

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

BENILDA VERGÍLIO

**ARTE *EJIWAJEGI* KADIWÉU E SINAIS DIACRÍTICOS DA
CULTURA:
Matéria-prima, gêneros e grupos**

Campo Grande
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

BENILDA VERGÍLIO

**ARTE *EJIWAJEGI* KADIWÉU E SINAIS DIACRÍTICOS DA
CULTURA:
Matéria-prima, gêneros e grupos**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PPGAS-UFMS) como requisito final para a obtenção do título de mestre em Antropologia.

Linha de pesquisa 2: Povos e comunidades tradicionais, fluxos e fronteiras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Raquel da Cruz Duran

Campo Grande

2025

VERGÍLIO, Benilda. *Nadinagajetedi ina Lidiko aginadi ina iwalepodi liwigotigi Ejiwajegi/Kadiwéu*. 2025. 98 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, Campo Grande, 2025.

LIWAI NIDIE

Naḡadi nidie doletigi me ḡodaxawa me joogotaḡa ane nitigi codaa ane latopaco nadinagajetedi ina lidico iwalepodi ina aginadi, amiicoa icoa ejiwajegi lidico manitaḡa nalagete libatadi, jigida yoogo, joletigi me joogodi icoa latopaco ḡonajoli iwalepodi ane oibaake, iwalepodi ina aginadi, nigina me oyowe niginoa lidico, ica anodaḡe, mige icoa latopaco ina niginoa enodi ane epoca iwalepodi oḡoa mige aginadi epoka nepilidi catiwedi legeeladi. Ina me eyo nowikexe codaa me icoḡegi ejiwajegi, joletigi me ilagatice me yoogodi nigicoa edinagajetedi ane ditidi mige iwalo mige aginadi anodaḡe me dinadineḡetiwaji, niginoa nokododi ane ejonaḡatige. Naḡadi idiie inibeotege me inicogetedi lakataḡa yoigi me jonikiwaḡadi nigikoa ejiwajegi iboonigitema yoigi naḡadi nidie, codaa joletidi me jowe notaganagaxidi lajo me ḡowiina me daḡa iniyataḡatema niginoa ḡodidico, cooda eletema nigaanigipawanigi, ewotigi maga eti ḡodaxawa me idowetaḡateloko niginoa ane ḡonepilidi.

NIWALOE-LOTAGA: *Ejiwajegi; nadinagajetedi; nidigo; iwalo; aginaga.*

VERGÍLIO, Benilda. *Arte Ejiwajegi Kadiwéu e sinais diacríticos da cultura: Matéria-prima, gêneros e grupos*. 2025. 98 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, Campo Grande, 2025.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo entender quais são as pinturas e os grafismos pertencentes a cada um dos gêneros, às mulheres e aos homens, no conjunto de desenhos tradicionalmente produzidos pelos *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, especialmente entre a população indígena da aldeia Alves de Barros (Porto Murtinho-MS). A partir desta proposta investigativa, pretende-se compreender também os tipos de materiais utilizados por mulheres e homens na realização destes desenhos, por exemplo, se existem cores e utensílios específicos de determinado gênero na comunidade. Como indígena deste povo, meu interesse está em esclarecer possíveis confusões no uso destes padrões e materiais, entre as mulheres e os homens, recorrentes na atualidade. Com isto espero contribuir para a continuidade deste saber em meu povo, seu fortalecimento nas aldeias e também produzir materiais didáticos que informem sobre essa temática às futuras gerações.

PALAVRAS-CHAVE: *Ejiwajegi/ Kadiwéu*; Pintura; Grafismo; Feminino; Masculino.

VERGÍLIO, Benilda. *Ejiwajegi Kadiwéu art and cultural diacritical signs: Raw material, genres, and groups*. 2025. 98 p. Dissertation (Master's in Anthropology) – Federal University of Mato Grosso do Sul, UFMS, Campo Grande, 2025.

ABSTRACT

The present dissertation aims to understand the types of paintings and graphics belonging to women and men in the set of drawings traditionally produced by the *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, especially among the indigenous population of the Alves de Barros village (Porto Murtinho-MS). Through this investigative proposal, I intend to comprehend the types of materials used by both women and men when creating these drawings, for example, whether there are specific colors and utensils for each gender within the community. As an indigenous member of this people, my interest lies in clarifying any current confusions regarding the use of these patterns and materials between women and men. With this project, I hope to contribute to the continuation of this knowledge among my people, strengthening it in the villages, and also producing educational materials that inform future generations about this subject.

KEYWORDS: *Ejiwajegi/ Kadiwéu*; Painting; Graphics; Feminine; Masculine.

AGRADECIMENTOS

Este estudo só foi possível, primeiramente, pela vontade de Deus, que colocou essa missão em minhas mãos e me fortaleceu para segui-la com coragem. Transformar este papel em voz foi um caminho desafiador, mas cheio de significados.

Agradeço à Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) por ter alimentado este sonho e, em especial, ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), em Campo Grande. Meu profundo reconhecimento à professora e amiga Maria Raquel da Cruz Duran, que acreditou na minha capacidade de ir além. Sua exigência, cuidado com os detalhes e incentivo constante foram fundamentais – gestos que revelam o compromisso com a qualidade do ensino e com o crescimento dos seus orientandos.

A todos as professoras e professores que, mesmo sendo exigentes em sala de aula, demonstraram afeto e amizade fora dela, o meu sincero agradecimento. Em nome da professora Maria Raquel da Cruz Duran, agradeço a cada um e cada uma que fez parte dessa caminhada. Foram muitos os momentos importantes vividos durante essa formação.

Aos membros da banca, o Prof. Dr. Jaime Siqueira Junior e o Prof. Dr. Francesco Romizi, deixo minha gratidão pelas palavras de incentivo, pelas curiosidades compartilhadas e pelos conselhos preciosos. Cada contribuição ajudou a fortalecer esta pesquisa.

Agradeço especialmente ao professor Antonio Hilário Aguilera Urquiza também pela iniciativa na “Ação Saberes Indígenas na Escola”. Por meio dos convites e oficinas promovidas, tive a oportunidade de alcançar lugares distantes da comunidade e compreender com mais profundidade a organização interna dos povos indígenas. Essa vivência me despertou ainda mais o desejo de, quem sabe, seguir para um doutorado, pois há muitos conhecimentos indígenas que ainda precisam ser observados e registrados.

Aos meus pais, Bento Vergílio e Teodócia Rocha, que sempre acreditaram em mim e me incentivaram em cada passo, a minha gratidão eterna. À minha irmã Ariele Vergílio, por ter me apoiado financeiramente em alguns momentos cruciais, e aos meus seis irmãos — duas mulheres e quatro homens — que sempre torceram por mim com carinho e força.

Registro minha profunda gratidão à equipe da Subsecretaria de Políticas Públicas para os Povos Originários de Mato Grosso do Sul (Secretaria de Cidadania – MS), especialmente ao subsecretário Fernando Souza Terena, pelo convite para integrar a equipe e pela oportunidade de contribuir com ações coletivas. Agradeço à equipe composta por cinco homens e uma mulher – sendo eu a única mulher indígena – que somaram forças comigo nessa caminhada. O salário

recebido foi essencial para garantir um mínimo de conforto na capital, onde o custo de vida é alto, e por isso optei pelo trabalho, já que a bolsa de pesquisa é insuficiente para manter as necessidades básicas.

Meus agradecimentos também à Silvana Terena, vice-presidente do Conselho Municipal de Direitos dos Povos Indígenas, merece um agradecimento especial, pois foi ela quem me deu a primeira oportunidade e visibilidade em um órgão governamental. Desde 2015, fazemos parte dessa luta por políticas públicas efetivas, sempre com foco na cultura como bem mais precioso de cada grupo étnico, a Mulheres do Pantanal (Mupan), especialmente à Lilian Ribeiro, à Profa. Dra. Denise Silva da BRUACA, à querida Rosa Moreal, à Profa. Dra. Joana Euda (etnia Munduruku), que tem me incluído em atividades museológicas, me incentivando a falar e me dando espaço, e à Dra. Fabiane Medina (Yvoty) pelos convites para participar de atividades fora do Estado. À minha amiga Eranir Siqueira, do Núcleo de Cidadania, deixo um especial e afetuoso abraço por toda a força e apoio que nunca faltaram.

Meu colega e amigo de mestrado David de França Brito, com quem firmei um pacto: atravessar juntos as dores e as alegrias dessa caminhada. Combinamos — entre madrugadas de escrita, risos cúmplices e preocupações— que sofreríamos, sim, mas também nos permitiríamos ser felizes. Nossos passos, às vezes tropeços, sustentaram um ao outro. E é nesse afeto que floresceu uma amizade que vai além da academia: um laço de resistência, de aprendizado e de vida.

Aos meus interlocutores, dedico um agradecimento especial por aceitar meu convite para participar da pesquisa: Julia Lange, Julia Barros Casa Nova, Iva Rocha, Arindo Soares, Frutuoso Rocha, Tiago Pires, José Marcelino Barros. Minha eterna gratidão, sem o aval e a confiança de vocês, minha pesquisa não teria sido tão bonita e respeitosa. Agradeço também às suas famílias, que me acolheram com carinho e compartilharam seus saberes.

Por fim, agradeço ao meu líder, guardião do território, por tantas vezes me proteger nas questões políticas internas e externas, por confiar em mim tem sido sempre uma aula ouvi lo. Por sempre me ensinar e respeitar meu trabalho, uma delas por ser porta de entrada. Toda pesquisa precisa da autorização da liderança e do diálogo constante com a liderança local.

Banaga adiwikodeni niwaagodepodi, yoigi Ejiwajegi iniwaagodetagawa tiwaji, yamipi, ineexododipi me adaxawani me anematitiwa godakataga me jidiga nagadi notaganagaxi ane eletema godoigi, aneotedogoji idibinie coda godibinie.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa da Terra Indígena Kadiwéu com suas fronteiras e da área em litígio.....	14
Figura 2 – Área em litígio da Terra Indígena Kadiwéu.....	15
Figura 3 – <i>Charge de cavalerie Gouaycours</i> , de Jean Baptiste Debret (1834).....	20
Figura 4 – Benilda Vergílio, grafismo corporal.....	24
Figura 5 – Sofia de Souza, cerâmica e azulejo com grafismos de sua autoria.....	25
Figura 6 – Exemplar da Coleção Boggiani do <i>Museo delle Civiltà</i> , em Roma (Itália).....	44
Figuras 7 e 8 – Grafismos-base para desenvolvimento dos desenhos em neófitas.....	45
Figura 9 – Grafismo de círculo, na menina moça em festa.....	46
Figura 10 – Iva Rocha tecendo e transmitindo o saber para sua filha Ana Cilda Soares.....	50
Figura 11 – Iva Rocha expondo sua faixa com o padrão <i>gaminigo liwegi</i>	51
Figura 12 – Júlia Lange e eu no Museu Nacional dos Povos Indígenas (Rio de Janeiro/ RJ).....	59
Figura 13 – Sr. José Marcelino de Barros e eu, durante a entrevista em sua casa.....	62
Figura 14 – Senhora Julia de Barros Casa Nova mostrando sua produção de <i>wajoide</i>	64
Figura 15 – Senhora Julia de Barros Casa Nova e eu.....	65
Figura 16 – Menina moça fotografada por Lévi-Strauss em visita aos Kadiwéu (anos 1930).....	67
Figura 17 – Senhor Frutuoso Rocha mostrando seu caderno de desenhos.....	70
Figura 18 – Senhor Frutuoso Rocha e eu.....	71
Figuras 19 e 20 – Desenhos de <i>gotipije</i> (peitoral).....	73
Figura 21 – Quatro desenhos de <i>gobagantedi</i> (mãos).....	73
Figura 22 – Desenho de rosto com grafismo e adorno boliviano.....	74
Figura 23 – Fotografia do desenho de rosto da mãe do Filo.....	75
Figuras 24 e 25 – Fotografias do retrato da Maria e de desenho inspirado em <i>nalogo</i> (festa).....	76
Figura 26 – Fotografia do retrato de Tica.....	77
Figura 27 – Desenhos de animais.....	78
Figura 28 – Fotografia de tabuleiro de madeira para o jogo da onça.....	80

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1: O povo <i>Ejiwajegi/ Kadiwéu</i> e a manutenção de suas tradições culturais ...	12
1. Breve apresentação sobre os <i>Ejiwajegi/ Kadiwéu</i>	13
1.1. Participação dos <i>Ejiwajegi/ Kadiwéu</i> na Guerra da Tríplice Aliança.....	19
1.2. O protagonismo da arte <i>ejiwajegi/ kadiwéu</i> na cultura desse povo.....	24
1.3. Cosmologia e mitologia <i>ejiwajegi/ kadiwéu</i> : memória e cultura.....	33
1.3.1. Couro da onça	34
1.3.2. A flor amarela na beira do lago.	36
1.3.3. A cantoria de seu Dominginhos.....	36
1.3.4. <i>Gowidi</i> (Cobra grande)	37
Capítulo 2: A arte <i>ejiwajegi/ kadiwéu</i> e suas designações culturais	40
2.1. Experiência e ponderações pessoais a respeito da festa da menina moça.....	47
2.2. A perspectiva da anciã Iva Rocha.....	49
2.3. Organização social entre os <i>Ejiwajegi/ Kadiwéu</i> : relações tradicionais e trocas culturais.....	55
2.4. A perspectiva da anciã Júlia Lange.....	58
2.5. A perspectiva do ancião José Marcelino de Barros	62
2.6. A perspectiva da anciã Júlia de Barros Casa Nova	63
2.7. A perspectiva do ancião Frutuoso Rocha	69
2.8 A perspectiva de Tiago Pedro Pires Francisco	79
2.9. As associações e seu papel na relação com a sociedade envolvente	81
Capítulo 3: Reflexões sobre o meu caminhar como antropóloga	84
3.1. Autoetnografia como caminho de resistência: a pesquisa de uma artista indígena <i>ejiwajegi/ kadiwéu</i>	87
3.2. Impacto social e cultural do estudo.....	91
Considerações Finais	94
Referências	96

Introdução

Me chamo Benilda Vergílio, meu nome em *ejiwajegi/ kadiwéu*¹ é *Examelexe*. Decidi fazer um mestrado em antropologia por diversos motivos, mas principalmente porque sempre fui movida pela curiosidade em saber, em aprender mais sobre minha cultura e em poder transmitir a grandeza da minha cultura a outras culturas de forma apropriada.

Quando me mudei para a cidade para cursar o Ensino Fundamental, um novo mundo se abriu diante de mim. Os livros, as pesquisas de antropólogos e de outros estudiosos sobre a minha cultura e o modo de ser dos *ejiwajegi/ kadiwéu* despertaram algo profundo em mim. Era como olhar para um espelho embaçado, eu via reflexos de quem somos, mas muitas vezes distorcidos ou incompletos.

Havia algo que me inquietava, em especial a ausência da autoria dos desenhos indígenas na maioria dos trabalhos retratados. Nas páginas desses livros, em desenhos que retratavam as nossas formas de viver, nossos símbolos e histórias, somente algumas exceções continham identificação das autoras e autores indígenas. Os traços, ricos de significado, estavam lá. Mas onde estavam os nomes dos/das artistas? Eles não apareciam nem na língua portuguesa, nem na língua *guaicuru*. Era como se aquelas mãos, que tanto contribuíram para a manutenção e expressão da nossa identidade tivessem sido apagadas na História.

Esse apagamento me fez questionar: quem decide o que vale a pena ser registrado? Por que as vozes das nossas mulheres, dos/das nossos/as artistas e mestres não foram lembradas ou reconhecidas? Esses pensamentos foram sementes que germinaram em mim. Com o tempo, percebi que dar nome aos nossos próprios feitos não é apenas um ato de justiça, mas também uma forma de resistir, de existir e de reivindicar o espaço que nos pertence na história.

Minha avó paterna, *in memoriam*, Joana da Silva, era uma ceramista, artista e irmã paterna do Capitão João Príncipe, liderança história *ejiwajegi/ kadiwéu*. Minha avó materna, *in memoriam*, Rufina Belizário, era a cuidadora de seus muitos parentes adotados, se referiam a

¹ Todas as traduções entre a língua portuguesa e a língua *ejiwajegi/ kadiwéu* (ou língua *guaicuru*), e vice-versa, são feitas de forma aproximada, por mim, neste texto. Digo que são aproximações porque muitas vezes não há palavras ou conceitos equivalentes em ambas as línguas. Usou-se fonte itálica para idiomas que não fossem o português, inclusive na minha língua. Preferiu-se utilizar *ejiwajegi/ kadiwéu* para definir a etnia indígena alvo desse estudo, isso porque respeito a autodenominação do próprio grupo, *Ejiwajegi*, ao mesmo tempo em que compreendo que são mais conhecidos como *Kadiwéu*, modo como são chamados pelos não indígenas desde o início da colonização. O termo *Guaicuru* se refere aos nossos antigos ancestrais e é também como o tronco linguístico *Ejiwajegi/ Kadiwéu* é caracterizado. Usou-se *Ejiwajegi/ Kadiwéu* com as iniciais em maiúsculo para referir-se ao povo como um todo e em minúsculo para retratar algo em particular ou uma parcela da população – por exemplo religião *ejiwajegi/ kadiwéu*, artistas *ejiwajegi/ kadiwéu* –, conforme orientações da Associação Brasileira de Antropologia (ABA).

ela como *Waã* (minha senhorinha) que hoje é lembrada por muitas destas pessoas com os olhos cheios de lágrimas. Casada com Liberdito Rocha, que foi cacique durante alguns mandatos, Rufina foi responsável por muitos rituais da menina moça, por cantorias, por batizados de crianças com nomes *ejiwajegi/ kadiwéu*, por retiradas de luto das pessoas. Era também contadora de histórias, ou seja, uma mulher sábia, por isso mesmo também era artista, pois produzia cerâmicas para guardar água ou alimentação, confeccionava bolsas em tear, fazia trançados, abanicos, redes, usando a palha do caraguatá, entre outras produções.

Refletindo sobre essas memórias e todos os aprendizados recebidos dessas mulheres e grandes anciãs, penso em quão orgulhosa eu sou por ter tido a honra de experienciar essa jornada ao lado dessas e desses sábios/as, fazedores/as de gente, de coisas, representantes da cultura *ejiwajegi/ kadiwéu* de modo geral, e também de estar nesse processo de eternizar os saberes e fazeres que a mim foram confiados.

Todo esse conhecimento, transmitido de forma oral, que é uma prática fundamental na continuidade da existência dos conhecimentos indígenas, está sempre enraizado em uma experiência direta e em um profundo vínculo com a terra, podendo ser contrastado com a forma ocidental, acadêmica, de ver o mundo, que desvaloriza muitas vezes esses conhecimentos vistos como “menos científicos”, mesmo que sejam profundamente eficazes em contextos específicos. Esse preconceito epistemológico, ou seja, essa hierarquia imposta entre diferentes formas de saber, frequentemente reduz o conhecimento indígena a palavras preconceituosas como folclore, curiosidade, artesanato etc.

O sistema dominante, enquanto desvaloriza esses conhecimentos, se apropria dos mesmos, sendo ressignificado pelo fazer ocidental, tornando-se um produto valorizável. Essa lógica dominadora e impostora interfere, menospreza e subjuga o reconhecimento dos direitos e conhecimentos dos povos da América, perpetuando a noção de que suas sabedorias só têm valor quando moldadas pela perspectiva ocidental. Ao transformar práticas e saberes ancestrais em mercadorias, o sistema dominante não só ignora a profundidade e potencialidade desses conhecimentos, mas também nega o respeito e a dignidade das culturas que os geram, reforçando a desigualdade, o epistemocídio, o genocídio e a invisibilidade. Esse trabalho se justifica quando se contrapõe a esse movimento de banalização e deslegitimação dos conhecimentos dos povos indígenas da América.

Tendo em vista este sonho, de rever as práticas epistemocêntricas no contexto dos estudos *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, minha questão de pesquisa é a seguinte: será que existem desenhos, cores e utensílios, na produção artística *ejiwajegi/ kadiwéu* que são específicos a cada gênero, feminino e/ou masculino? Daí derivei algumas outras questões: Existem padrões

familiares nos grafismos que estabelecem divisões entre clãs? É possível identificar relações entre as diversas manifestações artísticas do povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu* com a espiritualidade desse povo? Assim sendo, como indígena deste povo, meu interesse está em esclarecer as distinções no uso destes padrões e materiais, entre as mulheres e os homens, recorrentes na atualidade. Sendo uma mulher indígena da comunidade, creio que a minha abordagem terá um viés mais pessoal, algo que ao meu ver é um ganho para os conhecimentos produzidos a respeito da questão.

Nesse sentido, viso contribuir para a continuidade deste saber em meu povo, seu fortalecimento nas aldeias e também produzir materiais didáticos que informem sobre essa temática às futuras gerações, posto que as pinturas dos *ejiwajegi/ kadiwéu* carregam uma história e compõem sua ancestralidade. Essa arte está para além do seu valor estético, tem uma apresentação forte carregada de conhecimentos, emoções e fases.

Metodologicamente falando, esta pesquisa se alinha com as discussões travadas pela antropologia das formas expressivas e, sobretudo, pela antropologia da arte. A reflexão sobre o problema da comparação entre distintos regimes ontológicos e suas relações entre pessoas, coisas e imagens é o plano de fundo da minha dissertação. A fim de compreender este campo metodológico, realizei como aluna especial a disciplina de Antropologia da Arte, ministrada pela professora Maria Raquel da Cruz Duran, no segundo semestre de 2022. Nela, li diversas bibliografias que me ajudaram a compreender melhor o modo como o conhecimento científico e antropológico tratam/trataram esta temática, algo que certamente me auxiliou no desenvolvimento do meu trabalho, desde o pré-projeto até a sua conclusão.

Destarte, compreendo que a pesquisa bibliográfica foi fundamental para elucidar das produções acadêmicas acerca do povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, sendo possível identificar através delas produções artísticas de outrora e perceber práticas não mais utilizadas ou que sofreram as consequências do tempo e da transformação que ocorre em todas as culturas. Neste trabalho, a bibliografia estará sempre presente, não havendo um capítulo teórico em particular para explicitá-la. Em um segundo momento, retorno meu olhar e atenção para o meu território, dessa vez com o estranhamento do familiar, algo característico da ciência antropológica, especialmente a autoetnografia. Aqui, a observação participante se torna essencial e vem acompanhada de entrevistas em formato livre e semi-estruturado com anciãos e anciãs fazedores da cultura *ejiwajegi/ kadiwéu*. Por fim, busco refletir sobre essas entrevistas, interpretando-as no caminho inverso ao recorrente da prática antropológica: de indígena *Ejiwajegi/ Kadiwéu* para pensamento ocidental antropológico.

Capítulo 1

O povo *Ejwajegi/ Kadiwéu* e a manutenção de suas tradições culturais

Neste capítulo abordaremos² o contexto sociocultural *Ejwajegi/ Kadiwéu*, com o objetivo de situar o/a leitor/a no grupo ao qual se realizou a pesquisa. Assim, nele apresento os *Ejwajegi/ Kadiwéu*, um dos povos indígenas do Brasil, reconhecidos por sua rica história e profunda conexão cultural com o território. Eles habitam o estado do Mato Grosso do Sul, onde sua presença histórica remonta a séculos, fator este evidenciado por achados arqueológicos e documentais. Hoje, os *Ejwajegi/ Kadiwéu* estão distribuídos em seis aldeias (Alves de Barros, Campina, Córrego do Ouro, Barro Preto, Tomázia e São João), sendo Alves de Barros a maior e principal comunidade. São conhecidos como “índios cavaleiros”, por sua alta habilidade com cavalos, e por terem desempenhado um papel crucial na Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), mais conhecida como Guerra do Paraguai, quando se aliaram ao império brasileiro para derrotar o Paraguai. Essa participação garantiu o reconhecimento oficial de uma porção de suas terras, ainda que algumas partes deste território se encontrem até os dias atuais em disputas judiciais.

A relação dos *Ejwajegi/ Kadiwéu* com a terra é apresentada como essencial para a manutenção da sua identidade, cultura e espiritualidade. O território é descrito pelo grupo como uma extensão de suas almas, onde tradições como o grafismo, a arte cerâmica e os rituais são vivenciados e transmitidos. As mulheres desempenham um papel central na preservação e na transmissão dessas práticas, enquanto os homens são destacados em suas contribuições artísticas e de proteção do território. Os grafismos emergem como formas de resistência e reafirmação cultural, conectando passado, presente e futuro. Neste sentido, ressalto a luta contínua dos *Ejwajegi/ Kadiwéu* - em especial as mulheres indígenas - por essa preservação de sua cultura, identidade e território, em face às adversidades impostas por séculos de colonização e exploração.

² O texto da dissertação está escrito tanto na primeira pessoa do singular quanto na terceira pessoa do plural. Isso porque há momentos em que me sinto confortável para usar a primeira pessoa do singular, e outros em que penso que se assim o fizesse seria como desconsiderar toda uma linhagem dos saberes que recebi de gerações anteriores, que continuam esse ciclo *ad infinitum*.

Após uma breve explanação do atual contexto da vida do povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu* iniciaremos a investigação que objetiva entender quais são as pinturas e os grafismos pertencentes a cada um dos gêneros, no conjunto de desenhos tradicionalmente produzidos pelos indígenas, compreendendo os tipos de materiais utilizados, percebendo se há variações motivadas pelo gênero ou não.

1. Breve apresentação sobre os *Ejiwajegi/ Kadiwéu*

No Brasil contemporâneo, estima-se que a população indígena seja de aproximadamente 1,7 milhão de pessoas, distribuídas entre 305 etnias e falantes de 274 línguas diferentes (IBGE, 2023). Esse cenário, embora diverso e rico culturalmente, contrasta significativamente com o encontrado pelos colonizadores europeus por volta de 1500, quando se estimava a existência de cerca de 1.200 idiomas e uma população indígena que alcançava aproximadamente 5 milhões de habitantes (Souza; Ferreira, 2016).

O Estado de Mato Grosso do Sul, destacado por sua vasta diversidade cultural, abriga a terceira maior população indígena do país, com 116.346 indígenas pertencentes a oito etnias distintas – Atikum, Guató, Guarani/ Kaiowá, Kadiwéu, Kamba, Terena, Kinikinau e Ofayé – cada uma delas preservando suas próprias tradições, línguas, rituais, mitos e práticas culturais. Evidências arqueológicas encontradas no estado, como o artefato cerâmico datado de aproximadamente 550 anos descoberto no sítio arqueológico da Terra Indígena Kadiwéu, reforçam a longa presença desses povos no território, atestando sua ligação milenar com a região (Martins; Kashimoto; Tatumi, 1999).

De acordo com os dados do Distrito Sanitário Especial Indígena (Disei/MS, 2019), a população *Ejiwajegi/ Kadiwéu* é composta por 1.291 indivíduos, distribuídos em seis aldeias, como expus anteriormente. Três dessas aldeias – Alves de Barros (609 habitantes), Campina (122 habitantes) e Córrego do Ouro (18 habitantes) são acessadas pelo município de Bodoquena, enquanto que as aldeias São João (227 habitantes), Tomázia (201 habitantes) e Barro Preto (54 habitantes) são mais próximas de Bonito (Disei/MS, 2019).

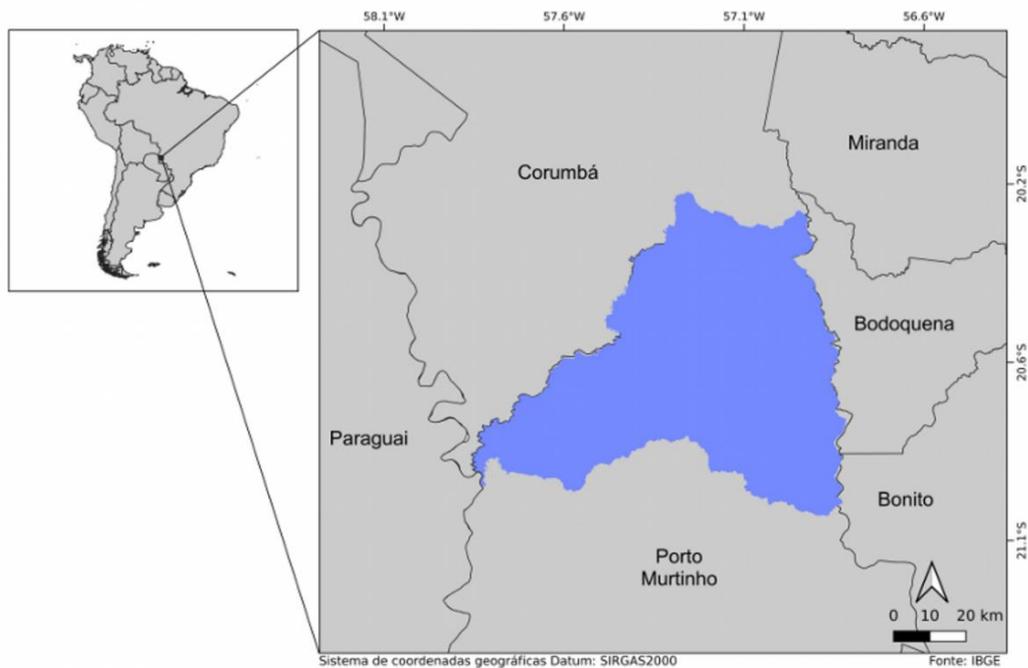
A aldeia *Nalagate libatadi*, traduzida como Pé da Serra, porém, mais conhecida pelos *ecalaye* (não indígenas) como Aldeia Alves de Barros, é considerada a sede ou a capital do povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, tendo em vista o maior número populacional que nela habita. Isto posto, é a comunidade que mais se preocupa em realizar as festividades tradicionais indígenas específicas deste grupo, sendo que é possível assistir a rituais como a festa da menina moça, a

retirada do luto, o batismo de criança no primeiro dia de dança, o ritual da distribuição de carne, por exemplo, nos dias de festividade, entre outras atividades.

Segundo Mônica Thereza Soares Pechincha (1994), os Kadiwéu são conhecidos também por seu rebanho de cavalos e por sua destreza na montaria. Segundo o antropólogo Darcy Ribeiro (2017), são também o único grupo sobrevivente dos *Mbayá*, um ramo dos antigos *Guaykuru* (*Guaicuru*). Conforme supracitado, teve grande participação na Guerra da Tríplice Aliança, razão pela qual suas terras foram reconhecidas - muito embora o processo de reconhecimento oficial das terras tenha sido iniciado somente em 1900 e se arrastado até 1981, quando o processo de demarcação oficial foi concluído, ainda que não tenha uma solução final plausível em relação àquilo que os *Ejijwajegi/ Kadiwéu* reivindicam (Siqueira Jr., 1993; Duran, 2017).

A Terra Indígena Kadiwéu (TIK) abrange uma área de 539 mil hectares, homologada pelo Decreto 89.578, de 25 de abril de 1984³, cujo reconhecimento inicial foi concedido a mais de 230 anos através, por meio do “Termo de Perpétua Paz e Amizade, em 1.º de agosto de 1791” (José da Silva, 2014, p. 54) e posteriormente reafirmado na ocasião da participação guerreira já citada.

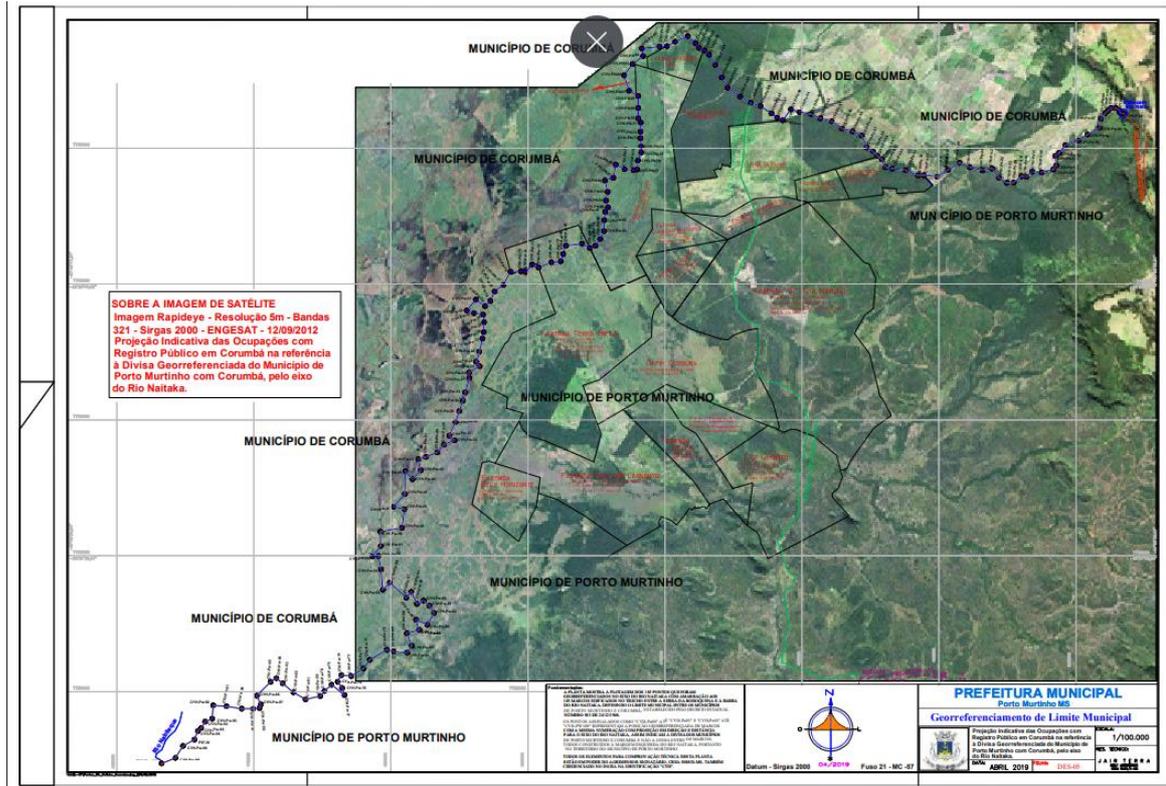
Figura 1 – Mapa da Terra Indígena Kadiwéu com suas fronteiras



Fonte: IBGE, 2010.

³ Disponível em: <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3712>. Acesso em: 3 nov. 2022.

Figura 2 – Área em litígio da Terra Indígena Kadiwéu



Fonte: Acervo pessoal de Jair Terra, 2024.

O povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu* é um dos grupos indígenas mais notáveis do Brasil, conhecido tanto por sua história de resistência inabalável quanto pela riqueza profunda de sua cultura. Integrantes da família linguística guaicuru, os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* mantêm viva a chama de suas tradições e sua língua materna, enfrentando séculos de pressões externas desde os primeiros encontros com os colonizadores. Sua língua possui características peculiares, como as diferenças entre as falas feminina e masculina, mas mesmo assim a língua materna tem sua fluência generalizada entre os indivíduos pertencentes a esse grupo, embora boa parte se comunique também em português.

Suas histórias ecoam o espírito de luta, de preservação e de uma identidade que se recusa a ser apagada, mesmo diante das adversidades. Historicamente, a relação desses indígenas com a sociedade brasileira foi marcada por conflitos e alianças estratégicas, sobretudo no contexto da defesa de suas terras, elemento crucial na preservação de sua cultura. O território para os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* é muito mais do que espaço físico, é uma extensão de suas próprias almas, um elo sagrado entre o passado e o presente, entre seus ancestrais e suas futuras gerações (Boggiani, 1945; Pechincha, 1994; José da Silva, 2014; Duran, 2017; 2021a; 2021b; Ribeiro, 2019; Romizi; Brito, 2024).

No coração dessa relação tensa está a luta pela manutenção de sua cultura. A terra, para os *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, é onde seus costumes sagrados acontecem, onde as histórias e os saberes transmitidos pela oralidade se fazem e refazem, e seguem ameaçados, é onde as fogueiras que antes se multiplicavam, hoje vão sumindo e dando espaço para os desenhos e novelas, e não obstante tudo, é onde as mãos habilidosas de suas mulheres continuam a modelar o barro e a pintar os grafismos que carregam memórias e saberes ancestrais, com bravura, com perseverança. É também a terra onde suas batalhas foram travadas – contra inimigos externos e internos - mas principalmente, batalham contra o apagamento imposto pelo processo colonizar da sociedade envolvente.

Mesmo diante das forças colonizadoras, que trouxeram consigo a violência da expropriação e o apagamento cultural, os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* encontraram maneiras de resistir. Suas alianças com o Império brasileiro durante a Guerra da Tríplice Aliança são um exemplo claro disso. Não foi uma aliança simples, nem desprovida de dor. Ela foi forjada na necessidade de proteger aquilo que mais valorizam: o seu território, sua cultura e sua identidade (Siqueira Jr., 1993; José da Silva, 2014).

Essa história de resistência, que se entrelaça com os fios de coragem e estratégia, ainda ressoa nas gerações atuais. Hoje, os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* continuam a lutar não apenas pela demarcação de suas terras, mas pela manutenção de tudo o que essas terras simbolizam. Cada *eyawigo* (palmeira, carandá), cada *akidi* (rio) que corta o território, carrega consigo as marcas de uma história que se recusa a ser esquecida, uma história de luta, de vida, de conexão profunda com *Igo* (terra).

Darcy Ribeiro disse que “Os antigos ideais da cultura kadiwéu [...] honraram no homem a coragem, o herói, e na mulher o virtuosismo, a artista” (Ribeiro, 2019, p. 216). Podemos atrelar isso tanto à participação dos meus antepassados na guerra, quanto à marcante e perene manifestação artística dos *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, como reflexos dessa fala. E como o próprio autor percebe:

Não é de estranhar, portanto, que a mulher seja a artista criadora por excelência; um ou outro homem pode ter aptidões e virtuosismos reconhecidos por todos, mas os verdadeiros artistas são sempre mulheres. E a expectativa geral é de que a emulação por obras cada vez mais perfeitas se faça sobretudo entre elas (Ribeiro, 2019, p. 216).

A confecção de arte sempre foi presente no Território Indígena Kadiwéu, sendo que majoritariamente as artistas são do gênero feminino. Os ensinamentos dessa tradição artística feminina são transmitidos pelas mães e avós, para suas filhas e netas, por volta dos oito anos de

idade, através de brincadeiras com a modelagem do barro. Nessa idade, as mães e avós fazem questão de mostrar para as filhas e netas que as miniaturas das cerâmicas feitas por elas foram vendidas e entregam esse valor para a criança (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2025).⁴

Como visto anteriormente, sabemos da existência de homens artistas também. Embora sejam mais as mulheres as virtuosas dessa prática, etnograficamente aparecem em Ribeiro (2019) relatos de homens exímios artistas:

Falando-nos da virtuosidade de seus antigos artistas, os Kadiwéu se referiam muitas vezes a homens que se dedicavam a trabalhos femininos nos quais alcançavam alta habilidade chegando a ser seus melhores e mais fecundos artistas (Ribeiro, 2019, p. 217).

Assim, diversos itens eram produzidos por homens, por exemplo, bichos, bonecos e jogos entalhados em bancos, como o jogo do cachorro caçador e o da onça. Ribeiro ressalta ainda que essas produções masculinas, em geral, eram figurativas e feitas sob encomenda “[...] para presentear uma criança, divertir os amigos ou pelo gozo de entalhar” (Ribeiro, 2019, p. 217). A renda obtida com a venda e troca de tais produções artísticas era convertida em banquetes, oferecidos aos convidados nas festas de iniciação feminina e masculina. Logo, tanto quanto as mulheres, os homens também eram e são guardiões de conhecimentos sobre os rituais e o fazer artístico masculino, que passam para seus filhos em torno de 7 anos de idade.

Em meados do século XX, Ribeiro observou, como *ecalaye* (não indígena), diferenças no processo de aprendizagem e desenvolvimento artístico entre meninas e meninos:

Procuramos colher os desenhos em condições normais que não perturbassem as crianças, para isto a própria professora a que estavam acostumados, nos horários comuns de aula, durante alguns dias, entregou-lhes cadernos e lápis e pediu que desenhassem qualquer coisa, exemplificando: “bicho, gente, planta, o que quiseram”. O resultado foi surpreendente, os meninos desenharam animais, pessoas, plantas e casas, tanto mais perfeitos na representação e na composição quanto mais velhos os desenhistas; as meninas, ao contrário, apresentaram um desenvolvimento completamente diferente, à medida que subiam em idade, a par do progresso no domínio do desenho, iam desaparecendo as representações, para dar lugar a formas abstratas e as figurações iam assumindo funções decorativas, podendo, muitas delas, ser tomadas como ensaios de esterilizações simétricas (Ribeiro, 2019, p. 217).

⁴ Muitas dessas informações sobre a cultura *ejiwajegi/ kadiwéu* foram vivências e aprendizados que eu mesma recebi e observei durante meu processo de socialização nesta comunidade. Por isso, nesses casos, não referenciarei as informações com leituras acadêmicas, mas sim com meu próprio nome: Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2025. Assim, não estou me citando, como bibliografia, mas como interlocutora que sou de mim mesma, nesta autoetnografia que produzo.

Esse diferencial no desenvolvimento do processo de aprendizagem do desenho ainda se mostra presente, em variados níveis ao longo da vida de mulheres e homens⁵. Destaco que entre as próprias mulheres há outro tipo de diferenciação também, não somente em relação ao desenvolvimento artístico, no processo de aprendizagem. Na época que Ribeiro esteve entre os *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, nos anos 1947 e 1948, a comercialização das peças ainda era incipiente, mas já incitava uma concorrência em torno do reconhecimento da melhor artista. Atualmente, esta prática se mantém, de forma bastante ativa, sendo que as mulheres continuam disputando o título de melhor artista na aldeia, tanto pelo status e influência dentro da comunidade quanto para se tornar reconhecida no comércio com os *ecalaye* (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2025; Duran, 2017).

Quase todas as mulheres Kadiwéu praticam técnica, mas há verdadeiras especialistas de que o grupo se serve e entre as quais há grande competição pelo reconhecimento como as melhores artistas. Entre estas velhas pintoras encontramos as personalidades mais marcantes da tribo, as que tinham maior conhecimento das antigas tradições, mais profunda consciência nacional e que mais se esforçavam por conservar os aspectos do antigo social compatíveis com a nova situação. Uma delas, a melhor artista, é sem dúvida também a personalidade mais dominante do grupo, ninguém mais do que ela tem amigos e aliados dedicados até fervorosos e inimigos ou desafetos tão maldizentos (Ribeiro, 2019, p. 222).

A relação entre tradição e mudança na arte *ejiwajegi/ kadiwéu* pode ser vista como uma expressão da identidade cultural, sempre em constante transformação (Wagner, 2010), algo que ocorre com todas as culturas, independentemente de serem indígenas ou não. Através da arte, mas não apenas, os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* se adaptam e se reinventam, mantendo vínculos com suas raízes culturais, ao mesmo tempo em que se engajam com o mundo em mudança ao seu redor, o que promove transformações em sua cultura, aspecto nem sempre negativo. Isto posto, a arte desempenha um papel importante na luta pelos direitos indígenas *ejiwajegi/ kadiwéu* porque é um dos sinais diacríticos mais evidentes de sua cultura frente aos *ecalaye*, sendo utilizada na afirmação de sua identidade coletiva única, como forma de resistência e de reivindicação de território e direitos, mas também internamente, por tudo o que representa para este grupo, expressando a conexão dos *Ejiwajegi/ Kadiwéu* com sua terra ancestral, seu modo de ser, sua luta pela continuidade de seus saberes, fazeres, modos de vida tradicionais.

⁵ “A alta virtuosidade que alcançou a arte feminina no domínio da pintura a várias cores para decoração do corpo, dos couros, esteiras, abanos, e quase todos os seus artefatos, devia ter criado uma base técnica que permitisse a enfrentar a pintura figurativa ou ao menos ensaiá-la. Entretanto, nunca ocorre nessa arte feminina a preocupação de representar, ou mesmo simboliza” (Ribeiro, 2019, p. 216).

1.1. Participação dos *Ejiwajegi/ Kadiwéu* na Guerra da Tríplice Aliança

A participação dos *Ejiwajegi/ Kadiwéu* na Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870) foi um dos momentos mais decisivos na sua história de resistência ao colonizador europeu e seus parentes. Ao lado das tropas brasileiras, os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* lutaram contra o exército paraguaio, desempenhando um papel estratégico nas operações militares, graças ao seu profundo conhecimento do território pantaneiro e à sua habilidade de montaria em combate. Damos ênfase a essa aliança militar porque ela teve desdobramentos importantes para o povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, além de ajudar a garantir a vitória da Tríplice Aliança. Foi por meio dela que os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* mantiveram a posse de que suas terras, que foram garantidas pelo governo brasileiro como recompensa por sua participação decisiva no conflito. Muitos indígenas que habitavam este território naquele momento perderam suas terras, mesmo tendo participado da Guerra. Entendemos que o modo como os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* negociaram o acordo de participação no conflito foi o diferencial deste grupo, fazendo-o lograr êxito em suas reivindicações territoriais.

Conforme supracitado, a Terra Indígena Kadiwéu (TIK) foi homologada no Decreto 89.578, de 25 de abril de 1984, através do reconhecimento do Termo de Perpétua Paz e Amizade, em 1º de agosto de 1791 (José da Silva, 2014). Isso é muito contraditório ao nosso ver, afinal, se o território sempre foi *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, como recompensar este povo com algo que já era/é seu? Isso ocorreu porque para os *ecalaye*, não indígenas, as terras indígenas não eram indígenas, mas sim territórios “virgens”, caracterizados pelo vazio populacional, visto que alguns povos indígenas da região tinham como característica cultural uma grande mobilidade. É o caso dos *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, que transitavam por seu vasto território, alterando seus locais de parada de tempos em tempos (Chamorro; Combès, 2015).

Ainda que a TIK tenha sido homologada, a situação territorial dos *Ejiwajegi/ Kadiwéu* está longe de ser resolvida completamente, pois como já explicitado, existem disputas judiciais por partes do território não reconhecidas nesta demarcação, que estão em andamento. Inclusive, algumas cidades no entorno da TIK possuem seus nomes na língua guaicurú, o que comprova o fato de terem pertencido ao meu povo: cito como exemplos a palavra *nabodoquena* (estilingue), que se refere a cidade de Bodoquena, *akidawanigui* (rio pequeno), que se refere à cidade de Aquidauana, e *newagi* (clavícula), que se refere à cidade de Nioaque (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2025).

É mister considerar que a prática de utilizar a guerra como modo essencial para a construção da identidade cultural *ejiwajegi/ kadiwéu* é uma prática antiga deste grupo, porque

nestes contextos sua organização sociocultural é reforçada, lembrada, compreendida como relevante para a existência deste grupo. Assim, muitas das práticas culturais e rituais são fortalecidas após o momento de provação, mantidas ainda hoje, sendo realizadas como as festividades em homenagem aos ancestrais guerreiros, que encontram suas raízes nesse período histórico. Aliás, festa e guerra são movimentos indígenas marcantes de continuidade cultural, e foram bem explicados no pensamento ameríndio, de modo geral, por Beatriz Perrone-Moisés (2015).

A repetida menção à Guerra do Paraguai como um marco histórico para o povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu* neste trabalho, visa enfatizar a relação entre a homologação das terras indígenas após o conflito e o que aconteceu com os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* antes, durante e após o evento. Essa associação entre guerra e resistência cultural não só contribuiu para a manutenção da organização social e cultural deste povo, mas também foi crucial para a obtenção de importantes garantias territoriais que, mesmo assim, permanecem sob ameaça. A persistência dessa luta territorial demonstra que as práticas culturais e artísticas, que envolvem a celebração da relação com outros povos, seres, bichos, das guerras e dos antigos ancestrais, não são apenas um olhar para o passado, mas o reflexo do “sistema índio” *ejiwajegi/kadiwéu*, ou seja, do nosso modo de viver e compreender a vida (Duran, 2017).

Figura 3 – *Charge de cavalerie Gouaycourous*, de Jean Baptiste Debret (1834)



Fonte: Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/19492210874635358/>. Acesso em: 08 dez. 2024.

A TIK é objeto de cobiça pelos *ecalaye*, devido à sua rica variedade de espécimes vegetais e animais, bem como sua posição militar estratégica, fronteira, no Pantanal sul-mato-grossense. Assim, os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* nunca tiveram uma pausa nos desafios relacionados ao freiar do avanço de atividades ilegais em seu território: como o desmatamento, a aproximação do plantio da soja, a grilagem, etc. Essas invasões comprometem não apenas o meio ambiente, mas também a continuidade das tradições culturais e sociais deste povo, já que muitas delas estão diretamente relacionadas à terra e à natureza que os cercam, conforme já explicitado. Lutar pela terra é lutar pela própria existência física e cultural do povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu*. Para nós, o território não é apenas um pedaço de chão para subsistência, mas sim um local sagrado, onde se desenrolam nossas práticas culturais e espirituais mais profundas, onde os grafismos, os rituais e as tradições encontram sua força vital. Portanto, seu peso em nossas vidas é maior do que aquilo que é considerado pelos não indígenas.

Por exemplo, no caso do *godidigo* (grafismo), cada linha e forma geométrica impressa nos corpos, cerâmicas e objetos pessoais carrega consigo a memória da terra, dos rios que atravessam a região, das *Eyawigo* (carandá) e das colinas que marcam o limite do sagrado. Essa conexão entre território e arte pode ser compreendida no conceito de “espaço vivido” (Santos, 2002) onde o ato de pintar, desenhar e modelar não é apenas uma manifestação estética, mas uma reafirmação simbólica de pertencimento ao solo ancestral.

O grafismo *ejiwajegi/ kadiwéu* é uma forma de inscrever na superfície dos corpos e dos objetos o vínculo indissociável que este grupo tem com a terra, assim como os materiais que são utilizados nesse fazer artístico. *Notike* (jenipapo), por exemplo, quando é passado no corpo representa um momento de paz espiritual e autoestima, que pode ser retratado como representante da beleza (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2025). Como descrito pelos antropólogos, anteriormente, esses grafismos vão além do aspecto decorativo, são elementos significativos da organização social e cosmológica dos *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, reafirmando sua identidade e conexão com o território espiritual (Boggiani, 1945; Lévi-Strauss, 1996; Duran, 2017).

Tudo está atrelado ao território. Os rituais realizados nas aldeias, como as cerimônias de passagem e os ritos de fertilidade, têm na terra sua base essencial. As celebrações em homenagem aos guerreiros ancestrais não são eventos isolados, elas ocorrem em solos que testemunharam batalhas e carregam o peso da história dos antepassados (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2024). O território, nesse sentido, é um palco sagrado, onde o passado e o presente se encontram por meio da arte e da memória. Por isso, a luta pela terra é também uma luta pela continuidade dessas práticas. Sem o território, os rituais perdem seu alicerce, as

pinturas corporais deixam de fazer sentido e os grafismos se esvaziam de significado, sem o contexto sagrado que a terra lhes confere.

A longa batalha judicial que já dura mais de três décadas pelo reconhecimento de quase 150 mil hectares evidencia, para nós, a gravidade dessa questão. Cada centímetro de terra em disputa é uma camada da história *ejiwajegi/ kadiwéu* que poderá se perder, que poderá se transformar em esquecimento, que poderá deixar de ser nosso local sagrado, deixar de ter uma conexão com os espíritos ancestrais, de ser uma tela onde os grafismos ganham vida.

Além disso, a luta dos *Ejiwajegi/ Kadiwéu* não se limita aos 140,9 mil hectares⁶ não demarcados, ela também envolve a proteção do bioma presente nessas áreas, o Pantanal. Dessa natureza retiramos os elementos essenciais para a sobrevivência de nosso povo, de nossa cultura, isto é, não apenas para subsistência física dos nossos corpos, mas também espiritual. A natureza para nós não é compreendida como um recurso, mas sim fonte de bem-estar para nós e, de maneira mais ampla, para todos os povos, para a humanidade como um todo.

As comunidades da TIK mantêm uma relação profunda e harmoniosa com o Pantanal. Elas valorizam elementos nativos deste bioma, como as pastagens, o *naçatigewo* (pindó), o *naçacole* (caraguatá), o *eyawigo* (carandá), o *nopakalo* (cipó), o *elegigo* (árvore do pau santo), o *nitagigo* (angico), todos eles elementos essenciais para a sobrevivência e a expressão cultural do meu povo, utilizados na fabricação da arte *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, além de serem fundamentais para a nossa vida cotidiana.

Além da constante perseguição do *ecalaye* para tomar nossas terras, todos que habitam esse território estão sendo vítimas de queimadas: durante o ano de 2024 foi estarrecedor o número de queimadas no Pantanal⁷, causando a redução do *nitagigo* (angico) no nosso território, uma árvore que era comum em diversos usos, como na medicina para curar ferimentos, na produção de corantes naturais para tingir couros, na preparação da cerâmica, etc., estando agora difícil de encontrar. Era comum a fogueira com as lenhas do angico, para assar produtos da roça e ouvir contação de histórias; atualmente, é preciso economizar quando se encontra esse espécime vegetal, assim como todas as outras árvores, cipós e folhas do nosso território, pois estão cada vez mais preciosos.

A falta desses elementos, chamados pelos *ecalaye* de matérias-primas, impacta nas produções artísticas *ejiwajegi/ kadiwéu* que deles dependem. Por exemplo, para *onilike* (curtir

⁶ Disponível em: https://g1.globo.com/mato-grosso-do-sul/noticia/2012/06/stf-devolve-ms-acao-que-discute-posses-de-terra-em-area-indigena.html?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 24 abr. 2025.

⁷ Disponível em: <https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2024/06/20/pantanal-incendio-de-2024-supera-o-registrado-no-mesmo-periodo-de-2020-ano-recorde-de-queimadas.ghtml>. Acesso em: 24 abr. 2025.

o couro) é necessário o extrato do angico. Depois, o couro será *dinidi* (desenhado) e *dinadinege* (pintado). Outro exemplo é o uso do *naçatigewo* (pindó), que algumas anciãs empregam na confecção de cestarias, uma prática que remonta a um conhecimento ancestral que também está colocado em risco pelas intervenções não indígenas na natureza do Pantanal (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2024).

Essas tradições, que envolvem tanto o uso de técnicas artesanais quanto o manejo sustentável dos recursos, vão além da simples subsistência – hoje, a produção dessas cestarias representa também uma fonte de renda extra para a comunidade. Esse saber ancestral é cuidadosamente transmitido de geração para geração, sendo passado para os jovens que demonstram interesse em aprender e manter viva a cultura do seu povo.

A relação entre *Ejiwajegi/ Kadiwéu* e o cuidado com a terra não é recente. Nós sempre lutamos para proteger nosso território. Em uma reunião sobre a proteção do território, em 2023, o cacique da aldeia *Nalaçate Libatadi* (Aldeia Alves de Barros), Senhor Ciriaco Ferraz, dizia que, desde os tempos antigos, os indígenas percorriam longas distâncias vigiando os campos conquistados em batalhas. Nos anos 1970, por exemplo, era comum percorrer léguas a cavalo, desde o Rio Paraguai até as regiões de *Nabileque*, *Aquidabã* e *Naitaca*, em um ciclo constante de seca e enchentes que marcava e marca a vida no Pantanal. Essas viagens duravam até 30 dias a cavalo e eram realizadas com o uso de uma simples “machetinha” para abrir o caminho, símbolo da resiliência e conhecimento desse povo sobre o seu território (Ciriaco Ferraz, Aldeia Alves de Barros, 2023).

Além de ser um espaço protegido pelos Kadiwéu, na medida do possível, em relação aos não indígenas e o avanço de suas empresas destruidoras do meio ambiente, é também um refúgio para muitas espécies animais, como as queixadas, por exemplo. Embora o povo Kadiwéu possa caçar e pescar, há um forte respeito pelos animais que habitam o local. Muitos preferem criar porcos e gado para consumo e venda, evitando, assim, a caça nativa desnecessária. O cuidado com a fauna e a flora é parte importante da cultura e os Kadiwéu transmitem esse valor à juventude, ensinando-os a proteger os demais seres vivos que compartilham conosco o território. A preocupação com o meio ambiente se reflete também nas práticas econômicas. Embora a soja tenha se tornado um recurso importante, principalmente porque seu óleo é amplamente consumido, a comunidade indígena busca formas alternativas de geração de renda que não comprometam o bioma do Pantanal (Ciriaco Ferraz, Aldeia Alves de Barros, 2023).

Nesta fala podemos perceber a preocupação do cacique, da linhagem dos guerreiros, em ressaltar a importância de preservar a natureza e encontrar meios de sustento indígenas que não envenenem a terra que chamamos de lar.

1.2. O protagonismo da arte *ejiwajegi/ kadiwéu* na cultura desse povo

Na nossa sociedade, as mulheres desempenham um papel central, especialmente no que diz respeito à manutenção das tradições culturais. A arte, os rituais e as festividades são essenciais nessa tradição, e as mulheres são vistas como as principais guardiãs desse patrimônio cultural. Dentre este conjunto de saberes e fazeres, a produção artística, em particular, está profundamente ligada à responsabilidade feminina, do transmitir os conhecimentos ancestrais de geração em geração ao colocá-los em prática.

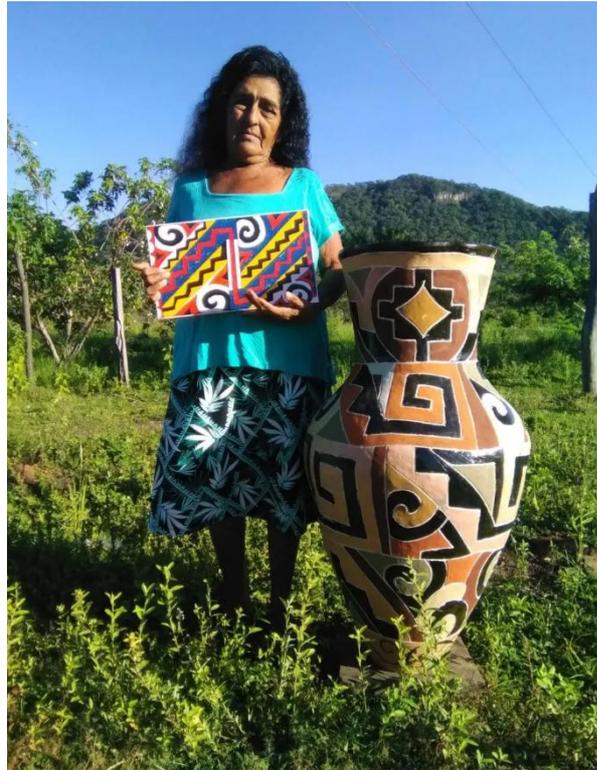
O elemento mais marcante da produção artística *ejiwajegi/ kadiwéu* é a pintura de desenhos nas diferentes superfícies em que são desenhados: corpos, cerâmicas, papel, couros, tecidos, telas, entre outros. Tais desenhos são lidos pelos não indígenas como geométricos e simbólicos, contudo, para nós eles representam elementos da natureza, como os animais, e figuras humanas. Cotidianamente, a cerâmica é o produto *ejiwajegi/ kadiwéu* que mais tem valor econômico no mercado artístico regional, sendo ela valorizada tanto por sua função utilitária quanto por seu aspecto estético.

Figura 4 – Benilda Vergílio, grafismo corporal.



Fonte: Site MONGABAY/ Fotografia Álvaro Herculano, 2023. Acesso em: 05 fev. 2024.

Figura 5 – Sofia de Souza, cerâmica e azulejo com grafismos de sua autoria.



Fonte: Edilene Mendes (2022).

Além das cerâmicas, os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* são conhecidos por suas habilidades em trabalhos com penas e plumas de aves. Eles confeccionam adornos e ornamentos, como cocares, colares e braceletes, utilizando penas coloridas de diferentes espécies de aves. Esses adornos são usados em cerimônias, danças tradicionais e festivais, acrescentando beleza e significado aos rituais (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2025).

Ribeiro (2019) cita em seu trabalho as marcas que as mulheres carregavam em seus corpos, principalmente nas pernas e no peito; elas representavam a família à qual pertenciam, sendo observadas também em cachorros. Essas marcas são os grafismos de pertencimento, são formas de inspiração construídas no seio de um clã familiar. Ao indagar seus significados e representações aos indígenas, Ribeiro (2019) aponta que “eles as explicavam como simples equivalentes das letras-marcas e surpreendia-se ao mostrarmos sua semelhança com figuras humanas” (Ribeiro, 2019, p. 219).

Aprendemos que, no passado, as famílias *Ejiwajegi/ Kadiwéu* iam às festividades portando seus grafismos, sendo que cada um deles tinha o seu. Era comum ver as mulheres com

essas marcas de família pelo corpo, especialmente no rosto (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2025).⁸

É importante destacar que a arte *ejiwajegi/ kadiwéu* não é estática, imutável. Assim como outras expressões artísticas e culturais, ela passou por transformações ao longo do tempo, influenciada por mudanças sociais internas, pelo contato com outras culturas e por novas formas de expressão e compreensão do mundo pelos indígenas. Os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* têm incorporado elementos contemporâneos em sua arte, como novos materiais e técnicas, sem perder suas raízes tradicionais. Portanto, a arte indígena *ejiwajegi/ kadiwéu* é testemunho vivo da riqueza cultural desse povo e da sua capacidade de se adaptar e se reinventar diante de obstáculos e desafios. Ela reflete aquilo que é perene e também aquilo que é intermitente, conectando o passado, o presente e o futuro.

A atividade das mulheres artistas é chamada pelos anciãos da comunidade de *Iwalepodi Anodagaga*, expressão que pode ser traduzida como “mulheres ceramistas”, enquanto que o termo *jiwilantegipi*, é traduzido como “vigilantes”, e expressa a disponibilidade constante que os homens têm que ter, de estar pronto para qualquer batalha a qualquer momento, em caso de invasão cometida por homens não indígenas nas suas terras, ou ainda, para a expulsão dos madeireiros que entram de forma furtiva na TIK, para cometer crime ambiental. A arte das ceramistas segue sendo valorizada pelo povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, assim como seguem vigilantes os seus homens, na proteção de seus territórios. Isso demonstra o quão importante é o território e a arte para os *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, porque mesmo após sofrerem diversos golpes do estado brasileiro e do sistema colonizador como um todo, eles seguem mantendo o mais importante dentro de sua tradição.

Temos como objetivo desta pesquisa a compreensão de quais são as pinturas e os grafismos pertencentes às mulheres e aos homens, no conjunto de desenhos tradicionalmente produzidos pelos *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, especialmente entre a população indígena da aldeia Alves de Barros (Porto Murtinho), local em que a produção artística encontra-se em plena potência, sendo também o lugar onde a minha família reside. A ideia é demonstrar que, embora separados, ceramistas e vigilantes têm papéis sociais parecidos, pois ambos mantêm a cultura viva de formas diferentes mas complementares, a partir de um contexto de formação específico.

Nesse ínterim, pretendo também compreender que tipos de materiais são utilizados pelas pessoas, mulheres e homens, na realização destes desenhos. Nossa pergunta de pesquisa agrega também essa possibilidade. Perguntamos: será que existem desenhos, cores e

⁸ *Nigina dinoigewepodi ika jotigidi inoa nibikotajedi, iwalo idatibece dinibikota yadegi nibicotajete loigi, dinidi* (resposta do entrevistado no idioma).

utensílios/materiais de produção artística que são específicos a cada gênero? Para mim, estas duas questões de pesquisa são uma única proposta investigativa, pois penso que os desenhos, seus conteúdos e formas, e o meio de realização destes, ou seja, suas matérias-primas, se entrelaçam no pensamento indígena. É o que observamos noutras culturas indígenas, no âmbito da antropologia da arte, explicitadas por Vidal (1992), Lagrou (2009), Ribeiro (2019), Duran (2017), entre outros autores e autoras.

No mais, penso que minha dissertação poderá ser útil para a continuidade e/ou manutenção deste saber, dentro da própria comunidade, onde ele é ensinado e aprendido; porém, não apenas ali, já que os não indígenas desejam aprender sobre a arte indígena *Ejiwajegi/ Kadiwéu* e não têm muito como nem onde encontrar este conhecimento. Além de buscar conhecer os desenhos *ejiwajegi/ kadiwéu* por meio de uma aproximação com a comunidade, as mulheres indígenas artistas, as organizações indígenas, centros culturais ou museus no Mato Grosso do Sul, no Rio de Janeiro, na Itália, na França ou em outro lugar, seria interessante aprender sobre nós a partir das palavras de uma de nós, mulheres artistas *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, como eu.

Conforme supradito, com nossa dissertação queremos demonstrar a força e a importância das mulheres na organização social e cultural *ejiwajegi/ kadiwéu*. Como mencionado por Darcy Ribeiro (2019), as mulheres *Ejiwajegi/ Kadiwéu* são reconhecidas como as principais artistas da comunidade, responsáveis pela produção de cerâmicas, grafismos e outras formas de arte que representam a identidade cultural do povo. Essa arte é muito mais do que um ofício: ela é um meio de comunicação entre as gerações e uma forma de expressar os valores e a cosmovisão dos *Ejiwajegi/ Kadiwéu*. Repito isso porque é parte do meu modo de produzir conhecimento, fruto de uma oralidade que se desenvolve na repetição, e porque é importante frisar certos conceitos-chave do pensamento indígena.

A partir dos quatro anos de idade, as meninas começam a aprender com suas mães e avós os segredos da produção artística. O conhecimento é transmitido de forma prática, através da participação nos rituais e nas festividades, momentos em que as meninas observam e imitam as mulheres mais velhas. O ritual da “menina moça”, por exemplo, é um dos momentos mais importantes na vida de uma jovem, marcando sua transição para a vida adulta e a assunção de responsabilidades sociais e culturais dentro da comunidade. Durante esse ritual, as jovens são pintadas com grafismos específicos, que simbolizam sua transformação e sua integração plena à sociedade *Ejiwajegi/ Kadiwéu*. Com este exemplo destacamos a força das mulheres na produção de conhecimentos e transmissão de tradições culturais, portanto, como responsáveis e mantenedoras em grande medida da cultura *ejiwajegi/ kadiwéu*.

Nestes rituais a arte está presente de diversas formas, nos grafismos, nos objetos rituais, nos dizeres e fazeres das anciãs, passados às jovens. Mas a participação feminina não se esgota aí: elas também tornam real os grandes banquetes ofertados aos convidados da festa, elas movimentam as pessoas para o bem coletivo na organização e na gestão desses grandes eventos dentro das aldeias. Tudo isso engendra a resistência cultural. Em uma sociedade onde as influências externas são cada vez mais presentes, as mulheres continuam a consolidar as tradições através da prática artística, especialmente. E novamente, enfatizamos que os grafismos são mais do que meros adornos: eles carregam significados profundos relacionados à história, à espiritualidade e à relação dos *Ejiwajegi/ Kadiwéu* com o mundo ao seu redor (Duran, 2017; 2021a; 2021b).

Por fim, há que se falar também do protagonismo das mulheres artistas *ejiwajegi/ kadiwéu* no contexto não indígena, numa atuação que é a de marcar a presença deste povo indígena no solo brasileiro, sul-mato-grossense, internacional até, através da arte. Como disse, os desenhos chegaram longe, muito por causa do trabalho dessas mulheres, que impactaram pessoas que por sua vez levaram estes desenhos e cerâmicas para longe, divulgando sua capacidade artística.

Com meu trabalho acadêmico, espero contribuir para a continuidade deste saber em meu povo, seu fortalecimento nas aldeias e também produzir materiais didáticos que informem sobre essa temática às futuras gerações, posto que as pinturas dos *Ejiwajegi/ Kadiwéu* carregam histórias, que compõem sua ancestralidade. Essa arte está para além do seu valor estético, tem uma apresentação forte carregada de emoções e fases.

Quando se fala em pintura *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, esta se iniciou quando *Gonowenogodi*, demiurgo primordial, deu mais um presente para os *Ejiwajegi/ Kadiwéu*. Segundo Joana da Silva (*in memoriam*) me relatou em comunicação pessoal realizada em 2012, “*icoa gonowenogodi ewodate gonogowetedi, niginoa godidico ela miniwatagaha*”, isto é, “o criador de todas as coisas nos presenteou com muitas coisas e uma delas foi a nossa escrita” (Joana da Silva, Aldeia Alves de Barros, 2012). Logo, o desenho é uma forma de escrita para nós.

A pintura corporal *ejiwajegi/ kadiwéu* é uma expressão ligada aos diversos manifestos ancestrais da comunidade indígena, sendo que para cada ocasião há uma pintura e grafismo específico, há um conhecimento que está sendo transmitido, que está agindo sobre as pessoas pintadas ou àquelas que observam as pinturas, que compreendem do que se trata aquela escritura. Um exemplo disso é a pintura corporal feita nos homens que foram defender o nosso território no Pantanal, em dias de guerra pela terra. *Witidaga* é o nome dado aos homens quando vão visitar o território para “despejar” não indígenas que estão morando nele. Naquela ocasião,

foi usado um tipo de pintura considerada sagrada, assim como uma cantoria, cantada pelas anciãs, que tem todo o poder de abençoar os guerreiros. Os próprios homens pintavam seus rostos para se proteger dos inimigos, cobrindo-os com o carvão e jenipapo, que os tornavam irreconhecíveis, como também usavam crinas de cavalos para esconder a face. Os grafismos eram usados nos braços, especificamente dos homens, de forma transversal, nas cores preto e branco.

Na cantoria de Joana da Silva feita para aquela ocasião, esta senhora relembrou a participação do povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu* na Guerra da Tríplice Aliança, dizendo: “*nagodoli examelexedodi, ageegicoda nigikolatedodi*”, que significa “coitado dos paraguaios, ficaram com os pratos vazios, não deixem os paraguaios ficarem sem o que comer, encham os pratos deles”. Os grafismos usados na defesa do TIK foram os mesmos usados na Guerra da Tríplice Aliança, com a mesma finalidade de proteção dos homens guerreiros.

Já em dias de *gonoko me jaloga*, expressão traduzida como “nosso dia de festejar”, os homens se enfeitam e fazem desenhos circulares com pontilhados em volta do círculo, utilizando o urucum e a cal. Estes desenhos também são especiais, mas com outra finalidade.

Tendo em vista algumas diferenças entre os grafismos utilizados por homens e por mulheres, me proponho a compreender quais são os desenhos específicos, suas histórias, seus modos de produção e de reprodução, o modo como são observados e entendidos pelos *Ejiwajegi/ Kadiwéu*. Pude observar em festividades posteriores à conquista de territórios, que os homens têm algumas pinturas específicas, que eles mesmos se pintam de forma individual com traços característicos, usando os dedos para se pintarem, sem nenhum auxílio de lascas de madeira, sem muitos detalhes, geralmente cobrindo o rosto inteiro com carvão ou jenipapo, sendo semelhante à pintura feita na criança do sexo masculino para espantar mal olhado (Duran, 2017). Ou ainda, quando o espírito da criança sai do corpo, a mãe pinta na testa da criança círculos, além da pintura também ser utilizada para auxiliar no trabalho de parto, aliada a inalação do chifre de boi, entre outras práticas tradicionais que demonstram características particulares do uso dos desenhos pelos gêneros masculino e feminino (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2025).

Como demonstrei o exemplo da pintura masculina de guerra, destacando a necessidade de compreender melhor os desenhos masculinos, citarei aqui o exemplo feminino dos desenhos da festa da menina moça, porque os grafismos são diferentes para os dias de festas e específicos para cada parte de corpo; embora a pintura da menina moça seja um pouco semelhante ao grafismo masculino usado em dias de festividades. Lembro que na festa realizada para a minha consagração, recebi uma pintura *ejiwajegi/ kadiwéu* de uma anciã, que fez a passagem de

conhecimentos a mim por meio de um ritual. Neste complexo ritual, composto por várias particularidades, estava a pintura de desenhos circulares, feita com tinta de *nibadeni* (urucum), *notike* (suco de jenipapo) e cal. Este desenho foi-me presenteado na festividade da *awikige niganaake* (menina moça). Era uma pintura considerada forte, sendo o ritual composto por muitas regras, as quais eu apenas obedeci, observando toda a passagem de conhecimento, todos os detalhes.

Esse evento é visto como uma fase crucial, uma transição de menina para mulher, que está profundamente vinculado à cosmovisão *ejiwajegi/ kadiwéu*, onde cada etapa da vida é cercada de cuidados espirituais e sociais. Durante esse período, a menina entra em um estado de resguardo, onde não pode ter contato com animais, não pode olhar para os lados e deve evitar alimentos como sal, açúcar e carne vermelha. Essas restrições têm um sentido simbólico: a ideia de purificar o corpo e a mente para que a jovem possa assumir suas responsabilidades como mulher adulta. Essa festa foi observada por alguns antropólogos, entre os quais Lévi-Strauss (1994), Ribeiro (2019), Siqueira Jr. (1993) e Duran (2017).

A matriarca da família, geralmente a avó ou uma mulher mais velha da comunidade, é quem conduz o ritual. Ela é responsável por pintar a menina com urucum e cal, utilizando grafismos específicos para esse momento. Esses desenhos não são aleatórios: cada linha, círculo e forma representa a passagem de uma fase da vida para outra, a saída do seio materno e a entrada em um novo papel na sociedade. Darcy Ribeiro (2017) observa que “nos rituais indígenas, cada gesto, cada símbolo é carregado de um significado profundo que reflete a estrutura social e as crenças espirituais da comunidade”, o que se aplica diretamente ao cuidado com que esse ritual é realizado.

A arte desempenha um papel essencial não apenas como uma expressão estética, mas como uma forma de materializar as crenças e a visão de mundo dos *Ejiwajegi/ Kadiwéu*. No caso das pinturas corporais, a escolha das cores e dos grafismos reflete o mundo espiritual e a organização social. As cores vermelha e branca, por exemplo, são usadas para marcar a pureza, a renovação e a ligação com o mundo dos espíritos, reforçando a importância da menina dentro da comunidade e sua conexão com as forças da natureza. Lévi-Strauss (1996) reforça que “nas sociedades indígenas, a arte é um meio de representar as relações entre o homem, a natureza e o sobrenatural”, e essa ideia está claramente presente no ritual da menina moça.

Durante os dias de resguardo, a menina é cuidada por toda a comunidade, o que demonstra a importância coletiva do ritual. Além disso, a mãe da menina, em um gesto simbólico, pode entregar um papel e uma caneta à filha, um sinal de que ela está sendo abençoada para o estudo, um gesto moderno que dialoga com as práticas tradicionais (Benilda

Vergílio, Campo Grande/MS, 2025). Isso mostra como os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* conseguem integrar novas influências em seus rituais de passagem sem perder a essência de suas práticas ancestrais, mantendo suas tradições vivas, mas adaptadas ao contexto atual.

Na minha consagração, eu entendi que todos esses ensinamentos e práticas eram sagrados. No primeiro dia, o mais importante desse ritual, era preciso aguardar o pôr do sol para receber as bênçãos das divindades, do nosso criador, através da natureza, especialmente do sol, para me tornar uma mulher forte e protegida na sociedade *Ejiwajegi/ Kadiwéu* e fora dela, recebendo assim as atribuições das mulheres, junto às missões, para também abençoar a próxima geração. Também passei por uma restrição alimentar ritual: eu não podia consumir açúcar e nenhum tipo de gordura animal durante o processo que estava passando.

Essas foram algumas das muitas particularidades pelas quais passei, na festa da menina moça. Todos esses saberes são transmitidos à menina moça pela matriarca da família, escolhida para fazer o estalo da coluna, seguindo o pôr do sol, um momento-chave deste evento, que finaliza todo um percurso ritualístico (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2025). Em suma, a festa da menina moça expressa a passagem de conhecimentos das anciãs para as jovens mulheres, compreendida como o recebimento de um legado, uma preparação para a vida adulta.

As mulheres em dias de celebração comemoram a comunhão e a alegria, as mães cuidam dos grafismos de suas filhas ou buscam parentes que são referências na comunidade para fazer os grafismos, usam a lasca de taquara bem fina para fazer os grafismos finos e cheios de detalhes. Segundo algumas famílias, quanto mais finos os traços e pontilhados maior é a representação da nobreza, se o grafismo tiver borrado ou muito largo ele representaria os cativos, que têm os grafismos desenhados de modo mais rústico⁹. A alegria é um sentimento enfatizado pelos *Ejiwajegi/ Kadiwéu* quando vêem alguém pintado, sempre perguntando: qual é a sua alegria? (Duran, 2017). Estar alegre se relaciona a uma série de possibilidades, por exemplo, passar por um momento de grande provação, alcançar outro status social, como na festa da menina moça, adquirir um emprego, sair sozinho pela primeira vez da aldeia, entre outras. Assim sendo, conforme explicitou minha orientadora, em seu livro:

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, afasta dos perigos pelos quais aquele que se pintou pode passar, já que não o atingirão. Além disso, cremos que cada agência é dupla, pois protege o corpo *kadiwéu* dos males

⁹ Os portugueses teriam ficado impressionados com a postura desses homens e mulheres indígenas, que se faziam respeitar e chamar por Dom ou Dona.

externos e internos do próprio grupo como, por exemplo da inveja (Duran, 2021b, p. 41).

Buscando compreender o que é a arte para os *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, Duran (2021b, p. 41) propôs estudar três tipos de relações:

(a) entre os *Ejiwajegi* e os desenhos, mediada/agenciada por objetos e/ou pessoas-que podem ser bichos, plantas, pessoas mortas, ancestrais etc.; (b) entre os próprios *Ejiwajegi*, mediadas/ agenciadas pelos desenhos; e por fim, (c) relação entre os indígenas e os não indígenas, mediadas/ agenciadas pelos desenhos (Duran, 2021b, p. 41; itálicos no original).

Os desenhos masculinos e femininos, alvos da minha proposta de investigação para o mestrado, habitariam todos estes tipos de relações, visto que ao mudarmos a pessoa que recebe o desenho, não somente o desenho muda, mas também a forma como a população observa essa pessoa, esse desenho, o modo como bichos, plantas e etc. interagem com a pessoa pintada, tudo muda.

Ressalto ainda que não são apenas os desenhos que participam dessa divisão por gênero, masculino e feminino, entre os *Ejiwajegi/ Kadiwéu*. Também a linguagem recebe esse tratamento, como destacamos acima. Algo lógico, visto que o desenho é chamado de nossa escrita, por nós.

Segundo Lilian Moreira Ayres de Souza (2012, p. 25),

É comum até hoje, observar na sociedade atividades que são praticadas principalmente por homens e mulheres. Nos grupos indígenas isso também pode ser constatado, como por exemplo, a tendência das mulheres serem artesãs e homens serem caçadores. Outras práticas sociais, como a dança, rituais, comportamentos e adornos, podem ser diferenciados de acordo com o sexo.

Assim como acontece na fala feminina e masculina, existem algumas atividades específicas para homens e mulheres. São práticas masculinas o tingimento do couro de boi, o enfeite dos cavalos, a confecção de acessórios para eles, esculpir madeira, tocar tambor e flauta, usar máscaras no dia das festividades, uma tradição conhecida por *bobotedi*, entre outras. São práticas femininas: a confecção dos artesanatos, os grafismos mais detalhados, processos rituais como batismos, a passagem de conhecimentos pela fala, cantoria e dança. Contudo, também existem práticas realizadas por ambos os sexos, por exemplo, a *alolanaga* (traduzido

como touro), que é o nome dado a uma brincadeira de socos, realizada por homens, e quando entre mulheres recebe o nome de *gaadicagamigi* (traduzida como socos).¹⁰

Em relação aos contos espirituais, as ancestralidades fazem vaga referência às mulheres no mito da criação, como por exemplo, quando há a recomendação do criador de todas as coisas, *Aneotedoji* para que a nação *Ejiwajegi/ Kadiwéu* seguisse os conselhos de *Etakidi*, uma líder feminina que mostraria o melhor caminho para nós. Eu ouvi falar poucas vezes desta conselheira que tem o nome de *Etakidi* (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2025).

1.3. Cosmologia e mitologia *ejiwajegi/ kadiwéu*: memória e cultura

Transmitidas pelos anciãos aos mais jovens, a cosmologia e a mitologia ancestral do meu povo tem desempenhado um papel crucial na manutenção da identidade e das nossas tradições. Essas histórias, mitos e ensinamentos vão além de simples narrativas, pois orientam práticas culturais, espirituais e sociais da comunidade. Através da transmissão desses saberes-fazeres, os mais velhos garantem que os valores e as práticas essenciais do meu povo sejam passadas aos mais novos, garantindo que as formas de interação com a natureza e o sagrado permaneçam vivas em nossa cultura. Por meio da tradição oral, principalmente, a cosmologia e a mitologia *Ejiwajegi/ Kadiwéu* carregam pedaços da ancestralidade, tecendo ensinamentos sobre respeito, coragem, equilíbrio, seres míticos, animais sagrados e os elementos naturais que nos cercam. São comunicados ensinamentos e conselhos para enfrentar as adversidades da vida, sempre com um profundo respeito pela terra e pelas forças que nela habitam.

Nesta subseção, descrevo três contos importantes para a cultura e sociedade *Ejiwajegi/ Kadiwéu*: “Couro da onça”, “A flor amarela na beira do lago” e “Cantoria”. Minha intenção ao registrar estes três mitos aqui é eternizá-los em um trabalho escrito, antropológico, pois acredito que estas pequenas linhas serão portadoras de um coletivo que resiste com muita dignidade e esforço. Quero que os mais jovens tenham possibilidades de saber como eram nossas conversas e ensinamentos e o quanto ouvir e sentir tais histórias perpetuam as cosmovisões ancestrais.

¹⁰ No dia 19 de abril de 2023, observei o jogo do *Alolanaga*, traduzido como touro. Nele, os filhos ou netos podem jogar, cobertos por um lençol, incorporando o touro, ou montados em um pedaço de madeira, representando os cavaleiros. Nessa luta corporal, cuja versão feminina é a *Gaadikagamigi*, que significa socos, os cavaleiros provocam os touros. É um tipo de luta corporal, para provocar o companheiro a jogar o jogo do soco, que tem regras e não se pode ultrapassar os limites. Os juízes do jogo são os mais velhos e o cacique. Os pais dedicam-se a educarem seus filhos através de encenações, passando-lhes os seus conhecimentos (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2025).

1.3.1. Couro da onça

A onça parda segue a regra da onça pintada, mas é menos perigosa. No passado era morta apenas para proteção da aldeia ou por conta do gado. A onça de pata branca que come gente era muito temida. Não se caçavam as onças por prazer, mas sim quando havia ameaça, geralmente quando as onças se aproximavam dos pequenos acampamentos, pois os *Ejiwajegi/Kadiwéu* sempre foram um povo de alta mobilidade. Quando eram abatidas as onças, o couro era retirado para a confecção de jaquetas e faixas, especialmente para enfeites de cabeça.

Quem lutava com a onça era um guerreiro com força física, não era qualquer um. Era uma forma de proteger a aldeia. Quando esse guerreiro derrotava muitas onças era conhecido como matador de onças. Existiu um homem chamado *Naweligi*, ele matava muitas onças. O couro da onça era transformado em uma capa, sendo a cabeça da onça o capuz. Quem usava essa capa que simbolizava força era o *nidjienigi* (curandeiro). Para a cabeça da onça não fechar era colocado capim dentro dela, uma técnica antiga. Essa roupa era especificamente usada pelos curandeiros e feiticeiros, chamados de *nidjienaga*¹¹ (Soares, 2023).

As mulheres usavam o couro da onça para forrar o chão e sentarem-se, criando um ambiente de confraternização familiar, um espaço de paz para acolher outras idosas: A anciã era vista de longe e logo as famílias iam ao seu encontro e forravam o couro no chão para essa anciã se sentir acolhida, amada e respeitada¹² (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2024).

Existem também conhecimentos primordiais que servem para educar adolescentes ou crianças. Por exemplo, a história da menina que virou onça. As mães que contam para as filhas, dizem: Cuidado para não acabar como *Exoatena*. Mas quem era *Exoatena*?

Exoatena era uma menina que não seguiu os conselhos de seus pais e não se preveniu. Ela havia sido instruída a se cuidar após *niganaake* (a menarca). Um dia, sentou-se no couro da onça enquanto menstruava. Na primeira menstruação não era permitido ter contato com o couro. *Exoatena* menstruou no couro da onça e, como resultado *Nigedirole*, transformou-se em onça. Todas as noites, ela saía escondida para se juntar às onças. Certo dia, ela se foi com as onças, tornando-se metade *Exoatena* e metade onça. Ela deixou sua casa e foi para o mato, sem mais vergonha de sua transformação.¹³

¹¹ *Nidjienaga* é o plural de *nijienigi*.

¹² *Ligeelate oipeketeke igotinigi, ina me oanitege oxigodi oda onicogete, onixigite. anagita anotio niwaagodo* (Resposta do entrevistado no idioma).

¹³ História que escutava da minha avó Rufina Belizário quando era criança (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2025).

Existem também grafismos, feitos na maioria por mulheres, que imitam a pele da onça. Porém, os grafismos de Frutuoso Rocha também relembram a onça e outros animais. Os homens costumavam costurar calças de couro para proteção, para usar em dias de guerra ou no dia de trabalhar no meio da mata. O couro da onça era especial e o mais importante, simbolizava força, poder, beleza e proteção. Assim, o couro do *galecani* (veado), da *waca* (vaca) e da *nigidagi* (queixada) eram usados em dias de caça, isso quer dizer, no dia a dia. Apenas o couro da onça era um elemento sagrado, e usado pelos *nijenaga* (Bento Vergílio, Aldeia Alves de Barros, 2025).

Enquanto as mulheres confeccionavam faixas de algodão, para usar em torno das calças, os homens buscavam a matéria-prima para as mulheres produzirem a tinta natural, para tingir as faixas de algodão. A linha de algodão era tingida por mulheres usando tintas naturais extraídas de cascas de árvores. As mulheres produziam a tinta e realizavam o tingimento das faixas no tear, usando o angico (*nitagigo*) e o vermelho retirado da *nijiena*, *nolidigo*, nomes de árvores que não sei como traduzir para o português.

Os homens costumam *onilike*, curtir o couro. Atualmente o couro de boi é usado para fazer bolsas e enfeites de cavalos de forma utilitária, esse tingimento no couro é feito apenas por homens, que usam a casca do angico. Primeiro é retirada a casca do angico e colocada em um recipiente com água, na sequência é colocado o couro dentro desse recipiente por cerca de uma semana até o couro ficar macio e na cor desejada (Bento Vergílio, Aldeia Alves de Barros, 2025).

O *lecokojegi*, enfeite de barriga, era um colar de linha de algodão decorado com miçangas e prata que os homens faziam para suas filhas. As famílias faziam competições entre si para escolher a dádiva mais bonita. Além do colar, existem também os *logonakapijegi*, tornozeleiras, que eram usados pelas mulheres para enfeitar-se, sem esquecer o som peculiar do tilintar de suas peças que anunciava sua chegada (Júlia Lange, Aldeia Alves de Barros, 2023).

Esses acessórios eram produzidos por homens, as mulheres faziam colares de miçangas e lacinhos de couro, trançados com algodão e usados como enfeites de cabelos.

Atualmente ainda se vê a pintura de couro do boi com o suco do angico, o couro fica vermelho e é uma técnica muito antiga. Porém, cada vez mais tal prática tem sido diminuída, porque hoje em dia nós tentamos cuidar da natureza, que está indo embora. Infelizmente, já não se produz mais o algodão ou se faz o tingimento do algodão. Todavia, se quisermos trazer de volta essa prática nós podemos, pois esse saber ancestral está apenas adormecido, ele só precisa ser reavivado.

1.3.2. A flor amarela na beira do lago

Um menino viu uma flor amarela e achou ela muito bonita. Ficou olhando para ela fixamente, até que a flor conseguiu puxar ele para dentro dela. A flor levou o menino para a cidade de jacarés, lugar em que tinham muitas casas e jacarés, que usavam roupas, chapéus e botas. O menino ficou desesperado, porque ficou anos nesse lugar. Os homens pescavam *agetenaga* (jacarés), os caçadores fabricavam o anzol com fibra de Caraguatá, produzido por eles, e matavam os jacarés com porrete.

A família dele sentiu muita falta dele, passaram pelo ritual de luto, choraram e sofreram muito. Depois de anos, de tanto insistir, o menino foi libertado para voltar para casa, mas ele já tinha se tornado adolescente. Os jacarés o vestiram com uma roupa de ferro e muitas joias de prata. Quando ele chegou em casa, sua família não acreditou que ele tinha voltado. Fizeram uma grande festa e muitas jovens, acompanhadas dos pais, desejaram se casar com ele. Contudo, ele não escolheu nenhuma das jovens, por mais que estivessem todas muito enfeitadas pelos pais. Uma das moças, a mais velha, não gostou da rejeição e o enfeitiçou. Então, numa noite de confraternização ele foi até o mato e foi picado por uma cobra; em consequência ele morreu, por conta da inveja e cobiça.

Os mais velhos contam muitas histórias para que tomemos cuidado ao andar na beira de rios, para não atrapalhar quem vive ali, para respeitarmos a natureza, especialmente em três momentos: à noite, ao meio dia e ao entardecer. Os animais são perigosos quando incomodados, mas também são aliados. Por exemplo, os pássaros nos avisam quando algo ruim vai acontecer, pois sentem primeiro. Se o papagaio cantar a noite é um sinal muito ruim. Cada ser vivo tem uma casa e tem sentimentos e pressentimentos vivos na natureza, eles têm um poder sobrenatural de sentir primeiro a partida de seres humanos, por isso eles nos avisam.

1.3.3. A cantoria de seu Dominginhos

Antes da iniciação dos trabalhos culturais na aldeia São João, em comemoração ao dia de São João, em 17 de julho de 2024, fui abordada pelo Sr. Domingos Silva com uma cantoria de boas-vindas para os visitantes e para abençoar o trabalho do dia. Fomos abordados junto aos participantes do festival, pelo ancião e líder.

Sou filho de Kadiwéu, sei cantar inúmeras cantorias. Essas cantorias no passado eram praticadas por homens, mulheres, moças e até as crianças

cantavam. Tenho tantas cantorias na cabeça que ninguém me alcança, tenho orgulho disso. A nova geração está se comportando igual *ecalaye*, infelizmente eles já não têm muito interesse e quando se envolvem com *ecalaye* acaba de vez esse interesse. É importante preservamos a língua, danças e nossas pinturas, mas me preocupa quando vejo poucos falantes dela aqui na aldeia (Domingos Silva, Aldeia São João, 17 jul. 2024).

O canto dizia: “*Nago, nagodo examelexe me yematige da me iwitigeda adinigtigeda godawoketedagage me janiokenaga nagodoli exalemexedodi egokomoda tagege Ejiwajegi lionigi*”¹⁴ (Domingos Silva, Aldeia São João, 17 de jul. 2024).

Os cantos tradicionais *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, recontados de geração em geração, são uma poderosa forma de expressão cultural e de fortalecimento espiritual. Cada canto traz em si uma narrativa que carrega consigo lições de respeito, sabedoria e harmonia, refletindo a profunda conexão deste povo com a natureza e os espíritos ancestrais. Mais do que histórias para entretenimento, esses cantos funcionam como guias de comportamento, transmitindo valores que sustentam e consolidam a cultura e identidade *ejiwajegi/ kadiwéu*.

Através de histórias como essas que escolhi para exemplificar, é possível perceber o quanto a tradição oral desempenha uma função fulcral na educação dos mais jovens. Ensinando o respeito pelos ciclos e seres naturais, que compartilham o território conosco, a memória dos ancestrais e dos seus ensinamentos e práticas, que certamente sobreviverão.

Embora a modernidade e as influências externas tenham trazido desafios, os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* continuam a contar essas histórias, sabendo que elas são essenciais para a manutenção de sua cultura. Assim, compreendemos a replicação da cosmologia, mitologia e dos rituais como um ato de resistência e reafirmação cultural, garantindo aos nossos ancestrais a continuidade dos seus saberes/fazeres, mantendo viva a ligação entre o passado, o presente e o futuro.

1.3.4. *Gowidi* (Cobra grande)

Em março, enquanto eu passava as férias em casa, eu e meus pais estávamos tomando tereré. Então comentei sobre a história da flor amarela e minha mãe me contou o mito da cobra *Gowidi*, que por sua vez aprendeu esse mito com a sua mãe, durante a infância, mas que eu ainda não conhecia:

¹⁴ Não sei fazer a tradução literal por se tratar de palavras antigas que não conheço, mas tal cantoria expressa um compadecimento com outro grupo e reafirma a resistência identitária dos *Ejiwajegi/ Kadiwéu*.

Uma vez homens foram caçar e olhar o Território Kadiwéu, eles andavam em vacas. De repente, escutaram um barulho estranho de vento muito forte e foram engolidos pela cobra *Gowidi*. Um dos senhores estava com uma faca e dentro da barriga da cobra deu várias facadas, tentando se soltar, até que conseguiram sair, mas saíram carecas e voltaram para casa. Quando as famílias deles viram esses homens não os reconheceram, pois estavam sem cabelos. Deu tempo desses homens chegarem no quintal da casa, depois caíram no chão e morreram, a cobra foi embora e acredita-se que ela também tenha morrido. Toda vez que ouvimos um vento forte vindo de uma direção, acreditamos que é a cobra (Teodocia Rocha, Aldeia Alves de Barros, 20 de março de 2025).

O mito da cobra *Gowidi* apresenta uma poderosa narrativa que informa sobre perigo, transformação e memória coletiva. Como muitos mitos indígenas, ele articula elementos do ambiente natural, do corpo humano e do mundo espiritual para transmitir ensinamentos e explicações sobre eventos extraordinários. Neste caso, o mito descreve a experiência de caçadores que, ao percorrerem o território montados em vacas, são surpreendidos por um vento violento — manifestação da cobra mítica *Gowidi* — e acabam engolidos por ela. Apenas um deles, portando uma faca, consegue romper o interior da cobra, permitindo a fuga. No entanto, essa libertação tem um alto custo: os homens se tornam carecas e, portanto, irreconhecíveis às suas famílias, morrendo assim que chegaram em casa. A cobra, por sua vez, desaparece, sendo dada por morta.

Até hoje, o povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu* associa ventos fortes à presença dessa entidade. Ao meu ver, esse mito revela múltiplos sentidos simbólicos: a cobra *Gowidi* pode ser interpretada como uma força da natureza que impõe respeito e medo, mas também como uma entidade de transição entre mundos, o físico e o espiritual. A passagem dos homens por seu interior representa uma espécie de morte simbólica, marcada pela perda do cabelo, elemento de identidade e vitalidade, e também pela posterior morte física. A transformação que sofrem impossibilita o reconhecimento por parte de suas famílias, o que evidencia uma ruptura com os laços sociais e de identidade social. O mito, portanto, trata não apenas do medo do desconhecido, mas também da fragilidade das fronteiras entre o mundo dos vivos e dos mortos, entre o humano e o não-humano, sobre as margens do estar ou não inserido no contexto social.

Portanto, o mito atua como um sistema de orientação no presente: o vento forte, como sinal da presença de *Gowidi*, continua a ser interpretado como um alerta para a comunidade, nesses múltiplos sentidos. Isso demonstra como o mito não está preso ao passado, mas segue vivo na prática cotidiana, moldando a forma como os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* se relacionam com sua cultura. Ele funciona como um mecanismo de transmissão de saberes, de atenção ao território e de respeito à natureza e às forças invisíveis que o habitam. Em termos

antropológicos, esse mito oferece uma chave de leitura para entender a cosmologia *ejiwajegi/kadiwéu*, onde os fenômenos naturais são inseparáveis do social, do simbólico e do espiritual.

Capítulo 2

A arte *ejiwajegi/ kadiwéu* como expressão dos gêneros e suas designações culturais

Os *godidigo*, ou nossa escrita, são destacados como símbolos que transcendem a estética, funcionando como formas de comunicação e agência na manutenção do patrimônio cultural. Presentes em diversos tipos de superfícies, esses padrões representam e agenciam conexões com o cosmos, a ancestralidade e relações sociais. As obras de Guido Boggiani (1945), Claude Lévi-Strauss (1996) e Darcy Ribeiro (2019) destacaram a importância das pinturas corporais na passagem da natureza para a cultura. Neste contexto, dizemos que esses grafismos também expressam papéis de gênero, que estão associadas à continuidade física e espiritual do povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, fertilidade, força e proteção.

Um dos exemplos mais emblemáticos da influência da arte na cultura *ejiwajegi/ kadiwéu* são os *godidigo*, traduzidos como desenhos ou cartas. Esses padrões gráficos são desenhados em corpos, humanos e animais, em objetos, como cerâmicas, tapetes e adornos pessoais, entre outros locais. Eles não são apenas representações visuais, mas uma forma de escrita ou carta, que comunicam significados profundos sobre a história e as relações socioculturais indígenas. Como descrito por Duran (2021b, p. 21-22), “os desenhos são produtores da relação eu-outro, seja de distanciamento, seja de proximidade, no tempo e no espaço”. Um exemplo é o padrão da estrela (*yotedi*), que reflete a conexão com o cosmos e a ancestralidade do povo, presente nas expressões xamânicas e em suas celebrações de vida e morte.

Claude Lévi-Strauss, em *Tristes Trópicos* (1996), observou que as pinturas corporais *ejiwajegi/ kadiwéu* representam uma transição da natureza para a cultura e conferem ao indivíduo sua dignidade humana. Para ele,

As pinturas do rosto conferem, antes de mais nada, ao indivíduo, a 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, exprimem numa sociedade complexa a hierarquia dos status. Possuem assim uma função sociológica [...] (Lévi-Strauss, 1996, p. 208).

Além disso, Lévi-Strauss identifica uma estética binária, de simetria e assimetria, bem como o contraste entre ângulos e curvas, criando um diálogo entre o humano e o animal, elementos centrais na cosmologia *Ejiwajegi/ Kadiwéu*. Por exemplo, em celebrações como a

*nigaana-ake*¹⁵ (festa da menina moça), os desenhos aplicados nos corpos das participantes não apenas decoram como transmitem informações sobre o status social e o papel do indivíduo na sociedade. Conforme observei anteriormente, esses desenhos são uma forma de transmitir conhecimentos ancestrais por meio de símbolos, por isso, a leitura de Lévi-Strauss estaria no caminho certo, ainda que pouco aprofundada pelo autor (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2025).

Desde tempos remotos a arte *ejiwajegi/ kadiwéu* recebe visibilidade e valorização, especialmente fora do Brasil, sendo exposta em museus e centros culturais ao redor do mundo. Embora isso traga reconhecimento para a nossa cultura, também levanta questões sobre a apropriação cultural e o papel dos não indígenas na difusão e no tipo de relação que desenvolve com os conhecimentos indígenas. A cerâmica, por exemplo, que tradicionalmente carrega os padrões sagrados, tornou-se também uma forma de inserção no mercado e sobrevivência das famílias que lidam mais proximamente com isso. Ao comercializarem suas cerâmicas em mercados nacionais e internacionais elas fortalecem as próprias redes, como observado por Maria Raquel da Cruz Duran:

Na comercialização da cerâmica, as situações vivenciadas cotidianamente pelas mulheres artistas *kadiwéu* evidenciam um saber constituído por anos de experiência na relação com os *ecalaye*. Entre elas, elencamos: a habilidade de deslocar-se entre diversas cidades, tanto da região (Bodoquena, Bonito, Corumbá, Campo Grande, Porto Murtinho: todas do MS), quanto mais distantes de seu local de origem (São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Nova Iorque, Berlim); de estabelecer relações confiáveis com intermediários de diversos tipos, entre os quais comerciantes, clientes, potenciais compradores, governantes de diversas instâncias, entre outros; de vender seus produtos de forma bem-sucedida, mostrando aos outros seu valor enquanto representantes do povo indígena *Kadiwéu*; e de organizar-se politicamente, montando associações de artistas/artesãs entre as ceramistas da comunidade etc. (Duran, 2017, p. 240).

Além do ritual da menina moça, as pinturas corporais também são usadas em outras ocasiões importantes, como celebrações e rituais de guerra. As mulheres geralmente fazem desenhos finos e delicados no rosto e no corpo, utilizando padrões circulares e pontilhados. Esses grafismos são específicos para as mulheres e raramente vistos em homens, o que reflete uma clara distinção entre os papéis sociais e as formas de expressão artística entre os gêneros. Os homens, por sua vez, utilizam pinturas mais geométricas e robustas, feitas com as digitais, especialmente para festividades ou para apresentações públicas. Círculos vermelhos e brancos

¹⁵ Uma tradução literal aproximada seria “ela festou” (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2025).

são comuns nas pinturas masculinas, sendo feitos nas maçãs do rosto. Nos tempos atuais, muitas dessas tradições estão em risco, especialmente devido à influência de religiões e práticas externas, como as festas de 15 anos e celebrações em igrejas, que têm substituído os rituais tradicionais. No entanto, algumas famílias *ejiwajegi/kadiwéu* continuam a realizar esses rituais, resistindo às pressões externas e reafirmando suas práticas e saberes culturais.

Além dos grafismos, chamados por nós de *godidigo*, a cerâmica *Ejiwajegi/ Kadiwéu* é uma das expressões artísticas mais emblemáticas desse povo, representando não apenas uma habilidade prática, mas uma forma de comunicar sua cosmovisão e preservar sua história, assim como as pinturas. Através de séculos, os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* mantiveram viva a tradição de produzir peças de cerâmica funcionais e simbólicas, que refletem sua relação com a natureza, a espiritualidade e a comunidade. Conforme explicou Duran (2017; 2021b), a cerâmica *Ejiwajegi/ Kadiwéu* é uma expressão de identidade étnica e cultural, onde cada traço e padrão geométrico se conecta a um significado mais profundo, relacionado às histórias e crenças que moldam o mundo *Ejiwajegi/ Kadiwéu* (Duran, 2017; 2021b). Em suma, os motivos geométricos são chamados de mitos gráficos pela autora, pois ligam histórias míticas, momentos importantes vivenciados no passado e lembrados pelo grupo, e também a relação deste povo indígena com os elementos naturais que abundam na TIK.

Os padrões, as cores e as formas com que são utilizados nas peças, especialmente os tons de vermelho, preto e branco, são carregados de significados e agências. Esse uso de cores faz parte de uma tradição ancestral que conecta a arte ao universo espiritual, reforçando a crença de que a cerâmica não é apenas um objeto utilitário, mas um canal de comunicação com o mundo espiritual e os antepassados, assim como o corpo humano também pode ser. Existe uma diferenciação *Ejiwajegi/ Kadiwéu* entre grafismo (desenho) e pintura: o primeiro segue os padrões e o segundo apenas preenche as superfícies. Normalmente a pintura é mais utilizada pelos homens e o grafismo pelas mulheres (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2025).

Além dos aspectos já destacados, em que a cerâmica promove e desempenha atividades nas cerimônias e rituais da vida comunitária - por exemplo, durante as celebrações importantes, como rituais de passagem e festas comunitárias, as peças de cerâmica são utilizadas para preparar e servir alimentos - há a questão econômica, porque muitas mulheres dão um importante suporte material às suas famílias através da venda de suas obras aos não indígenas nas cidades.

Para os *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, o compartilhamento de alimentos em recipientes cerâmicos reforça os laços sociais e espirituais da comunidade. Por isso, as cerâmicas são oferecidas como presentes dádivosos e são trocadas entre membros da comunidade, muitas vezes passados de

geração em geração. Cada cerâmica tem nome no idioma *Ejiwajegi/ Kadiwéu*. Se dadivosas, recebem nomes como *bote dibixogo* (pote formiga), *nokoladi godokodi* (prato joelho), *kagataga godokodi* (joelho cumprido), *okoladi niganaake nadinagajetedi* (prato das pinturas da menina moça), *goodaakagaladi* (bebedouro cerimonial). Se utilitárias são nomeadas como: *emocayá lagagaxi* (guardador de bocaiuva), *lajo nogojegi liwagedi* (tigela de caldo de peixe), *lajo nitacotagi wama* (tigela de pasta de jatobá), *godeo* (nosso guardador de água) e *nagapenaga* (prato multiuso)¹⁶. No passado, a cerâmica não recebia muitas pinturas, somente algumas partes eram marcadas com grafismos e o contorno branco. Os potes de beber água na maioria das vezes não tinham pintura; mas as outras cerâmicas, que eram para presentear alguém ou para alguma festividade, eram pintadas com uma cor única e rara que conhecemos por *Notoconagadi*¹⁷, que é de uma cor roxa terrosa, extraída do pó de uma pedra difícil de encontrar, e que era muito difícil de sair da peça e muito bonita (Eleotéria Matchua Rocha, Aldeia Alves de Barros, Abril de 2023).

Embora as cerâmicas tenham destaque e relevância entre os *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, elas nunca foram usadas como urna funerária, como me disse Júlia Lange: “*Niwitakigi Nakatigi nowenatagi*¹⁸” (Júlia Lange, Rio de Janeiro/RJ, 2023). A cerâmica foi um presente de *Aneotedogoji*, assim como as festividades da nobreza. Nelas, a cerâmica dadivosa era fabricada e utilizada, tal como o *Niganaake nadinagajetedi lagagaxi* (recipiente das pinturas da menina moça, também chamado de tigela da moça), que tinha uma forma especial de pegar nele e de levá-lo para a *awikije niganaace* (moça na menarca).

¹⁶ Essas palavras são utilizadas tanto no idioma masculino, quanto no idioma feminino. A tradução foi feita em conjunto com a anciã Dona Júlia Lange e Seu Arindo Soares em uma visita ao Museu Nacional dos Povos Indígenas, no Rio de Janeiro/RJ, em julho de 2023 – momento em que esses anciãos nomearam corretamente diversos itens da Coleção de Darcy Ribeiro.

¹⁷ Pedra roxa rara de se encontrar hoje em dia.

¹⁸ Tradução: mentira, achado feito.

Figura 6 – Exemplar da Coleção Boggiani do *Museo delle Civiltà*, em Roma (Itália)



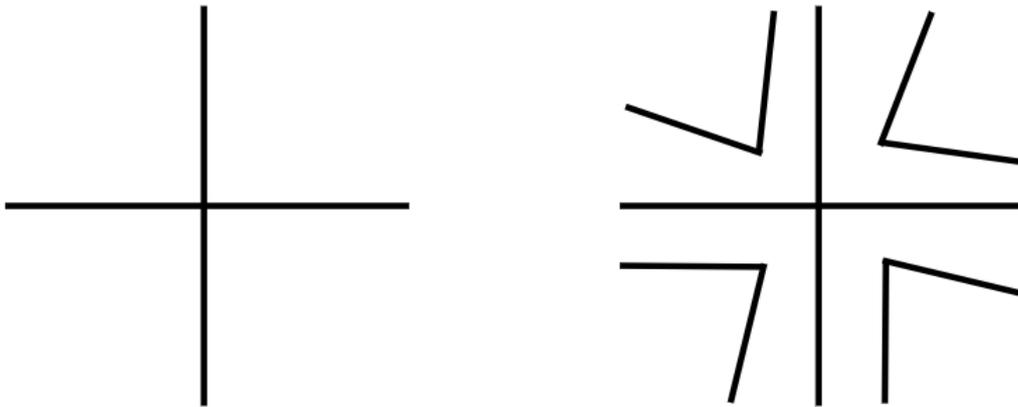
Fonte: Foto de Maria Raquel da Cruz Duran, Setembro de 2017.

Não é apenas a função da cerâmica que a torna dadivosa, mas também os materiais que a tornam real são sagrados:

A resina preta utilizada para tingir a cerâmica, chamada de *itíga* (*pau-santo*), se alguém olhar ou se olhar feio, a seiva não sai da madeira. Quando eu faço (extraio a resina da madeira), prefiro ficar sozinho, sem ninguém por perto para a seiva não se esconder, a confecção da resina é feita por homens e mulheres (Arindo Soares, Rio de Janeiro/RJ, Julho de 2023).

O processo de transmissão do conhecimento do desenhar os grafismos não é formalizado em escolas ou através de manuais, mas ocorre de maneira orgânica, dentro do ambiente familiar e comunitário. Desde os sete anos, as meninas iniciam as primeiras modelagens em barro através de brincadeiras ao lado das mulheres mais velhas da família. Elas ensinam a produção de cerâmicas adornadas com grafismos e pintadas, geralmente nas cores branco, preto, verde, amarelo e vermelho. Eu aprendi e vi outras crianças aprendendo com o grafismo base, isto é, duas linhas que se cruzam e que geram a base para inserir outros desenhos.

Figuras 7 e 8 – Grafismos-base para desenvolvimento dos desenhos em neófitas

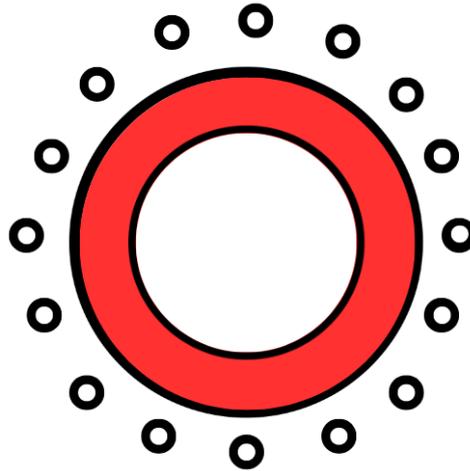


Fonte: Acervo pessoal, Setembro de 2024

Como dito anteriormente, as meninas observam suas mães e avós modelando o barro, absorvendo as lições sobre como lidar com a terra e os elementos naturais. Logo, a produção de cerâmicas entre os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* é transmitida de forma contínua, através do ensino informal entre familiares, e faz parte de um ritual de transmissão de valores artísticos, tecnológicos, sociais, culturais e espirituais que conectam a comunidade ao mundo externo. Cada peça de cerâmica fabricada pelas mulheres carrega um significado especial. Esses desenhos, que muitas vezes remetem à fauna e à flora locais, simbolizam as relações entre os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* e seu território, de modo profano e sagrado (Duran, 2021b). O barro, as cores e os grafismos se tornam, assim, veículos para manter vivas as tradições e garantir que as futuras gerações compreendam a importância de sua herança cultural.

Os padrões geométricos têm significados profundos. Entendo que o círculo, por exemplo, é associado ao grafismo de iniciação feminina e simboliza a passagem de um ciclo, no caso da festa da menina moça, de criança para a vida adulta. Suas convidadas também têm um desenho parecido, já os homens usam círculos em dias de festividades (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2025).

Figura 9 – Grafismo de círculo, na menina moça em festa



Fonte: Acervo pessoal, Setembro de 2024.

Conforme supracitado, a *Inixaxinogodo ecalaixe* Duran (2017) também destaca que as cores utilizadas, principalmente o vermelho, o preto e o branco, têm uma função simbólica e de agência essencial. Além dos padrões geométricos e das cores, a representação de animais em forma estilizada aparece frequentemente nas cerâmicas, como onças, serpentes e aves, criaturas que têm centralidade nas narrativas míticas do grupo. Esses animais não são apenas figuras do ambiente natural, mas também seres com grande significado espiritual, ancestrais do povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, frequentemente associados a mitos de criação e transformação.

Um aspecto importante a ser considerado é que a produção de cerâmica não é apenas um trabalho artesanal e individual, mas também uma atividade coletiva, muitas vezes realizada por um coletivo de mulheres. O ato de moldar o barro e decorar as peças envolve não apenas habilidades técnicas, mas também o compartilhamento de conhecimentos ancestrais, fortalecendo os laços entre gerações e gêneros, garantindo a continuidade e o equilíbrio das relações sociais e culturais. As mulheres, especialmente as mais velhas, desempenham um papel central na manutenção dessa tradição, sendo elas as guardiãs desses saberes.

Sabemos que há a influência de demandas externas às aldeias, sobre como ou o que produzir artisticamente, geralmente associadas a que peça vende mais, coisas desse tipo. Como pontua Clarice Cohn (2001), a adaptação das práticas culturais indígenas à modernidade não deve ser interpretada como uma perda, mas como um processo essencial para a continuidade dessas culturas. O desafio, entretanto, está em assegurar que essa adaptação não comprometa a identidade e os significados profundos que essas tradições representam. Para muitas comunidades *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, a adaptação não tem sido uma escolha, mas uma imposição,

especialmente quando as condições de vida são devastadas pelas invasões territoriais e a falta de apoio governamental.

Além disso, relembramos o que dissemos anteriormente: a destruição das terras indígenas tem um impacto direto nas práticas artísticas. A cerâmica, por exemplo, depende da disponibilidade de materiais específicos como o barro de alta qualidade, árvores, etc. que são extraídas de áreas específicas do território. O desmatamento e a exploração desenfreada desses recursos prejudicam diretamente a capacidade da comunidade de produzir essas peças. É possível perceber que sem acesso pleno ao seu território, os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* são privados das matérias-primas necessárias para continuar suas práticas artísticas, colocando em risco a continuidade de tradições que existem há séculos (Benilda Vergílio, Campo Grande/MS, 2025).

Outro fator relevante é o enfraquecimento das políticas públicas de proteção aos povos indígenas, algo que agrava ainda mais a situação. As constantes tentativas de dismantlar leis que garantem a demarcação de terras indígenas são uma forma de genocídio cultural, onde o apagamento das tradições e a diluição da identidade indígena se tornam ferramentas de controle legais. Sem-terra, sem recursos, e sem apoio, a continuidade das tradições artísticas e culturais em geral se torna um desafio quase insustentável.

2.1. Experiência e ponderações pessoais a respeito da festa da menina moça

Desde os meus oito anos de idade, minha família já me preparava para um dos momentos mais significativos na vida de uma menina *ejiwajegi/ kadiwéu*: a chegada da primeira menstruação. Havia cuidados específicos ensinados desde cedo para este evento especial. As meninas, quando se aproximavam dessa fase, passavam a ser monitoradas pela família, orientadas a evitar lugares afastados, beiras de rios ou lagoas, principalmente sozinhas.

No dia em que menstruei pela primeira vez, eu estava justamente na beira de uma lagoa. Assim que percebi o sangue descendo, corri desesperada para casa, gritando por minha mãe e minha avó. Fui tomada por medo e instinto: não olhei para os lados e segui rapidamente para casa, vestindo apenas a parte inferior da roupa, como manda a tradição. A orientação que sempre ouvi era clara: no dia da primeira menstruação, não se deve olhar para os lados nem encarar nenhum animal, principalmente os peixes, sob risco de “pegar os modos” da criatura ou até mesmo “virar” aquele animal. Esse saber é ancestral e é passado de geração em geração entre os *Ejiwajegi/ Kadiwéu*.

Assim que cheguei em casa, fui levada imediatamente para dentro, para um quarto onde permaneci em resguardo. No primeiro dia, fiquei trancada por completo, e nos dias seguintes,

eu podia sair do quarto monitorada atentamente por minha avó. Apesar do isolamento, do lado de fora da casa havia festa. Meus avós abateram duas novilhas para celebrar o rito de passagem. A carne foi distribuída entre os convidados e toda a comunidade participou com alegria. Mesmo sem estar presente na celebração externa, eu sabia que aquela comemoração era para e por mim.

Às 16 horas daquele dia, antes do pôr do sol, minha avó, Rufina Belizário (*in memoriam*) — uma mulher sábia e muito respeitada na comunidade — realizou o ritual do “estalo”, um gesto simbólico que marca a passagem da menina, da infância para a adolescência. Segundo minha mãe, minha avó era uma mulher forte, trabalhadora e guardiã da nossa cultura. Na cerimônia, ela abanou sobre mim um tecido vermelho decorado com moedas, dedais e miçangas, enquanto cantava as músicas tradicionais do ritual. Meu cabelo foi penteado cuidadosamente e meu rosto foi pintado com batom e pó compacto, formando dois círculos nas bochechas, simbolizando a minha transformação.

Os três dias seguintes foram de recolhimento e ensinamentos. Minha avó me acompanhava até mesmo nas atividades mais simples, como escovar os dentes ou ir ao banheiro, certificando-se de que eu não olhasse para os lados, como manda a tradição. As refeições eram feitas com alimentos naturais, provenientes da roça: batata-doce, mandioca, milho, melão e arroz branco. Era terminantemente proibido o consumo de sal e açúcar industrializados, pois não se sabia como esses produtos eram processados. Tudo deveria ser puro e tradicional, como exige o ritual.

Durante esse período de reclusão, minha mãe me presenteou com um caderno e um lápis. Ela me disse com carinho: “Você vai se tornar uma pessoa que escreve. Um dia, você vai para outros lugares. Pode escrever, sem medo”. Lembro-me com clareza de como rabisquei aquele caderno com entusiasmo! Para mim, aquele gesto foi uma semente. Na cultura *Ejiwajegi/Kadiwéu* acredita-se que esse momento é decisivo para o futuro da menina, por isso é a hora de se fazer pedidos, mentalizar desejos e começar a trilhar o próprio caminho. Escrever foi meu primeiro ato de afirmação.

Uma semana depois foi realizada uma simulação do ritual para familiares que não puderam estar presentes, especialmente meu avô, que estava viajando. Nessa segunda celebração, meus pais organizaram uma festa em estilo cristão, como membros da Igreja Uniedas que são. Neste episódio, me vesti com um vestido branco, sapatos claros e maquiagem. Para mim, foi uma experiência nova e confusa, pois não compreendia bem as diferenças entre as duas celebrações. No entanto, fiquei feliz em ver meus amigos e primos reunidos, comemorando esse momento tão especial comigo. Assim, no mesmo ritual (a festa da menina

moça) eu vivi em dois mundos: o sagrado ritual indígena da minha etnia e a celebração cristã contemporânea.

Essa experiência marcou profundamente minha trajetória. A festa da menina moça é, acima de tudo, um ato de acolhimento, de ensinamento e de fortalecimento da identidade cultural. É um ritual que une passado, presente e futuro, guiado pelas mãos de mulheres sábias como minha avó e minha mãe, que mantêm viva a essência do povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu*.

O corpo feminino é um território de transformação, cuidado e vigilância, durante o ritual da menina moça. Por isso, compreendo a primeira menarca como um momento marcado por tabus, instruções ancestrais e práticas de controle simbólico — como o não olhar para os lados, a reclusão, a alimentação ritual, o estalo da coluna e a presença constante das mulheres mais velhas - que demarcam o contexto da humanidade, em meio à animalidade, bem como da sociedade *ejiwajegi/ kadiwéu*, em meio a outros modos de ser/estar. Ambos os contextos são perigosos porque liminares, ou seja, trata-se de um ritual de passagem, por isso o temor de “pegar os modos dos animais” ao olhar para eles, por isso o primeiro sangue menstrual, longe de ser banalizado ou escondido, é tratado com solenidade e respeito, revelando uma pedagogia de gênero baseada em rituais, símbolos e transmissão oral da cultura *Ejiwajegi/ Kadiwéu* através e entre gerações.

A figura da avó, no meu caso Rufina Belizário, ocupa um lugar central na narrativa, sendo ao mesmo tempo guia espiritual, cuidadora e transmissora do saber tradicional. Seu papel na realização do estalo da coluna, nos cantos, nos cuidados com o corpo e na pintura facial da menina moça demonstra o protagonismo das mulheres mais velhas e a importância do saber feminino, que atuam tanto marcando a entrada na puberdade, quanto o ingresso da jovem no universo moral, espiritual e simbólico do meu povo.

Além disso, a sobreposição deste modo de celebração ao cristão não indígena cultural, é uma possibilidade de convivência entre diferentes visões de mundo, ainda que não liberto de críticas de ambas as partes. Minha autoetnografia, nesse caso, revela como a identidade indígena contemporânea é complexa, dinâmica e negociada, e não se limita a uma tradição pura ou isolada. Meu corpo transitou e transita entre “dois mundos”, e é essa pluralidade que me fortalece, mais que me fragiliza – a meu ver.

2.2. A perspectiva da anciã Iva Rocha

No dia 7 de janeiro de 2025 em uma entrevista agendada com a minha tia por parte de mãe, Iva Rocha, tive a oportunidade de conversar e ouvir sobre ancestralidade, manutenção e

preservação cultural e territorial o dia todo. A temática abordada tinha sido previamente alinhada e eu estava numa viagem de férias na aldeia Alves de Barros, entre as obrigações diárias da minha tia diversos temas foram abordados. Um deles, era sobre as diferentes aplicações de pinturas corporais.

Iva Rocha nasceu em 19 de maio de 1956 e tem atualmente 68 anos de idade. É filha de Rufina Belizário e Liberdito Rocha. Possui quatro irmãos: Eduardo Pinto (irmão por parte de mãe, *in memoriam*), Frutuoso Rocha, Teodócia Rocha e Daniel Rocha. É casada com Arindo Soares, é mãe de seis filhos. Iva Rocha é reconhecida como guardiã de saberes tradicionais do povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, especialmente dos rituais relacionados à transição da menina moça, e se destaca como uma importante protetora da arte e da cultura de seu povo.

Figura 10 – Iva Rocha tecendo e transmitindo o saber para sua filha Ana Cilda Soares



Fonte: Fotografia de Taygoara Schiavinoto, Março de 2025.

A partir do Projeto ANGAI, Iva Rocha contribuiu significativamente para a revitalização do desenho tradicional feito no tear com algodão. O padrão que Iva tece na foto, denominado *Gaminigo Liwegi* (rabo do pássaro carcará), quase foi extinto e foi revitalizado graças à sua dedicação, atuando como professora tradicional em uma ação promovida pela Associação AMAK, transmitindo seu conhecimento às filhas e as outras mulheres da comunidade.

Figura 11 – Iva Rocha expondo sua faixa com o padrão *gaminigo liwegi*



Fonte: Fotografia de Taygoara Schiavinoto, Março de 2025.

Iva Rocha relata algumas diferenças de gênero no modo de se relacionar com os desenhos e as pinturas *ejjwajegi/ kadiwéu*:

Os homens do nosso povo costumavam usar urucum e tabatinga em seus corpos em dias de festa. Homens bravos pintavam o peito e as pernas com essas tintas naturais (jenipapo e carvão). [Já as mulheres tinham um modo próprio de se pintar:]“ Antigamente, era comum usarmos pinturas no dia a dia, não apenas em festas — como se fosse maquiagem. Mas a pessoa responsável por fazer essas pinturas não era qualquer uma: era uma desenhista reconhecida, chamada *Nidiconegecajo* (Iva Rocha, Aldeia Alves de Barros, 7 de janeiro de 2025).

Dona Iva Rocha nos ensina que as famílias *Ejjwajegi/ Kadiwéu* possuem divisões tradicionais representadas por cores, onde cada cor desempenha uma função social, papéis preestabelecidos pela tradição cultural do nosso povo, bem como missões. E explica:

Eu pertencço ao grupo *Wajoide (abanico)*, cuja cor representativa é um tecido vermelho. Usamos um tecido vermelho, ricamente enfeitado, onde há elementos como dedais, que funcionam como pequenos sinos que produzem som. Esse tecido é utilizado especialmente na *festa da menina moça*, e, ao final do ritual, é passado para outra família, para ser reutilizado na cerimônia da próxima jovem. Minha mãe, a finada Rufina Belizário, possuía um desses

tecidos e participou com ele de um filme. No entanto, o tecido desapareceu no processo de produção cinematográfica, que foi organizado por pessoas não indígenas, e nunca foi devolvido. Outra família do grupo *Wajoidaga* (abaniqueiros) é a da saudosa *Exidege* (Joana da Silva, *in memoriam*), assim como *Acawana* (Tereza da Silva, *in memoriam*). Também fazem parte dessa linhagem a senhora *Woda*, Ana da Silva, e o senhor Pedro da Silva. Além deles, há a família da senhora *Xaxegi*, Sara Derreume, da aldeia Barro Preto. Esse tecido é para abanar a menina moça, e cantar enquanto abana ao barulho dos sininhos, é um ritual de passagem para a vida adulta da menina moça que tem a sua festa no dia da menarca e passa por esse ritual.

A outra cor importante é o vermelho do grupo *Notokonagadi* (*pedra roxa*), representado atualmente pelo cacique Ciriaco Ferraz. Essa cor é derivada de uma pedra que, ao ser friccionada com outra, libera um pó que, ao ser misturado com água, se transforma em um líquido vermelho. Essa substância era tradicionalmente usada tanto na pintura corporal quanto na cerâmica. Infelizmente, essa pedra é atualmente rara, hoje em dia tem sido difícil de encontrá-la, por conta da degradação ambiental. Este grupo também pode ser representado pela fruta Nibadeni (urucum), que solta um líquido vermelho.

A cor branca, conhecida como *Apakegegi*, representa a família *Epotedi* (nome ancestral que significa “beija-flor”), cujo nome em português é Carmem Faustino, uma das anciãs mais respeitadas pelos *Ejiwajegi/ Kadiwéu*. Ela lidera danças e celebrações na aldeia. A cor branca provém de um tipo de terra calcária encontrada nas margens dos rios e é utilizada especialmente na pintura ritual da menina moça.

Outra função essencial nas cerimônias é a dos *Ajicanagaga*, distribuidores de tecidos e bebidas. Essa responsabilidade é desempenhada, por exemplo, pela família do senhor Marcos e da senhora *Labixi*, filha do seu Marcos (Iva Rocha, Aldeia Alves de Barros, 7 de janeiro de 2025).

Segundo Iva Rocha, essas três cores — *Apakegegi* (branco), *Notokonagadi* (vermelho, da pedra) e *Wajoide* (vermelho do tecido, do abanico) —, além de *Ajicanagaga* (*distribuidores*), estão divididas entre algumas famílias específicas. Ou seja, nem todos os habitantes do território possuem uma dessas cores, sendo sua denominação e responsabilidade hereditária e sagrada, ligada somente a algumas famílias determinadas (Iva Rocha, Aldeia Alves de Barros, 7 de janeiro de 2025).

Destaco ainda que esses papéis ou funções sociais relatados por Iva Rocha não devem ser confundidos com o de *gootagi* (servo). Os integrantes das cores branca e vermelha (*apakegegi*, *notokonagadi* e *wajoide*), chamados pelos não indígenas de senhores ou de “Kadiwéus puros”, assim como os distribuidores de tecidos (*ajicanagaga*) têm um papel cerimonial e social de grande importância. Por isso, não compreendo se tratar de um sistema de castas, de vassalagem, de escravidão, ou quaisquer tipo não indígena de denominação de relações sociais assimétricas, como interpretado pelos não indígenas. Isso porque o sistema índio *ejiwajegi/ kadiwéu* tem outros pressupostos de formação de sua base social, diferente do ocidental.

Por exemplo, a mãe da Iva, dona Rufina Belizário (*in memoriam*), pertencia ao grupo *wajoide* (abanico), assim como minha avó, Joana da Silva (*in memoriam*). Iva Rocha diz que este grupo é ligado à moça:

A família oferecia a moça, na forma de uma dádiva especial, um tecido bordado com miçangas, contas de vidro, moedas e sininhos. Esse tecido era confeccionado com o intuito de ser repassado, como um presente ritual. O ritual durava o dia inteiro e seguia regras tradicionais (Iva Rocha, Aldeia Alves de Barros, 7 de janeiro de 2025).

Disse ainda que havia “o gesto de abanar a moça com esse tecido, acompanhado de cantorias — que só podiam ser feitas por mulheres”, mulheres desse grupo.

Ela afirma que os homens cantavam em ocasiões diferentes, quando o filho matava alguém, por exemplo.

Nessas situações, usavam o tambor. Essas mortes costumavam acontecer durante as guerras contra inimigos. Naquele tempo, era comum o povo Kadiwéu chegar a um território e destruí-lo — isso tinha o nome de *Jiwaga*. Eles matavam por prazer, quando se sentiam ameaçados em suas terras. Somente os homens participavam dessas práticas. Tinham muito cuidado com as mulheres e não as colocavam na frente de batalha. Os guerreiros tinham em mente que a morte era um possível destino (Iva Rocha, Aldeia Alves de Barros, 7 de janeiro de 2025).

Iva comentou ainda que as peças que hoje estão nos museus mostram como era frequente a produção de artes, masculina e feminina. “Os museus são importantes para nós, pois permitem que as novas gerações recuperem essa arte” (Iva Rocha, Aldeia Alves de Barros, 7 de janeiro de 2025). Os pentes, por exemplo, eram feitos de ossos pelos homens e, no passado, eram considerados dádivas. Iva destacou também a relação dos *Ejiwajegi/ Kadiwéu* com outros povos indígenas da região, no que diz respeito à fabricação artística:

Era comum permanecermos às margens do rio. Por isso, tivemos contato com o Forte Coimbra, Porto Esperança e o Paraguai. Foi assim que conhecemos tecidos coloridos, porcelanas, sedas, moedas e armamentos. Quando nossos avós conseguiam armas e ferramentas de ferro, invadiam outros povoados e matavam pessoas. Um exemplo marcante envolve a tradicional faixa feita no tear pelos Terena. Eles produziam novelos e cobertores bordados com algodão. Nosso povo saqueou essa produção porque havia nascido uma criança — filho de um guerreiro nobre — que precisava, com urgência, de roupas para se proteger, como redes e cobertores. Ao se depararem com a produção de uma família Terena, localizada em território kadiwéu, invadiram a casa e trouxeram todas as tecelagens de algodão (Iva Rocha, Aldeia Alves de Barros, 7 de janeiro de 2025).

Assim, os Ejiwajegi/ Kadiwéu aprenderam com os Terena a se protegerem do inverno utilizando mantas tecidas de algodão. O nosso modo de se cobrir do frio era diferente: “Usávamos o couro de avestruz como cobertor. Muitas coisas mudaram, assim como nós mudamos com o tempo” (Iva Rocha, Aldeia Alves de Barros, 7 de janeiro de 2025).

Havia uma roupa tradicional *Ejiwajegi/ Kadiwéu* que se chamava *ooye*. É um tecido enrolado no corpo, que hoje em dia usamos na cintura (Iva Rocha, Aldeia Alves de Barros, 7 de janeiro de 2025). Se lembra que dona Dorila Bernaldino, que:

viveu até mais de cem anos, ainda usava essa vestimenta. Ela era nossa *goota*, nossa filha adotiva da família. Era muito querida e bem cuidada por todos e pela família. Nunca foi maltratada. Ela gostava de comer *etaloma* (tarumã) — eu, pessoalmente, não gostava da fruta, mas comia quando ela trazia. Não podia recusar um presente colhido com tanto carinho (Iva Rocha, Aldeia Alves de Barros, 7 de janeiro de 2025).

Dona Iva Rocha finaliza a nossa conversa dizendo que, além dessa família, “ainda temos outros adotados: como a família da *Onawa*, dona Marcelina e o Fábio Bernaldino, filho da dona Dorila” (Iva Rocha, Aldeia Alves de Barros, 7 de janeiro de 2025).

A percepção de que há transformações importantes, advindas do contato com outros povos, indígenas e não indígenas, e também das mudanças que o tempo traz a qualquer grupo humano, é marcante em seu depoimento. Em relação à cerâmica, Iva nos contou que:

Sempre produzimos com uma pedra rara chamada *Notokonagadi*, além da *Nitiga* e da cinza. Essas eram as três cores principais. Mais tarde, uma senhora Terena trouxe novas ideias e cores, deixando a cerâmica mais colorida, com fins comerciais. Todas as mulheres passaram a colorir as peças com essas novas cores. Com isso, nossa arte tradicional foi se perdendo. Antes, era usada apenas em momentos especiais. Hoje é voltada para o comércio. Isso também é importante, mas a nossa cultura era muito linda, e infelizmente estamos perdendo muitas coisas. As cores antigas da cerâmica duravam muito. Já as atuais desbotam rapidamente. Antigamente, nossas peças serviam para guardar comida, água e tintas (Iva Rocha, Aldeia Alves de Barros, 7 de janeiro de 2025).

Mesmo com esses aprendizados incorporados, o modo como são transmitidos permanece seguindo a cultura *ejiwajegi/ kadiwéu*. Os desenhos, por exemplo, característica marcante deste povo, pertencem a todos os *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, de forma coletiva. Cada traço era transmitido pelas famílias. Anã era uma *Nogowekecajo*, e era conhecida como a mulher das cantorias também. Ela não fazia cerâmica, mas era exímia desenhista. Usava o suco do *jenipapo* para pintar os couros. “Hoje em dia, também temos homens desenhistas. Meus dois

maiores exemplos são Dominginhos e Frutuoso — eles são referências para a maioria das pessoas da nossa comunidade” (Iva Rocha, Aldeia Alves de Barros, 7 de janeiro de 2025).

Iva acrescenta ainda, que “embora não saibamos o significado exato de cada desenho e traço, compreendemos que a inspiração vem da natureza” (Iva Rocha, Aldeia Alves de Barros, 7 de janeiro de 2025).

Além da obtenção desse material para a pesquisa, tive a oportunidade de conhecer mais sobre meus ancestrais adotados, as divisões dos grupos, a organização deles, as cores e os elementos que os representam. Tive a oportunidade de conversar sobre a especialidade de desenhista, que poderia ser exercida por mulheres e homens – embora muitas vezes com maior maestria que mulheres –, sobre diferentes formas de aplicação de técnicas de desenho, inclusive sendo usado como uma maquiagem diária. Foi muito importante para mim essa conversa com minha tia Iva Rocha.

2.3. Organização social entre os *Ejiwajegi/ Kadiwéu*: relações tradicionais e trocas culturais

Para o povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu* existe um sistema social tradicionalmente estruturado em grupos diferenciados, que não deve ser confundido com os sistemas hierárquicos impostos por sociedades colonizadoras. Neste contexto, os grupos fazem parte de uma organização social ancestral, baseada em respeito mútuo, funções cerimoniais e laços históricos entre famílias. Esse trabalho não tem como objeto esses aspectos da cultura dos *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, mas sinto como necessário a exposição de algumas reflexões a respeito disso.

A tia Iva Rocha possibilitou um aprofundamento para essas questões que não havia feito antes, ela diz que:

Entre o povo Kadiwéu, existe um sistema social tradicionalmente estruturado em *Gonatopaco* (cores), o que não deve ser confundido com os sistemas hierárquicos impostos por sociedades colonizadoras. No contexto Kadiwéu, as castas fazem parte de uma organização social ancestral, baseada em respeito mútuo, funções cerimoniais e laços históricos entre famílias. A família Matchua é socialmente conhecida como herdeira da liderança de Capitãozinho, um personagem histórico de grande importância, pertencente à linhagem *Ejiwajegi*, reconhecida como uma linhagem “pura” dentro da organização social dos Kadiwéu, pessoas importantes na vida comunitária (Iva Rocha, Aldeia Alves de Barros, 7 de janeiro de 2025).

Minha avó, Rufina Belizário, também tinha seus próprios *gootagipi* – ou seja, outras famílias que a apoiavam dentro dessa estrutura tradicional. Essa dinâmica, que os não indígenas

chamam de castas, não é unilateral, do grupo dominante para o dominado, mas uma teia complexa de alianças e reciprocidades, e é por isso que penso que o termo castas não seja apropriado. Todas as famílias têm ou já tiveram *gootagipi*, isto é, pessoas que participam de um sistema de troca (de saberes, de funções cerimoniais e de alianças políticas) dentro do território e da cultura *ejiwajegi/ kadiwéu*.

Esse sistema de organização social não pode ser interpretado em uma perspectiva ocidental de classes sociais ou de dominação/subalternidade. Ele faz parte de uma lógica cultural específica e profunda, que organiza o funcionamento da sociedade *Ejiwajegi/ Kadiwéu* e fortalece os laços entre as famílias, garantindo a continuidade da sociedade.

Sou neta de Rufina Belizário, casada com Liberdíto Rocha, ambos meus avós maternos. Por parte paterna, sou neta de Joana da Silva e Ramão da Silva. A minha avó paterna, Joana da Silva, era irmã de João Príncipe, um dos líderes históricos mais respeitados do meu povo. Minha avó pertencia à *Wajoide* (abanico), cuja cor simbólica é o tecido vermelho. Ela era ceramista e desempenhava um papel fundamental na nossa sociedade, especialmente durante os rituais de passagem da “festa da menina moça”. Quando uma menina “festava”, como se diz no linguajar *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, minha avó se dirigia à casa da família da jovem para ajudar na realização do ritual.

Lembro-me que minha avó aguardava o pôr do sol para realizar o estalar as costas da menina, momento que geralmente era uma surpresa para a menina e sua família, mas minha avó estava sempre preparada. Ela mantinha uma mala cheia de tecidos reservada para esse dia especial, a fim de apoiar as famílias que, muitas vezes, não tinham recursos ou conhecimentos para conduzir o ritual de forma adequada. Para ela, essa atividade era uma obrigação ancestral realizada com muito prazer e carinho. Eu a acompanhava desde os meus 10 anos de idade em todas as festividades na aldeia, aprendendo e observando seus gestos de cuidado e generosidade.

Meu avô materno, Liberdíto Rocha, também teve um papel importante na nossa sociedade. Ele foi cacique e, durante seu tempo de liderança, acompanhei sua trajetória. Recebia constantemente convites para reuniões em locais como Campo Grande (MS), Brasília (DF) e Rio de Janeiro (RJ). Era um homem muito sábio, respeitado não apenas entre os nossos, mas também por lideranças antigas de outros povos indígenas, como os Terena. Seu modo de liderar era pautado na paciência, no diálogo e na atenção às necessidades urgentes da comunidade. Tenho muito orgulho ao ouvir seu nome ser lembrado com tanto respeito e carinho.

Por fim, reforço o papel de João Príncipe da Silva, irmão de minha avó paterna Joana. Ele foi um cacique vitalício e um dos maiores líderes da história do meu povo. Pertencente também à *Wajoide*, João Príncipe era reconhecido como membro da linhagem pura dos

Ejiwajegi/ Kadiwéu. Segundo me contou o fotógrafo Roberto Higa¹⁹, que acompanhou agendas de João Príncipe e Marçal de Souza em campo – duas figuras indígenas extremamente importante e reconhecidas no Mato Grosso do Sul –, quem puxava a frente em todas as reuniões era o Marçal, porém ele não decidia nada sem a ordem de João Príncipe.

Longe de representar uma hierarquia rígida, como nos moldes ocidentais, o sistema *ejiwajegi/ kadiwéu* deve ser compreendido como uma rede viva de alianças, onde cada família desempenha funções sociais, espirituais e políticas essenciais para a manutenção da cultura e da coesão comunitária.

Minhas avós, Rufina Belizário e Joana da Silva, assim como meus avós Liberdito Rocha e Ramão da Silva, foram figuras fundamentais na articulação entre tradição, liderança e cuidado coletivo. Suas atuações demonstram que o pertencimento a um grupo destacado na sociedade não é apenas uma posição social, mas um compromisso com o bem-estar e a continuidade do povo como um todo. Ao rememorar suas histórias, não apenas registro a importância da minha linhagem, mas também reafirmo o papel vital das mulheres e dos anciãos na transmissão de saberes e na realização dos rituais que moldam nossa identidade, independente de qual grupo a pessoa pertença.

Esta narrativa é, portanto, um exercício de memória, mas também de responsabilidade. Ao contar sobre minhas raízes, reforço meu compromisso em manter vivo o legado de minha família e contribuir, à minha maneira, para a valorização da cultura *Ejiwajegi/ Kadiwéu* em tempos de transformação. Que a força dos nossos ancestrais continue guiando os caminhos das novas gerações, como sempre guiou os nossos.

2.4. A perspectiva da anciã Júlia Lange

Minha conversa com a anciã Lange aconteceu no dia 23 de março de 2025, na aldeia Alves de Barros (Porto Murtinho/MS). Desejava há algum tempo fazer essa conversa, mas como a dona Júlia não utiliza as redes sociais, entrei em contato com ela por intermediação de sua neta Marcilene da Silva. Eu estava de férias do trabalho na cidade e passava um período em minha aldeia de nascença, o objetivo da conversa era apreender mais sobre as pinturas, seus significados e se existem pinturas separadas por gêneros, minha pesquisa de campo para realização dessa dissertação.

¹⁹ Para mais informações sobre esse fotógrafo importante na documentação da história do Mato Grosso do Sul, acessar o *site*. Disponível em: <https://oestadoonline.com.br/arte-e-lazer/roberto-higa-icone-do-fotojornalismo-de-mato-grosso-do-sul-fala-sobre-fotografia-legado-lutas-e-celebracoes>. Acesso em: 15 jul. 2025.

Júlia Lange nasceu em 20 de agosto de 1940, filha de Orlando Lange e Basília Rocha. Ela é mãe de Marcelino, Odete, Catarina e Jeremias; atualmente tem 85 anos de idade. Antes de começar a descrever nossa conversa, chamo a atenção para o raciocínio de Lange, no que diz respeito ao modo como os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* nomeiam as pessoas e famílias, sempre associando aquele grupo a um feito ou história que os tenha marcado ou que se assemelhe ao seu modo de ser:

Às vezes fico em silêncio, pensando em como existiu os *Ejiwajegi*. Acho que foi Deus que nos fez assim. Os nomes kadiwéu é como aquela família é, ou a história daquela família, por isso temos nomes diferentes, é por família. Nós éramos *Godapoagenigi*²⁰, quando alguém desconhecido passava a vista eles matavam. Meu avô Dario era Terena, meu nome é de origem de família de matadores. *Lhotigenaga* é o meu nome; *Game Yotigenega Yadigenagaga* são nossos nomes (Júlia Lange, Aldeia Alves de Barros, 23 de março de 2025).

Entre os dias 2 e 8 de julho de 2023, *Lhotigenaga* participou junto comigo da Oficina de Qualificação de Acervo Kadiwéu do Museu Nacional dos Povos Indígenas, no Rio de Janeiro/RJ, colaborando na descrição das peças em idioma *guaicuru* do acervo coletado por Darcy Ribeiro nos anos 1940. Entre os objetos descritos, destacam-se artefatos tradicionais e cerâmicas representativas da cultura material do nosso povo. Ali, como em outras situações na aldeia, ela me mostrou o quão viva está sua memória e seus conhecimentos, por isso eu queria muito conversar com ela para realizar minha pesquisa.

²⁰ No dicionário da língua kadiwéu (Griffiths, 2002) essa palavra é traduzida como “pessoa forte”, mas “não só fisicamente”. Em conversa com Fabio Bernaldino de Almeida sobre o sentido dessa palavra, entendemos que essa expressão “não só fisicamente” remete a *abo lalegena* (corajoso), alguém que não foge dos conflitos, uma pessoa obstinada.

Figura 12 – Júlia Lange e eu no Museu Nacional dos Povos Indígenas (Rio de Janeiro/ RJ)



Fonte: Fotografia cedida por Gabriela Freire, Julho de 2023.

Júlia Lange é reconhecida como uma anciã de grande importância dentro de nossa comunidade, pois ainda preserva e pratica os cantos tradicionais - exercendo por isso um papel espiritual essencial – rituais de retirada de luto, para pessoas enlutadas, por exemplo, entre outros. Por sua sabedoria e memória, é considerada uma das últimas bibliotecas vivas do TIK. Sua contribuição tem sido fundamental para a preservação e fortalecimento da cultura, da língua e dos saberes ancestrais do povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu*.

Dona Júlia é parente distante de meu avô materno; pedi sua contribuição nesta pesquisa, para compartilhar seus conhecimentos sobre significados das pinturas e se existe a divisão por gênero. Ao falar sobre os desenhos, *Lhotigenaga* diz que eles “pertencem a todo o coletivo, todos nós podemos fazer, não podemos deixar de reproduzir e vamos nos inspirar nos livros que tem muita coisa registrada” (Júlia Lange, Aldeia Alves de Barros, 23 de março de 2025). Assim como outros anciões, ela percebe essas rápidas e intensas mudanças nos modos de transmissão de saberes, percebo isso quando ela diz:

Meu avô sempre contava para mim sobre os desenhos, mas eu não prestava muita atenção, infelizmente hoje em dia os jovens têm receio de conversar com os idosos, isso não podia acontecer, eu sei de muitas coisas, por que meu avô falava muito comigo. Hoje em dia estamos sentindo falta de muita coisa que já não sabemos mais (Júlia Lange, Aldeia Alves de Barros, 23 de março de 2025).

Mantive aqui no texto a ordem da conversa, que se iniciou sobre desenho masculino. Júlia disse que existem dois desenhos masculinos: o *naxibi* (desenho para boca) e o *nokedigi* (desenho no centro da testa e nariz), que são utilizados em dias de festas com intuito de deixar os homens bonitos (Júlia Lange, Aldeia Alves de Barros, 23 de março de 2025). Para os dias de guerra, Júlia alertou sobre a existência de dois desenhos específicos: o *witidi latobi* (cara de guerreiros) e o *dinabidaḡadi* (se pintou de preto). O primeiro é feito por meio de linhas diagonais e verticais na região do rosto e no segundo o rosto era pintado de preto por completo. O material utilizado em ambos os desenhos era o jenipapo, sendo sua aplicação realizada pelos próprios guerreiros, não havendo nenhum desenhista designado especificamente para tal empreitada (Júlia Lange, Aldeia Alves de Barros, 23 de março de 2025).

O luto para os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* é longo e dolorido; os cabelos eram cortados e um tecido era colocado sobre a pessoa. A pessoa enlutada ficava sobre os cuidados de uma pessoa de outro grupo, que era responsável por motivá-la a realizar suas atividades. O luto poderia chegar a um ano, pois dependia do evento da festa da menina moça para acontecer. No dia da saída do luto, chamado de *anaditiwaji* (palavra traduzida como “se pintaram”), os cabelos eram aparados por uma anciã, que fazia uma pintura que simbolizava a beleza. A pessoa colocava uma vestimenta tradicional, que era o tecido no corpo, era usado talco e ela ganhava tecidos. Júlia Lange se lembra que era dita a seguinte frase: “minha senhorinha se levante, você já está pronta minha senhora” (Júlia Lange, Aldeia Alves de Barros, 23 de março de 2025).

Dona Júlia também falou da pintura da menina moça, em que se usava a ponta do dedo para fazer leves batidinhas de vermelho e branco na moça, que se chamava *dinaxaketigi*. A pintura da festa da menina moça é chamada de *ḡodatobi ḡodoladi* (nosso rosto/corpo) (Júlia Lange, Aldeia Alves de Barros, 23 de março de 2025). Ainda sobre a festa da menina moça, ela se lembra que

Quando a mulher forte era percebida na comunidade, era escolhida para estralar as costas da menina; o estralo é um ritual de passagem da força transmitida por aquela mulher forte, escolhida para fazer o ritual; não era qualquer mulher. Quando o estralo nas costas faz o barulho é sinal de que essa anciã passou a sua força para aquela menina, esse ritual é feito no dia da menarca, o primeiro dia de menstruação (Júlia Lange, Aldeia Alves de Barros, 23 de março de 2025).

Dona Júlia se lembra dos *Ḡootegipi* ou *Ḡotexedi*, um grupo “que ainda tem suas raízes e aos poucos essas famílias estão sumindo, mas ainda tem alguns, como a finada Anoã” (Júlia Lange, Aldeia Alves de Barros, 23 de março de 2025). Ela disse que “eles não se envolviam

com os outros grupos, suas festividades eles mesmo faziam entre si; não tinha castas e nem cores, eles tiravam o próprio luto e não dependia de outros grupos para fazer a festa da menina moça. Os avos de Anoã, eram *gootegipi*” (Júlia Lange, Aldeia Alves de Barros, 23 de março de 2025). Ela diz que existia uma divisão de tarefas durante essa festividade: os que se pintavam com urucum, outros com argila branca e outros cantavam e abanavam, assim “cada um tinha sua função” (Júlia Lange, Aldeia Alves de Barros, 23 de março de 2025). Na infância, Julia Lange ouviu um conto tradicional segundo o qual

Gapilegekayena passou pelo ritual, até os pássaros saíram quando ouviram a cantoria para a menina moça, quando ergueram o tecido para fazer o ritual, tinha um barulho agradável, que até os animais se levantaram; os jacarés saíram, por isso existe *onilidete*²¹, por que ficaram com muita vontade de ter uma festa igual da *Gapilecagajecayena*, tinham muitos bichos, até *nagalagate*²² (Júlia Lange, Aldeia Alves de Barros, 23 de março de 2025).

Sobre as cantorias, ela se lembra que existiam diversos tipos e que eram acionadas conforme a necessidade - para caça, guerra, alegria e quando ia trabalhar. A cantoria é um ritual difícil. Ela se lembra que cantou uma vez, quando o seu avô matou um homem: “Meu avô falou ‘canta igual o *nijienigi*’, mas eu não sabia nada, mas lembrava do pouco que ele me ensinou” (Júlia Lange, Aldeia Alves de Barros, 23 de março de 2025).

2.5. A perspectiva do ancião José Marcelino de Barros

Na realização de uma conversa, desejada desde antes do início do mestrado, com um ancião que é referência sobre pintura Ejiwajegi/ Kadiwéu, o Sr. José Marcelino de Barros, tratamos de muitos assuntos, mas em especial das pinturas masculinas, da criação do povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu* e das cantorias.

²¹ Significa que é uma pessoa invejada.

²² Imaginado por Julia que seria um tipo de dinossauro.

Figura 13 – Sr. José Marcelino de Barros e eu, durante a entrevista em sua casa



Fonte: Fotografia de Maria Edna Barros, Março de 2025.

José Marcelino de Barros tem 89 anos de idade e pertence à etnia *Ejiwajegi/ Kadiwéu*. É filho de João de Barros e Acendina Marcelino, casado com Pedrosa Moraes, da etnia Terena, que tem 75 anos de idade. Juntos, formaram uma família com oito filhos, sendo quatro biológicos e os demais enteados. Três de seus filhos já são falecidos. José Marcelino é reconhecido por sua trajetória e pela importância cultural que representa dentro da comunidade, sendo um dos guardiões da memória e dos saberes tradicionais do nosso povo. Atualmente, ele se dedica à transmissão desses conhecimentos à sua neta, Rosinéia Moraes. Ele a considera uma neta muito querida e cuidadosa, destacando que é ela quem zela pelos avós com carinho e respeito. Para José Marcelino, Rosinéia é a guardiã de sua memória e de seus saberes, e ele faz questão de mencionar isso sempre que recebe visitantes, valorizando a continuidade da cultura e da tradição do povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu*.

Sobre as pinturas masculinas, seu José Marcelino nos contou que todos se pintavam, que a pintura masculina era chamada de *natepağa noladi* (corpo relaxado). Os homens pintavam o *gotipije* (peitoral), as *ğodelaga* (costas) e os *gobağatedi* (braços) com desenhos específicos para esse gênero (José Marcelino de Barros, Aldeia Alves de Barros, março de 2025). Os desenhos, em geral, são chamados por ele de *Noladi*, e existem em variedades infinitas, ele ainda diz que os desenhos eram aplicados no corpo todo, inclusive as mãos (José Marcelino de Barros, Aldeia Alves de Barros, março de 2025). Faço notar aqui uma diferença interessante: para as mulheres, o desenho de modo geral é chamado de *godidigo*, já para os homens, *noladi*.

Assim como Júlia Lange pontuou anteriormente, seu José Marcelino percebe uma divisão de funções na sociedade *Ejiwajegi/ Kadiwéu* hoje em dia. Ele reconhece a existência de três cantoras referências na aldeia: Joanhina Lange, Júlia Lange e Júlia Casa Nova (José Marcelino de Barros, Aldeia Alves de Barros, março de 2025). Também referencia sua parente Anoã, reconhecida internacionalmente como uma exímia cantora e desenhista.

2.6. A perspectiva da anciã Júlia de Barros Casa Nova

Júlia de Barros Casa Nova é uma anciã de 84 anos, residente da Aldeia Alves de Barros e com um distante e desconhecido parentesco paterno. Nascida em 1.º de março de 1940. É filha de João de Barros e Acendina Romualdo. Dona Júlia de Barros Casa Nova é mãe de cinco filhos, sendo que três já faleceram. Atualmente, vive com dois deles: Ricardo e Samira.

Figura 14 – Senhora Julia de Barros Casa Nova mostrando sua produção de *wajoide*



Fonte: Fotografia de Mariana Arndt, Dezembro de 2023.

Ela se dedica à produção de *wajoide* (abanicos), peças artesanais que confecciona com frequência, motivada pela crescente procura dos compradores. Para Dona Júlia, essa atividade tem sido uma fonte de alívio e alegria, funcionando como um lazer que enriquece seus dias na Aldeia Alves de Barros.

Os *wajoide* são feitos a partir do broto da planta *eyawigo* (carandá), uma espécie nativa do Pantanal. Infelizmente, os incêndios recorrentes na região têm causado danos significativos ao meio ambiente, destruindo árvores e comprometendo a disponibilidade de materiais essenciais para a sua produção artesanal.

Figura 15 – Senhora Julia de Barros Casa Nova e eu



Fonte: Fotografia de Mariana Arndt, Dezembro de 2023.

Em uma tarde de verão, no dia 08 de janeiro de 2025, convidei dona Júlia de Barros Casa Nova para me ajudar. Falamos sobre a vida pessoal e sobre algumas festividades, como a da menina da moça, as pinturas masculinas e femininas utilizadas em festividades, os cuidados dos cativos com seus senhores nos ritos pós morte e as pinturas feitas nas crianças que tinham dificuldade em dormir.

Ela começa falando que os homens se pintavam com quatro materiais distintos: Urucum, Jenipapo, Barro Branco, Carvão e Cinza. Os homens aplicavam as cinzas em seus corpos, o jenipapo era aplicado pelas mulheres nos corpos masculinos. Havia um desenho que atravessava na diagonal a testa e a boca repartindo a face em duas partes, ele era usado em uma das comemorações de que ela se lembra, uma que acontecia no dia 7 de setembro (Júlia de Barros Casa Nova, Aldeia Alves de Barros, 8 de janeiro de 2025). Ela se lembra que as festividades do povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu* eram muito bem-organizadas, tinham bastante regras, sendo que “era visto como questão de honra seguir a tradição e o nosso modo de ser *Ejiwajegi*” (Júlia de Barros Casa Nova, Aldeia Alves de Barros, 8 de janeiro de 2025).

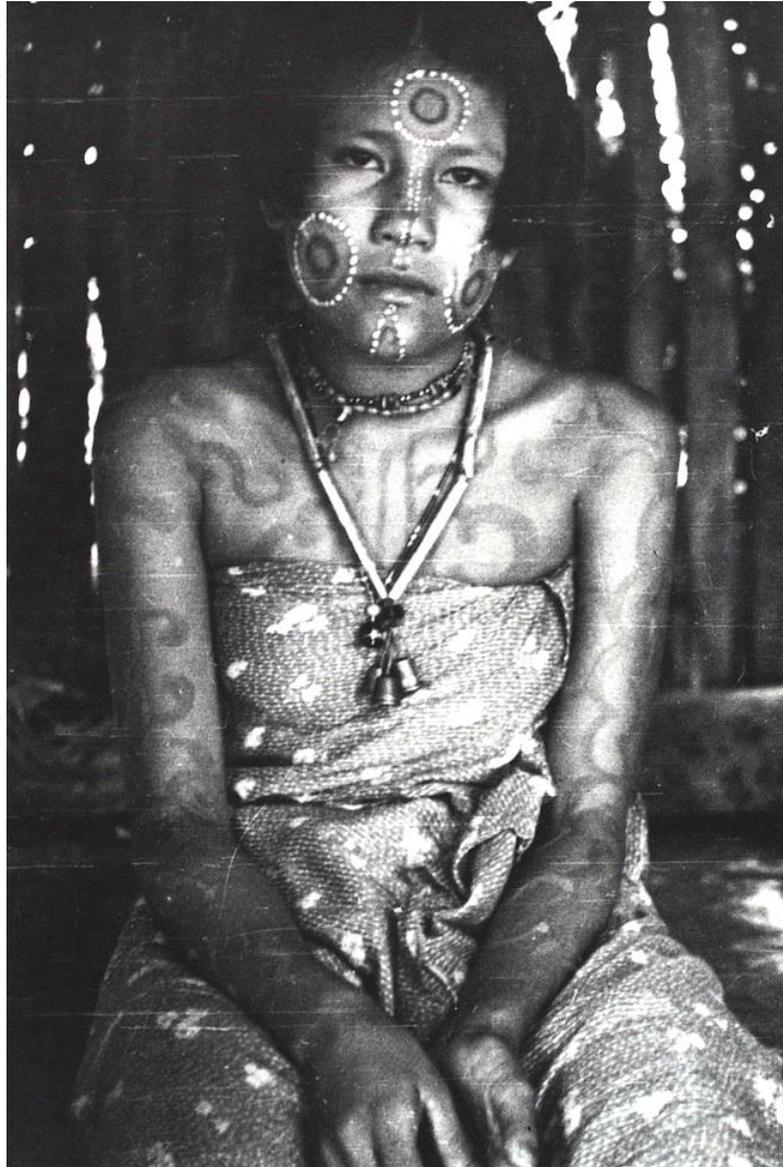
Por exemplo, na festa da menina moça,

Cada família tinha sua cor e seu nome em uma divisão de quatro clãs sendo eles: **Nibadeni**, traduzido como urucum; **Apakegegi**, traduzido como barro branco; **Dawenaga**, traduzido como abanar e representa o grupo responsável por abanar a menina moça e pela cantoria da festa; e os **Nikilagatagipi** que era o clã responsável por distribuir os tecidos. Ela se lembra por exemplo, que na nossa aldeia tem um menino que se chama Oyajigotege (ofereceram algo para ele), esse nome está ligado a um clã que era servido (Júlia de Barros Casa Nova, Aldeia Alves de Barros, 8 de janeiro de 2025).

Aqui notamos algumas diferenças em relação ao que foi lembrado por Iva Rocha, destacado neste texto na página 53. Iva nos informou a existência de quatro grupos: *Wajoide* (abanico), os *Notokonagadi* (*pedra roxa*), que também pode ser representado pela fruta *Nibadeni* (urucum), os *Apakegegi*, e os *Ajicanagaga*, distribuidores de tecidos e bebidas. Já dona Júlia de Barros Casa Nova replica o nome de dois grupos, *Nibadeni* e *Apakegegi* (urucum e barro branco), mas traz outro nome para o grupo do abanico, o *Dawenaga* (ao invés de *Wajoide*), e *Nikilagatagipi*, ao invés de *Ajicanagaga*, para os distribuidores de tecido.

A pintura da festa da menina moça consistia em dois círculos feitos de urucum pontilhados em volta com cal, um em cada bochecha. Eles eram feitos por uma anciã, alguns clãs utilizavam a técnica de aplicação desse grafismo feito em cal com os dedos e outros com uma lasca de madeira e com um pedaço de algodão na ponta faziam os círculos e os pontilhados. Já as mulheres das famílias que assistiam o ritual e a festa, faziam essa mesma pintura da menina moça durante o ritual (Júlia de Barros Casa Nova, Aldeia Alves de Barros, 8 de janeiro de 2025).

Figura 16 – Menina moça fotografada por Lévi-Strauss em visita aos Kadiwéu (anos 1930)



Fonte: Lévi-Strauss (1996).

Outro ritual forte e marcante para dona Júlia de Barros Casa Nova é de luto. Dois momentos marcantes lhe foram fixados na memória: a entrada do luto, quando pessoas próximas ao falecido choram as suas dores e tem seus cabelos cortados por anciãs; e a saída do luto, quando é feita uma cerimônia com uma pintura na face dos familiares enlutados. Era comum tirar a blusa e ficar sentada no chão como forma de expressar a sua dor, ato normalmente feito pela pessoa mais próxima do falecido (Júlia de Barros Casa Nova, Aldeia Alves de Barros, 8 de janeiro de 2025). Tinha a figura do *Godokojenigi* (amparado) ou *godajikeninigi* (pessoa entregue), que eram vinculadas às famílias enlutadas e ali eram batizadas e recebiam seus nomes no idioma *guaicuru*, essas principalmente crianças (Júlia de Barros Casa Nova, Aldeia

Alves de Barros, 8 de janeiro de 2025). Júlia diz que

[...] as mulheres enlutadas não podiam, de jeito nenhum ir ao rio tomar banho sozinhas; para não correr o risco de deparar-se com um bicho e se *anixoce* (transmutar nele ou adquirir algum de seus aspectos); outro exemplo de abstenção era o de matar os mosquitos, ato esse coibido pela enlutada e feito pelos seus cativos (Júlia de Barros Casa Nova, Aldeia Alves de Barros, 8 de janeiro de 2025).

Os *godajikenigis* eram como filhos: “a família os adotava e dava cuidado e carinho num processo de troca mútua; não havia desrespeito, não existia maus tratos, nem obrigações; era uma troca grande” (Júlia de Barros Casa Nova, Aldeia Alves de Barros, 8 de janeiro de 2025).

Todos os dias, falavam para as/os enlutadas/os tomar banho. No sexto dia, elas/es recebiam roupas novas; que nunca poderiam ser usadas. No final do luto, os/as enlutados/as eram pintados/as com urucum e cal em formato circular, além de serem adornados com belos colares, arrumados seus cabelos com pentes de ossos, passado batom em suas bocas e feito uma pintura nas duas faces do rosto (Júlia de Barros Casa Nova, Aldeia Alves de Barros, 8 de janeiro de 2025). Ela conta que em sua recordação já havia a incorporação de insumos da sociedade não indígena, como batom e os pentes, amplamente comercializados nesses rituais (Júlia de Barros Casa Nova, Aldeia Alves de Barros, 8 de janeiro de 2025).

Outra pintura ritual que ela se lembra era a *witiditieke* (eterno guerreiro), que os homens faziam durante a guerra. Eles pintavam suas mãos e rostos, cobrindo-os por completo com carvão: “... as mulheres não participavam dessas pinturas, o enfrentamento na guerra era dedicado exclusivamente aos homens *witiditieke*” (Júlia de Barros Casa Nova, Aldeia Alves de Barros, 8 de janeiro de 2025). Aqui relembramos a fala de Júlia Lange, que nos contou sobre dois desenhos específicos de guerra : o *witidi latobi* (cara de guerreiros) e o *dinabidağadi* (se pintou de preto). Cremos que o *witidi latobi* (cara de guerreiro) e o *witiditieke* (eterno guerreiro) sejam o mesmo desenho, apontado por ambas as anciãs com nomes um pouco diferentes.

Dona Júlia de Barros Casa Nova afirma pertencer à família *Godopoagenigi*: “Essa família descende de um homem que não tinha medo de morrer” (Júlia de Barros Casa Nova, Aldeia Alves de Barros, 8 de janeiro de 2025). Ela conta que essa história nunca era contada ao restante da família pelo seu avô, pois tinha muito receio. Segundo ela, esse ancestral era um homem sábio e estrategista:

Embora não fosse cacique, tinha grande influência e era capaz de reunir muitas pessoas. Falava sobre estratégias de guerra e sobre a convivência no povoado. Durante uma dessas batalhas, enquanto cavalgava a galope, acabou quebrando

a perna ao bater contra uma árvore. Valente como era, mesmo com a perna fraturada, parou, olhou para o ferimento e riu, dizendo: ‘Toma aqui para você’. Em seguida, continuou cavalgando com a perna balançando, e chegou em casa como se nada tivesse acontecido. Naquele dia, ele e seu grupo haviam ido *oiwatiwo* — termo que significa enfrentar, esparramar, agredir e assaltar os inimigos. No caso do meu parente, a ação foi direcionada ao Forte Coimbra (Júlia de Barros Casa Nova, Aldeia Alves de Barros, 8 de janeiro de 2025).

A anciã também se recordou da existência de uma pintura para crianças que não conseguiam dormir:

Ela era feita de carvão nas bochechas e testa, tinha um formato circular e era feito por suas mães. Outra coisa feita quando uma criança não conseguia dormir era queimar um pouco de palha, isso era um pequeno ritual. Existia a crença de que deveria se pedir ao fogo para curar a criança, queimando a palha sobre ela, enquanto as cinzas caíam em seu corpo. Esse ritual era feito enquanto se dizia a seguinte fórmula: ‘fogo poderoso, fogo poderoso, fogo poderoso’, passando a palhas em chamas acima da criança de bruços, caindo cinzas sobre suas costas enquanto pedia a cura; um pouco dessa mesma cinza era utilizada para passar em volta dos olhos (Júlia de Barros Casa Nova, Aldeia Alves de Barros, 8 de janeiro de 2025).

Esse era um ritual que a dona Julia de Barros Casa Nova disse que o seu avô a ensinou a fazer, e que realmente funcionava.

2.7. A perspectiva do ancião Frutuoso Rocha

Frutuoso Rocha é um artista indígena do povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, nascido em 4 de novembro de 1950, atualmente com 75 anos de idade. Filho de Rufina Belizário e de Antônio Mendes (*in memoriam*) - reconhecido como seu pai biológico e um grande defensor do território -, foi criado por Liberdito Rocha (*in memoriam*), considerado seu pai de criação e, por isso, é meu tio. Seus irmãos são Iva Rocha, Teodócia Rocha, Daniel Rocha e Eduardo Pinto (*in memoriam*). Atualmente, Frutuoso vive em uma casa simples, ao lado do irmão Daniel e de sua família.

Figura 17 – Senhor Frutuoso Rocha mostrando seu caderno de desenhos



Fonte: Fotografia de Bruna Motta do Prado da Silva, Maio de 2025.

Todas as visitas, realizadas por mim a ele durante este trabalho, foram acompanhadas por suas sobrinhas Elda Rocha e Elenir Rocha, porque ele é deficiente físico e muitas vezes para se comunicar é mais fácil com alguém que tem proximidade com ele. O contato com Frutuoso teve como objetivo a produção de um acervo fotográfico de seus desenhos, para incluir nesta dissertação um mostruário do seu potencial como artista, respeitando os princípios éticos e os valores culturais da comunidade.

Figura 18 – Senhor Frutuoso Rocha e eu



Fonte: Fotografia de Bruna Motta do Prado da Silva, Maio de 2025.

Segundo relatos familiares, Frutuoso desenha desde a infância, utilizando técnicas tradicionais do nosso povo, como o uso de tintas naturais, materiais locais como penas de pássaros, além de criar grafismos que servem como forma de registro e expressão cultural. Desde os primeiros diálogos com ele foi perceptível o respeito e a visibilidade que Frutuoso possui dentro da aldeia. Sua arte é admirada e sua presença é valorizada.

No entanto, fora da comunidade seu reconhecimento tem sido bem difícil: ele enfrenta barreiras que atravessam tanto sua identidade indígena quanto sua condição de pessoa com deficiência. Frutuoso é surdo e não oraliza — condição que, infelizmente, ainda é cercada por muitos preconceitos e obstáculos à socialização. Comentários como “Ele não pode viajar porque é mudo” ou “Ele não pode expor seu trabalho porque alguém pode se aproveitar dele” revelam a exclusão histórica pela qual corpos indígenas e deficientes passam.

Ao longo dos anos, acompanhei Frutuoso com atenção e afeto. Mesmo sem o uso da fala, ele se comunica com clareza através da arte. Seus desenhos expressam firmeza e sensibilidade, sentimentos, histórias e saberes que atravessam gerações. Com gestos simples e olhares atentos, nós estabelecemos um vínculo de amizade que sempre se manteve pelo respeito mútuo e pela linguagem compartilhada do grafismo.

Um dos momentos mais marcantes dessa trajetória aconteceu após um grave acidente de carro, que o deixou dias internado no hospital sem conseguir pedir socorro. Com a saúde

fragilizada, não pôde mais manter sua roça de toco — atividade que realizava com dedicação. Durante sua internação, levei-lhe um presente singelo: um conjunto de canetinhas coloridas e folhas de papel *canson*, materiais que ele tanto aprecia. Seus olhos brilharam! Em uma visita posterior à aldeia, ele me mostrou o presente e perguntou com gestos como usar aquele papel. Eu expliquei que era um papel próprio para fazer aquarela. Sem hesitar, ele começou a desenhar ali mesmo, sendo que seus traços diziam o que as palavras não alcançavam.

Em 2025, entrei em contato com Rosa Moreal em busca de apoio para registrar sua obra para minha dissertação, mas também com o objetivo de utilizar o material para tentar editais de fomento a cultura e à arte, visando angariar fundos para a família e a comunidade. O maior desejo de Seu Frutuoso é viajar, ensinar e compartilhar seus grafismos. Seu envolvimento com as atividades pedagógicas da Escola Estadual João Alves de Barros, por meio da iniciativa da Professora Rosilene da Silva, coordenadora pedagógica e Professora Coordenadora de Práticas Inovadoras (PCPI), demonstra essa sua vontade. A seguir, transcrevo o relato da professora:

Na verdade, foi ele quem veio até nós. Estávamos em busca de alguém da comunidade que pudesse nos ajudar a ensinar mais sobre os grafismos, especialmente no papel, dentro do contexto escolar. Em um determinado momento, Frutuoso apareceu e viu os desenhos e se ofereceu a corrigir alguns grafismos feitos por nossos alunos. Ele observou atentamente os desenhos e comentou que possuía um caderno com diversos grafismos produzidos por ele mesmo. Disse-nos que tinha vários tipos de grafismo registrados nesse caderno e, com entusiasmo, perguntei se ele gostaria de trazer esse material para mostrar aos alunos. Ele aceitou o convite com muita disposição e propusemos que, em uma oficina futura, ele pudesse também ensinar a fazer grafismos simples, inclusive em telas, como forma de incentivar os estudantes. A chegada de Frutuoso foi muito bem recebida por toda a comunidade escolar. Alunos e professores ficaram encantados com a precisão e a beleza do seu trabalho. Como forma de valorização, abrimos espaço para que ele apresentasse seus grafismos em cartolina durante a Semana Cultural da escola. A exposição aconteceu no dia 15 de abril de 2024, às 18h35, e os trabalhos de Frutuoso foram exibidos ao lado das produções dos estudantes (Rosilene da Silva, Aldeia Alves de Barros, 13 de junho de 2025).

Alguns dos desenhos desse caderno foram registrados pela fotógrafa Bruna, através da parceria com a ANGAÍ e com o consentimento do senhor Frutuoso. Ele explica que se inspira em suas vivências, na sociedade *Ejiwajegi/Kadiwéu* e na sociedade envolvente, no modo como convive com a natureza e suas manifestações.

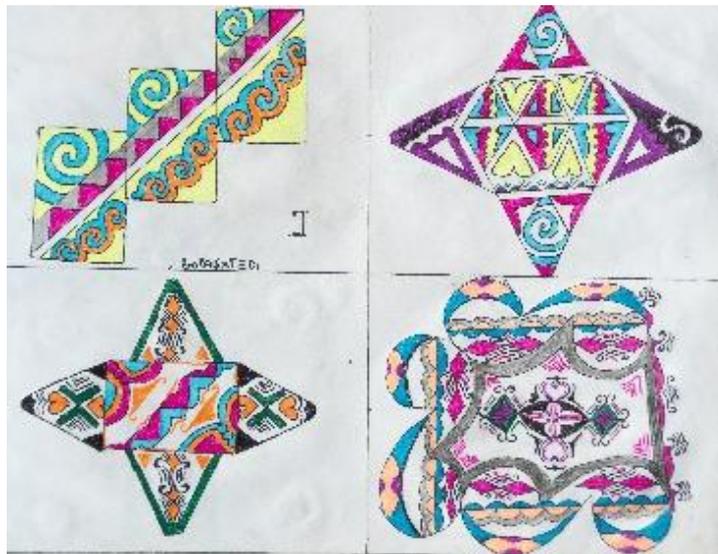
Figuras 19 e 20 – Desenhos de *gotipije*²³ (peitoral)



Fonte: Fotografia de Bruna Motta do Prado da Silva, Maio de 2025.

As figuras acima são aplicadas na região do peitoral. Segundo o Sr. Frutuoso, a figura 19 é masculina e a figura 20 é feminina.

Figura 21 – Quatro desenhos de *gobagantedi* (mãos)



Fonte: Fotografia de Bruna Motta do Prado da Silva, Maio de 2025.

Esses quatro desenhos *gobagantedi*, o senhor Frutuoso diz serem aplicados na região das mãos e dos braços, sendo necessária uma aplicação espelhada, mantendo o desenho em ambos os lados do corpo.

²³ Todas as palavras utilizadas pelo Sr. Frutuoso no idioma guaicuru correspondem à versão masculina da língua.

Figura 22 – Desenho de rosto com grafismo e adorno boliviano



Fonte: Fotografia de Bruna Motta do Prado da Silva, Maio de 2025.

O desenho de rosto e adorno boliviano foram feitos para lembrar um presente que o Sr. Frutuoso ganhou de um boliviano em uma de suas viagens para cidade de Corumbá.

Figura 23 – Fotografia do desenho de rosto da mãe do Filo



Fonte: Fotografia de Bruna Motta do Prado da Silva, Maio de 2025.

Senhor Frutuoso diz que esse é o retrato da mãe de seu conhecido Filo. Disse que ela se vestia assim, com o *niooye* (tecido tradicional) enrolado ao corpo e se *anadi* (pintava) frequentemente.

Figuras 24 e 25 – Fotografias do retrato da Maria e de desenho inspirado em *nalogo* (festa)



Fonte: Fotografias de Bruna Motta do Prado da Silva, Maio de 2025

Em ambos os desenhos, podemos observar a assinatura de Frutuoso Rocha, correspondente às siglas das iniciais de seu nome e sobrenome. Nelas, o Sr. Frutuoso desenha pessoas que observou em dias festivos – *nalogo* (festa).

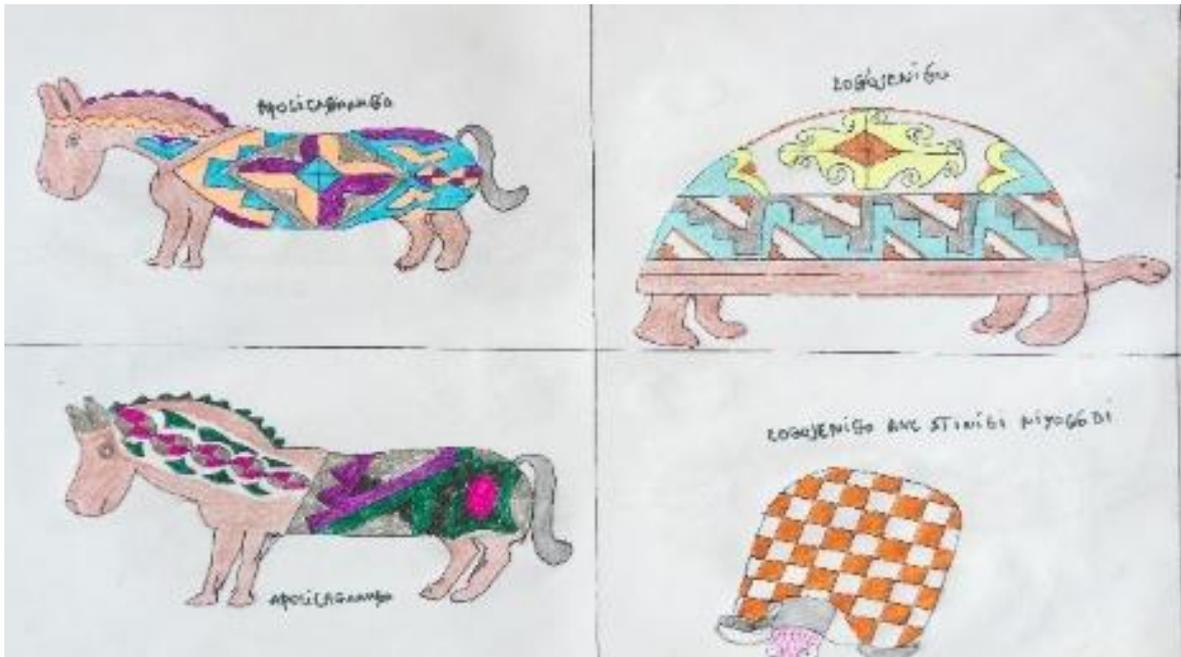
Figura 26 – Fotografia do retrato de Tica



Fonte: Fotografia de Bruna Motta do Prado da Silva, Maio de 2025.

No retrato acima, o Sr. Frutuoso escolheu registrar sua sobrinha, conhecida como Tica, que é filha de Ageu Soares. *Tica liona* seria traduzido como filha do Tica.

Figura 27 – Desenhos de animais



Fonte: Fotografia de Bruna Motta do Prado da Silva, Maio de 2025.

Na primeira figura, superior esquerda, está o *apolicaganaga* (cavalo); na segunda, superior direita, o *logojenigo* (jabuti). Na terceira figura, inferior esquerda, outro *apolicaganaga* (cavalo); e na figura inferior direita, uma *logojenigo ane itinigi niyogodi* (tartaruga aquática).

Foi muito importante para o Sr. Frutuoso, mas também para a professora Rosilene sua ida à Escola. Esse episódio reforçou a importância da valorização dos saberes indígenas no ambiente escolar, conforme estabelece a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), que orienta a respeitar e promover a diversidade étnico-racial e cultural. A BNCC determina que os sistemas de ensino devem reconhecer e valorizar a contribuição dos povos indígenas na formação histórica e cultural do Brasil, conforme o artigo 26-A da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei n.º 9.394/ 1996). Além disso, a Lei n.º 11.645/ 2008, que altera a LDB, torna obrigatória a inclusão da história e cultura afro-brasileira e indígena no currículo escolar, destacando os conteúdos que tratem dos diferentes povos indígenas, suas culturas, histórias e lutas sociais. A participação de Frutuoso na escola concretiza essa diretriz legal e pedagógica ao trazer, por meio da arte, a expressão de uma identidade viva e resistente.

2.8. A perspectiva de Tiago Pedro Pires Francisco

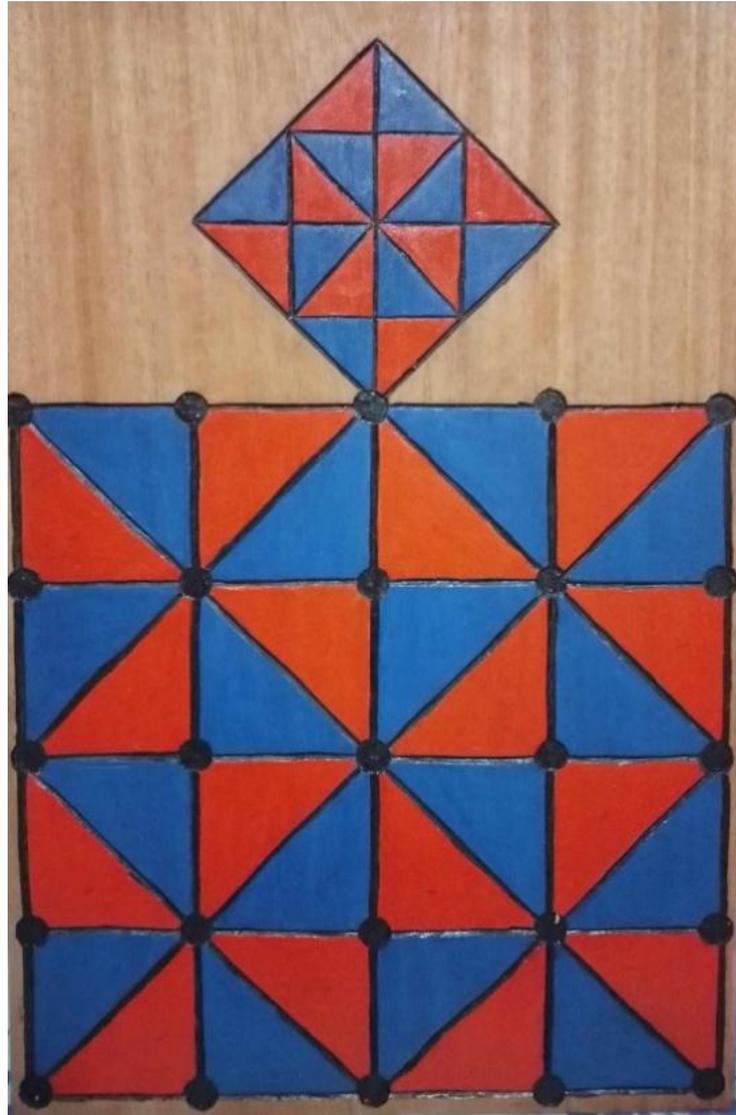
Tiago Pedro Pires Francisco, 19 anos, é professor graduando em Matemática Intercultural pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS/ *Campus* de Aquidauana). Seus pais são Osmar Francisco e Vanda Pires Vergílio - que é minha prima, mestre e doutoranda em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) –, e seus avós são Leandro Pires e Olinda Vergílio (*in memoriam*), uma das ceramistas indígenas mais conhecidas nacional e internacionalmente.

Tiago compartilhou comigo sua experiência com o jogo tradicional *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, conhecido como *Nigediogo* (jogo da onça). Para ele, a vivência com esse jogo proporciona não apenas uma profunda conexão cultural, mas também um aprendizado significativo da etnomatemática, valorizando saberes tradicionais e suas aplicações no campo do conhecimento científico.

Foi muito legal participar da ideia na prática de etnomatemática. Lá pude me aprofundar mais no conhecimento, especialmente na área dos jogos, porque entendi que eles não pertencem apenas aos povos indígenas, mas a todas as pessoas. Cada cultura pensa de forma diferente e utiliza a matemática de modos distintos. No caso do povo Kadiwéu, aprendemos a jogar o jogo da onça, em que a onça caça os cachorros, e os cachorros precisam se ajudar em conjunto para prender a onça e vencer. No jogo, percebemos que o cachorro, para ganhar, depende da cooperação; já a onça, para vencer, precisa do parceiro – também uma onça. Ali só existe um vencedor: ou a onça ou os cachorros. Isso nos ensina que, na vida, não podemos pensar na derrota. O jogo nos ensina a ser vencedores (Tiago Pedro Pires Francisco, Aldeia Alves de Barros, 13 de junho de 2025).

Esse ensinamento não é apenas lúdico, pois traz elementos culturais nossos, que são simbólicos e ancestrais. Tiago relata que seu avô ensinou seu pai a jogar, e ele lhe ensinou, demonstrando a importância da transmissão oral e intergeracional de saberes no povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu*: “O pai passa para o filho, e o filho passa para os seus filhos. E, possivelmente, passarei esse conhecimento para os meus filhos também (Tiago Pedro Pires Francisco, Aldeia Alves de Barros, 13 de junho de 2025). Além dos pais, Tiago lembra também de seus professores e mentores no jogo: “Meus professores foram também o saudoso Carlos, conhecido como *Nomi*, e o Roberto, conhecido como *Dowa*. Eles eram os caras no jogo” (Tiago Pedro Pires Francisco, Aldeia Alves de Barros, 13 de junho de 2025).

Figura 28 – Tabuleiro de madeira para o jogo da onça



Fonte: Foto do acervo pessoal do Tiago Pires, Junho de 2025.

Neste jogo, elementos como estratégia, lógica, cooperação e pensamento coletivo, são componentes importantes dessa etnomatemática, como aponta Vinha (2014), ao analisar o jogo da onça em contexto escolar. O relato de Tiago demonstra como o jogo tradicional pode ser apropriado pela escola como recurso pedagógico intercultural crítico, pois reafirma nosso pertencimento cultural e saber ancestral, ao mesmo tempo em que traz componentes da matemática escolar para pensar o modo indígena de ser.

Pensando nos desenhos do jogo (triângulos), suas cores (vermelho e azul) e em quem pode jogar (tanto homens quanto mulheres). O jogo era praticado por homens, como uma forma de lazer em grupo e foi dado como extinto. Era feito em bancos de madeira, usando goivas artesanais para entalhá-las, o que tem uma forte relação com a arte do entalhe, a cultura, porque

o jogo aborda uma lição de moral no final, território, porque dispõe de madeira e grãos locais para sua confecção, demonstrando como esses três aspectos se interligam e expressam a cosmovisão *ejiwajegi/ kadiwéu*.

Finalizando este capítulo, compreendi que os conhecimentos e práticas *Ejiwajegi/ Kadiwéu* que englobam a arte não são categorias ou modos de ser/estar separados da vida, mas sim expressões das relações que os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* estabelecem com outros indígenas, não indígenas, com as pessoas da própria comunidade, seres não humanos e diversamente humanos, em distintas formas de interação: em rituais sociais, em como promovem sua organização territorial, sua memória ancestral etc.

A partir de uma abordagem autoetnográfica e dialógica, busquei mobilizar as narrativas das anciãs Iva Rocha, Júlia Lange, Júlia de Barros Casa Nova e do ancião José Marcelino de Barros, para construir um olhar sobre as divisões de gênero na temática da arte, especialmente em relação aos desenhos e pinturas *ejiwajegi/ kadiwéu*, no contexto do debate antropológico clássico e contemporâneo sobre este grupo/ tema.

2.9. As associações e seu papel na relação com a sociedade envolvente

Na segunda metade do século XX foi fundada a primeira associação organizada pelo *Ejiwajegi* com o papel de busca por maior autonomia dos seus interesses frente às pressões da sociedade envolvente. Após esse processo, já no século XXI outras duas associações também foram criadas com intuito de defender nossos interesses em outras frentes, como a artística e de proteção do meio ambiente.

A associação que considero de maior importância na sociedade dos *Ejiwajegi* por seu papel de destaque é a Associação das Comunidades Indígenas da Reserva Kadiwéu, do estado de Mato Grosso do Sul (ACIRK), foi criada em 27 de maio de 1989. Atualmente o presidente da associação é o atual vice cacique da aldeia Alves de Barros, Etelvino de Almeida, tendo seu vice Eudes Abicho, da Aldeia Tomázia. De acordo com o seu Estatuto, no Artigo 3º, destaca-se como um de seus principais papéis a defesa da posse legítima das terras tradicionalmente habitadas pelo povo Kadiwéu.

Além disso, a associação tem como missão proteger os costumes, preservar a cultura, orientar a comunidade, apresentar reivindicações, promover a concórdia e a paz entre seus membros, bem como lutar contra qualquer forma de discriminação racial — tanto com seus associados quanto com todos os povos indígenas.

Assim a ACIRK se mostra com uma potência ainda não atingida, tendo essa, caso deseje, o propósito e a força de trabalhar em diversas frentes, não se limitando apenas a questão territorial, mas com um enfoque maior em questões culturais, artísticas e sociais que impactam diretamente os moradores da Terra Indígena Kadiwéu.

A segunda foi a Associação das Mulheres Kadiwéu (AMAK) oficialmente fundada em 2015, completando, assim, 10 anos de existência em 2025. A atual presidente é a Creuza Vergílio, filha da anciã Joana da Silva (*in memoriam*), renomada ceramista e importante interlocutora do antropólogo Jaime Siqueira. Dona Joana acolheu o pesquisador em sua casa e contribuiu significativamente para os registros sobre o povo Kadiwéu.

A criação da AMAK ocorreu em um momento de transformação e superação pessoal. Na época, ninguém queria assumir a liderança da associação. As mulheres da aldeia buscaram apoio na casa do então cacique Joel Vergílio. Eu, que vivia um período de luto pela perda de meu filho — dor que ainda carrego —, fui encorajada por essas mulheres a encontrar um novo propósito. Movidas pela solidariedade e pela sabedoria coletiva, elas perceberam que eu precisava me envolver em algo que me fortalecesse e que talvez, de alguma forma, preenchesse aquele vazio.

Naquele momento, a pesquisadora Viviane Luiza desenvolvia um projeto (cujo nome hoje me escapa), o qual exigia a formalização de uma associação. Foi assim que, unidas, fundamos a AMAK. Começamos com 25 mulheres e, rapidamente, todo o território pôde perceber os resultados e transformações geradas pela nossa mobilização. A associação nos deu voz, presença e espaço. Sempre que sou convidada a representar a AMAK em eventos fora da aldeia, faço questão de estar presente.

A AMAK tem enfrentado muitos desafios, especialmente durante os períodos de queimadas, que comprometem os materiais naturais utilizados na produção de artesanato, como o *ittiga* (pau-santo), palhas, pigmentos, carandá (usado em leques), *gonagatigewe* (pindo, utilizado em cestarias) *yabidi* (queimas). Ainda assim, seguimos firmes como uma base de fortalecimento da nossa comunidade. Atualmente, contamos com a Casa do Artesão – um espaço de exposição e valorização da nossa arte – fruto de uma parceria entre o Governo do Estado, a Prefeitura, a UFMS e, especialmente, as mulheres Kadiwéu que lideram ações culturais em nosso território.

Hoje, a AMAK é um dos principais instrumentos de revitalização cultural do povo Kadiwéu como incentivo na produção de cerâmicas, teares, pinturas de parede e vestuário. Atuando ativamente na organização interna da comunidade e na promoção do protagonismo feminino indígena.

A mais recente foi criada em 2021, a Associação dos Brigadistas Indígenas da Nação Kadiwéu (ABINK) nasceu da iniciativa dos próprios brigadistas da base Kadiwéu I do Programa Prevfogo, localizada na Aldeia Alves de Barros. Em parceria com lideranças locais, caciques e moradores, a associação foi fundada com o objetivo de fortalecer a organização e o apoio às ações de combate aos incêndios florestais, que frequentemente ameaçam o território Kadiwéu, sobretudo durante os períodos de seca. O atual presidente da ABINK é o senhor Mesaque Rocha, tendo como vice o senhor Rubens Ferraz.

A Terra Indígena Kadiwéu, com cerca de 538 mil hectares, é constantemente afetada por queimadas de grande proporção. A ABINK tem sido essencial na arrecadação de alimentos, aquisição de equipamentos e na melhoria da infraestrutura da base de brigadistas.

A associação é composta por presidente, vice-presidente, tesoureiro(a)s e secretários(as), todos eleitos entre os próprios brigadistas e membros da comunidade comprometidos com a proteção ambiental. Atualmente, a ABINK conta com sede própria equipada com computadores, cozinha, banheiro e área de descanso para os brigadistas.

Em 2025, a ABINK firmou uma importante parceria para a criação de uma sala de monitoramento equipada com câmeras de alta resolução e internet via satélite (ex.: *Starlink*), tecnologias que têm ampliado a eficácia das ações. A associação busca continuamente novos parceiros para o enfrentamento da crise climática, promovendo a preservação do território, da cultura e dos modos de vida do povo Kadiwéu.

Além das ações voltadas à prevenção e combate aos incêndios, a ABINK apoia iniciativas culturais, realizando prestações de contas com acompanhamento técnico e consultorias. Já colaboramos com projetos de mulheres Kadiwéu por meio do empréstimo do CNPJ, disponibilização de conta bancária e apoio logístico, em parceria com organizações como Mulheres do Pantanal e Terra Brasilis.

Capítulo 3

Reflexões sobre o meu caminhar como antropóloga

Em linhas gerais, compreendo o *godidigo* (grafismos ou “nossa escrita”), como um conjunto de sistemas de comunicação simbólica e política, que representam uma ontologia gráfica, ou seja, uma forma de dizer ao mundo nossos conhecimentos, de escrever histórias coletivas e individuais. Eles marcam a transição da natureza para a cultura — como indicou Lévi-Strauss (1996) —, mas também revelam a capacidade de agenciar resistências, afetos e reorganizações sociais dentro das próprias comunidades. Assim sendo, a “nossa escrita” não é uma codificação ou arte abstrata, mas sim uma corporificação de relações cósmicas, sociais (e aqui inclui-se o gênero), de tempo e de território.

É o caso da cerâmica, por exemplo. O barro e os pigmentos naturais - como *nitiga* (pausanto), argila branca e a pedra *notokonagadi* - são mediadores entre o corpo e a terra, entre a memória e a continuidade dos laços intergeracionais, deixando se ser apenas um recurso ecológico, tornando-se um patrimônio espiritual, como nos ensinou Arindo Soares, ao nos contar sobre a necessidade de se recolher a resina em silêncio e solidão. Ele reafirma esse patrimônio, ao expressar que o fazer artístico é também um fazer invisível, uma relação com o sagrado.

Sobre as relações de gênero, compreendi que há distinções claras nas formas de pintar corpos, femininos e masculinos, nos usos sociais dos desenhos e no protagonismo das mulheres no ensino e perpetuação desses saberes. A anciãs, que busquei expor como figuras centrais no trabalho, são tanto guardiãs desses saberes/fazeres quanto narradoras deles. Por isso, penso que ao colocar suas perspectivas enfoquei os regimes próprios de autoridade e pedagogia indígena *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, mas sem romantizar a tradição, demonstrando as tensões e adaptações que marcam o presente artístico indígena, como a introdução de tintas comerciais ou a pressão por adequação ao mercado.

Lembrando que, como argumentou Clarice Cohn (2001), transformações não implicam, necessariamente, em perda cultural. A não ser que se trate dos impactos do desmatamento, da degradação ambiental e da ausência de políticas públicas na continuidade das práticas artísticas. A perda de materiais como o *notokonagadi* é entendida não apenas como escassez de recursos, mas como ameaça direta ao repertório simbólico do meu povo. Por isso, leio a arte *Ejiwajegi/ Kadiwéu* como um campo de luta: por memória, por terra, por existência. Não tratei meu tema

de pesquisa como objeto de estudo, mas como sujeito coletivo de resistência, continuidade e recriação cultural.

Procurei demonstrar também uma articulação entre arte e resistência territorial. Com Iva Rocha, aprendi sobre as cores cerimoniais associadas a famílias, a papéis e funções sociais. Logo, as pinturas — em festas, ritos de luto, rituais de iniciação e guerra — não apenas marcam momentos da vida, mas também reatualizam a relação com o território, com os espíritos ancestrais e com os grupos de poder dentro da comunidade.

Sobre a hierarquia instituída na sociedade dos Ejiwajegi, essa se relaciona com conceito de Louis Dumont quando a coloca como um sistema de classificação das relações de poder comumente instaurada nas sociedades não apenas ocidentais, mas como um modelo que se apresenta de modo universal (Leirner, 2021). Dumont busca entender as castas em seu trabalho a partir do princípio que as relaciona, percebe a definição de valores com base na posição social e idéia de hierarquia que organiza a sociedade com base em relações de poder.

As organizações hierárquicas geradas nas diversas sociedades expõem um mapa das posições sociais dos diversos grupos dentro de uma sociedade em função de uma ideia de pureza, no caso trabalhado por Louse percebemos essas divisões sociais ocasionada pelo encontro de diversos grupos, em momentos históricos diferentes, com valores distintos, confluindo na criação da sociedade indiana contemporânea (Leirner, 2021). O mesmo pode ter ocorrido na sociedade dos Ejiwajegi, esses que são publicamente conhecidos por seu aspecto guerreiro e incorporador de indivíduos de outros grupos étnicos no seio da comunidade (Ribeiro, 2017; Lévi-Strauss, 1996).

Essas afirmações dificilmente podem ser feitas fora da área da especulação por serem aspectos dificilmente verificáveis, mas como integrante do grupo Wajoide percebo essa estratificação hierárquica instaurada em minha sociedade com integrantes que dominam o idioma, os padrões culturais, os conhecimentos e sabedorias ancestrais, além da pureza étnica também ser um fator classificatório na importância dos papéis sociais.

Esta reflexão sobre a organização social dos *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, destacando o papel daquilo que os *ecalaye* chamam de castas (*gonatopaco*) e/ ou linhagens tradicionais, compreendi que a liderança e o cuidado coletivo são exercidos de maneira interdependente entre os grupos, não como forma de dominação, mas como reciprocidade social. Neste contexto, penso que a realização de uma antropologia indígena, uma autoetnografia, contribui para propor uma leitura interna dos sistemas sociais indígenas, desafiando classificações externas e reducionistas que historicamente estigmatizaram essas estruturas.

Após me debruçar e pesquisar mais sobre a divisão social dos Kadiwéu me deparei em muitos livros, a expressão “nossos cativos”, mas o correto seria dizer *godiyonigipi* (nossos filhos²⁴). Por exemplo, “[...] eu chamava a finada *Ya Nigodena* de *godiyona* (nossa filha), mesmo ela sendo mais velha que eu. Essa palavra “escravo” foi escrita por *Ecalaye*, pelos brancos” (Iva Rocha, 2025).

Iva Rocha me diz que não concorda com a ideia de que o povo Kadiwéu tinha escravos, como alguns textos afirmam; ela diz que as pessoas eram acolhidas e chamadas de *godiyonigipi*, pois eram tratadas como filhos da família. Por exemplo, *Ya Nigodena* ela afirma que viveu até mais que 100 anos, e mesmo eu tendo 65 anos, a tratava como “nossa filha”. Sempre que ela pedia algo a família proporcionava, e ela retribuía com gestos de carinho e afeto.

Ela me conta que esse tipo de relação era baseado na troca e no afeto. É verdade que, infelizmente, há pessoas ruins em todo lugar e que algumas famílias podem ter reproduzido comportamentos de fora, tratando esses filhos adotivos como serviçais. Mas ela afirma que “[...] essa não é a essência do nosso povo. Nossos ancestrais sempre ensinaram que os *godiyonigipi* são nossos filhos e devem ser tratados com dignidade, cuidado e respeito” (Iva Rocha, 2025). Pontua que todo líder do passado agia com sabedoria, mas também existiram líderes que promoviam o bem, a inclusão e o cuidado coletivo. Esses nos ensinaram que devemos aceitar ser servidos, mas também nunca esquecer de servir a quem nos deu um copo d’água. Essa é a troca mútua que sustenta a ética e a coletividade do povo *Kadiwéu* (Iva Rocha, 2025).

Após essa pesquisa no mundo das letras e no mundo da oralidade aprofundo a minha visão sobre a divisão na sociedade dos *Ejiwajegi*, essa que é organizada em cores, onde cada família está vinculada a uma cor, com suas missões e objetivos são pré-determinados. Percebo também que essa estratificação social, foi, e é, comparada com o sistema escravocrata da sociedade ocidental envolvente, mas não é essa a essência das relações que os *Ejiwajegi* possuem internamente na sua sociedade *kadiwéu*.

Por fim, espero que meu texto ultrapasse o campo acadêmico e atue como ferramenta de resistência e proteção dos saberes milenares. Mais que um trabalho científico, trata-se de um ato de valorização dos saberes femininos, confrontação com o apagamento histórico e reposicionamento o povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu* como protagonista de sua própria narrativa.

²⁴ A dona Iva Rocha me contou que essa expressão comumente utilizada para se referir aos filhos biológicos também é utilizada para se referir aos integrantes de outras etnias que são incorporados na sociedade Kadiwéu.

3.1. Autoetnografia como caminho de resistência: a pesquisa de uma artista indígena *ejiwajegi/kadiwéu*

Esta pesquisa parte de uma perspectiva única e profundamente significativa: ela é realizada por uma mulher pertencente à etnia *Ejiwajegi/Kadiwéu*, o que confere à investigação legitimidade e sensibilidade únicas, que dificilmente seriam alcançadas por um olhar externo. A proposta metodológica da pesquisa insere-se em uma etnografia descolonizadora, ou seja, uma abordagem que contesta os paradigmas coloniais que dominaram a produção dos conhecimentos antropológicos por séculos. Durante muito tempo, os estudos sobre os povos indígenas foram feitos por pesquisadores não indígenas, muitas vezes a partir de olhares distantes, distorcidos ou impregnados por preconceitos eurocêntricos. Ao assumir o protagonismo na produção de conhecimento sobre minha própria cultura, rompi com esse padrão histórico e propus uma reconstrução das narrativas, na qual os saberes tradicionais deixam de ser objetos passivos de estudo e passam a ser fontes vivas e ativas de conhecimento, ao lado em pé de igualdade com os saberes não indígenas, inclusive antropológicos, produzidos sobre meu povo.

Um dos aspectos mais poderosos desta pesquisa é o fato de ela ser guiada por alguém que faz parte da própria realidade investigada, e que por isso promove um olhar vivido, experienciado, atravessado pela memória, pela prática e pelo pertencimento. Assim, eu não apenas observo meu campo de estudo e as perspectivas dos meus interlocutores e minhas interlocutoras, mas participo, sinto, conheço os contextos culturais, sociais, econômicos, espirituais, simbólicos e afetivos por trás dos grafismos.

Mais do que catalogar desenhos ou classificar padrões, meu objetivo de pesquisa foi o de compreender o que os grafismos dizem sobre a vida do meu povo, e sim, eles falam muito sobre os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres. Como os grafismos são uma forma de memória coletiva, preservando ensinamentos, práticas e narrativas que se renovam com cada nova geração, estes papéis e funções acompanham esta fabricação da pessoa *ejiwajegi/kadiwéu*.

E mais, afirmo que minha autoetnografia emergiu aqui como um gesto político e epistemológico, pois não estou apenas “estudando” uma prática cultural, mas revivendo, reatualizando e reconstruindo sentidos a partir do meu próprio corpo, território e experiência enquanto mulher indígena. Nesse sentido, minha pesquisa não é neutra: ela carrega afetos, histórias familiares, ensinamentos de anciãs e anciãos, memórias e marcas de resistência cultural. Mais do que observadora, sou parte ativa da tradição que analiso. Meu corpo pinta,

aprende, ensina e sente os grafismos, que são formas visuais de saberes profundos.

Um dos aspectos principais dessa pesquisa é seu caráter progressivo, por estar em constante construção. A cada conversa com familiar descubro informações novas que completam ou alteram alguma informação anterior, acredito eu que seja isso a construção de conhecimento. Na fase final da redação desse texto em conversa com a ceramista da aldeia Campina, Leonice Silva, de 47 anos, ela me comentou um fato que muito fez parte das minhas reflexões. Já havia lido sobre, mas nunca conversado com alguém que presenciou esse fenômeno. A ceramista me disse que:

Fiz um três bote (potes) grandes, com cerca de 1 metro e meio cada. Todos eles estouraram durante a queima. A finada Ya já dizia que isso era um sinal ruim — e os outros idosos também acreditavam e confirmaram que, quando um pote desse tamanho estoura no fogo, é prenúncio de algo negativo. E foi verdade: poucos dias depois, uma parente muito querida faleceu. Desde então, não duvido mais da sabedoria dos mais velhos. Esse conhecimento dos mais velhos é muito valioso.

O pote havia sido encomendado para um evento importante, e fiquei muito triste com o que aconteceu. Foram três tentativas, mas nenhuma deu certo. Senti uma tristeza dupla: primeiro, por não conseguir participar do evento; depois, pela perda da minha parente, por quem eu tinha muito afeto (Leonice Silva, Aldeia Alves de Barros, 26 de julho de 2025).

Essa memória vai ao encontro de relatos e experiências vividas que demonstram que a sabedoria dos ancestrais que é transmitida através de gerações possui um valor acumulado através da história e que precisa ser registrada e apropriado pelos *Ejiwajegi*.

Uma outro exemplo de conhecimento que me deparei nessa conversa e fiquei pensando foi quando essa ceramista comigo compartilhou um conhecimento ancestral sobre o rabo do carcará, ela me explicou que:

no tear, fazemos a imitação do rabo do carcará. Esse rabo é representado pelas cores 'sim' e 'não', ou seja, uma cor intercalada com outra. A alça da bolsa relembra justamente esse rabo, por isso recebe o nome *Gaminigo Liwegi*, que significa 'rabo do carcará'. Trata-se de uma comparação simbólica e visual (Leonice Silva, Aldeia Alves de Barros, 26 de julho de 2025).

O carcará é uma figura muito frequente no imaginário dos povos do pantanal, para nós *Ejiwajegi* esta presente no bioma e no imaginário mitológico. Importante para mim perceber como essa figura aparecem no cenário artístico, consigo imaginar a riqueza oculta de

significados adormecidos, esperando seu despertar.

Por isso é que a autoetnografia, neste caso, se torna uma ferramenta de descolonização, pois inverte a lógica de quem pode observar, falar, interpretar e validar os saberes. Esse movimento autoetnográfico revela que a ciência não precisa estar desvinculada do pertencimento, da identidade e da luta. Ao contrário, quando parte de um lugar interno, comprometido e afetivo, o conhecimento torna-se mais potente, mais responsável e mais transformador. Meu conhecimento é duplamente valioso: contribui para a antropologia enquanto ciência e, ao mesmo tempo, fortalece os laços culturais e a autonomia epistemológica de seu povo.

Na perspectiva da autoetnografia, os participantes da pesquisa deixam de ser apenas “fontes”, “informantes”, “interlocutores” até, pois além de serem colaboradores ativos na construção do conhecimento, são também meus parentes. O diálogo constante com essas pessoas possibilitou-me uma co-construção da narrativa da pesquisa, de forma coletiva, respeitando os modos de saber e as formas de transmissão oral que caracterizam minha cultura. Essa colaboração também reforça a natureza relacional e ética da autoetnografia. Ao incluir vozes diversas da comunidade, a pesquisa não se fecha na experiência individual da pesquisadora, mas amplia seu alcance e legitimidade como expressão coletiva.

Nessa pesquisa, optei por trabalhar com um número reduzido de interlocutores, considerando o compromisso ético e relacional que cada entrevista exigiria. As visitas foram previamente agendadas, com o auxílio dos filhos e netos dos participantes. Em todas as residências visitadas, fui recebida com expectativa e acolhimento por parte das famílias.

Desde o início, busquei explicar detalhadamente os objetivos da pesquisa, bem como a importância do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). A leitura do termo foi feita, sempre que possível, pelos próprios familiares dos participantes, o que facilitou o entendimento e a aceitação. Há, na comunidade, uma resistência compreensível em relação à assinatura de documentos, resultado de experiências anteriores envolvendo falsificações e usos indevidos de assinaturas. Houve casos em que pessoas assinaram documentos acreditando que serviriam a um fim legítimo, mas depois descobriram que ele foi utilizado para remover lideranças de seus cargos, realizar propagandas enganosas, etc. Esses episódios deixaram marcas profundas na memória coletiva de todos nós.

Diante disso, fiz questão de ler o TCLE em voz alta, com a colaboração dos familiares, para garantir um ambiente de segurança e confiança. Confesso que estava ansiosa quanto à aceitação, mas, para minha surpresa, todos assinaram com orgulho após a leitura, e uma cópia foi entregue a cada um para guardar.

Antes de iniciar as entrevistas, um dos interlocutores me perguntou: “*Você não vai fazer igual aos brancos? Vir aqui, fazer pesquisa e ganhar muito dinheiro nas nossas custas?*”. Essa desconfiança é recorrente. Muitos acreditam que antropólogos não indígenas se aproveitam das informações coletadas, desaparecendo depois que receberam prestígio e benefícios. Um dos participantes relatou que uma pesquisadora não indígena ofereceu R\$ 2.500,00 reais para ouvir suas histórias e nunca mais voltou, mesmo após ele ter dado aulas para ela. Outro mencionou que uma pesquisadora que frequentava seu quintal obteve posteriormente um cargo importante e nunca mais se pronunciou, sequer cumprimentando os *Ejiwajegi/ Kadiwéu* quando os encontrava.

Também foi mencionado o uso indevido do nome do povo por uma loja em São Paulo, denominada “Orgânicos *Kadiwéu*”, sem o consentimento da comunidade. Ouvir esses relatos aumentaram meu senso de responsabilidade. Deixei claro que esses episódios não tinham relação com minha pesquisa, mas me comprometi a buscar informações e, se possível, abrir diálogo e/ ou acionar algum apoio jurídico. Não prometi soluções, mas garanti que me moveria para sanar esses casos relatados com integridade.

Esse momento me trouxe um peso simbólico: mesmo sendo parte do povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, fui colocada no mesmo “balaio” dos antropólogos não indígenas. A cobrança sobre mim foi diferente, foi mais intensa, pois a expectativa era não apenas por respostas, mas por ações reparadoras e responsáveis.

Apesar disso, fui acolhida com carinho em todas as visitas. No entanto, experimentei um desconforto interno. Mesmo sendo *ejiwajegi* — pertencente àquele território — senti que minha identidade era, por vezes, colocada em dúvida. Por morar na cidade e ter pouco tempo para frequentar a aldeia, minha presença era interpretada como movida por interesses específicos: “*Ela só vem com algum interesse*”, ou ainda: “*Ela não vem à toa*”. Gostaria sinceramente de poder visitar a aldeia apenas para descansar, estar com os meus, sem objetivos acadêmicos. Mas a realidade de quem sai para estudar e trabalhar é simultaneamente dura e cheia de limitações. Estar bem, enquanto não se alcança um objetivo pessoal e coletivo, é quase impossível.

Mesmo antes de estudar Antropologia, sempre mantive vínculos significativos com a comunidade: organizei viagens, participei de eventos, auxiliei em inscrições de editais e na venda de artesanatos. Esses vínculos facilitaram a autorização para a pesquisa e fortaleceram minha escuta no campo.

Algumas entrevistas foram curtas. A senhora Julia Lange, por exemplo, detentora de grande conhecimento da língua guaicuru, utilizou termos antigos nas cantorias que nem ela,

nem eu, conseguimos traduzir. As visitas foram viabilizadas, majoritariamente, pelo apoio de Lilian Ribeiro e Rosa Moreal, que me ofereceram caronas até a aldeia. Rosa, sensibilizada com minha trajetória e por conhecer a história do meu povo, me incluiu como consultora em um projeto da organização ANGAI. A experiência foi próxima de um estágio: me acolheu em hospedagens e me proporcionou dignidade durante o processo. À noite, eu podia escrever a dissertação em silêncio no quarto do hotel, algo que foi para mim raro e valioso.

A logística da pesquisa foi desafiadora quando eu não ia para a aldeia de carona: o deslocamento da capital até a aldeia incluía uma viagem de ônibus até Bodoquena (R\$ 130,00), um frete até a aldeia (R\$ 350,00), uma diária de hospedagem (R\$ 110,00) e alimentação, totalizando aproximadamente R\$ 1.180,00 por campo. Em algumas ocasiões, arqueei com todos os custos sozinha, assim como muitos colegas antropólogos já relataram em suas experiências de campo.

Durante as entrevistas, percebi que alguns interlocutores queriam falar de outras questões, como política interna e assuntos familiares. Embora eu tentasse conduzir as falas ao tema central, respeitei esses desvios, compreendendo que cada narrativa trazia contribuições singulares. Todas as entrevistas foram acompanhadas por filhos ou netos dos participantes, o que enriqueceu a escuta. Mesmo diante de falas repetidas, descobri aspectos inéditos que transformaram pequenos relatos em grandes aprendizados.

Ser uma antropóloga indígena em campo é enfrentar dilemas éticos, emocionais e epistemológicos que muitas vezes passam despercebidos pela academia. Como afirma Gersem Baniwa (2015, p. 237), “a antropologia indígena é um campo de luta pela descolonização dos saberes e da ciência”. Estar na dupla condição de pesquisadora e pertencente ao povo pesquisado transforma o campo em tudo isso, em um território de memória, responsabilidade e reciprocidade.

Minha experiência não se limitou à coleta de dados: foi também um exercício de escuta sensível, de reafirmação de vínculos e de enfrentamento das cicatrizes deixadas por uma antropologia que, historicamente, nos tratou como objeto. Para nós, indígenas, fazer antropologia é sobretudo um ato político – de resistência e de reconstrução dos nossos próprios modos de conhecer, narrar e preservar nossa memória coletiva.

3.2. Impacto social e cultural do estudo

Esse estudo tem origem em uma trajetória de vida marcada pela busca por reconhecimento, pertencimento e afirmação cultural. Ao assumir o lugar de pesquisadora e

artista indígena, me proponho a construir um conhecimento que nasce da vivência, da ancestralidade e da escuta das mulheres *ejiwajegi/ kadiwéu*. A pesquisa sobre os grafismos e sua relação com os papéis sociais de gênero, os rituais e os territórios, ultrapassa a produção acadêmica convencional, pois atua como uma ponte entre gerações, como uma voz que clama e afirma saberes tradicionalmente silenciados. Assim, ao meu ver, os impactos sociais e culturais desta pesquisa são múltiplos e profundos.

A metodologia adotada – a autoetnografia – representa uma revolução epistemológica, se comparada à etnografia tradicional, por exemplo, a malinowskiana, porque não separa sujeito e objeto de pesquisa, porque é um conhecimento cuja construção prioriza um saber sensível, situado e comprometido. Como disse anteriormente, a autoetnografia aqui proposta é um gesto político, que denuncia o apagamento das autorias indígenas, especialmente das mulheres, e propõe uma nova narrativa, em que a arte indígena é reconhecida como linguagem legítima de comunicação, memória e resistência. Nesse sentido, reafirmo que o impacto cultural deste estudo é profundo: a própria noção de ciência, e mais, de ciência antropológica, é ressignificada, a partir de uma perspectiva indígena.

A pesquisa evidencia que as mulheres *ejiwajegi/ kadiwéu* são centrais na manutenção e transmissão dos saberes culturais, poucos trabalhos antropológicos marcaram as mulheres como protagonistas de seus estudos. Desde a infância, as meninas aprendem com suas mães e avós os grafismos, os rituais e os processos de produção cerâmica. Durante os ritos de passagem, como a festa da menina moça, os corpos femininos se tornam telas sagradas, expressando a transição para a vida adulta por meio de desenhos carregados de significados simbólicos. Além de documentar esses saberes, o estudo permite que mulheres como Iva Rocha, Julia Lange, entre outras anciãs e mestras, sejam reconhecidas como intelectuais e guardiãs da tradição. Isso contribui diretamente para a autoestima das jovens e fortalece o nosso papel na estrutura social e política das nossas aldeias.

Os impactos sociais da pesquisa também podem ser medidos pela sua capacidade de proteger e transmitir conhecimentos milenares. Ao registrar práticas como a pintura corporal, a cerâmica e os jogos tradicionais, como o jogo da onça, o estudo contribui para que esses saberes não se percam, especialmente em um contexto de ameaças territoriais, mudanças climáticas e avanço do agronegócio sobre os territórios indígenas.

A pesquisa não apenas documenta, mas reativa esses saberes, permitindo que sejam reaprendidos por novas gerações em contextos escolares, culturais e espirituais. Ao meu ver, um dos maiores impactos culturais da pesquisa é a demonstração da relação indissociável entre arte, cultura e território. Os grafismos não são apenas decorativos: eles são uma memória viva

da terra, dos rios, das histórias e dos seres espirituais que habitam o mundo *ejiwajegi/kadiwéu*. A pesquisa revela como cada traço nos corpos ou nas cerâmicas é uma forma de inscrição territorial, de reafirmação simbólica do pertencimento indígena a um espaço sagrado. Dessa forma, a arte torna-se uma estratégia de resistência à perda territorial, cultural, etc. Lutar pela terra é, portanto, lutar pela continuidade das práticas artísticas e culturais do povo *Ejiwajegi/Kadiwéu*.

A pesquisa também contribui para a difusão da cultura *ejiwajegi/kadiwéu* em museus, centros culturais e universidades dentro e fora do Brasil. Esse impacto é visível na crescente demanda por conhecer a nossa cultura nestes espaços, o que tem gerado uma abertura para possibilidades de parcerias, exposições, publicações e eventos que incluem os povos indígenas como protagonistas nestes locais e não apenas como objetos de estudo. A dissertação também impacta o campo da antropologia ao propor um modelo de pesquisa centrado no pertencimento e na escuta, conforme supradito. Essa contribuição não é apenas metodológica, mas ética e política. O surgimento de uma antropologia indígena, capaz de reconfigurar os modos como a ciência se relaciona com os saberes tradicionais, é algo que temos construído juntos, nós indígenas universitários.

Por fim, o impacto subjetivo da pesquisa também merece destaque. Como autora relato e revisito histórias pessoais, memórias e vínculos afetivos com mulheres da família, que fortalecem minha própria identidade e autoestima. O processo de pesquisa se torna, assim, um processo de cura, de afirmação pessoal e de reconexão espiritual com meu povo. Esse impacto se estende à comunidade, que passa a se reconhecer na obra. O estudo fortalece os laços intergeracionais, inspira jovens artistas e pesquisadores, e resgata a dignidade de muitas mulheres que antes não se viam representadas nos espaços acadêmicos e culturais.

Considerações Finais

Chego ao final dessa pesquisa com o coração cheio de gratidão e o pensamento repleto de aprendizados. O caminho traçado até aqui foi tanto uma jornada intelectual quanto espiritual, que envolveu memória, pertencimento, escuta e ancestralidade. Esta dissertação procurou compreender os grafismos tradicionais do povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu*, revelando suas distinções de gênero, suas raízes no território e seu papel essencial na manutenção da cultura.

O trabalho não tem como objetivo explicar ou esgotar a temática dos significados e diferenciações entre os grafismos masculinos e femininos utilizados, não apenas em momentos festivos e rituais, mas também cotidianamente. Compreendo que por ser meu primeiro estudo de aprofundamento nos moldes acadêmicos ocidentais, aqui organizado dentro da área da antropologia social e tendo como principais ferramentas a autoetnografia, a etnografia acompanhada de entrevistas livres e semiestruturadas, não está completo, no sentido de fechado. É um início de pensamento que sistematizei, nesse molde. Foi um desafio ao qual me propus.

Ao longo do trabalho, ficou evidente que as pinturas e os grafismos não são apenas expressões estéticas ou decorativas, mas sim marcas profundas de identidade, espiritualidade e organização social. Os grafismos femininos, geralmente mais detalhados, finos e feitos com instrumentos como lascas de taquara, estão associados a momentos de iniciação, celebração da vida e fortalecimento dos vínculos familiares. São transmitidos pelas mães, avós e tias, em um processo cuidadoso de formação que se inicia na infância, marcando ritos como a festa da menina moça. Já os grafismos masculinos, mais diretos e realizados muitas vezes com os próprios dedos, manifestam-se fortemente em contextos de proteção e guerra, como as pinturas utilizadas em momentos de expulsão de invasores do território ou durante festas de bravura.

Essa diferença não é apenas técnica, mas também simbólica e cosmológica. Os grafismos femininos comunicam valores de continuidade, cura, beleza e celebração da vida. Já os masculinos expressam proteção, ancestralidade guerreira e conexão com a terra como campo de defesa. Essa distinção de funções situa um sistema cultural em um conjunto de responsabilidades compartilhadas e diferenciadas, conforme os caminhos do corpo e da espiritualidade. Isso demonstra que a divisão entre grafismos femininos e masculinos é mais do que uma prática artística: ela estrutura a maneira como o povo *Ejiwajegi/ Kadiwéu* compreende o mundo, o tempo e as relações entre os seres.

Vimos que arte é também território, compreendido não apenas como o chão que se pisa,

mas o espaço onde o saber se inscreve. Cada linha, ponto ou círculo nos grafismos ecoa o contorno das serras, o desenho dos rios, o rastro dos animais e as histórias dos ancestrais. A arte é, portanto, uma forma de escrever o território, de lembrar e afirmar o pertencimento a ele. Se é nossa escrita, essa linguagem é também territorial, pertencente à natureza. Não a natureza dos não indígenas, mas a nossa. Quando um corpo é pintado, ele se torna parte da paisagem espiritual do povo. Quando uma cerâmica é moldada e pintada, ela guarda não apenas água ou alimento, mas também memória, honra e respeito pela natureza.

Como afirmei ao longo do trabalho, a arte é também uma escrita para o meu povo. Por isso, registrar, estudar e refletir sobre nossos grafismos, academicamente, é uma forma de reescrever nossa história com nossas próprias palavras, traços e cores. Indigenizar a antropologia.

Que esse trabalho sirva de semente. Que ele inspire outras mulheres e homens do meu povo a pesquisarem, escreverem, desenharem, contarem suas histórias com coragem e verdade. Que nossas pinturas continuem ecoando, como cantorias silenciosas que atravessam o tempo e falam ao coração de quem sabe ouvir. Porque, no fim, grafar é viver, pintar é lembrar, e nossa arte é, sempre, uma forma de existir com dignidade.

Referências

- BANIWA, Gersem. Os indígenas antropólogos: desafios e perspectivas. *Novos Debates*, v. 2, n. 1, jan. 2015.
- BOGGIANI, Guido. *Os Caduveo*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945.
- CHAMORRO, Graciela; COMBÈS, Isabelle (orgs.). *Povos indígenas em Mato Grosso do Sul: história, cultura, transformações sociais*. Dourados: UFGD, 2015.
- COHN, Clarice. Culturas em transformação: os índios e a civilização. *São Paulo em perspectiva*, v. 15, p. 36-42, 2001.
- DURAN, Maria Raquel da Cruz. A cerâmica-pessoa Ejiwajegi/ Kadiwéu: a arte ciumenta e os experimentos etnográficos strathernianos com a forma das relações. In: LINI, Priscila; PASSAMANI, Guilherme (orgs.) *Antropologia, fronteira e diferenças*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021a. p. 213-231.
- DURAN, Maria Raquel da Cruz. *O que nos ensinam os desenhos ejiwajegi-kadiwéu?* Campo Grande: UFMS, 2021b.
- DURAN, Maria Raquel da Cruz. *Padrões que conectam: o Godidigo e as redes de socialidade kadiwéu*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2017.
- GRIFFITHS, Glyn. *Dicionário da língua Kadiwéu: Kadiwéu - Português Português Cuiabá: SIL*, 2002
- JOSÉ DA SILVA, Giovani. A construção física, social e simbólica da Reserva Indígena Kadiwéu. 2004. 144 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)/ Campus de Dourados, Dourados, 2004.
- LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- LEIRNER, Piero. “Hierarquia- Louis Dumont”. In: *Enciclopédia de Antropologia*. 2021. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/conceito/hierarquia-louis-dumont>. Acesso em 08 dez. 2024.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MARTINS, Gilson Rodolfo; KASHIMOTO, Emilia Mariko; TATUMI, Sonia Hatsue. Datações arqueológicas em Mato Grosso do Sul. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, Brasil, n. 9, p. 73-93, 1999. DOI: 10.11606/issn.2448-1750.revmae.1999.109343. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revmae/article/view/109343>.. Acesso em: 30 set. 2025.

PECHINCHA, Mônica Thereza Soares. *Histórias de admirar: mito, rito e história Kadiwéu*. 1994. 202 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, UnB, Brasília. 1994.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. *Festa e guerra*. São Paulo: Edusp, 2015.

RIBEIRO, Darcy. *Kadiwéu: ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. 3. ed. São Paulo: Global, 2019.

RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. São Paulo: Global, 2017.

ROMIZI, Francesco; BRITO, David de F. *Os múltiplos caminhos da tradição espiritual e de sabedoria do povo Ejiwajegi*. In: 34ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA. 2024, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2024. Disponível em: <https://anais.rba.abant.org.br/34rba/trabalho?atividade=100704>. Acesso em: 24 nov. 2024.

SIQUEIRA JR., Jaime Garcia. *“Esse campo custou o sangue dos nossos avós”*: a construção do tempo e espaço kadiwéu. 1993. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 1993.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. Edusp, 2002.

SOUZA, Ilda de; FERREIRA, Rogério Vicente. Breve Reflexão sobre a Diversidade linguística e o Povos Indígenas em MS. In: AGUILERA URQUIZA, A. H. (org.) *Antropologia e História dos Povos Indígenas em Mato Grosso do Sul*. Campo Grande: UFMS, 2016

SOUZA, Lilian Moreira Ayres de. *Descrição da fala masculina e da fala feminina na língua Kadiwéu*. 2012. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, Três Lagoas, 2012.

VIDAL, Lux Boelitz (org.). *Grafismo indígena: estudos de Antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel/ Fapesp/ Edusp, 1992.

VINHA, Marina. *A produção do conhecimento matemático na escola indígena Kadiwéu: jogos e etnomatemática em práticas de ensino e aprendizagem*. 2014. 225 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, Campo Grande, 2014.

WAGNER, Roy. “Prefácio”, “Introdução” e “A presunção da cultura”. In: *A invenção da cultura*. Tradução Marcela Coelho de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Entrevistas

LANGE, Julia. Entrevista na aldeia Alves de Barros. Porto Murtinho. 27 fev. 2025).

LANGE, Julia. Entrevista no Museu do Índio. Rio de Janeiro. 07 jul. 2023

PIRES, Tiago. Entrevista via comunicação eletrônica (áudio, texto e imagem). Mato Grosso do Sul. 13 jun. 2025.

ROCHA, Iva. Entrevista na aldeia Alves de Barros. Porto Murinho. 07 jan. 2025)

SOARES, Arindo. Entrevista no Museu no Índio. Rio de Janeiro. 07 jul. 2023

VERGÍLIO, Bento. Entrevista sobre o grafismo familiar. Aldeia Alves de Barros: 06 jan. 2025. Entrevista concedida a Benilda Vergílio.