXPLICITAÇÃO DA RELAÇÃO DOS <i>EJIWAJEGI</i> COM O COSMOS NOS DESENHOS	68
1.3 DESENHOS DE BICHOS	73
1.3.1 Bichos daqui: <i>apakanigo nioladi</i> (bico de ema) e <i>waca libiwe</i> (chifre de vaca)	73
1.3.2 Bichos de lá: <i>lakedi ligi</i> (masc./fem. singular) e <i>lakedi licoli</i> (masc./fem. plural) (ziguezague) e <i>dinipicogo</i> (masc./fem. no singular, não sabemos se há plural) (dente de jacaré).....	86
1.4 FORMAS E LUGARES.....	91
1.4.1 Formas: <i>Lodoka</i> (arco), <i>lopitena</i> ou <i>okotogo</i> (flecha) e <i>niale lamodi</i> (folha de árvore), <i>apenga</i> (flor), <i>onigidágega</i> (ponto cruzado, várias pernas), <i>latigo</i> (pingo), <i>áu-on-na</i> (forquilha da casa), <i>nidigo</i> (masc./fem. singular, rabisco) e <i>nidiko</i> (rabiscos), <i>nicenaganagalate</i> (masc./fem. singular, cruz) ou <i>nicenaganagalatedi</i> (cruzes).....	92

1.4.2 Pele social ou máscaras: <i>Godatoco</i> (nossa testa), <i>Gonocédigi</i> (da testa ao queixo), <i>Gonatibi</i> (nosso buço), <i>Gonioladi</i> (nossa boca, idioma) (GRIFFITHS, 2002, p. 63) e <i>Gódolaadi</i> (nosso corpo) (p. 61)	96
1.5 DESENHOS COMO MARCAS DE PROPRIEDADE.....	104
1.6 <i>LIGELADI-INIONIGI</i> (MASC. SING.) / <i>LIGELATEDI-INIONAGA</i> (MASC.PL.) OU <i>LEGEELADI-INIONIGI</i> (FEM. SING.) / <i>LEGEELATEDI-INIONAGA</i> (FEM.PL.) (CASA DO REI), TAMBÉM CHAMADO DE <i>DINOYÉ</i> (MASC./FEM. SING.) OU <i>DINOYETIBIGIWAJI</i> (MASC./FEM. PL.) (SE ASSUSTAR) E <i>LITOLADI</i> (MASC./FEM. SING. – SEM PLURAL) (TAPETE): VARIAÇÕES DO <i>LAWILE</i>	108
1.7 TECENDO AINDA ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	118
CAPÍTULO II - GODIDIGO EM FESTA: CONSTRUINDO REDES DE SOCIALIDADES NA ALDEIA	123
2.1 INICIAÇÕES DE MULHERES E DE HOMENS: DIAS DE FESTA E DE GUERRA	124
2.1.1 Uma festa para a <i>nigaana-ake</i> : jejuns, atitudes, desenhos, cantos, sopros	125
2.1.1.1 <i>A festa da moça hoje</i>	136
2.1.2 Uma festa para os guerreiros: <i>nabbidagan</i> (negros), <i>nachique lenagadi</i> (tamborileiro) (vermelho) e veteranos (branco)	165
2.1.2.1 <i>A retomada e a festa do guerreiro ejiwajegi</i>	179
2.1.3 A festa do índio <i>ejiwajegi</i>	190
2.2 OS DESENHOS <i>EJIWAJEGI</i> UTILIZADOS POR PESSOAS EM SITUAÇÃO DE LUTO E PELO <i>NIDJIENIGI</i>	202
2.3 OS DESENHOS NAS RELAÇÕES ENTRE OS <i>EJIWAJEGI</i> E OUTROS POVOS INDÍGENAS	223

CAPÍTULO III - IWILANAGANAGA: O GODIDIGO NA PREPARAÇÃO DA CERÂMICA.....	237
3.1 A ARTE DE PRODUZIR CERÂMICA ENTRE OS <i>EJIWAJEGI</i> DA ALDEIA ALVES DE BARROS	239
3.1.1 Reunindo os materiais para a preparação da cerâmica	239
3.1.2 <i>Iwilanaganaga</i> : preparando a cerâmica passo a passo	247
3.1.3 O saber-fazer cerâmica <i>ejiwajegi</i>	253
3.1.4 Tecendo breves comparações entre a produção cerâmica do tempo dos clássicos (Boggiani, Lévi-Strauss e Ribeiro) e a atual ...	273
3.2 A PRODUÇÃO DA CERÂMICA ENQUANTO CORPO	284
3.3 A COMERCIALIZAÇÃO DA CERÂMICA	290
3.3.1 Saber vender	291
3.3.2 As associações das mulheres ceramistas e das mulheres artistas kadiwéu: duas experiências	306
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	317
ENTREVISTAS	331

PREFÁCIO

MEMÓRIA E AGÊNCIA

Marta Amoroso

Antropologia

Centro de Estudos Ameríndios USP

As mulheres ejiwajegi kadiwéu, nos conta Raquel Duran, apontaram para o desenho *legeeladi inionigi-dinoyé*, ou a casa do *rei-assustar*, e comentaram: o rei, que é o capitão kadiwéu ou o cacique, está escondido na casa, o ponto ao centro do desenho, lugar que ele ocupa. O rei-capitão está protegido por seus parentes, o povo Kadiwéu, ao mesmo tempo em que protege o povo Kadiwéu. O desenho, concluíram, mostram indígena impondo medo e assustando os não índios que, ao saberem que o rei está em casa, entendem estar em perigo, já que estão rodeados pela nação kadiwéu. Estamos diante de um dos padrões de *godidigo* (desenho, “nossa escrita”, “nossa carta”) e das versões de narrativas a ele associadas que foram reveladas pelas mulheres e pelos homens ejiwajegi kadiwéu. Como este verdadeiro ideograma sobre a chefia ejiwajegi, outras pequenas peças literárias que acompanham os *godidigo* estão elencadas neste belo livro de Raquel Duran que fala de agência e memória. A antropologia reversa dos Ejiwajegi Kadiwéu sobre os *brancos* mantidos a distância e inscrita neste padrão de desenhos também vale para os pesquisadores, mantidos devidamente “assustados” em razão da lembrança dos tempos em que sua entrada nas aldeias ejiwajegi kadiwéu não era permitida.

As mulheres ejiwajegi kadiwéu da aldeia Alves de Barros, em Porto Murtinho, Mato Grosso do Sul, entretanto, acolheram Raquel Duran em suas casas e pátios. Debruçadas sobre os *godidigo* que cobrem corpos e

indumentárias, colorem cerâmicas, imprimem-nos em tapetes, bastões, *abanicos*, maracás e cintos. Artistas e pesquisadora construíram ao longo dos meses da pesquisa uma fina reflexão sobre a memória do parentesco que os padrões gráficos acionam. Nas oficinas, revelaram e praticaram a precisão do traço e das cores dos desenhos, enquanto tratavam de pessoas e relações que compõem a socialidade *ejiwajegi kadiwéu*.

Originalmente, uma tese de doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo que tive a satisfação de orientar, o livro de Raquel Duran que agora temos em mãos nos apresenta um precioso catálogo de padrões gráficos associados a concepções e a práticas ligadas à corporalidade e à noção de pessoa *ejiwajegi kadiwéu*. Ao que parece, as histórias, antigas e atuais, relacionadas aos *godidigo* aguardavam uma escuta feminina para entretecer as tramas por trás dos padrões gráficos, narrativas até então silenciadas aos antropólogos.

Lembro do encontro com Raquel Duran em uma tarde fria de julho de 2013, de seu interesse no caso do Copyright Kadiwéu que pretendia focalizar no doutorado iniciado naquele semestre. A antropóloga, que recentemente concluíra o mestrado em sociologia da ciência, vislumbrava no caso Berlim a oportunidade de construir uma reflexão antropológica sobre as questões em torno do registro de propriedade intelectual envolvendo coletivos indígenas. O caso é conhecido: em 1979, o escritório Arquitetura Brasil (FANUCCI; FERRAZ, 2005) projetara um bairro em Berlim e mobilizara as artistas kadiwéu, selecionadas em concurso, para desenharem os azulejos que cobririam a fachada de um conjunto de prédios residenciais na Alemanha.

Dois detalhes importantes chamaram a atenção de Raquel Duran no caso Berlim. Em uma ponta do processo, a mobilização das mulheres aldeãs, que se engajaram no projeto e no concurso de seleção dos desenhos, contribuindo com copiosa produção e, por fim, se deslocaram em

1998 para a Alemanha para apreciar sua arte impressa nos azulejos do bairro residencial (DURAN,2017). Na outra ponta, o processo de patrimonialização dos desenhos kadiwéu que tramitou na Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, compondo a categoria de “desenhos abstratos”.

Raquel não concordava com essa classificação e já naquela altura havia criado as condições para uma pesquisa sobre a arte ejiwajegi kadiwéu por meio do consentimento das lideranças e das famílias envolvidas. O livro nasce, assim, de uma equivocidade (VIVEIROS DE CASTRO,2004) dos distintos entendimentos sobre os desenhos ejiwajegi kadiwéu e suas potencialidades para aqueles que são seduzidos e capturados em sua rede. Entre aqueles que participaram do Copyright Kadiwéu, artistas indígenas e promotores da patrimonialização dos desenhos, estavam em curso projetos distintos. Da parte de duas gerações de artistas indígenas, tratava-se de conferir os desenhos mais bem feitos, segundo o critério da qualidade do aprendizado de cada artista na convivência com sua mãe e suas avós. Já a equipe empenhada na patrimonialização dos *godidigo* esperava que os desenhos “abstratos” das mulheres kadiwéu trariam para o bairro alemão “humanização, contra a realidade supermoderna da solidão dos espaços opressivos e sem referências” (FANUCCI; FERRAZ, 2005).

Artistas indígenas e equipe promotora do Copyright by Kadiwéu acionavam cada qual a seu modo e seguindo critérios distintos interpretações paralelísticas sobre a agência dos *godidigo*, padrões que agiriam, através do aporte da alegria aos corpos e às superfícies, protegendo as pessoas dos perigos da tristeza e da solidão impostas pelos modelos de isolamento da vida moderna.

Não espere o leitor, no entanto, encontrar o caso Berlim no livro de Raquel Duran, senão em uma breve referência à tese em nota de rodapé. Todo o trabalho de escrita etnográfica do qual resultou o livro foi dedicado a destrinchar as narrativas sobre as redes que conectam de-

senhos, artistas e suportes variados, seguindo as recomendações de Alfred Gell de que, em se tratando das artes não euro-americanas, estamos sempre diante de agencialidades múltiplas, da pessoa enquanto pessoa e das coisas enquanto pessoas. A abreviação de casos que aqui elenco não pretende, por certo, esgotar a riqueza da etnografia deste livro, ancorada nos trabalhos de etnologia e linguística indígena.

O livro, dividido em três capítulos, apresenta no primeiro vinte dos padrões gráficos de *godidigo* e as relações de aproximações e afastamentos que se operam por meio dos desenhos. No segundo capítulo, os *godidigo* conduzem o leitor à esfera das festas de iniciação feminina, as festas de debutantes, celebradas por algumas famílias no contexto dos cultos cristãos ministrados por pastores indígenas. Os *godidigo* remetem ainda às lutas pela reconquista da terra, às festas de retomada, aos ambientes da política contemporânea dos Ejiwajegi Kadiwéu. O terceiro capítulo trata do complexo da cerâmica, a partir das reflexões e das práticas que se dão nas diferentes etapas que conformam o ateliê das artistas ejiwajegi kadiwéu: o aguardado deslocamento das mulheres pelo território indígena no Pantanal em busca do barro e dos vegetais que fornecem as cores utilizadas nos padrões gráficos impressos na argila, a produção e a queima da cerâmica na aldeia e, por fim, os projetos culturais e as associações que constituem as redes de circulação, de troca e de venda da cerâmica nas cidades circunvizinhas.

A fortuna etnográfica da pesquisa da antropóloga foi fazer reverberar por meio dos *godidigo* os enunciados formulados pelas artistas e pelos moradores das aldeias sobre o conjunto de relações ao qual cada padrão de desenho remete. Ao padrão de desenho e ao minucioso contexto de elucidação das relações que os *godidigo* conectam, às histórias contadas por mulheres artistas, produtoras de pinturas corporais e cerâmicas, se seguirão outras em uma sequência de imagens que articulam memória, corpos e a cosmologia. São composições variadas e criativas que ganham

sentido quando produzidas e descritas por aquelas que “aprenderam a ouvir e a fazer com as avós” e que participaram da etnografia de Raquel Duran sobre esta que é uma das mais famosas e difundidas das artes indígenas das terras baixas sul-americanas, entretanto, ainda tão pouco conhecida pela antropologia: a arte das mulheres ejiwajegi kadiwéu.

Assim, veremos que o padrão *lawile* ou redemoinho remete a um canto ejiwajegi kadiwéu que narra a reunião de um grupo de amigos à beira da lagoa, em torno da bebida fermentada à base de hidromel. O ideograma do padrão *lawile* associa esta cena da reunião em torno da lagoa/bebida fermentada à condição de movimento, por efeito da bebida, sendo o círculo de consanguíneos e afins apreendido na sua expressão de um redemoinho de corpos perigosamente em deslocamento, que se precipitam em direção à lagoa. De uma das artistas, D. Inácia, conhecemos a narrativa que o redemoinho se completa com o desenho da flor vermelha, *lawogo*, que ela traduz como “flor da moça”. A flor vermelha atrai as moças na fase da primeira menarca, quando são levadas a se afastarem de casa e perfidamente atraídas para as proximidades do rio onde habitam os seres predadores. Também as crianças são alvo desta espécie de sedução por efeito das flores. No caso das crianças, as flores do vaso atraem os incautos para a sua borda, onde os aguardam os seres predadores.

Se flor e redemoinho são ideogramas associados a máquinas de captura de moças e crianças, armadilhas perigosas, ao desenho *lawile*, porém, quando impresso sobre a pele dos adultos, homens e mulheres, atribuem-se efeitos profiláticos de proteção dos corpos. As artistas da aldeia Alves de Barros associam ainda ao padrão *lawile* o tempo dos deslocamentos forrageiros, o movimento ao qual o padrão do desenho alude aqui se referindo ao conceito do “rodear o campo” na luta pela terra, o redemoinho das lutas incessantes pelo direito à Terra Indígena Kadiwéu, a terra dos Ejiwajegi Kadiwéu. E este é apenas um dos padrões cujas narrativas acompanhamos neste livro.

Por fim, um convite ao leitor para uma viagem comparativa a partir dos *godidigo*, que relaciona alguns de seus motivos aos encontrados junto a povos indígenas das terras baixas meridionais. Omotivo *yotedi* “estrela” mobiliza no livro uma interpretação na longa duração, em que práticas cotidianas contemporâneas dos Ejiwajegi Kadiwéu nos remetem à crônica colonial de Sanches Labrador [1760 (1910)], passando pelas descrições deste padrão gráfico no contexto do complexo xamânico kadiwéu, que encontramos na obra de Darcy Ribeiro (1979), autor que colheu relatos sobre a aldeia celeste onde habitam os antigos guerreiros kadiwéu transformados em estrelas.

É tentador propor ainda uma aproximação de tais relatos dos *godidigo* dos Ejiwajegi Kadiwéu com as imagens históricas e as narrativas sobre os fueguitos da Patagônia que estão no filme *Botão de Pérola* (2015), do cineasta chileno Patricio Guzman. Um traço de cor branca resplandecente que figura estrelas, luas e sóis nos corpos conecta tais relatos distanciados no espaço e no tempo. No filme, se destacam as imagens fulgurantes de corpos indígenas decorados com desenhos das plêiades, da lua e do solem conexão noturna com os demais habitantes do cosmos. Tais imagens reverberam descrições que se encontram nas crônicas coloniais e também na etnografia de A. Métraux (1946), referentes aos complexos cerimoniais que se davam no Chaco por ocasião do aparecimento das plêiades (*Nibetádna* língua ejiwajegi kadiwéu), momento em que se iniciavam os guerreiros. Seus corpos eram cobertos das cores preto ou vermelho e sobre essa superfície protetora se faziam escarificações na pele com desenhos figurativos do sol, da lua e das estrelas, sobre as quais se aplicava a tinta branca, produzida com a farinha das palmeiras. O contraste da cor branca com o fundo escuro torna os corpos dos jovens guerreiros fosforescentes, como os corpos dos guerreiros ancestrais que habitam as estrelas.

O livro nos conduz, assim, aos índices materiais da arte ejiwajegi kadiwéu que constroem e desconstroem pessoas, que estabilizam e desestabilizam relações, fechando definitivamente a página de uma interpretação dos *godidigo* enquanto expressão de arte abstrata dos povos indígenas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DURAN, Maria Raquel da Cruz. **Padrões que conectam:** o *godidigo* e as redes de socialidade kadiwéu. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, 2017.

FANUCCI, Francisco e FERRAZ, Marcelo. **Brasil Arquitetura Studio.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LABRADOR, José S. **El Paraguay Católico.** 2 vols. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos, 1910[1760].

MÉTRAUX, Alfred. *Ethnography of the Chaco: Handbook of South American Indians.* Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1946.

MÉTRAUX, Alfred. **The Native Tribes of Eastern Bolivia and Western Mato Grosso.** Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1942.

RIBEIRO, Darcy. **Kadiwéu:** Ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza. Petrópolis: Vozes, 1976.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation.* **Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**, v. 2, Iss. 1, Article 1, 2004.

FILMOGRAFIA

Guzmán, Patricio. **The Pearl Button**[Botão de Pérola], 2015.

INTRODUÇÃO

Situados no município de Porto Murtinho, estado do Mato Grosso do Sul, os *Ejiwajegi*, conforme autodenominação –embora sejam mais conhecidos nacional e internacionalmente como Kadiwéu –, têm uma população de 1.622 pessoas (Censo da Sesai/Siasi de 2013-2014), distribuídas em seis aldeias (Alves de Barros, Campina, Tomázia, São João, Barro Preto e Córrego do Ouro), localizadas nos 538.535,7804 hectares-da Terra Indígena Kadiwéu (TIK), regularizada e tradicionalmente ocupada, conforme dados da Fundação Nacional do Índio (Funai).

A “capital”¹ da nação *ejiwajegié* a aldeia Alves de Barros, pois conta com o maior número de famílias reunidas em uma localidade. Além da residência fixa em aldeias, muitos indígenas habitam outros locais, tais como fazendas arrendadas, vilarejos rurais próximos às aldeias, cidades como as de Bodoquena, Campo Grande, Aquidauana, entre outras, criando uma população “flutuante” (SIQUEIRA, 1993). O principal meio de subsistência desta população consiste no arrendamento de 23 fazendas da reserva, prática iniciada pelo Serviço de Proteção Indígena (SPI) em 1928 e continuada pelos próprios indígenas, através da criação da Associação das Comunidades Indígenas da Reserva Kadiwéu (ACIRK) em 1989. Além disso, trabalham de peões nas fazendas vizinhas à reserva, de enfermeiros, professores, tradutores, motoristas, entre outras profissões, nas agências governamentais de assistência ao indígena, vendem cerâmicas e outros objetos artísticos e, quando residentes nas cidades próximas, atuam em diversos postos de trabalho, desde atendentes no comércio a operários de indústrias locais.

¹ Colocamos entre aspas expressões em português utilizadas pelos *Ejiwajegi*, em itálico palavras grafadas em língua estrangeira, indígenas e/ou não indígenas, além de grafarmos em maiúscula palavras que têm conotação elaborada por grandes grupos de teorias e práticas consolidadas pela colonização, por exemplo, Ocidente, Arte Primitiva etc.

Outra atividade importante é a xamanística que, embora conserve ainda algum prestígio, se encontra hodiernamente bastante reduzida pelo que podemos observar. O *nidjenigi*, traduzido como xamã, pajé, padre ou curandeiro, sofre a concorrência da assistência médica, a desvalorização e/ou a descrença de sua profissão pelos pastores evangélicos da comunidade, além da perseguição de alguns integrantes da comunidade. Isto posto, verificamos que eles ainda existem, mas definem-se como “parados” ou como se tivessem virado evangélicos “e não acreditam mais nisso”, algo que supomos ser uma tentativa de ocultação desta atividade perseguida ou sob suspeita, visando à sua proteção e manutenção velada. Na aldeia Alves de Barros há quatro igrejas evangélicas. A primeira delas, a Missão Pró-Redenção dos Índios, entrou na TIK através da Missão Evangélica Unida em maio de 1968. Esta instituição, de origem alemã, 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 para a aldeia, porém são destacáveis as atuações de Geraldo Klassen, 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 *guaicuru*. Atualmente, todas as igrejas evangélicas da aldeia Alves de Barros são lideradas por pastores indígenas. São eles: Lourenço, Valter e Joel, que revezam o comando da Igreja Ebenézer; Osmar e Hilário, que atuam na Uniedas; Ailton, que coordena a igreja Alicerce do Fogo; por fim, Mauro, que comanda a Igreja Comunidade Cristã.

A família *ejiwajegi* é monogâmica, sendo que os casamentos duram um breve período. Porém, segundo Siqueira Jr. (1993), quando o

casamento se dá entre pessoas mais velhas, tende a perdurar por mais tempo. A descendência considera tanto a linha paterna quanto a materna. Após o casamento, o casal habita próximo à casa materna.

Depois desta breve e generalizada caracterização dos principais temas do modo de vida *ejiwajegi*, destacamos que este livro é parte dos resultados alcançados na pesquisa de doutorado, realizada entre 2013 e 2017, no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS-USP). Naquele momento, objetivávamos apresentar alguns dos desenhos kadiwéu e das redes de socialidades, heurísticamente separadas em internas e externas, que eles possibilitavam/possibilitam aos Kadiwéu².

Caracterizada por um particular minimalismo figurativo, em que a insinuação é mais frequente do que a demonstração, a arte indígena tem sido estudada em seu estatuto e em sua agência, relacionados ao universo cognitivo particular no qual opera. Entrando no campo da sugestão, neste livro explicitamos possíveis interpretações sobre os desenhos kadiwéu, sejam eles compreendidos como linguagem ou como agência.

Após oito meses de trabalho de campo, em que enfocamos observar e entrevistar mulheres artistas da aldeia Alves de Barros, compreendemos principalmente ser o *godidigo* um compilador de conhecimentos em uma linguagem codificada, à qual estão imbricados saberes que são lidos e interpretados pela comunidade indígena tanto como agentes nas relações sociais e possibilitadores da existência destas relações quanto como comunicadores de conhecimentos, em síntese, mitos gráficos.

² Esclarecemos que chamaremos os índios *ejiwajegi* tanto desta forma quanto de kadiwéu, pois embora tais indígenas se autodenominem *ejiwajegi* – sendo esta sua definição primeira, portanto, preferencial –, eles também utilizam kadiwéu, especialmente no que tange à sua autodivulgação artística, que é nosso enfoque de pesquisa, pois este nome tornou-se sinônimo de qualidade artística indígena, exaltada tanto pela literatura específica (antropológica, histórica, artística etc.) quanto pela população nacional e internacional em geral.

Num paralelismo entre conjuntos de elementos gráficos e de conhecimentos míticos, compreendemos que o *godidigo* (nossa escrita, nossa carta – como os *Ejiwajegi* definem seus desenhos) estabelece inúmeras conexões, que não são complementares aos conhecimentos primordiais, mas sim a mesma coisa, ou seja, tais desenhos são mitos gráficos, pois são uma técnica de memória alternativa à escrita e à oralidade, que comunica os conhecimentos primordiais aos seus espectadores e, desta forma, agem neles ao reconvocarem memórias. Assim sendo, tais escrituras, que nós, *ecalaye*³, chamamos de desenhos, descrevem 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 deste povo às futuras gerações.

Partindo do pressuposto de que o desenho kadiwéu é um mito gráfico, temos a intenção de explicitar melhor esta afirmação, bem como compreender quais as redes de socialidade (históricas, econômicas, identitárias, rituais, estéticas, políticas) que tais desenhos possibilitam aos Kadiwéu, que residem tanto na relação entre quem se pinta e quem observa a pessoa pintada quanto na confecção e na compra da cerâmica decorada, atreladas à concepção de alegria e do que é demonstrar estar alegre (transmissão). Tais tramas de relações possíveis graças ao *godidigo* serão pensadas a partir de uma visão indígena, segundo nossa compreensão a seu respeito, em um contexto específico, que de modo heurístico denominamos interno. No entanto, não pretendemos produzir uma oposição entre relações internas e externas, entre indígenas e não indígenas, por exemplo. Afinal, sabemos que tais separações não ocorrem no cotidiano

³ *Ecalaye* é a forma como os *Ejiwajegi* denominam os não indígenas.

ejiwajegi desta forma, e as tratamos assim apenas visando facilitar a construção de um modelo interpretativo teórico.

Destarte tais considerações, é importante sublinhar que 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 então cacique na época, Ademir Matchua (2013-2015), 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)⁴. Em 2015, Joel Vergílio assumiu a liderança da aldeia Alves de Barros (2015-2018). Também fomos muito bem acolhidos pelo novo cacique, que nos informou sobre uma política dos *Ejiwajegi*: um cacique novo não barra o trabalho de outro cacique. Isto queria dizer que poderíamos continuar com as nossas entrevistas na aldeia até o término da pesquisa, respeitando o acordo feito por Ademir esem o acréscimo de novas exigências para tal. Ambos os caciques se mostraram muito solícitos quanto às nossas necessidades.

Antes de iniciarmos nosso percurso de pesquisa, achávamos que estudar a arte kadiwéu era a coisa mais certa a fazer, e também a mais estúpida, certamente 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

⁴ Lisiane Lecznieski realizou três visitas à 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 Petscheliés (2011) realizou uma pesquisa de mestrado sobre os Kadiwéu, contudo, sem pesquisa de campo.

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 à 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 dificultavam a percepção dos seus significados, 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 (cf. 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 *ejiwajegi* 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 em que a convivência com os nativos era ressaltada como ex-tenuante, foi um choque para nós observarmos que estávamos comple-tamente sós e que assim permaneceríamos caso não impuséssemos nossa presença em círculos de convívio.

Os Kadiwéu não são espalhafatosos, mas 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 indi-cativos 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 con-versa com qualquer frase introdutória do tipo “hoje está um dia bonito”, para a qual recebíamos como resposta: “está um dia bonito”. Desta for-ma, 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.

Isto posto, no primeiro capítulo, faremos uma reflexão sobre “O que são os desenhos para os Kadiwéu?”, questão central do livro, refletindo conjuntamente sobre o modo de acessar o saber indígena, como prática antropológica e ameríndia, que produz resultados perti-nentes em se tratando de “povos com desenho”, como colocou Lagrou (2009). Nele, exporemos os nomes dos 20 desenhos coletados, bem como as explicações *ejiwajegi* sobre eles. Com base em dados de campo, demonstraremos como os desenhos são produtores da relação eu-ou-

tro, seja de distanciamento, seja de proximidade, no tempo e no espaço. Os conhecimentos primordiais que surgem nos desenhos serão alvo de análise, apoiada nas 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), Petschelies (2011), Santos Granero (2007), Felipe (2013), Graziato (2008), bem como, e principalmente, nos relatos das anciãs *ejiwajegi* com as quais conversamos.

No segundo 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 parte inicial do livro situará o leitor num macroeixo 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.

Por fim, no terceiro 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, especialmente na 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) – outro importante macroeixo das redes de socialidades que os desenhos possibilitam aos Kadiwéu. Esta segunda parte do livro trará uma reflexão sobre a dimensão mais visível, ou melhor dizendo, mais exposta, do que faz da arte kadiwéu uma das artes indígenas mais conhecidas do estado do Mato Grosso do Sul e do Centro-Oeste de modo geral: as cerâmicas decoradas com o *godidigo ejiwajegi*.

Assim, pretendemos com este livro demonstrar um pouco do conhecimento que recebemos das mulheres artistas *ejiwajegi* – interpretando-o também a partir de uma ótica antropológica –, sem com isso supormos ter esgotado as possibilidades de compreendê-lo. Nós nos sentimos honrados pelo tempo que passamos com os *Ejiwajegi*, pelo que aprendemos com as mulheres e os homens deste grupo e também pelo processo de amadurecimento acadêmico que a feitura da tese nos possibilitou. Agradecemos ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, à nossa orientadora, professora doutora Marta Amoroso, às bancas de qualificação e defesa e, especialmente, ao povo *Ejiwajegi* – principalmente às mulheres artistas da aldeia Alves de Barros – por tudo que nos proporcionaram.

CAPÍTULO 1

O QUE SÃO OS DESENHOS PARA OS KADIWÉU?

Repetidamente, as mulheres kadiwéu com as quais desenvolvemos a pesquisa afirmaram que os *Ejiwajegi* pintam seus corpos porque estão alegres e querem demonstrar esta alegria. Encarando seriamente a tradução indígena do que significam 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.; (b) os próprios Kadiwéu, mediadas/agenciadas pelos desenhos; e por fim, (c) relações entre os Kadiwéu e os *ecalaye*, mediadas/agenciadas pelos desenhos.

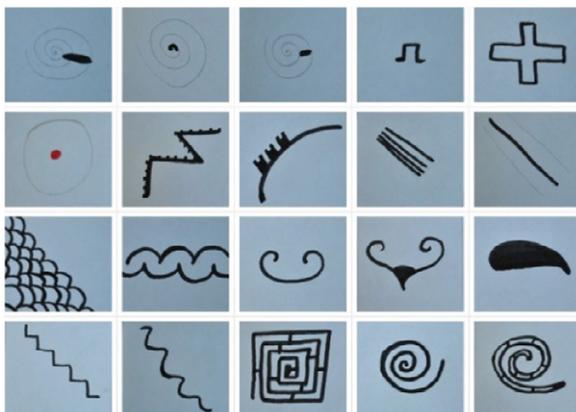
Dentre diversos elementos gráficos que compõem o conjunto de desenhos kadiwéu⁵ coletamos 20 exemplares. São eles:

⁵ 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 a uma insatisfação dos *Ejiwajegi* com as leituras de seu grupo, em que relatam diversos casos de erros gramaticais da língua guaicuru praticados por antropólogos e outros pesquisadores. Para tal, contamos com as leituras e as correções das professoras Dra. Filomena Sândalo (IEL/Unicamp) e Martina de Almeida (Escola Estadual *Ejiwajegi*), às quais agradecemos muito. Ainda assim, desculpamo-nos de antemão por quaisquer erros que apareçam neste livro, os quais são unicamente da nossa responsabilidade.

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. *Dimípigo* (masc./fem.) (dente de jacaré), para o qual há outra tradução, sugerida por Sândalo (comunicação pessoal), que é *éninyogoxegi lowe*;
7. *Oxaago* (arco-íris);
8. *Nidigo* (masc./fem.) (sing.) e *nidiko* (pl.) (rabisco);
9. *Lopitena* (flecha);
10. *Onigidágega* (*onigidaa* é “eles o apedrejaram” [Sândalo, comunicação pessoal], *gega*, está sem tradução) foi-nos traduzido como “várias pernas” ou ponto cruzado do tricô (PIRES, Maria Joana Bernaldino Pires, 2017);
11. *Apenga* foi-nos traduzido como flor, embora no dicionário *sejanawogo* (GRIFFITHS, 2002, p. 127), também encontramos *lawogo*, traduzido como flor da moça (PIRES, Maria Joana, Bernaldino, 2017);
12. *Lakedi ligi* (masc./fem. singular) ou *lakedi licoli* (plural)(ziguezague);
13. *Lodoka* (arco), que no dicionário surge *comonopitenigi* (GRIFFITHS, 2002, p. 150);

14. *Waca libiwe* (masc./fem. singular) ou *waca libiweli* (plural) (chifre de vaca);
15. *Latigo* (masc./fem. singular), no plural (ALMEIDA, Martina, 2017) (pingo);
16. *Niwekaladi* (masc.) e *niwekaladi* (fem.), *niwekalatedi* (pl. masc.) e *niwekalatedi* (pl. fem.)(ponte), ou ainda, *Liweekaladi*⁶ (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 1. Elementos gráficos coletados em campo



Fonte: Reprodução aproximada – acervo pessoal/2015⁷

⁶ Que tem a mesma lógica linguística do *niwekaladi* para a formação das mudanças entre masculino e feminino, singular e plural, ou seja, *liwekaladi* (masc.), *liwekaladi* (fem.), *liwekalatedi* (pl. masc) e *liwekalatedi* (pl. fem.).

⁷ Elementos dispostos conforme sua apresentação acima. Leia-se da esquerda para a direita, todos da primeira fileira, depois a mesma operação com as demais séries.

A princípio líamos os desenhos coletados tanto como motivos, modelos quanto como padrões, grafismos, isto é, compreendíamos os padrões como elementos mínimos do desenho, sendo um desenho a composição de um conjunto de padrões. Contudo, a leitura dos desenhos pelos Kadiwéu não é realizada apenas desta forma, mas sim também por meio da pontuação de cada um dos elementos gráficos, descritos por eles mesmos como desenhos, e não apenas um conjunto de padrões. Logo, tanto o conjunto como a unidade, simultaneamente, são desenhos para nossas interlocutoras kadiwéu.

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

Os desenhos constituem sentidos compartilhados pelos *Ejiwajegi*, remetendo as pessoas que o veem, conhecem e sabem interpretá-los aos conhecimentos primordiais. Neste livro, optamos por apresentá-los em blocos, conforme os agrupamentos gráficos mais comuns de vê-los desenhados. Apenas uma destas divisões destoou do método descrito acima: o *lawile* (redemoinho), o *niweekaladi* (ponte) ou *liweekaladi* (escada angular) e o *nawigicenigi* (freio da moça e/ou escada não angular)⁸ foram reunidos em razão da frequência com que são desenhados, porque são dispostos em todos os desenhos que vimos, sejam eles antigos ou atuais. Situados em cerâmicas, faces, corpos, tecidos, paredes, papel, couro, madeira, entre outros materiais pintáveis, o *lawile* e o *liweekaladi* (escada

⁸ 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.

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

Figuras 2 e 3. Fruteiras



Fonte: 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 *Ejjiwajegi* 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 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 algumas *ejjiwajegi* disseram que o *liweekaladi* era um *nawigicenigi*, apontando para o dese-

nho da escada, porém as mulheres idosas fizeram-nos compreender que havia 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 4. *Niwékalad, Lawila e Nawigikenig*



Fonte: Reprodução aproximada – acervo pessoal/2015

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. Começemos a explanação de cada um deles.

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

São cinco as possibilidades de compreensão do redemoinho entre os Ejiwajegi. Na primeira, o nome *lawiletem* origem na palavra *lawilawene* (beira da lagoa)⁹, 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 se sentaram e o fato de

⁹ Vocábulo coletado por Pechincha (1994) e que nossas informantes não reconhecem atualmente. Contudo, a história referente a ele é recontada ainda.

estarem bebendo fundamentaram a caracterização da beira (*lawila*), roda de amigos, de uma lagoa (*wene*)¹⁰, 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 **gonawelagati-togodi** (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 comum, chamada de *nudake*, e a bebida na linguagem

¹⁰ Lagoa seria *niweiigi* no dicionário kadiwéu (GRIFFITHS, 2002, p.144).

primordial, chamada de sagrada pela autora, *lawilawene*, o que nos faz pensar que o desenho é integrante desta¹¹. Por exemplo, algumas alcu-
nhas 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 em um contexto coletivo de análise.

Ao longo deste capítulo, estabeleceremos aproximações entre al-
gumas explicações dos desenhos que nos foram dadas por nossas interlo-
cutoras e alguns vocábulos do Dicionário Kadiwéu-Português (GRIFFI-
THS, 2002) com o intuito de relacionar desenhos e linguagens, embora
eles não se caracterizem ou não se encaixem apenas como “linguagem”,
visto que configuram mais que isso, são mitos gráficos. Neste ínterim,
ressaltamos que estas justaposições não fundamentam as elucidações
sobre os desenhos, elas apenas complementam ou são comparadas com

¹¹ A título de exemplo, expomos no quadro seguinte algumas palavras da linguagem dos
cânticos, citada por Pechincha (1994), que os contrasta com a linguagem comum (PE-
CHINCHA, 1994, p. 172, grifos nossos):

	Linguagem comum	Linguagem dos cânticos
Morte	Gudemigi	Nalewaigi
Xamakôko	Ninakeleji	Nojolexe
Pinga	Nudake	Lawilawene
Beber	Jaakata	Jileodi

Em comunicação pessoal, Filomena Sândalo afirmou não ter encontrado nenhuma lingua-
gem especial ou sagrada, nesses mais de vinte anos em que tem pesquisado a língua guaicuru,
e que mesmo as narrativas míticas que traduziu, por inteiro, utilizam a mesma língua, com-
mum, em suas composições. Joel Bernaldino Pires (PIRES, 2017 (c)) nos informou que a lín-
gua 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. 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 *atiomagaxaga*, algo que em nossa opinião reafirma o depoi-
mento de Joel Bernaldino Pires acerca da existência de gírias geracionais entre os *Ejiwajegi*.

aquilo que apreendemos em depoimentos e narrativas míticas. Consequentemente, e a título de exemplo do tipo de análise que acabamos de expor, 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 alcóolica produzida e consumida pelos Kadiwéu, provinha da fermentação do melatravés da saliva humana.

A segunda explicação sobre o padrão *lawile* foi relatada pela senhora Inácia Bernaldino (BERNALDINO, 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 (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.

Conta-se que, 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 (LANGE, 2015 (b)). Noutra história, um vaso cheio de flores, descrito pelo narrador como um disfarce usado pelos seres notívagos para enganar os *Ejiwajegi*, 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 (RIBEIRO, 1979) –, considerados ancestrais 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” (BERNALDINO, 2015).

Aliás, as plantas têm especial atenção dos Kadiwéu, estando presentes em muitas histórias. Conforme exposto, este grupo se autodenomina *Ejiwajegi* ou *Eyigua-yegi*, que, segundo SánchezLabrador (1910, vol. I, p. 266-268), significa “povo da palmeira Eyiguá”¹². No prefácio do livro de Boggiani (1945), Colini apresenta uma versão de Almeida Serra (1850, p. 359-360), que também aparece em Ribeiro (cf. 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; agradado 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).

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

¹² As versões mitológicas da origem dos Guaicurus, ancestrais deste povo, foram analisadas de diversas formas em diferentes autores, entre os quais: Azara 1998 [1809]; Almeida Serra, 1845, 1850; Boggiani, 1945 [1894]; Sánchez Labrador, 1910; Frič, 1912; Loukotka, 1933; Oberg, 1949; Buff Chevalier, 1982; Lévi-Strauss, 1996 [1955]; Ribeiro, 1979; Siqueira Jr., 1993; Pechincha, 1994; Petschelies, 2013; e Romizi, 2018.

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 caracará¹³. 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 entre 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, aqueles artefatos constituem imagens complexas, formadas a partir de um conjunto de relações: assim como existe reciprocidade entre cantos, benzimentos e narrativas

¹³ 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 a atenção, traduzida pelo dicionário como planta dele – *lawodigi* - *jegi*, povo da planta? Tais aproximações nos fazem pensar sobre plantas e buracos como variações ou modos 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. Assim sendo, a tradução de Sánchez Labrador para *Ejiwajegi* (povo das palmeiras *Eyiguá*) estaria errada, sendo a mais adequada, pela lógica da língua, palmeiral. Tendo em vista este comentário de Sândalo, *lawinaga* e *lawodigi* acrescidos de *jegi* seriam fazer planta (plantação) e fazer buraco (escavação) e, seguindo este raciocínio, os Kadiwéu seriam aqueles que são frutos ou o próprio palmeiral, seriam aqueles que vieram do buraco ou ele mesmo. De qualquer forma, estas são apenas conjecturas linguístico-antropológicas a respeito do tema.

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)¹⁴.

Hugh-Jones adere à 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,

¹⁴ 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 a 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, ao 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).

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, a ser descrito 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” (p. 58).

Segundo Severi, o que confere a esses desenhos, cantos, artefatos tal qualidade é a sua ambiguidade, 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 a fatos que não deveriam ter ocorrido, mas que aconteceram porque fugiram do controle kadiwéu. 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, a nosso ver, um exemplo de mito gráfico. Além deste qualificador, a ambiguidade, como marcadora da diferença entre um elemento gráfico

quimérico e outro comum, tem outra característica 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 corpo para suportar o peso de perigosos enfeites durante os rituais, os períodos de resguardo, as doenças, as viagens e certas relações que são 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 seres perigosos que estão agindo naqueles corpos e interagem com eles, entre outras ações que a reflexão antropológica tendeu a tratar de modo separado.

O terceiro conceito de *lawile* refere-se ao monstro que, ajudado pela flor, vê que a moça está perto do rio e faz um redemoinho nas águas para atraí-la para elas. Nomeado por Júlia Lange como *Nagalageti*, traduzido pela sua filha Odete como ariranha (LANGE, 2015 (d)), ele pode desflorar a moça, desvirginá-la, “pode quebrar seu caramujo”, dizem os Kadiwéu¹⁵. Não encontramos nenhuma narrativa ancestral que citasse *Nagalageti*; entretanto, histórias de seres subaquáticos que protagonizam

¹⁵ 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 *begidela*”. 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 de as 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.

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.

Entre os 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 se mudam 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 seu pai é o Sete Estrelas e que, se não for obediente, será buscado pelo pai¹⁶.

¹⁶ 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-karáa*). 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. *Dieu-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; SIMONEAU, 1989, p. 48).

A história do *Nagalageti* remete a histórias semelhantes à de *Wigui-má-cái*, mas também às 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 se aproximavam do lago, a arara-canindé fingia que caía no rio para atrair os índios para lá 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; 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 *Nagalageti*, pois nos parece que ambos os monstros funcionam como um dispositivo de aquisição de conhecimentos novos por meio de situações arriscadas. *Nagalageti* e *Tulupele* são chamados de monstros porque ambos são polimorfos, “têm muitas formas, são muitas coisas” (VELTHEM, 2009), têm 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 nos leva 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 quais 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 de 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 kadiwéu¹⁷) 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).

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

¹⁷ Segundo Messias Basques (comunicação pessoal), caramujo se chama juleba, e significa “corta como faca”.

os Kadiwéu inventam (LECZNIESCKI, 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. De certa maneira, os redemoinhos da flor e do monstro são armadilhas, mas também podem figurar como algo passível de ser preservado delas, como é o caso do caramujo. Seja atentando para a forma 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 aririnha, podemos afirmar que o *lawile* expressa, medeia, agencia, veicula um elemento gráfico no sentido de diversos conjuntos de saberes.

Diante da afirmação de que o desenho demonstra a alegria da pessoa pintada, no caso do motivo *lawile*, poderíamos concluir 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* se liga à 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).

Atrelada 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, o 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 (CRUZ, 2014). Perguntada sobre o porquê deste padrão chamar-*selawile*, a artista respondeu-nos que o nome era uma descrição do movimento que o desenho tornava visível. 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* à 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, cobichados, 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 símbolo¹⁸, 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 explícita 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 vivenciado por aqueles que lhes dão sentido. Logo, esta última abordagem do padrão 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.

Abrimos um parêntese aqui para advogarmos serem os desenhos *ejiwajegi* tão importantes quanto outros modos de escrita, considerados

¹⁸ “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).

“mais verdadeiros”, ao analisá-los em sua faceta de linguagem¹⁹. 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 também foi lembrado por Lévi-Strauss (1996), em aproximações com os desenhos dos Nasca ou Nazca, por exemplo, entendemos como desnecessário o estabelecimento de *rankings* entre modos de comunicação para julgamento 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 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 em face dos perigos pelos quais podem 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

¹⁹ 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 *apud* FAUSTO; SEVERI, 2016, p. 17), consideradas escritas verdadeiras.

formas de agência estão colocadas nele, quantas relações entre termos este desenho promove.

1.1.2 *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, 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 às nomeações do padrão escalonado nos foram expostas principalmente pelas mulheres mais velhas do grupo. À parte elas, a maioria das pessoas chama o *liweekaladi* de *nawigicenigi*. São recorrentes os sinais de mudança de padrões, de seus nomes e de suas formas devido à perda de memória tanto 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 tenha 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), *odipti-dena* (sobre as maçãs do rosto), *odá-tp-koli* (na testa), *io-kodrá-dígi* (no colo) e *odo-ládi* (nos braços). Este obstáculo para 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” (RIBEIRO, 1979, p. 271), tendo em vista os poucos resultados obtidos com suas perguntas insistentes.

Seguindo as diretrizes boasianas de que o efeito estético se produz 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 muito mais resistente do que seus possíveis significados. Entretanto, não se pode afirmar uma predominância da forma sobre o sentido, haja vista que ambos mantêm suas funções no que diz respeito às 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 viam 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 buscada 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 ribeirão 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, sem hesitação, a escada como *nawigicenigi*; no entanto, explicar se havia ou não algum sentido, significado, agência ou história era tarefa difícil, talvez em razão da 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 (PIRES, 2017). Porém, não há nenhuma referência a *nawigicenigi*. Seria este vocábulo uma forma antiga de linguagem, uma gíria geracional?

Figuras 5 e 6. Ligações entre passado e presente



Fonte: Acervo Pessoal/abril de 2017²⁰

O sentido deste padrão teria se perdido em meio às mudanças socioculturais pelas quais os Kadiwéu passaram, tendo sido 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 a este enigma, recorreremos mais uma vez às senhoras *ejiwajegi* e às suas memórias plenas de conhecimento. Já havíamos compreendido que o fato de os Kadiwéu silenciarem um assun-

²⁰ Na primeira imagem (figura 5) “A cunhada de Joãozinho” (BOGGIANI, 1945, p. 192-193), Boggianni desenha o rosto de uma mulher caduveo com as pinturas indígenas. Na segunda imagem (figura 6), uma mulher se pintou, inspirada na reprodução de Boggianni, na festa do índio de 2017.

to não significava que aquilo não existia mais ou que realmente não se lembravam de nada sobre ele; a cultura do silêncio integra sua educação. Desta forma, 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 nas secas do Pantanal (CRUZ, 2014). Pedimos para que nossa interlocutoranos mostrasse visualmente o padrão, e ela nos apontou o desenho do *liweekaladi* (escada angular) na cerâmica que estava produzindo. Chamamos a 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 às características da região em que moram, conhecida pelos seus alagamentos sazonais.

Numa segunda explicação, oriunda das bibliografias sobre os povos do Chaco²¹, as pinturas corporais e os adornos destas sociedades eram concebidos como menções à criação das plantas cultivadas e às personagens astrais (MÉTRAUX, 1935), ou seja, o *liweekaladi*/*nawigicenigi* faria referência aos heróis ancestrais *ejiwajegi*, entre os quais *Nibetád*, além de outros. Vimos anteriormente que também Sánchez Labrador associava as pinturas corporais – e o consumo de bebida – aos astros e ao 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 se pintavam totalmente de preto ou de vermelho, dependendo da fase para a qual evoluiriam. Após esta primeira pintura, sem desenhos, os homens faziam cortes na pele, no formato de sóis e estrelas brancas, e os preenchiam com uma

²¹ Entre os quais: os Xamacoco, os Toba, os Pilagá e os Mataco.

tinta branca, tal qual as estrelas, fabricada com a farinha da palmeira *namocoli*²². De acordo com Sánchez Labrador (citado em 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 7 e 8. Desenhos de estrelas e sóis



Fonte: RIBEIRO, 1979, p.60 e 40, respectivamente²³

Observamos que os desenhos das estrelas e dos sóis, dispostos nessas bibliografias dos séculos XVIII e XIX, são composições de trapézios e triângulos, representados em figuras fechadas, conforme os desenhos coletados por Ribeiro (1979), e abertas, segundo esboço efetuado por Romizi a pedido da pesquisadora, disponível adiante.

Considerando que a agricultura foi uma prática inserida no povo Kadiwéu através de suas relações com outros povos cultivadores, entre

²² A cerâmica também passa por esse processo nos dias atuais: primeiro, é queimada, deixando sua cor caramelada ou branca tornar-se avermelhada ou pretejada, por causa do fogo. Num segundo momento, recebe os veios, feitos com cordões de caragatá ou fios de roupas velhas. Após esse 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 elaboração do corpo do guerreiro e da cerâmica kadiwéu, acreditamos que podemos estabelecer relações entre tais vetores, corpo e cerâmica, que serão discutidas no capítulo 3 do livro.

²³ Desenhos de estrelas (duas primeiras figuras) e sóis.

os quais os Guanã – 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 – excluindo aqui a hipótese de ligação entre os desenhos *ejiwajegi* e a agricultura, presentes no livro de Barracco e Lhulier (1974).

Ribeiro (1979) informa o nome e as histórias de algumas constelações: Cervo, Jaboti, Círculo de Velhos (conhecida como *Lupos*, entre os *ecalaye*), 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 *ecalaye*) 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 permanecer 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*, e que estão relacionadas à agricultura também²⁴.

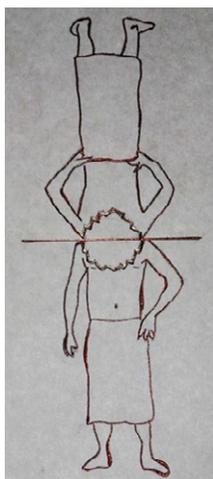
Nibetád é descrito como um homem que desceu do céu para casar com uma Kadiwéu com quem teve dois filhos, os quais depois se tornaram padres famosos. O elemento a que a lenda dá mais ênfase é a sua qualidade de agricultor, cujas roças produziam logo depois de plantadas. Este é um motivo inesperado num 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 (algar-

²⁴ A afirmação de que os grupos indígenas caracterizados como caçadores desconheciam a agricultura é uma falsa imagem forjada pela ciência, inclusive, antropológica. Todos os povos ameríndios teriam conhecimento da agricultura e praticariam o ato de cultivar.

roba e bocaiúva). 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).

Figura 9. Desenho do sol e das estrelas no corpo humano, visto de cima



Fonte: Desenho feito por Francesco Romizi, acervo pessoal/2017²⁵

²⁵ Esboço de como seria o desenho do sol e das estrelas no corpo humano, visto de cima, segundo Olinda Vergílio (VERGÍLIO, 2014 (b)).

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* – engloba o desenho em 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 cristalice 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/liwela-tedi* (sandália, sapato dele), *iwetade/niwetade* (curar, tratar), *nibetadi* (sete estrelas, umbigo), *niwetadenaganaga* (curandeiro, médico) (GRIFFITHS, 2002, p. 144) – sendo *naganaga* (quando, daí) (p.121) e *niwetade* (curar, tratar) –, e *iwitide* (guerrear) (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 a ajuda dos 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.

Em relação à aptidão em comunicar-se, observamos a concretização da hipótese colocada por nós aqui, devido à complementação de mais uma característica/utilidade do padrão: os *nidjienigi* (xamãs, padres, curandeiros) sonham com personagens que os ajudam a curar as pessoas, transitando entre dois mundos, sendo ajudados nesta viagem pelos desenhos de sóis e estrelas, que pintam em seus maracás e corpos. 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, *nidjenigi* 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 à constelação *Nibetád-lalé*, traduzida como estrela da manhã ou capacete plumário de *Nibetád*, estando a *nidjenigi* 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, proveniente de seres cuja natureza é diversa da humana, associado ao abanar, é também ressaltado na relação entre os *nidjenigi* e seus “bichos”, chamados de *niguicadi*, *ninicadi*, *nigiyodi*, *y-giocadi*, ou ainda, *liguicatedi* (RIBEIRO, 1979), conjunto de palavras que se assemelha ao *liweekaladi*, especialmente em sua terminação. 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 10 e 11. Aprendiz e mestre *nidjenigi*



Fonte: RIBEIRO, 1979, p. 154, 155

²⁶ Destaque para a indumentária xamânica e para os desenhos que são pintados.

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 a 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, essas 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 nas pernas na época em que o *Nibetád* aparecia no céu para poderem ficar fortes, balançando roupas e tarcos, ou utensílios domésticos, com a mesma finalidade. São as mesmas histórias que ouvimos de Ademir Matchua e outros em relação à 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 Matixúa, “pôs-se a chocalhar o maracá e a agitar o penacho de

ema na direção do Matixúa. Aproximou-se assim e começou a soprar e cuspir em seco e abanar a barriga do Matixúa” (RIBEIRO, 1979, p. 223).

Ainda nos anos 1990, os Kadiwéu sacudiam os tarecos e continuavam a tradição de abanar pessoas doentes com o objetivo de espantar o mal e fortalecer o convalescente, bem como a 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 em especial nas ocasiões de iniciação dos jovens. Maria Joana Bernaldino Pires (PIRES, 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; LHULIER, 1974, p. 34).

Figuras 10 e 11. Aprendiz e mestre *nidjenigi*



Fonte: BOGGIANI, 1945, p. 192-193

Tendo em vista que nos interessam 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-se 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” (BARRACCO; LHULIER, 1974, 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 à reprodução. Já o losango quer dizer unificação e a elipse, a denotação do espaço físico/terra. Para as autoras, A repetição dessa informação no lado esquerdo do corpo humano não pode ser compreendida como mera tentativa de decoração, mas sim como a representação de um deslocamento de um ambiente para outro, significando a “espiritualização das partes mundanas” (BARRACCO; LHULIER, 1974, p. 34), ou seja, o fortalecimento delas.

Assim sendo, se supusermos que os desenhos kadiwéu são partícipes de muitas concepções, e não somente a da comunicação, verbal ou não, discordaremos do ponto de vista de Barracco e Lhulier (1974), advogadas do caráter comunicativo dos grafismos kadiwéu. Contudo, observamos nas descrições das referidas autoras pontos muito parecidos com as explicações que encontramos nos depoimentos *ejiwajegi*, ainda que nestes últimos tenhamos alcançado uma compreensão mais complexa e fidedigna.

Refletindo sobre os efeitos da pintura kadiwéu naqueles que a recebem, como, por exemplo, o fortalecimento adquirido com o seu auxílio, 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 na qual o interior se desdobra no exterior e vice-versa, não havendo 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 de seu primeiro desenho, as mulheres pintam-na pela primeira vez. “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 embrulhada 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 adornos 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 pele²⁷.

²⁷ 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 elas recebem determinada importância nos rituais de passagem do grupo, de forma semelhante aos desenhos, e também expressam alegria, agindo na sua interação social. Por exemplo, numa das primeiras vezes em que doamos roupas a uma família kadiwéu cujo contato com os *ecalaye* não era 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”. Em tempos antigos, a pintura também era trocada frequentemente. Para mais informações sobre as roupas em povos indígenas, ver Tatiana Massaro (Sutil presença: a ideia de roupa em estudos ameríndios e na teoria do perspectivismo, 2021, no prelo).

Os diferentes usos da pintura – que ora veda a pele inteira, cobrindo-a e protegendo-a dos perigos, ora abrindo-a 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 míticos quanto em cotidianos, as cores interagem com o desenho e suas funções, sendo importante a sua administração.

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 *mekarô*, 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 *karô*, 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).

Sánchez Labrador (1910) já havia ressaltado a relação “tintas-práticas rituais” entre os Guaicuru – ancestrais *ejiwajegi* – 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)²⁸; por outro, a tinta negro-azulada do jenipapo é considerada imprópria para as moças usarem durante a festa de iniciação, porque está relacionada à guerra e ao contexto da mulher já inserida do ambiente social, portanto, não neófito. Sánchez Labrador (1910) aponta ainda que as cores preta e azul provinham de um barro encontrado no Pantanal, chamado *ihú-tédi*²⁹ – o amarelo era extraído do cozimento de fibras, como da casca do jacarandá, e o vermelho saía de cortiças (*neguigo*), tubérculos (*dji-pôo*) e carmim (PADILHA, 1996, p. 184-185).

Por conseguinte, 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. Como vimos, 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 dá de muitas formas: são listradas, multicores, de cores uniformes, pontilhadas etc.³⁰.

Em síntese, podemos dizer que as tintas demonstram a relevância do elemento vegetal nas reflexões ameríndias. Além deste, o elemento animaltem destaque nas 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

²⁸ Talvez porque seja a cor dos habitantes do Rio Vermelho, isto é, os cipós, bichos e ancestrais mencionados anteriormente.

²⁹ *Iote* quer dizer estrela, já *yotedi* (masc./fem. singular) ou *yotetiedi* (plural) é o nome do padrão estrela. Isto posto, padrões, cores e significações entrecruzam informações: mais uma indicação de que os grafismos kadiwéu constituem mitos gráficos, porque condensam saberes diversos.

³⁰ Um exemplo de que tudo se relaciona no modo de pensar indígena 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 coloração, as bebidas feitas de mandiocas fermentadas serão ingeridas ou não em situações ritualizadas ou cerimoniais (VAN VELTHEM citado em SEVERI; LAGROU, 2013, p. 157-158).

aves também são criação dos heróis mitológicos, sendo que algumas delas desempenham posição de destaque nestes mitos. 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. Entre suas inúmeras peripécias está a do nascimento do seu filho, chamado *Niwelanigi* ou *Nigagenigi*³¹. 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 de a onça cruzar muitas vezes por cima do bebê que era seu filho, tal qual o modo como padrão é desenhado, pode ser uma possível explicação da origem mítica do movimento feito pelo 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 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).

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

Olinda Vergílio, artista respeitada e mãe do cacique em exercício no momento de nossa pesquisa, 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 (VERGÍLIO, 2014 (a)).

Figura 13. Charge de cavalerie Gouaycourous



Fonte: DEBRET, 1980, p. 17

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 esta 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 cavalo³². Arte e guerra compõem o conteúdo da maior parte das obras daqueles que conviveram com os Kadiwéu: jesuítas, exploradores, militares, antropólogos e demais pesquisadores.

Haveria finalidade, agência, representação, categorizações socio-culturais 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 à catalogação de um conjunto de elementos gráficos, o conhecimento erigido pela memória social e a 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.

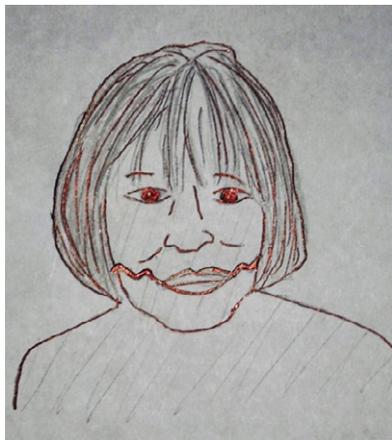
Salientamos que esta explicação não deixa de estar ligada àquela do *liweekaladi* associado ao *Nibetád* e aos seres notívagos, bichos e cipós que raptam os Kadiwéu para a morada deles, o Rio Vermelho. Assim como o herói ancestral, filho de *Gonoenogoji*, transmite aos Kadiwéu o conhecimento de como utilizar o cavalo, através de um desenho feito sobre a lua,

³² Jean-Baptiste Debret (1768-1848) foi um pintor, desenhista e professor francês. Integran-te 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.

os Kadiwéu também usufruem 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, associado pelos Kadiwéu a um freio de cavalo, o *nawigicenigide* notava 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” (VERGÍLIO, 2014), portanto, garota educada (*diwaxinaga*) e de bom comportamento (*liwaxinigi*).

Figura 14. Esboço de como seria o padrão freio da moça



Fonte: Acervo pessoal/2017³³

Ao refletirmos melhor acerca desta “confusão” entre ambos os padrões, tentamos captar o tipo de raciocínio por traz da questão: tanto *liweekaladi* quanto *nawigicenigi* relacionariam-se com o povo do Rio Ver-

³³ Desenho realizado segundo orientações de Olinda Vergílio (VERGÍLIO, 2014 (b)).

melho e seus importantes ensinamentos aos *Ejiwajegi*, assim como à passagem de saberes dos mais velhos para os mais jovens. Munidos das mitologias e dos depoimentos coletados até o presente momento, supomos que o *liweekaladi* se refira às estrelas propriamente ditas, porque é mais angular e envolvido com o contexto já explicitado, e o *nawigicenigi*, à corda, tanto do freio da moça quanto da comunicação entre ambos os mundos, que teria sido rompida após uma peripécia de uma mulher idosa, conforme mito relatado anteriormente. Portanto, é compreensível que ambos os padrões tenham diferenças, mas que sejam “confundidos” pela comunidade.

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) –, que 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 (RUFINO, 2014

(a). *Obaagad-nidigo*: desenho (*nidigo*, o escrito; *idí*, escrever (GRIFFITHS, 2002, 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) (GRIFFITHS, 2002, p. 60) (BERNALDINO, 2015 (b)).

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.

Figura 15. Moça enfeitada com o padrão *godajice* nas bochechas e na testa, entre outros, para sua festa



Fonte: LÉVI-STRAUSS, 1996, entre as páginas 160 e 161, s/p

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. Explica Siqueira Jr (1993, p. 110-111) que os enlutados se sentavam num couro ou lona no chão, pintavam-se com quatro círculos e recebiam roupas novas de presente³⁴. Após esta oferta, retiravam-se dando quatro voltas em torno do couro, em fila indiana.

Não conseguimos informações do porquê de 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, entendemos que as cores (branco e vermelho) e as posições dos desenhos (na face) têm a ver com o motivo (protetivo) da pintura deste desenho, assim como o consumo de bebida alcóolica na festa: todos eles seguem um *standard* comportamental fundamentado tradicionalmente, repetido em contextos relevantes da vida kadiwéu. As questões em torno das relações entre a pintura e o movimento corporal no ritual serão abordadas detalhadamente no próximo capítulo.

Por conseguinte, 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 fez 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

³⁴ 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; LHULIER, 1974, p. 10).

livremente esta parte complexa de sua formação espiritual, tachada de superstição pelas igrejas evangélicas.

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 fruto 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 os 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 desses desenhos nesta primeira subseção – *Lawile, Liweekaladi, Nawigicenigi* – se deu pelas correlações feitas por nossas interlocutoras kadiwéu em suas explicações sobre eles. 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 à aliança que mantêm com tais desenhos. Com o *liweekaladi/nawigicenigi*, os Kadiwéu comunicam-se com tais seres, conseguindo curas ou meios de controlar perigos, tornando-se aptos para protegerem a si mesmos e para transmitirem aos seus conterrâneos este aprendizado.

1.2 Estrelas (*yotedi*) e arco-íris (*oxaago*): a explicitação da relação dos *Ejiwajegi* 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).

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 coçar de penas, entre outros. Prova disso é a proximidade que os feiticeiros³⁵ e os chefes têm com tais seres. Os Mbayá acreditavam que a “alma dos 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), por isso, os melhores e principais viajantes das histórias kadiwéu, em sonhos ou não, são os heróis-xamãs. Desenhar uma estrela, uma lua ou um 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.

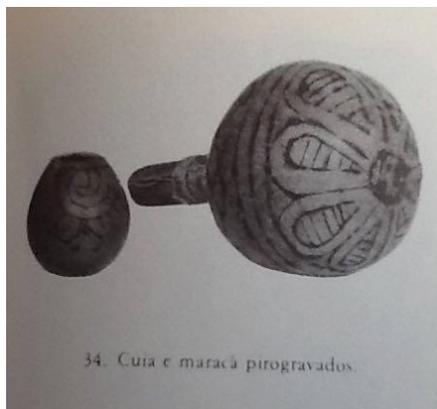
A caracterização máxima desse paralelismo é dada pela ligação entre o desenho da estrela e a figura do xamã, aquele que anda, viaja, acampa em territórios desconhecidos pelo homem comum. Responsáveis por proteger a comunidade de ataques de fantasmas portadores de doenças, os xamãs deveriam cantar, munidos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

³⁵ 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.

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, conforme relato disposto a seguir: “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 16: Cuia e maracá decorados com desenhos



Fonte: LÉVI-STRAUSS, 1996, entre as páginas 160 e 161, s/p

Assim sendo, é notável que os desenhos ameríndios, via de regra, reforcem, ao mesmo tempo em que fundamentam, a constituição fronteira da pele, interagindo com o interno, o externo e com a própria pele. Um exemplo disto é o grafismo *kran a mehn 'ók*, 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. 273-274).

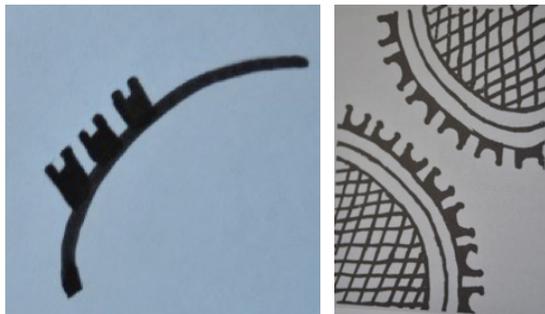
Do mesmo modo, o guerreiro kadiwéu pintaria desenhos em seu corpo tanto para demonstrar sua capacidade em suportá-los, fazendo com que os outros percebam esta sua alegria, quanto para fazer menção à relação entre guerreiros da terra e guerreiros do céu – ancestrais que foram arrastados por seres notívagos ou que viraram estrelas devido à perda de alguma batalha, estabelecendo uma reciprocidade relacional poderosa. Estabelecemos comparações entre o *dripping* selvagem *mebêngôkre* e os desenhos “sem muita forma ou precisão de risco” dos *Ejiwajegi*, não para igualá-los – pois os desenhos kadiwéu são riscados grosseiramente, diferente das marcas livres involuntárias dos Mebêngôkre –, mas para nos aproximarmos da interpretação dada a eles, desenhos feitos “com descaço” em uma sociedade que preza o detalhe, a precisão e a técnica gráfica.

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 à diversidade de cores dos animais.

Ixagodi significa estar vermelho e *ixakedi*, sabedoria, entendimento. A nossa leitura deste padrão assim nomeado é a de que tanto mergulhar no vermelho ou estar vermelho quanto 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 – são menções à fonte de toda a sabedoria e à consecutiva aprendizagem de tais conhecimentos, advindas dos seres que habitam o Rio Vermelho. Parece-nos que seja para o bem, seja para o mal, a fonte de saberes é a mesma. Envoltos de uma lógica e modo relacional, os desenhos constituem formas outras de expressá-los.

Figuras 17 e 18. Padrão *Oxaago* (arco-íris) em destaque e em composição, acima do motivo *okotogo* (flecha)



Fonte: Reprodução aproximada (acervo pessoal/2015) e 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 lhes mostramos no livro de Ribeiro (1979), bem como as histórias que trazem com eles.

1.3 Desenhos de bichos

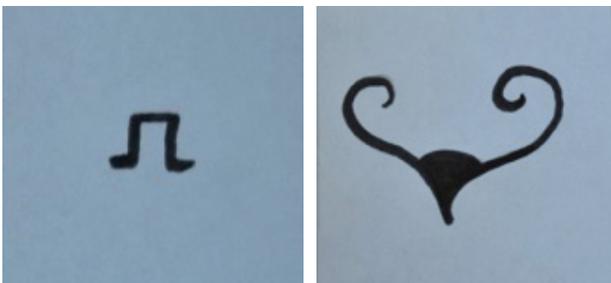
Nesta seção, trataremos dos desenhos de bichos, separando-os em duas séries: os bichos “daqui” são aqueles que aludem a situações cotidianas do povo Kadiwéu, já os bichos “de lá” estão relacionados a histórias míticas, ancestrais, situadas num tempo distante. Ainda que saibamos que estes desenhos poderiam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

1.3.1 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 suas ações.

Neste âmbito, podemos citar os nomes de algumas aldeias históricas. *Apokolibato* (campo dos tuiuiús), *Ocodidjádi* (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 *Ationadidjadi* (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), *Apeketididjadi* (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 Nalice) e *IodaGawadi* (soldados) são denominações de aldeias que refletem ações dos Kadiwéu em tal território³⁶.

Figuras 19 e 20. *Apakanigo nioladi* (bico de ema) e *Waca libiwe* (chifre de vaca)



Fonte: Reprodução aproximada – acervo pessoal/2015

³⁶ Todos os nomes destas aldeias foram recordados por Durila Bernaldino, principalmente, dispostos em Siqueira Jr. (1993, p. 222-259).

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 de esta ser a última aldeia onde habitaram sob tutela dos paraguaios, que são rememorados como aqueles que os tratavam bem, diferentemente dos brasileiros.

[...] a gente ainda estava morando no *Apacaxodeodi*. Era à 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 *inioniigi 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). Grifos da autora.

Os Kadiwéu migraram forçadamente para onde residem hoje, morando em diversos pontos ao longo do caminho entre as duas aldeias. Para abranger melhor a situação, nos séculos XV e XVI, quando são datadas 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), dos quais descenderam 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/emas), que fundaram a redução de Belém, dirigida por Sánchez Labrador entre 1760 e 1767; os *Lichagotegodis* (terra colorada); os Eyibe-

godegis ou Enacagas (escondidos) e os *Gotogodegi* (os que pertencem ao canavial das canas que fazem flechas), sendo estas 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 desses tempos antigos, da permanência do povo neste lugar e das histórias relacionadas a ele, mas também do seu deslocamento de lá.

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 *Cadigueodi*, por que 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 (RUFINO, 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 juntarem de novo. E agora os paraguaios não conhecem mais os Kadiwéu. Ninguém mais fala “esse é 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. *In*: 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 às 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 por que 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 avisavam 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 em dentro da casa deles e eles ficavam sabendo que era um sinal de que eles iam perder aquela moradia. Chegava bastante em aquela 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 presságio³⁷. Ademais, a ema também se torna 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 e a 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

³⁷ 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.

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).

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, são instrumentos mágicos do xamã. 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 auxilia em diversos momentos, ao mesmo tempo em que lhes prega peças e lhes retira dádivas.

Maria Joana Bernaldino Pires (PIRES, 2015), em uma de nossas visitas, após um período longo sem vê-la, nos disse que já sabia que iria nos 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 (PIRES, 2015 (a)).

Esta história lembra uma outra, contada pela mesma pessoa: quando um periquito entra na casa de alguém, significa que o marido

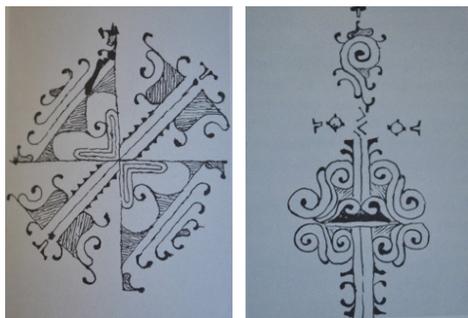
dessa pessoa morrerá em breve e que seu filho ficará órfão. Além dos animais, as plantas e os morros são portadores de notícias, como é o caso do Morro do Aviso, que envia mensagens através dos ventos. Ouvimos diversas histórias em que o vento protagoniza os desfechos. Em uma delas, que reconta a morte 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 (MORAIS, Lucineide de Barros, 2015).

Noutro depoimento, soubemos de um feiticeiro que havia sido morto pelo vento, que trouxe uma doença grave para ele. Segundo Hugo (KADIWÉU, 2014 (a)), 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 (KADIWÉU, 2014 (a)).

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 à perfeição, dádiva proporcionada pelo cosmos (LÉVI-STRAUSS, 1985).

Figuras 21 e 22. Padrão de desenho facial *Apacaxuí*



Fonte: RIBEIRO, 1979, p. 261, p. 283

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” (MARCELINO, 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 nos guris da comunidade. Algumas pinturas são mais pontuais e diferenciadas dos adultos – porque não são pintadas na testa, no nariz e na boca –, enquanto outras são de desenhos mais elaborados, não distintos daqueles dos adultos. Ambas podemos observar abaixo.

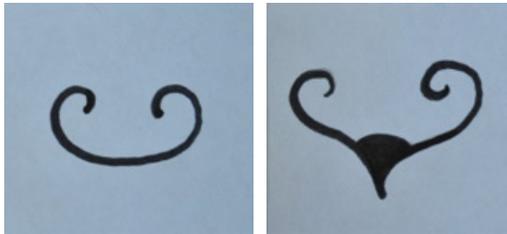
Figuras 23 e 24. Crianças kadiwéu



Fonte: 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) – ramo³⁸, 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 este último. Esta característica tornaria a vaca o 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 25 e 26. Padrões *lodoka* (arco) e *waca libiwe* (chifre de vaca)



Fonte: Reprodução aproximada – acervo pessoal/2015

Abaixo apresentamos dois exemplos do motivo *Waca libiwe* (chifre de vaca) em composições destinadas ao braço e ao antebraço: no primeiro, a parte pontuda e preenchida de preto, que demonstramos acima como diferenciador deste padrão com o *lodoka* (arco), está bem próxima da linha serpenteada. Estas duas linhas paralelas, que imitam o movimento da serpente, estão sem preenchimento e são ladeadas por chifres de vaca (*waca li-*

³⁸ Fazemos notar aqui que os chifres das vacas, assim como os cabelos humanos, são vistos pelos Ejiwajegi como terminações delas/nossas, tal qual as folhas das árvores (RUFINO, 2014 (b)).

biwe), pingos grandes (*latigo*)³⁹ e bicos de ema (*apakaxodi*); este desenho representaria a paisagem da antiga morada *kadiwéu*, a aldeia *Apakaxodeodi*.

Figuras 27 e 28. Esboços



Fonte: 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 uma descrição visual da aldeia do campo das avestruzes porque, primeiro, sabemos que os *Kadiwéu* habitavam próximo dos rios afluentes do Paraguai, sendo ótimos canoieiros (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 também vacas, que auxiliavam os *Kadiwéu* nos seus 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 (PIRES, 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.

³⁹ Os padrões *lodoka* e *latigo* serão explicitados ulteriormente.

Figura 29. Padrão reconhecido como *latigo* (pingo) e como *liwegi* (rabo)



Fonte: Reprodução aproximada – acervo pessoal/2015

Retomando a 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 lixão transportados pelo fluxo das águas, estacionando geralmente em locais de menor corrente, formando montes de resíduos. 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 ambiente 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.

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

para ficar bonito. 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 seja.

Em relação ao segundo desenho, de Libência, observamos 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 as 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 tenham se tornado sedentários pela conveniência de terem próximos 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 nos explicou Ademir Matchua (MATCHUA, 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 nos perguntaram qual era a nossa alegria, qual o motivo de termos nos pintado. Se o desenho é para ficar bonita, beleza significa estar alegre. Mas o que é essa alegria? Nós nos arriscamos a dizer que estar alegre para os Kadiwéu é ter saúde, ser forte, não ter problemas graves de relacionamento, 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 30 e 31. Jogo de padrões



Fonte: Ambas as figuras estão em RIBEIRO, 1980, p. 190⁴⁰

Em resumo, constatamos que alguns desenhos remetem a paisagens, antigas e atuais, do território kadiwéu, igualmente importantes para a concepção de mundo do grupo. A seguir, destacaremos dois animais presentes nos desenhos e nos mitos: o jacaré e a cobra.

1.3.2 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)⁴¹ 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).

⁴⁰ 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.

⁴¹ Esta denominação foi dada por Maria Joana Bernaldino Pires (PIRES, 2015 (a)), que não se lembra de como dizê-la no plural. Também dona Martina de Almeida não soube informar (ALMEIDA, 2017).

Encontramos no dicionário as palavras *owe* (dente de), *ninycogoxegi* (jacaré), *ninycogodi-libegi* (olho d'água), *dinipece* (teloco) (colocar sobre si) e *dinipepecogo* (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 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 há pouco.

Figuras 32 e 33. Padrão *dinipicogo* (dente de jacaré)



Fonte: Ambas disponíveis em: RIBEIRO, 1979, p. 96 e 260⁴²

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

⁴² O 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).

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) (GRIFITHS, 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-no-êno-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 vinham 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 to-

mar 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 jabuti, 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 *apud* 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, jabuti. Os padrões de beleza da mulher kadiwéu, em geral, também parecem seguir este paradigma, pois muitas 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 34, 35 e 36. Jogos de alternância de padrões



Fonte: As duas primeiras figuras estão em RIBEIRO, 1979, p. 60 e a terceira na p. 175⁴³

Para concluir esta subdivisão, gostaríamos de ressaltar que todos os padrões que se referem 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.

⁴³ Duas figuras contendo jogos de alternância do padrão *lakedi ligi* (ziguezague) (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.

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 em face do seu objetivo em relação ao material do qual é composta – à confecção e à 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” (SEVERI; LAGROU, 2013, p. 144). Em suma, este é 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” (SEVERI; LAGROU, 2013, 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 trazem seus corpos despedaçados. Talvez, a alegria de estar pintado pelos desenhos kadiwéu é de saber-se gente, semelhante àqueles com os quais quer parecer e relacionar-se plenamente, estabelecendo fronteiras entre seres.

1.4 Formas e lugares

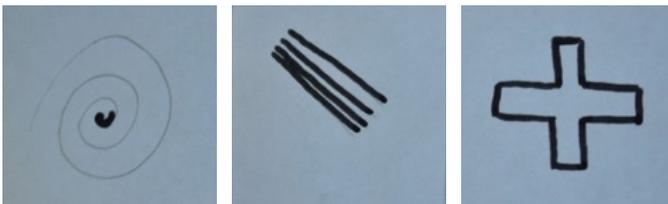
Neste tópico, optamos por apresentar os padrões que remetem visualmente a formas e lugares em separado. Em tais motivos não cap-

tamos qualquer contexto mítico, embora acreditemos que existam tais referências. Do modo como nos foram expostos, são nomes cujas explicações não ultrapassam o domínio da descrição das formas e posicionamentos, porém temos elementos suficientes, de outros padrões, para supor que também estes desenhos podem relembrar histórias, memórias, seres etc.

1.4.1 Formas: *Lodoka* (arco), *lopitena* ou *okotogo* (flecha) e *niale lamodi* (folha de árvore), *apenga* (flor), *onigidágega* (ponto cruzado, várias pernas), *latigo* (pingo), *áú-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 (*áú-on-na*). O arco, a flecha, a folha de árvore e o ponto cruzado ou várias pernas não serão expostos em desenho porque já foram explicitados anteriormente.

Figuras 37, 38 e 39. Padrões *latigo* (pingo), *nidigo* (rabisco) e *nicenaganagalate* (cruz)/ *áú-on-na* (forquilha da casa)



Fonte: Reprodução aproximada – acervo pessoal/2015

O padrão pingo (*latigo*) pode referir-se às lágrimas (*latiidi*) ou barco (*latogo*) (GRIFFITHS, 2002, p. 96). Quando desenham 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. Supomos também que possam existir aproximações com as histórias do padrão redemoinho, em torno da versão sobre a airirinha, o monstro do rio que através de artimanhas atrai as moças para si.

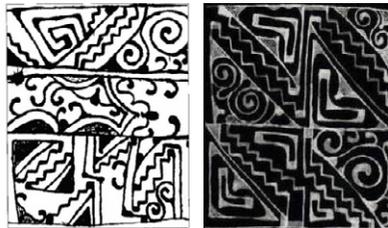
O *nidigo* (rabisco) também é uma espécie de desenho de preenchimento de espaços vazios. O *nicenaganagalate* (cruz), catalogado por Ribeiro (1979) como *niken-nar-nalát* (linhas cruzadas), pode ser compreendido como referência ao crucifixo, principalmente pela tradução que recebe hoje. Porém há também o *áu-on-na*, chamado de forquilha da casa (RUFINO, 2014b), 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 tenham dito qual a diferença, ou se seu uso é diverso, entre outras possibilidades de distinção. *Áu-on-na* foi descrito por Ribeiro (1979, p. 271-272) como “ângulos grossos”. Tendo em vista o “dripping selvagem” *mebêngôkre*, talvez possamos aproximar este padrão do *liwe-ekaladi* dos ritos feitos para o herói mítico *Nibetadi*, uma estrela-homem que viveu como um *ejiwajegi* ensinando-lhes muitas coisas.

Além destes dois, outros padrões descritos pelo autor são muito parecidos com os nomes que coletamos recentemente: *Lauú-léli* (*lawileli*) (espiralados), *Nidig* (triângulo irregular maior que contém linha escalonada e pequeno triângulo inscrito) e *Io-tédi* (estrelados). Já outros têm nomes distintos ou não foram reconhecidos pelas pessoas com as quais 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, e vice-versa. Tais desenhos são chamados “de couro”⁴⁴ porque respeitam os limites quadrados da pele recortada do animal, conforme informaram Hermínio e Odete (KADIWÉU, 2014 (b)).

Deve-se atinar para o fato de que arco (*lodoka*) e a 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. Seria o freio da moça uma referência ao caráter dúbio da palavra? Muito faladeira, ruim; fala com sabedoria, bom.

Figuras 40 e 41. Composições para couro



Fonte: A reprodução de fundo branco se encontra em Siqueira Jr (1993, p. 162); a de fundo preto, em Vidal (1992, p. 273)⁴⁵

⁴⁴ Este couro é o de veado branco, considerado fino e especial, ou de veado mateiro, de espessura grossa, bom para determinadas atividades (LANGE, 2015 (c)).

⁴⁵ 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.

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.

Figura 42. Padrão *niale lamodi* (folha/cabelo de árvore)



Fonte: Reprodução aproximada – acervo pessoal/2015⁴⁶

Outro motivo que destaca o formato de algo é o *apenga*, caracterizado como flor. Diferentemente do *lawogo* ou flor da moça, esta flor não está 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. No entanto, esta é apenas uma suposição que não pôde ser investigada mais a fundo durante o trabalho de campo realizado para o presente texto.

⁴⁶ Lembramos ao leitor que este padrão está representado também em outro desenho, acima, na figura 31.

Figuras 43, 44 e 45. Padrão *onigidágega* e padrão *apenga*



Fonte: As figuras laterais são reproduções aproximadas (acervo 2015) e a figura central está em SIQUEIRA JR., 1981, p. 25⁴⁷

1.4.2 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) (p. 61)⁴⁸

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 a esta lógica da máscara. O pai do estruturalismo notou que, para representar a pintura facial sobre o papel, uma mulher kadiwéu desenhava um rosto em forma de coração, “como se fosse necessário, para representar o grafismo numa superfície plana, escalar a pele e esticá-la” (LAGROU, 2013, p. 71).

⁴⁷ Padrão *onigidágega* (várias pernas, ponto cruzado), mulher kadiwéu com padrão corporal *onigidágega* no peito (SIQUEIRA JR., 1981, p. 25) e padrão *apenga* (flor comum).

⁴⁸ As palavras que não têm 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.

Figuras 46 e 47. Mulheres kadiwéu de rosto pintado



Fonte: LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 163

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 *damié* 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).

Distinta da pele natural, a pele social, que Lévi-Strauss chamou de máscara, é uma espécie de “pessoa-vestimenta-de-entrecasca”, isto é, ela representa uma substância vital que possui sua própria pele e confere propriedades anímicas particulares, equivalente à forma-alma. Seu pigmento e seus motivos gráficos revelam características próprias, 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, 326).

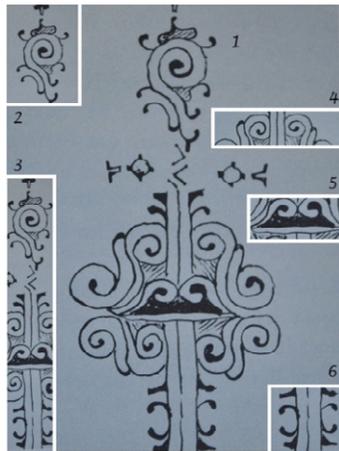
O grafismo cria deste modo, poderíamos dizer, uma “identidade complexa”, uma “quimera”. A tensão dinâmica entre desenho e rosto, entre grafismo e suporte pode, no entanto, remeter à outra dualidade que não aquela da oposição entre natureza e cultura presente na metáfora da máscara usada por Lévi-Strauss. 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* (maçãs), *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. O desenho medeia, assim como a pele, relações entre campos distintos, extremamente complexos.

Figura 48. Desenho decorativo e padrões faciais



Fonte: RIBEIRO, 1979, p. 283⁴⁹

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. Para dizer redondo, falam *yajemaga*; quadrado, *diniwokodagaxiidi*, o que mostra que estas denominações são mais que simples descrições de formas. Ne-

⁴⁹ 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).

las, averiguamos o ponto de vista kadiwéu sobre cada uma. 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 de uma espacialidade próprias associa-se às teorizações levistraussianas sobre a fabricação do modelo reduzido: um método privilegiado da arte em face da 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 se tem teorizado acerca das potencialidades da pele pintado ponto de vistas 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; 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. Desta forma, 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), traz 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 menores, na moldura do rosto, parecem indicar que a mulher-*chomo* está pensando (BELAUNDE, 2013a, p. 220).

Figura 49. Chomo Ani Bemanaya, tigela shipibo



Fonte: Museu Nacional de Antropologia de Madri, Espanha. Disponível em: <<http://www.wikiwand.com/es/Shipibo-conibo>>. Acesso em 01/12/2016

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 depende 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 com as definições canara e yawalapiti. Nós 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 tratá-lo é fundamental para construir uma perspectiva própria, mesmo que dependente do corpo.

Desta forma, 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.

Os Shipibo-Konibo dizem que a escrita que reveste os livros e os cadernos é uma forma de *kene*, os *Ejiwajegi*, 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 a sua complexidade. Defini-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.

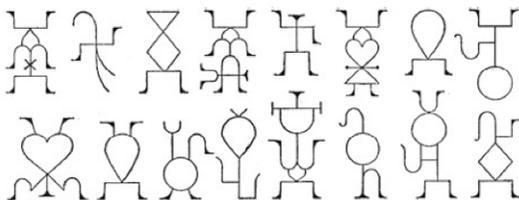
1.5 Desenhos como marcas de propriedade

Diversos autores trataram as insígnias de família representadas como figuras humanas ou animais estilizados como marcas de propriedade. Estas 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 elas 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. 32-34).

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 (BAR-

ROS, 2014) afirmou que tais sinais não são mais usados atualmente⁵⁰, embora ainda existam.

Figura 50. Exemplos de marcas de propriedade kadiwéu



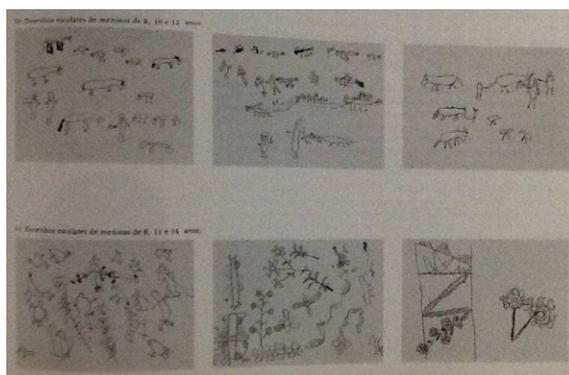
Fonte: BOGGIANI, 1945, p.229

Segundo este senhor, reconhecido na aldeia como sábio e nobre kadiwéu, a sua marca 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 com os desenhos feitos 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 os das mulheres eram não representativos, em que “a forma da figura e do fundo se confundem, como um negativo” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p.179).

Contudo, Ribeiro (1979) corrobora o que Lévi-Strauss disse: ao coletar desenhos na escola indígena, observamos que, entre 8 e 12 anos, os meninos pintam cavalos, bois, pessoas, animais, e as meninas, bichos, plantas, pessoas. Entretanto, quanto mais cresciam e desenvolviam as técnicas ensinadas pelas suas avós e mães, mais os desenhos das meninas se tornavam geometrizados e curvilíneos, sem figuras explícitas.

⁵⁰ Com exceção da família Abicho, nas aldeias Tomázia e Barro Preto, segundo Messias Basques (comunicação pessoal).

Figura 51. Diferenças dos desenhos de meninos e meninas kadiwéu em variadas idades



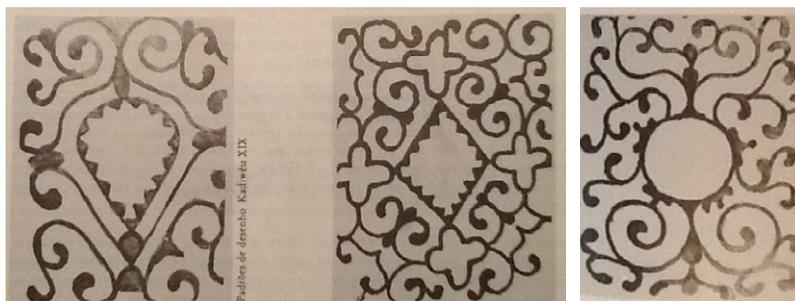
Fonte: BOGGIANI, 1945, p.229⁵¹

Por outro lado, há certa semelhança entre uma característica das marcas de propriedade e alguns desenhos das mulheres *ejiwajegi*, 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, no seu centro, segundo Maria Joana Bernaldino Pires (PIRES, 2017).

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.

⁵¹ As figuras de cima são composições masculinas, as de baixo, femininas.

Figuras 52 e 53. A gota, o losango e o círculo centrais designados como “coração” do desenho



Fonte: RIBEIRO, 1979, p. 204-205

A mudança das antigas marcas de propriedade, 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 papéis ou tecidos, especialmente em camisetas, para comercialização, inclusive nas camisetas da Associação de Mulheres Artistas Kadiwéu (AMAK), sobre as quais dissertaremos no penúltimo capítulo do livro.

Figuras 54 e 55. Desenhos em que se notam siglas de nomes



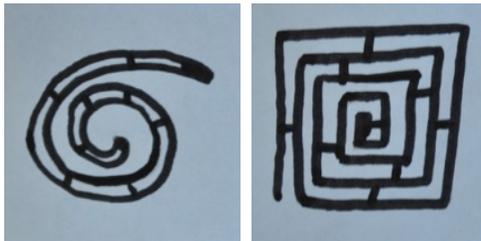
Fonte: Fotografias de desenhos expostos em rede social – out. 2016

É mister notar que as iniciais dos nomes grafadas nestes desenhos têm 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.

1.6 *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, pois parecem 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.

Figuras 56 e 57. *Legeeladi-inionigi/dinoyé* (casa do rei/se assustar) e *litoladi* (tapete)



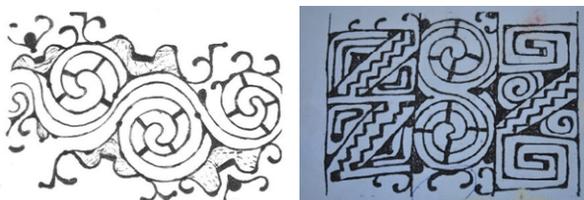
Fonte: Reprodução aproximada - acervo pessoal/2015

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” (PIRES, 2014 (b)). 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 os 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 (PIRES, 2014 (b)).

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.

Figuras 58 e 59. “Padrão decorativo para pintura corporal do peito” e “Padrão decorativo de couro”



Fonte: A primeira figura está em VIDAL, 1992, p. 273
e a segunda em SIQUEIRA JR, 1993, p. 162⁵²

⁵² 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) significam morar, fazer moradia, casa ou lar; *igelagatidi*, no dicionário, é restaurar ou renovar (GRIFFITHS, 2002, p. 72). *Jáinionigi-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 governador (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 e, ao mesmo tempo, para proteger.

A sua eficácia, por um lado, consiste em assustar o branco que vê este desenho, em ameaçá-lo, sugestando-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 possessão 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 deles⁵³, 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 personalidade (*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, 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, em David Guss, no livro *To weave and sing* (1990) sobre os Yekuana.

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, po-

⁵³ 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*”.

doendo ser um mito gráfico, um símbolo, um agente ou pessoa distribuída ao mesmo tempo.

Em resposta à pergunta de Lévi-Strauss, “por que os Kadiwéu se pintam?”, diríamos que sua experiência estética se volta para a concepção do desenho como fonte de empoderamento do corpo, tanto ao capacitá-lo para suportar tais desenhos poderosos, agentes, porque ligados aos ancestrais e aos seres notívagos, quanto como uma espécie de porta-voz, via de comunicação dupla entre mundos e seres, 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 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 miniestados 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 nossa⁵⁴).

⁵⁴ 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”.

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 por isso, 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 o(a) leitor(a) a enxergar como um fator externo, em que a mente é algo que o outro diz que a possuímos ou não em relação com ele, terá maior facilidade em enxergá-la como propõe Gell. Se, por outro lado, o(a) leitor(a) avaliar a agência como interna, 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 distribuída⁵⁵.

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. Se, por outro lado, pensarmos na mente como externa, relacional, em que o corpo não é um oco que abriga a mente, ainda há armadilha, pois tudo (corpo-mente-desenho) pode agir.

⁵⁵ 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. Discutimos melhor esta questão em artigo publicado em 2016. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/25488>. Acesso em 03 Jun 2020.

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).

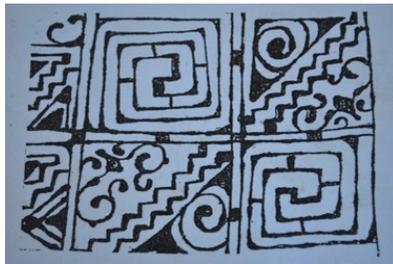
Ainda segundo esta acepção, “os objetos não seriam coisas que foram produzidas para terem um fim utilitário, mas expressariam antes ‘pontos de convergência’ que aglutinariam intenções, relações, propósitos” (VAN VELTHEM, 2013, p. 140). Cremos ser possível pensar estas propriedades no desenho e na cerâmica 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. Isso significa dizer que ao olhar para a moça pintada com o *lawile*, compreendemos que 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. Além disso, o consumo de bebida, o canto e a festa como um todo, transformam os desenhos pintados na moça, transforma seu poder exponencialmente, pois convergem forças e com isso ele se potencializa.

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 é mais o monstro *Nagalageti* ou a flor *lawogo*, ou ainda os seres notívagos etc., mas 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 do cavalo, diferentemente do dicionário, em que *litoladié* arreio para cavalo (GRIFFITHS, 2002, p. 108). Os antigos *Kadiwéu* dormiam, comiam, passavam horas do seu dia em tapetes decorados de caragatá – hoje não mais produzidos, tanto pela ausência da matéria-primados 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 nos levam a crer que era há pouco tempo um objeto tão comum quanto o caramujo.

Figura 60. Padrão decorativo *litoladi* em couro



Fonte: 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). Isto significa que o tapete é peça circunscrita como espaço ritualístico nessas ocasiões.

Do caraguatá são feitos o tapete e a sela do cavalo, mas também homens, na mitologia kadiwéu, outro fator que demonstra a potência das plantase das palmeiras *Eyiguá*. No mito de *Nitikana*, a heroína mascara 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 elacomo seu filho pela floresta até a sua aldeia de origem, ou seja, as plantas guiam por caminhos desconhecidos e/ou perigosos, por isso, o tapete de plantas também pode o ser. 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 e vice-versa. À 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 até aqui 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 *Ejiwajegi*, mesmo que ressignificados por demandas alheias ao seu contexto. Demonstramos, assim, que a sua divulgação 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 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 crítica, como se tivessem muito pouca esperança de serem 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 – na 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 mes-

ma matéria (SEVERI, 2013). Justamente porque se refere, 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 os grupos de mitos se reforçam mutuamente (LAGROU, 2013, p. 78).

1.7 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 se tornou 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 através de pinturas, tatuagens, escarificações e adornos de materiais diversos, estes autores enfatizaram a apreensão de tais

elementos articulando função cognitiva e estética global, ao mesmo tempo em que delineavam visões de mundo específicas (VAN VELTHEM, 2013). Vimos anteriormente que 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 recentes⁵⁶ – sem que uma fase exclua a outra, ou não participe em certa medida da mesma –, adentramos 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” (PIRES, 2014 (b)).

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* da tradução de Maria Joana, no nosso entendimento mais adequado 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

⁵⁶ 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).

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 *Ejiwajegiàs* futuras gerações, como uma carta, mas também como uma pessoa. Logo, o desenho kadiwéu integra “um sistema de 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. 98-99).

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, formando combinações que geram um repertório ideal comum. Entre os Kadiwéu, que mantiveram relações profundas com outros povos – por exemplo, os Guaná, dos quais descendem os Terena, os Xamacoco, os Ofayé, os Kinikinaua, os Guarani, entre outros grupos –, 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 di-

zer que eles compõem um sistema iconográfico que abrange linguagem e 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 expressa 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 anuncia 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 e, ao mesmo tempo, 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).

Padilha (1996) não pôde alcançar as conexões entre os desenhos kadiwéu e a mitologia, dado que observamos quando relata a questão econômica como expressão da ausência de correlações entre ambos, isto é, por causa dela os *Ejiwajegi* teriam deixado de lado os paralelismos entre elementos gráficos e conhecimentos míticos, raízes profundas ancestrais deste povo, em prol da substituição contínua e estimulada pelos ecalaye da produção e da comercialização da arte kadiwéu como meio de sub-

sistência. No entanto, compreendia que a hipercodificação das figuras, chamadas pela autora de abstratas ou geométricas, Padilha já supunha que elas escondiam na aparência “meramente” decorativa 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 junção 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 e 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 2

GODIDIGO EM FESTA: CONSTRUINDO REDES DE SOCIALIDADES NA ALDEIA

Segundo Alfred Gell (2005), um dos principais fatores que inje- tam poder no objeto artístico é a reação das pessoas a ele. Os processos simbólicos que tais objetos provocam em seus admiradores são denomi- nados 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 so- mente 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 a abertura ou o fechamento do corpo a tais comunicações, experi- ências, profilaxias, entre outras.

Agora, pretendemos continuar as reflexões anteriores sobre os desenhos, de produção de processos simbólicos (tecnologia do encan- to), porém enfocando as consequências sociais (encanto da tecnolo- gia) geradas por estas 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 co- munidade, entre as quais: rituais de iniciação feminina (festa da moça) e masculina (do guerreiro), a comemoração da ação indígena denomi- nada “retomada” – atividade em que os Kadiwéu se engajaram pela re-

solução do impasse jurídico das terras kadiwéu em litígio, ocorrida em 2012⁵⁷ –, e a festa do índio, que acontece anualmente no mês de abril.

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

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).

⁵⁷ 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). Assim, esclarecemos que são várias as festas de retomada ao longo da história *ejiwajegi*, no entanto, destacamos aqui a festa de 2012, tanto por ter sido a última ocorrida, logo, ainda viva na memória da maior parte do grupo, quanto por ser a mais próxima do nosso período de pesquisa (2013-2017).

A festa, portanto, é uma das formas de expressão do pensamento dos índios, com respeito aos seus fundamentos e à sua socialidade (PERRONE-MOISÉS, 2015). No “pensamento ameríndio”⁵⁸, 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, vejamos o caso da festa da moça entre os Ejiwajegi e qual é o quadro multifacetado que a compõe.

2.1.1 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 esse 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)⁵⁹. Os parentes da moça serão os cantadores

⁵⁸ Ou seja, “tudo aquilo que o mergulho nos mundos ameríndios nos permite pensar, aquilo que a consideração de variantes particulares expõe em termos de eixos compartilhados” (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 16).

⁵⁹ Muitos kadiwéu reclamam sobre a cena do filme *Brava gente brasileira* (1996) em que a menina menstrua e avisa a mãe, aos gritos. Isto nunca ocorreria desta forma entre os Kadiwéu, não condiz com o que compreendem como “boa educação” (Messias Basques, comunicação pessoal).

da festa, os Nogoégalo, grupo composto por senhores kadiwéu, hierarquicamente chamados de *Yotagodepodi*, em dias comuns.

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 ser servidos e beber até cair, conforme a tradição⁶⁰ (SIQUEIRA JR, 1993).

Siqueira Jr. (1993) e Pechincha (1994) descreveram a festa da moça como composta de uma série de resguardos que envolviam jejuns alimentares, como, por exemplo, não comer carne e gordura, só arroz com sal, no poente; atitudes como a de evitar desviar o olhar ao conversar com as outras pessoas, não pisar no chão da casa, procurar ficar na cama, sob o mosquiteiro e não sair da residência para eventos como bailes, que aconteciam no terreiro da casa da moça, chamada nesse período de “Nigaana-ake (moça que dá festa)” (SIQUEIRA Jr., 1993, p. 95)⁶¹. Além disso, 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, oração e baile – eram pautados por regras estabelecidas em tempos muito antigos. Sán-

⁶⁰ 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.

⁶¹ *Nigaana* ou *nigaanake*, moça ou guria, no dicionário (GRIFFITHS, 2002, p.133).

chez 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 ema. A moça era aconselhada por *Niwelanigi* (personagem mítico, filho de *Nitikana*) a não comer carne de ema para não virar bicho, conforme citamos anteriormente, e 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 vermelha nesse período era perigoso porque, após sua morte, a pessoa poderia virar o bicho que comeu. Sopesando esta informação, elencamos alguns argumentos do porquê de isto ser um problema para os Kadiwéu. Primeiro, continuar gente após a morte é a condição mais desejada por eles. Há uma distinção de lugares habitáveis *post-mortem*, pois, como explanamos anteriormente, os *nidjienigi* e os caciques vivem com os seres notívagos e os *Gonoenogoji* na aldeia do Rio Vermelho, enquanto outras pessoas vagam em torno da terra, não estando situadas em torno da lua e nem perto das estrelas. Como segundo fundamento, as emas habitam a parte escura do céu, e são símbolos do estrangeiro, porque podem arrastar as pessoas para fora da comunidade⁶². O terceiro ponto está relacionado ao relato de Hilário Silva (SILVA, 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, fazer a arrumação dos cômodos etc., além de não falar o nome da pessoa e tentar evitar o contato com suas roupas e

⁶² Este depoimento explicita a questão: “Vendo o céu em todo o seu esplendor, Gideão dizia, ‘Está vendo a Ema?’. Ou, insinuava estórias 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).

objetos pessoais. Também os mortos veem as coisas diferentemente dos vivos, por exemplo, eles 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 querer, assim como a ema, raptar os vivos para o mundo deles.

Diante destas explicações e fazendo uma leitura perspectivista, imaginamos que os Kadiwéu têm medo de se tornarem bichos – percebem-se 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, lugar de residência dos guerreiros, dos ancestrais mais valorosos, bem como do demiurgo. Assim sendo, a fase do jejum é cercada de perigos dos quais a *Nigaana-ake* deve se proteger, como aqueles elencados na descrição do *lawile*, em que seres subaquáticos e notívagos, disfarçados de flor, esforçam-se para seduzir a moça e levá-la embora para suas moradas.

Após o período de jejum, antes de ser apresentada 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” (LANGE, 2015 (b)), 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 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 pesquisa, 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 (PIRES, 2014 (b)) – 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 (RUFINO, 2014 (c)). 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 passaram a receber 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 apenas um “borrão branco”, em consequência, não era o padrão *godajice* ou *godigidi*, que tem forma circular bem definida. Aqui lembramos do “drapping selvagem” *mebêngokrê*, na relação que estabelecemos com os “borrões” feitos nos homens *ejiwajegi*, descritos no capítulo anterior. Provavelmente, o mesmo modo de comportamento ritual de transição que aparece em ambos os gêneros seja a denotação desta fase intermediária representada também por meio da indefinição gráfica.

A segunda característica desse período de transição é a utilização das cores como um dos aspectos mais relevantes da composição dos desenhos específicos da festa da moça. Observamos que existe uma ordem das cores na pintura facial da *Nigaana-ake*: primeiro, o branco do talco ou cinza da madeira queimada; depois, o vermelho do urucum ou do batom. Embora tenhamos notado 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 no queixo da iniciadora?

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 à importância de tais cores nesta ordem.

O branco é a cor daqueles que são indiferenciados, do momento pré-diversidade animal⁶³, ou seja, está relacionada aos animais. O vermelho é a cor dos seres notívagos, mas também da transição, da passagem entre o lugar onde habitam os *Ejiwajegi* e aquele chamado de Rio Vermelho. O preto seria a cor da humanidade, originária do carvão que as fogueiras dos humanos produzem para se aquecer e cozinhar alimentos crus; também é a cor do desenho que o filho de *Gonoenogoji* fez na lua

⁶³ 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).

para que o homem entendesse como usar o cavalo; portanto, é a forma de expressão dos conhecimentos adquiridos pelos humanos.

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 oração, 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, na cor preta, que é símbolo da sociedade humana que acolhe o conhecimento transmitido pelos ancestrais e os deuses.

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 compõem 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 conjunto de panos cuidava da moça: um para o pó branco, outro para o batom vermelho e o rouge: todos eles de-

positavam nela empoderamentos diversos por meio de cores e desenhos, além do sopro dos cantos e das abanadas, porque eram responsáveis pela moça, sendo considerados seus padrinhos. A finalidade do abanico mais ressaltada pelos *Ejiwajegié* 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). A importância do sopro, do vento, nesta cultura já foi ressaltada no primeiro capítulo.

O uso do abanico remonta a tempos muito antigos, integrado ao costume *ejiwajegi* desde o século XVIII, visto que aparece nos relatos de Sánchez Labrador (1910). Nos anos 1990, a prática de sacudir os tarecos e de 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 à 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 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, prililimprilim... 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), essas relações seriam de simbiose 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. Contudo, tal interpretação suscitou opiniões controversas, como é o caso de Santos Granero (2009). Na obra citada, 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 *ejiwajegi*.

Constatamos em inúmeras narrativas *ejiwajegi*, entre as quais a do roubo do abanico, diversos aspectos da cultura terena que foram assimilados pelos Kadiwéu, e vice-versa, sendo valorizados e recontados por estes. Em nossa opinião, não há como falar em simbiose, pois assim como a submissão, pende para um lado mais que para o outro, quando na realidade ocorre uma variação entre polos, de amizade e inimizade⁶⁴.

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

⁶⁴ 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 se apropriaram do algodão dos Terena, do cocar dos Kayapó (PECHINCHA, 1994) e do “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 dos 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.

vendê-lo ou mantê-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, uma grande bebedeira coletiva.

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 à 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 prato (BERNALDINO, 2015 (a)).

Procuramos tigela e prato no *Dicionário Kadiwéu-Português* (GRIFFITHS, 2002) e encontramos *rinogo* para prato e nenhuma tradução para tigela. No entanto, localizamos 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.

Sabemos que o consumo da bebida fermentada entre os *Ejiwajegi* está atrelado a um modo de interação com os bichos, os cipós, os ancestrais kadiwéu e demais seres do Rio Vermelho. Então, por que houve o desaparecimento da tigela da moça ou a união de sua função representada pelo abanico⁶⁵? Será que sua produção perdeu relevância quando

⁶⁵ 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.

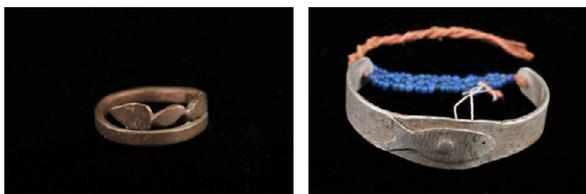
foi trocada por utensílios industrializados, juntamente com a permuta do hidromel para a aguardente? Ou a retirada desta parte da cerimônia é resultante da contínua campanha antialcoólica governamental e/ou evangélica? Quais seriam os motivos para a atual inexistência da doação do bracelete da moça?

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 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 aexpressiva 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 (ALMEIDA, 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 *ejiwajegi* com miçangas compradas ou presenteadas por visitantes.

Abaixo, expomos um anel e uma pulseira feitos por homens *ejiwajegi*, coletados pelo casal Ribeiro em sua estadia com os Kadiwéu. Neles, observamos a cobra e o peixe, animais com grande representatividade no território indígena em que habitam, bem como nas mitologias que compõem seu repertório principal de fonte de conhecimentos ancestrais.

Figuras 61 e 62. “Anel kadiwéu” e “Pulseira de metal, miçangas azuis e faixa de algodão tingido de urucum”



Fonte: 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. Disponível em: <http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/semu/adornos_ecleticos/kadiw%C3%A9u/1271/target0.html>. Acesso em 02/04/2017`

Após a descrição das três etapas – separação, liminaridade e reincorporação (TURNER, 2005) – ou seja, os resguardos por meio de jejum, atitudes, pinturas, cantos e abanadas, e ainda, os presentes e os 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.

2.1.1.1 A festa da moça hoje

Muitos pesquisadores afirmaram seu pesar pela constante perda de diversos aspectos socioculturais kadiwéu, que o tempo e o contato com a sociedade envolvente teriam acelerado⁶⁶. Contudo, diversas etno-

⁶⁶ 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.

grafias mostram que as “novas festas” não corroboram a perda da riqueza e da profundidade de sentido das festas antigas, mas sim continuam a exhibir 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).

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, onde há um espaço para orações⁶⁷. 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 Emily Andressa Gondim (10/07/2014) e a de Tainara Vergílio Pires

⁶⁷ Não participamos nem sequer soubemos da existência de alguma festa da moça totalmente fora do ambiente religioso, física e ideologicamente.

(24/10/2015)⁶⁸. 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 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 63 e 64. Na primeira foto, Emilly posa com uma prima em sua festa. Na segunda, Tainara posa com as primas Emilly e Adrielle



Fonte: Primeira foto disponível no Facebook de Vanda Pires, mãe de Emilly, jul. 2014; segunda foto gentilmente cedida por Messias Basques, out. 2015

Entretanto, alguns acontecimentos foram distintos em ambas as comemorações. A festa de Emilly foi composta por valsa e coreografias dançadas pelos amigos da moça, integrantes do grupo de jovens de sua

⁶⁸ 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 participar 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 assistir seu encerramento.

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 à luz do barracão da igreja e aos episódios da festa, e outras distantes dela, alheias ao evento, muitas vezes desfrutando de bebida alcoólica, espalhadas pelos cantos do espaço. Diversos grupos aliados e não aliados são formados e confirmados em festas, contudo, 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, pastor evangélico de grande prestígio na comunidade, contou que se converteu ao cristianismo quando um amigo estranhou o fato de ele 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 (SILVA, 2014).

Na festa, as parcialidades 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 *ejiwajegi* 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 os 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 da moça Emilly) e genro de Nestor Rufino (pai de criação da esposa de Joel)⁶⁹, que é Matchua e se autointitula 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,

⁶⁹ 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.

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-separciais quanto ao lado 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, com o que 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 em sua maioria Matchua – que perdiam um posto importante de liderança –, os contentes, Silva.

Enquanto pesquisadores, procuramos ter 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 instantaneamente. Felizmente, 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 (PERRONE-MOISÉS, 2015): a festa da moça da filha do recém-cacique foi uma forma de confraternização do povo *Ejiwajegi*, de reconhecimento deste novo líder, ou seja, do seu carisma em agregar pessoas, da sua generosidade, de seu potencial em arremeter 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 Ebenezer, 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 o que é necessário para tal, demonstrado na formação e na apresentação de sua filha à comunidade, controlando, com a ajuda dos seus aliados humanos e não humanos, 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 também compuseram as forças necessárias para torná-la importante e significativa. Tal elemento pôde ser observado em ambas as festas, porque em cada uma delas houve um con-

junto 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 e, 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). Mesmo que a relação entre anfitrião e convidados seja assimétrica, caracterizando-se como um par de opostos complementares – tal qual ocorre no pensamento ameríndio em geral, nas histórias de 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 intergrupos”, 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 (PER-RONE-MOISÉS, 2015, p. 48). Grifos da autora.

A diferença que os relaciona corresponde perfeitamente ao que acontece na festa da moça, em especial, na festa de Tainara. Relacionam-se índios e não índios, *Ejiwajegie* não Ejiwajegi, 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 antiga da festa da moça dentro da festa 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 os parentes mais próximos do cacique – e direita, destinada às mulheres usualmente. 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 aos 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. Em frente a esta estrutura, árvores e troncos, motos, tratores, cadeiras e bancos espalhados abrigavam o público, que estava dividido, uma parte das pessoas situando-se próximas da armação, outra parte mais afastada.

Observando assimilitudes nas festas, nova e antiga, ousamos aventar que se na “festa nova” os convidados especiais sentam-se no banco – mulheres, idosos e estrangeiros –, na festa antiga eles sentavam-se no couro. Curioso notar algumas diferenças: nas primeiras descrições da festa da moça, homens, patrícios ou cativos sentavam-se e eram servidos pelas mulheres ou pelos patrícios/cativos. Hoje, “autoridades” (toldo esquerdo) e mulheres/crianças/idosos em geral (toldo direito) sentam-se em bancos. Porém, embora ainda haja um lugar de destaque para aqueles com maior representatividade política na festa (o toldo esquerdo), a novidade é a inserção das pessoas do toldo direito em lugar proeminente na festa.

Figura 65. Estrutura da festa da moça de Tainara



Fonte: BASQUES, 2015

Sintetizando, a festa da moça de 2015 começou no sábado à noite, com a encenação da festa da moça antiga, depois foram realizadas uma série de louvores e músicas gospel e, por fim, houve os sermões de diversos pastores, indígenas e não indígenas. A manhã de domingo teve início

com a apresentação de diferentes músicas gospel, seguida pelas pregações de variados pastores indígenas e não indígenas, sendo 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 nas cores vermelho e azul nos cabelos, sem calçados. Todas elas carregavam bacias brancas (leia-se tigela da moça, à moda antiga), 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 (KADIWÉU, 2015).

Figura 66. Moças segurando as tigelas; pintura no rosto de uma delas



Fonte: BASQUES, 2015⁷⁰

⁷⁰ As fotografias que se seguem foram feitas a partir de um vídeo, gravado por Messias Basques em outubro de 2015, a quem agradecemos a gentileza de ter-nos cedido para utilização em nossa pesquisa.

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 haviam feito.

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

Figura 67. Tainara sentada diante do púlpito; jovens com vasos de flores e bacias



Fonte: BASQUES, 2015

Pensando nas relações entre as cores azul e vermelho, marcantes na festa da moça que observamos –junto com o branco, o vermelho e o preto, considerados mais tradicionais, seguindo os moldes mais antigos –, apreendemos que tais cores estão relacionadas à Guerra do Paraguai,

em que os *Ejiwajegi* lutaram. As lembranças desta participação bélica indígena, muito importante para a história e a vitória brasileiras, estão fixadas na memória deste grupo que trouxe as cores da bandeira do inimigo para o âmbito privado da cultura kadiwéu, conforme depoimento de Benilda Vergílio (VERGÍLIO, Benilda, 2014).

Lembramos que na festa contemporânea também o uso do branco pela moça surge como uma referência à mesma cor de que são constituídos os animais no tempo indiferenciado destacado pelo conhecimento primordial. Conjecturando acerca desta aproximação entre as mulheres e os animais, trazemos à tona algumas histórias ancestrais kadiwéu em torno da mulher – dentre outros povos chaquenhos⁷¹ –, destacando informações interessantes para se pensarem as diferenciações de gênero por meio das caracterizações entre o uso e a ordem das cores nas festas.

Entre os Toba e Mataco, uma mulher, ao sair para caçar aves com seu marido, “acabava comendo todas as presas ainda vivas e depois o atacava, devorando-o” (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 transformava-se em onça e seus filhos a matavam, queimando-a e enterrando suas cinzas, 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”.

⁷¹ Kersten (1968) classifica em seis troncos linguísticos os povos do *Gran Chaco*. São eles: o tronco linguístico guaicuru, ao qual pertencem os povos Abipone, Mbayá, Toba, Mocoquí 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).

Entre os Mbyás, um subgrupo 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, p. 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 foi 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 onça (Disponível em: <http://www.tycho.iel.unicamp.br/tbf/index> . Acesso em: 27 abr. 2020.⁷²).

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

⁷² Agradecemos à Profa. Dra. Filomena Sândalo (Unicamp/SP) pela indicação deste material.

do respectivo cônjuge 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 *Ejiwajegi* evitem que as recém-transformadas mulheres (moças da primeira menarca) ingiram carne e qualquer alimento que contenha gordura especificamente nesse período. Entretanto, antes de abordarmos o tema do sangue em relação à mulher, é preciso retornar às 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 seu retorno para o lugar de 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, p. 32-33). Este é um modelo mítico bastante difundido entre os grupos do Chaco, com a diferença de que entre os Matabo (Lé-

vi-Strauss, 1964, p. 278; Susnik, 1985, p. 10-11) e os Toba (Susnik, 1985, p. 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 desse 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, entre outros.

Sabemos que os mitos ameríndios tratam de uma época em que os seres não se distinguiam morfológicamente, mesmo que alguns atributos qualificativos de espécies já existissem. Como teorizou Viveiros de Castro (2002), a cultura sempre existiu, o que se transformou foi a natureza.

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 citado em 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 *ejijwa-jegi*, a onça. Então, 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, p. 19-20 *apud* FELIPPE, 2013, p. 65-66).

Em outras versões, o carcará seria o protagonista da captura das mulheres e responsável por sua consequente possessão sexual. 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 em geral e, em especial, na fabricação da cerâmica *ejiwajegi*. 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” (2013, p. 66).

Inserimos aqui a leitura de que, do mesmo modo que 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, tanto a este aspecto de incorporação do “estrangeiro” no grupo quanto de elaboração de uma transformação destes dois vetores em “nativos” através de um conjunto de práticas e ensinamentos específicos, entre os quais a utilização da cor branca como cor inicial da festa da moça, sobre a qual ora discorremos.

Em outro relato de origem *ejiwajegi*, *Aneotedogodi*⁷³ pede a alguns pássaros para que cuidem de sua neta, dando a eles cantos específicos para avisá-lo quando tudo estiver 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*)⁷⁴. 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 que seja este seu meio de comunicação, sabemos que o barulho é *craw, craw, craw*. Ao amanhecer, o *carão* avista os ladrões chegando perto da neta de 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 anteriormente. Vale salientar uma diferença significativa deste mito em relação aos outros: nesta versão, os homens do buraco tentam roubar a neta ou a cesta da neta do demiurgo, ao invés de peixes.

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 de 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

⁷³ *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>. Acesso em: 28 mar. 2017).

⁷⁴ No *Dicionário Kadiwéu-Português* (GRIFFITHS, 2002), *cesto* é traduzido como *etacani* (p. 186), *lawalodi* como neto e *lawaaade lawaga lawadipi* como descendente (p. 96).

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” (FELIPPE, 2013)⁷⁵.

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 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).

⁷⁵ Compreendemos por sociabilidade uma habilidade social, uma constituição moral e social, e por socialidade, a capacidade que alguns animais têm de viver em sociedade. Para um aprofundamento desta discussão, vide C. MCCallum. Alteridade e sociabilidade kaxinaúá: perspectivas de uma antropologia da vida diária. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 13, n. 38, out. 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000300008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 09 jun. 2020.

Assim sendo, Felipe (2013) teoriza que por meio do englobamento do exterior pelo interior são desenvolvidas as capacidades criativas dos membros da comunidade, origem da importância dos de fora na formação e na manutenção sociológica do grupo. Tal papel teria sido reservado à atuação social das mulheres no cotidiano dos grupos caseiros. Quando as mulheres e suas crianças são incorporadas ao grupo no pós-guerra segundo 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” (2013, 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, também praticadas durante a gravidez, o 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” (FELIPPE, 2013). A título de exemplo, citamos a proibição para as mulheres toba de comer peixes e o aumento do consumo destes pelos homens⁷⁶, ou ainda, a interdição das carnes de

⁷⁶ “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). Anteriormente notamos que, em um dos mitos de origem *ejiwajegi*, os homens do buraco roubam peixes e, noutro relato, roubam a neta ou a cesta da neta do demiurgo. Tal “substituição” nos faz pensar que mulheres e peixes podem ser parentes, por isso há um risco na ingestão destes alimentos pela mulher, enquanto esta ainda não completou sua transformação/incorporação completa na sociedade indígena.

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 à 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 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 dos Kadiwéu e dos 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 (ALMEIDA, 2014 (b)).

Após a exploração das possibilidades interpretativas acerca da cor branca no início do percurso cerimonial descrito acima, associada ao jejum de carne, ao alimentar-se de comidas brancas, à pintura e à bacia/tigela branca da bebida *ejiwajegi*, explicitaremos os motivos que acreditamos estarem em torno do uso do vermelho na festa da moça. Refletindo acerca dos tipos de aproximação entre conhecimentos primordiais e cerimônias rituais, observados na explanação da cor branca, uma das primeiras perguntas que nos vem à mente 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 e, em razão disto, está igualmente relacionado à 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, p. 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, resumimos terem sido as festas da moça testemunhadas por nós eventos construtores de sociabilidades e socialidades. Como toda ação desencadeia reação, isto é, movimento, cremos que 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. 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 *Ejiwajegi* 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 sua transformação.

Dando continuidade à descrição da encenação da festa da moça antiga pelas moças contemporâneas, relembramos o momento em que havíamos parado: as quatro moças com tigelas brancas, a moça para quem a festa era destinada (Tainara) e as seis adolescentes portando vasos com flores brancas e vermelhas já haviam entrado. A configuração

cenográfica era a seguinte: Tainara estava sentada diante do púlpito, olhando para toda a comunidade que veio prestigiar a festa, à sua frente um corredor de moças, que se encontravam posicionadas, divididas em cinco de cada lado, carregando tigelas e vasos floridos, e ao lado destas, uma carreira de crianças kadiwéu que, aparelhadas com celulares e máquinas fotográficas, registravam 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, houve um momento de maior comoção entre os *Ejiwajegi*: a entrada do abanico. Uma última moça trouxe-o à cena, narrada pelo pastor Lourenço da seguinte forma:

A última jovem que estará entrando, irmãos, com um pano, [traz] 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” (KADIWÉU, 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 nos leva a 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 “espiritualmente” chama de “Brava gente Kadiwéu”.

Figuras 68 e 69. Moça entrando com o abanico.
Detalhe para o desenho *godadice* no rosto



Fonte: BASQUES, 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; 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 sua reprodução.

Como podemos observar na fotografia acima, o abanico emprestado pelo 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 à 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 da moça, ou seja, círculos brancos com o interior preenchido de vermelho, muito similar à foto tirada por Lévi-Strauss (1993). Destacamos que as cores do abanico estão invertidas: primeiro o vermelho do tecido e depois o branco (prateado) do desenho, 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 é para os Kadiwéu dois *lawileli*, plural de *lawile*, que protegem 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 som 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. 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 à 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 (KADIWÉU, 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 moçase trata 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 seja a vida. Abanico, desenho 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.

O pastor cita aqueles que assistem pela primeira vez aos efeitos do abanico, especificamente as jovens mulheres que não puderam ter este tipo de festa no momento da sua primeira menarca, como conhecedores da verdade. Todas essas mulheres, em sua opinião, passaram a conhecer a verdade através da observação desta encenação, isto é, o fato de poderem 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 têm raízes profundas. A encenação não é algo falso, pois age sobre aqueles que a observam, especialmente as moças.

Figura 70. Momento em que a moça é abanada



Fonte: BASQUES, 2015

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, consequentemente, 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 presentes e passadas, a comunicação com seres espirituais – ora os habitantes do Rio Vermelho, ora os do “Paraíso”⁷⁷ – é aquilo que possibilita o conhecimento da verdade, embora ambos os mundos espirituais produzam explicações diversas sobre o que seja cada um deles.

Figura 71. Tainara com os avós paternos, Olinda e Leandro



Fonte: BASQUES, 2015

⁷⁷ Observamos que a ideia nativa de “paraíso” pode não ser a mesma ocidental, pois incorporará modos *ejiwajegi* de compreensão e conhecimento sobre isso e, por esta razão, a palavra está entre aspas.

A segunda alteração seria a do povo kadiwéu e estaria relacionada ao desuso em se comemorarem 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 étlicas. Ambas são destacadas pelo pastor como transfigurações positivas: o compartilhar destes princípios e o comemorar estas 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 substituição à aguardente), 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 o cacique Joel dão início ao culto evangélico, agradecendo a Deus e a todos da comunidade. Depois da celebração religiosa, bolo e refrigerantes são servidos.

Figura 72. Culto evangélico após a “encenação” da festa da moça antiga



Fonte: BASQUES, 2015

No dia seguinte, além de festejar com um culto que durou em torno de quatro horas – composto de testemunhos de fé, louvores e momentos de incorporação do Espírito Santo – como já dito, a família serviu um grande almoço à comunidade, com arroz, macarrão, salada e farto 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 trazem da própria casa, em uma mochila, os pratos e talheres que usarão na alimentação⁷⁸.

Figuras 73 e 74. A comida da festa e exemplos dos espetos kadiwéu



Fonte: BASQUES, 2015⁷⁹

Observamos também que os desenhos são fatores centrais da festa, porque ativam propriedades na moça, participando de quase todas as

⁷⁸ Em um dos almoços festivos em 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.

⁷⁹ 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.

suas etapas, 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, nos desenhos e nas cores. Contudo, antes de estabelecermos tais relações, é preciso apresentar como esta iniciação se dá entre os homens.

De início, salientamos que tanto festa quanto guerra participam de ambas as formações da pessoa *ejiwajegi* – 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 um guerreiro. Por conseguinte, no decorrer da descrição da iniciação masculina, abordaremos a questão da guerra, do guerreiro e da sua formação, além de estabelecer se há uma contemporaneidade desta fundamentação do homem *kadiwéu* na atualidade e, por fim, comparações no quesito gênero, como categoria social, entre as respectivas iniciações.

2.1.2 Uma festa para os guerreiros: *nabbidagan* (negros), *nachique lenagadi*⁸⁰ (tamborileiro) (vermelho) e veteranos (branco)

Em relação aos guerreiros *ejiwajegi*, observa-se uma dispersão e uma não centralização ou imposição de uma unidade hierárquica socio-

⁸⁰ No dicionário (GRIFFITHS, 2002), encontramos *lemagadi* (sing.) e *lemagatedi* (pl., subst. masc.) traduzido como “lugar da morte dele” (p. 99) *egoge* (sing.), *gogeli* (pl.) (subst. fem.) para “tambor” (p. 54). Não encontramos nenhuma palavra correspondente a *nachique* ou alguma que fosse traduzida como “tamborileiro” ou “veterano”, nem a *nabbidagan* em referência às pessoas negras, embora estas tenham sido as definições encontradas no referencial teórico a ser explicitado adiante. Todavia, pudemos consultar no dicionário *nabidegegi nabidaga*, referente a “preto”, e *nabidi*, traduzido como “preto, feito preto, pode ser porque queimou” (GRIFFITHS, 2002, p. 119).

políticaaos seus bandos, pois havia autonomia e liberdade para associarem-se quando lhes interessasse (CLASTRES, 2013). A liderança mbyá 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. Não pudemos compreender quais tipos de relações são estas, do que convenciamos chamar de cativos e senhores, ou servos e patrícios entre os Kadiwéu. Contudo, no que tange ao nosso temada arte kadiwéu, os desenhos parecem colaborar com distinções entre pessoas do mesmo grupo, descritas por Boggiani (1945) tanto como marcas da superioridade dos senhores para com seus escravos 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 segundo relatos passados, analisada no contexto dos senhores *ejiwajegi*⁸¹; porém não concordamos plenamente com tal denominação, apenas objetivamos a exposição dos desenhos nesses momentos de transformação do menino em homem, que cremos ocorrer atualmente de forma independente quanto à sua origem pura ou miscigenada – embora ainda atrelada a uma das famílias importantes da comunidade.

⁸¹ Nestor Rufino (RUFINO, Nestor, 2014) coloca que os patrícios pintavam somente a testa e o queixo no tempo em que eram crianças, deixando para os cativos a pintura que cobrisse toda a superfície do rosto, no cotidiano. Nas cerimônias, essas 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, geracional e de gênero, por exemplo, quando os nobres se pintavam na testa e os cativos tinham seus rostos completamente decorados. 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 próprio nome ao nascer, nome este 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)⁸².

Logo, a iniciação masculina tinha início já na primeira situação de 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

⁸² Não somente nesse momento os homens pintavam-se totalmente de preto. Daniel Matchua (MURAT, 2015) relatou que ainda hoje, antes de enfrentarem um momento de possível conflito, tensão e morte, os guerreiros *ejiwajegi* 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).

trajavam *xiripás*, que eram mantas que as cobriam dos peitos até os pés e tinham nas mãos lanças, arcos ou flechas. Seus braços e ombros estavam pintados com desenhos nas três principais cores cerimoniais⁸³.

Partindo desta descrição dos tempos antigos colhida por Pechincha (1994), compreendemos que as mulheres e os homens pintavam-se com algumas diferenças já no nascimento do pequeno e futuro capitão. Os meninos são pintados totalmente de preto, havendo um acompanhamento desde seu nascimento até o momento da transição, que 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 tinham entre 14 e 16 anos, deveriam 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 requeria maior atenção ritual, a 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, acompanhado pelas danças de toda a comunidade.

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 espe-

⁸³ Notamos o fato de as velhas participarem de cerimônias rituais importantes, inclusive pintadas. Entretanto, há relatos de que somente as moças se pintavam antigamente e que era raro ver as velhas perderem tempo com os desenhos. No tempo da estadia de Boggiani (1892 e 1896) e Lévi-Strauss (1935), moças e velhas foram descritas como pintadas, porém as moças com maior frequência. Já em Ribeiro (1944), poucas idosas se pintavam, dentro ou fora do período das festas.

rava 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 “penteadado 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 étnica 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 penteadado 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 *Ejiwajegi*, sendo considerada elemento principal de bem-estar, por isso boa e bela (e branca, ousamos acrescentar), utilizada para demonstrar alegria.

Nesta 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. Ressal-

tamos aqui que o preto recebido pelos homens nobres quando nascem é uma pintura de encerramento do corpo, algo que marca a necessidade de uma proteção neste mundo, mesmo pertencendo a ele, enquanto esta nova pessoa não “se firma” como humana.

Na fotografia abaixo podemos observar a rede de caraguatá no cabelo do jovem iniciando, além de uma pintura específica no rosto e no 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 nas pernas.

Figura 75. Homens *ejiwajegi* com pintura facial e corporal



Fonte: SCHULTZ, 1942 citado em Série Documentos audiovisuais e iconográficos do Museu do Índio do Rio de Janeiro⁸⁴

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

⁸⁴ 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: 10 jun. 2020.

e enfeitavam o neófito com penas de ave de rapina. A partir desse momento, os meninos podiam usar pinturas corporais de várias cores e a estrela branca nas costas, feita com a farinha de *namogoligui* (LABRADOR, 1910), palmeira típica daquela área. Isto quer dizer que nessa 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 fazia parte do processo, conforme destacamos anteriormente. Deste modo, 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 o 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 *Ejiwajegi* 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 palmiteiro 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) os 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, consequentemente, do corpo ao longo do ciclo de vida, em sua relação com diversos tipos de grafismos e tinturas específicas que são aplicados a ele em contextos diversos (DEMARCHI, 2013, p. 251).

O autor procura entender o processo de desfiguração momentânea dos *Mebêngôkre* caracterizando a desfiguração como “aquilo que ocorre quando algo muito precioso nos é retirado” (DEMARCHI, 2013, p. 252), ou seja, quando algo profundo é trazido à superfície. E mais, a perda de algo é considerada o primeiro passo para a conquista também do novo ou da visão da nova fase. 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” (DEMARCHI, 2013). 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 *ejiwajegi* também caracterizam uma capacitação do corpo para o enfrentamento de agências humanas e 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 76. Competição de montaria entre homens *ejiwajegi* na festa do índio de 2017



Fonte: Acervo pessoal/abril 2017

Outro fator importante relacionado ao guerreiro é sua habilidade com o cavalo, que também recebe pinturas. O cavalo ganhava uma pintura branca antes da guerra porque, assim como o cavaleiro, ele não sabia se voltaria da batalha, então, despedia-se da comunidade bonito e enfeitado e, quando em luta, também recebia 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 talvez 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 à sua condição externa ao grupo, sendo o preto a sua familiarização 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 – por 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, nas bochechas e no queixo, e são fabricados por mulheres e homens idosos, respectivamente. Embora saibamos que o nome deste padrão, no que tange à festa da moça, seja *□odajice*, traduzido como nossa bochecha ou nossa língua/idioma, também pode ser interpretado como “nossa festa ou nossa guerra/luta”, segundo Libência Rufino (RUFINO, 2014 (a)), pois se refere a um corpus de práticas que ocorrem somente nas festas, indistintamente. Contudo, não podemos afirmar categoricamente que o padrão masculino 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, ou mais ou menos próximos ao pescoço, mas 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 temos muitas informações sobre os adornos corporais kadiwéu, além da composição do seu material, de prata batida, fios de caraguatá, cocos e sementes.

Figuras 77 e 78. Pintura para a festa. Padrão *godajice* na festa da moça



Fonte: Primeira foto em SCHULTZ, 1942 citado em Série Documentos audiovisuais e iconográficos do Museu do Índio do Rio de Janeiro; segunda foto em LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 160-161

Na fotografia abaixo, observamos Durila Bernaldino, mãe de Inácia Bernaldino e avó de nossa principal interlocutora, Maria Joana Bernaldino Pires. Ela posa com seus dois filhos usando um colar de coquinhos. A filha usa um pente de osso, e ambas estão pintadas.

Figura 79. “Dorira, índia kadiwéu”



Fonte: SCHULTZ, 1942 citado em 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 à 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*.

Figuras 80 e 81. “Menina kadiwéu com aproximadamente 12 anos” e “Jovem índio kadiwéu participando das danças, com o rosto e os braços pintados, colares de sementes e ornamentos de prata batida, muito usual entre os índios”



Fonte: SCHULTZ, 1942 citado em Série Documentos audiovisuais e iconográficos do Museu do Índio do Rio de Janeiro

Havia 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 usado abaixo da cintura até os joelhos, que pode ter outros tecidos coloridos adicionados a ele tampan-

do em parte este fundo branco. Além disso, uma faixa na cintura, espécie de cinto, tecida com motivos kadiwéu, segundo Pedroza de Barros Morais (MORAIS, 2014).

Figura 82. Homens kadiwéu dançando



Fonte: SCHULTZ, 1942 citado em Série Documentos audiovisuais e iconográficos do Museu do Índio do Rio de Janeiro

Figura 83. Homem kadiwéu com pintura facial preparado para a dança com lenço no pescoço



Fonte: SCHULTZ, 1942 citado em Série Documentos audiovisuais e iconográficos do Museu do Índio do Rio de Janeiro

⁸⁵ 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. 98-99, 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. 148-149).

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 aqueles que se distinguem deles, 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 segundo 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. 148-149): seus desdobramentos potenciais e sua sobrevivência dependem de ambas as proposições.

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.

2.1.2.1 A retomada e a festa do guerreiro *ejiwajegi*

Conforme o relatado na introdução deste livro, 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 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 nessas 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 e de mortes vindas de fazendeiros poderosos da região⁸⁶.

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 usufru-

⁸⁶ O próprio ex-cacique Ademir Matchua, uma das lideranças que organizaram a chamada retomada indígena, afirmava vir sendo ameaçado de morte e proibido de circular livremente na cidade de Bodoquena/MS e região. Segundo ele, os fazendeiros alegam que tanto o cacique quanto outros indígenas tinham saqueado suas propriedades no momento da ocupação organizada pelos índios, em 2012, sendo este o motivo da "ojeriza" para com a liderança indígena. Seja na aldeia, seja na cidade, ouvimos muitas histórias sobre esta questão. Ademir morreu no dia 11 de dezembro de 2014, assassinado pelos próprios indígenas, segundo os jornais locais, por causa de disputas de poder na própria comunidade, o que não descartamos como uma das hipóteses do crime. Contudo, há relatos de que esta morte teria acontecido também por conta de um incentivo financeiro dado por fazendeiros inimigos do ex-cacique e por 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.

to 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).

Soma-se a tal contexto o problema do desmatamento dessas áreas invadidas 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 R\$ 625 mil aos responsáveis (CIMI, 2012).

Os 60 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 de 2012, intitulado 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 84. Fotografia comemorativa da reintegração de posse das fazendas em litígio feita pelos *ejíwajegi*



Fonte: Disponível em: http://www.prms.mpf.mp.br/servicos/sala-de-imprensa/noticias/2012/05/kadiweu_ocupacao. Acesso em 10 jun. 2020

Em outro momento da retomada, que coincidiu com o período das filmagens de *A nação que não esperou por Deus* (MURAT; HINRICHSEN, 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 abriga 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 tentativa de acordo quanto um momento de aproximação desconfiada e sentimento de perigo próximo. O clima que descrevemos é demonstrado no filme-documentário.

Figura 85. Detalhe do bastão utilizado pelo cacique



Fonte: MURAT; HINRICHSEN, 2015⁸⁷

⁸⁷ Bastão decorado diferentemente dos bastões que aparecem na fotografia anterior. Nele, é possível visualizar o desenho de um rosto, com dois pontos brancos, para os olhos, e um risco horizontal, para a boca. Ressaltamos que na página 152 deste livro há uma citação acerca da importância dos bastões para os homens e de sua possível relação com os seres ancestrais em um relato mítico ejiwajegi.

Figura 86. Ademir Matchua com o rosto totalmente pintado de preto



Fonte: MURAT; HINRICHSEN, 2015

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 agiu para emboscar os encarregados e fazê-los deixar 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 (MATCHUA, 2014). Ao assistirmos ao 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 87, 88 e 89. Momento da reunião com os fazendeiros



Fonte: MURAT; HINRICHSSEN, 2015⁸⁸

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 esse momento, um corredor é formado por pessoas adultas em ambos os lados, situado em frente do pátio central, ainda na grama, onde um pano vermelho aparece estendido no chão. Na ponta deste corredor, alguns homens caracterizados tal qual na foto acima, portando armas e facas na parte traseira do cós da calça jeans. Algumas mulheres, vestidas com *xiripá*, estão em fila, aguardando.

⁸⁸ Destaque para a participação das mulheres ejiwajegi, do bastão e do rosto (decorados) do cacique Ademir Matchua.

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, em que a decoração é majoritariamente composta por listras brancas e pretas – e o carregam até entrar no pátio central, na área cimentada. Ele desce dos ombros destes dois homens e movimentar-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 semipreso com fitas.

Figuras 90 e 91. Fotografias do vídeo da retomada



Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=788764944572237&external_log_id=fa260f36-e01f-4f64-aec7-6ea695863e98&q=kadiw%C3%A9uoficial>. Acesso em 20/03/2021

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 cumprimen-

ta as pessoas. As mulheres destes homens os acompanham, imitando a esposa de Ademir, mas entram no pátio em duplas e fazendo passos ritmados.

Como o pátio tem um formado 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 92 e 93. Fotografias do vídeo da retomada



Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=788764944572237&external_log_id=fa260f36-e01f-4f64-aec7-6ea695863e98&q=kadiw%C3%A9uoficial>. Acesso em 20/03/2021

Outra senhora ejiwajegi, dona Náabi – também conhecida por seu nome em português, 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 guaicuru, é nomeado *inibaile* ou *netacolige* (GRIFFITHS, 2002, p. 194), diferentemente de “dança usada nas festas”, chamada de *alolanaga* (p. 194), que também é traduzida como touro (p. 15). Decompondo a palavra, vemos que *alo* é brincar (p.14) e *lanaaga* é visitante (p. 94). Assim sendo, poderíamos supor que a dança usada nas festas seja especial para os visitantes: humanos e não humanos, em toda a 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)⁸⁹ (cf PECHINCHA, 1994, p. 190), que será tratada em trabalhos futuros⁹⁰.

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

⁸⁹ No dicionário (GRIFFITHS, 2002, p.118), encontramos a palavra *nabakenaganagalo* significando lavadeira, sendo *abakenaga*, lavar roupas, ou seja, assim como o abanico na festa da moça, este pano é carregado de simbolismos próprios a esta cultura. Supomos pela sua tradução que nesta cerimônia ele represente algo que limpa, que tira toda a sujeira, os problemas do caminho daqueles que o atravessam. Como este ritual é feito em conjunto com outras performances rituais, como a dança do bate-pau, imaginamos que a tradução descrita por Pechincha (1994) tenha sido uma generalização do todo ritual, feita pelos *Ejiwajegi* para a pesquisadora. Não achamos correspondente para dança do pau. Já em referência à outra dança, a do milho, achamos *etacoligi*, traduzido como milho (p. 49).

⁹⁰ Agradecemos ao antropólogo Francesco Romizi pela indicação para atentar para os desenhos na dança.

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. 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 se formam: 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 *ejiwajegi* 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 se pintado 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 com a cor branca, por exemplo, cremos que ambas as ações se referem ao mesmo percurso cerimonial, de transição de um estado para outro: da incompletude para a 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 partirem para a guerra, utilizando algumas estratégias comuns aos seus ancestrais, entre elas a de estudar os hábitos dos encarregados dos fazendeiros antes de atacá-los e de se comunicarem por assobios.

Outro fator comum entre os guerreiros ancestrais e os atuais é o fato de os ganhos de suas lutas não serem distribuídos, pertencendo somente a quem os pegou⁹¹. Muitos indígenas criticaram os Matchua pela sua atuação na ação descrita, o que demonstra a existência de controvérsias sobre os desdobramentos e as 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, a da moça e a do guerreiro, são consideradas esporádicas na comunidade kadiwéu, porque são feitas somente por algumas famílias proeminentes do grupo ou em alguma situação comemorativa incomum. A maioria não faz a festa da moça ou apenas oferta bolo e refrigerante aos crentes de sua congregação religiosa após o culto evangélico de sábado ou domingo.

⁹¹ 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 tinham três ou quatro 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 eram de cativos (Guaná e Naperú); em 1770, das 7 mil pessoas que viviam com os Guaicuru, apenas 3.800 eram puros (48%). No séc. XIX, das 2.600 pessoas, 42% eram Guaná e 19% Chamacoco (SANTOS-GRANERO, 2009).

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, utilizaremos um vídeo produzido por Messias Basques, disponível no Youtube, da festa do índio em abril de 2016⁹², bem como algumas fotos retiradas da festa de 2017, em que pudemos participar do começo ao fim.

2.1.3 A festa do índio *ejiwajegi*

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 – que posteriormente se tornou cacique, com mandato durante o período de 2018 a 2022. 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 é considerado o mais importante, tanto pelo almoço que é distribuído para toda a comunidade, que aguarda ansiosa a “carneada” – um churrasco abundante oferecido neste dia, doado por fazendeiros vizinhos, prefeitos, políticos em geral e patrícios *ejiwajegi* – quanto pelas apresentações culturais do grupo

⁹² 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. O vídeo tem 11 minutos e 46 segundos. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VUh2fTawwMU>. Acesso em: 31 mar. 2017).

e a abertura à participação dos *ecalaye*. Geralmente, a data escolhida é um sábado ou domingo próximo ao Dia do Índio, 19 de abril.

Desse modo, o vídeo mostra 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 (*natena*, 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 as pessoas no pasto.

Os 20 homens desta fila vestem calça jeans, faixas de tecidos de TNT nas cores vermelha, azul, verde e amarela; a maior parte deles está 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, as brancas, em riscos aleatórios nas pernas, nos braços e no tórax. Portam ainda faixas de tecidos, nas cores azul e vermelha, amarradas na cintura, na cabeça e no pescoço. Alguns usam chapéus e colares, a maioria está descalça, mas há alguns de chinelos, tênis ou botas.

Os homens descem o morro seguidos por três mulheres idosas que estão de mãos dadas e também dançam. Elas estão vestidas com camiseta e saia, esta última coberta 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 também o flautista, que não pudemos reconhecer quem era, sem camisa, pintado com o padrão estrela, de cor branca, no peito e nas costas, fitas laranjas nos braços e na cabeça, calça jeans coberta com um pano vermelho.

Figura 94. Fotografia do vídeo da festa do índio de abril de 2016



Fonte: BASQUES, 2016⁹³

Perto do pátio, os homens formam duplas, dançando o mesmo passo. Alguns jovens homens têm pinturas no rosto parecidas com aquelas expostas anteriormente: 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 residência⁹⁴. Primeiro,

⁹³ Vídeo feito por Messias Basques, disponível no Youtube e acessado dia 04 abr. 2017. A partir de agora este vídeo será assim referenciado: BASQUES, 2016.

⁹⁴ A escolha desta residência se deu devido à iniciativa de Benilda Vergílio em realizar um desfile de moda kadiweú 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 dali a saída para o pátio (ALMEIDA, Martina, 2017). Percebemos que, em 2017, o pai de Benilda estava acompanhando o Ciriaco na organização geral, estando no pátio às 7 da manhã para varrê-lo, permanecendo até o último horário das atividades.

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 95. Homens do bate-pau saindo de uma casa para se apresentarem no pátio central da aldeia



Fonte: Acervo pessoal/abril 2017

Na festa de 2016, um dos senhores mais velhos da aldeia acompanhava a dança, observando: é o senhor José Marcelino, nobre kadiwéu. Os homens fizeram a volta no pátio em um sentido, as mulheres no outro. Eles emitiam gritos curtos, que tiveram início quando vinham descendo o morro. Depois, os dançarinos fizeram novo passo de dança, ao som de outra música. Em dupla, os homens movimentavam as mãos para frente e para trás, dando dois passos para cada lado, invertendo as pernas. Duas mulheres continuaram dançando os mesmos passos que os homens, mas movendo-se em direção oposta a eles na parte interna do pátio.

Figuras 96 e 97. Homens do bate-pau



Fonte: BASQUES, 2016⁹⁵

Noutro momento da festa, um grupo de mulheres jovens, caracterizadas com um pano totalmente branco imitando o *xiripá* (porque cobre dos seios até as canelas), e que tem a parte de baixo do tecido decorada com padrões *ejiwajegi* – redemoinhos, escadas, ziguezagues, entre outros – começaram a dançar, no centro do pátio, rodeadas por homens.

⁹⁵ Atente-se para o detalhe do desenho *godadice* no rosto do rapaz.

Figuras 98 e 99. A dança das mulheres



Fonte: BASQUES, 2016

Elas usam colares, têm os cabelos soltos ou com tranças, dançam em duplas ou trios, estão pintadas nos braços, no rosto e no colo, e posicionam-se em frente às duas senhoras kadiwéu que já haviam dançado antes. Todas as mulheres dançam no sentido contrário ao dos 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. Nesse momento, o passo da dança é outro, mudando 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 braço direito da outra, e dão as mãos), para um lado e para o outro.

Alguns homens retiram as faixas da cintura ou do pescoço e as esticam 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.

Por fim, outro passo e ritmo são performatizados. Este consiste em dar quatro passos curtos para a direita e balançando o corpo em um meio giro, dar outros quatro passos à 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 100 a 105. Passos de dança



Fonte: BASQUES, 2016

Enquanto todos dançam normalmente, de repente dois homens entram no pátio agredindo-se mutuamente: 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 querem participar, depois jogam socos e tapas, sendo separadas por outros homens que estão no entorno. Ocorreram dois jogos em sequência. No último, um homem envolto em uma coberta com desenhos de onça e que assistia à primeira briga logo é descoberto por outro homem, que o encara para jogar. Depois, todos se dão as mãos, se abraçam, riem, batem palmas, agitados com a brincadeira, para então retomar a dança.

Figuras 106 e 107. Jogos de socos



Fonte: BASQUES, 2016

Na festa de 2017, não ocorreram jogos de tapas, embora tivéssemos ouvido relatos de garotos que esperaram o momento oportuno para estapear alguém de quem guardavam certo rancor havia algum tempo. Nesse ano, porém, houve duas danças feitas somente por homens caracterizados e que fomos informados de serem de difícil execução, devendo ser bastante treinadas pelos dançarinos.

Muitas atividades foram realizadas na festa do índio de 2017: houve um desfile de moda das índias kadiwéu, organizado por Benilda Vergílio, bem como diversas competições entre os homens, de tiro ao alvo com o arco e a flecha e de montaria em cavalo, concorrendo a premiações de até R\$ 300. No desfile, crianças e adolescentes usando 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 os preparativos das roupas e as pinturas corporais.

Figuras 108 e 109. Crianças e adolescentes *ejiwajegi* em traje tradicional



Fonte: Acervo pessoal, abril 2017

Os homens que participaram das competições, por sua vez, inscreveram-se antes do desfile, ou mesmo na hora. Prepararam seus arcos e flechas e treinaram um pouco para a ocasião. Entre aqueles 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 110 e 111. Competidor do tiro ao alvo caracterizado. Competidor jovem de montaria em cavalos, trajado tradicionalmente



Fonte: Acervo pessoal, abril 2017⁹⁶

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 abaixo.

⁹⁶ O jovem da segunda foto ganhou a disputa em que concorria. Note-se que o primo dele também está pintado para a festa, embora vestindo roupas conforme os costumes festeiros *ecalaye*.

Figuras 112 e 113. Mário Silva, sogro de Hilário Silva e esposo de Ana Silva e uma das filhas de Maria Joana Bernaldino Pires



Fonte: Acervo pessoal, abril 2017

Tecendo comparações entre as festas da retomada e do índio, notamos que 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), padrão utilizado na festa da moça e do índio. Logo, a festa do índio parece mesclar momentos rituais da festa do guerreiro (que aproximamos da festa da retomada) e da moça.

Nas festividades de 2017, ocorreram duas passagens de pessoas pelos panos. Benilda Vergílio e um rapaz que não conhecemos nunca haviam dançado no pátio e, dessa vez, foram chamados pelos seus parentes mais velhos para a dança, “merecendo passar pelo pano” (PIRES, 2017 (b)). Com este depoimento, parece-nos que passar pelo pano é um indicador de que al-

guém conseguiu superar 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 114. Momento da passagem embaixo do pano branco



Fonte: 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 *ejiwajegi*, 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 115 e 116. Destaque para os desenhos de estrelas na caracterização dos homens. Fotos do tamborileiro de 2016, o cacique Joel Vergílio, e do flautista



Fonte: BASQUES, 2016

2.2 Os desenhos *ejiwajegi* utilizados por pessoas em situação de luto e pelo *nidjenigi*

Nesta parte, trataremos das redes de relações mediadas/agenciadas pelos desenhos *kadiwéu* (a) entre vivos e mortos, (b) entre os *nidjenigi* e os seus bichos-guias, que denominamos de espíritos assistenciais, e (c) entre os *nidjenigi* e os seres notívagos em geral (bichos, cipós, ancestrais), que podem ou não ser seus auxiliares. Alertamos que não foi possível encontrar muitas informações a este 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. Em nossa estadia de

campo, as mortes que ocorreram não eram de pessoas próximas a nós, ou já não nos encontrávamos mais na aldeia; por isso tivemos dificuldade em etnografar funerais e períodos de luto. Todas estas afirmações serão mais bem explicitadas ao longo da seção.

Em geral, o período de luto kadiwéu é descrito pelas nossas interlocutoras como um tempo 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— quando poderiam ficar até nus 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 o trabalho de campo, uma de nossas interlocutoras estava passando pelo luto: Sofia de Souza havia perdido sua mãe, Adelaide. Fomos dar-lhe os pêsames na fase 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.

No passado, não era permitida a pintura no luto, porque além de ela 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, ela ainda é alvo de proibições, tanto corporais quanto em cerâmica. As mulheres artistas com as quais conversamos disseram que não se pode trabalhar com barro nesse 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 ele, segundo Olinda Vergílio e Lenita Cruz (VERGÍLIO e CRUZ, 2014). Nessa ocasião, encontramos ambas

as mulheres na ocasião em que combinavam a retirada do luto de Sofia com o convite que fariam a ela de irem juntas buscar o barro.

Siqueira Jr pôde presenciar o cerimonial do luto *ejiwajegi*. O autor explica que, no momento da saída do luto, os enlutados permaneciam sentados no couro ou na 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 cerimônia e se retiram em fila indiana (SIQUEIRA JR., 1993, p. 110).

Devido às observações anteriores, em que os desenhos circulares surgem distribuídos em quatro pontos do rosto e no movimento corporal dos Kadiwéu⁹⁷, acreditamos que os desenhos de luto funcionem como marcadores sociais da transitoriedade, do desligamento total do parente vivo com o morto e, conseqüentemente, da retirada do luto. Destarte, Sofia de Souza relata que no luto, “depois que pinta já pode sair no meio de gente” (SOUZA, 2014), o que indica a assertividade desta interpretação, além de demonstrar um fio condutor entre estas práticas, as atuais e as passadas. 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 ela, como técnica de afastamento ou separação.

⁹⁷ 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.

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-no 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 na sua interpretação (MARCELINO, 2014)⁹⁸. 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 *énidjenigi*, 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 se distingue.

⁹⁸ Há também a questão da propriedade familiar do desenho, no que tange aos temas de herança e transmissão, que será discutida adiante.

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 seu parente, sentimento que demonstra quando se abstém 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 a queimavam 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 alegria⁹⁹.

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 nomeação, 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 feiúra’” (LECZNIESKI, 2005, p. 182).

Outra observação a ser feita é sobre como meios distintos de expressão – chamados de artísticos por nós, mas não somente –,

⁹⁹ 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, in (PECHINCHA, 1994, p.126).

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 se limpava dos rastros do sangue do inimigo deixados em seu corpo. Assim, o canto é também fortificação do corpo do assassino, para que não sofra invasões indesejadas do espírito do assassinado¹⁰⁰. Além disso, tal preparo pode ser interpretado como uma reza, um feitiço, uma incorporação, uma proteção dos guerreiros para que não morram em luta, entre inúmeras outras possibilidades.

Figuras 117, 118 e 119. À esquerda, bolsas elaboradas com a fibra do caraguatá, sem decoração. À direita, bolsa de couro decorada com miçangas



Fonte: 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) Disponível em: <<http://base2.museudoindio.gov.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl82.xis&cipar=phl82.cip&lang=por>>. Acesso em 02/04/2017¹⁰¹

¹⁰⁰ Tivemos a felicidade de ouvir um canto *ejjwajegi*, performatizado por Inácia Bernaldino em 2017. Através dele e da leitura de bibliografias sobre cantos kadiwéu, compreendemos que os cantos são como orações que as pessoas, geralmente mulheres idosas, fazem para aqueles que os recebem. Em artigo futuro pretendemos abordar melhor esta temática.

¹⁰¹ A bolsa de miçangas tem 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 *Ejjwajegi*.

Figuras 120 e 121. Imagens do cemitério em 1947 e em 2017



Fonte: À esquerda: fotografia de Darcy Ribeiro. *In:* Documentos audiovisuais e iconográficos do Museu do Índio. Disponível em: <http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/fotografia/spi/se/album/a12/spi12097.jpg>. Acesso em: 02 abr. 2017. À direita: 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 há menos de três meses. Nos aproximamos e perguntamos do que a menina tinha morrido, recebendo a resposta “de inveja” (DIAS, 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 ela tinha apelado 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. Somente nas festividades do índio, em abril de 2015, é que conseguimos uma nova permissão de visita.

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.

No fatídico dia, Ademir estava capinando em sua casa com sua família como fazia habitualmente. 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 (PIRES, 2015 (b)). 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.

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 vieram frequentá-lo.

Conforme já explicitamos, “isso aconteceu porque não enterraram bem o defunto, fizeram um buraco muito raso” (MORAIS, Lucineide, 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 nos recebeu, muitas versões surgiram, recontando a mesma situação com uma gravidade explícita no tom de voz das pessoas com as quais conversamos. Havíamos percebido que este núcleo familiar preferia lado dos Silva, pois, além de inúmeros indícios e opiniões acerca disto, sabíamos que o filho de dona Joana assassinado brutalmente na aldeia anos atrás esteve 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” (ALMEIDA, 2015)¹⁰².

Foi bastante estranho ouvir esta resposta, porque a maior parte dos Kadiwéu nos afirmou, 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” (ALMEIDA, 2014 (c)). Em 2014, o cacique Ademir havia nos alertado de 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 governamentais¹⁰³.

Acrescentamos ao estranhamento causado por este depoimento o fato de que poucos meses após a morte de Ademir a mesma pessoa que foi seu cozeiro, no segundo sepultamento, teve um relacionamento amoroso com a ex-mulher de Ademir, Oseia, que foi “desligada” da família Matchua, indo morar juntamente com seus cinco 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 esse período nebuloso dissipava-se.

¹⁰² Messias Basques, em comunicação pessoal, disse ter ouvido outras explicações sobre o porquê de os 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.

¹⁰³ 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.

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 modificá-la 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. (SILVA, 2014)¹⁰⁴.

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 a casa permanecem, transcendem a morte” (LECZNIESKI, 2005, p. 181)¹⁰⁵.

A própria origem do nome “Kadiwéu” estaria atrelada à morte e seus efeitos. Segundo Lecznieski (2005), antes da Guerra do Paraguai, os

¹⁰⁴ Em janeiro de 2020 visitamos nossos anfitriões, seja porque fizemos um acordo de não desaparecermos, como outros pesquisadores fazem – algo bastante destacado na fala *ejiwajegi* como uma prática ruim dos antropólogos e dos *ecalaye* em geral –, seja porque nos preocupamos e estabelecemos uma amizade com eles. Nessa ocasião, pudemos observar a mudança completa da disposição da casa, da cozinha, do pátio de convivência deste núcleo devido à morte do sr. Juvêncio de Almeida, em 2018, o que demonstra a vivacidade destes costumes até os dias atuais.

¹⁰⁵ Embora, antigamente, os nomes fossem mudados após o falecimento de uma pessoa.

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 em 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 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 à versão “mais correta” das histórias seja frequente (LECZNIESKI, 2005, p. 179).

Portanto, neste caso, os nomes assemelham-se às pinturas como meios de distinguir 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, catapultam-nos para outra com-

preensão 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 (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 apontam 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 guaicuru desde o século XVIII. Por exemplo, entre os Abipone do Chaco, 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 citado em 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 homens vingativos.

A diferença entre inimigos que todos veem 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 veem 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 atingissem com seu arco e flecha. Para os Mocovi, os xamãs matam pessoas por meio de malefícios e, para os Matabo, “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 eterna-

mente vivos, renovando la piel” (MÉTRAUX citado em 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-la a eles. Se o xamã conseguisse voltar com a alma do paciente, significava a sua recuperação, porém, se a alma insistisse em fugir e se esconder, o xamã retornava de seu encontro pleno de tristeza, sabendo que não conseguiria 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 por elas (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 deTainara, as funções de chefe, anfitrião e de xamã (pastor) eram desempenhadas pela mesma pessoa, o pai da moça, Joel. Como chefe de guerra, Joel tinha 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 deles requeridas.

Saindo dos relatos passados sobre o *nidjienigi* e indo para os contemporâneos, a princípio, coletamos muitos depoimentos em que os *Ejiwajegi* se definiam como convertidos à religião evangélica e não acreditavam mais nessas “crenças” dos velhos padres. Contudo, este tipo de resistência a falar sobre algo 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 rememoraram 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 cantavabalançando seu chocalho, intercalando 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 (SILVA, 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 fascínio da plateia. Hilário diz respeitar os conhecimentos dos mais antigos, e não vê como conflitante sua relação com a igreja evangélica e as experiências provindas da sua cultura, tão sábia quanto.

Maria Joana Bernaldina Pires (PIRES, 2015) rememorou os tempos em que teve que se mudar para longe, quando criança, devido à ne-

Figuras 122 e 123. “Recipiente de cabaça”



Fonte: 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. Disponível em: <http://base2.museudoindio.gov.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl82.xis&cipar=phl82.cip &lang=por>. Acesso em: 02 abr. 2017

cessidade 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. Nessas ocasiões, a comunidade se alegrava com a 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)” (PIRES, 2015).

Segundo Lenita Cruz (CRUZ, 2014), antes de uma reza, os *nidjienigi* pintavam-se com o objetivo de se protegerem, além de estarem munidos de seus apetrechos – o maracá, os cintos preenchidos com desenhos, penachos e cocares repletos de penas de emas e outros penduricalhos brancos, e o cachimbo – para conseguir se comunicar 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, cachimbo e penachos) eles poderiam se comunicar” (RUFINO, 2014).

Figuras 124. Vicença e sua neta aprendiz de *nidjienigi*



Fonte: RIBEIRO, Darcy. Xamãkadiwéu ao lado de criança. Mato Grosso, 1948.
Disponível no acervo digital do Museo do Índio - Rio de Janeiro/RJ)¹⁰⁶

¹⁰⁶ Nota-se que o cinto da *nidjienigi* tem um padrão muito semelhante ao do bastão utilizado pelo cacique Ademir Matchua na conversa com fazendeiros, exposta no documentário *A nação que não esperou por Deus* (MURAT; HINRICHSSEN, 2015).

As histórias de e sobre *osnidjienigi* continuam presentes no cotidiano kadiwéu, entretanto, no que tange às práticas, estas parecem não fazer parte do seu dia a dia, ou o fazem 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 orar para pessoas doentes, para fazer 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 (ALMEIDA, 2014 (c)). 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 por outras lógicas. Acrescentou que não se pintava para realizar curas, não tinha chocalho, nem penacho e muito menos fumava cachimbo, apenas rezava para a pessoa e aplicava ervas sobre os ferimentos e as doenças. Abaixo, pode ser vista uma fruteira fabricada por Salustiana.

Figuras 125. Fruteira de Salustiana



Fonte: Acervo pessoal, 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 esses boatos não passavam de comentários maldosos de pessoas que tinham inveja dela, porque vendia bastante cerâmica.

Figuras 126 e 127. Cerâmicas produzidas por Pedroza de Barros Morais



Fonte: Acervo pessoal, 2014

Diante do explicitado, compreendemos que a existência de um repertório coletivo acerca dos conhecimentos sobre as plantas não torna qualquer pessoa um *nidjienigi* dentro da aldeia, porque para ser *xamã* é preciso aprender cantos, danças, gestos rituais, manuseio de determinados instrumentos poderosos, manutenção de relações amigáveis com certos guias etc. No caso de Pedroza, que viu seu primeiro marido morrer ainda muito jovem, e também de Terezinha de Almeida, que algumas pessoas afirmam ser *nidjienigi* porque seu marido morreu de um mal súbito do coração, vítima da ex-esposa¹⁰⁷, ambas são apontadas pela comunidade

¹⁰⁷ 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), que queriam saber sobre determinada planta para curar um primo que estava com um encosto. Nessa ocasião, Terezinha colheu as folhas de plantas e saiu correndo para ajudá-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” (ALMEIDA, Joana, 2014 (d)). Talvez todos saibam quais plantas ajudam a resolver este problema, ou Terezinha seja mesmo uma *nidjienigi* que utiliza estes saberes de modo mais eficaz, mas não sabemos.

como culpadas de tais mortes, no entanto, sem a confirmação quanto a isto. 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 quantidades¹⁰⁸.

Figuras 128 e 129. Cerâmicas produzidas por Terezinha Almeida



Fonte: Acervo pessoal, 2014

Em suma, averiguamos nos desenhos kadiwéu uma capacidade consciente e intencional de produzir pessoas e objetos, à medida que são relacionados com a realidade e capazes de 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 captadora 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 calá-los, 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 Nesta etapa da análise, tecemos comparações entre os *Ejiwajegi* e os Azande (EVANS-PRITCHARD, 1978), pois talvez ambos os povos suspeitem serem alvo de feitiçaria vinda de pessoas com as quais tiveram relações recém-estremecidas.

Veremos, no próximo item, mais uma dessas diferenciações, entre patrícios e cativos, por exemplo, em sua interação com os desenhos, destacando nelas as relações entre *Ejiwajegi* e outros povos indígenas.

2.3 Os desenhos nas relações entre os *Ejiwajegi* 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-lhes 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 pôde 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 *nidjienigie* a descentralização política e a 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 nessas 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” (KADIWÉU, 2014 (c)). Em relação aos outros índios que habitam a TI, destacamos anteriormente que os Kadiwéu alegam ter existido o sistema do cativo tempos atrás, que hoje só continuaria 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, Terena, e não somente com *Ejiwajegi*.

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 afirmou não ser totalmente puro, porque era hábito kadiwéu que os nobres se casassem com ecalaye ou chefes de outras populações (RUFINO, Nestor, 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. Questionamos então 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 (PIRES, 2017 (c)).

Diante do exposto, supomos que o que define patricio e plebeu não seja mais a pureza ou a 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. 128-129).

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 houvesse soldados senhores e cativos, isso não significava que os valores hierárquicos eram esque-

cidos ou deixados de lado em prol da igualdade de condição em campo de batalha.

Conforme explicitado anteriormente, 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, ou seja, produzir gente, mais que consumir. No entanto, tais vidas deveriam ser submissas às suas vontades.

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 através da predação mútua e captura. Potencialidades de vida arrancadas do Outro inimigo pode assumir várias formas (SANTOS-GRANERO, 2009, p. 14, tradução nossa)¹⁰⁹.

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”*.

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 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 no século XVIII para a região do *Mbotedi*, conhecida como Miranda, atualmente. Este deslocamento impactou as 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 aos ataques dos Guaicuru fizeram com que estes 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

¹¹⁰ Conhecidos também pela alcunha de Mbayá (esteira de palha), que assim como *Guaicuru* (povo sujo) são nomes dados pelos vizinhos Guarani (RIBEIRO, 1979).

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.

Assim, “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). Isto 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 clastrianas, 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), à medida 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, ou seja, 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 dos cativos, 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 aquelas em que os captores, por exemplo, deveriam decidir se os descendentes de um animal morto deveriam ser comidos ou mantidos como um animal de estimação. Eles decidiam assim se um cativo deveria ser morto, negociado, casado, adotado ou mantido como servo/escravo. Se mantidos vivos, deve-

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, p. 223-224). Enemies are equated to affines and game meat, whereas captive children are associated with consanguines and pets (Descola, 1994, p. 339). This ideology was also present among native groups outside tropical America*” (SANTOS-GRANERO, 2009, p.174).

riam ser domesticados ou civilizados “para serem incorporados à esfera dos humanos civilizados” (SANTOS-GRANERO, 2009, p. 155).

De acordo com esta lógica, as pinturas corporais seriam reflexo da civilização dos cativos, pela imposição de marcas especiais em seus corpos, meios privilegiados de “depersonalização e repersonificação”, 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, tradução nossa).¹¹²

Enfatizando nas marcas corporais sua condição estrangeira, tanto pela ausência de marcas corporais dos captosres, 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 diferente-se inferiores”¹¹³ (SANTOS-GRANERO, 2009, p. 107, tradução nossa)¹¹⁴.

Ainda segundo 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, bracele-

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”.

¹¹³ Por exemplo, na festa da vitória, as mulheres cantavam, dançavam e louvavam os feitos dos guerreiros seus maridos, mostrando 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”.

tes e faixas), com exceção das penas da ema (*rhea americana*), símbolo da animalidade, atrelado às mulheres e aos cativos, mas também aos xamãs, devido à sua transitoriedade entre os 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*), 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 guaicura pintavam desenhos elaborados em seus rostos e corpos, as cativas não tinham 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, 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 Guaicura. Os senhores exibiam suas marcas pessoais também em bandeiras fincadas diante de suas barracas, além do uso dessas marcas nas mulheres, senhoras *ejijawajegi*, aplicadas por seus maridos, e vice-versa (Cf. SANTOS-GRANERO, 2009, 121-122). Além das diferenças de posicionamento e do tipo de pin-

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).

turas usadas na diferenciação entre senhores e cativos, há a divisão entre tatuagens (desenhos fixados para sempre na pele) e pinturas não perenes.

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 Guaikuru 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 da noção de presa, como na caça e na pesca (ou na guerra). Sabemos que os povos tributários mantinham sua autonomia política e econômica, chegando a ser considerados amigos e aliados pelos Guaicuru, não obstante, eram tratados como uma aquisição, assim como os despojos roubados em ataques de guerra, *conoelodipi 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.

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 se casarem, incluindo na sua família os filhos mestiços, sem distinção (SANTOS-GRANERO, 2009). A divisão sexual do trabalho kadiwéu resumia-se desse modo: ao homem cabia prover o

toldo de caça e outros víveres, produzir armas, prataria, canoas, peles, cavalos e guerra; às mulheres restava a coleta de frutas e raízes, farinha do palmito, fiação e tecelagem do algodão, preparo de esteiras e cerâmicas (Cf. 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 eram incorporadas pelo 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 elas.

Padilha (1996) coloca a pintura como “signo de alguns desdobramentos relacionados à duplicação da personalidade, ao desenho enquanto máscara” (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 extracasta de origem) e ao mesmo tempo a singularidade da descendência étnica” (PADILHA, 1996). 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 se abre 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, e 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 resolvê-la (ou disfarçá-la) usando métodos propriamente sociológicos”, como o efetuado através da divisão em metades. (2001 [1955], p. 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 dissi-

mulá-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 vivenciá-lo, puseram-se a sonhá-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], p. 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 a 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 artística representativa 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, medeiam, simbolizam, expressam e comunicam relações.

Nesta seção, apontamos 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. Desta forma, “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 3

IWILANAGANAGA: O GODIDIGO NA PREPARAÇÃO DA CERÂMICA

Nos capítulos anteriores, observamos como os *Ejiwajegi* pensam 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 nas guerras que este grupo promove no mundo, tal qual o “sistema índio” o propõe. Agora, refletiremos acerca dos desenhos nas cerâmicas: principal alvo da impressão dos desenhos na atualidade. Além disso, nos propomos a pensar sobre uma outra rede de socialidades, entre *Ejiwajegi* e *Ecalaye*, através de troca/comércio/valorização cultural de(a) cerâmica.

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” (CRUZ, 2014 (b)). 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 *ejiwajegi* 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, descrevemos neste capítulo a produção e a comercialização da cerâmica *kadiwéu* na re-

gião. No âmbito da produção, observamos conjuntos de saberes-fazer, entre os quais: a dificuldade em reunir os componentes da cerâmica necessários, por exemplo, os barro, tanto de constituição da peça quanto de sua coloração, as madeiras específicas para a retirada da resina (pau-santo) e a queima da cerâmica (angico); a demonstração de um conhecimento consolidado para a fabricação do vaso, seja na aplicação dos desenhos no pote, na escolha das tintas que ficarão próximas, quais desenhos receberão a resina, seja na confecção dos diversos formatos possíveis do barro, transformando-o em peças ornitomorfas, 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, mas também as inovando.

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.

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 da cerâmica

kadiwéu. Para tornar a exposição desta rede mais organizada, dividimos o capítulo em dois pontos: produção e circulação. Contudo, destacamos que tal proposição tem caráter heurístico, considerando que ambos estão interligados no cotidiano indígena.

3.1 A arte de produzir cerâmica entre os *Ejiwajegi* 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, em todas as suas etapas, uma peça sendo produzida, (c) e também o seu saber-fazer, destacando a trajetória de aprendizado de nossas interlocutoras.

3.1.1 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 *Ejiwajegi*.

Na produção de qualquer peça de cerâmica, o primeiro passo é reunir os elementos que a compõem. Isto significa, em primeiro lugar, buscar o barro que servirá para fazer a cerâmica num local específico dentro da terra indígena, trazendo-o até a própria casa e, em seguida, temperá-lo com pedaços quebrados de cerâmica – 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 a sua obtenção – um barro nem muito duro, nem muito mole, ou seja, “um barro macio” (SOUZA, 2014 (b)). É importante buscar um bom barro porque “Tem mulheres que pegam o barro lá de cima, já com a mistura, mas ele quebra fácil” (CRUZ, 2014 (b)). Martina de Almeida informou à Vânia Graziato que a melhor época para colher o barro é na seca e na lua cheia, porque nessa época ele não racha (Vide GRAZIATO, 2008, p. 29).

¹¹⁶ O processo de fabricação da cerâmica é relatado por Boggiani da seguinte forma: “Na sombra da sua cabana, acocorada 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).

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 têm tempo de ir buscá-lo elas mesmas. O mesmo ocorre com algumas das ceramistas mais 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 em domicílio por Suzana Medina, ao custo de R\$ 25 cada, conforme depoimento da própria Suzana e de outras mulheres artistas (MEDINA, 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 (CRUZ, 2014 (b)) 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 achado 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 (SOUZA, 2014 (b)). 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 recolheu em uma fazenda de Cam-

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 caulínicas ricas 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).

po 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 elas sejam repreendidas tanto pelos comerciantes quanto pela maioria das mulheres *ejijawajegi*.

As cores branco e preto, que compõem juntamente com o vermelho as três cores mais importantes nas cerimônias festivas, como vinhos, estão disponíveis nos córregos da aldeia e na madeira do pau-santo, na região pantaneira¹¹⁹, respectivamente. 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 no 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” (SOUZA, 2014 (b)). As dificuldades do processo de reunião das matérias-primas para a produção da cerâmica, além das outras etapas pelas quais ela passa, ficam evidentes nas falas das mulheres artistas, principalmente por utilizarem a palavra “luta” para definir seu trabalho: elas lutam com o artesanato, e 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

¹¹⁹ Os *Ejijawajegi* distinguem a área onde habitam, próxima a Serra da Bodoquena (município de Porto Murtinho/MS), do Pantanal, que localizam perto das aldeias São João, Tomázia e Barro Preto, bem como das antigas aldeias, por exemplo, Nalice 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/223-2014- quais-os-municipios-que-formam-o-pantanal-mato-grossense-e-sul-mato-grossense>. Acesso em: 16 jun. 2017).

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 pôr 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 (MORAIS, 2015 (b)).

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 à 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, R\$ 80. Daí vai queimar, pintar. Gosta mesmo. Daí eu falei: “encosta esse trabalho, eu pago seu salário, você quer R\$ 1 mil?” Ela diz que eu podia pagar, mas não vai parar. Vai parar quando seu corpo não continuar. Pode pagar até R\$ 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 pôr 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 (BARROS, 2015).

Apesar da luta, a cerâmica dá sentido à vida dessas mulheres, como nos falou Pedroza de Barros Morais, porque mostram seu valor à comunidade kadiwéu. As ceramistas são mulheres guerreiras, trabalhadoras, fortes. Assim sendo, os barros coloridos 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 R\$ 5 a R\$ 10” (CRUZ, 2014 (b)), dependendo do grau de dificuldade na aquisição daquela cor. Muitas ressaltam o caráter árduo de se recolherem 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 é 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 (CRUZ, 2014 (b)), 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 30 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

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 (p. 44); porém não encontramos a outra parte do vocábulo.

distante de 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 R\$ 200, porque possibilita a produção de 40 vasos, em média, ganhando-se 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 (ALMEIDA, 2015). Quando viajam ao Pantanal, muitas mulheres preferem trazer para suas casas, ao invés de pedaços de madeira, a própria resina, isto é, fervem a madeira no lugar mesmo de onde a extraem, tornando o fardo da viagem menor e menos pesado.

Recentemente, uma proposta para uma alternativa à 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, poupando-lhe a necessidade de viajar longas distâncias e de depender de recursos financeiros externos para buscar tão longe da aldeia uma das principais matérias-primas da produção cerâmica. 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 se concretizaria 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 compõem 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” (MORAIS, 2014). Valorizado pelo mercado madeireiro, mas também no modo de preparo nativo de carnes¹²², o angico tem sofrido com o grande volume de extração e comércio da mata nativa ejiwajegifeitos pelos próprios indígenas. Isto tem gerado dificuldades, por parte das ceramistas, de encontrar esta madeira próxima às suas casas, bem como em utilizá-lana produção cerâmica – por isso, muitas vezes, pagam a alguém para procurar a madeira na mata.

Além destes elementos que compõem a própria cerâmica, há o cordão com que imprimem os desenhos, considerado parte do seu pro-

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, *nitiga nitidi* (subst. masc.) significa “tinta preta para cerâmica” (GRIFFITHS, 2002, p. 143), nomeada diferentemente de uma tinta comum, *nitiganaganagadi* (nome que nos faz lembrar de *Nitikana*, heroína *ejiwajegi*, cuja história foi explicitada no subitem 1.1.2, do capítulo I), isto é, a tinta preta não é a mesma coisa que a árvore do pau-santo.

¹²² Seu sabor seria realçado se cozida com o angico, segundo Messias Basques em comunicação pessoal.

cesso de produção. Hoje são de tecido, mas até 2008 eram feitos a partir de fibras do caraguatá, planta abundante na região e que produz folhas com até dois metros de comprimento, segundo informações locais. 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 produção de uma cerâmica tida como comum entre as mulheres artistas *ejiwajegi*, um vaso de tamanho médio, para posteriormente compreendermos o percurso de aprendizagem desta confecção em si. Produzido por uma mulher que não está no 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 (SOARES, 2014).

3.1.2 *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, contare-

¹²³ Os nomes científicos destes componentes são: palha de pindó (*syagrus romanzoffiana*), carandá (*cpernicia alba*), caraguatá (*aloe barbadensis mill*), jenipapo (*genipa americana*), pau-santo (*kielmeyera coriácea*), barro branco (*caulim*).

mos a história da história, acompanhando o processo de manufatura da cerâmica. No princípio da elaboração de um 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 Dias (DIAS, 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 disforme. 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 (RUFINO, 2014 (c)). Olinda da Silva falou de 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 (VERGÍLIO, 2014 (a)).

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 à impressão dos desenhos na peça, um processo chamado de “riscar os desenhos” no pote. Um cordão de tecido¹²⁴ pressionado levemente contra a argila no lugar que se deseja marcar. Em geral, em primeiro lugar, imprimem-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 (*niwékala-di*) na parte de cima, mas isso depende da escolha da artista.

Para desenhar a parte abaixo do pescoço, chamada de barriga, a ceramista coloca o pote em um banco de madeira— mas poderia ser qualquer outro objeto que o elevasse à altura dos olhos. Neste ângulo, pinta outra linha divisória próxima da base do vaso, constituindo uma espécie de borda. Em seguida, desenha novamente o *niwékala-di*, ladeando-o com arcos ou semiarcos que acompanham as escadas. Todo o desenvolvimento dos desenhos é dividido em fases como se vê abaixo.

¹²⁴ Que pode ser tanto o de amarrar/prender um short na cintura ou um cadarço.

Figura 130. Fases da impressão dos desenhos na cerâmica



Fonte: Reprodução aproximada do vaso feito por Anastácia Maciel Dias

Após a marcação dos desenhos, o vaso fica secando num canto da cozinha, local protegido da casa, durante alguns dias – em média de três a cinco dias – “[...]até ficar branco” (DIAS, 2014 (b)). 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 na 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” (MORAES, Pedroza, 2014).

Além da questão da fragilidade/resistência da peça, a queima da cerâmica também é importante para que se faça dela uma avaliação estética positiva. 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 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 (SOUZA, 2014 (b)).

Figuras 131, 132 e 133. Vaso de Anastácia queimando e começando a ficar cozido



Fonte: Acervo pessoal/jan. 2014¹²⁵

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 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, o que torna a cerâmica facilmente quebrável. “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 por 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

¹²⁵ Na fase da queima quase concluída, os paus são afastados deixando o vaso queimar somente em brasas. Ambos os vasos pertenciam a Lenita Cruz.

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*¹²⁶.

Figuras 134 e 135. Pote com a resina do pau-santo, de longe e de perto



Fonte: Acervo pessoal/jan. 2014

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 Maciêdescrita 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” (DIAS, 2014 (a)).

¹²⁶ Ambos – *nibadena* e *namocoli* – sem correspondentes no dicionário. *Namokoli*gwãa, que significa pindó (fruta) (GRIFFITHS, 2002, p. 124), foi a palavra mais próxima que encontramos.

Figuras 136, 137 e 138. Peça pintada sem a finalização



Fonte: Todas as fotos do acervo pessoal/ jan. 2014¹²⁷

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, ela 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.

3.1.3 O saber-fazer cerâmica *ejjwajegi*

Aprender a fazer cerâmica é “saber fazer o serviço da avó” (SOARES, 2014). Isso quer dizer que são as avós, principalmente, mas tam-

¹²⁷ Destaque para os potinhos com as tintas, no meio, e depois a cerâmica com a pintura finalizada com o uso do pau-santo, das tintas coloridas e do acabamento em branco.

bém as mães ou parentes mulheres mais próximas, as responsáveis por desempenhar o papel de mestres da criança (entre os 8 e os 12 anos de idade) no ato de saber-fazer cerâmica. Todas as pessoas com as quais conversamos relataram que começaram a aprender como fazer a cerâmica pelo treinamento da pintura dos vasos, e isso é algo a ser destacado.

Por que iniciar o aprendizado com a pintura? Seria esta etapa a mais fácil de ser desempenhada e, por isso, o estágio inicial do ensinamento? Ou seria a etapa mais importante e, assim, aquela que precisa ser mais bem desenvolvida, logo, aprendida o quanto antes? Pensando no depoimento anterior feito por Lenita Cruz, no qual vimos que o barro sem pintura não tem valor, esta última explicação é um bom ponto de partida para pensar esta 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 compram 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” (BERNALDINO, 2015 (a)).

Mas como acontece esse aprendizado? Em geral, as avós dizem às suas netas qual cor inserir em que parte da cerâmica, explicando sobre as cores combinam e as que 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 do amarelo, entre outras combinações possíveis segundo 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” (CRUZ, 2014 (b)).

A segunda coisa que aprendem é o rabiscar dos desenhos no pote, mais uma referência à centralidade dos desenhos na expressão artística

ejiwajegi. Saber decidir qual desenho é mais belo em que parte do corpo da cerâmica, e também a combinação entre desenhos, o queé fundamental para que a peça tenha uma boa avaliação por parte dos pares. Algumas mulheres contam que rabiscavam os desenhos com os nomes deles ditos pelas avós – por exemplo, “[...]faz um *lawile*, ou um *nawigikenigi*[...]” –, na parte da cerâmica por elas sinalizada pela avó. Se ficasse feio, seriam obrigadas a desfazer os desenhos, a alisar tudo novamente e a tentar outra vez, até que saísse bem, segundo a opinião da mestra. Outras, porém, dizem que aprenderam pela imitação, não por nome, como é o caso de Júlia Lange (LANGE, 2015 (c)): “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 saía errado ou feio, e chegavam a quebrar seus vasos desenhados por não atenderemao 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 *ejiwajegi* passa um tempo sem treinar ou sem desenvolver o conhecimento apreendido. Assim sendo, o saber-fazer cerâmica retorna à 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. 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 Ba-

leia, 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” (ALMEIDA, Joana, 2014 (c)), 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 *apud* 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” (ALMEIDA, Joana, 2014 (c)), ou seja, através da imitação do desenho feito 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, Adelaide¹²⁸.

¹²⁸ 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. Para estas inquietações obtivemos a mesma resposta, o desenho era assim porque ela aprendeu desta forma, e ponto.

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 (SOUZA, 2014 (b)), uma memória sem fim.

Tentando compreender o que estas mulheres dizem, percebemos 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, quando mostram qual cor deverá ser aplicada em que 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. 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 (SOARES, 2014 (b)). Isto 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” (SOARES,

2014 (b)). 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 a seguinte transformação: o que antes era feito e transmitido pelas dueñas, como Sánchez Labrador (1910) chama as senhoras *ejiwajegi*, hoje é um trabalho realizado por mulheres de diferentes famílias, para as quais a descendência já não determina e tampouco limita o exercício artístico.

Embora relatos como este tenham se espalhado pela aldeia, observamos ainda crianças e adolescentes que pintam potes e que, portanto, já deram início ao 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 também está ensinando a neta a não ser índia boba, a saber conversar com as pessoas, a não ter medo dos *ecalaye* (MORAIS, 2017).

Figura 139. Neta de Pedroza de Barros Moraes



Fonte: Acervo pessoal/ abr. 2017

O aprendizado da cerâmica, assim como o da pintura e dos desenhos, é específico para mulheres, conforme Anastácia Maciel Dias¹²⁹. “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” (DIAS, 2014 (a)). 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 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 vende¹³⁰. Há um homem chamado Vitermo, um senhor *ejiwajegi* que mora em Aquidauanae faz bonecos, mas sem decoração (MORAIS, Pedroza, 2015 (c)).

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

¹²⁹ Embora acreditemos que haja um repertório coletivo de desenhos conhecido por todos, homens e mulheres, são as mulheres aquelas 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.

¹³⁰ 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 deste capítulo, quando abordaremos a noção de corpo e cerâmica.

com um kadiwéu ou outro índio, habitante da aldeia. Mas se o *ecalaye* fizer a cerâmica kadiwéu sem ser parente, vão dizer que está roubando” (MATCHUA, 2014 (b)).

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 têm 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 próprias artistas em geral, suas cerâmicas reúnem todo o conjunto de requisitos para tal honraria.

Isto 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 é bem fino, delicado, detalhado, algo muito valorizado entre os *Ejiwajegi*, além de outros critérios estabelecidos pelas próprias mulheres artistas da aldeia. Por oposição, percebemos que a cerâmica ruim tem um desenho grosseiro e sem variedade, as cores repetem-se e não se combinam, “[...] o branco da pintura é fraco[...]” (MORAIS, 2014), é feita sem capricho, é mal queimada, escurecida pelo preto ou manchada na queima, torta ou disforme 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 produ-

zem, 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 *ejiwajegi*, perguntamos o que fazia delas as melhores para a comunidade, ao que responderam que, além de atenderem às exigências da boa cerâmica, seu modo de desenhar, o da sua família, era único e decisivo na escolha de suas peças como as mais bonitas. Por exemplo, sobre este 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 os pinta são bem combinadas.

Figuras 140, 141 e 142. Vaso grande (de 90 cm)
de Libência Rufino em múltiplos ângulos



Fonte: Acervo pessoal/2017

Contudo, uma característica foi destacada pela artista: Libênci produz uma *bikotaxete*, uma marca, que, segundo ela, é o “S” do seu nome¹³¹. 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.

Além da marca própria, Libênci não desenha a divisão da cerâmica em quatro partes (boca, pescoço, barriga e fundo), no sentido de seccionar a peça com os traços paralelos feitos no pescoço (dois) e próximo à 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 apenas.

Figuras 146, 144 e 145. : O estilo de Libênci Rufino em vasos pequenos



Fonte: Acervo pessoal/set. 2014

¹³¹ Contudo, ela assinou o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) como Libênci Rufino, com C. Assim sendo, cremos que se refira ao som do nome, em que C soa como um S.

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 traçado de cada família é que varia, não o desenho em si. Este traçado 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, está inventando fazer outra pintura (BERNALDINO, 2015 (a)).

Aprendemos deste relato que, embora a pintura seja de família, há sempre uma nova forma de colocá-la, uma reinvenção ou reposicionamento, mesmo que os repertórios sejam os mesmos, porque foram aprendidos e passados 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” (SILVA, 2014 (b)).

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 1998¹³². 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 se pretende fazer uma “cópia”, isto não resulta no mesmo desenho, seja ela imitação do desenho de família ou de outra pessoa.

Figuras 146 e 147: Joana Baleia de Almeida e sua filha Acácia Almeida com seus respectivos desenhos premiados



Fonte: Acervo pessoal/set. 2014

¹³² O caso *Copyright by Kadiwéu* foi explicitado detalhadamente em nossa tese de doutorado (DURAN, 2017), Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-07022018-121640/pt-br.php>. Acesso em 17 jun. 2020.

Relembramos aqui que Libência Rufino é irmã por parte de mãe de Joana Baleia de Almeida e, portanto, é possível observar semelhanças entre suas produções. Libência também foi a Berlim, numa segunda viagem, realizada para doar cerâmicas a um museu (RUFINO, 2014 (c)), 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 (RUFINO, 2014 (c)). Este relato dá uma dimensão de como funciona a criação dessa marca particular em face da tradição familiar¹³³.

Figuras 148 e 149: Vaso médio/grande de Libência Rufino, sob dois ângulos



Fonte: Acervo pessoal/2016¹³⁴

¹³³ 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.

¹³⁴ Note-se que este vaso tem a borda ondulada e não possui o “S” completo, apenas fragmentado, que é a marca da artista.

Refletindo sobre a questão das diferenças entre invenção e descoberta dos desenhos antigos e novos, Franz Boas atribui à invenção intencional menos importância do que à 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.

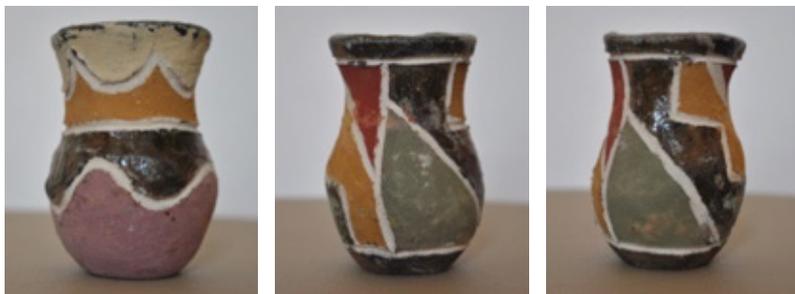
“Ainda assim, os autores destes desenhos estão convencidos de que criaram algo novo” (BOAS, 2014, p. 157). E porque não? A artista kadiwéu descobre algo novo no seu modo de se apropriar do desenho de família. Embora não classificada como um estilo individual por Boas (2014), pois ainda corresponderia 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 praticadas¹³⁵. Talvez por isso os desenhos da pintura facial e corporal tenham se espalhado para a cerâmica, a cestaria, a tecelagem etc. Não tentamos afirmar que haja um estilo individual de arte entre os Kadiwéu, pois

¹³⁵ 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).

compreendemos 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. Outro 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”, e o verde, “porque é muito difícil de pegar” (CRUZ, 2014 (a)).

Figuras 150, 151 e 152: Vasos pequenos de Lenita Cruz



Fonte: 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” (MORAIS, 2014).

Figuras 153, 154 e 155: Vaso médio/grande (60 cm) de Pedroza de Barros Morais em diversos ângulos



Fonte: Acervo pessoal/2017

Esta senhora aprendeu seus três desenhos preferidos com sua avó Ramona, que os rabiscou no chão com o dedo. Pedroza aprendeu a fazer o desenho de dois triângulos combinados, “parecendo um sutiã”, conforme comentário da própria artista, e que não sabe dizer o nome¹³⁶. O outro desenho predileto se assemelha a uma série de pequenas ondas, a nosso ver, mas Pedroza não o definiu nem descreveu. Ela disse ter inventado cinco ou seis desenhos “da sua cabeça”, sabendo ao todo em torno de dez desenhos (MORAIS, 2014).

Seu testemunho é um demonstrativo de que o aprendizado dos desenhos pode não relacionar-se aos seus nomes, mesmo que sua avó seja uma das idosas mais respeitadas da comunidade por sua sabedoria. O fato de os vasos serem barrigudos é motivo de orgulho para Pedroza, que assevera manter a tradição antiga ao continuar a fazer esse formato na sua composição.

¹³⁶ O referido desenho se encontra na figura 154 acima: está representado nas cores verde e amarelo na parte central do vaso.

Assim como eventuais erros cometidos possam ser corrigidos 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 (MORAIS, 2014).

Figuras 156, 157 e 158: Vaso pequeno visto de três perspectivas, de Pedroza de Barros Morais



Fonte: Acervo pessoal/ ago. 2014

Contam na aldeia que a avó de Pedroza não era kadiwéu pura, e sim mestiça com terena, mas isto 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 ao 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 de fazer cerâmica 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 chaquena 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 *ejiwajegido* 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, p. 134-135 *apud* GRAZIATO, 2008, p. 10).

Figura 159: Século XI a XIII, Canon del Chaco, povo Anasazi, e vaso Nasca



Fonte: A imagem da esquerda está disponível em: <<http://www.wikiwand.com/pt/Anasazi>>. Acesso em: 01 ago. 2017 e a direita em: <<http://br.pinterest.com/pin/930917277069592/>>. Acesso em: 01 ago. 2017

Júlia Lange comenta não achar que a pintura *ejiwajegi* seja terena, “isso não é verdade, porque os Terena não pintam. O desenho é do povo Kadiwéu, Ramona falava que o desenho kadiwéu era dos Terena porque ela era terena” (LANGE, 2015 (c)). Do mesmo modo, os Kadiwéu dizem que os Kinikinau estão copiando sua arte. Habitantes da Terra Indígena Kadiwéu, especificamentena aldeia São João, alguns indígenas kinikinau produzem cerâmicas que se parecem muito com aquelas dos Kadiwéu, mas reivindicam tradição e estilo próprios. Todavia, os *Ejiwajegi* 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 distâncias. 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).

Figura 160: Três vasos kadiwéu, dois grandes e um médio com alças ao lado de dois vasos grandes kinikinau



Fonte: Acervo pessoal/ out. 2015

No capítulo anterior, comentamos a polêmica discussão acerca da relação entre os povos Guaicuru e 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 *Ejiwajegi*, noção esta que está sendo questionada por Freire (2017)¹³⁷.

Se existe ou não o conceito de hierarquia entre senhores e cativos kadiwéu, este é um problema em que não pretendemos nos aprofundar, embora tal temática permeie as relações entre eles e, conseqüentemente, as relações entre os Kadiwéu e o desenho, alvo do nosso trabalho. No que tange à expressão artística deste grupo, Ramona Soares (SOARES, 2014 (c)) 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. Simultaneamente, há o argumento institucional de que a cobrança da Funai influi nas mulheres artistas da comunidade. Segundo Ramona Soares, “a Funai disse que não pode parar, por isso seguimos com nosso serviço” (SOARES, 2014 (c)).

Acreditamos que o aprendizado da cerâmica engloba todas as mulheres residentes na aldeia e que são parentes, isto é, casadas com indí-

¹³⁷ 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. Freire (2017) se debruçou sobre a questão em fontes históricas, sua dissertação está disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-25042018-112128/pt-br.php>. Acesso em: 17 jun. 2020. Já Messias Basques, em comunicação pessoal, quando ainda escrevia sua tese – concluída em fevereiro de 2020, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (UFRJ), mas à qual, infelizmente, ainda não tivemos acesso –, nos disse que há a existência de um padrão de sociedade entre os *Ejiwajegi*, que ao mesmo tempo relaciona, contrasta e hierarquiza as pessoas na comunidade e na história.

genas, sejam eles kadiwéu ou não. Chegamos a pensar que as mulheres de famílias ditas puras sabiam mais sobre o sistema índio *ejiwajegi* do que aquelas que não vinham dessas famílias; no entanto, conforme nos demonstraram as próprias mulheres, segundo o exemplo da avó de Pedroza, isto não é verdadeiro.

Outro ponto de discussão bastante comentado diz respeito à 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 *Ejiwajegi*, mas sim demonstrar mudanças em sua dinâmica.

3.1.4. 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 o alisarem; de criarem ornamentações diversas em cada peça; e de produzirem o mesmo tipo de cerâmica: vasos, pratos, bichos, ânforas, moringas

etc. (BOGGIANI, 1945). Dentre as diferenças, estão a substituição do uso de conchas de 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; há também a troca do tempero do barro, que antes era com cocos 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” (SOARES, 2014 (b))¹³⁸.

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 defende o uso de

¹³⁸ 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 outras 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 ao mesmo tempo. Geralmente está 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 acha em alguns pontos desses terrenos” (BOGGIANI, 1945, p. 160-161).

potes de barro para armazenar água fresca (RUFINO, 2014 (c)), e dona Lenita 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 – além disso, não é lógico gastar as tintas, que são tão difíceis de achar, em peças pessoais. Rosa Matchua afirma que “os potes de água poderiam ser pintados somente na parte de cima da cerâmica, de vermelho, preto e branco, nesta ordem, sem desenho dentro” (MATCHUA, 2014 (c)).

Figura 161: Cerâmicas da coleção de Boggiani



Fonte: BARBERO, 2010, p. 164

A substituição dos “tarecos” feitos de cerâmica por objetos de plástico, alumínio ou vidro se deve à relação emocional entre a pessoa e a sua ferramenta. Segundo Boas, tal tipo de ligação 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, destacada pelos autores clássicos, pois à medida que ferramentas e manufaturas europeias são introduzidas velozmente entre os *Ejiwajegi*, a confecção de utensílios passa a ser motivada para a manutenção da subsistência, mais do que para fabricar um item com o qual se construiria uma relação emocional de criador-criatura.

Se a pintura inutiliza a cerâmica para fins domésticos e a maior parte das cerâmicas produzidas é pintada por inteiro, imaginamos que tal produção está sendo feita exclusivamente para a apreciação estética dos *ecalaye*, não podendo ser utilizada para outra função. Logo,

[...] 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 *Ejiwajegi* afirmem que consideram suas produções belas, não as têm como componentes decoradores de suas residências, “porque eles têm a finalidade de decoração das casas dos *ecalaye*” (VERGÍLIO, 2014 (a)). 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 dos potes. No passado, os potes não eram fundos como são os feitos hodiernamente, mas sim rasos: eram tachos e panelas 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, carac-

terística que não cabe na produção contemporânea, segundo Olinda Vergílio, porque “eles não caberiam nas caixas de papelão em que são transportados para a cidade” (VERGÍLIO, 2014 (a)).

O processo da pintura da cerâmica também era diverso, de acordo com 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” (PIRES, 2014 (a)). Chamada de *notokonagadi* – traduzida como tinta vermelha para cerâmica pelo dicionário (GRIFFITHS, 2002, p.151)¹³⁹ –, a pedra vermelha também foi observada por Boggiani (1945).

Publicado na *Gazeta de Noção* 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, há quatro cores: a amarela da panela, a vermelha do óxido 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

¹³⁹ Não pudemos compreender toda a palavra ao desmembrá-la, com a ajuda do dicionário. Contudo, destacamos que *otoko* é ficar em silêncio, quieto (GRIFFITHS, 2002).

uma aplicação em toda a vasilha, em que, após secarem, a esfregaram e a rasparam, permanecendo a tinta somente nos sulcos da impressão de corda, quando pintaram 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 saía. Daí uma velha disse para passar resina no pote todo de água e não vasou. Daí que começou o artesanato” (SOUZA, 2014 (b)).

Figuras 162, 163 e 164: Cerâmica nº 2426, Acervo on-line do Museu do Índio



Fonte: RIBEIRO, Berta G. *Dicionário do Artesanato Indígena*, 1988; MALCHER, José Gama. *Índios*, 1964; MUSEU DO ÍNDIO. *Boletim do Museu do Índio*, n. 8, 1998; MOTTA, Dilza Fonseca da. *Tesouro de cultura material dos índios no Brasil*, 2006. Disponível em: <http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/semu/ceramica/a02/2426.htm>. Acesso em: 17 jun. 2017

Entre a coleção de Boggiani¹⁴⁰ e a de Ribeiro, 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.

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, advinda das mudanças que ocorreram em sua sociedade, seja de ambiente, 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). A 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.

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” (MATCHUA, 2014 (c)), isto é, a maior parte dos desenhos que se vê atualmente na cerâmica é de corpo e não de cerâmica, porque as pessoas não sabem mais quais

¹⁴⁰ A coleção Boggiani está espalhada nos museus de Basel (Basileia, Suíça), fur Volkerkunde (Berlim, Alemanha) e de etnologia Luigi Pigorini (Roma, Itália). Já a de Ribeiro está concentrada no Museu do Índio (Rio de Janeiro/RJ).

desenhos são de cerâmica, quais são de corpo, quais são de rosto, e incluem outros repertórios em suportes indevidos. Júlia Lange também afirma existirem 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 Kadivéu eram de couro*” (LANGE, 2015 (c)). Segundo Júlia Lange, também os desenhos transpostos para cerâmicas eram de couro, contudo, “hoje pintamos na cerâmica porque não tem mais couro, não pode mais vender o couro pintado” (LANGE, 2015 (c)). 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. Noutro depoimento, compreendemos que existem mulheres que pintam na cerâmica inclusive desenhos corporais, o que demonstra alguma relação entre humanos e não humanos e objeto cerâmico. No livro *A oleira ciumenta* (1987), Lévi-Strauss destaca a ligação entre cerâmica e mulheres como muito além da divisão sexual do trabalho, ambas estando relacionadas em sua constituição, como seres e como produtores de redes de socialidades.

A afirmação de Júlia também é relevante pela noção de que a 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 *Ejiwajegi* 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, as peças zoomorfas, cuja tradição é a de fazer animais como galinhas, jacarés e bois, transformaram-se na fabricação de peixes, araras, tucanos, porcos, tatus e até cachorros porque “a cerâmica que ficava mais bonita vendia antes” (CRUZ, 2014 (b)). 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” (VERGÍLIO, 2014 (d)).

O tema das transformações no modo de produção cerâmica, bem como dos saberes sobre quais desenhos aplicar em que suportes, é frequente entre essas mulheres, que legitimam a produção da própria família, deslegitimando a de outros parentes com argumentos de autoridade a respeito destes. 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 “de certo a avó dessa pessoa contou assim para ela, mas eu aprendi assado”, e de concordância, “essa história também chegou para mim, isso é verdade”.

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 lugar em que habitam os *Ejiwajegi*, 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. Em resumo, a maior parte das transformações que observamos no período ao qual a investigação se ateve não envolve as técnicas de modelagem, ornamentação e queima, mas sim os campos ornamentais e os materiais utilizados para a pintura.

Figuras 165 a 170: Algumas das cerâmicas zoomorfas fabricadas pelas mulheres *ejiwajegi*: peixe, jacaré, arara, tatu, tucano, porco



Fonte: Acervo pessoal/ nov. 2014

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 a produção cerâmica insistentemente, como fazem os outros autores, interessando-se mais pela arte como um todo e suas explicações em relação à produção da sociedade kadiwéu. De modo geral, Lévi-Strauss relata que os homens trançavam palha, teciam cintos com ela e com tecidos de algodão, moldavam joias com moedas de níquel e de prata, além de desenharem animais como emas, cavalos, galinhas, jacarés, entre outros. Já 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” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p.163). Nesta descrição, não observamos muitas diferenças em relação àquelas feitas por Boggiani ou Ribeiro, pois são gerais e não especificam o processo, o que torna difícil a compreensão sobre alguma diferença, conforme foi feito no caso dos outros dois autores.

Entretando, há uma menção de Lévi-Strauss à atividade cerâmica como a principal produção artística do grupo (vide LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 162), comentando rapidamente o seu escambo entre os Kadiwéu e os 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 cadiueu” 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 dessas três épocas diferentes – décadas de 1890, 1930 e 1940, em que Boggiani, Lévi-Strauss e Ribeiro sopesaram a produção artística (e entre elas a cerâmica) *ejiwajegi* –, acreditamos que existam muitas mudanças no seu modo de fabricação, mas estas são superficiais ou de segunda importância, a nosso ver, pois estão sujeitas às transformações dos materiais utilizados para a produção artística e a adequação ou maior abertura a solicitações do público-alvo, devido à transposição de local realizada pelo grupo, com incentivo governamental, mais do que fruto de uma alteração substancial na “concepção artística” kadiwéu. À vista disso, se pensarmos naquilo que a pintura promove no corpo-cerâmica, pintura esta que se mostrou presente e forte durante todos os momentos descritos, o que há de mais importante sempre esteve presente na arte cerâmica *ejiwajegi*: seus componentes (barros e madeiras) e sua “roupa”, os *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 da transformação da pessoa kadiwéu (vermelho, preto e branco), é algo mais do que um objeto a ser comercializado por seu povo.

3.2 A produção da cerâmica enquanto corpo

No dicionário (GRIFFITHS, 2002, p. 86), fabricar uma peça cerâmica é *iwilanaganaga*, prepará-la, em que *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 transmiti-las sinestesticamente, 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) (GRIFFITHS, 2002), traduzido como parede dele, monumento dele (produção artesanal dele, poderíamos sugerir). *Iwigo/iwicidi* (form. masc.) quer dizer espírito, foto, em que *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 seu produtor 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 “I” 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”, que registra/reflete seu espírito. 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 criadas no sentido de pessoas, entidades, agencialidades, pois o desenho gera quimeras, multiplicidades e nelas capta relações.

Ao nos voltarmos 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, em que se pintar é utilizar cores diferentes, e (b) entre enfeitar-se e pintar-se, em que o primeiro é o segundo. Assim sendo, o dicionário traduz *nadinage* como pintar, colorir, e *nadinagajegi* como enfeite, pintura (GRIFFITHS, 2002, p. 120).

Maria Joana Bernaldino Pires (PIRES, 2015 (a)) 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 (GRIFFITHS, 2002), o que nos faz pensar que passar a linha na cerâmica seja imprimir nela o pensamento *ejiwajegi*, sua sabedoria, transformar a cerâmica em parte do sistema índio.¹⁴¹

¹⁴¹ Relembramos a função do abanico, destacada no segundo capítulo do livro: um “pensamento, pano” que através do vento que produz transmite à moça o sistema índio *ejiwajegi*. Remetemos o leitor a este trecho do livro, bem como às reflexões feitas naquele contexto sobre o papel da roupa em sociedades indígenas. Supomos aqui uma aproximação entre o cordão de palha ou tecido, que imprime sulcos na cerâmica-corpo *kadiwéu*, e o abanico, que também transmite ao corpo da moça (em processo de fabricação social) os ensinamentos do grupo – sem deixarmos de lado os outros componentes desta transformação.

O modo como as ceramistas kadiwéu se referem às suas produções é segundo 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: o 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 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 *ocegedi* cobiça, inveja; *oceligi* é língua (não o idioma), e *godoceligi*, nossa língua (GRIFFITHS, 2002). Com tais palavras, entendemos que a pintura é uma linguagem que comunica, mas também é algo que protege e age contra a cobiça e a inveja de alguém, é uma espécie de oração, neste sentido, mas que também pode matar – haja vista que *ocegatidi* significa fazer alguém afogar (GRIFFITHS, 2002). Mas como pode a cerâmica atrair cobiça, inveja de alguém?

Corpos e cerâmicas são produzidos como registros da pessoa, e por isso são também protegidos com os desenhos – associados a fotos do espírito, conforme vimos –, 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 à 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” (LÉVI-STRAUSS, 1987). 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 estabelecerem também relações entre as palavras *enfeitar*, *oigege* (GRIFFITHS, 2002, p.154), e *louvar*, honrar, *ogegegi*, 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 a 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 de ele 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 isso.¹⁴² Não é somente esta questão que nos faz aventar tal possibilidade, mas também o processo de confecção da cerâmica, principalmente no que tange à 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, pinta-se a cerâmica de vermelho. Depois, assim que saia do fogo, o vaso é pintado com o preto do pau-santo. A ordem das cores hoje: branco, vermelho e preto, mas também a de antigamente: vermelho, preto e branco – confecção da peça (vermelha) e queima, preto do pau-santo, impressão de veios e banho de caulim branco no final – remetem às iniciações masculina e feminina, respectivamente. Nelas, as cores importam e trazem consigo

¹⁴² Sobre o mote do luto, já explicitamos anteriormente que ele atinge não somente a pintura facial e corporal, mas também a pintura da cerâmica. Conforme relatado por Lenita Cruz, quando algum parente morre “a pessoa deixa tudo [cerâmica] e só volta quando alguém chama” (CRUZ, 2014 (b)).

agências, substâncias, proteções contra inveja e feitiço, espíritos malfazejos, mas também indicam a boa educação, a beleza, em que ser bonito é ser educado, bom caráter, e a alegria é o sentimento que reúne todas estes atributos.

Não esqueçamos as descrições de Sánchez Labrador (1910), nas quais os iniciantes masculinos faziam veios em suas peles e os preenchiam com a cor branca, numa explícita aproximação da cerâmica com o corpo humano, além daquelas já abordadas, por exemplo, a denominação de coxa e fundo do pote corresponde 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 *Ejiwajegi*, protagonizando o tapar do buraco (ou pote de cerâmica) 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-IEL)¹⁴³. Por fim, os *Ejiwajegi* associam a presença da cerâmica indígena na casa dos *ecalaye* a certo poder e/ou influência sobre eles, como que agindo na transformação do mundo não indígena, tornando-o mais alegre.

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. Supomos então que, para os *Ejiwajegi*, elas sejam consideradas parte do “sistema índio” e, por isso, recebem pinturas, pois necessitam de proteção, reconhecimento e capacidades diversas por onde circulam. Na próxima seção buscaremos compreender como ocorre a comercialização desses corpos cerâmicos, apontando como esta sociedade pensa a cerâmica quando inserida em outras redes de socialidades, como no mundo dos *ecalaye*.

¹⁴³ Disponível em: <http://www.tycho.iel.unicamp.br/tbf/index>. Acesso em: 18 jun. 2020.

3.3 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 *ejiwajegi*. 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” (PIRES, 2015 (a)). Pedroza de Barros Morais 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, quem pinta o rosto a mesma coisa, todo mundo que trabalha com desenho” (MORAIS, 2015 (b)). Segundo Creuza Vergílio (VERGÍLIO, 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”.

Nestes relatos, captamos que as concepções kadiwéu de arte/artista e de artesanato/artesã são relacionadas e dispostas como sinônimos. Tanto a artista quanto a artesã produzem arte ou artesanato, que é fazer cerâmica, especificamente, e trabalhar com o desenho, genericamente. Parece-nos que as mulheres variam na definição de 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 à 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 *Ejiwajegi* envolvidos neste mundo entendem as relações que constroem, e (b) a formação da associação de ceramistas, seu desenvolvimento e questões próprias.¹⁴⁴

No período da nossa pesquisa, entre 2013 e 2016, nossas interlocutoras se autodefiniam artistas, isto é, este 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. Compreendemos que o momento da comercialização e de contato com as categorias do mundo *ecalayé* central para a ambiguidade conceitual indígena.

3.3.1 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 confeccionados 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,

¹⁴⁴ Para entender o que pensam os *ecalayé* sobre a cerâmica e os desenhos *ejiwajegi/kadiwéu*, sugerimos a leitura do capítulo 5 da nossa tese de doutorado (DURAN, 2017), em que esta temática foi abordada.

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, alto custo e desgaste dos deslocamentos.¹⁴⁵ Em resumo, o peso físico, psíquico e moral de carregar muitos 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, suportando, muitas vezes, discriminações e outros desrespeitos possíveis.¹⁴⁶ 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 Morais, torna-se comum aos ouvidos dos interessados na questão, em alguns poucos dias de pesquisa:

¹⁴⁵ Para se ter uma base, um frete da aldeia até Bodoquena, cidade mais próxima da aldeia, custa R\$ 250 por trajeto (R\$ 500 ida e volta). Uma viagem da aldeia para Bonito, cidade onde mais se vende cerâmica kadiwéu atualmente e que se localiza a 60 km de Bodoquena, custa R\$ 600 (R\$ 1.200 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.

¹⁴⁶ 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.

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 bênção. Há uns tempos atrás, já faz um ano, um chefe do Ibama que trabalhava na Funai, parece, encomendou uma carrada daqueles potes quadrados. Encomendou cinco potes quadrados e cinco potes grandes, daquele barrigudo, de R\$ 80 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 R\$ 10, 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 saí 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 (MORAIS, 2015 (c)).

Atreladas ao seu discurso de não sair da aldeia para vender cerâmica, está tanto a ideia de que seus potes 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 bênção”, diz Pedroza. Isto significa dizer que o ato de circular cerâmica está na esfera do sobrenatural, vender cerâmica é uma bênção, produz alegria, fortalece o ser, faz crescer os 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 em que...”, momento em que engatam uma nova história sobre uma venda muito boa e importante. Como a maior parte das cera-

mistas mantém um estoque de cerâmicas em casa, algo em torno de 20 a 50 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 R\$ 400 pela venda (Souza, 2014 (b)). 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 R\$ 150, mesmo eu querendo R\$ 500 no pote. Porque era meu cliente frequente, acabei aceitando a oferta. Para queimar o vaso tinha que pôr um pau dentro do vaso e rolar ele bem devagarzinho, foi uma luta (SOUZA, 2014 (b)).

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 *ejiwajegi*. Tanto é que Maria Joana Bernaldino Pires menciona tal fato em sua definição sobre o que é ser artesã/artista em seu depoimento exposto no início desta seção. A única ceramista que afirma vender somente em casa é dona Pedroza,¹⁴⁷ contudo, isto não significa que as mulheres kadiwéu a considerem 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

¹⁴⁷ 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 para outras mulheres, que vão para as cidades vender as peças, como se fossem delas. Essas mulheres não são consideradas pelos *Ejiwajegi* como Pedroza, porque não estão lutando com a produção e a venda simultaneamente; terceirizam, digamos assim, o processo de produção ou o de distribuição.

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 pinteí a minha, daí ela ficou com preguiça e agora perdeu de vender (MORAIS, 2015 (b)).

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” (BARROS, 2015).

O marido de Pedroza de Barros Morais, José Marcelino de Barros, um dos idosos mais respeitados da comunidade, continuou a fala da esposa, com o mesmo propósito de nos fazer 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 ga-

nharam. A pessoa que vai vender em Campo Grande tudo que ela ganha gasta, tem que comprar passagem, comer... Se for pegar R\$ 5 mil, compensa, pegando R\$ 1.500 não compensa. Agora aqui [na aldeia] pega R\$ 500, R\$ 600, é menos dinheiro, mas está aqui na casa. [...] Ela tem de quatro a seis clientes por ano, mas quando vem leva bastante, enche a caminhonete deles. Daí pegou R\$ 880 reais e deu o telefone, os clientes ligam para ela e vêm buscar (BARROS, 2015).

Mesmo as mulheres *ejiwajegi* 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” (LANGE, 2015 (a)). Na cidade, o trabalho com o barro não é menor, porque continuam a fazer a cerâmica na aldeia e a trazer para a cidade já pronta. Afinal, o barro bom fica muito longe do perímetro urbano, é melhor fazer cerâmica na aldeia (LANGE, 2015 (b)).

O mercado de cerâmica kadiwéu, na maior parte das vezes, está circunscrito ao Mato Grosso do Sul, especificamente nas cidades de Bodoquena, Miranda, Porto Murtinho, Aquidauana, Anastácio, Bonito, Campo Grande e Corumbá.¹⁴⁸ No âmbito nacional, poderíamos dizer que São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília aparecem nesta lista esporadicamente; no internacional, Nova Iorque, Berlim e Roma, em pontuais ocasiões. Há também pequenos bairros ou comunidades que integram esta rede, entre os quais o bairro da Morraria, localizado muito próximo da aldeia Alves de Barros.

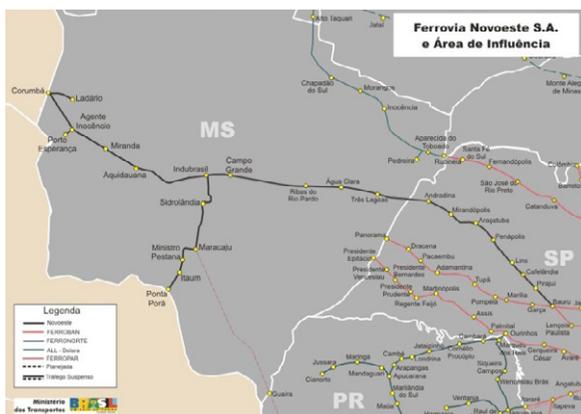
Júlia Lange destaca que, quando era mais jovem e ainda trabalhava com cerâmica, vendia suas peças na Morraria, não havia tanta procura

¹⁴⁸ E, mais recentemente, na internet: <https://tucumbrasil.com/casa/ceramicas>; <http://galeriaartebrasileira.com.br/produtos/ceramica/>. Acesso em: 01 ago. 2017. Infelizmente, na venda on-line desaparece a autoria das mulheres. A peça é vendida como um emblema étnico.

por cerâmica em Bonito como há hoje. As mulheres caminhavam ou cavalgavam pelos campos, ajudadas por maridos e filhos, até o ponto da estação de trem Guaicurus e de lá seguiam para a cidade de Corumbá¹⁴⁹.

Ia em Corumbá, Campo Grande. Levava tudo de trem. Odete [filha de criação de dona Júlia] não ia porque tinha medo do rio [Paraguai], me pedia para levar sua cerâmica para ela. Chegava em Corumbá e vendia na Casa do Índio, já entregava e recebia o dinheiro, não era como hoje, por consignação, que só paga dois, três meses depois. Tem muito índio lá, Terena, Guató... Campo Grande também ia na Casa do Índio, mas ia mais em Corumbá vender(LANGE, 2015 (c)).

Mapa 2: Mapa da Ferrovia Noroeste S.A. que atravessa o estado do Mato Grosso do Sul



Fonte: Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Trem_do_Pantanal#/media/File:Mapa-Novoeste.jpg. Acesso em 19 jun. 2017¹⁵⁰

¹⁴⁹ O Trem do Pantanal ou Pantanal Express era um serviço de trem de passageiros que ligava Bauru/SP a Corumbá/MS, pertencendo oficialmente à Estrada de Ferro Noroeste do Brasil. Inaugurada em 1914, chegou a Corumbá em 1952, tendo seu auge nos anos 1960, 1970 e 1980.

¹⁵⁰ Os pontos indicam as cidades por onde passava, e não as estações de trem.

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, para ir vender cerâmica em Corumbá, por exemplo, tendo que deixar seus cavalos com alguém da venda próxima da 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-grossenses mais influentes historicamente no estado (BITTAR, 2009), com a população atual de pouco mais de 109 mil habitantes. 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 participou da rota comercial kadiwéu durante algum tempo, até se desenvolver naquilo que se tornou hoje.

Após esse 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” (LANGE, 2015 (c)). Em Bonito, as opiniões se dividem:algumas mulheres consideram ser bom lugar porque há muita demanda por seus produtos; outras não, porque em muitos locais as vendas são por consignação ou por encomenda, *modus operandi* cada vez mais em voga.

As mulheres *ejiwajegi* que vendem em Bonito – cidade sul-mato-grossense em que houve um boom ecoturístico nos anos 1990, devido a uma reportagem no Fantástico, programa de televisão da Rede Globo, canal aberto nacional¹⁵¹ – geralmente seguem a mesma estratégia: guardam suas produções próximas à prefeitura e perguntam para diversas 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 171 e 172: Na primeira figura estão as estações do trem do Pantanal que foram revitalizadas a partir de 2005 e utilizadas, turisticamente, de 2009 a 2015



¹⁵¹ Informação ouvida em entrevistas que fizemos com alguns bonitenses e também disponível em: <http://www.brazilconnections.net/bonito-turismo/>. Acesso em: 19 jun. 2017.



Fonte: Mapa e foto disponíveis em: http://www.estacoesferroviarias.com.br/ms_nob/aquidauana.htm. Acesso em 19 jun. 2017¹⁵²

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 menos por mais peças, considerando que as indígenas preferem (ou necessitam) voltar para a aldeia com o dinheiro e não com as cerâmicas (LANGE, 2015 (d)). Em muitas lojas, também é preciso esperar que o dono do estabelecimento venha à 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”, em Bonito/MS, e que em algumas lo-

¹⁵² 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. Na foto, observamos o galpão dos vagões à esquerda, e a estação Aquidauana à direita, ao fundo.

jas 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, 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? (PIRES, 2015 (a)).

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, R\$ 400, e para moça era só R\$ 100. 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 [Terená], veio um pessoal de Brasília, eu fui bem recebida, bem tratada. Foi bom (PIRES, 2015 (a)).

Comparando as produções das ceramistas, “As cerâmicas de Olin-da, Regina e Margarida quebram muito facilmente, já as de Pedroza e Libêncina não”, na opinião de Maria Joana Bernaldino Pires (PIRES, 2015 (a)). Além deste assunto polêmico, outras duas questões causam bastante discussão na comunidade: pelo que se troca a cerâmica e quem utiliza o desenho na cidade, sem ser kadiwéu.

De início, a maioria das mulheres kadiwéu relembra que antes trocavam seus potes por pacotes de arroz, alimentos em geral, roupas, sapatos, objetos, mas que com o tempo passaram a trocá-los 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 os alimentos são doações à comunidade ou para cada família em particular, não um pagamento pela arte. Entretanto, diversas famílias aceitam trocar suas produções por roupas, calça-

dos 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 *ejiwajegi*, 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 Libênci Rufino.

Olinda Vergílio diz 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 50 desenhos em seu repertório, dificilmente os repete, somente quando o cliente pede que os vasos sejam um conjunto (VERGÍLIO, 2014 (b)). 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 (VERGÍLIO, 2014 (b)). 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 Alcântara.¹⁵³

No final de 2014, Olinda viajou para o Rio de Janeiro a fim de concluir um curso de ceramista que começara em Bodoquena, preparando muitos vasos pequenos para levar na bagagem. Com o curso, a artista

¹⁵³ 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.

pretendia estar apta, pelo diploma, a ensinar cerâmica às alunas da aldeia, em projetos do seu município e da Funai, conforme já vinha fazendo na aldeia Barro Preto (VERGÍLIO, 2014 (c)). 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 hotel de luxo em Bonito, o Wetiga, para enfeitar o hall de entrada.¹⁵⁴

Pedroza de Barros Morais agradece à cerâmica pelos benefícios recebidos durante muitos anos de sua vida: “Eu fazia muita faixa de homem pôr 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” (MORAIS, 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 (e à qual sua esposa não se converteu). 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, sua parente. Diz vender muitas de suas cerâmicas “[...] porque é bonita, porque o desenho da sua família é bonito” (SILVA, Regina, 2014). Iniciada no comércio por Olinda, Regina é hoje uma das comerciantes de

¹⁵⁴ Cada vaso grande, entre um metro e vinte centímetros e um metro e meio de altura, pode custar de R\$ 100 a R\$ 300 se comprado na aldeia, e de R\$ 100 a R\$ 600 na cidade, pois se acresce 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 R\$ 1 mil e R\$ 3 mil. Alguns comerciantes chegam a carregar dez vasos grandes por frete, tanto diretamente da aldeia quanto da cidade de Bodoquena.

cerâmicas mais requisitadas pelo mercado, viajando para diversas cidades, procurando sempre oportunidades de levar seu trabalho para algum novo cliente. Por exemplo, quando dissemos morar no interior de São Paulo, ela nos perguntou se era possível que um dia viajassemos 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 Olinda,¹⁵⁵ artistas que vendem menos (CRUZ, 2014 (b)). 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” (SOARES, 2014 (d)). Todavia, se todas as mulheres *ejiwajegi* sabem preparar a cerâmica, nem todas sabem vendê-la. Vimos que um conjunto de fatores contribuiu para que certas mulheres tenham mais sucesso que outras na venda, e são

¹⁵⁵ 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” (CRUZ, 2014 (b)).

estes fatores que colocam essas pessoas como puxadoras de movimento, lideranças femininas que iniciam outras pessoas nesta luta, tornando todo o grupo mais forte e confiante.

Quanto à controvérsia da cópia dos desenhos por não indígenas, Júlia Lange coloca 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” (LANGE, 2015 (c)).

Contudo, dificilmente uma mulher *ejiwajegi* permitiria o uso de seus desenhos, caso houvesse tal pedido, porque os desenhos são de família, são do povo e os *ecalaye* só podem usá-los quando se tornam parte da família. Refletindo sobre a dualidade entre o desenho original e a cópia, feita por pessoas que não são *Ejiwajegi*, 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 *Ejiwajegi* ou por um parente que aprendeu com alguém da comunidade.

Foi pensando em questões como a proteção e a 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. Esse processo será descrito na seção abaixo..

3.3.2 As associações das mulheres ceramistas e das mulheres artistas kadiwéu: duas experiências

Em 1990, as mulheres criaram a primeira associação, chamada Associação de Ceramistas Kadiwéu. Segundo Maria de Fátima Mat-

chua, a data da sua origem coincidiu com a época do projeto *Copyright by Kadiwéu*, pois tomaram como exemplo a fundação da Associação das Comunidades Indígenas da Reserva Kadiwéu (ACIRK), dos homens. A votação para a presidência da associação de ceramistas contou com mais ou menos 150 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 (MATCHUA, 2014 (d)).

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 à disputa, como fez Olinda, “[...] apenas pegaram na minha mão e me apresentaram, daí eu fui” (MATCHUA, 2014 (d)).

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 20 lugares (MATCHUA, 2014 (d)).

Além disso, Maria de Fátima pediu 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. 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 à aldeia para comprarem artesanato (MATCHUA, 2014 (b)).¹⁵⁶ O pedido para trazer turistas é um pouco destoante da realidade *ejiwajegi*, que se orgulha 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 a 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 transportada cerâmica da aldeia para outras cidades, principalmente Bonito. Contando com pouco 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 re-

¹⁵⁶ 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 à qual dos mandatos Dona Clotilde se refere, e se sua atuação como presidente da associação das ceramistas começou antes do que ela afirmou ter começado (em 2009). 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.

colhida entre as mulheres ceramistas de R\$ 20 mensais para auxílio em despesas da presidência, fato que nunca aconteceu, segundo Clotilde (MATCHUA, 2014 (b)).

Numa dessas negociações, a Secretaria de Cultura de Porto Murinho, 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 em função do tempo e do vandalismo. Clotilde apontou dois motivos para 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” ((MATCHUA, 2014 (b)). Segundo, devido à falta de comprometimento dos ecalaye em relação aos índios, como foi o caso Bitioni,¹⁵⁷ um balneário de Bodoquena/MS que teria se empenhado em ajudar as ceramistas em troca de suas imagens produzindo a cerâmica: “As imagens foram feitas, mas o dinheiro não chegou” (MATCHUA, 2014 (b)), 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 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, e 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

¹⁵⁷ Que significa tamanduá, na língua kadiwéu (GRIFFITHS, 2002, p. 30).

o que fez ela com o dinheiro, ela pediu cinco vasos grandes para a mulherada, ela vendeu, até hoje não pagou à mulherada. Jogaram ela no chão, “cadê meu dinheiro? Cadê meu dinheiro?”. Dizem que ficou aqui gastando dinheiro, bebendo (LANGE, 2015 (c)).

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 roubou nenhum dinheiro e que seu povo “é muito desconfiado, sem motivo” (VERGÍLIO, 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 fato relatado pela ex-presidente Clotilde foi a situação de descaso com que são tratados os assuntos das mulheres pela liderança indígena¹⁵⁸: “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” (MATCHUA, 2014 (b)).

Clotilde destacou ainda que por mais que a cerâmica leve a cultura *ejiwajegi* 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,

¹⁵⁸ 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.

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” (MATCHUA, 2014 (b)). 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 *ewajegi* na cidade, logo pensa “que bom que meu povo conseguiu vender para esta pessoa”, como forma de valorização do povo (LANGE, 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 havia 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 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 fez com que elas perdessem visibilidade e a renda com os *ecalaye*. Por isso, em 2014 já desejavam 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” (MORAIS, 2015 (c)).

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 *ejiwajegi*, entregando-lhe camisetas desenhadas à mão e uma pintura em tela com o *godidigo*. 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 jul. 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 obter mais informações a respeito do projeto, bem como de outros documentos. Ela se prontificou a nos auxiliar, disponibilizando-os; contudo, após este primeiro contato, não respondeu mais aos nossos e-mails.

Figura 173: 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



Fonte: Disponível na página do Facebook TI Kadiwéu: <<https://www.facebook.com/kadiweu>>. Acesso em 24 jul. 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 *ejiwajegi*, bem como em outros de seus produtos, inclusive nas cerâmicas. Em abril de 2017, outra realização da presidente Creuza Vergílio foi a busca pela oficialização das artesãs kadiwéu no estado de Mato Grosso do Sul por meio da sua inclusão no registro estadual de artesãs deste estado. Assim sendo, presenciamos a visita de uma equipe de funcionários do estado no Dia do Índio, que fizeram o cadastro das mulheres artistas por meio do RG e CPF de cada uma. 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 (VERGÍLIO, 2017).

Figura 174: Marca da Associação das Mulheres Artistas Kadiwéu (AMAK)



Fonte: Acervo pessoal/2017

A criação da primeira associação de ceramistas, no mesmo contexto do surgimento da ACIRK¹⁵⁹, propunha uma maior visibilidade, autonomia e empoderamento das mulheres em face dos homens kadiwéu e dos *ecalaye*, bem como o fortalecimento do grupo indígena, que demonstrava um engajamento coletivo, político e estrutural para a conquista dos direitos que a lei lhe outorgava, colocando-se em condições de reivindicá-lo, no sentido *ecalaye*. Vimos então que a política *ejiwajegi* está estreitamente ligada à produção da cerâmica, que a todo momento medeia/agencia redes de socialidades entre este povo e os Outros, sejam eles quem forem.

¹⁵⁹ Que por sua vez foi criada em 1989 para que legalmente os Ejiwajegi 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* (1998).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste livro objetivamos descrever algumas interpretações possíveis dos *godidigo*, os desenhos *ejjiwajegi*/kadiwéu, assim como suas formas de comunicação e interação social e simbólica no grupo que os criou. Especificamente, pretendemos expor alguns dados e compreensões antropológicas produzidas em nossa tese de doutorado (DURAN, 2017), em que realizamos um mapeamento das redes de socialidade kadiwéu mediadas pelo desenho, separadas heurísticamente como internas e externas. Conforme exposto, neste livro optamos pela divulgação de uma parte da tese, em que enfocamos apenas as tramas internas do *godidigo ejjiwajegi*, observadas principalmente na aldeia Alves de Barros, município de Porto Murtinho/MS, entre 2013 e 2017.

Do mesmo modo que os *Ejjiwajegi* se expressam e agem no mundo para relacionar-se com tudo o que está contido nele e/ou também com aquilo que o transborda, o *godidigo* se revela. É denso, expressivo e profundo. Isto porque: (a) reúne múltiplos conhecimentos primordialmente um só padrão, em variados contextos, com inúmeros personagens e situações que podem ser diversamente abarcadas, tornando-se um tipo de representação múltipla, quimérica, indicial pela literatura antropológica que trata da arte indígena; (b) porque tal modo de ser/estar joga com o ambíguo, como numa conversa gráfica entre figura e fundo, voltando-se para públicos distintos em linguagens inclusivas; por último, (c) porque é uma forma profunda de comunicação e interação, consideradas como estruturas narrativas cosmográficas tradicionais indígenas e, por isso mesmo, são mitos gráficos, são lembranças vivas que agem e comunicam seres e mundos, reunindo as forças de ontem com as de hoje e, possivelmente, as de amanhã.

No longo percurso que escolhemos propor aqui, apresentamos a arte kadiwéu como relacionada ao universo cognitivo particular no qual opera. Assim sendo, iniciamos com a apresentação de 20 padrões que compõem o *godidigo* (nossa escrita, nossa carta), assim como do paralelismo contido neles, entre conjuntos de elementos gráficos e de conhecimentos míticos. Posteriormente, observamos inúmeras redes de socialidades (históricas, econômicas, identitárias, rituais, estéticas, políticas) possibilitadas aos *Ejiwajegi* 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. Consoante ao que foi exposto, interpretamos como principal objetivo do *godidigo* a alegria ou o que demonstra e transmite alegria, algo 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 artistas no comércio, a formação das associações indígenas de arte e a participação destas em projetos nacionais e internacionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZARA, Félix de. **Viajes por la America Meridional**. 2 vols. Buenos Aires: El Elefante Branco, 1998 [1809].

BARBERO, Estela Pereira Batista. **Artes indígenas no Brasil**: trajetória de contatos, história de representações e reconhecimentos. Dissertação (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. **Proa – Revista de Antropologia e Arte** [on-line], Ano 02, v.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/carla_joao_patrick.html. Acesso em: 01 ago. 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, 1. ed. , 2014. Disponível em: <http://www.seminariodeantropologia.ufscar.br/wp-content/uploads/2014/09/ANAIS-DO-III-semin%C3%A1rio-de-antropologia-pdf.501-515.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2017.

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. 37^a ANPOCS, ST 35, 2013b.

BITTAR, Marisa. **Mato Grosso do Sul, a construção de um estado**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.

BOAS, Franz. **Arte Primitiva**. Trad. Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

BODANSKY, Jorge; MENGET, Patrick (dirs.). **A propos de tristes tropiques**. Vidéo Cor, U-Matic, 50 min., prod. Yves Billon, Les Filmes du Village, 1991.

BOGGIANI, Guido. **Os caduveo**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945 [1894].

BOGGIANI, Guido. Viaje de un artista por la America Meridional. Los Caduveos. Expedición al rio 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, p. 495-556, 1929.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. 39. ed. Org. do texto por Antonio Luiz de Toledo Pinto. São Paulo: Saraiva, 2006.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com Aspas e Outros Ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; CESARINO, Pedro (orgs.). **Políticas culturais e povos indígenas**. 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CENSO SESAI/SIAI 2013-2014. Disponível em: <<http://dw.saude.gov.br/gsid>>. Acesso em 01/08/2017.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: Relações entre pessoas, coisas e imagens. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 93, 2017.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. Cartografias do cosmos: conhecimento, iconografia e artes verbais entre os Marubo. **Mana** [on-line]. v. 19, n. 3, p. 437-471, 2013. ISSN 0104-9313. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132013000300002>. Acesso em: 15 set. 2020.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo. **Revista de Antropologia**, USP, São Paulo, v.55 n. 1, p.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, p. 1-10, 1982.

CIMI. MPF/MS: Processos de reintegração de posse da TI Kadiwéu serão julgados pelo STF. 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. Acesso em: 29 mar. 2017.

CLASTRES, Pierre. **Sociedade contra o Estado**. Pesquisas de antropologia política. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013 [1973].

COELHO DE SOUZA, Marcela Stockler. A pintura esquecida e o desenho roubado: contrato, troca e criatividade entre os Kîsêdje. Paperapresentado na 27ª Reunião Brasileira de Antropologia, Belém, 2010.

COELHO DE SOUZA, Marcela Stockler. *The Forgotten Pattern* and the Stolen Design: Contract, Exchange and Creativity among the Kîsêdjê. In: *BRIGHTMAN, Marc; FAUSTO, Carlos; GROTTI, Vanessa. Ownership and Nurture: Studies in Native Amazonian Property Relations*. New York: Berghahn Books, 2016.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint Ltda., Edições de Ouro, 1980.

DÉLÉAGE, Pierre; KULIJIMAN, Mataliwa. Desenhos de monstros, padrões gráficos, escritura: em torno de um texto wayana. In: FAUSTO, Carlos; SEVERI, Carlo (orgs.). **Palavras em imagens**: escritas, corpos e memórias. Vol. 1. Marseille: OpenEdition Press, 2015.

DÉLÉAGE, Pierre. Les répertoires graphiques amazoniens. **Journal de la société des américanistes**, 93-1, Tome 93, n° 1, p. 02-22, 2007. Mis en ligne le 15/6/2012. Disponível em: <http://jsa.revues.org/6693>. Acesso em 30 mar. 2015.

DEMARCHI, André. Figurar e desfigurar o corpo: peles, tintas e grafismos entre os Mebêngôkre (Kayapó). In: SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (orgs.). **Qui-meras em diálogo**: grafismo e figuração nas artes indígenas. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 247-277.

DURAN, Maria Raquel da Cruz. **As redes do conhecimento tradicional:** análise do caso Cupulate. Dissertação (Mestrado em Ciência, Tecnologia e Sociedade) – Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, 2011.

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Leituras antropológicas sobre a arte kadiwéu. **Cadernos de campo**, n. 24, p. 43-70, 2015.

DURAN, Maria Raquel da Cruz. A mudança do olhar sobre as imagens religiosas entre os Kadiwéu. **Revista Domínios da Imagem**, v. 10, n. 18, 2016. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/25488>. Acesso em: 19 jun. 2020.

DURAN, Maria Raquel da Cruz. **Padrões que conectam:** o godidigo e as redes de socialidade kadiwéu. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, 2017.

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Mitos gráficos e o tecer de sinestias em linguagens. Resenha do livro Palavras em imagens: escritas, corpos e memórias, org. por Carlos Fausto e Carlo Severi. **Revista de Antropologia**, 60 (1), p. 324-327. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/132083>. Acesso em: 19 jun. 2020.

FAUSTO, Carlos; SEVERI, Carlo (orgs.). **Palavras em imagens:** escritas, corpos e memórias. Vol. 1. Marseille: OpenEdition Press, 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 (Doutorado em História) – Unisinos, 2013. Disponível em: <http://pct.capes.gov.br/teses/2013/42007011001P3/TES.PDF>. Acesso em: 19 ago. 15.

FREUNDT, Erich. **Índios de Mato Grosso.** Introdução de Herbert Baldus. São Paulo: Melhoramentos, 1946.

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. p. 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. Acesso em: 22 maio 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. In: VIDAL, Lux. **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel/Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 1992. p. 209-230.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Trad. Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997 [1983].

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios**, n. 8, p.174-191, 2001.

GELL, Alfred. A rede de Vogel. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. Trad. Jason Campelo. **Concinnitas**, ano 6, v. 1, n. 8, 2005 [1992].

GELL, Alfred. A rede de Vogel. Against the motion. In: INGOLD, Tim (ed). **Aesthetics is a cross-cultural category**. (Key debates in Anthropology). London: Routledge, 1996. p. 249-294.

GELL, Alfred. A rede de Vogel. On Coote's 'Marvels of Everyday Vision. In: WEINER, J. F. (ed.). Too Many Meanings: A Critique of the Anthropology of Aesthetics. **Social Analysis**, Special issue, n. 38, 1995.

GELL, Alfred. A rede de Vogel. Strathernograms, or the Semiotics of Mixed Metaphors. In: WEINER, J. F. **The art of Anthropology**. London: Athlone Press, 1999. p. 29-75.

GELL, Alfred. A rede de Vogel. **The art of anthropology**. Londres: The Athlone Press, 1999.

GELL, Alfred. A rede de Vogel. **Wrapping in images: tattooing in Polynesia**. Oxford: Clarendon Press, 1993.

GELL, Alfred. A rede de Vogel. **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 (Doutorado 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, 1999. p. 299-317.

GOW, Peter. Against the motion. *In*: INGOLD, Tim (ed). **Aesthetics is a cross-cultural category**. (In: Key debates in Anthropology). London: Routledge, 1996.p.249-294.

GOW, Peter. Piro design: painting as meaningful action in an Amazonian lived world. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, 5 (2), p. 229-247, 1999.

GOW, Peter. Visual compulsion: design and image in Western Amazonian art. **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 (Poéticas Visuais – Escola de Comunicação e de Artes) – Universidade de São Paulo, 2008.

GRIFFITHS, Glyn.**Dicionário da língua Kadiwéu**. Kadiwéu-Português, Português-Kadiwéu. Cuiabá, MT: Summer Institute of Linguistics, 2002.

GUSS, David M. **To weave and sing**: art, symbol, and narrative in the South American rain forest. Berkeley: Universitu California Press, 1989.

HANKE, W. Cadivéns y Terenos. Arquivos do Museu Paranaense, Curitiba, v. 2, p. 79-86, jul. 1942.

HERBERTS, Ana Lucia. **Os Mbayá-Guaicurú**: área, assentamento, subsistência e cultura material. Dissertação (Mestrado em História) – Unisinos, 1998.

HUGH-JONES, Stephen. Escrita nas pedras, escrita no papel.*In*: FAUSTO, Carlos; SEVERI, Carlo (orgs.).**Palavras em imagens**: escritas, corpos e memórias. Vol. 1. Marseille: OpenEdition Press, 2015.

INGOLD, Tim. Aesthetics is a cross-cultural category?*In*: FAUSTO, Carlos; SEVERI, Carlo (org.). **Key debates in antropology**. London: Routledge, 1996. p. 249-293.

INGOLD, Tim. Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano. **Ponto Urbe**[on-line], 3, 2008. Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/1925>; DOI: 10.4000/pontourbe.1925. Acesso em: 04 maio 2017.

IPHAN. **Dossiê Wajãpi**: Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá, 2002. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_wajapi.pdf. Acesso em 01 ago. 2017.

IUVARO, Fabíola. A criatividade artística Kadiwéu: entrevista com Benilda Vergílio. **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 (Mestrado em História) – 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.

LABRADOR, José S. **El Paraguay Católico**. 2 vols. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos, 1910.

LAGROU, E.; SEVERI, C. **Quimeras em diálogo**: grafismo e figuração na arte indígena. Vol. 1. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma**: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LAGROU, Els. Compulsão Visual. Resenha do artigo Visual compulsion, de Peter Gow. In: **Antropologia em primeira mão**, PPGAS, UFSC, 1995.

LAGROU, Els. **Uma etnografia da cultura Kaxinawa**: entre a cobra e o Inca. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1991.

LATOUR, Bruno. “Não congelarás a imagem”, ou: como não desentender o debate ciência-religião. **Mana**, 10(2), p. 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. **História Revista**, 5 (1/2), p. 151-163, jan./dez. 2000. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/historia/article/viewFile/10594/7052>. Acesso em: 03 maio 2014.

LECZNIESKI, Lisiane Koller. **Estranhos laços: predação e cuidado entre os Kadiwéu**. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

LÉVI-STRAUSS, C. **A Oleira Ciumenta**. São Paulo: Brasiliense, 1987 [1985].

LÉVI-STRAUSS, Claude; ERIBON, Didier. **De perto e de longe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990 [1988].

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A via das máscaras**. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. Vol. I – Mitológicas. São Paulo: Cosac Naify, 2010 [1964].

LÉVI-STRAUSS, Claude. O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1985. p.279-305.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 [1955].

LIMA, Tânia Stolze. “O que é um corpo?”. **Religião e Sociedade**, 22 (1), p. 9-20, 2002.

LOUKOTKA, Čestmír. Nouvelle contribution à l'étude de la vie et du langage des Kaduveo. **Journal de la Société des Américanistes de Paris**, n.s., 25, p. 251-277, 1933.

MÉTRAUX, Alfred. **Ethnography of the Chaco**: Handbook of South American Indians. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1946.

MÉTRAUX, Alfred. **The Native Tribes of Eastern Bolivia and Western Mato Grosso**. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1942.

MINDLIN, Betty. A cabeça voraz. **Estud. av.** [on-line], v. 10, n. 27, p. 271-291, 1996. ISSN 0103-4014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141996000200015>. Acesso em: 15 set. 2020.

MORPHY, Howard. Arte como um modo de ação: alguns problemas com Art and Agency de Gell. **Revista Proa**, Unicamp, v. 1, n. 3, 2011. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/viewFile/2626/2033>. Acesso 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*, 14, p. 5, 2009. Tradução autorizada pelo autor. Acesso em 20/03/2021.

MORPHY, Howard. **Becoming art**. Exploring cross cultural categories. Sydney: University of South Austrália Press, 2008.

MORPHY, Howard. For the motion. In: INGOLD, Tim (ed.). **Aesthetics is a cross-cultural category** (*In: Key debates in Anthropology*). London: Routledge, 1996. p.249-294.

MORPHY, Howard. The Anthropology of Art. *In: INGOLD, Tim (ed.). Companion Encyclopaedia of Anthropology*. London & New York: Routledge, 2008 [1994]. p. 648-685.

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**, v. 68, n. 2, p. 936-950, 1966.

MUNN, Nancy. Walbiri graphic signs. An analysis. **American Anthropologist**, v. 64, n. 5, 1962.

MURAT, Lúcia; 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 n. 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**, n. 34, p. 7-34. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

OVERING, Joanna. Against the motion. In: INGOLD, Tim (ed.). **Aesthetics is a cross-cultural category**. (In: Key debates in Anthropology). London: Routledge, 1996. p.249-294.

PADILHA, Solange. **A arte como trama do mundo**: corpo, grafismo e cerâmica Kadiwéu. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1996.

PASSETI, Dorothea Voegeli. **Lévi-Strauss, antropologia e arte**: Minúsculo-Incomensurável. São Paulo: Edusp/Educ, 2008.

PAZ, Octavio. Ver e usar: arte e artesanato. In:PAZ, Octavio. **Convergências**: ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991. p.45-57.

PECHINCHA, Mônica Thereza Soares. Memória e história entre índios brasileiros: os Kadiwéu e seus etnógrafos Darcy Ribeiro e Guido Boggiani. **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. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade de Brasília, 1994.

PERRONE-MOISES, Beatriz. **Festa e guerra**. Tese apresentada ao concurso de títulos e provas visando à obtenção do Título de Livre-Docente, Universidade de São Paulo, 2015.

PETSCHLIES, Erik. **O Carcará e Cristo. Transformação Kadiwéu**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Unicamp, 2013.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Trad. Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

PROULX, Donald. The Nasca Style. In: KATZ, Lois (ed.). **Pre-Columbian Sculptured and Painted Ceramics from the Arthur M. Sackler Collections**. Massachusetts: Lois Katz Editor, 1983. p. 87-106.

RIBEIRO, Darcy. **Kadiwéu**: Ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza. Petrópolis: Vozes, 1979 [1976].

ROMIZI, Francesco. O canto do crepúsculo. Reflexões ornito-antropológicas. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 231-260, abr. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132018000100231&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 18 jun. 2020.

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>. Acesso em 23 mar. 2017.

SEVERI, Carlo. A palavra emprestada ou como falam as imagens. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. **Revista de Antropologia**, USP, v. 52, n. 2, p. 459-506, 2009.

SEVERI, Carlo. Entrevista com Carlo Severi. **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 "Aesthetica", 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. Vol. 1. 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. **L'Homme**, 165, p. 77-129, 2003.

SIQUEIRA Jr., Jaime. **Arte e técnicas Kadiwéu**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992 [1981].

SIQUEIRA Jr., Jaime. **Esta terra custou o sangue de nossos avós: a construção do tempo e espaço Kadiwéu**. Dissertação (Mestrado em Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de 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/>. Acesso em: 29 mar. 2017.

STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva: problemas com mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia**. Trad. André Villalobos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

SUSNIK, Branislava. **El indio colonial del Paraguay III**. El chaqueño: Guai-curúes y chanés-arawak. Assunção: Museo etnográfico Andrés Barbero, 1971.

SUSNIK, Branislava. Las características etno-socio-culturales de los aborígenes del Paraguay en el siglo XVI. **Historia Paraguaya**, n. 24, Assunção, 1987.

SZTURMAN, Renato. Natureza & cultura, versão americanista. Um sobrevoo. **Ponto Urbe**, 4, 2009.

TAYLOR, Anne-Christine. O corpo da alma e seus estados: uma perspectiva amazônica sobre a natureza de ser-se humano. **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, 2006. p. 148-199.

TOLA, F. “Eu não estou só(mente) em meu corpo”: A pessoa e o corpo entre os Toba (Qom) do Chaco argentino. **Mana**, 13 (2), p. 499-519, 2007.

VELTHEM, Lúcia Hussak van. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. **Bol. Mus. Pará Emilio Goeldi**. Cienc. Hum., Belém, v. 7, n. 1, p. 51-66, jan.-abr., 2012.

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. Vol. 1. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 139-163.

VELTHEM, Lúcia Hussak van.. Mulheres de cera, argila e arumã:Princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. **Mana**, 15 (1), p. 213-236, 2009.

VELTHEM, Lúcia Hussak van.. **O belo é a fera**. A estética da produção e da predação entre os Wayana. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, 1995; Lisboa: Assírio & Alvim, Museu Nacional de Etnologia, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. Figuração invisível e categoria psicológica do “duplo”: o kolossós. *In*: VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: Difel/Edusp, 1973.

VIDAL, Lux; 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. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. **Tipiti**: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America, v. 2: Iss. 1, Article 1, 2004. Disponível em: <http://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol2/iss1/1>. Acesso em: 15 set. 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 14/15, p. 319-39, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem** – e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac e Naify, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**. Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac e Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Mana** [on-line], v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002. ISSN 0104-9313. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132002000100005>. Acesso em 15 set. 2020.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.

WARBURG, Aby. **Le rituel du serpent**. Paris: Macula, 2003.

WILBERT, Johannes; SIMONEAU, Karin. **Folk Literature of the Caduveo Indians**. Los Angeles, Califórnia: UCLA Latin American Center Publications, 1989.

ENTREVISTAS

- ALMEIDA, Martina. Aldeia Alves de Barros, 20/04/2017.
- ALMEIDA, Joana Baleia de. Aldeia Alves de Barros, 14/09/2014.
- ALMEIDA, Joana Baleia de. Aldeia Alves de Barros, 19/10/2014 (b).
- ALMEIDA, Joana Baleia de. Aldeia Alves de Barros, 17/10/2014 (c).
- ALMEIDA, Joana Baleia de. Aldeia Alves de Barros, 05/10/2014 (d).
- ALMEIDA, Joana Baleia de. Aldeia Alves de Barros, 24/09/2015.
- ALMEIDA, Laucídio. Aldeia Alves de Barros, 23/09/2015.
- ALMEIDA, Jailson. Aldeia Alves de Barros, 15/01/2014 (c).
- ALMEIDA, Salustiana. Aldeia Alves de Barros, 28/09/2014 (c).
- BARROS, José Marcelino. Aldeia Alves de Barros, 16/08/2014.
- BARROS, José Marcelino. Aldeia Alves de Barros, 25/09/2015.
- BERNALDINO, Inácia. Bodoquena, 01/10/2015 (a).
- BERNALDINO, Inácia. Bodoquena, 25/09/2015 (b).
- CRUZ, Lenita. Aldeia Alves de Barros, 15/08/2014 (a).
- CRUZ, Lenita. Aldeia Alves de Barros, 12/09/2014 (b).
- DIAS, Anastácia Maciel. Aldeia Alves de Barros, 16/01/2014 (a).
- DIAS, Anastácia Maciel. Aldeia Alves de Barros, 15/10/2014 (b).
- KADIWÉU, Hugo. Aldeia Alves de Barros, 16/01/2014 (a).
- KADIWÉU, Hermínio e Odete. Aldeia Alves de Barros, 12/08/2014 (b).
- KADIWÉU, Lourenço. Aldeia Alves de Barros, 24/10/2015.
- KADIWÉU, Lourenço. Aldeia Alves de Barros, 10/08/2014 (c).

LANGE, Odete. Bodoquena, 15/09/2015 (a).

LANGE, Odete. Bodoquena, 17/09/2015 (d).

LANGE, Júlia. Bodoquena, 14/09/2015 (b).

LANGE, Júlia. Bodoquena, 17/09/2015 (c).

LANGE, Júlia. Aldeia Alves de Barros, 16/09/2014.

LANGE, Odete. Aldeia Alves de Barros, 23/09/2015 (c).

MARCELINO, Gregória. Aldeia Alves de Barros, 11/08/2014.

MATCHUA, Ademir. Aldeia Alves de Barros, 16/01/2014.

MATCHUA, Clotilde. Aldeia Alves de Barros, 19/09/2014 (b).

MATCHUA, Rosa. Bodoquena, 12/08/2014 (c).

MATCHUA, Maria de Fátima. Aldeia Alves de Barros, 18/09/2014 (d).

MEDINA, Suzana. Aldeia Alves de Barros, 28/10/2014.

MORAIS, Lucineide de Barros. Aldeia Alves de Barros, 23/09/2015.

MORAIS, Pedroza de Barros. Aldeia Alves de Barros, 22/10/2014.

MORAIS, Pedroza de Barros. Aldeia Alves de Barros, 25/09/2015 (b).

MORAIS, Pedroza de Barros Moraes, Aldeia Alves de Barros, 24/09/2015 (c).

MORAIS, Pedroza de Barros Moraes, Aldeia Alves de Barros, 18/07/2017.

PIRES, Antônio. Bodoquena, 17/04/2017 (c).

PIRES, Maria Joana Bernaldino. Aldeia Alves de Barros, 13/09/2014 (a).

PIRES, Maria Joana Bernaldino. Aldeia Alves de Barros, 21/04/2017.

PIRES, Maria Joana Bernaldino. Aldeia Alves de Barros, 23/04/2017 (b).

PIRES, Maria Joana Bernaldino. Aldeia Alves de Barros, 23/09/2015 (a).

PIRES, Maria Joana Bernaldino. Aldeia Alves de Barros, 17/04/2015 (b).

PIRES, Maria Joana Bernaldino. Aldeia Alves de Barros, 18/10/2014 (b).

PIRES, Joel Bernaldino. Aldeia Alves de Barros, 21/04/2017 (c).

RUFINO, Libência. Aldeia Alves de Barros, 16/08/2014 (a).

RUFINO, Libência. Aldeia Alves de Barros, 14/08/2014 (c).

RUFINO, Libência. Aldeia Alves de Barros, 18/09/2014 (b).

RUFINO, Libência. Aldeia Alves de Barros, 30/01/2014 (d).

RUFINO, Nestor. Aldeia Alves de Barros, 30/10/2014.

SILVA, Hilário. Aldeia Alves de Barros, 30/01/2014.

SILVA, Regina da. Aldeia Alves de Barros, 12/10/2014.

SILVA, Regina da. Aldeia Alves de Barros, 22/10/2014 (b).

SOARES, Ramona. Aldeia Alves de Barros, 17/08/2014.

SOARES, Ramona. Aldeia Alves de Barros, 15/09/2014 (b).

SOARES, Ramona. Aldeia Alves de Barros, 12/09/2014 (c).

SOARES, Ramona. Aldeia Alves de Barros, 24/10/2014 (d).

SOUZA, Sofia. Aldeia Alves de Barros, 21/09/2014.

SOUZA, Sofia. Aldeia Alves de Barros, 19/09/2014 (b).

VERGÍLIO, Olinda. Aldeia Alves de Barros, 29/01/2014 (a).

VERGÍLIO, Olinda. Aldeia Alves de Barros, 16/09/2014 (d).

VERGÍLIO, Olinda. Aldeia Alves de Barros, 17/01/2014 (b).

VERGÍLIO, Olinda. Aldeia Alves de Barros, 30/10/2014 (c).

VERGÍLIO, Olinda e CRUZ, Lenita. Aldeia Alves de Barros, 12/08/2014.

VERGÍLIO, Creuza. Aldeia Alves de Barros, 18/10/2015.

VERGÍLIO, Creuza. Aldeia Alves de Barros, 20/04/2017.

VERGÍLIO, Benilda. Campo Grande, 06/08/2014.

Este livro foi editorado com as fontes Crimson Text e Montserrat.
Publicado on-line em: <https://repositorio.ufms.br>



ISBN 978-65-86943-56-6



9 786586 943566