



Aline Maria Müller

## Arte Kadiwéu: processos de produção, significação e ressignificação

Tese de doutoramento em Antropologia orientada pelos professores doutores Fernando José Pereira Florêncio e Levi Marques Pereira e apresentada ao Departamento de Ciências da Vida da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

Agosto de 2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

**ALINE MARIA MÜLLER**

**Arte Kadiwéu:**

processos de produção, significação e ressignificação

Tese de Doutoramento apresentada ao Instituto de Antropologia, do Departamento de Ciências da Vida da Universidade de Coimbra, sob orientação do professor doutor **Fernando José Pereira Florêncio** e co-orientação no Brasil do professor doutor **Levi Marques Pereira**.

Coimbra, 2017

## **Agradecimentos**

Agradeço a todos que colaboraram direta ou indiretamente para a realização desta tese.

Primeiramente às artesãs Kadiwéu, que compartilharam comigo seus conhecimentos e experiências. Também aos caciques, que autorizaram minhas visitas.

Agradecimento ao professor Fábio Lopes, que ajudou no primeiro contado de campo e respectiva imersão na aldeia.

Ao meu orientador, professor doutor Fernando José Pereira Florêncio, que me guiou nesta jornada, sempre disposto e paciente. Também ao co-orientador no Brasil, professor doutor Levi Marques Pereira por aceitar compartilhar comigo seu conhecimento sobre povos indígenas.

A todos os meus familiares. Em especial ao meu pai e meu marido, que sempre me apoiaram nesta jornada.

Ao Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini por haver cedido de forma gratuita duas fotos do acervo de Guido Boggiani para ilustrar o corpo da tese. Em especial a Donatella Saviola, Mario Mineo e Leandro Ventura pelo gentil atendimento.

À professora doutora Marina Vinha, grande conhecedora da etnia Kadiwéu, que sempre gentil e atenciosamente me recebeu, repassando informações relevantes para a pesquisa.

À Carla Calarge, que amavelmente nos recebeu no Museu das Culturas Indígenas Dom Bosco, guiando-nos pelo acervo etnológico.

À professora doutora Sandra Xavier, cujas aulas contribuíram com leituras que subsidiaram certos temas aqui abordados.

Também à professora doutora Ana Luisa Santos que, no papel de coordenadora, ajudou muito nos processos burocráticos e acadêmicos referentes ao curso.

Ao professor doutor Angel Espina Bárrio, que durante a defesa de projeto contribuiu com sugestões relevantes.

A todos, meus sinceros agradecimentos!

## **Dedicatória**

*Dedico esta tese ao meu filho Felipe Luiz, nascido durante o doutoramento. Minha fonte de inspiração.*

## RESUMO

**Título:** Arte Kadiwéu – processos de produção, significação e ressignificação.

**Palavras-chave:** arte, índios Kadiwéu, Mato Grosso do Sul, Brasil, etnicidade, produção, significação.

A presente tese é o resultado de um estudo acerca da arte indígena Kadiwéu, com especial atenção à cerâmica. Os indígenas Kadiwéu são descendentes dos Guaicurus, grupo de guerreiros equestres que travaram conflitos com os colonizadores durante séculos. Atualmente, os Kadiwéu estão assentados em uma Terra Indígena situada entre a Serra da Bodoquena e o Pantanal de Porto Murinho, no estado brasileiro de Mato Grosso do Sul. A Terra Indígena Kadiwéu possui 534 mil hectares e está dividida em quatro aldeias: Alves de Barros, São João, Tomázia e Campina. Apenas as aldeias de Alves de Barros e São João foram visitadas, pois era onde residiam as artesãs.

A investigação doutoral compreendeu etapas de pesquisa de terreno, distribuídas nos anos de 2014, 2015 e 2016, bem como o registro de peças de arte por meio de fotografias digitais com câmera reflex (tipo profissional), sendo as peças fotografadas sobre fundo infinito, aplicando posteriormente, em computador, ajustes de brilho e contraste. Os trabalhos de campo associaram a observação direta, de cunho etnográfico, com entrevistas não diretivas. A combinação destes dois elementos permitiu captar os processos de significação e ressignificação da arte kadiwéu, definindo seu espaço como expressão da etnicidade.

Os grafismos foram analisados observando o jogo de simetria e ritmo no repertório iconográfico. Este jogo de espelhamento simétrico pode estar relacionado com pares de oposição sobre os quais a sociedade kadiwéu está organizada: senhores *versus* cativos, kadiwéu *versus* não kadiwéu, natureza *versus* humano, mundo dos vivos *versus* mundo dos mortos. Para subsidiar a análise foi necessário recorrer aos teóricos da semiótica, somando a esta a ideia de agência.

Também foi tecida a biografia dos objetos, fazendo uma conexão entre contextos aos quais as peças estão submetidas e as respectivas significações. Percebeu-se que, no fluxo das peças, a cada novo contexto a que estas são submetidas, novas camadas de significação são depositadas. Os contextos analisados foram: na aldeia, nas lojas de artesanato, nos espaços de consumo desta arte, em museus e universidades.

A arte kadiwéu apresenta persistências importantes no modo de produção, mas também alterações que são resultantes da adaptação a demandas de mercado. Peças menores são mais produzidas por venderem mais, especialmente ao turista, que precisa levar em conta o fator portabilidade. Também há acréscimos nas formas: antes jarros e pratos eram dominantes, hoje aparecem em equidade com as peças zoomorfas.

## Abstract

**TITLE:** Kadiwéu art: process of production, signification and resignification

**Keywords:** art, Kadiwéu Indian, Mato Grosso do Sul, Brazil, ethnicity, production, signification.

This doctoral thesis is the result of one study about Kadiwéu Indian art, mainly on pottery. Kadiwéu Indians are descendants of Guaicurus, the equestrian warriors that fought colonizers during centuries. Today, the Kadiwéu Indians are settled in a land between Serra da Bodoquena and the Pantanal of Porto Murtinho, in Mato Grosso do Sul State, Brazil. The Kadiwéu land have 534 thousand hectares divided in four hamlets: Alves de Barros, São João, Tomázia e Campina. Only the hamlets of Alves de Barros and São João have artisans and were visited.

The doctoral investigation had field work campaigns spread among the years of 2014, 2015 and 2016. Another resource was the use of digital reflex (professional) camera and the objects were photographed over infinite background. The photos were transferred to the computer and adjustments of brightness and contrast were made. The fieldwork combined ethnographical direct observation with non-directive interviews. This combination aloud to note the processes of signification and resignification over Kadiwéu art defining its space as ethnicity expression.

The graphic forms were analyzed observing the set of symmetry and rhythm in the iconographic repertoire. This set of symmetric mirroring can be related with the opposition pairs over which the Kadiwéu society is organized: lords *versus* captives, Kadiwéu *versus* non Kadiwéu, nature *versus* human, world of living *versus* world of death. To support the analysis it was necessary to resort to semiotic theorists in parallel to the idea of agency.

The biography of object was used to make the connection between the contexts that pieces are submitted and the respective resignifications. I note that in the flux of pieces, every new context that art objects are exposed they receive new layers of significant. The analyzed contexts were: on hamlet, on the stores, in the consuming spaces and in museums and universities.

The Kadiwéu art shown important continuities in the production mode as well some changes resulting from marketing demands. Small pieces are more numerous because they sell better especially for tourists that have to have in count the transportation. The form also has changes: before plates and jars were dominants but now they are produced in same number of the zoomorphic pieces.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>01</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>SITUANDO A CULTURA MATERIAL E A ARTE INDÍGENA</b>	
<b>ENQUANTO OBJETO DE ESTUDO.....</b>	<b>17</b>
1.1. A CULTURA MATERIAL ENQUANTO OBJETO DE ESTUDO.....	17
1.2. SOBRE ARTE E ARTE INDÍGENA.....	28
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>DO GUAICURU AO KADIWÉU: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA</b>	
<b>DO OBJETO DE ESTUDO.....</b>	<b>34</b>
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>A PRODUÇÃO DA CERÂMICA KADIWÉU.....</b>	<b>56</b>
3.1. AS ORIGENS DA CERÂMICA KADIWÉU.....	56
3.2. A PRODUÇÃO DA CERÂMICA KADIWÉU NA ATUALIDADE.....	64
3.3. MERCANTILIZAÇÃO E ADAPTAÇÕES NO PROCESSO PRODUTIVO.....	71
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>INTERPRETANDO A ARTE KADIWÉU: PROCESSOS DE SIGNIFICAÇÃO</b>	
<b>E RESSIGNIFICAÇÃO.....</b>	<b>81</b>
4.1. O DUALISMO NAS RELAÇÕES DOS KADIWÉU COM OUTROS GRUPOS.....	91
4.2. O DUALISMO NA COSMOLOGIA KADIWÉU.....	95
4.2.1. O mito do homem da caverna.....	97
4.3. OS GRAFISMOS KADIWÉU E A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DO MUNDO.....	101
4.3.1. Pinturas corporais e diferenciação de castas.....	101
4.3.2. O mundo dos vivos e o mundo dos mortos.....	104
4.4. BIOGRAFIAS: NOVOS CONTEXTOS, NOVOS SIGNIFICADOS.....	109
4.4.1. Na aldeia.....	110
4.4.2. La loja.....	113

4.4.3. Nos espaços de consumo dessa arte.....	116
4.4.4. Em museus e universidades.....	117
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>120</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>126</b>

## INTRODUÇÃO

Para compreender como a arte kadiwéu se tornou meu objeto de estudo, é inevitável narrar um pedaço de minha história de vida. Em fevereiro de 2008 mudei-me para o Estado de Mato Grosso do Sul, acompanhando meu marido, que recém ingressara para atuar como professor em uma universidade federal daquela região. Naquele mesmo ano fizemos uma visita à cidade de Bonito, famoso ponto turístico. Foi ali que, pela primeira vez, tive contato com a arte indígena Kadiwéu, através de peças de seu artesanato à venda nas lojas locais. Na ocasião, jamais me ocorreu que um dia viria trabalhar academicamente com as belas peças de cerâmica produzidas por aqueles indígenas da Serra da Bodoquena. De fato, minha graduação era em jornalismo e a antropologia, por mais que pulsasse latente em minhas aspirações, ainda não se apresentava claramente como opção. No mesmo ano, acompanhando meu marido em suas pesquisas arqueológicas, fiz uma visita ao distrito de Morraria do Sul, local que mais de duas décadas antes havia sido alvo de contenda entre indígenas Kadiwéu e colonos. Na ocasião ouvi muitas histórias sobre estes indígenas.

Em 2009 iniciei o curso de mestrado em História indígena pela Universidade Federal da Grande Dourados, uma das instituições federais de ensino superior de Mato Grosso do Sul. Lembrando-me da experiência do ano anterior, na Morraria do Sul, decidi dedicar o meu projeto de pesquisa a uma investigação sobre o conflito que, casualmente, havia tomado conhecimento meses antes. Ao consultar as fontes disponíveis, vi que ninguém, até então, tinha se dedicado a investigar exclusivamente tal conflito, sendo que este episódio só era citado em outras

pesquisas de forma contextual. Foi quando tomou forma o objeto de estudo tratado na minha dissertação de mestrado (Müller, 2011): o conflito entre indígenas Kadiwéu e colonos na Serra da Bodoquena desde a ótica dos jornais impressos. Com isso, aproveitei minha formação inicial como elo de conexão entre a história indígena e a prática jornalística. Ocorrida entre os anos de 1980 e 1984, a contenda resultou em mortes para ambos os lados, tendo sido tema recorrente nos jornais da época. As matérias jornalísticas, seja em maior ou menor medida, reproduziam e alimentavam representações arraigadas no imaginário popular desde os tempos coloniais e que persistem. O tema também foi abordado em artigos, onde aprofundo a questão das representações (Müller, 2012; Müller, 2015).

Em 2009 fiz uma nova visita a Morraria do Sul, dedicando-me a permanecer alguns dias hospedada na pousada, a fim de colher relatos para a dissertação. Lentamente, vi se materializar nas narrativas o *ethos* guerreiro dos Kadiwéu, marcado pelo enfrentamento com a sociedade circundante e sustentado em bases fortemente etnocêntricas, instrumento com o qual estes indígenas estabelecem mediações com o mundo exterior. Ao se referir aos índios Kadiwéu, as palavras “difíceis”, “violentos” e “orgulhosos” abundavam nas narrativas dos depoentes não indígenas. Mas era preciso tecer o contraponto, tratei então de entrevistar alguns indígenas que transitavam pela sede da cidade de Bodoquena. Foi o primeiro contato que tive com o universo indígena para além do que narravam os jornais e os textos históricos. Mas não visitei a aldeia, em parte por não ter, à época, acesso a veículo tracionado, indispensável para a descida à sede de Alves de Barros, mas também por me sentir amedrontada com os contos e histórias sobre os indígenas cavaleiros.

O mestrado em História da UFGD, em sua linha de História Indígena, se aproxima muito da antropologia em busca de preceitos metodológicos e diálogos produtivos para a formação do conhecimento em torno da temática indígena. Foi neste momento que conheci com mais profundidade o campo da antropologia,

trazendo à tona a paixão pela área, um entusiasmo que até então, como disse, estava latente.

Após o Mestrado, iniciei a minha experiência como professora no magistério superior, lecionando disciplinas da área de antropologia na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, o que permitiu aperfeiçoar meus conhecimentos teóricos. Foram dois anos ministrando aulas naquela instituição.

De todas estas experiências, surgiu o desejo de me aproximar ainda mais da antropologia enquanto referencial teórico de pesquisa. Cursei como aluna especial do Mestrado em Antropologia da UFGD a disciplina de “Teoria Antropológica I”, ministrada pelo professor Levi Marques Pereira. Foi quando decidi ingressar num doutoramento em Antropologia para aprimorar minhas habilidades neste fascinante campo de estudo. Antes mesmo de iniciar meus estudos de doutoramento, decidi empreender trabalhos de campo. Parti para primeira experiência de terreno, tendo por objeto duas aldeias Kadiwéu.

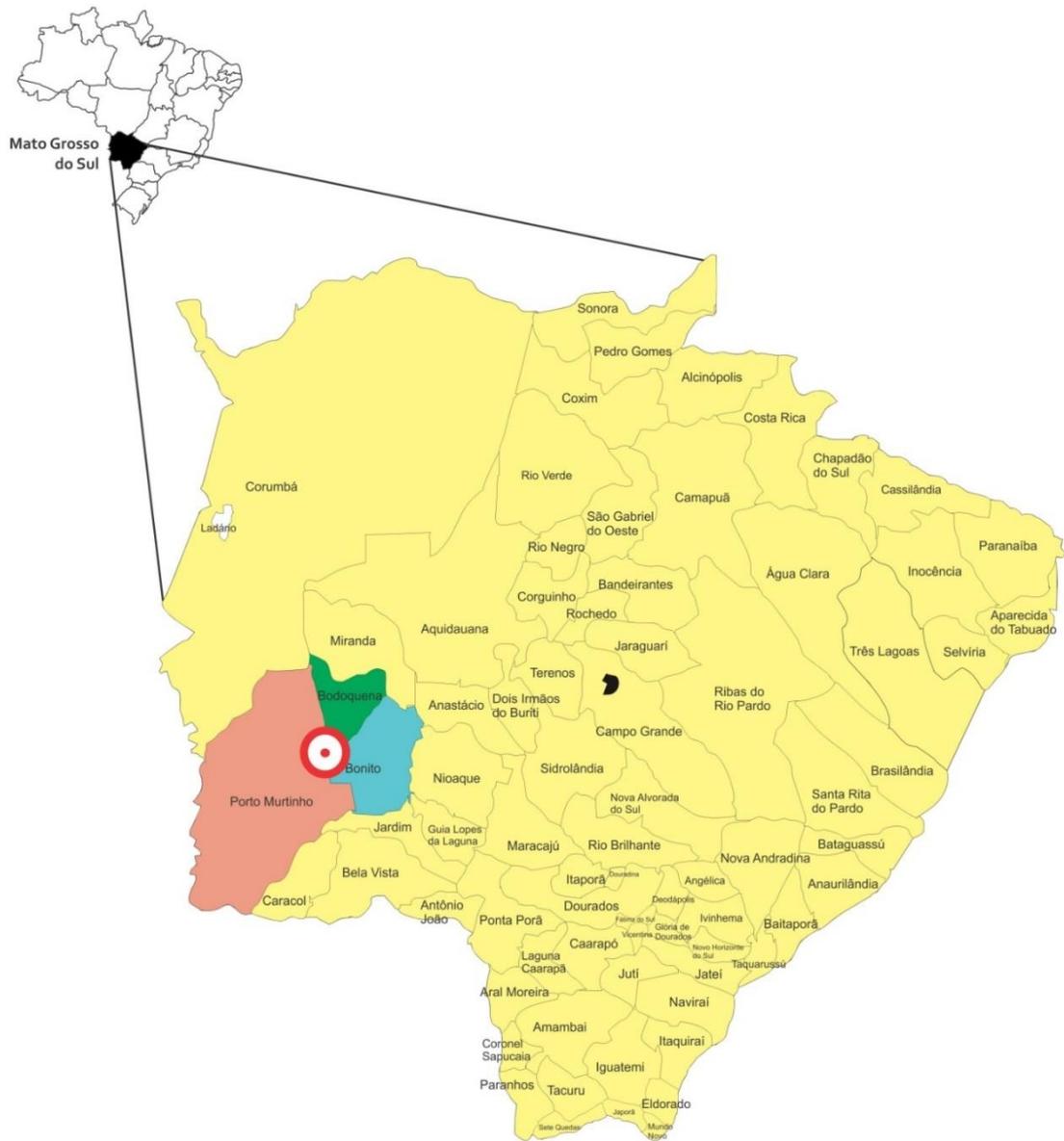
Ciente então de todas as dificuldades em travar o primeiro contato com os Kadiwéu, dificuldades estas narradas não só nas falas dos depoentes, mas também em teses e artigos acadêmicos, parti em busca da minha experiência de campo. Foi preciso encontrar uma maneira de ser apresentada às comunidades. Neste primeiro contato com os indígenas que antes só tinha conhecido pela literatura e através dos jornais impressos, havia um misto de temor, respeito e fascinação. Na cabeça, vinham as muitas histórias que descrevem como os Kadiwéu são hostis com os representantes da sociedade não indígena e até mesmo com outras etnias indígenas. Quando conheci o professor Fábio Lopes, atuante nas aldeias da etnia, este se dispôs a me auxiliar com o primeiro contato. Com a ajuda de Fábio, consegui ser apresentada ao então cacique, Ademir Matchua (ou Matexua), que muito gentilmente concedeu a permissão para desenvolver meu trabalho de pesquisa com a arte Kadiwéu na aldeia Alves de Barros.

Apesar de localizada no município de Porto Murtinho, Alves de Barros tem sua entrada por Bodoquena e só é acessível por veículo tracionado. Desde Dourados, cidade onde resido, são 450 quilômetros, sendo os últimos 30 em estrada muito precária. Para chegar ao centro da aldeia é preciso cruzar a região da Morraria, que integra a grande Serra da Bodoquena. Após o mirante se inicia uma descida difícil e íngreme até a base do morro, desde onde se desdobra uma planície imensa que se incorpora ao Pantanal de Mato Grosso do Sul.

A Terra Indígena Kadiwéu é formada oficialmente por quatro aldeias: Alves de Barros, São João, Tomázia e Campina. Juntas, estas aldeias totalizam 534 mil hectares. Cada qual tem sua administração autônoma, representada por um cacique auxiliado por seu vice e por um conselho. A escolha do cacique se dá em assembleia, quando os membros votantes da aldeia elegem sua liderança. Contudo, conflitos pelo poder podem surgir deste processo, como será relatado mais adiante.



A Aldeia Alves de Barros, situada ao pé da morraria, vista desde o Mirante.



Mapa com a localização da área de estudo

Entendo que a experiência em campo foi um divisor de águas, reforçando a perspectiva de que o trabalho de campo é considerado um verdadeiro “ritual de passagem” para os estudiosos da cultura humana. Tamanha importância do trabalho de campo para o antropólogo que, via de regra, este passa a ser identificado a partir do seu objeto de estudo, como é o caso de Malinowsky entre os Trobriandeses, Evans Pritchard entre os *Nuer* e tantos outros.

Quando do meu primeiro contato com os Kadiwéu, em abril de 2014, consegui estabelecer uma relação profícua com as colaboradoras artesãs de minha tese: Vergínia, Lenita e Ana na Alves de Barros e Vanilda, Elisângela, Lucicléia e Elis Regina na São João. Em setembro do mesmo ano, mudei-me para Portugal para dar início ao Doutorado em Antropologia pela Universidade de Coimbra.

Concluída a etapa de créditos na Universidade de Coimbra, que se deu entre setembro de 2014 e Julho de 2015, regressei ao Brasil a fim de empreender outras etapas de campo, o que julguei indispensável para obter mais informações de cunho etnográfico. Por mais que as disciplinas teóricas tenham o objetivo de nos preparar para o trabalho de campo, discutindo os grandes ícones da Antropologia, a verdade é que quando partimos para a prática etnográfica custa-nos saber por onde começar. Na medida em que ia adentrando mais e mais o território kadiwéu, vinha a mente as descrições feitas por Darcy Ribeiro e seu célebre trabalho monográfico. De fato, a casa em que ele habitou durante o seu trabalho de campo ainda está lá, apesar do mal estado em que se encontra.

As abordagens técnicas discutidas nos livros, seja descrevendo as instituições sociais ou traçando as genealogias, nem sempre respondem de forma eficaz às reais situações vivenciadas no campo. No meu caso, em particular, sendo a arte o tema central de minha investigação percebi que estabelecer diálogos com os nativos seria um bom ponto de partida, conforme aconselha Cardoso de Oliveira ([1998]2006), em sua ‘relação dialógica’. Foi quando percebi que uma etnografia nos moldes clássicos, pautada na observação participante, não seria a melhor

opção neste caso. Por isso, tive que pensar em uma metodologia eficaz para o tipo de trabalho que me propus a desenvolver.

### 1.1. CONSTRUINDO NEGOCIAÇÕES

A antropologia pós-moderna traça duras críticas às pesquisas centradas exclusivamente na coleta de dados, sem que se reflita sobre que tipo de benefício poderia ser revertido aos grupos estudados. Este tipo de produção às vezes é tido como predação acadêmica, especialmente nas relações pessoais, seja entre os pares na academia, seja com os nativos. Os nativos, em boa medida, não querem mais ser tratados como facilitadores passivos e pacientes com a presença (muitas vezes incômoda) do antropólogo, mas exigem formas de contrapartida.

No que se refere aos kadiwéu, como visto em alguns casos – como o narrado por Lidiane Lecznieski em sua tese (2005) – as relações podem ser muito difíceis. Com isso, não é mais possível entrar nas aldeias com o argumento de “estudar sua cultura e difundi-la”. Ouvi de um dos índios, ao se referir a este tipo de pesquisa, um desabafo em forma de indignação: “não sou bicho para ser estudado”. Por isso, sempre fiz questão de deixar claro o tipo de reciprocidade a ser estabelecida: todas as peças utilizadas em minha pesquisa foram compradas. Ao todo adquiri em torno de 50 peças de cerâmica. Algumas foram distribuídas como presente, outras integram minha coleção pessoal. O preço das peças varia de R\$ 10,00 para as pequenas até R\$ 150,00 para os jarros grandes.

Cada estada com as artesãs foi precedida de conversa com o respectivo cacique de cada aldeia. Trata-se de uma hierarquia que deve ser seguida como forma de respeito à liderança instituída, evitando conflitos desnecessários. No caso da aldeia São João, as primeiras visitas foram feitas com a anuência da cacica Lenara. Com sua saída do cacicado, as últimas visitas foram autorizadas pelo

cacique Crisanto. Na Alves de Barros, como já dito, a autorização foi obtida com o cacique Ademir.

Além da compra das peças de cerâmica, foram também atendidos alguns pedidos, logo sentidos como uma necessidade de reciprocidade para a continuidade dos trabalhos: em algumas visitas alguns colaboradores foram presenteados com aparelhos de som, bonecas para as crianças, peças de roupas, em outras levei lanternas, comidas (cestas básicas e guloseimas para as crianças).

Ao estar atenta a estas necessidades de negociar estadas, de forma a atender aos pedidos que estavam ao meu alcance, foi possível construir permanências muito tranquilas e profícuas. Ao me prontificar a comprar as peças que seriam depois fotografadas, construí uma relação de mútuo benefício.

## 1.2. TECENDO UMA METODOLOGIA

Se fosse possível definir o método em poucas palavras, este seria o caminho ou maneira para se chegar a determinado fim (Richardson, 1999). Portanto, é um dos elementos fundamentais para apresentar ao público os percursos seguidos e os recursos acessados pelo pesquisador no transcurso de sua pesquisa. Contudo, ao contrário das ciências naturais, que por meio de experimentos buscam explicar fenômenos universais, nas humanidades os pesquisadores investigam coisas bem mais subjetivas, como os comportamentos de dadas sociedades. Assim, as ciências naturais seguem a **via da explicação**, ao passo em que as ciências sociais a **via da compreensão** (Demo, 1983; Gil, 1995). Quando os cientistas sociais decidiram romper com o ideal positivista das ciências naturais, um rico conteúdo metodológico se desenvolveu, haja vista que tentar explicar fenômenos sociais não parecia o caminho mais apropriado para os estudiosos das humanidades. As ciências sociais passaram a contar com ampla qualidade de orientações teórico-

metodológicas a serem empregadas no processo crítico de construção da pesquisa em humanidades.

Dito isso, apresento agora os caminhos percorridos e os instrumentais utilizados nesta pesquisa doutoral, um caminho que não apareceu pronto, mas que foi se apresentando ao longo das etapas vivenciadas. Ou seja, foi preciso “tecer” uma metodologia, algo que não é inédito ou estranho, mas sim uma situação vivenciada por muitos na antropologia.

A partir do momento em que propus estudar a arte kadiwéu, especialmente a cerâmica, necessariamente precisei dividir a investigação em dois momentos: um que traça o contexto histórico a fim de ver como este tipo de manifestação artística se originou e de que forma era produzida no passado e, por isso mesmo, de cunho diacrônico; e um segundo momento em que a partir de estadas de caráter etnográfico busco definir como se dão os processos de produção das peças artísticas nos dias de hoje, ou seja, uma ação de pesquisa de cunho sincrônico, característica da antropologia. Para Richardson (1999), no modelo sincrônico os fenômenos sociais são explicados por um conjunto de estruturas sem levar em consideração a trajetória histórica, ao passo que no modelo diacrônico os fenômenos sociais são explicados por uma sucessão de acontecimentos, ou seja, é historicista. Mas se considerarmos o Particularismo Histórico, linha de raciocínio esboçada por Boas [1911 a 1940] (Boas, [1940]2009) como forma de explicar as diferenças entre sociedades, não podemos descartar o modelo diacrônico, pelo menos como forma de se montar o contexto etnológico do grupo estudado.

Por isso, a primeira parte da tese traçou um percurso dos Guaicurús, ancestrais dos Kadiwéu, a partir de fontes históricas, moldando um pano de fundo que retrata a etnia estudada. Ao historiar a arte kadiweu foi possível elaborar um quadro contextual que trouxe subsídios para as etapas seguintes de investigação. Ou seja, este primeiro momento meu foco foi na leitura e releitura dos recursos bibliográficos, disponíveis em livros e artigos, muitos dos quais conheço desde

minha dissertação de mestrado. As novas plataformas virtuais, como a “Biblioteca Digital Hispanica”, ou a “Archive Digital Library”, tornaram possível o acesso a obras antes muito restritas, especialmente aquelas históricas e raras. Com isso, aperfeiçoei o contexto histórico, sendo os resultados apresentados no Capítulo 2.

Mas, para dar uma dimensão antropológica ao estudo, foi preciso antes definir com absoluta clareza o que aqui se entende por arte. Assim, apresento uma discussão sobre o estudo da cultura material na antropologia, seguido da reflexão sobre o termo “arte”, contrastando a noção ocidentalizada de arte com as expressões estéticas de grupos étnicos. Esta discussão abre o conteúdo da tese, sendo apresentada antes mesmo do contexto histórico, no Capítulo 1.

Montado o embasamento teórico e o contexto histórico, passo então para os dados empíricos. Para tanto, fiz uso de observação direta nas aldeias onde residem as artesãs contemporâneas. Quer dizer que o segundo momento de pesquisa se deu por uma abordagem do tempo presente, onde o objeto é observado desde uma perspectiva sincrônica – ou seja, dentro de uma temporalidade e espacialidade específicas: a grande região da Serra da Bodoquena (mais especificamente entre Miranda, Bonito e Bodoquena) e a produção artística empreendida durante a etapa de campo, que se deu em visitas distribuídas entre os anos de 2014, 2015 e 2016. No Capítulo 3, narro as origens da cerâmica kadiwéu e menciono as coleções montadas por etnólogos, passando por fim à descrição das atividades de pesquisa de terreno para descrever o modo de produção desta forma artística.

Sobre a observação direta empreendida nesta tese cabem alguns esclarecimentos. Não foi uma etnografia como entendemos nos moldes clássicos, propostos desde o funcionalismo de Malinowski. Isso porque a observação não se deu de forma continuada e participante. Para ser participante, seriam necessárias estadas prolongadas na aldeia, onde os aspectos mais complexos da organização social também estariam entre os pontos focais do estudo. Assim, o método

etnográfico foi empregado somente em parte, especialmente no que diz respeito à observação direta e relação dialógica no processo de construção da interação entre pesquisador e facilitadores (ou informantes). Esta relação dialógica segue o proposto por Roberto Cardoso de Oliveira ([1998]2006), onde as conversas entre investigador e colaboradores nativos devem buscar o formato de um diálogo entre iguais, despindo-se o primeiro das amarras do meio acadêmico a fim de superar as fronteiras dos universos semânticos. Talvez esta concepção de trabalho de terreno tenha sido a fórmula do sucesso de minha investigação, pois em nenhum momento houve situações de tensão com os indígenas. Ao contrário do que foi vivenciado por outros antropólogos, sempre tive livre acesso em minhas “visitas”, sendo muito bem recebida pelos indígenas.

Em minha pesquisa, o método etnográfico teve de ser adaptado e somado ao modelo de história oral, também tão caro à antropologia. A historicização do objeto de estudo e a subsequente investigação em uma temporalidade e espacialidade específicas (a Terra Indígena Kadiwéu na atualidade) permitiram construir uma descrição antropológica do universo artístico Kadiwéu e compreender a forma como as artesãs se inserem na estrutura social do grupo. Mas a tônica da pesquisa está assentada no campo da antropologia da arte.

A combinação entre observação direta e entrevistas teve por objetivo captar os processos de significação e resignificação da arte kadiweu, definindo seu espaço na expressão da etnicidade. Para cumprir tal objetivo foi necessário construir um conhecimento metodológico prévio. No livro “O trabalho do Antropólogo”, Cardoso de Oliveira descreve sobre as etapas da investigação científica: o olhar, o ouvir e o escrever. “Evidentemente tanto o ouvir como o olhar não podem ser tomados como faculdades totalmente independentes no exercício da investigação” (Ibid, p.21). Essas duas etapas se completam, pois num trabalho de campo é necessário olhar e saber ouvir. E em relação à última etapa, que é o escrever, o autor menciona: “(...) No ato de escrever, portanto na configuração final do trabalho, que a questão do conhecimento torna-se tanto ou mais crítica” (Ibid, p. 25). Nesta

etapa do trabalho é que o pesquisador irá consultar as anotações feitas em campo e os demais materiais para poder redigir o texto. As ideias de Cardoso de Oliveira dialogam muito com as de Geertz ([1988]2009), que separa as etapas da construção do conhecimento antropológico em “Estar lá” e “Estar aqui”, dois momentos distintos, que demandam ações muito próprias, mas que são absolutamente complementares.

Outro objetivo na minha pesquisa foi o de canalizar esse arcabouço metodológico para o espaço de produção artística, onde o ver e o ouvir aparecem como prática constante no acompanhamento dos artistas em seus locais de vivência e produção. O escrever, por fim, prestaria contas de todo esse processo vivenciado pela pesquisadora no ato de elaboração do texto final: a tese de doutorado. Ciente da crítica de George Marcus e James Clifford (1985), que em um artigo sobre certo seminário de avaliação crítica da escrita antropológica, apontam as fragilidades inerentes à escrita etnográfica, que pode assumir a condição de representação em forma de texto. Com isso, fica evidente que todo intento de neutralidade ou assepsia na produção do texto etnográfico é vã. As formas hipermodernas de pesquisa em humanidades, como àquela proposta por Bruno Latour (1996) em seu texto “On actor-network theory”, tentam superar o dilema do método na antropologia, mas sem ainda convencer plenamente os investigadores da área. Ou seja, a antropologia ainda é, na maior parte do tempo, uma disciplina essencialmente interpretativa. A polifonia trouxe os atores do cenário etnográfico para dentro do texto acadêmico, mas os ensaios que abusam desta forma de produção textual, defendendo-a como única alternativa para a pretensa neutralidade, correm o risco de transformar o antropólogo em mero escriba que transcreve de forma mecânica eventos que testemunha (Geertz, [1988]2009). De todas as formas, a pesquisa etnográfica não é um trabalho finalizado, mas um contexto aberto a atualizações:

There is reporting and constant feedback by diversely composed audiences from beginning to end. The final result has multiple accountabilities which are thought about and through the entire project,

and so the final result is not final, at least conceptually – there is an ideology to design of open-endedness and of a work being a solution that is subject to revision by later and other work (Marcus, 2007: 355).

Em resposta ao artigo de Marcus, de onde se extraiu a citação acima, Judith Okely, ainda que defendendo o modelo clássico de etnografia, coloca seu ceticismo acerca daquilo que chamamos “técnicas de pesquisa”, argumentando que a prática antropológica ainda não foi completamente sistematizada (Okely, 2007). É dizer, o trabalho de terreno é ainda uma atividade cercada de dilemas e incertezas, uma experiência em boa medida pessoal, assim como contextual, e que não possui fórmula mágica para sua prática.

Sabe-se que ao iniciar um trabalho de cunho etnográfico, que envolve entrevistas, é preciso estabelecer contato com pessoas, essas que serão os depoentes. É através delas que saberemos informações, relatos do acontecido e só assim poderemos desenvolver o nosso trabalho:

O momento da entrevista tem assim um sentido próprio, distinto do uso que se possa fazer do produto-entrevista, mas que é, evidentemente, perseguido na transcrição, na releitura e na versão final da entrevista, quando se torna arquivo oral e escrito (Le Ven *et al.*, 1997: 219)

Ao realizar uma entrevista é importante escolher bem o local, pois esse influencia o entrevistado. Tal questão é muito bem ilustrada no texto “Tempo e espaço nas imagens das lembranças”, de Célia Lucena, “(..) pelo imaginário, fantasias e sonhos, as diversas moradas interpenetram-se e guardam os tesouros dos dias antigos. Apegamo-nos aos objetos, são transformados em tesouro, pois são dotados de significação” (Lucena, 1997: 228).

É através da entrevista que o pesquisador obtém dados para a sua pesquisa e há uma interação entre as pessoas. Sobre a interação entre entrevistador e entrevistado, William J. Goode e Paul K. Hatt afirmam que o “processo de realizar a entrevista é grandemente auxiliado pelos registros das questões de maneira que mais se aproxima a uma conversação, introduzindo aqueles itens que são o principal objetivo da pesquisa” (Goode & Hatt, 1979: 252).

O modelo de entrevista por mim utilizado é o de “entrevista não estruturada”. Tal sistema prevê uma interação não diretiva, ou seja, descarta o uso de entrevistas diretas e questionários fechados como forma de evitar a condução do entrevistado, problema este abordado por Paul Thompson em sua obra “A voz do passado” (Thompson, 1992). Wayne Fife, com base em sua ampla experiência de campo na Nova Guiné, assevera que as entrevistas estruturadas não são do interesse da prática etnográfica, pois seria impossível dar conta da complexidade social fazendo uso deste recurso:

I (along with most other ethnographer) do not agree with the falsely scientific agenda of forcing those with whom we do research to “answer” questions in such a way as to suggest that complex lives can be understood through a multiple choice questionnaire format (or its analog). Another way to think about this issue is to understand that the questions used during interviews are also sometimes divided between what are called closed-ended questions and open-ended questions. Closed-ended questions give the person being interviewed only a very limited numbers of choice. [...] As I suggested above, ethnographic researches are seldom interested in limiting the responses of the people we do research with in this manner. Ours is the art of the open-ended interview, or of asking questions in such a fashion that the person being interviewed has the “right” to interpret the question and take it any place he or she pleases” (Fife, 2007: 93).

Para a antropologia, a entrevista não é um jogo de perguntas e respostas, mas uma conversa, em que tópicos são evocados como forma de estimular o depoente. Nas palavras de Goode e Hatt (1979: 252), o “processo de realizar a entrevista é grandemente auxiliado pelos registros das questões de maneira que mais se aproxima a uma conversa, introduzindo aqueles itens que são o principal objetivo da pesquisa”. Uma vez o entrevistado inicia sua fala, o antropólogo deve evitar interrupções, deixando que este discursse livremente. Assim se deu minhas conversações com as artesãs, sempre em forma de tópicos na busca por diálogos longos. As perguntas diretas estavam restritas a elementos técnicos da produção, como “que tipo de material você acrescenta na massa para ela não rachar no fogo?; ou ainda “como são feitas as tintas usadas na decoração?

Os objetos de arte atuaram como outro veículo de acesso às informações buscadas. Estas informações residiam no discurso das entrevistadas, acionadas pela

relação entre o objeto *per se* e o diálogo constituído em torno do mesmo. Os dados registrados com o auxílio das entrevistas prestaram contas aos elementos provindos da observação direta.

A cerâmica Kadiwéu é adornada com expressiva manifestação iconográfica, ressaltada com cores vivas. Em razão disso a fotografia foi um instrumento de trabalho sempre presente. As peças estudadas foram registradas por meio de sessões fotográficas, que abriam caminhos para estudos tipológicos e estilísticos. As tipologias e estilos formaram o ponto de partida para traçar a dimensão simbólica da arte, cuja principal origem precisamente remete aos grafismos típicos da etnia.



Fotografando as peças em fundo infinito. Para as fotografias foram usadas câmeras fotográficas Canon 60D e Canon Rebel XS. As imagens foram tratadas com ajustes de brilho e contraste no próprio software da Canon, chamado "Digital Photo Professional, usado na conversão dos arquivos no formato RAW para o formato JPG

Os desenhos foram analisados, observando o jogo de simetria e ritmo entre diferentes elementos que compõem o repertório iconográfico básico. Para perceber melhor como os grafismos trabalham com reprodução simetricamente

oposta de conteúdos, dois dos grafismos foram convertidos em vetoriais por meio do uso do Software Corel Draw.

Para este tipo de análise, foi necessário recorrer a autores da semiótica, como Geertz ([1973]1989), Eco ([1968]1986, [1973]1988) ou Layton (2003). As ideias de Gell (1998) sobre agência foram contrastadas com as dos autores da semiótica, demonstrando uma discordância importante sobre a arte vista como forma de comunicação. As potencialidades interpretativas foram exploradas no Capítulo 4, finalizando com a perspectiva biográfica dos objetos e os processos de resignificação da cerâmica kadiwéu quando submetida a novos contextos.

O percurso descrito nesta tese buscou responder as seguintes problemáticas traçadas no início da pesquisa:

- Há adaptações e resignificações movidas pela situação de contato com outras sociedades?
- Houve alterações em resposta às demandas de mercado?
- Estariam estas alterações limitadas à intensificação na produção de certos motivos, hoje resignificados?
- Seria possível uma interpretação dos grafismos que decoram a cerâmica?

Com os resultados da pesquisa de terreno usando observação direta e entrevistas, a consulta a acervos museológicos (tanto presencialmente como pela internet) e o diálogo com as fontes bibliográficas, busquei as respostas a estas indagações. Os resultados estão elencados nas Conclusões.

## CAPÍTULO 1

### SITUANDO A CULTURA MATERIAL E A ARTE INDÍGENA ENQUANTO OBJETO DE ESTUDO

#### 1.1. A CULTURA MATERIAL ENQUANTO OBJETO DE ESTUDO

A cultura material tem se mostrado um interessante campo de estudo dentro da antropologia, fato que se nota pela expansão de textos acadêmicos dedicados à produção material dos povos. Mas nem sempre foi assim. Houve momentos em que a cultura material era entendida somente como um apêndice ilustrativo de pesquisas cujo objeto principal era a vida social dos povos. Assim, ao longo dos séculos, foi se construindo o substrato teórico que molda o estudo da cultura material. Mas quando surge o interesse pelos objetos como forma de estudar os povos?

Coleções de valor etnográfico são formadas e mantidas desde tempos remotos. O *Musaeum*, templo dedicado às musas em Alexandria, era considerada a casa das artes e da filosofia, abrigando textos e peças de arte provenientes dos longínquos rincões do mundo antigo. Romanos também colecionavam objetos vindos das mais remotas partes de seu império, numa mostra de poder e prestígio. Na Europa renascentista, os gabinetes de curiosidades eram moda, abrigando desde artefatos de cunho etnográfico, a animais taxidermiados, fósseis ou mostras geológicas. Assim, colecionar objetos de outros povos passou a ser uma prática entre nações do velho mundo.

As práticas de coleta de objetos se intensificaram com as frentes de expansão colonial. Com isso, a História Natural ocupou posição de destaque nas produções acadêmicas dos séculos XVIII e XIX, quando dos impérios partiam expedições a fim de explorar terras distantes, como a do Novo Mundo. As expedições que levavam naturalistas tinham o objetivo de trazer a tona conhecimentos sobre a botânica, zoologia, clima, bem como dos povos que habitavam as terras distantes. Portanto, não se pode negar a importância destas expedições para a formação de um conhecimento antropológico inicial, que mais tarde serviria de base para os primeiros ensaios de antropologia de cunho evolucionista, onde predominava o trabalho de Gabinete. É deste período o britânico Edward Brunnet Taylor, considerado o pai da antropologia e o primeiro a propor uma definição para o termo 'cultura'.

Das expedições científicas resultaram acervos etnográficos de notável valor para o conhecimento acerca de sociedades humanas que habitavam terras tão distantes das metrópoles, onde efetivamente o saber científico era construído. Um exemplo disso é a Coleção Etnográfica da Universidade de Coimbra, com objetos oriundos das ex-colônias portuguesas. Uma visita ao acervo é suficiente para vermos como os objetos assumem novos significados a partir do momento em que são transportados de seus contextos etnográficos de origem. As tampas de panela da coleção de Angola é um exemplo: originalmente serviam como forma de comunicação simbólica, como sentimentos da esposa para com seu marido ou ainda conselhos de mães para filhas e filhos; ao integrar a coleção da universidade, números foram pintados ao lado de cada um dos símbolos, como método de classificação. Assim, o contexto de comunicação simbólica recebeu ressignificações, como objeto exótico de povos distantes que incorporam uma coleção e auxiliam a sustentar representações e imaginários acerca dos povos autores. Também assumem condição de peça científica, que será processada, analisada, classificada, a fim de contribuir com a formação de um conhecimento acadêmico.

As expedições deveriam contar com imenso planejamento e, neste quesito, muito dos procedimentos de gestão foram propostos por Banks, conforme relata

Miller (1996). Joseph Banks, aventureiro, empresário e naturalista, ficou reconhecido pelas expedições que participou, dentre elas a que acompanhou o famoso capitão Cook. A união de esforços de Joseph Banks e James Cook permitiu a formação de um conhecimento detalhado sobre vários territórios, que resultou em uma coleção de catorze volumes. Apesar de Banks não ter participado diretamente de todas as três expedições de Cook, exerceu forte influência sobre elas.

Banks detinha um conhecimento que aliava teoria e prática. Nascido em Londres, a 24 de fevereiro de 1743, pertencia a uma família de posses. Apesar de ter frequentado Oxford e Chelsea, não chegou a obter certificado de estudos. Mesmo herdando a fortuna da família e as responsabilidades que esta requeria, manteve o interesse pela ciência e pela história natural. De sua expedição a Terra Nova e Labrador, publicou as primeiras descrições de plantas e animais daquele lugar. Mas foi com Cook, a bordo do navio Endeavour que Banks realizou seu maior trabalho, passando por Taiti, Nova Zelândia e Austrália. Em 1778 passa a ocupar a presidência da Royal Society, posto o qual esteve a frente por mais de 40 anos, até seu falecimento em 1820.

Miller (1996) deixa claro que Banks, ainda que pese seu papel como naturalista, teve seu maior mérito como empreendedor. O naturalista não só levantou coleções, como as geriu desde sua casa em Soho. Sua casa se converteu no que Latour (1987) vai chamar de 'centro de cálculo', locais onde eram depositados os materiais levantados nas expedições, amostras estas que teriam por característica serem 'móveis', 'estáveis' e 'combináveis'. Para que os centros de cálculo cumprissem seus papéis era preciso disciplinamento de pessoas e instituições para trabalharem em conjunto. Miller destaca que um centro de cálculo se caracteriza como uma instituição onde o foco está no ciclo de acumulação e que possui o poder de manter seus status disciplinando indivíduos e instituições através de um amplo espectro da sociedade. No entanto, os processos de acumulação, cálculo e exercício do poder não devem ser considerados em separado, pois cada qual existe em função dos outros. Foi o que efetivamente Joseph Banks conseguiu.

Os interesses colonialistas, sem dúvida, foram motivadores de expedições naturalistas, mas não os únicos. As universidades tinham grandes expectativas científicas com tais expedições. Também havia uma intensa discussão sobre o destino dos povos das colônias. Conforme nos aponta Angel Espina Barrio (2005), os contatos com os povos americanos pelas metrópoles portuguesa e espanhola deu início à formação de um conteúdo de grande interesse antropológico com os chamados ‘cronistas de índias’. Mary Louise Pratt (1986) compara os textos acadêmicos contemporâneos com os relatos históricos de viajantes e, tomando alguns exemplos, como o de Hans Staden e seu cativo entre os Tupinambá, enfatiza como vários destes relatos de viagens são tão ricos em detalhes sobre a vida social dos povos quanto muitos textos etnográficos atuais. Para Pratt, os textos etnográficos profissionais, ao transitar as narrativas das experiências pessoais entre o utópico da era malinowskiana e o anti-utópico presente nos textos de Evans-Pritchard, demonstra como a tão almejada imparcialidade é uma meta inatingível e como os produtos textuais dos etnólogos podem ser alvo de críticas em razão de sua contaminação semântica. Ou seja, não se pode abdicar dos relatos de viagens como fonte de informação de grande valor antropológico e uma pretensa “descontaminação” almejada pela ciência não passou de uma promessa ingênua.

A preocupação com o desaparecimento dos nativos também foi um forte motivador da formação de coleções etnográficas, ao mesmo tempo em que os estudiosos dentro das universidades europeias estavam ocupados com a montagem de esquemas de evolução social, difusão cultural, aculturação e mudanças (Tilley *et al*, 2006). Estas coleções foram muito usadas nos primórdios da antropologia enquanto disciplina científica, com os trabalhos de gabinete de cunho evolucionista. Na Universidade de Coimbra o percurso não foi diferente. Os primeiros trabalhos de recolha de material de interesse antropológico recuam até o século XVI, com o interesse de formação de acervos de cunho naturalista, sendo que a designação de “Museu Etnográfico” teve início em 1881 (Amaral *et al*, 2015).



Foto histórica da Coleção Etnográfica da Universidade de Coimbra. A autoria de Augusto Bobone.  
Fonte: [http://www.uc.pt/org/historia\\_ciencia\\_na\\_uc/galeria/augustobobone1](http://www.uc.pt/org/historia_ciencia_na_uc/galeria/augustobobone1). Acesso em 14/03/2016.

Em Portugal cabe destacar que a antropologia teve grande impulso em Lisboa com a figura do médico e antropólogo Francisco Ferraz de Macedo, promovendo reflexões antropológicas de viés evolucionista e naturalista, especialmente na antropometria e antropologia criminal (Santos, 2015). Mas o mais destacado naturalista português foi Alexandre Rodrigues Ferreira.

A coleção brasileira, formada por Alexandre Rodrigues Ferreira, chega à Universidade de Coimbra quando de um novo contexto nos estudos universitários, impulsionado pelo movimento de renovação intelectual da época, fator decorrente da influência exercida pelas ciências de observação (Martins, 1985). Alexandre Rodrigues Ferreira foi um importante naturalista que trouxe à coleção etnográfica da Universidade de Coimbra objetos de inestimável valor antropológico, oriundos

de etnias que contactou ao longo de sua jornada por terras brasileiras, nos estados de Pará, Mato Grosso (e também em terras do atual Mato Grosso do Sul), Goiás e Minas Gerais. O Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra publicou uma edição denominada 'Memória da Amazônia' que abordou a obra de Ferreira (Areia *et al*, 1991).

A expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira passou por sérios problemas de ordem financeira. Inicialmente composta por matemáticos, químicos, militares e professores, ficou reduzida ao próprio Alexandre, um jardineiro botânico e dois riscadores, além da redução drástica de equipamentos, o que pode ter gerado problemas nas amostras e na classificação (Raminelli, 1998).

A formação das coleções de interesse antropológico (como é o caso desta da Universidade de Coimbra) levavam em conta os valores propagados pelos grandes teóricos da época. Havia roteiros normativos para as expedições e, no caso de Alexandre Rodrigues Ferreira, este deveria seguir as "*Breves Instrucções aos correspondentes da Academia das Sciencias de Lisboa*", mas, segundo critica Raminelli (1998), o naturalista preferiu se ater aos interesses políticos da administração, decisão que teria reflexo no aspecto científico do trabalho. Ainda que pesem todas as críticas, que a meu ver, às vezes, são exageradas, os esforços de Alexandre Rodrigues Ferreira resultaram em uma coleção de valor etnográfico absolutamente inestimável.

Devemos levar em conta que todo o material coletado por Alexandre Rodrigues nunca foi processado pelo mesmo e, segundo Nuno Porto, na apresentação de *Viagem ao Brasil*, "as coleções mantiveram-se no esquecimento durante quase duzentos anos" (Ferreira, 2005: Vol. 2, p. 07). Hoje, depositados no acervo da Universidade de Coimbra, os objetos coletados na expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira constituem um acervo fabuloso sobre os indígenas brasileiros do período colonial. Sobre as máscaras Jurupixuna, Maria do Rosário Martins e Maria Arminda Miranda (1985: 205) colocam que "Mais do que a descrição exaustiva e considerações de caráter estético, realçamos o seu valor como elemento simbólico e ritual, para além de sua simples função de máscara, de

formas tão diversificadas e significações tão diferentes”. Mas, a verdade é que o uso destas máscaras, especialmente na forma ritual e cosmológica, é uma incógnita, haja vista a carência de descrições relacionadas aos objetos. Além disso: “Notáveis pela audácia expressionista com que logram demudar uma cabeça humana em peixe, sapo ou anta, essas máscaras contam-se entre as melhores concreções plásticas de uma cosmologia transpassada pelos intercâmbios entre o homem e o animal [...]” (Saez, 2004: 254).

Na Universidade de Coimbra, a cadeira de antropologia surgiu em 1885 na Faculdade de Filosofia, sendo ocupada por Bernardino Machado até 1907. Destaca-se que o “ensino das matérias de antropologia apareceu desde o início muito ligado ao Museu de História Natural que vai, ele próprio, evoluir no sentido de aí se organizar uma secção didáctica que apoiará o ensino da antropologia” (Areia & Rocha, 1985: 14).



Trabalhos de craniometria no Museu de História Natural da Universidade de Coimbra na transição entre os séculos XIX e XX (fonte: Areia & Rocha, 1985: 17).

Com o surgimento da etnografia e da observação participante, proposta por Malinowski na década de 1920 a partir de sua experiência entre os nativos das ilhas

Trobriand (Malinowski, [1922]1978), houve uma mudança no interesse da cultura material para os estudos antropológicos. As pesquisas de cunho funcionalista e, mais tarde, aquelas orientadas pelo funcional-estruturalismo, focaram nos aspectos da organização social. A cultura material assumiu um papel coadjuvante, conteúdo ilustrativo complementar aos estudos antropológicos. Em seu livro sobre os nativos das ilhas Andaman, Radcliffe Brown ([1922]2013) relega a cultura material a um apêndice – *Appendix A*, denominado *The Technical Culture of the Andaman Islander*. Este tipo de produção reflete a nova antropologia que surgia, onde a cultura material, ainda que citada nos estudos, não mais era o objeto principal. Igualmente inegável, é a forte influência colonialista que permeava a produção antropológica durante boa parte do século XX, como avalia Pratt usando o percurso discursivo de Evans-Pritchard como exemplo: “This is first contact in a fallen world where European colonialism is a given and native and white man approach each other with joyless suspicion” (Pratt, 1986: 40).

Retomando a questão da cultura material, a disciplina que manteve intacto seu interesse por este elemento da cultura humana foi a arqueologia, claro, já que os remanescentes materiais são sua fonte privilegiada de informação. Entretanto, a arqueologia manteve um entendimento de que a cultura material atua como ferramenta de adaptação humana ante as pressões do ambiente, ao mesmo tempo em que expressa marcadores sociais, seja de status ou de diferenças étnicas. Uma visão ainda restrita diante de toda a potencialidade que o estudo da cultura material poderia oferecer. A arqueologia foi a primeira a propor classificação dos objetos por suas características, relacionando permanências no estilo com marcadores étnicos. Os trabalhos de Winckelmann com a arte helenística seguiram esta linha: propôs categorias de estilo para fins de montar um grande esquema de classificação que diferenciava a arte grega, greco-romana e romana, sendo assim considerado um dos pais da arqueologia (Ceram, [1949]1972). A tecnologia e a matéria prima empregada na produção dos artefatos também são elementos caros à arqueologia, sendo que este tipo de estudo remonta aos trabalhos de Thomsen no Museu Nacional da Dinamarca, de onde resultou a tradicional classificação em

Idade da Pedra, Idade do Bronze e Idade do Ferro (Gamble, 2001). Estes sistemas de classificação constituem até hoje o fundamento da arqueologia.

Entre 1940 e 1960, a antropologia sofre novamente transformações significativas em seus pressupostos teóricos e metodológicos. O Estruturalismo de Lévi-Strauss ganha destaque, abrindo um novo campo para a dimensão simbólica. Sua passagem pelos Kadiwéu em terras do então Mato Grosso (hoje em Mato Grosso do Sul) levantou a partir da arte kadiwéu novas perspectivas de se estudar a cultura material – os registros desta passagem estão em *Tristes Trópicos* (Lévi-Strauss, [1955]1996). É Lévi-Strauss que vai ver a cultura material como ‘boa de pensar’.

*Arte Primitiva*, de Franz Boas ([1927]1996), originalmente publicado em 1927, também ganha espaço no meio acadêmico e mostra a cultura material como potencial objeto de estudo, distanciando-se neste aspecto das tendências funcionalista e funcional-estruturalista. Para Boas, a estabilidade das formas artísticas nas sociedades tradicionais estaria relacionada com a história particular de cada etnia, ao mesmo tempo em que seria o resultado de processos motores padronizados que definem claramente o estilo tão peculiar de cada grupo. Assim, os artefatos passam a ser vistos como fortes elementos diacríticos cuja produção é regida por estatutos de etnicidade.

Se a antropologia volta a refletir sobre a cultura material e seus desdobramentos simbólicos, a arqueologia, por sua vez, sustenta os referenciais processualistas que limitam as possibilidades de interpretação dos artefatos, tônica que transcende a década de 1960. Ao mesmo tempo, os estudos marxistas despontam traçando considerações de como a cultura material estaria atrelada aos processos de produção, consumo e trocas, formando uma vertente mais no estudo da materialidade (Tilley *et al*, 2006).

A partir da década de 1980 e, principalmente, década de 1990, a cultura material retorna às aspirações investigativas dos antropólogos, sendo vista como campo privilegiado de estudo. A obra de Alfred Gell (1988) inaugura uma nova perspectiva sobre o estudo das produções materiais ao propor que objetos podem

ser portadores de *agência*. Assim, Gell abre as portas para se entender os objetos não como meros produtos materiais, mas como elos que integram a forma como o ser humano constrói sua vida social, e mais, como estes se tornam agentes na medida em que alteram o fluxo da sociedade. Na busca de um conceito de agência, o proposto por Laura M. Ahern parece deveras interessante: agência como a capacidade socioculturalmente mediada de agir (Ahearn, 2001: 112).

Este novo conceito influenciou os subsequentes trabalhos em antropologia e história da arte, mas a obra de Gell não passou livre de críticas. A rejeição em *Art and Agency* à ideia de que a arte material estaria atrelada aos conceitos de índice, ícone e símbolo, levou Layton (2003) a tecer duras críticas a Gell. De fato, Gell via o objeto artístico como elo na teia de relações sociais constituídas por meio de sua agência, mas rejeitava que estes poderiam comunicar ideias, raiz da crítica de Layton, um defensor da aplicação do estruturalismo e da semiótica no estudo da cultura material. Howard Morphy (2012) assinala que a atribuição de agência a objetos pode desviar a atenção da agência humana, já que os objetos podem manifestar agência por extensão de seus portadores.

Ainda que pesem as críticas, Gell abre um novo caminho para o entendimento do papel da cultura material nas sociedades. A partir do perspectivismo ameríndio, difundido no Brasil por Viveiro de Castro (2014), percebemos a conexão entre agência e a participação de coisas e seres não humanos na vida social. No perspectivismo, entende-se que animais e objetos podem ser dotados de características que na sociedade ocidental são tidas como exclusivamente humanas, como intencionalidade, desejos ou paixões. Nas próprias palavras de Viveiro de Castro, o perspectivismo se refere à “concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (Viveiros de Castro, 1996: 115).

Os objetos possuem significados, sendo que esta significação se altera quando o mesmo é transportado de um contexto social a outro. Diferentes sociedades podem atribuir valores e usos distintos ao mesmo objeto, criando

camadas de significados que são depositadas cada vez que o objeto muda de contexto social.

O mesmo pode acontecer no universo acadêmico. Percebemos que os objetos, quando passam a integrar coleções de laboratórios e museus, recebem novas camadas de significados, resultado da formação de um conhecimento científico que, dependendo da perspectiva, pode ser visto como outra forma de cosmologia. Tomando como exemplo a pesquisa empreendida por Souza e Martins (2004) com base na cabeça troféu Mundurukú, que integra a coleção do Museu Etnográfico de Coimbra: a cabeça mumificada da coleção teve seu percurso e suas reutilizações e ressignificações, desde sua original condição de troféu de guerra e de comunicação de status, à fonte de análise científica dos processos de produção destes troféus, submetendo a peça a procedimentos consagrados pela antropologia forense.

A perspectiva biográfica, abordada tanto por Apaduray ([1986]2008) como por Hoskins (2006), permite entender o objeto como uma peça a mais na trama social, distanciando-se assim da mera condição de artefato. Para Apaduray ([1986]2008: 15), os objetos, que por ele são analisados na forma de mercadoria, possuem uma história e uma vida social, desde a sua produção até o seu destino final. Um objeto não é meramente um reflexo de sua forma material, mas fruto de todo o contexto histórico e cultural a que está submetido e a mercantilização aparece como uma variável neste processo. São múltiplos valores: de uso, de troca, de simbolismos. O mesmo objeto pode inclusive ser tratado como mercadoria em uma situação e não em outra. Assim, a abordagem biográfica pode se converter num método para revelar as camadas de significados atribuídas aos objetos quando estes são submetidos a diferentes contextos sociais. Kopytoff ([1986]2008: 92) ressalta as indagações que devem ser feitas quando do registro da biografia de um objeto, similares às aquelas feitas a pessoas: De onde vem o objeto e quem o fabricou? Qual foi seu percurso até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para este tipo de coisa? Quais são as idades ou fases da vida reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para ela? Como

mudam os usos do objeto conforme ele fica mais velho, e o que acontece quando sua utilidade chega ao fim?

Para Hoskins (2006: 78), traçar a biografia de um objeto envolve duas abordagens: uma de cunho antropológico, que começa com a pesquisa etnográfica e que, assim, tenta compor uma narrativa de como determinados objetos são percebidos pelas pessoas a quem estão ligados; e outra de cunho histórico, que empenha esforços para “interrogar objetos”, que começam com pesquisas históricas ou arqueológicas e tentam fazer com que objetos mudos “falem”, colocando-os em um contexto histórico, inclusive ligando-os a fontes escritas, como diários, inventários de lojas ou registros comerciais.

Agora, se pensarmos em objetos do tipo artesanato, que envolve a projeção de conceitos sociais sobre as etapas de produção, veremos que o artesão trabalha sobre possibilidades de escolhas que estarão diretamente relacionadas a fenômenos de etnicidade, o que recebe a denominação de abordagem isocrética de estilo (Gamble, 2001: 111). Gamble então propõe levantar a biografia dos objetos por meio de seis palavras-chave: produção, função, contexto, intercâmbio, consumo e transformação. Tal abordagem reforça a percepção de que objetos têm história, ciclos de vida e participam de outras vidas.

## 1.2. SOBRE ARTE E ARTE INDÍGENA

A arte está entre os elementos da cultura humana universal que nos acompanha desde a aurora dos tempos. Quando as sociedades pré-históricas deixaram de trabalhar elementos da natureza unicamente de forma a extrair instrumentos e passaram a projetar conceitos abstratos sobre os mesmos, surge também a necessidade de compor formas abstratas de expressão. As pinturas rupestres paleolíticas que adornam as paredes das cavernas são um exemplo disso. Nasce a arte como forma de expressão material do universo cosmológico. Com isso, as figuras naturalistas que adornam as paredes das cavernas não

necessariamente são uma representação fidedigna de um elemento natural – como uma “foto” de um animal – mas podem carregar consigo significados tecidos por meio de estruturas simbólicas que aqueles grupos evocam para explicar e interpretar o mundo que os cerca.

Ao tomarmos como exemplo as pinturas de bisões da caverna de Altamira, ou os auroques gravados nas paredes do Vale do Coa, vemos uma representação naturalista de um animal pré-histórico. Nas versões mais antigas de interpretação destes desenhos, pesquisadores propuseram relações com uma “magia simpática”, ou seja, uma forma de capturar a alma do animal antes de se empreender a caçada física. Com o passar dos anos, percebeu-se que esta hipótese era simplista e insatisfatória para explicar a arte primitiva. Foi Andre Leroi-Gouhran quem inovou o estudo da arte pré-histórica, aplicando o princípio do estruturalismo como mecanismo de interpretação (suas ideias estão expostas em Leroi-Gouhran, 1986). Gouhran constatou uma organização consciente do espaço, onde haviam padrões de aproximação e de distanciamento entre figuras e de interação com os elementos topográficos, formando um padrão binário de símbolos que se opõem, se alternam e se complementam. Animais não eram, assim, meras figurações naturalistas, mas a evocação dos universos masculino e feminino.

A aquisição de novas tecnologias fez com que diminutos grupos gradualmente passassem a formar núcleos populacionais, surgindo, assim, as primeiras grandes civilizações da humanidade, como a Assíria, a Suméria, a Babilônia ou o Egito. O aperfeiçoamento tecnológico veio acompanhando de uma complexidade artística, mantendo a arte seu papel fundamental nas sociedades. Assim, podemos acompanhar a ideia de Gombrich ([1950]1985) de que a humanidade como conhecemos nunca existiu sem arte. A arte passou a ser um fenômeno verdadeiramente global, sendo impensável uma sociedade que exista sem a mínima manifestação artística. Mas se por um lado a arte é um fenômeno global, seria esta também uniforme? Aqui surge a discussão que movimenta a antropologia. Sem dúvida, muito do que concebemos por arte está influenciado

por uma visão ocidental, cuja raiz nos remete ao mundo greco-romano. Dessa forma, quando tratamos de arte em sociedades tradicionais, é preciso ter em mente que estamos tratando de um conceito abstrato cujas regras e domínios diferem marcadamente do conceito ocidental que por séculos influenciou o meio acadêmico.

Surge uma dicotomia que rege a tônica das discussões sobre o estudo das artes nas ciências humanas: a arte tribal (ou tradicional, para um contexto mais amplo) *versus* a arte ocidental. A ideia é de que não podemos nos voltar para os fenômenos artísticos em sociedades de pequena escala munidos com os mesmos conceitos e referências com as quais tratamos da arte em sociedades industrializadas. Nosso interesse está justamente na primeira, focando em um campo bem específico, que é o da arte indígena. Na literatura antropológica, as primeiras referências ao estudo da arte em sociedades de grupos autóctones tradicionais empregam o termo “Ethnological Art”, que denota as manifestações artísticas, sejam tribais ou turísticas, dos povos originários das Américas, África, Ásia e Oceania (Haselberger, 1961). Ou seja, refere-se aqui a arte praticada não somente por indígenas, mas por todos os grupos étnicos que praticam um modo de vida tradicional, não ocidental-industrializado. O artigo de Haselberger (ibid) justamente discute como os termos até então usados eram inadequados para se referir com precisão sobre a arte tradicional enquanto objeto de estudo, propondo, assim, o termo “arte etnológica” como alternativa mais viável. Tanto esta autora, como vários outros, apontam que a antropologia, por muito tempo, negligenciou a arte enquanto objeto de estudo, sendo que Gell (1999: 159) chega a afirmar que a moderna antropologia social é essencialmente anti-arte – no sentido de privilegiar outros campos da organização social.

A arte no mundo ocidental está acompanhada intimamente da estética. Nesta perspectiva, um objeto artístico não necessariamente precisa desempenhar uma função prática, mas obrigatoriamente deve se inserir dentro de padrões estéticos, sendo a estética um produto das relações entre simetria e ritmo (Layton,

[1981]1991). A música é a transformação de sons e de equações matemáticas em arte: notas produzidas em escalas de tempo, tons e ritmo. As pinturas representativas são, em boa medida, exemplos claros onde a simetria é transformada em deleite estético. E assim a arte se desdobra para outros setores da sociedade que influenciam a nossa vida, como o design de aparelhos eletrônicos que irão se incorporar a mobília doméstica. Lévi-Strauss relaciona a arte com a percepção estética, um ato emocional criado no âmbito contemplativo: “A emoção estética provém dessa união instaurada no âmago de uma coisa criada pelo homem e, portanto, também virtualmente pelo espectador que lhe descobre a possibilidade, através da obra de arte, entre a ordem da estrutura e a ordem do fato” (Lévi-Strauss, [1962]1990: 41).

A arte, então, tem outro atributo intrínseco: a comunicação de elementos simbólicos. A arte é, essencialmente, comunicadora de ideologias e ideias, e por isso tem sua audiência específica. Este atrelamento da arte a elementos simbólicos faz com que a mesma seja uma via de acesso ao universo cosmológico de sociedades humanas:

A arte aparece como a vocalização do mito dentro da perspectiva estética, corporificando estes elementos capitais do universo simbólico. O discurso mítico é delineado e estilizado, apropria-se de objetos e produz rituais a fim de expressar o conteúdo manifesto que impulsiona a ação social. Dessa forma, há uma exposição dos quadros ideológicos que conectam o individual com o coletivo, emoldurados de maneira a conceder à cultura seu papel de estatuto imperativo (Aguiar & Pereira, 2015: 715).

Assim, a arte cumpre seu papel enquanto veículo de materialização de conteúdos abstratos que são imperativos para garantir a coesão grupal a partir de códigos compartilhados. Desta forma, ainda que pesem as críticas do termo “arte” a produtos de sociedades não ocidentais, entende-se com legítimo o emprego deste termo no que tange a arte indígena, haja vista que existe o esforço do artesão para produzir efeito estético, ao mesmo tempo em que seu conteúdo

expressa ideologias e é fortemente responsável pela manutenção de importantes elementos de identidade.

Mediante o exposto, entende-se que a arte indígena é a manifestação material de um universo simbólico onde estão expressos, em maior ou menor grau, elementos de etnicidade e de cosmologia. Mas cabe frisar que a arte, no universo ameríndio, não é regida pelos mesmos conceitos ocidentais de arte. Se a arte no mundo ocidental está atrelada fortemente à qualidade estética, um objeto artístico no mundo tribal transcende a qualidade estética, assumindo claras funções utilitárias. Ou seja, não existe o conceito de arte pela arte no universo tribal, a arte é sim um veículo que confere qualidade étnica a um produto funcional.

A arte indígena também é regida por regras inflexíveis que garantem a persistência dos elementos de identidade étnica. O artesão tem de respeitar estas regras de composição artística, sob a pena de não ter o reconhecimento de seu produto no interior do grupo, ou seja, a autoria é irrelevante, o que realmente importa é a manutenção da coesão estética atrelada a quesitos étnicos (Lagrou, 2010). Se no mundo ocidental o artesão é reconhecido por sua individualidade e pela liberdade artística e criativa, no universo indígena a arte é anônima e se auto-reproduz. Ainda que o autor indígena se identifique por meio de assinatura, não será reconhecido como talento individual criativo, mas sim como parte integrante de uma rede de expressão da identidade étnica (Müller, 2015).

Rodrigo Simas Aguiar e Levi Marques Pereira (2015: 720), que elaboraram a primeira síntese sobre a arte indígena em Mato Grosso do Sul, afirmam que na arte indígena:

A qualidade artística é atingida pelo ato de adornar, o qual, em primeira instância, consiste em dotar um objeto de qualidade estética. Mas adornar é também vestir um objeto de etnicidade. Por exemplo, um arco ou uma flecha poderia perder a eficiência se não recebesse os adornos de penas e fibras que o identifica com determinada entidade espiritual que regula o oferecimento dos animais a serem flechados.

Essa perspectiva de arte, que entende o “adornar” como um ato que consiste em “vestir o objeto de etnicidade”, vai ser determinante na análise da cerâmica kadiweu.

## **CAPÍTULO 2**

### **DO GUAICURU AO KADIWÉU: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO OBJETO DE ESTUDO**

O Brasil, com suas agigantadas dimensões, abrigou historicamente um sem fim de etnias indígenas, oriundas de uma variedade de troncos linguísticos e ocupando espaços ecológicos e geográficos díspares. Ao tratar de uma etnia indígena contemporânea, torna-se indispensável situá-la historicamente, indicando suas relações de ancestralidade com populações descritas em crônicas e textos antigos e indicando o espaço geográfico a que estão circunscritas. Isso facilita ao leitor a assimilação de um contexto que não é de senso comum e que pode ser deveras complicado até mesmo para um antropólogo experimentado que não está familiarizado com a temática indígena. Por isso, julgo indispensável iniciar a tese apresentando estes dados que situam os kadiwéu na história do Brasil e que atrelam a etnia aos Guaicuru por laços de ancestralidade.

O termo Guaicuru vem do guarani e significa “habitantes dos palmares” (De Angelis, 1835: 226). O termo é utilizado por cronistas e historiadores ao se referir grupos chaquenho-pantaneiros nômades que traçaram relações de hostilidade com outros grupos indígenas que eram constantemente assolados por suas incursões de pilhagens e captura de cativos (Herberts, 1998; Susnik, 1998.). Tal condição fez com que o ethos guerreiro deste grupo se apresentasse como elemento de maior destaque aos não indígenas, incorporando-se fortemente ao imaginário nacional. É importante destacar que o termo Mbaya-Guairucu era empregado genericamente

nas crônicas para designar a diversas nações, das quais de uma, ou de algumas delas, descendem os atuais Kadiwéu:

Em la relación que haré de los Guaicuru, entendo hablar de los eyiguayegis, esto es, de los habitantes de los palmares, os cuales habitantes se llaman mbayas por los europeos, a quienes, como también a las naciones fronteras, han causado terror. La nación Guaicuru o Mbaya se divide em siete facciones o tribus, que tienen los siguientes nombres: guetiadegodis (montañeses), cadiguegodis (nombre de um rio, en el que están dos tribus que toman del rio su nombre), lichagotegodeguis (tierra encarnada), apachodegoguis (avestruz), eyibegodeguis (septentrionales) ó encagas (escondidos), y gotocoguegodeguis (los del cañaveral) (Hervás y Panduro, 1800: 183 e 184)

Inicialmente, os Guaicuru eram nômades pedestres que mantinham uma vasta área de caça, pesca e coleta em território chaco-pantaneiro, especialmente no Pantanal do Brasil. Alexandre Rodrigues Ferreira ([1791]2005) em passagem pelo pantanal por conta de sua expedição, vai situar os Guaicuru em terras à margem oriental do Rio Paraguai. Antigamente, este território pantaneiro pertencia às terras de Mato Grosso. Contudo, com a separação e formação do Estado de Mato Grosso do Sul em 1976, este território a que nos referimos passou a ser parte do novo estado. Por isso vamos nos referir ao longo da tese ao Mato Grosso do Sul como a casa dos Kadiwéu. Mas, além de Mato Grosso (do sul) e Paraguai, há relatos de ações de Guaicuru até o nordeste da Argentina, em Corrientes (Quesada, 1857) e em Santa Cruz, Bolívia (Moreno, 1888).

A chegada do espanhol colonizador àquelas terras, no século XVI, trouxe um elemento que mais tarde se tornou a marca registrada dos Guaicuru: o cavalo. A montaria conferiu a estes indígenas uma mobilidade sem precedentes, tornando-os nômades equestres extremamente eficazes em suas campanhas de guerras e pilhagens. Enquanto para os outros indígenas os cavalos representavam “apenas uma nova caça, notável pelo tamanho, foram utilizados pelos Guaicuru como montaria para cobrir maiores distancias, ampliando seu território de caça e coleta” (Ribeiro, 2004: 96). Sanchez Labrador ([1760-1766]1910: 289), que conviveu com

eles em meados do século XVIII, não poupa elogios ao classificá-los como “excelentes jinetes”, cujas “cabaladas son de las más numerosas y belas que habrá em todos estos países”. Talvez seja esta uma das primeiras referências escritas sobre a habilidade no uso dos cavalos pelos Guaicuru. Há quem especule que, no auge da sociedade Guaicuru, estes indígenas podem ter chegado a possuir mais de 200 mil cavalos (Dobrizhoffer, [1784]1822). O cavalo passou a ser um elemento emblemático cuja importância persistiu ao longo dos séculos, como veremos mais adiante.



A passagem de um rio pelos indígenas Guaicuru com seus cavalos. Coleção 'Alexandre Rodrigues Ferreira' da Biblioteca Nacional do Brasil.

[S.l.: s.n.], [17--]. 1 desenho, nanquim, p&b, imagem 31,5 x 20,0 cm em f. 34,0 x 25,0. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/mss1255454/mss1255454\\_20.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1255454/mss1255454_20.jpg)>. Acesso em 8 de junho de 2015.

Talvez a primeira narrativa da ferocidade dos Guaicuru tenha sido aquela que figura nos comentários de Cabeza de Vaca ([1555]1906). Após ouvir muitas queixas dos guaranis e outros habitantes de Assunção acerca dos ataques e expulsões de vilas que os Guaicuru lhes impeliam constantemente, Cabeza de Vaca determina que duzentos homens, arcabuzeiros e balestreiros, mais doze cavaleiros, empreendam uma incursão para travar combate com os indígenas, isso em julho de 1542. Ao que parece, naquele momento os Guaicuru ainda não faziam uso dos cavalos. Nos comentários (Cabeza de Vaca, [1555]1906, páginas 218 a 230), fica registrado que o Governador Cabeza de Vaca venceu os Guaicuru e trouxe consigo prisioneiros. Ao cabo de um tempo, chamou os líderes Guaicuru, devolveu-lhes os prisioneiros e conquistou a obediência daqueles. A aliança feita por Cabeza de Vaca não durou muito. Talvez, após a deposição do Governador por artimanhas mesquinhas de Irala, os Guaicuru voltara a ver os espanhóis como inimigos. De fato, as narrativas posteriores destacam o ódio que os Guaicuru nutriam, tanto pelos Guarani, como pelos espanhóis, levando-os a preferir as alianças com os portugueses, ainda que estas tenham sido muito voláteis (Prado, [1795]2005).

Em 1618, uma Real Cédula autoriza os Governadores do Rio de la Plata e da Província de Guairá a excursionar ao encalço de Guaicuru por conta de ataques cometidos:

*Real Cédula para que los Gobernadores del Río de la Plata y Provincia de Guaira puedan ir en seguimiento de unos indios de guerra, llamados Guaicurús y Payaguas, que en 1613 asaltaron dos pueblos de indios amigos domésticos, que servían y acudían á las dos ciudades de la Asunción y de la Concepción, pasando á cuchillo la mayor parte de ellos y llevando cautivos las mujeres y niños pequeños y á un cacique, y quemaron una iglesia y cruces de los dichos pueblos, y que entraban en la Asunción á rescatar con armas, sin embargo de que les estaba prohibido, y en las casas de los españoles con mucha libertad, y en las chacras y campo hacían cosas que no se deben permitir; y particularmente habían asaltado muchas chacras en contorno de la ciudad, muerto y cautivado los indios y españoles que en ellas estaban, etc. Y respecto de haber prohibido D. Francisco de Alfaro hacerles guerra ofensiva; le suplicó Francisco de Aguirre, Procurador de la ciudad de la Asunción, con el parecer de los Padres de la Compañía de Jesús, del Deán y Cabildo y de las demás religiones de la ciudad, que se les pudiese hacer guerra á fuego y sangre, por ser ésta defensiva. S. M. manda á los Gobernadores de dichas provincias que como dichos indios se prendieren y cautivaren puedan servirse de ellos, manifestándolos ante las justicias, y*

ponerles señas y dar seguridade de que los tendrán de manifiesto y que no los enajenarán ni venderán. - Madrid, 16 de Abril de 1618 (Pastells, 1846, Vol. I, p. 302)

Uma carta de Felipe Rexe Gorbálán ao Rei de Espanha, datada de 20 de julho de 1674, narra o ataque de Mbayás e Guaicuru aos povoados paraguaios de Santiago de Caaguazú e Nuestra Señora de Santa Fe, administrados por jesuítas, resultando daí 700 mortos, o que levou à remoção de mais de mil famílias de ambos os povoados ao Paraná (Pastells, 1846, Vol III). E outros conflitos seguem por todo o século XVII, demonstrando que as hostilidades dos Guaicuru para com os colonizadores foram incessantes. Com efeito, uma memória da década de 1610 fala que a nação “de los Guaicurús, se compondrá de 1.200 infieles y 60 años ha que andan en guerras con los Españoles; llegan sus tierras hasta la Asunción, río en medio. En la guerra son muy crueles sin perdonar á nadie; acabada, no hacen mal á cautivo alguno y menos á las mugeres, hasta que ellas por su voluntad se casan; los niños que cogen, crían á sus costumbres y á su modo” (Pastells, 1846, Vol. I, p. 385). Já em 1646 aparecem documentos que falam da aliança dos espanhóis com indígenas para combater paulistas e índios Guaicuru e caracarás (Brabo, 1872). Antonio Astrain (1905) descreve dois grandes ataques de indígenas Guaicuru a Assunção, um em 1663 e outro em 1678, em que o Governador contou com a ajuda de indígenas de reduções para ajudar a repelir tais investidas.

Vicente Quesada (1857: 38) narra o ataque Guaicuru a uma vila chamada San Juan de Vera de las Siete Corrientes (nome original da cidade de Corrientes, nordeste da Argentina), em 1698, promovendo saques no povoado e na capela. É provável que entre os ataques e saques promovidos ao longo do século XVII, os Guaicuru tenham também tomado para si os cavalos, tornando-se assim os hábeis índios cavaleiros que nos narra a história. A partir do século XVIII, os relatos já mencionam os Guaicuru como índios equestres. Sobre isso, Alfred Metraux comenta o seguinte:

The adoption of the horse by several tribes, especially those of the Guaicurú group, was the most importante consequence of the contact of

the Chaco Indians with Spaniards, and completely revolutionized their economic, social, and political life. The horse had a special appeal for the warlike Guaicurú, who practiced little or no farming and who lived close to the ranches of the Pampa, where innumerable horses were to be found. [...] By 1651 other tribes of the Bermejo River also had obtained horses. About the same time the Mbayá horsemen began to make their forays into Paraguay (Metraux, 1946: 202 e 203).

Apesar de Metraux apontar que adoção dos cavalos pelos Guaicuru ocorreu em meados do século XVII, não cita referências disso. Dobrizhoffer ([1784]1822, vol III: 07) vai mais adiante e diz que a primeira referência do uso de cavalos por aquele povo data de 1641. Felix Azarra ([1793]1847), naturalista que viveu em terras sul-americanas a finais do século XVIII e que não poupava outros grupos indígenas de termos pejorativos, descreve os Guaicuru com grande admiração e lamenta o aborto praticado pelas índias, a que atribui (erroneamente) o desaparecimento daquela nação:

Lo cierto es que los guaicurús eran soberbios, vengativos, indomables, fuertes y aventajados en valor y estatura, y bastante numerosos [...] Su exterminio no ha venido tanto de la guerra continuada que han hecho á los españoles y á toda casta de indios, como de haber adoptado sus mujeres (quizás las primeras) la barbaridad de abortar en los términos dichos núms.

[...]No puede verse sin dolor que un capricho mugeril, esterminie á las naciones mas fuertes, altas, bellas y elegantes que conoce el mundo. (Azara, [1793]1847: 229-230).

Curioso é que esta menção a uma estatura elevada entre os Guaicuru, bem como a agilidade e a elegante proporção dos corpos, parece também em outros relatos, como Cabeza de Vaca ([1555]1906), Antonio Ruiz de Montoya ([1639]1892), Martin Dobrizhoffer ([1784]1822), Alexandre Rodrigues Ferreira ([1791]2005), Lorenzo Hervás y Paduro ([1798]1800) e Francisco Rodrigues do Prado ([1795]2006), sendo que este último fala de indígenas com cerca de dois metros de altura.

A belicosidade guaicuru é tema recorrente nas fontes históricas. Nelas reconhecemos as relações de vassalagem e servidão que outros grupos prestam, bem como a submissão frente à pilhagem por grupos incapazes de lhes fazer frente

e por eles desprezados a ponto de não considerarem estabelecer qualquer tipo de relação que não a predação. Alexandre Rodrigues Ferreira, que esteve entre eles em 1791, narra em uma de suas passagens este tipo de relação conflituosa com os Guaicuru:

Porque, suposto que além daquele gentio, outros muitos infestam as margens destes rios, como são os guanaãs, paiaguás, quatós, coroiás e outros, contudo de entre todos eles, os Guaicuru são, sem dúvida, os mais audazes e belicosos. Com eles, estão aliados os guanaas, os paiaguás por temor que lhe têm, cuidam muito em lhes não desmerecer a sua amizade. Todos os mais cotidianamente são presas suas, que eles reduzem à escravidão (Ferreira, [1791]2005: 19).



Carga de Cavalaria Guiacuru, obra de Jean Baptiste Debret, 1834.

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Debret\\_-\\_Carga\\_de\\_cavalaria\\_guacuru.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Debret_-_Carga_de_cavalaria_guacuru.jpg)

Acesso em: 10 de novembro de 2015.

As relações de vassalagem e a captura de cativos para trabalho sob as ordens de senhores é um elemento que continuou como forma organizacional entre os seus descendentes Kadiwéu até a primeira metade do século XX. A estrutura social bem marcada, onde os senhores e a nobreza constituíam a esfera mais alta, auxiliados por seus vassallos-guerreiros, tendo nos cativos o patamar

mais baixo da sociedade, responsável pelo trabalho considerado degradante, é um tema que muito chamou a atenção dos não indígenas, aparecendo com mais detalhes nas narrativas do século XVIII (Sanches Labrador, [1760-66]1910; Ferreira, [1791]2005; Prado, [1795]2006), do século XIX (Bossi, 1865; Boggiani, [1894]1975) e da primeira metade do século XX (Rivasseau, [1936]1941; Lévi-Strauss, [1955]1996; Oberg, 1949; Ribeiro, 1980).

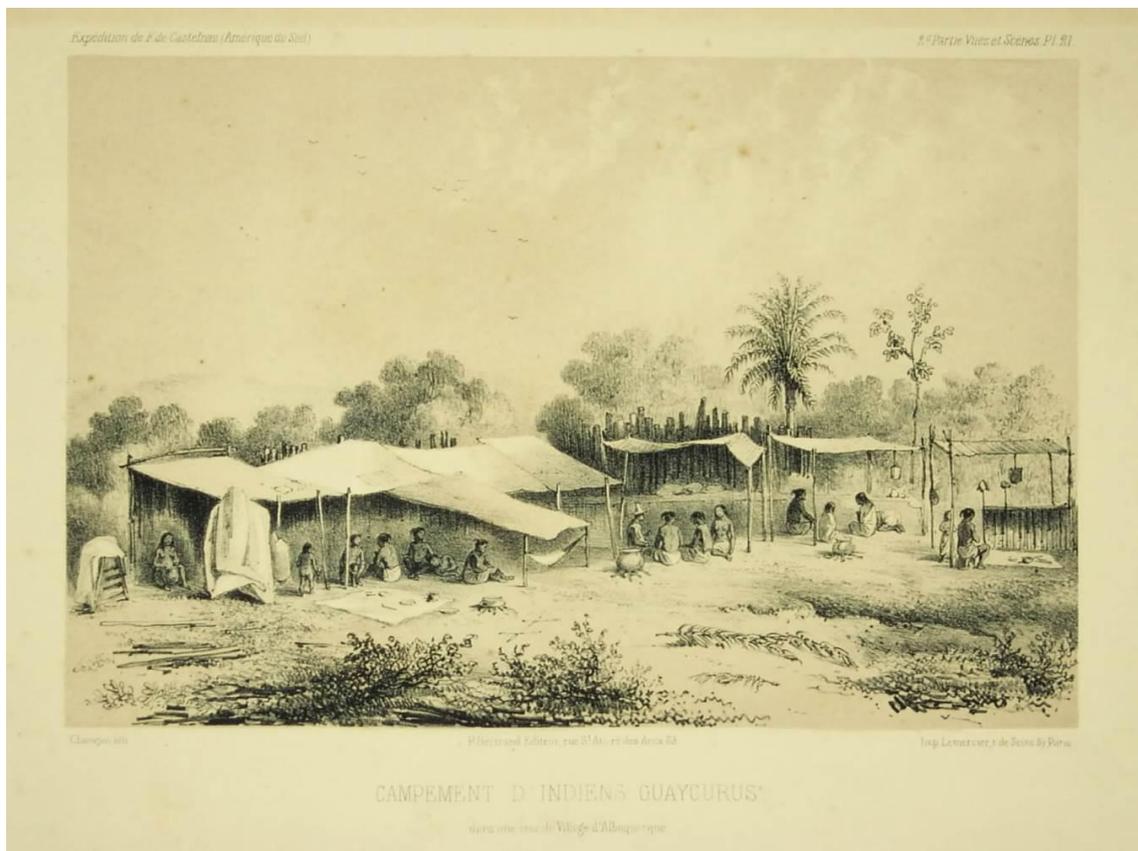
Os Guaicuru integraram o saque ao seu ciclo produtivo, considerando-o mais uma fonte de recursos. Sua sociedade fortemente etnocêntrica colocava os outros grupos indígenas em posição de inferioridade, legitimando o saque e a conquista. Cabeza de Vaca narra o ataque que estes indígenas empreendiam contra os Guarani para roubarem-lhes as caças:

Sempre que estes caçam seus veados, pescam seus peixes, produzem seu mel ou abatem seus porcos, aparecem os Guaikurus, que é como se chamam aqueles índios, para roubar-lhes os alimentos. São também muito ligeiros, capazes de acompanhar um veado na corrida, saltar sobre ele e matá-lo. Com suas flechas matam também muitos tigres. São nômades, não parando mais que dois dias num mesmo lugar, logo levantam suas casa de esteiras e mudando para uma ou duas léguas dali. Costumam tratar muito bem as mulheres, tanto as suas como as que capturam na guerra, às quais dão plena liberdade. Porém, com os homens são muito hostis, o que faz com que sejam muito temidos. Além do que tiram dos outros, mantêm-se da pesca, caça ao veado e de alfarroba, da qual, quando está madura, pelo mês de novembro ou entrada de dezembro, eles fazem farinha e vinho, que sai tão forte que seguido eles se embebedam com ele. (Cabeza de Vaca: [1555]1987, p. 150)

Os Guaicuru impuseram grandes dificuldades à expansão colonial sobre as terras pantaneiras, exercendo o domínio do território por mais de dois séculos (COSTA, 1999). A atividade missioneira, que tanto serviu aos propósitos da “integração” indígena em outros pontos do Brasil, entre os Guaicuru vai encontrar seu fracasso, principalmente pela insistência destes indígenas na prática de atividades sazonais de caça e pesca, rejeição ao cultivo agrícola a que consideravam uma atividade de vassalos, e pela manutenção da religião tradicional (Herberts, 1998).

Os ataques dos Guaicuru, como já foi dito, chegaram inclusive à Assunção, onde nos arredores saqueavam as estâncias crioulas não só na busca de gêneros

alimentícios, mas especialmente para obter metais para facas e pontas de flechas e os tão importantes cavalos (Guzmán, 1980). As monções paulistas, responsáveis pelo fluxo de produtos naquelas terras tão distantes, também foram alvo dos ataques dos Guaicuru e como o fluxo se dava predominantemente pelos rios, estes indígenas contavam com o auxílio dos vassalos canoeiros Payaguá. Os ataques na região de Corumbá passaram a ser combatidos pelos portugueses com a fundação dos fortes de Coimbra e Albuquerque na região onde hoje está Corumbá. Mas a população dos fortes e entornos também mantinham relações de trocas comerciais amistosas com os Guaicuru.



Acampamento de índios Guaicuru num canto da Vila de Albuquerque, segundo Castelnau [1844].  
Tesouro de São Paulo, acesso em 05 de janeiro de 2017 em:  
<http://www.docvirt.com/DocReader.net/FOTOS/1704>

Os artigos metálicos, a exemplo do que ocorreu em incontáveis etnias do Brasil, tornaram-se objetos cobiçados entre os indígenas daquela região, vindo a substituir os tradicionais feitos em cerâmica e pedra. Assim, os utensílios metálicos obtidos pelos Guaicuru em suas pilhagens eram usados em trocas com outros grupos indígenas. Por outro lado, mesmo incorporando o metal em instrumentos como pontas de flechas, machados e facas, ao contrário do que ocorreu com outros povos indígenas a cerâmica não foi abandonada, persistiu e seguiu em uso por seus remanescentes. Sanchez-Labrador ([1760-66]1910) já relatava que os homens produziam peças de prata e latão para adornar cintos, colares e braceletes.

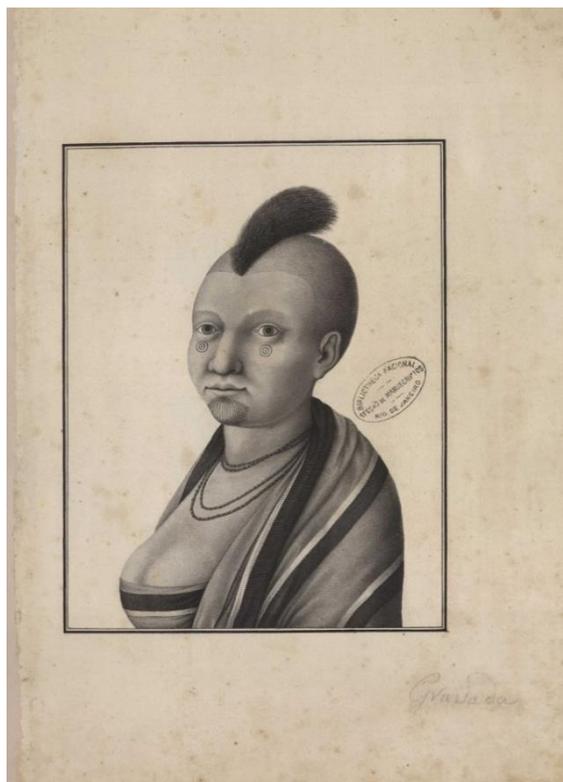


Colar e tornozeleira feitos de algodão com peças de metal atadas, semelhante às descritas desde os contatos com jesuítas até o início do século XX. Material coletado por Sasha Siemel entre 1914 e 1937 e que hoje integra o acervo do National Museum of American Indian. Fonte: [www.nmai.si.edu](http://www.nmai.si.edu), acesso em 05 de janeiro de 2017.

As castas Guaicuru eram demarcadas pelas pinturas corporais e pelas vestes que portavam. A alguns vassallos lhes era permitido portar os desenhos de seus senhores, tolerando certa mobilidade social. Contudo, a condição de senhor ou de realza era nata. Faziam questão de se diferenciar do mundo animal raspando todos os pelos de seu corpo, hábito já descrito no século XVIII por Sanchez Labrador ([1760-66]1910) e Alexandre Rodrigues Ferreira ([1791]2005) e que persistiu até o início do século XX.



Mulher de um chefe guaicuru, expedição de Francis de Laporte de Castelnau [1844]. Fonte: Tesouros de São Paulo, em <http://www.docvirt.com/DocReader.net/FOTOS/1737>. Acesso em 05/01/2017.



Índia Guaicuru. Coleção 'Alexandre Rodrigues Ferreira' da Biblioteca Nacional do Brasil.

[S.l.: s.n.], [17--]. 1 desenho, nanquim, p&b, imagem 19,5 x 15,5 cm em f. 34,5 x 24,5. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/mss1255454/mss1255454\\_05.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1255454/mss1255454_05.jpg)>. Acesso em 8 de junho de 2015.

A transição de nomenclatura de Guaicuru para Kadiwéu é pouco abordada pela literatura histórica e acadêmica. De fato, os grupos identificados como Guaicuru, unidos pela língua e por elementos culturais, reduziram-se por conta dos conflitos com os colonizadores. As pressões das frentes expansionistas acarretou o confinamento dos grupos remanescentes em áreas geográficas específicas. Entre estes grupos estavam os cadiguegodis, que Aguirre ([1793]1898) também chamava de catibebos ou cadigueéguos, nome possivelmente originário de uma planta de nome 'cadi'. Tais nomes podem ter, com o passar do tempo, se convertido na versão que hoje conhecemos como Kadiwéu e que são assim denominados desde o século XIX – tese também defendida por Metraux (1946: 217). O Sargento Mor de Engenheiros Ricardo Francisco de Almeida Serra ([1797]1865) vai descrever os

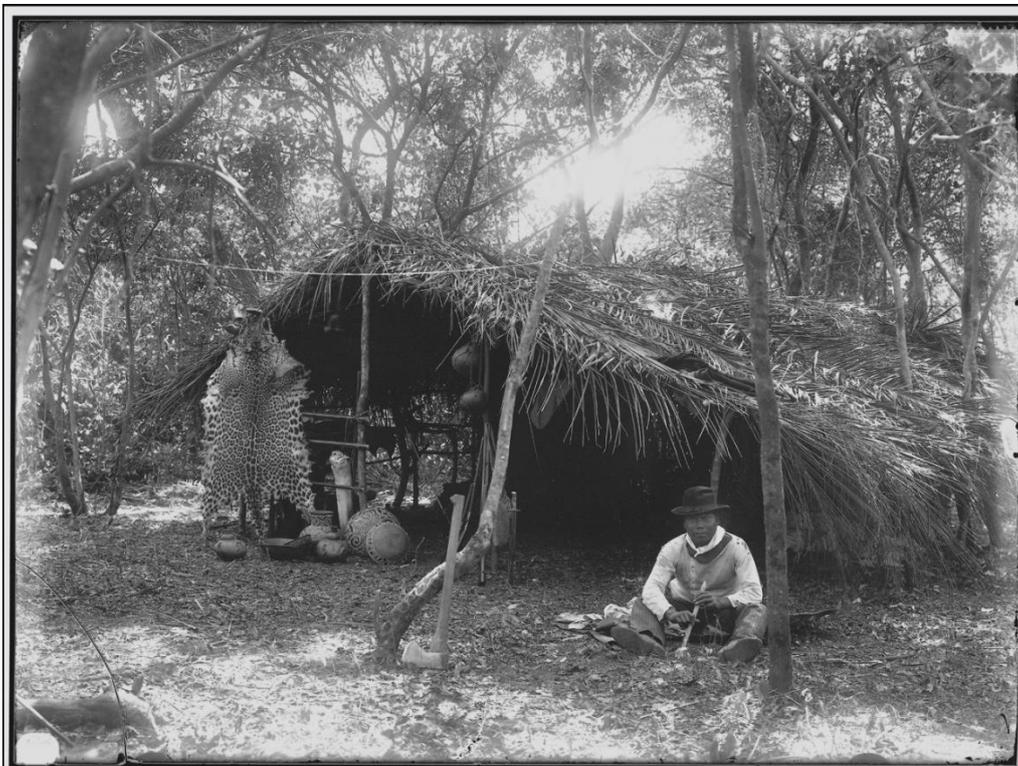
grupos remanescentes de Guaicuru na região pantaneira como divididos em três tribos: uatadé-os, ejué-os e cadué-os, revelando assim outra possível origem do nome. De fato, as fontes passam a optar por chamar estes indígenas de Caduveos ou Kadiwéus, sendo a segunda forma a oficialmente adotada pela FUNAI para nomear este grupo indígena de remanescentes dos Guaicuru. Sendo KADIWÉU a forma oficial adotada no Brasil, será esta a que utilizarei na tese.

Na transição entre os séculos XIX e XX, aparecerá um pesquisador chamado Guido Boggiani que em sua obra, intitulada “Os Caduveos” (Boggiani, [1894]1975), fez uma das mais completas descrições da etnia até aquele momento, vindo a ser superada somente pelo trabalho do antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro mais de cinquenta anos depois. Boggiani era um naturalista italiano que veio ao Paraguai no ofício de paisagista, também exercendo a função de negociante de couro e outros produtos indígenas. Esteve entre os Kadiwéu nos anos de 1892 e 1897 Sua estreita ligação com os Kadiwéu, com quem conviveu por longos períodos, possibilitou o registro de sua cultura por meio de textos e fotos. Veio a ser morto por um indígena chamacoco em 1902. Seu legado está tanto no Paraguai, em um museu que leva o seu nome, como no Museo Preistorico e Etnografico Luigi Pigorini, em Roma, Itália.

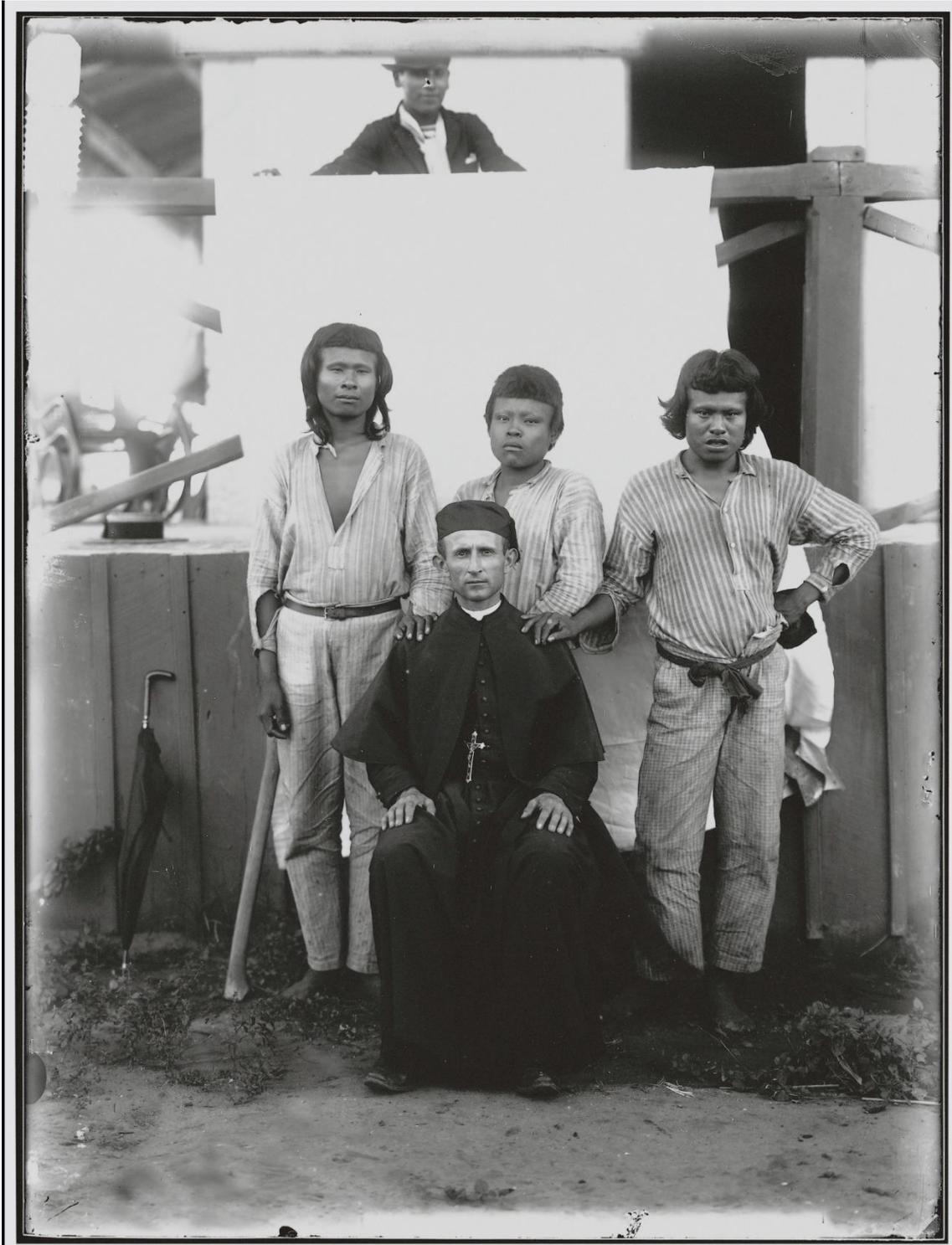
As fotos de Boggiani retratam os indígenas em várias formas de representação, tanto numa retratação do éden, com poses que remetem um Adão e uma Eva indígenas, bem como na forma da integração ao progresso, vestidos com trajes ocidentais e envolvidos ao sistema político e econômico não indígena. Mas o grande acervo material, composto principalmente de cerâmicas, tecelagem e cestarias, somado a diversas fotografias e a suas anotações, é que vai constituir a sua grande contribuição ao estudo da etnia. Nas fotos vemos também o rico arsenal iconográfico das pinturas faciais e corporais, cujo interesse a esta tese é grande. Na sequência serão apresentadas fotos de autoria de Guido Boggiani que ilustram a vida dos Kadiwéu, sua relação com a sociedade circundante e as pinturas faciais.



Relações comerciais entre indígenas e colonos. Foto de Guido Boggiani. Fonte: Frič & Fricova (1997).



Choça tradicional e os artefatos indígenas. Foto de Guido Boggiani. Fonte: Frič & Fricova (1997).



A presença do catolicismo e as vestimentas como discurso de civilizado em oposição ao selvagem. Foto de Guido Boggiani. Fonte: Frič & Fricova (1997).



Uma encenação do Éden? Foto de Guido Boggiani. Fonte: Frič & Fricova (1997).



Índia com pinturas facial e corporal. Foto de Guido Boggiani. Fonte: Frič & Fricova (1997).



Pintura facial. Foto de Guido Boggiani. Fonte: Frič & Fricova (1997).

Boggiani ([1894]1975) retrata as principais espécies cultivadas entre os Kadiwéu, como mandioca, cana-de-açúcar, arroz, milho e abóbora. Estes cultivos, segundo a narrativa de Boggiani, eram desempenhados por cada família em separado e mantidos normalmente por escravos. Animais criados às soltas pela aldeia complementavam o quadro produtivo, juntamente com a caça. Os relatos também permitem conhecer mais sobre a vida social na aldeia, onde grandes residências multifamiliares abrigavam giraus, que serviam de dormitório. Nas palavras do autor: “Quando muita gente lá está amontoada, parece um trem ferroviário cujos vagões sejam abertos e comunicantes entre si” (Boggiani, [1894]1975: 112). As casas estavam interligadas por coberturas, também de palha, e davam de frente a uma praça central, que abrigava as principais atividades sócio-políticas da aldeia. Havia também especialização da mão de obra, destacando o autor as habilidades de alguns ourives.

As pinturas corporais eram de grande importância na vida social dos Kadiwéu, pois eram marcas que comunicavam status e prestígio. A existência de diferentes classes sociais, muito bem marcadas nesta sociedade, conferia enorme importância às pinturas corporais como forma de comunicação de hierarquia. Sabe-se que ainda hoje a pintura, especialmente a facial, é usada em ocasiões especiais, mas o texto de Boggiani deixa entender que naquela época o uso era contínuo e os grafismos não eram definitivos, mas sim superficiais e não duram mais do que seis ou sete dias (Boggiani, [1894]1975: 123).

No que se refere aos Kadiwéu do século XX, passamos a usar como referências essenciais os trabalhos de alguns célebres historiadores e etnógrafos. Os mais influentes são Lévi-Strauss e Darcy Ribeiro, contudo há outros trabalhos igualmente fundamentais no estudo da etnia e que vão constituir descrições mais contemporâneas da etnia, feitas entre a década de 1990 e 2000. Entre estes podemos citar Jaime Siqueira Junior, Giovani da Silva, Monica Pechincha e Marina Vinha. Curiosamente não há uma abundante literatura sobre os Kadiwéu, e isso se

dá em razão de relações tensas e de hostilidade que estabeleceram com antropólogos que tentaram conduzir pesquisas nas aldeias desta etnia.

Na organização social havia uma particularidade, onde categorias sociais bem marcadas conferiam diferenciação de status. Lévi-Strauss ([1955]1996:168), em sua obra *Tristes Trópicos*, é o autor que mais precisamente aborda a questão da organização social kadiwéu. Tendo visitado os Kadiwéu na década de 1930, estabelece uma comparação entre os indivíduos da etnia com cartas de baralho, uma analogia para descrever a existência de diferentes “castas”, ou estratos sociais, com nobres (hereditários e mobiliados), guerreiros e a plebe constituída por cativos de outras etnias, responsáveis pelo trabalho subalterno.

Darcy Ribeiro fez uma das primeiras etnografias oficiais de caráter acadêmico dos Kadiwéu, no ano de 1947, tendo por foco a aldeia Alves de Barros. O autor aponta a existência de 235 pessoas, este número dividido em três aldeias. Quanto à autodefinição étnica, marcada por um forte sentimento de pertencimento, relata que: “(...) os kadiwéu não se identificam como “brasileiros” e sim como uma entidade étnica em si, distinta de todos os demais: como um povo oprimido pelo grande mundo dos brancos que os cerca e os hostiliza por todos os lados e de todas as formas” (Ribeiro, 1980: 07).

Ao ler sobre a vida desses índios Kadiwéu percebe-se que seu comportamento belicoso é sempre mencionado. No tocante a este aspecto Darcy Ribeiro comenta: “Os elementos para os quais apela a mitologia Mbayá para justificar o comportamento guerreiro são, como se viu: o número reduzido dos ancestrais criados e a distribuição injusta das terras e das riquezas. Por estas circunstâncias adversas, eles racionalizavam seu expansionismo, a escravidão de outros povos, a rapina e o tributo” (Ribeiro, 1980: 63).

Nota-se que a mitologia exerce uma forte influência sobre esses indígenas e que muitas vezes, é através das lendas que alguns aspectos são explicados. Uma lenda que chama muita atenção é a que diz respeito aos brasileiros, relatada por

um informante na obra de Ribeiro e que ao final da mesma explica o fato dos brasileiros possuírem várias coisas:

Já os brasileiros têm de tudo, porque quando Go-noêno-hôdi os tirou de uma touceira de taquaruçu, pegou o brasileiro pelos cabelos e puxou, ele veio com as mãos levantadas para segurar o cabelo, de costa para Go-noêno-hôdi, quando virou e viu a cara dele, o brasileiro juntou as mãos e pediu a benção.

Go-noêno-hodi gostou, riu e disse:

-Ô, esse é meu aparentado, tirei tudo quanto é gente e ninguém pediu a benção.

Por isso deu tudo a eles, máquina de fazer pano, fazer enxada, fuzil e tudo. (Ribeiro, 1980: 109-110).

Percebe-se que o etnocentrismo é um traço sobressalente na cosmologia Kadiwéu. Segundo a antropóloga Marina Vinha, o etnocentrismo é um alimento vital para a competição primária, destacando a autora que muito dos jogos praticados atualmente na aldeia são um exercício para o *ethos* guerreiro Kadiwéu, ainda que nos dias de hoje o guerreiro apareça deslocado na sociedade, dedicando-se ao ócio (Vinha, 2004: 73, 164 e 165). De tempos em tempos este traço guerreiro emerge:

Se, anteriormente, afirmei que ficara um silêncio significante no lugar do guerreiro e que, ao ficar silenciado, outras discursividades poderiam aflorar, vejo, hoje, indícios deste vazio identitário processualmente substituído por formas miméticas e por exteriorização do modo de ser, tornado público em eventos nacionais. Dito de outra forma, haveria fortes indícios de que o modo guerreiro estaria se renovando nas formas esportivizadas e também ao exteriorizar suas manifestações lúdicas. Seria então um ex-guerreiro, agora atleta, que age com autocontrole sob o efeito do fenômeno esporte, enfrentando o outro através de *mimésis* (Vinha, 2004: 174)

Outras etnografias atuais nos ajudam a entender os Kadiwéu, especialmente na sua relação com outros grupos sociais e étnicos. Jaime Siqueira Junior (1993a) em sua dissertação de mestrado faz um denso trabalho monográfico, abordando desde a organização social à territorialidade, passando pela cosmologia. Seu texto se tornou referência importante aos trabalhos que surgem na sequência.

Também da década de 1990 é a dissertação de mestrado de Monica Pechincha. Intitulada *Histórias de admirar: mito, rito e história Kadiwéu*, a obra de Pechincha (1994) aborda os elementos da cosmologia destes indígenas, combinando as contribuições de Darcy Ribeiro e Guido Boggiani com sua própria pesquisa de campo.

Já na década seguinte, Giovani José da Silva (2004) elabora em sua dissertação de mestrado um registro histórico sobre a evolução do processo de demarcação da Terra Indígena Kadiwéu, apontando a construção física, social e simbólica deste território. Sua pesquisa foi revisada e publicada novamente na forma de livro (Silva, 2014).

Na forma de Tese de Doutorado aparece a contribuição de Marina Vinha (2004). Intitulada *Corpo-sujeito Kadiwéu: jogo e esporte*, a tese foi defendida na área de Educação Física, mas apresenta informações de imenso valor antropológico, sendo uma das poucas pesquisas de doutorado dedicadas à etnia. Mostra como muitos jogos praticados na aldeia são, na realidade, um exercício para o *ethos* guerreiro kadiwéu.

Lisiane Lecznieski (2005) discute as difíceis relações entre os Kadiwéu e a sociedade circundante em sua tese de doutorado. De fato, a própria autora se viu nesta situação, tendo sido expulsa da aldeia após uma série de eventos e mal entendidos. A experiência de Lecznieski demonstra o quão difícil pode ser, por vezes, fazer estudos antropológicos acerca da sociedade kadiwéu.

Tratando exclusivamente de cerâmica kadiwéu, Vânia Perrotti Graziato apresentou em 2008 uma dissertação de mestrado em artes plásticas. Depois de tecer algumas considerações sobre os processos produtivos, insere os elementos da arte kadiwéu na perspectiva do design, propondo criações híbridas, como estudos de possibilidades, aplicando decoração gráfica kadiwéu em bonecas *matrioskas* russas. Ainda que os laços com a antropologia sejam tênues, a

dissertação de Graziato é uma referência importante sobre o modo de produção da cerâmica kadiwéu.

Muitos textos abordam a cerâmica kadiwéu em razão de suas características tão peculiares. É uma das marcas registradas da etnia, com elementos na cadeia produtiva que se sustentam por séculos. Este tema será abordado no capítulo que segue.

## **CAPÍTULO 3**

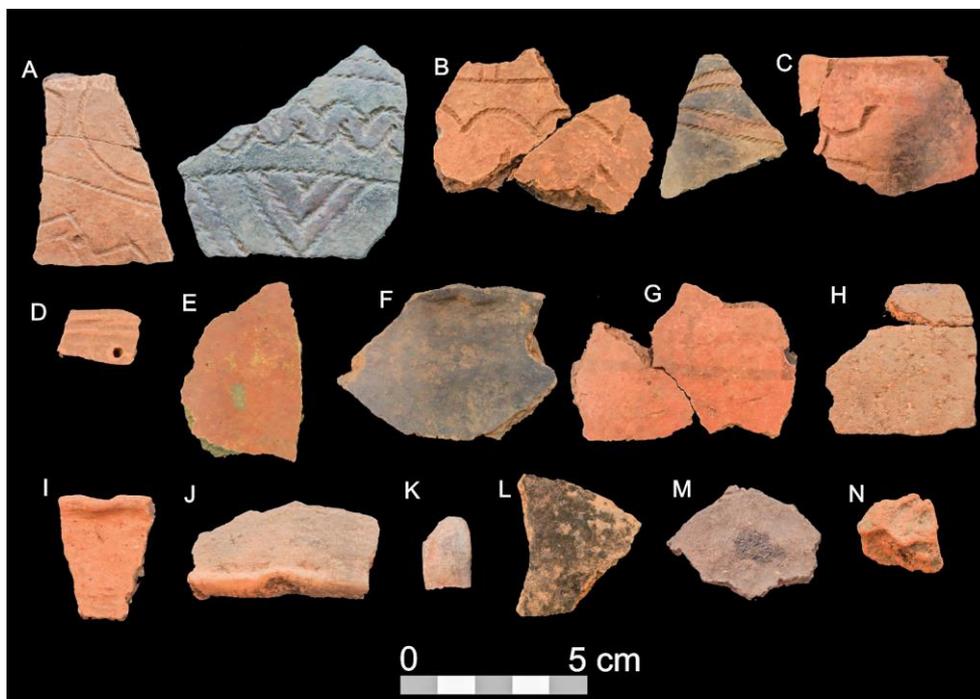
### **A PRODUÇÃO DA CERÂMICA KADIWEU**

#### **3.1. AS ORIGENS DA CERÂMICA KADIWEU**

Como visto na introdução, os atuais indígenas Kadiwéu guardam laços de ancestralidade com grupos étnicos identificados genericamente sob a denominação de Guaicuru. Existem relatos históricos que tratam sobre os Guaicuru, ainda que estes não sejam muito abundantes, se comparados, por exemplo, com a vasta bibliografia disponível sobre os Guarani. O material disponível permite tecer de forma satisfatória a trajetória histórica do grupo. Contudo, ao retroceder a pontos mais recuados da história, como os períodos proto e pré-coloniais, usando os remanescentes arqueológicos como fonte, as informações são praticamente inexistentes.

A descoberta de recipientes cerâmicos decorados com apliques de cordas em uma caverna da Serra da Bodoquena levou alguns arqueólogos a sugerir uma potencial ligação destes remanescentes arqueológicos com ancestrais dos indígenas Kadiweu (Martins & Kashimoto, 2012). Prospecções efetuadas na Fazenda Caiman, situada no Pantanal de Porto Murtinho (realizadas por Eremites de Oliveira, 2004), revelaram a existência de recipientes cerâmicos igualmente decorados com apliques de cordas, sendo que algumas peças contam também com pinturas geométricas nas paredes externas. Tais características são igualmente sugestivas de uma ancestralidade que remete a indígenas Kadiweu.

Ao analisar a literatura científica referente a povos ceramistas da pré-história de Mato Grosso do Sul, percebemos a restrição, ou até mesmo ausência, deste padrão de aplique de decoração geométrica por cordas, tanto no caso dos remanescentes Tupiguarani, como os de grupos Macro Jê. Cerâmica arqueológica com impressão de cordas em forma geométrica também foi identificada na região pantaneira, sendo classificada como Tradição Pantanal da Fase Jacadigo. Schmitz (et al, 1998) propõe ligações da cerâmica da Fase Jacadigo com ancestrais dos Kadiweu em razão da ocorrência abundante de impressão de cordas como elemento decorativo. Cerâmica análoga, proveniente da Terra Indígena Lalima, foi estudada por Bepalez (2014 e 2015), que igualmente acredita na possível relação desta com ancestrais dos Kadiweu.



Material arqueológico associado a grupos Guaicurus, procedentes da Terra Indígena Lalima.  
Fonte: Bepalez, 2015.

Sanchez Labrador ([1760-66]1910), jesuíta cujos trabalhos entre indígenas do Paraguai e Brasil se estendeu de 1747 a 1767, elabora uma boa descrição acerca de grupos de indígenas Guaicuru que contactou, autor ao qual já me referi no capítulo anterior. Apesar do preconceito inerente às obras da época, repletas de associações pejorativas, a obra de Labrador apresenta em sua narrativa dados de grande valor

antropológico, desde a descrição da organização social e sua estrutura em senhores e cativos, modos de subsistência, até a produção da cultura material e, em especial, a pintura corporal. Sobre a cerâmica, narra a existência de jarros para transporte e armazenamento de líquidos, além de outras peças de barro, feiras sem torno (Labrador não dá detalhes, mas imagina-se a técnica de roletes) e decorados com desenhos gráficos parcialmente pintados com óxido de ferro e pau santo. As panelas eram chamadas de Ginogo e os cântaros de Nalima. Já naquela época, o jesuíta assinala que os “Guaycurús no alteran tan facilmente sus prácticas, y son al presente muy amantes de sus inveteradas constumbres” (Labrador, [1760-66]1910: 287). Esta característica de preservação da cultura tradicional é notada na descrição dos mesmos costumes em trabalhos feitos entre descendentes dos Guaicuru, já nominados Kadiwéu, passados dois séculos.

Também do século XVIII é a experiência de Alexandre Rodrigues Ferreira. Apesar de em seu texto praticamente não mencionar a cerâmica, juntou algumas peças de grande importância para a história dos Guaicuru, material que hoje se encontra depositado na Universidade de Coimbra.

Herbert Smith ([1886]1922), naturalista estadunidense que esteve entre os Kadiwéu em 1866, descreve um modo de produção de cerâmica que não sofreu alterações desde os tempos dos primeiros contatos: produção dos recipientes como atividade exclusivamente feminina; uso de cacos de cerâmica antiga triturados para formar o antiplástico; a forma dos recipientes é obtida pela sobreposição de roletes; alisamento das paredes com uma concha molhada; decoração de formas geométricas por meio de apliques de cordões de fibras naturais; queima em cama de galhos; aplicação de pau santo para a cor preta e de óxido de ferro para a vermelha. Herbert, que se deixou cativar pela beleza da ornamentação da cerâmica kadiwéu, adquiriu duzentas peças, que posteriormente doou a Orville Derby, geólogo também

estadunidense, mas radicado no Brasil e associado ao Museu Nacional. Atualmente não se sabe do paradeiro desta coleção<sup>1</sup>.



Peças da coleção de Alexandre Rodrigues Ferreira. Nota-se aqui o uso de contas para decoração das bordas. Se comparadas com as peças de Boggiani e de Ribeiro, um século mais novas, pouca diferença se nota, demonstrando a persistência deste elemento cultural. Fonte das Imagens em Ferreira, 2005.

---

<sup>1</sup> Entrei em contato com o Museu Nacional em 05 de janeiro de 2017. Fernando Damascena pediu que contactasse pelo email [see@mn.ufrj.br](mailto:see@mn.ufrj.br). Por sua vez, Crenivaldo Veloso Jr., do Setor de Etnologia, respondeu em 11 de janeiro que não poderia me ajudar porque o setor estaria envolvido em atividades digitais com o acervo até finais de 2017. Respondi ao sr. Veloso explicando a urgência da questão, já que a tese seria defendida em dezembro de 2017, solicitando apenas uma simples resposta de se eles tinham conhecimento da coleção. Este último email nunca foi respondido pelo Museu Nacional.

Guido Boggiani ([1894]1975), que, como já foi descrito, esteve com os Kadiweu em duas ocasiões [1892 e 1897], apresenta descrição muito similar de produção de cerâmica àquelas apresentadas por Smith, da moldagem por roletes à aplicação do pau santo e demais adornos, alterando-se apenas a matéria do antiplástico: pó de coco. Narra casos em que as bordas dos recipientes são ornamentadas com contas, hábito que se estendeu até o início do século XX. A maior parte do rico acervo cerâmico coletado por Boggiani hoje integra a coleção do Museu Luigi Pigorini, em Roma, Itália.

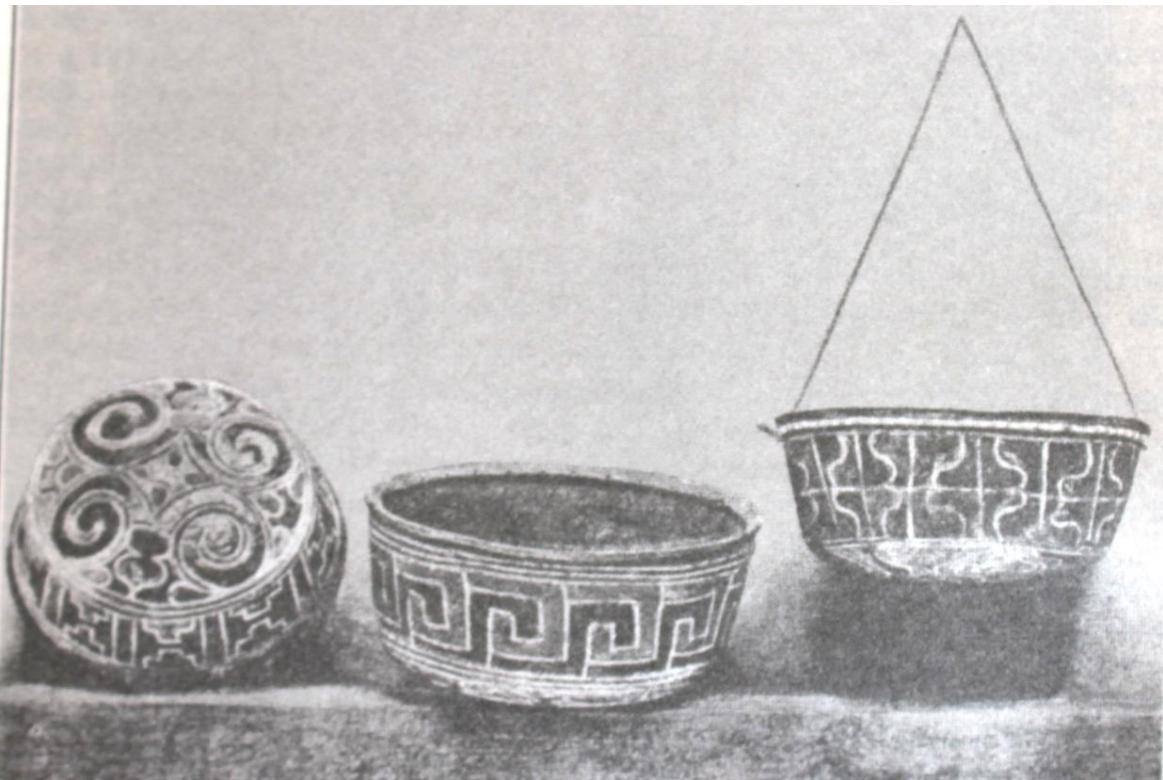


Foto do livro de Boggiani (1975) que mostra peças de cerâmica coletadas pelo italiano, algumas com grafismos muito elaborados que já não se produzem em cerâmica (esquerda) e decorações com conchas (direita).



Foto atual da mesma peça que aparece na foto de Boggiani (anterior). Coleção do Museo Nazionale Preistorico Etnografico 'Luigi Pigorini'. Foto gentilmente cedida pelo Museu. © MU-CIV / MNPE - L. Pigorini, Rome-EUR - courtesy of MiBACT. Photo/Photo Archive scans (Mario Mineo).



Peça de cerâmica kadiweu com borda decorada com missangas. Coleção do Museo Nazionale Preistorico Etnografico 'Luigi Pigorini'. Foto gentilmente cedida pelo Museu. © MU-CIV / MNPE - L. Pigorini, Rome-EUR - courtesy of MiBACT. Photo/Photo Archive scans (Mario Mineo).

O primeiro antropólogo que se tem notícia a desenvolver pesquisa entre os Kadiwéu foi Claude Lévi-Strauss. Uma parte de seu livro “Tristes Trópicos” é dedicada à descrição destes indígenas, com quem esteve entre os anos de 1935 e 1936. Em sua descrição sobre o processo produtivo da cerâmica, notamos pouca diferença em relação ao que era praticado nos séculos anteriores:

As mulheres misturavam o barro do rio Pitoco com cacos moídos, enrolavam a massa em cordões dispostos em espiral e nos quais elas davam uns tapinhas para juntá-los, até fabricar a peça; esta, ainda fresca, era decorada com impressões em baixo-relevo feitas com cordõezinhos, e pintada com um óxido de ferro que se encontra na serra. Então, era cozida num fogo ao ar livre, e depois disso só restava prosseguir a decoração na peça quente, com a ajuda de dois vernizes de resina derretida: o preto do pau-santo, o amarelo translúcido do angico; quando a peça esfriava, procedia-se com a aplicação de pó branco – giz ou cinzas – para realçar as impressões (Lévi-Strauss, [1955]1996: 185)

Lévi-Strauss também fala da produção de pequenas estatuetas zoomorfas e antropomorfas, feitas em argila, resina ou madeira e usadas como brinquedo pelas crianças. Este tipo de peça, assim como o cachimbo em madeira com formas humanas grosseiramente esculpidas, aparece em narrativas históricas de séculos anteriores (Como Sanchez Labrador, [1760-66] 1910). Mas são os grafismos empregados na pintura corporal que mais vão chamar a atenção de Lévi-Strauss, que este compara com cartas de baralho (Lévi-Strauss, [1955]1996: 207).

Talvez a mais completa monografia já feita sobre os Kadiwéu seja a de Darcy Ribeiro, publicada em seu livro “Kadiweu” (Ribeiro, 1980). Este célebre trabalho nos permite notar a persistência de certos elementos culturais, tanto materiais como cosmológicos. A partir de seu trabalho de campo, que se deu entre 1947 e 1948, Ribeiro montou uma coleção expressiva de cerâmica Kadiweu, que hoje integra o acervo do Museu do Índio no Rio de Janeiro. Em sua densa descrição da cerâmica, que ocupa nove páginas de seu livro (Ribeiro, 1980: 287-295), percebemos a persistência do modo de produção. Diferente do que presenciamos em campo, no tempo de Darcy Ribeiro a tinta vermelha, do óxido do ferro, era aplicada antes da queima. Ele acredita que os desenhos

que decoram a cerâmica são resultado de um processo de adaptação dos motivos das pinturas corporais para as peças em argila.



Peças coletadas por Darcy Ribeiro e que hoje estão depositadas no Museu do Índio. Fonte das imagens em Ribeiro, 1980.

### 3.2. A PRODUÇÃO DA CERÂMICA KADIWEU NA ATUALIDADE

Durante meu trabalho de campo, pude notar que uma parte significativa do processo de produção da cerâmica Kadiweu permanece inalterada, passados séculos desde as primeiras descrições. A produção privilegia a extração de elementos da natureza, sendo impensável para as artesãs utilizar qualquer produto industrial, seja nos pigmentos, seja na pasta.

A base da pasta é feita de argila cujas jazidas estão localizadas nos entornos das aldeias. A argila é bem amassada, a fim de se extrair ao máximo as bolhas de ar. Areia ou cacos triturados de cerâmica antiga são acrescentados como antiplástico. A inclusão de antiplástico na pasta é fundamental para garantir uma queima mais uniforme, evitando que a cerâmica se parta quando submetida ao fogo.

Os recipientes são feitos pelo método do rolete: com as palmas das mãos a artesã enrola tiras da pasta; estes roletes são sobrepostos e emendados, dando forma ao recipiente; na sequência, as paredes interna e externa são alisadas, normalmente com uma pedra molhada, de maneira que não se nota as emendas. Contudo, os pequenos animais, assim como os pratos menores, não são feitos pela técnica do rolete e sim pela moldagem manual direta.

Conferida a forma desejada, dá-se o processo de elaboração dos grafismos, que começa com as incisões que delineiam os grafismos. Estas incisões são feitas pressionando cordas nas paredes ainda frescas da massa. Ao final desta primeira etapa, se tem como resultado um recipiente cor de chocolate, com linhas gravadas em sua parede externa. Antes da queima, a cerâmica é posta para secar ao ar livre, o que pode durar de um a dois dias. A secagem é outra etapa importante, pois a queima não será ideal se feita com a pasta ainda fresca.



Cerâmica crua posta para secar ao ar livre.

A queima não usa fornos, mas sim o processo tradicional aeróbico, que consiste na formação de uma “cama” de galhos, sobre a qual os objetos de cerâmica crua são depositados. Estes, por fim, são encobertos por galhos secos, ateando-se fogo. Toda a queima dura em torno de 15 minutos.



Sequência de imagens ilustrando a etapa de queima.

Quando a fogueira se esgota, os restos de madeira carbonizada são afastados e os objetos colhidos com uma pá. Nesta etapa a cerâmica está translúcida, como um pedaço de metal que é levado ao fogo. Na medida em que esta esfria, se nota a mudança na cor, passando agora ao tom de tijolo, num castanho avermelhado. Findo esta etapa, a cerâmica está pronta para receber sua pintura tradicional.



Recolha dos artefatos após o esgotamento da fogueira.

O primeiro elemento a ser aplicado na pintura é o de cor negra, obtido pelo pau santo. Este é o mais emblemático de todos os momentos de pintura, sendo o pau santo considerado um produto sagrado. Há restrições para manusear o pau santo, sendo proibida a participação de mulheres grávidas no processo. A extração de pau santo se dá em campos naturais que estão afastados da aldeia, o que aumenta ainda mais o valor simbólico do produto. É preciso organizar incursões para extração de matéria prima, que conta com a participação de homens da aldeia. Mantendo uma relação de amizade com o dono da fazenda, eles pernoitam ali, pois é difícil executar toda a tarefa num só dia. Com motosserra, derrubam a árvore, cujo tronco é fatiado e os pedaços carregados até o carro. Na aldeia, estes pedaços são novamente fragmentados e fervidos. A resina que fica depositada sobre a fervura é colhida e ao endurecer, está pronta para o uso. Este processo libera uma intensa fragrância no ambiente. O odor característico é novamente expelido sempre que a resina é aquecida.

A aplicação do pau santo é feita com a cerâmica ainda quente. Ao esfregar o bastão de resina nas paredes quentes do objeto cerâmico, a resina é transferida. Na medida em que vai esfriando, assume sua cor tradicional negra e vítrea. Somente quando a cerâmica esfria é que se dá o processo de pintura com as demais tonalidades.



Aplicação da resina de pau santo.

As demais cores são provenientes de argilas ricas em minerais coloridos e óxidos ferrosos, como a hematita, a caulinita, a gipsita ou a goetita. A principal jazida deste tipo de argila está em um abrigo situado na aldeia Alves de Barros. Algumas cores estão em argilas mais secas, que podem ser transportadas em pedaços. Estes pedaços são triturados e misturados à água até atingir a textura ideal da tinta. Com as pontas dos dedos, as artesãs aplicam a camada de pigmentos sobre as paredes de cerâmica em espaços previamente demarcados com incisões por corda, dando vida aos grafismos tradicionais.



Preparando os pigmentos



Aplicação, com os dedos, do pigmento sobre as áreas demarcadas.

O uso de recursos cem por cento naturais na produção da cerâmica aparece no discurso tanto para evocar a tradição indígena como para agregar valor à peça final. Caso fossem usados pigmentos industriais, no imaginário tanto do indígena como do comprador usual do artesanato kadiweu se manifestaria um afastamento do quesito de produto indígena “verdadeiro”. Com efeito, este processo tão tradicional de produção atrai a atenção de visitantes tanto nacionais como internacionais. Duran (2015) fala da tentativa de se utilizar tintas industriais no processo produtivo, contudo, em todas as minhas etapas de campo, nunca presenciei um caso sequer do uso de recursos que não fossem totalmente naturais. Em todos os casos por mim registrados, os pigmentos vieram de jazidas locais, de onde extraem argilas coloridas. A mesma condição de uso de pigmentos naturais foi registrada em praticamente todas as pesquisas anteriores, de Darcy Ribeiro (1980) à Graziato (2008).



Os mesmos produtos, vistos nas imagens anteriores durante o processo de queima, agora finalizados.  
Coleção pessoal de A. Muller.

### 3.3. MERCANTILIZAÇÃO E ADAPTAÇÕES NO PROCESSO PRODUTIVO

O artesanato kadiweu, com seus emblemáticos grafismos que comunicam etnicidade, é praticado quase que exclusivamente pelas mulheres. No passado, alguns homens produziam estatuetas antropomorfas em madeira, que tinham a função de brinquedo para as crianças. Ribeiro (1980) registrou esta prática na década de 1950, mas já sinalizava seu decréscimo.

Hoje é raríssimo contatar um artesão entalhador, situação que já havia sido constatada por Siqueira Junior (1993) em seus trabalhos de campo no final da década de 1980. Em uma de minhas estadas na aldeia, me informaram de um ancião que conhecia a arte do entalhe, mas a deixara de praticar recentemente por problemas de saúde. Outras formas de artesanato masculino, como os cachimbos esculpidos, os chapéus de palha trançada e os trabalhos em couro, parecem estar em vias de desaparecimento. Durante as estadas na aldeia, conheci um senhor kiquinau, de nome Inácio, que tinha laços com os kadiweu e que ainda produzia artesanato de palha trançada, arte que aprendeu junto com seus colegas kadiweu na juventude. Com seus 83 anos à época (2014), Inácio, alegre e esbanjando vigor, narrou suas aventuras pelas áreas de mata, ocasião em que produziam camas de palha trançada para dormir em acampamentos durante as incursões de caça. A técnica de trançado empregada na manufatura dos abanicos é ainda mais complexa.



Seu Inácio tocando uma flauta por ele produzida.



Os abanicos típicos. Coleção pessoal de A. Müller.



Cesto em trançado de folhas de palmeira, tipo de arte kadiwéu ligada ao universo masculino. Coleção pessoal de A. Muller.

A cerâmica, devido a uma maior aceitação comercial, é hoje a forma de arte mais praticada entre as artesãs Kadiwéu. Raros são os potes empregados no uso doméstico na aldeia, sendo que a quase totalidade é canalizada para o comércio. Graziato (2008) apresenta uma entrevista com informante em que é relatado o uso de cerâmica no espaço doméstico, na forma de jarros para conter água. Neste caso, as peças não recebem pinturas, pois a umidade constante rapidamente deteriora os pigmentos.

As principais artesãs estão assentadas nas aldeias Alves de Barros e São João. Contudo, após o assassinato do cacique, algumas das famílias da primeira aldeia, temendo uma onda de violência, migraram para a segunda, onde possuem parentes. Assim, nos últimos momentos do campo, o trabalho ficou concentrado na aldeia São João. As peças de artesanato produzidas na aldeia enfrentam uma jornada de 70 km até as lojas de Bonito. A jornada nem sempre é possível de ser feita pelas próprias artesãs, dependendo estas de relações de reciprocidade com conhecidos que fazem o percurso, como professores ou outros agentes da saúde ou educação. Receber o pagamento pelas peças vendidas também não é fácil, dependendo do trânsito de indígenas entre a aldeia e a cidade, que ficam responsáveis por todas as atividades pendentes, entre elas a cobrança dos recursos.

A criação de um espaço indígena para venda de artesanato, gerenciado pelas próprias artesãs e situado à beira da estrada para Porto Murtinho, a poucos quilômetros da entrada para a aldeia, seria uma solução para os problemas logísticos hoje enfrentados. O desejo de muitas artesãs de que as vendas de suas peças se dessem diretamente na aldeia já foi tema discutido por Djanires Lageano de Jesus (2012) em sua tese de doutorado, demonstrando a necessidade de se pensar uma mediação entre a produção cerâmica kadiwéu e os processos de turistificação. Até o momento, nada de novo aconteceu a este respeito, demonstrando as difíceis relações que os poderes públicos estabelecem com as sociedades tradicionais.

Como a produção das peças de cerâmica visa especialmente o mercado consumidor, nota-se empenho das artesãs em desenvolver peças que respondam às demandas de potenciais consumidores. Ainda assim, existe a necessidade de manter os estatutos étnicos que regem a produção dos recipientes, restringindo as possibilidades de inovações. Como assevera Siqueira Junior, “O artesanato é um processo e não, simplesmente, um resultado, é um produto inserido em relações sociais e não um objeto voltado para si mesmo” (Siqueira Junior, 1993: 159).

As mudanças notadas estão no tamanho das peças e no aumento da produção de determinadas formas. Peças menores são privilegiadas em face às maiores, isso por dois motivos: são mais baratas e, conseqüentemente, vendem mais; e por serem mais fáceis de transportar, elemento que vai influenciar terminantemente as escolhas dos turistas.

A compra dos objetos por turistas é feita nas lojas de artesanatos da cidade de Bonito. Estas lojas atuam como intermediárias, haja vista as dificuldades de um turista chegar às aldeias Kadiweu. A representação que a sociedade circundante mantém acerca dos indígenas Kadiweu é um dos elementos que promove o afastamento das aldeias, representação esta alimentada pelo imaginário do indígena belicoso e cruel. Os recentes conflitos (2015) que culminaram no assassinato do cacique da aldeia Alves de Barros e no êxodo de algumas famílias, fugidas pelo medo da violência, contribuíram para reacender este imaginário.



Peças de artesanato kadiweu expostas em uma loja de Bonito, onde nota-se a popularidade do peixe e a possível relação com a identidade de Bonito, influenciando a escolha das formas.

Outro empecilho para a compra direta na aldeia está na resistência de vários setores, como a Funai, em permitir que as terras indígenas recebam visitantes contínuos, o que poderia produzir estresse e levar a situações danosas, como trânsito de bebidas alcoólicas, drogas, ou ainda de outros elementos que coloquem em risco o modo tradicional. Ainda que as artesãs reclamem de não poder receber visitantes para vender diretamente os seus produtos, as opiniões sobre visitas às aldeias estão divididas. Soma-se a isso o fato da distância das aldeias em relação aos municípios mais próximos, como Bonito ou Bodoquena, e do acesso ruim, que em alguns casos demanda o uso de

veículo com tração. Tais situações reiteram a importância da construção de um espaço próprio indígena para a venda das peças.

De todas as formas, não se pode negar que a distância das aldeias e a dificuldade de se chegar às artesãs contribuem com a imagem dos indígenas isolados, agregando valor aos produtos kadiweu. O turista percebe no produto o marco material da viagem exótica, atuando o artesanato como referência de memória, tanto pela aventura vivenciada, como pela aproximação simbólica de uma cultura indígena “idílica”, consolidada por imaginários e representações.

Igor Kopytoff ([1986]2008), que centra suas observações na biografia e mercantilização da cultura material, apresenta reflexões que contribuem para a observação do caso kadiwéu. Para Kopytoff, um mesmo objeto pode ser tratado como uma mercadoria em uma determinada ocasião e não em outra, sendo o significado do objeto portado por seu observador. O autor levanta as indagações que devem ser feitas quando do registro da biografia de um objeto: de onde vem, quem o fabricou, quais são os mercados culturais. Entendemos assim que são múltiplos os valores atribuídos aos objetos: de uso, de troca, de simbolismos. Em síntese: os valores atribuídos aos objetos são constituídos justamente com base no significado portado pelo observador, variando conforme as referências culturais inerentes.

Seguindo os passos de Kopytoff, percebemos o fluxo de significantes que atribuem valores às peças de cerâmica kadiweu. Na sua produção, ainda dentro da aldeia, são vistas como veículo de integração da mulher à cadeia produtiva, representando ingresso de capital, ao mesmo tempo em que atua como elemento de afirmação étnica, ostentado com orgulho e zelo. No transporte aos espaços de venda, assumem uma dimensão comercial atrelada ao discurso de tradicionalidade, projetando elementos e discursos que agregarão valor ao produto quando apresentado ao turista, que é o principal consumidor desta forma de arte. Após a aquisição, sobre a peça são depositadas novas camadas de significados, agora como lembrança de uma aventura exótica a uma terra distante, lar dos ferozes indígenas Kadiweu.

Tal situação também evoca o que diz Canclini (1983) sobre os diferentes contextos sociais a que os objetos são submetidos, desde sua origem até o destino. O mesmo artesanato, que é vendido no mercado, o que vai para a boutique e o que é incorporado ao museu, revelam três esferas de significados a que uma mesma manifestação de cultura material está submetida. Nos diferentes lugares onde o artesanato é comercializado ou estando no museu ele já difere do contexto de origem. No museu “se destaca o caráter estético, mas não lhe coloca preço, mostra-o apenas para que seja contemplado” (Canclini, 1983: 104). Na boutique o artesanato é colocado exposto para que o cliente tenha vontade de adquiri-lo, onde é seu caráter comercial o elemento determinante. No mercado popular o que ocorre é a interação entre o artesão e o comprador, um acesso direto aos elementos étnicos originais – oportunidade que as artesãs kadiweu não tiveram. Diferente processo ocorre com os turistas que compram as peças nas lojas do aeroporto, onde os artesanatos perdem o contexto, “...dado que o turista não pode saber nada das condições de vida dos artesãos, necessita que seja inventada uma memória, a nostalgia de uma identidade que desconhece” (Canclini, 1983: 106). O turista busca uma autenticidade na produção do artesanato, que pode ser indicada através de uma inscrição do tipo “Lembrança de ...”, mas esta fórmula que supostamente é destinada para garantir a autenticidade da peça, segundo o autor, converte-se no signo da sua inautenticidade.

Em algumas lojas de Bonito, a autenticidade da peça é expressa por meio de uma etiqueta produzida pelo próprio lojista, que informa a procedência e assegura a origem. Todavia, as indígenas não marcam seus artesanatos com emblemas de legitimidade, pois na visão delas, os grafismos tradicionais já seriam o suficiente para garantir a origem. O que se tem neste caso é a construção de um discurso de autenticidade, onde um dos quesitos é o emprego de matéria prima natural, já que, como visto antes, tanto a argila como os corantes são obtidos em jazidas situadas no interior da Terra Indígena Kadiwéu. Os padrões geométricos, além de manifestarem a etnicidade, são também evocados como elemento de autenticidade, tanto nas lojas como junto à comunidade indígena. Em conversas com as artesãs kadiwéu, durante os trabalhos de campo, aparece o tema dos motivos geométricos como marca do grupo, passados de geração em geração e que,

originalmente, certos motivos poderiam estar relacionados a determinadas famílias. Percebe-se que o verdadeiro veículo de etnicidade não é a peça de cerâmica em si, mas os grafismos nelas impressos. As peças de barro podem sofrer determinadas alterações na forma respondendo a demandas de mercado, mas os desenhos são invariáveis. Tal ideia será retomada mais adiante, no capítulo seguinte.

Kasfir (1999), ao abordar o artesanato Samburu, revela que a mercantilização demandou várias adaptações ao processo de fabrico, uma resposta direta à demanda de mercado. É Kasfir que nos empresta a ideia de que os objetos assumem a condição de memórias de uma visita exótica, justificando sua portabilidade e causando a transformação de contexto e significado. A lança é o exemplo mais concreto, utilizada por guerreiros Samburu acabam se convertendo em desejo de consumo dos turistas do sexo masculino pela representação que portam. Assim, elas foram miniaturizadas para facilitar seu transporte transnacional. Há duas condições: a mnemônica que recorda viajante instantaneamente de sua viagem exótica, uma cultura de um lugar remoto; como marcador de nostalgia permite que o viajante masculino se identifique em algum nível profundo de consciência com alguém que parece manifestar um ‘homem perfeito’ que quiçá não existiria mais na cultura europeia. Mas para o ferreiro a peça é sempre uma mercadoria, independente do tipo de consumidor (Samburu ou estrangeiro) (páginas 69, 70 e 81). Entendemos dessa forma que a partir do momento em que o objeto é levado à esfera privada, o significado é particular e específico de quem o detém, ao invés de público e coletivo: de comércio, de memória, de representação.

Tal qual o artesanato Samburu, a cerâmica Kadiwéu passou por adaptações mercadológicas, priorizando a produção dos vasos pequenos, dos pratos e dos motivos zoomorfos, pois estes são os mais procurados pelos turistas, tanto pela portabilidade quanto pelo preço. As peças maiores, como os grandes jarros antes em uso, como descrevem Boggiani ([1894]1975) ou Rivasseau ([1936] 1941), agora têm sua produção limitada a encomendas. Os zoomorfos são populares também em razão do espaço geográfico, onde o turista se encontra entre as montanhas da Serra da Bodoquena e a planície pantaneira, espaço nacionalmente reconhecido por seu grande valor faunístico.

E justamente por isso, é natural que os zoomorfos apareçam como tema da arte cerâmica, respondendo não só as expectativas da variável étnica, mas também da experiência ecológica. O peixe, moldado em forma de placa, também aparece em versão tradicional, haja vista que a piraputanga é um dos símbolos identitários de Bonito. Esta influência da audiência ocidental na arte tradicional indígena afeta as cadeias produtivas em vários pontos do mundo, tema que Graburn (1976) aborda em seu ensaio sobre a arte esquimó.

Se de um lado existem adaptações, de outro, como vimos anteriormente ao citar Gamble (2001), as escolhas serão pautadas em abordagens isocréticas de estilo, respeitando os estatutos étnicos. Tal fenômeno favorece a persistência de estabilidades estilísticas, propiciando que a arte Kadiwéu mantenha inalterados elementos que atravessaram séculos de contato.

Para Boas ([1927]1996), a estabilidade das formas artísticas nas sociedades tradicionais estaria relacionada com a história particular de cada etnia, ao mesmo tempo em que seria o resultado de processos motores padronizados que definem claramente o estilo tão peculiar de cada grupo. Neste caso, a cerâmica é uma herança cultural cujos relatos precisos mais antigos datam pelo menos do final do século XIX, como os de Boggiani (1975) e Rivasseau ([1936] 1941) e que as poucas transformações decorrem da trajetória histórica do grupo marcada por seus contatos e conflitos com as sociedades circundantes.

A mercantilização levou a arte kadiweu para além das fronteiras nacionais. Por relatos das lojistas e das próprias indígenas, soubemos de peças vendidas a turistas europeus, especialmente franceses, italianos e alemães. Em 1998, como resultado de um concurso, grafismos kadiweu foram selecionados para um projeto de revitalização de um conjunto habitacional de Hellesdorf, Berlin, edificado ainda no tempo do regime socialista. Os motivos adornaram azulejos empregados no processo, sendo que para tanto houve um período de negociações com a comunidade kadiweu. O advogado Alain Moreau, que atua em favor da Associação das Comunidades Indígenas da Reserva Kadiwéu, narra em um artigo os trabalhos de mediação que conduziram este projeto (Moreau, 2012). Entre os entraves estava a recusa da Escola Nacional de Belas Artes em

registrar os desenhos que seriam enviados à Alemanha, por entender que não se tratam de obras de arte, ligadas a pessoas, mas de artesanato, ligados a membros de uma determinada cultura, ou seja, não reconhecia os direitos artísticos coletivos. Além do mais, segundo Moreau, o registro pedia a anuência da Funai, que pedia uma porcentagem dos lucros da venda dos direitos de autor. Mas, diante da atuação dos advogados como mediadores, o entrave foi superado e os grafismos, enviados à Alemanha.



Azulejos com temática kadiwéu decorando as paredes de um prédio do Bairro Amarelo, Hellersdorf, Berlim.  
Fonte: Brasil Arquitetura, acesso em 11/03/2017 [<http://brasilarquitetura.com/projetos/requalificacao-do-bairro-amarelo>]



Outra imagem de azulejos com temática kadiwéu no Bairro Amarelo, Hellersdorf, Berlim. Fonte: Nedelykov  
Moreira Architekten, acesso em 11/03/2017  
[<http://www.nedelykov-moreira.com/de/projekte/arbeiten-wohnen/gelbes-viertel-plattenbau>]

## CAPÍTULO 4

### INTERPRETANDO A ARTE KADIWÉU: PROCESSOS DE SIGNIFICAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO

A interpretação na antropologia é uma prática que ganhou muito espaço principalmente na década de 1980, quando os trabalhos de Clifford Geertz ganharam notoriedade internacional. Ao combinar as contribuições da semiótica com a hermenêutica, a antropologia interpretativa se propôs a colocar os fenômenos sociais em perspectiva, relacionando as ações humanas com as construções simbólicas de mundo. Geertz ([1973]1989), apoiado em Max Weber, sustenta que o homem é um ser preso a uma teia de significados que ele mesmo teceu, sendo esta teia a cultura, responsável por dotar o universo de sentido. Com isso, abre-se um precedente para interpretar as culturas como sistemas ordenados de símbolos que dão sustentação à vida social, ou seja, a semiótica entra em ação.

Um dos proeminentes nomes da semiótica, Umberto Eco, igualmente lançou grande influência sobre as investigações dos fenômenos sociais. Apesar de muitas de suas obras se voltarem aos estudos da literatura ou da filosofia, algumas delas influenciaram o meio antropológico, especialmente junto àqueles que estudam a arte. O livro 'Signo' (Eco, [1973]1988), ao apresentar os conceitos de significante e significado, se ajusta às ambições dos estudiosos da arte que aceitam a semiótica como potencial ferramenta para interpretar as manifestações artísticas enquanto forma de comunicação e sistema de símbolos. Para Eco ([1968]1986) a definição mais rasa da semiótica seria o estudo da cultura como comunicação, mas atentando que todas as formas de comunicação funcionam dentro do esquema de emissão de mensagens baseadas em códigos subjacentes. Porém, o símbolo só tem eficácia se emissor e destinatário

compartilharem um código em comum, ou seja, uma série de regras significantes que atribuem um significado ao símbolo (Eco, [1973]1988). Tecendo uma analogia, o mundo seria como um quebra-cabeças com algumas peças faltando. Nossa necessidade de explicar o mundo faz com que se crie conteúdos para preencher estes espaços vazios, conteúdo este que muitas vezes é mais produto de senso comum do que de conhecimentos técnicos, a raiz daquilo que Paul Rabinow (2007) chama de “Ecologia da Ignorância”.

Conhecer a cadeia de significantes que atribuem significado aos signos é o grande desafio para os antropólogos que se dedicam a estudar a arte, especialmente as manifestações artísticas de sociedades tradicionais. É comum nos depararmos com sociedades indígenas que seguem regras estritas na composição de adornos em cestarias ou cerâmicas, mas que já não conseguem expressar diretamente o significado dos grafismos. Assim, é preciso adentrar em terrenos mais subjetivos, percebendo como estas sociedades organizam o universo social em códigos binários e pares de oposição, um ensinamento legado pela corrente estruturalista (conforme contribuição de Lévi-Strauss, [1958]2008). Neste ponto, estruturalismo, hermenêutica e semiótica se cruzam. Afinal, estamos tratando de coletivos humanos que comunicam seus *status* e sentimentos de pertencimento a partir de marcadores étnicos, que são códigos socialmente compartilhados, organizando assim seu mundo social por meio de sistemas de oposição, com o objetivo de tecer a teia cultural que lhes confere sentido de mundo. Foi com esse raciocínio que percebi que me ater a um único modelo teórico parecia inadequado.

Se os signos são regras que se apoiam em uma convenção cultural, a etnografia, por sua vez, é o caminho para se acessar o conteúdo de significantes. No nosso caso, o interesse é pelos objetos de arte como forma de expressão social e, por isso, passíveis de interpretação. Os objetos de arte são os portadores de significantes culturalmente criados que, em paralelo com a condição imagética (de ícone) formam o contexto. Napier (1992) usando certos objetos religiosos como exemplo, sustenta que é a atividade ritual que faz a conexão entre objeto e contexto, com isso, imagens objetivas se tornam

contextuais e contextos sustentam imaginários. Geertz ([1973]1989), no capítulo “A religião como sistema social”, em a “Interpretação das Culturas”, apresenta um ponto de vista análogo, sustentando que os símbolos sagrados atuam de forma a sintetizar o *ethos* de uma sociedade, subsidiando uma visão mais ampla sobre a ordenação das coisas. Mas a formação daquilo que chamamos “símbolo” poderia ser condicionada por relações sociais com as quais estamos envolvidas ao longo da nossa formação enquanto sujeito? Esta é uma das formulações levantadas por Talal Asad (1993) ao sustentar que o processo de simbolização cria “modelos de realidade” construídos por instituições sociais, políticas e econômicas dentro das quais biografias individuais são vividas. Ou seja, na visão de Assad, como questões cognitivas estão misturadas com questões comunicativas, discurso e entendimento estão conectados com a prática social e as condições mediante as quais os símbolos são construídos e estabelecidos como naturais ou autoritários em oposição a outros símbolos refletem as relações de poder que estão por detrás das atribuições de significados.

Ver o objeto como veículo comunicativo é onde está a grande divergência dos antropólogos que discutem arte em relação a Gell. Conforme nos lembra Layton (2003), Gell rejeitava a semiótica aplicada a arte, argumentando que objetos podem ser ícones, e até índices, mas nunca símbolos. Gell (1998) insiste que arte é um sistema de ação social, onde seria possível observar como pessoas agem por meio de objetos através da distribuição de parte de suas personalidades nas coisas que produzem. Hoskins (2006) pontua que Gell nos leva a pensar que arte, e outros objetos, são produzidos para influenciar os pensamentos e as ações dos outros por meio de uma espécie de fetiche a que denomina “Tecnologia do Encantamento”: quando da dificuldade da posse do sentido intelectual de um determinado objeto de arte, este produz um efeito “mágico” em nossas mentes, uma espécie de encantamento. Seria a atribuição de um enunciado a partir da primeira experiência sensorial de nosso contato com um objeto desconhecido: a observação. Mas Gell assevera que este enunciado seria formulado com base em

nossos próprios conteúdos intelectuais, negando ao objeto de arte qualquer capacidade de comunicação<sup>2</sup>.

Para Layton (2003), apesar do argumento de Gell parecer engenhoso, não se sustenta, sendo um erro rejeitar a arte como linguagem visual. Crítica similar é também elaborada por Howard Morphy. Para Morphy, Gell falha ao demonstrar como objetos artísticos podem fazer parte do processo de criação de poder, status e diferenciação de papéis; ou seja, para ele os objetos de Gell são, muitas vezes, “meros papagaios sociais” (Morphy, 2011: 228).

Onde há esforço para produzir um efeito estético, sem dúvida há arte, e com ela um conteúdo simbólico adjunto que todos os seus consumidores compartilham. Esta premissa funciona tanto para o tradicional conceito de arte, cunhado em nosso mundo ocidental, como para as manifestações artísticas de sociedades não ocidentalizadas. Ainda que o conceito de agencia de Gell tenha sido uma excelente contribuição para a antropologia, neste ponto, ao nos aproximarmos da semiótica, torna-se difícil não discordar do autor de “Art and Agency”.

Layton ([1981]1991) explica que a arte se manifesta em distintas formas e por meio de diferentes suportes, como a dança é resultado de movimentos corporais, a escultura como modelagem tridimensional e a pintura a materialização de ideias por meio de pigmentos; entretanto, existe uma série de regras que definem quando movimentos corporais, modelagens tridimensionais ou expressões pictóricas são, ou não são arte. Sendo assim, não resta dúvida de que

A arte requer a capacidade de comunicação e simbolização. Em certo sentido, o saber artístico precede o objeto artístico. Desde a aurora da humanidade a capacidade de abstração e de produção de signos, a partir da união normalmente

---

<sup>2</sup> Não seria esta uma contradição de Gell, ao sustentar que objetos seriam feitos para distribuir parte de nossas personalidades e influenciar outros, mas ao mesmo tempo justificar o encantamento como resultado de um enunciado que o observador desavisado projetaria sobre uma peça de arte baseado em seus próprios modelos mentais? Somente se a arte assumir a forma de linguagem social é que seria capaz de influenciar outros por meio da distribuição de parte de nossas personalidades, ou seja, necessariamente seria uma forma de comunicação.

arbitrária entre um significante e um significado, proporcionou ao homem o ingresso no mundo dos símbolos. Estava aberta a via para a construção da humanidade através da cultura, com fronteiras ilimitadas, já que ela dispõe da capacidade de criar a própria realidade de sua existência. Ao mesmo tempo o homem viu-se enredado na teia da cultura que ele participa como construtor/reprodutor, sendo que não raro a arte representa um alívio para escapar da sensação de envolvimento e aprisionamento exercido pela própria cultura ou a descoberta de novas possibilidades de expandir seus limites (Aguiar & Pereira, 2015: 710-711).

A fala acima nos leva a pensar que para que a arte seja a tradução material de um conteúdo originalmente rarefeito, advindo do abstrato campo das ideias, esta deve ser pautada em regulamentos estéticos, uma série de normas construídas através de valores étnicos ou sociais, que conduzem às já mencionadas *escolhas isocréticas*. Por isso a crítica ao conceito de “beleza” como balizador do universo artístico. A estética não é necessariamente sinônimo de beleza, mas o resultado do empenho do artista em produzir um efeito de cativação em seu interlocutor, o que só pode ser atingido ao seguir regras compartilhadas com a própria “audiência”. Assim, até mesmo o grotesco pode ser uma obra repleta de simetria e ritmo, revelando o empenho do criador em seguir pautas e valores estéticos. Máscaras que representam entidades sobrenaturais do inframundo são exemplos disso. Estas formas grotescas podem carregar consigo funções claras de manter a ordem social e hierárquica das sociedades, conforme narrado por Victor Turner ao se referir às máscaras rituais dos Ndembu:

A partir deste ponto de vista, muito do caráter grotesco e da monstruosidade dos sacra liminares pode considerar-se como visando não tanto aterrorizar ou convencer os neófitos à submissão e tirá-los do seu juízo, mas com o intuito de torná-los rápida e vividamente cômicos do que pode ser chamado os “fatores” de sua cultura. Eu mesmo vi máscaras Ndembu e Luvale que combinam características de ambos os sexos, têm ao mesmo tempo atributos animais e humanos, e unem numa só representação características humanas com marcas da paisagem natural. Uma das máscaras ikishi é em parte humana, enquanto outra parte representa uma savana. Os elementos são extraídos dos seus ambientes usuais e combinados uns com os outros numa configuração absolutamente única, o monstro ou dragão. Os monstros provocam o espanto dos neófitos, fazendo-os pensar em objetos, pessoas, relações e traços característicos do seu ambiente com que até aqui eles haviam contado (Turner, [1967]2005: 150-151)

No caso da cerâmica Kadiweu, o apego às formas precisas não dá espaço ao grotesco, são construções onde a simetria é o elemento primordial, mas que pode igualmente guardar relações com a ordem social. Dividida em zonas, a arte apresenta uma relação absolutamente simétrica, onde o conteúdo de uma seção é repetido rigorosamente de forma inversa na seção oposta. Os motivos, totalmente geométricos, são constituídos por formas retilíneas, formas arredondadas e, às vezes – e mais comum nas cerâmicas antigas, do tempo de Boggiani –, arabescos. Dado o efeito estético dos grafismos kadiwéu, Oberg (1949) chegou a sugerir que os motivos que decoram a cerâmica são de influência externa, como de povos andinos ou de europeus, ou ainda aprendidos dos Guaná, com quem estiveram associados por longa data. Hoje percebemos que esta visão de Oberg está claramente ultrapassada. Como visto no Capítulo 1, existem descobertas arqueológicas que sugerem uma ligação antiga entre os Guaicurus e a cerâmica decorada com padrões geométricos.

A divisão em zonas não é feita materialmente, por meio de linhas ou marcas. Toda a concepção dos espaços se dá exclusivamente na mente da artífice. Isso é possível porque a arte segue estatutos étnicos que são repetidos à exaustão. Neste caso, a liberdade criativa é absolutamente restrita, devendo a artesã se ater aos modelos prévios tidos como aceitáveis pela coletividade. Isso não quer dizer que a arte kadiwéu baseia-se na cópia, mas sim que existem motivos chave que devem ser adaptados, e um limite até onde a criatividade pessoal deve chegar. Existe um leque de possibilidades que nortearão as escolhas isocréticas, e fugir disso é negar a autenticidade da peça. Com isso, tanto os indígenas como os especialistas conseguem diferenciar, sem sombra de dúvidas, quando uma peça é kadiwéu e quando não é. Sobre isso, Layton ([1981]1991) já nos chamava a atenção ao narrar que, em dadas culturas, objetos relacionados a espíritos devem seguir regras estritas de manufatura, pois caso contrário, a peça artística em que os elementos essenciais estão irreconhecíveis, ou mesmo apresentados de forma errada, não somente é rejeitada pela coletividade, mas pode gerar a fúria do espírito a ela relacionada.

A simetria parece traduzir materialmente a forma como a sociedade kadiwéu está estruturada e como sua cosmologia é fortemente regida por pares de oposição. Todas as formas de representar o mundo, seja esta resultante do contato com outras sociedades ou regida por elementos cosmológicos, se expressam de forma dual.



Ao dividir esta peça em duas seções, percebemos que tanto no corte horizontal, como no vertical, existe a repetição simétrica do motivo, sendo a simetria e o ritmo a raiz estética da arte kadiwéu. Peça da coleção Guido Boggiani.

Lévi-Strauss foi quem primeiro notou uma concepção dual relacionada à arte kadiwéu:

Como na época eu notava, a arte kadiwéu é marcada por um dualismo: o dos homens e das mulheres, uns escultores, outras, pintoras; os primeiros ligados a um estilo representativo e naturalista, apesar das estilizações, ao passo que as segundas dedicam-se a uma arte não representativa (Lévi-Strauss, [1955]1996: 203).

Apesar da notável continuidade do estilo decorativo kadiwéu, notam-se certas alterações em relação aos grafismos mais antigos – alguns motivos parecem ter sido “simplificados”. Tais transformações nos padrões gráficos podem ser decorrentes do contato com o não indígena, que acaba sendo o principal consumidor da arte kadiwéu.

Mas não se pode descartar a possibilidade de uma simplificação: a substituição de um motivo altamente elaborado e, conseqüentemente, mais trabalhoso, por outro, mais simples, que assume a forma de equivalente semântico. Layton ([1981]1991) narra o uso de potenciais equivalentes semânticos em situações especiais, sem que estes necessariamente acarretem problemas de afirmação étnica.

Contudo, as rígidas formas estilísticas persistem, formas estas descritas de forma mais precisa por Lévi-Strauss:

As mulheres praticam dois estilos, igualmente inspirado pelo espírito decorativo e pela abstração. Um é angular e geométrico, o outro, curvilíneo e livre. No mais das vezes, as composições são baseadas numa combinação regular de dois estilos. Por exemplo, um é empregado para as bordas ou a moldura, o outro para a decoração principal; mais impressionante ainda é o caso dos vasilhames, nos quais existe em geral uma decoração geométrica no gargalo, e uma decoração curvilínea no bojo, ou vice versa (Lévi-Strauss, [1955]1996: 203-204).

Certas mudanças podem ocorrer porque a arte é um sistema, e na qualidade de sistema, não é estática. Está em constante renovação e reformulação, sendo as transformações resultado da ação de novas variáveis adicionadas. Ou seja, o objeto artístico é composto pelos elementos primordiais, àqueles que garantem a sustentação das manifestações artísticas enquanto expressão étnica (conforme a citação acima), e pelos agregados, uma resposta a novos contextos.

Jaime Siqueira Junior (1993) também descreve dualismos, como em relação aos homens e mulheres Kadiwéu, especialmente nas atividades laborais. Agricultura, criação de gado e o arrendamento dos pastos da reserva seriam atividades essencialmente masculinas, ao passo em que o artesanato seria uma atividade feminina. O artesanato relacionado aos homens seria aquele dos trançados de palha e das estatuetas esculpidas em madeira, mas raríssimos são os que ainda se dedicam a este tipo de produção artística e mais restrita ainda é a oferta deste tipo de artesanato para a venda. Poucas vezes pude comprar artesanatos de palha trançada e a compra só ocorreu depois de uma busca insistente. Não encontrei esculturas em madeira para a venda, pois o único

artesão reconhecido pela coletividade estava doente e, portanto, não disponível para visitas. No que se refere aos trançados de palha, estes não parecem compor o leque e elementos reconhecidos de forma incontestável para o comércio. Com isso, fica evidente a dominância das mulheres na atividade de comércio de artesanato. Ou seja, não só a produção de artesanato é parte do universo feminino, mas também o comércio das peças, que pouca ou nenhuma influência recebe dos homens.



Grafismo em cerâmica kadiwéu atual: a peça original e o respectivo vetorial exibindo o motivo bidimensionalmente. Nota-se novamente o jogo de simetria e ritmo, com repetição absolutamente simétrica do motivo de uma seção em outra. Quando observado na peça, o motivo, unido de forma circular, dá a sensação de um jogo infinito, resultante da união dos extremos que permite a repetição contínua das seções. Peça da coleção pessoal de Aline Müller.



Jarro de grande porte. Com 80 cm de altura, está entre as maiores peças produzidas atualmente pela etnia. As paredes estão decoradas com motivos variados, distribuídos em seções: superior e inferior com motivos retilíneos; e central com motivos curvilíneos. Novamente, a colocação dos motivos no plano circular tridimensional cria a sensação de repetição infinita. Peça da coleção pessoal de Aline Müller

Todas as considerações tecidas nos remetem à existência de uma cadeia estrutural – pares de oposição – que rege a vida social e que pode influenciar a elaboração dos grafismos:

Kadiwéu : não Kadiwéu

Senhores: cativos

Homens : mulheres

Mundo dos vivos : mundo dos mortos

Indígena : não indígena

Ao sustentar que o jogo de simetria e ritmo dos grafismos é composto por pares de oposição, e que este jogo pode ser uma alusão à própria forma como os Kadiwéu constroem suas relações sociais, seja entre si ou com outros grupos étnicos, é preciso apontar onde estão estas manifestações duais. É o que precisamente será apresentado a seguir.

#### 4.1. O DUALISMO NAS RELAÇÕES DOS KADIWÉU COM OUTROS GRUPOS

As relações dos Kadiwéu com outros grupos étnicos ou sociais são cunhadas com uma boa dose de etnocentrismo. Como uma sociedade originalmente de castas, onde os guerreiros eram valorizados pela coletividade, veem os demais como certa inferioridade. Nas interações com os não indígenas, esta relação pode chegar a ser tensa, como narra a já citada tese de Lecznieski (2005). Mas tal relação, como vimos no primeiro capítulo, tem sua raiz em conflitos históricos que remetem aos tempos coloniais. E mais, os conflitos entre as diversas etnias indígenas e fazendeiros vivenciados em Mato Grosso do Sul, motivados por demandas de territórios, assumem formas dramáticas.

Mato Grosso do Sul é um Estado onde os conflitos pela propriedade da terra há muito acompanha a história de seu povo. Comunidades tradicionais, que no passado foram expulsas de suas terras, agora levantam demandas pela recuperação de seus territórios. Assim, a territorialidade – sentido territorial do homem, onde o espaço físico está atrelado às variáveis culturais e simbólicas – passa a ser amplamente debatida no meio acadêmico, motivando várias teses e dissertações nessa linha.

É difícil precisar quando os movimentos sociais em prol da retomada dos territórios tradicionais tiveram início. Segundo Levi Marques Pereira (2003), foi a partir da década de 1970 que as lideranças indígenas passaram a alcançar mais efetividade na luta pela recuperação de seus territórios tradicionais, aglutinando maior contingente em torno destes movimentos sociais. Mas os conflitos entre ameríndios e produtores rurais recuam séculos na história regional e os enfrentamentos atuais são a continuação do drama de dois mundos que colidem.

Ante a dificuldade de entender o fenômeno em sua totalidade, faz-se necessário recorrer a registros históricos dos contatos entre ameríndios e frentes de expansão desenvolvimentistas. Um dos momentos de grande expressividade da luta pela demarcação das terras indígenas foi a implantação da Terra Indígena Kadiwéu, na região da Serra da Bodoquena. Essa luta teve seu desfecho nos anos de 1980 com o cerco ao Distrito de Morraria do Sul, mas seu histórico remonta a Guerra do Paraguai.

O cerco a este Distrito foi considerado por muitos um último grito de guerra, indispensável para a conclusão do processo de demarcação de suas terras (Silva, 2004). Giovanni Silva (*ibid*) faz um importante registro sobre a evolução do processo de demarcação das terras Kadiwéu, ressaltando que o início se deu logo após o fim da Guerra do Paraguai. Sobre a atuação de indígenas na Guerra do Paraguai, os registros apontam “a participação de segmentos das populações Guató, Kadiwéu, Kinikinau e Terena que apoiaram o exército imperial na luta contra as tropas paraguaias que invadiram o sul da antiga província de Mato Grosso, atual estado de Mato Grosso do Sul” (Eremites de Oliveira & Pereira, 2007).

Mas, finda a Guerra, as promessas feita aos indígenas não foram cumpridas, como é o caso da demarcação do território Kadiwéu. No início do século XX o Governo do Estado não reconheceu o território demarcado pelo Governo Federal em sua plenitude, loteando uma parcela de mais de cem mil hectares em áreas periféricas da aldeia. Este foi justamente o gatilho que desencadeou o Cerco ao distrito de Morraria do Sul, situado na Serra da Bodoquena e vizinho à aldeia Alves de Barros.

Na virada da década de 1970 a 1980 ocorreu um considerável crescimento do Distrito de Morraria do Sul, que se tornou um reconhecido centro de redistribuição de gêneros agrícolas produzidos por pequenos proprietários. Morraria do Sul experimentava um processo de crescimento por conta do volume de gêneros agrícolas negociados pelos agricultores locais. Estima-se que a população, na época, alcançava cerca de três mil habitantes – dado não oficial obtido a partir de conversas com moradores do Distrito de Morraria do Sul, em setembro de 2009. Esta situação de prosperidade acabou por atrair mais camponeses para a região, que viam nas terras circundantes uma oportunidade para inserir-se nessa atividade econômica.

Durante o conflito de 1983, jornais veicularam várias informações sobre o território Kadiwéu. Em muitas matérias jornalísticas foi abordada a contradição entre a demarcação sustentada pelo Governo do Estado e a original, feita pelo Governo Federal. O Governo Federal sustentava que a aldeia Kadiwéu era formada por 538 mil hectares. Contudo, o Governo do Estado se apoiava em uma demarcação feita pelo Agrimensor José de Barros Maciel, no ano de 1.900, que estipulou uma área de 373.024 hectares para os indígenas, passando o governo estadual a lotear, por conta própria, as terras correspondentes à diferença de 165 mil hectares. No ano de 1982 foi realizada outra demarcação destas terras pela Funai, que retomou a medida original de 538 mil hectares. Evidentemente, o reconhecimento daquela parcela original deixou os fazendeiros e colonos insatisfeitos.

O clima de hostilidades desenvolveu-se para um conflito armado que deixou um saldo entre 15 e 20 mortos (não há registro preciso desse número). No final, os colonos tiveram de deixar aquelas terras e foram assentados em uma nova área. Este conflito

deixou marcas em ambos os lados, influenciando a forma como os Kadiwéu estabelecem suas relações com a sociedade circundante.

O que vemos aqui é um fenômeno de choque étnico, marcando determinados espaços como áreas de tensão simbólica. Pratt vem chamar estes lugares de **contact zone**: “I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today” (Pratt, 1991: 34).

Deste drama de dois mundos que colidem, o mundo dos produtores rurais e dos indígenas, fronteiras interétnicas são edificadas a partir das construções sociais. O fenômeno do cerco certamente deixou suas marcas nos grupos envolvidos, que criaram suas próprias representações para explicar o fato. As fronteiras, na perspectiva cultural, não se limitam às divisões geofísicas, mas englobam as divisões sociais. Assim, o objetivo pretendido pelos estudiosos do tema é o de investigar “los efectos sócio-culturales de tales divisiones (geofísicas) y también los de las diferenciaciones intra-nacionales, interregionales e, incluso, locales, del referido ámbito geocultural” (Espina Barrio, 2001, p. 11). Estas fronteiras e as *contact zones* podem ter exercido suas influências sobre a arte kadiwéu.

Estas fronteiras sociais foram erguidas sobre imaginários e representações pejorativas, muitas vezes sustentadas pelos meios de comunicação, como os jornais impressos. Esta formulação distorcida do outro persiste entre algumas parcelas da sociedade e talvez sua persistência esteja relacionada a uma “Ecologia da Ignorância”, termo proposto por Rabinow (2007) para se referir à necessidade da sociedade criar explicações sobre fenômenos que não entende, criando estes modelos explicativos distorcidos para preencher os vazios na forma de ver o mundo.

#### 4.2. O DUALISMO NA COSMOLOGIA KADIWÉU

Rivasseau ([1936]1941) já retratava que os Kadiwéu dominavam a arte equestre e, com isso, tinham grande vantagem nas guerras e confrontos que travavam. Situando-se em oposição aos outros grupos étnicos, os Kadiwéu herdaram de seus ancestrais Guaicurus a autoimagem de guerreiros conquistadores, condição que lhes foi concebida por Deus na criação do universo, pois de acordo com as lendas, eles ‘teriam sido criados depois dos outros povos, quando as riquezas já tinham sido distribuídas, e, como nada lhes sobrara, *Gônoêno-hôndi* os recompensa com o direito de fazer guerra, saquear, e dominar os outros povos’ (Ribeiro, 1980: 58). Para com os Chamacoco, a cosmologia kadiwéu demonstra ainda mais desprezo: narra que para criar os Chamacoco “... o criador quebrou um galho de paratudo seco, passou-o nas nádegas e jogou ao mato, para que se transformasse em gente” (Fernandes & Batista, 1981: 63).

A influência desta cosmologia nas relações sociais que os Kadiwéu travam com os demais grupos de seu entorno pode, por vezes, acarretar em dificuldades de manter contatos. Existe uma quantidade expressiva de antropólogos que foram expulsos das aldeias Kadiwéu, impedidos, com isso, de dar sequência às suas pesquisas. Foram tantos os expulsos das aldeias, antropólogos ou não, que se criou um termo para se referir a eles: os *corridos* dos Kadiwéu. Lisiane Koller Lecznieski (2005) ilustra detalhadamente tais dificuldades em sua tese de doutoramento.

O mundo natural é outro tema que se desdobra na cosmologia desde uma perspectiva de ordenamento do universo em oposições simétricas. Na Mitologia Kadiwéu, o humano se opõe claramente ao natural ao situar a humanidade diante da natureza. Mitologicamente, aparecem como pares de oposição *Gô-noêno-hôndi* e *Caracará*, o primeiro é o criador de todos os povos, descrito à imagem de um Kadiwéu comum, e o segundo como um *trickster*, perverso e egoísta, mas às vezes também bom e justo, uma representação da condição humana (Ribeiro, 1980: 42). O nome *Caracará* está relacionado com uma espécie de ave de rapina, o *carcará*, condição animal que este *trickster* assumiu como castigo por não obedecer a *Gô-noêno-hôndi*. Assim, os comportamentos desviantes são relacionados com o mundo animal.

Já os valores de conduta não estão tão simetricamente opostos. As relações entre o deus *Gô-noêno-hôndi* e o trickster Caracará exemplificam esta não simetria de oposição, onde por vezes o deus é vítima dos truques do Caracará. Assim, o deus não é onipotente e está sujeito aos mesmos vícios e virtudes dos humanos como o demônio não é totalmente mau. Dentro desta relação, ora de amizade, ora de tensão, são apresentadas as condutas válidas e aquelas condenáveis por meio de um corpo de narrativas.

Ribeiro (1980) coletou várias destas narrativas. Em uma delas, *Gô-noêno-Hôndi* cria o mundo bom, com uma vida fácil aos homens, onde o mel crescia em cabaças nas árvores, bananas e mandiocas produziam dois dias depois de plantadas, o algodoeiro já dava novelos prontos e as roupas velhas ficavam novas com uma sacudida; e o mais importante, a morte não era definitiva, pois as pessoas que morriam retornavam à vida dois dias depois. Caracará argumenta a Deus de que este modelo não deixa as pessoas provarem suas virtudes, convencendo-o a mudar seus planos, o que dá origem à ordem que hoje vivenciamos. Mas Caracará se arrepende porque pouco depois sua mãe morre. O mito dá conta do surgimento do mundo e do natural em oposição ao humano, onde o valor do indivíduo estaria em superar a vida natural. Também é demonstrado o temperamento traiçoeiro do Caracará, que orienta as ações de acordo com sua conveniência.

Seres sobrenaturais, que ameaçam o bem estar social, especialmente notívagos, são chamados de bichos (Ribeiro, 1980). Algumas vezes são descritos como cobras gigantes que devoram caçadores; como um touro aquático que arrasta mulheres para o rio a fim de ter relações sexuais com elas; como um macaco aquático que também persegue mulheres bonitas; ou ainda como espíritos de onças, cães e pássaros que falam com os xamãs. Mas, reitera Ribeiro (ibid) que estes “bichos” podem ser também espíritos humanos.

Nos dias atuais, com a influência de religiões não indígenas, especialmente as pentecostais, aparece uma nova relação dual, que coloca o indígena civilizado diante do incivilizado, de comportamentos bestiais, como narrado no mito do Homem da Caverna.

#### 4.2.1. O mito do homem da caverna

Durante o trabalho de campo registrei, tanto na aldeia Alves de Barros como na São João, um mito sobre um determinado homem que viveu em uma caverna, situada na Aldeia Campina. O tema surgiu de forma inesperada, já que estava mais atenta aos processos de produção da cerâmica. Acompanhava-me um arqueólogo, cujo objetivo era o registro da arte rupestre na região. Este, ao perguntar sobre a existência de gravuras ou pinturas na aldeia surgiu o tema. O cacique Ademir – que foi assassinado em 2015 – narrou histórias acerca de um índio que passou a viver isolado do grupo, em uma caverna em meio à mata. Em seu imaginário, se houvessem pinturas em paredes de cavernas situadas na Terra Indígena Kadiwéu, seria este personagem o autor de tais desenhos. A narrativa se repetiu na aldeia São João, contada pela então cacica Lenara, que acrescentou mais detalhes, contudo com impressionante repetição do conteúdo essencial. Na conversa com Lenara, estava presente o senhor Inácio, que confirmou o conteúdo do mito. Transcrevo abaixo o mito integralmente, adaptado das várias falas, mantendo os pontos convergentes.

*Na aldeia havia um homem que saiu para caçar e nunca regressou. Cientes da vastidão das áreas de caça da aldeia e dos perigos inerentes, logo todos o deram por morto, talvez pelo ataque de um animal ou vitimando por alguma queda. Um grupo saiu em sua busca, mas sem sucesso. Muitos anos depois, quatro amigos kadiwéu saíram para caçar. Um deles entoou sinais de comunicação na mata, gritos e grunhidos que os que estão distantes respondem a fim de se localizarem mutuamente. Contudo os quatro estavam juntos e um deles viu nisso sinal de mau agouro. Afinal, espíritos ruins poderiam responder. Para a surpresa de todos, os sinais encontraram resposta, vinda da mata. Primeiro longe e fraco, depois mais e mais forte, indicando a*

*aproximação rápida daquilo que respondia, fosse lá o que fosse. Os quatro dispararam a correr de volta à aldeia, mas o ‘ser’ que os perseguia estava cada vez mais perto. Eles decidiram se esconder embaixo de uma ponte e viram passar por sobre suas cabeças um ser parecido a um homem, mas de cabelos muitos compridos e corpo peludo. Grunhia e parecia ter atitudes de uma fera. Pensando haver distraído a coisa, seguiram à casa do rezador em busca de auxílio. A coisa os seguiu, mas o rezador mantendo a calma, falou com o estranho ser e pediu que entrasse e contasse o que pretendia. Foi então que descobriram se tratar daquele caçador que se perdeu muitos anos antes. Ele tratou de contar sua história. Havia se perdido na caçada e se refugiou em uma caverna. Contudo, na medida em que o tempo passava, menor era seu desejo de retornar à aldeia. Abandonou seu lado humano e passou a viver naquela caverna, caçando sua comida, bebendo água do córrego. Compartilhava o interior da caverna com outros animais, como cobras, morcegos, porcos selvagens. Quando ouviu os jovens se deu conta de que sentia falta de conversar com alguém humano e ali estava. Mas deixou claro que não pretendia viver na aldeia, queria mesmo era regressar à sua caverna. Todavia, jurou que retornaria à aldeia para roubar uma criança que levaria à caverna para viver com ele e o fazer companhia. Desde então, todas as mães da aldeia cuidam de seus filhos temendo o retorno do homem-animal.*

Notei que em todas as narrativas, havia a ênfase dos depoentes em situar-se em oposição ao tal ser, onde os índios da aldeia eram os civilizados (termo usado pelos próprios narradores, ou seja, uma categoria emic) e o ‘ser’ a oposição imediata, o bestial, o incivilizado. O indivíduo do mito representava todos os perigos de se abandonar o modo tido por eles como civilizado, deixando-se seduzir pelas tentações do natural. Há

um fundo regulador que transparece na narrativa, onde os hábitos tidos por socialmente inapropriados são condensados na história, colocando o 'eu' kadiwéu ideal em oposição ao indivíduo desviante, materializado no 'ser' da caverna. Outro regulador é projetado nas crianças, que devem estar atentas ao 'ser' que viria raptá-las para arrastá-las à vida 'selvagem' (palavra também usada pelos depoentes).

A necessidade de se apresentar como um ser especial, não natural, aparece em narrativas antigas dos kadiwéu, registradas desde o tempo de Sanchez Labrador e, mais tarde, por Boggiani, Rivasseau, Lévi-Strauss e Darcy Ribeiro. Discursos de pares de oposição são elaborados para colocar o natural em oposição ao humano, dando ênfase às condutas socialmente valorizadas que enfatizam o distanciamento da natureza. Lembrando que Lévi-Strauss ([1958]2008) destaca os pares de oposição como uma estrutura recorrente nas sociedades. Segundo ele, essas estruturas dualistas orientam a formação da sociedade, suas trocas matrimoniais e a situam em relação a outros povos.

A lenda do homem da caverna, acima transcrita, é uma variável da forma original de separação do humano e do natural já descrita em outros tempos. Nesta narrativa, após perder-se entre os animais e, de certa forma, tornar-se um deles, o homem passa a ter seu corpo recoberto de pelos. O hábito de remover todos os pelos do corpo para se diferenciar do mundo natural acompanha a etnia de longa data e é um dos mais importantes pares de oposição no ordenamento cosmológico. Em tristes trópicos, Lévi-Strauss narra como os kadiwéu modificam sua condição natural para assegurar sua separação do universo natural:

Os nobres ostentavam sua posição por meio de pinturas corporais feitas com moldes ou por meio de tatuagens, que eram o equivalente a um brasão. Depilavam-se totalmente o rosto, inclusive as sobrancelhas e as pestanas, e tratavam, com repugnância, de 'irmãos de avestruz' os europeus de olhos peludos (Lévi-Strauss, [1955]1996: 168).

As modificações corpóreas também foram citadas por Boggiani, chegando os indígenas a mudar os dentes por meio de abrasão:

Costumavam os caduveo, além de raspar todos os pelos da cara e do corpo, ainda limar a fila superior dos dentes, de um canino a outro, tornando-os triangulares como as pontas de uma serra (Boggiani, [1894]1975: 134)

Além da oposição entre humano e natural, as passagens acima retratam como os kadiwéu se diferenciam de outros povos, não sem certa dose de etnocentrismo. Diferenciar-se dos animais era uma motivação constante, motivo inclusive das pinturas corporais, que além de expressar a hierarquia eram tidas como elemento de humanidade. Para sustentar sua tese de oposição entre humano e natureza entre os Kadiwéu, Lévi-Strauss cita uma passagem narrada por Sanchez Labrador, quando um indígena pergunta ao missionário:

‘Por que sois tão estúpidos?’, perguntavam aos missionários. ‘E por que somos estúpidos?’, estes retrucavam. ‘Porque não vos pintais como os Eyiguayegui.’ Precisava-se estar pintado para ser homem: quem se mantinha no estágio da natureza não se diferenciava do bruto (Labrador apud Lévi-Strauss, [1955]1996: 177).

A passagem original de Sanches Labrador é essa: “Varias veces nos decían que ¿por qué éramos tontos?¿Y en qué está la tontería? Les preguntábamos. En qué no os pintais como los Eyiguayeguis, respondian com inocência” (Sanchez Labrador, [1760-66]1910: 287).

O mito do homem da caverna apresenta-se como uma continuidade desta antiga necessidade de separar o humano do natural. O conceito de civilizado atrelado ao humano se dá certamente em decorrência do contato com a sociedade nacional não indígena. A soma das duas resulta em uma nova categoria: o ‘índio civilizado’, que emerge em oposição ao ‘índio natural’, o selvagem, o não civilizado. Este par de oposições vai regular as condutas socialmente valorizadas e serve para categorizar aquelas outras que são motivos de vergonha ou repreensão.

A oposição entre civilizado e selvagem que veio influenciar as Américas nasceu na Europa medieval com os contos de cavalaria. O *silvaticus* era uma criatura bestial, com o corpo coberto de pelos, e que vivia apartada da civilização, arredia aos ensinamentos cristãos, servindo como regulador das ações ante a sociedade tida por civilizada (Aguar & Müller, 2010).

Por ocasião dos conflitos entre indígenas kadiwéu e colonos na Serra da Bodoquena, na década de 1980, os jornais construíram discursos de forma a situar os índios na condição de primitivos e selvagens, palavras estas que evidenciam imaginários depreciativos (Müller, 2012). A emergência da categoria ‘índio civilizado’ talvez seja uma reação a um imaginário construído ao longo de séculos acerca dos povos indígenas e que no tempo do conflito ganhou dimensão entre os Kadiwéu. Para que a categoria se sustente é necessária a formulação de seu elemento de oposição, surgindo assim a narrativa do ‘homem da caverna’.

### 4.3. OS GRAFISMOS KADIWEU E A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DO MUNDO

#### 4.3.1. Pinturas corporais e diferenciação de castas

As pinturas corporais, que tornaram famosos os kadiwéu, vão ser descritas ainda quando da ação dos jesuítas em terras do Mato Grosso e Paraguai entre seus ancestrais, os Guaicuru, no século XVIII. Sanches Labrador ([1760-66]1910) já retrata o apreço que estes indígenas tinham pelos grafismos com os quais adornavam seus corpos, sendo estes também indicativos de castas. Mas as marcas faciais, feitas com espinha de peixe, eram exclusivas das cativas, um indicativo de sua condição:

Las mujeres tienen pinturas pasajeras o permanentes. Las que son de la plebe se graban desde la frente hasta sobre las cejas con unas rayas negras que en su uniforme desigualdad remendan las plantas de un órgano. Otras añaden grabarse todo el labio inferior hasta la barbilla. Las cacicas y mujeres de capitanes se abren los brazos con el mismo artificio formando muchos cuadrángulos y triángulos desde el hombro hasta la muñeca. Esta es una de las señales indelebles que caracterizan su nobleza. Rarísima de estas señoras permite grabaduras de la cara; estas son como la marca de sus inferiores y criadas. La permanencia de este color se consigue á costa de sangre. Com la espina de un pez llamando Nela, ó com la de otro cuyo nombre es Omagaladi, se dan los piquetes necesarios para el dibujo; chorreando la sangre caliente, ponen encima la ceniza hecha de las hojas de la palma Eabuigo, ó la tinta de Notique. Déjanla secar incorporada com la sangre, y al cabo de algunos días, en que padecen buenos Dolores, e hinchazones en los sitios picoteados, salta la crosta, y la cicatriz aparece de color negro. Á pocos días pierde

la tez y queda azulado por toda la vida (Sanchez Labrador, [1760-66]1910: 285-286).

Desta forma, percebe-se a consolidação da estrutura social, onde o status era comunicado por meio de diferenciação nas tatuagens e pinturas corporais.



Guaicuru ostentando pinturas corporais, gravura do livro de Bartolomé Bossi (1863), cuja expedição em terras do Mato Grosso (do Sul) se deu em 1862.

A pintura aparece como elemento limítrofe para suas relações dualistas: diferenciação entre senhores e cativos e separação entre humano e natureza. No caso dos Kadiweu, a sociedade sustentava – e ainda sustenta – um forte etnocentrismo: eles se viam como seres a parte, superiores a todas as demais etnias e sociedades. Assim, pintar-se e raspar os pelos do corpo era também uma forma de potencializar esta construção sociológica etnocêntrica.

A relação entre senhores e cativos era de oposição simétrica e deveria ser claramente marcada pelos grafismos corporais e regras de convivência. Na decoração cerâmica, elementos geométricos antagônicos dispostos dentro de compartimentos

lembram a formação da estrutura social kadiwéu, demonstrando como a relação entre senhores e cativos se acomodam para formar a totalidade grupal. Com isso, gerou-se uma espécie de banco de grafismos, sendo cada família detentora de certos padrões gráficos. Este dado me foi confirmado por uma colaboradora durante os trabalhos de campo. Assim, as escolhas gráficas se dão entre elementos restritos, que podem ser usados somente por pessoas de uma determinada família (ou que guardam relações com ela) e àqueles de “domínio público”, acessível a qualquer artesã da etnia.



Recipiente cerâmico com decoração de elementos geométricos simetricamente opostos que se acomodam dentro de uma área delimitada, lembrando como os senhores e cativos, categorias simetricamente opostas, se entrelaçam para formar a sociedade kadiwéu. Coleção pessoal de A. Müller.

Duran (2015: 55) relata ter coletado em campo algumas definições básicas para os grafismos mais elementares, a saber: Nawigicenig – escalonado simples que representa a educação que uma mulher recebe de sua família, um sinal de boa origem; Niwécalad – escalonado de dupla face que representa transumâncias, as subidas e decidas de

indígenas nos morros durante as cheias e secas do Pantanal; Lawila – desenho em forma de gancho que faz alusão a quando índios antigos rodeavam o campo para vigiá-lo contra invasões. Analogia similar é feita por Von Behr (2001). Contudo, tais interpretações parecem demasiado fantasiosas. Indaguei em campo sobre tais significados e uma das colaboradoras, cuja identidade manterei em sigilo para preservá-la, confidenciou que estas seriam narrativas inventadas, uma maneira que algumas artesãs encontraram para dar resposta a uma pergunta tantas vezes formulada. De todas as formas, em minhas pesquisas de terreno, todos os diálogos sustentaram a versão de que o significado preciso lhes escapava, mas que estariam ligados a questões de hierarquia e identificação de famílias.

#### **4.3.2 – O mundo dos vivos e o mundo dos mortos**

Desde os tempos dos contatos nos chegam relatos de como estes indígenas estruturam sua cosmologia, especialmente no que tange a morte. Coexistem seres de duas naturezas: os vivos e os mortos, sendo que a influência dos mortos na vida social dos vivos é temporária, mas pode ser altamente prejudicial. Quando morre alguém, até hoje, esta pessoa é enterrada com parte de seus pertences mais estimados, sendo que até a casa pode ser derrubada ou queimada. Oberg (1949) já narrava, na primeira metade do século XX, como os mortos eram enterrados com seus pertences e os vivos deveriam mudar sua aparência, cortando os cabelos e alterando seus nomes, evitando que os espíritos dos mortos encontrem qualquer referência no mundo dos vivos que os levem a identificar entes queridos ou pessoas próximas, pois caso isso ocorresse, os vivos sofreriam com a influência dos mortos na vida social da aldeia. Oberg acrescenta que cinco dias após o enterramento, o fantasma do morto se levanta e vive próximo à sepultura, desaparecendo somente tempos depois, por isso a vigília nos primeiros cinco dias seria fundamental.

Siqueira Junior (1993) registrou de uma depoente a crença de que o morto deve levar seus pertences para integração em outra comunidade, igual à dos vivos, mas

situada em noutra dimensão, a comunidade dos ancestrais. Os parentes próximos mudam seu nome para que o espírito do morto se confunda e não os ache.

Estes preceitos cosmológicos persistem desde raízes antigas, como já nos relatava Francisco Rodrigues do Prado a finais do século XVIII:

Quando morre uma moça rica, pintam-na como se estivesse viva, botam-lhe conta nos pulsos e nas pernas, chapas e canudos de prata no pescoço. Envolvem-na toda em um pano pintado com conchas, e depois cobrem com uma esteira fina, e assim a leva a cavalo um dos parentes até o cemitério geral, que é uma casa coberta com esteiras pelos lados, onde cada família tem dividido com estacas a parte que serve de jazigo aos seus: ali a enterram, e sobre a sepultura deixam-lhe o fuso, a cuia e outras cousas de seu uso; se é homem, deixam-lhe o arco e as flechas, a maça, a lança, enfim, todas as armas e trastes de que usava, e matam junto ao cemitério o cavalo em que o falecido foi levado, que é o melhor que ele possuía; e se em vida foi guerreiro, enfeitam-lhe as armas com flores e plumas de diversas cores, que todos os anos renovam.

Mudam o nome todas as vezes que lhe morre um parente ou escravo, e toda a aprentela faz um excessivo pranto... (Prado, [1795]2005: 38-39).

O mundo dos mortos é absolutamente simétrico ao dos vivos. Além de preservar as idades em morte e a posição social, o mundo dos ancestrais conserva também uma versão idealizada do espaço social, persistindo a divisão social originária: senhores, guerreiros e cativos (Siqueira Junior, 1993). Tal situação não é de se estranhar, já que há registros mais recentes de queixas em relação a abolição do sistema de castas, especialmente entre as índias mais velhas.

Ouvimos muitas velhas Kadiwéu lamentarem-se de que hoje, sem “cativas”, tendo que apanhar lenha e água, ajudar na roça, preparar alimentos e fazer artefatos para comércio, não podiam mais pintar. Uma das melhores artistas nos disse certa vez: “eu nunca precisei rachar lenha, acender fogo e apanhar água, antigamente tinha cativa prá fazer tudo; eu só ficava era pintando o corpo, penteando o cabelo o dia todo até de noite, agora tenho que fazer tudo” (Ribeiro, 1980: 262).

Com isso, percebe-se que o mundo dos mortos assume uma condição inversa em termos de espaço, mas simétrica na vivência social, ao mesmo tempo em que resgata um passado grandioso e idílico. Tal manifestação cosmológica certamente se materializa de alguma forma, e o grafismo pode ser uma boa forma de se construir materialmente tal relação dualista.

Os simbolismos projetados sobre a cultura material são o tema abordado por Bourdieu (2002) no capítulo 'A casa ou o mundo ao contrário', do livro 'Esboço de uma teoria da prática'. A casa cabila aparece como veículo de organização do mundo em pares de oposição, definindo os papéis 'masculino' e 'feminino' com base nas áreas do interior da residência. Ou seja, a casa é um 'microcosmo' organizado segundo as mesmas oposições que ordenam o restante do universo. Assim, uma parede não é meramente uma divisória física, mas sim a 'parede da obscuridade, do sono, da menina ou do túmulo' (p. 39). Outra divisão é a da parte baixa como sendo a escuram noturna, dos seres naturais (animais) e a da parte alta como sendo o espaço do humano, associando a parte nobre, luminosa, como sendo atributo da humanidade, surgindo assim a oposição entre natureza e cultura. Assim como a casa cabila, objetos em diferentes sociedades não são meros instrumentos, mas a materialização de simbolismos ligados à cosmologia dos grupos humanos. Poderia a cerâmica kadiwéu ser uma expressão de um microcosmo, a exemplo da casa cabila?

O inframundo aparece representado por algumas criaturas mitológicas, que estabelecem a ponte entre mundos exercendo certas agências no mundo dos vivos. Oberg (1949) descreve algumas destas criaturas:

**Honidi** – serpente gigante que vive na montanha e come o caçador e seu cavalo.

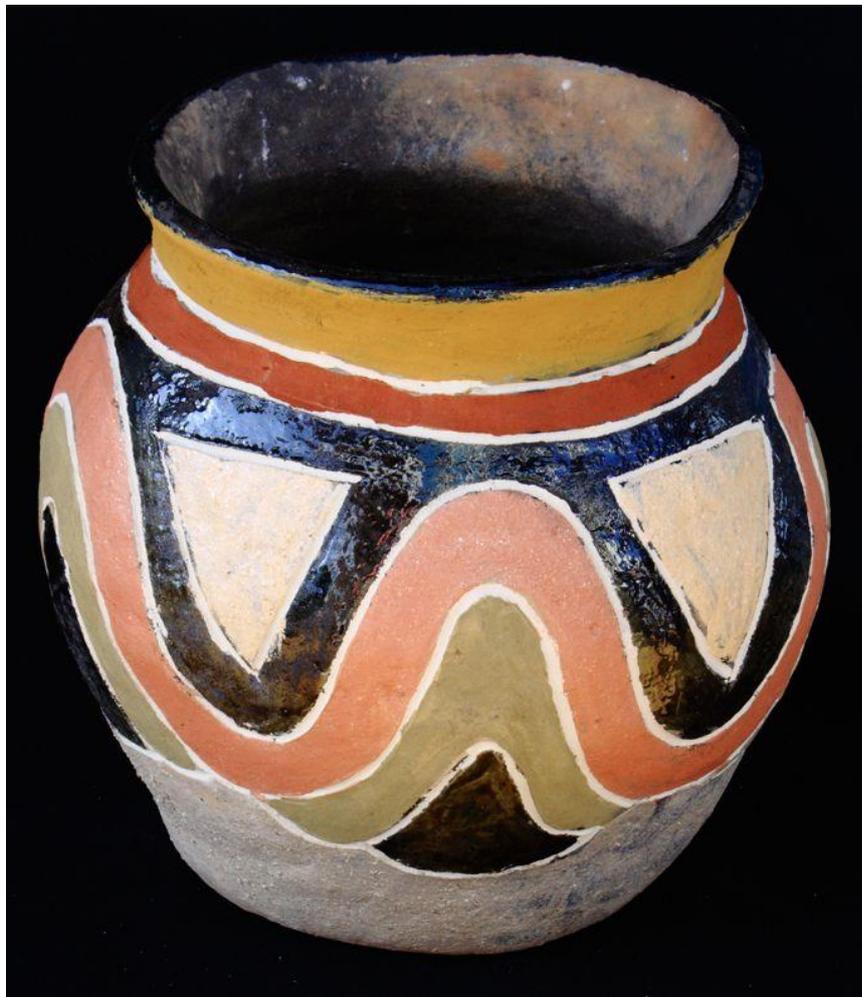
**Emariko-koné** – macaco que vive na água e persegue as mulheres bonitas para ter com elas relações sexuais.

**Diguyélo** – Pássaro gigante que vive nas nuvens e quando abre suas asas a chuva cai, quando sua asa está machucada não há chuva.

No sistema de representação dualista, não poderia deixar de pensar os seres mitológicos ligados ao inframundo como potenciais significantes para os grafismos presentes na cerâmica. A seguir faço algumas destas conexões, lembrando que se trata de um exercício de inferência e não de transcrição de informações de campo. Em uma sociedade altamente dualista, regida por categorias de oposição simétrica, e onde os

padrões de decoração são igualmente simétricos e duais, este exercício pode render reflexões interessantes.

As linhas onduladas, motivo recorrente nos padrões gráficos kadiwéu, poderiam guardar relações com a serpente gigante, entidade que assombra os caçadores e se mostra, desta forma, uma mediadora entre o mundo humano e o mundo animal. Pode ter o mesmo fundo regulador que outros mitos indígenas, como Mboy-Tatá, a serpente de fogo do mito guarani que queima humanos ou ainda o curupira dos Tupi, ser diminuto e peludo que monta um porco selvagem e que tenta enganar os caçadores, levando-os à loucura. Em todos os casos, tratam-se de entes que regulam e mediam as relações entre humanos e seres não humanos.



Linhas onduladas que se sobrepõem a campos triangulares, lembrando a lenda de Honidi, a serpente que come o caçador e seu cavalo. Coleção pessoal de A. Müller.

As figuras circulares em forma de gancho ou de espiral poderiam ser associadas com os macacos, uma alusão à sustentação pela cauda. Assim, os ganchos que decoram as pinturas de cerâmicas kadiwéu uma referência a Emariko-koné, e a composição em oposição simétrica alude ao seu trânsito entre o mundo material e o inframundo.



Figuras em forma de ganchos poderiam guardar relação com Emariko-koné e seu trânsito entre inframundo e mundo humano? Neste caso, as onduladas representariam cursos de rios e outros ambientes aquáticos, habitat deste macaco mitológico. Coleção pessoal de A. Müller.

Já Diguyélo, o pássaro gigante, não estaria representado por um grafismo em concreto, mas pela disposição de grafismos cujo resultado lembrem as asas abertas de um pássaro, ligando o ente mitológico com um elemento natural primordial: a chuva.



Composição gráfica que lembra Diguyélo, o pássaro gigante relacionado com a chuva. Coleção pessoal de A. Müller.

#### 4.4. BIOGRAFIA: NOVOS CONTEXTOS, NOVOS SIGNIFICADOS

Relembrando o que foi dito no Capítulo 3, a biografia dos objetos pode ser levantada de forma similar àquela aplicada a biografia de pessoas, focando no ciclo de vida para revelar as relações e os sentidos que o cercam. Indagações sobre produção, função e contexto marcam o início do inquérito biográfico dos objetos. Em muitos casos, artefatos fogem do uso ordinário para se tornar símbolos em ação em contextos históricos específicos (Hodder, 1982). Para Siqueira Junior (1993: 159), “o artesanato é um processo e não simplesmente um resultado, é um produto inserido em relações sociais e não um objeto voltado para si mesmo”.

A seguir, baseado no esquema que Gamble (2001) propõe para traçar a biografia dos objetos – produção, função, contexto, intercâmbio e consumo – vou apresentar percursos assumidos pela cerâmica kadiwéu em seus distintos contextos, desde sua origem nas aldeias até o consumidor final desta modalidade de arte.

#### **4.4.1. Na aldeia**

Dediquei todo um capítulo a descrever a produção da cerâmica kadiwéu. Mas aqui cabe uma retomada do tema para situar estas informações dentro da perspectiva biográfica. A produção da cerâmica é uma atividade relacionada com o universo feminino. Contudo, há participação de homens na cadeia produtiva, especialmente no que se relaciona à coleta de matéria prima. Algumas das melhores jazidas de barro estão em leitos de rios, sendo o transporte da argila feito pelos homens da aldeia.

A extração de pau santo é outro momento da cadeia produtiva que conta com a participação de indivíduos do sexo masculino. As árvores são cortadas em toras pesadas que precisam ser arrastadas da mata até o transporte, tarefa executada pelos homens, mas acompanhados das mulheres. Já a queima para extração da resina é feita exclusivamente pelas mulheres e normalmente já na aldeia. A coleta de argilas coloridas para produzir as tintas, segundo algumas depoentes, já é atividade que conta com a participação de indivíduos de ambos os sexos. Percebe-se que a parte de coleta de matéria prima funciona, na aldeia, como atividade de interação de grupos e gêneros, pois sempre que relembrem estas incursões, o fazem expressando felicidade.

A aldeia assume o contexto de unidade geradora e criadora da cerâmica. Trata-se de um objeto de mediação entre dois mundos: kadiwéu e sociedade circundante. Como elemento de mediação, aproxima dois mundos que, em alguns casos são antagônicos e conflituosos. Com isso, nascem relações de reciprocidade entre indígenas e não indígenas, algo que, em muitos casos, transcende as expectativas gerais para este tipo de relação.

A função expressa da cerâmica, ainda quando dentro da aldeia, é a de gerar capital por meio da venda na forma de artesanato. Mas há outras funções que são mais latentes. A função de emblema étnico é clara, aparecendo nas narrativas o forte vínculo da sociedade com os grafismos que adornam os recipientes. Assim assume a condição de veículo de afirmação étnica, ostentado com orgulho. Peças que, na concepção coletiva, fogem dos estatutos étnicos que regem a produção, especialmente no que tange a feitura dos grafismos, são desvalorizados ou, até mesmo, descartados. Só podem ser vendidas como cerâmica kadiwéu se expressam, sem margem para dúvidas, a identidade destes indígenas. Uma peça cujos desenhos não são reconhecidos como kadiwéu pela coletividade pode, até mesmo, ser destruída. Os casos de exceção são aqueles ligados à participação das crianças, justificada pela iniciação e falta de precisão das adultas. Mas, mesmo assim, são peças menos valorizadas financeiramente e vendidas mais como forma de incentivo às pequenas artesãs, não tendo o mesmo status das peças produzidas pelas adultas. Uma peça destas não será vendida nas lojas de Bonito, apenas nas aldeias, mas atestam a importância da participação das crianças na produção da cerâmica como forma de iniciação na arte.

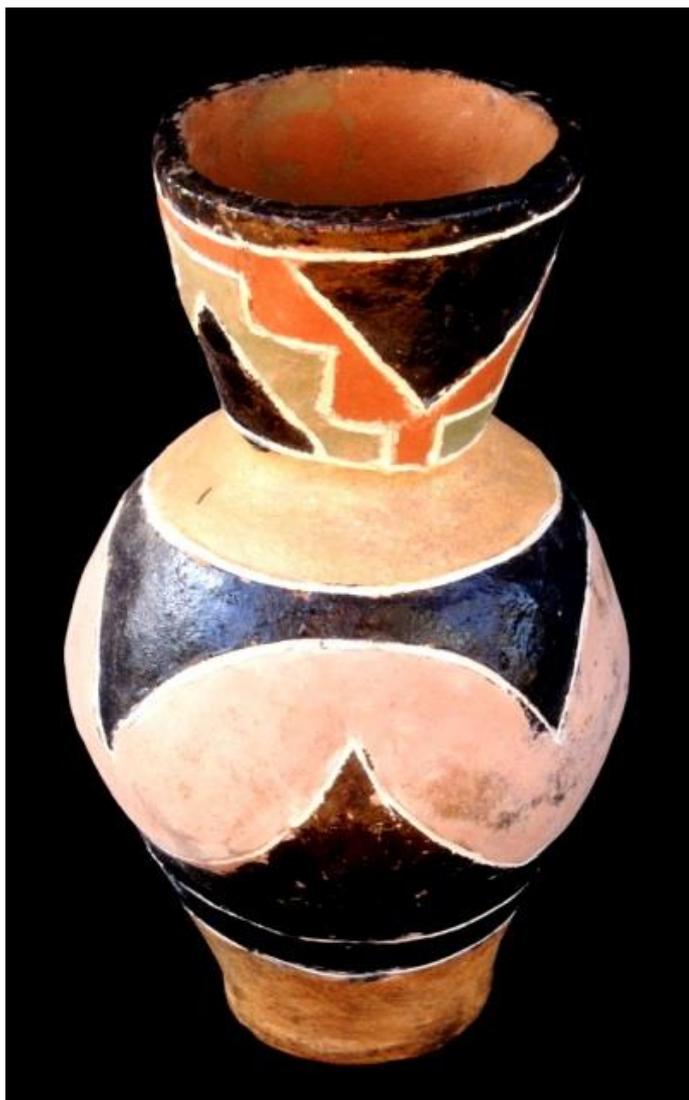


Peças pequenas produzidas por artesãs adultas. Coleção pessoal de A. Müller.



Peça pequena produzida por artesã mirim. Coleção pessoal de A. Müller.

Sendo a venda na forma de artesanato o destino da maioria das peças, o uso destas migrou da função prática para a função decorativa. Já dissemos que Graziato (2008) narra a presença de peças que na aldeia teriam função prática, como as moringas, mas que nestes casos não receberiam decoração, pois quando em uso os desenhos se apagam muito rapidamente. Em minha estada não notei este tipo de uso de peças de cerâmica. As moringas que vi eram todas decoradas e destinadas à venda. Assim, a função de recipiente de água migrou para peça de decoração, que em seu destino final nunca será usada para guardar líquidos.



Moringa decorada, usada não mais para conter água, mas como peça exclusivamente decorativa. Coleção pessoal de A. Müller.

#### 4.4.2. Na loja

Os estabelecimentos comerciais de Bonito aparecem como mediadores entre os indígenas e os turistas, sendo que na maior parte dos casos estas duas partes nunca se encontrarão. Se por um lado, as lojas permitem que os indígenas acessem outros mercados, dando mais visibilidade à sua arte, por outro mostra-se uma barreira que impede que índios e turistas possam travar contatos diretos.

A peça, a partir do momento que se incorpora ao estoque de uma loja, assume a condição de peça comercial. Mas a ausência de vínculo mais estreito com a etnicidade kadiwéu leva a situações complicadas. Em algumas visitas a lojas de Bonito, percebi que as vendedoras não dominavam o histórico desta arte. Houve um caso em que uma das vendedoras me apresentou uma réplica de cerâmica marajoara como sendo kadiwéu. Esta mudança de contexto faz com que o valor original de emblema étnico se torne mais difuso, assumindo outras camadas de significado. O mais explícito é o de mercadoria. Mas as peças também ajudam a sustentar imaginários construídos pela sociedade circundante acerca do universo indígena. Neste caso, a arte kadiwéu seria tida como a “legítima” forma de expressão indígena, pois a condição de isolamento da etnia daria margem a este tipo de representação.

Se o turista pergunta em uma loja se seria possível visitar uma das aldeias para conhecer as artesãs, os vendedores tratam de desestimulá-los. Dizem que o território kadiwéu é distante e que estes índios são arredios, sendo complicado fazer tal excursão. Estas narrativas contribuem com a aura de objeto exótico.

Nesta nova condição de produto comercial, há a preferência pelas peças menores. Isso ocorre por dois motivos: porque são mais baratas e porque são mais fáceis de serem transportadas pelo turista. No âmbito destas peças menores, nota-se o crescimento no número de figuras zoomorfas, conectando a produção artesanal étnica com a identidade vendida pela cidade de bonito de “paraíso natural”. A proximidade com o pantanal é outro forte motivador para a produção de peças zoomorfas, haja vista que muitos turistas que passam por Bonito também visitam o Pantanal (ou senão pelo menos almejam), encontrando nesta forma de artesanato uma resposta para uma dupla demanda: de referência étnica exótica e de alusão à biodiversidade pantaneira.



Peças zoomorfas. Coleção pessoal de A. Müller.



Peixes expostos para venda em uma loja de Bonito

#### **4.4.3. Nos espaços de consumo dessa arte**

O espaço primário de consumo destas peças é a residência de um apreciador turista. A função que a peça assume neste novo espaço é a de peça decorativa. Mas atrelada ao caráter decorativo está uma camada significativa mais complexa: a de peça exótica. Trata-se de uma referência a uma experiência extravagante, de uma viagem a uma terra ainda “natural”, repleta de índios do tipo “legítimo” – categorias repletas de enganos históricos e distorções. Por mais caricatural e impreciso que seja este imaginário, ele é ainda um forte motivador para a aquisição destas peças.

Mesmo que permeada por representações e imaginários absolutamente imprecisos (e em alguns casos até preconceituosos) as peças de arte kadiwéu, neste novo contexto decorativo, promove a mediação entre sociedade indígena e a sociedade não indígena. Cria o cenário do contato de um mundo não indígena com o indígena, mundo alternativo e nebuloso que o não indígena, muitas vezes, conhece somente por meio de livros de história. Por outro lado, como peça decorativa, trava a inserção da arte indígena no ambiente da arte ocidental, assumindo outras composições estéticas.

Outro espaço de consumo da arte kadiwéu está nos ambientes de grande circulação em Mato Grosso do Sul. Especial destaque se dá em certos hotéis e em espaços turísticos. Nesses casos, a arte kadiwéu aparece como uma evocação de um passado grandioso, onde a figura dos temíveis guerreiros guaicurus se funde a uma identidade sul-matogrossense. Os guaicurus aparecem em vários produtos, como emblemas de empresas, marcas de artigos comerciais ou nome de rodovias. Sendo os Kadiwéu reconhecidos como remanescentes dos guaicurus, sua imagem se funde ao contexto histórico. E a arte kadiwéu, por sua vez, expressa materialmente uma referência a este passado. Trata-se de uma relação ambígua entre não indígenas e indígenas, marcada ora por desprezo e tensão, ora pela evocação de um passado grandioso.



Composição com peças de arte kadiwéu e textos explicativos. Hotel Wetiga, Bonito, Mato Grosso do Sul, Brasil.

#### 4.4.4. Em museus e universidades

Situadas em um meio caminho entre a função original e étnica e a adquirida no contexto não indígena, aparecem as coleções de museus e universidades. As peças adquirem aqui significações acadêmicas que buscam traçar as funções originais, ao mesmo tempo em que criam contextos simbólicos específicos, de cunho interpretativo. Tal significação acaba, por vezes, tornando-se absolutamente estranha aos autores.

Os museus e laboratórios se convertem em pontos de referência à história e memória indígena, mas uma referência mais para a sociedade não indígena do que para a etnia autora das peças. Seria a formulação de uma história indígena feita pelos não indígenas. A crítica a esta forma de relação tem levado a antropologia a pensar formas de inserir o protagonismo dos índios na construção de sua própria história.



Arte kadiwéu exposta no Museu das Nações Indígenas Dom Bosco, em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil.



Antagonismos: mundos que se encontram, que convergem, ao mesmo tempo em que expressam oposições simétricas. Coleção pessoal de A. Müller.

## CONCLUSÃO

Antes de iniciar as pesquisas de campo que subsidiaram esta tese, minha experiência com os Kadiwéu se deu de forma indireta, tanto pela consulta de fontes históricas, como pela compra de peças em lojas. Ainda que de posse de algumas entrevistas feitas para a pesquisa de mestrado com indígenas, estes residiam fora da aldeia. Confesso que eu mesma havia constituído uma imagem destes indígenas calcada em representações distorcidas. Devo admitir que o campo foi transformador.

A primeira preocupação foi a de que a pesquisa trouxesse retorno para as interlocutoras, uma ação que buscava desviar a tese das antigas produções acadêmicas, tão criticadas pela antropologia pós-moderna por pouco ou nada contribuir para os problemas dos nativos. A negociação para as pesquisas hoje fazem parte do processo de investigação, pois os grupos indígenas estão fortemente politizados e cobram do antropólogo em pesquisa de terreno retornos bem definidos. No meu caso o retorno estava claro: a compra de artesanato representa um ingresso essencial para os kadiwéu, cuja gestão é feita pelas mulheres. Assim, tive o cuidado e compromisso de adquirir todas as peças estudadas. Desta forma, a relação que estabeleci com as interlocutoras indígenas se tornou simbiótica, de reciprocidade.

Para a coleta de informações em campo usei de entrevistas indiretas, ou seja, não estruturadas e não diretas. Tal ação consiste em indagar as interlocutoras sobre um dado tópico e a partir daí deixa-las discursar livremente. As atenções estavam inicialmente voltadas para a cadeia produtiva, mas no transcurso da pesquisa se percebe a necessidade de fazer a ponte com elementos da organização social. Ainda assim, meu objetivo era claramente a arte e seu contexto, distanciando-se das clássicas avaliações da organização social. As peças adquiridas foram fotografadas e formaram um banco de imagens, muitas delas usadas na tese.

O contexto histórico trouxe subsídio para a investigação doutoral. Das proposições dos arqueólogos baseadas em achados na região da Terra Indígena Kadiwéu e suas imediações, foi possível pensar uma origem mais recuada da cerâmica naquela sociedade, contrariando a ideia de muitos autores. A visão de que a cerâmica kadiwéu resultaria de potenciais formas de empréstimo cultural, vindo na mobilidade ancestral do grupo um empecilho para a produção de bens duráveis e estáveis, parece não mais se sustentar.

O modo de produção possui mais persistências que alterações. A coleta da matéria prima, o uso de elementos exclusivamente naturais, o tipo de antiplástico agregado à massa, a forma de queima e as incisões de padrões com cordas, tudo se mantém há séculos. Também no repertório gráfico existem elementos de alta persistência. Estes elementos poder estar relacionado com emblemas de famílias extensas e na maneira como comunicam seu status perante os demais. Contudo, as formas mais elaboradas, do tipo arabesco, notadas em peças de Boggiani, parecem ter sido abreviadas. A simplificação mostra o uso de um equivalente semântico, quiçá com igual carga simbólica, mas de feitura menos complicada. Já as contas, usadas para decorar as bordas dos recipientes nos tempos de Alexandre Rodrigues Ferreira [1791] e que persistiram até Boggiani [1897], caíram em desuso ao longo do século XX.

A produção artística é parte integrante do universo feminino kadiwéu. A elas é reconhecida a maestria na produção de cerâmica e de pinturas corporais. São estas mesmas mulheres que dominam as negociações com a sociedade envolvente, estabelecendo preços e traçando acordos de cooperação e reciprocidade, atividades das quais gozam de autonomia. Com isso, a participação das mulheres na economia é bastante importante. Isso tem incentivado algumas jovens a dar continuidade aos trabalhos de suas mães e avós, aprendendo com elas o ofício de artesã.

A participação dos homens na produção artística, ainda que bem restrita, é notada. Alguns artesãos são reconhecidos pelos trançados de palhas e pelas esculturas, mas o desinteresse por parte dos mais jovens em aprender estas técnicas artísticas coloca este tipo de atividade em risco. Durante o trabalho de campo consegui adquirir objetos e palhas trançadas, mas o único artesão escultor estava inacessível por questões

de doença e não mais produzia peças. Ainda que os homens não participem da manufatura da cerâmica, ocupam papel importante na extração de matéria prima, especialmente o pau santo. Atividades de homens entre os Kadiwéu, já nos dizia Siqueira Junior (1993) é a agricultura, a criação de gado e o arrendamento de pastos. O magistério, nos últimos anos, tem se mostrado outro campo de atuação importante para os homens das aldeias. Buscam capacitação em cursos de licenciatura indígena, especialmente em Campo Grande, a fim de ocupar um posto de professor na aldeia de residência. Todos os professores que conheci durante os trabalhos de terreno eram homens.

Tive um dado ambíguo sobre a produção de peças de cerâmica por um artesão do sexo masculino: no posto de venda situado na Prefeitura de Bodoquena encontrei uma peça com etiqueta que associava a peça com um artesão do sexo masculino. Todas as peças possuem no fundo uma etiqueta que identifica o autor, o que permite que o dinheiro da venda seja repassado de forma correta e inequívoca a quem é de direito. Contudo, em todas as estadas perguntamos sobre este artesão e as nossas colaboradoras foram enfáticas em registrar que homens não fazem cerâmica e que desconheciam tal pessoa. O nome do artesão prefiro manter em sigilo. Este foi um mistério que se apresentou ao longo da pesquisa e que não obtive sucesso em sua solução.

A organização da força de trabalho revela um importante sistema de oposição estrutural entre homens e mulheres. Tal configuração pode ser um elemento de influência sobre os grafismos que ornaram a cerâmica. São sempre muito simétricos, com campos que se repetem de forma integral, porém, espelhada. Este jogo de oposição simétrica, ou de espelhamento de motivos, ocorre em paralelo com certas regras da organização social e cosmológica, igualmente moldada em pares de oposição: Homens *versus* mulheres, senhores *versus* cativos, kadiwéu *versus* não kadiwéu, natural *versus* humano, mundo dos vivos *versus* mundo dos mortos; são estruturas que pulsam na vida social kadiwéu e que podem inspirar vários dos motivos que ornaram a cerâmica.

A escolha dos motivos não é totalmente livre. Dá-se com base em um conjunto elementar de grafismos compartilhados, sobre os quais existe um processo de escolha

isocréstica. Tais escolhas são baseadas em condicionantes étnicos, que garantem ao produto final o quesito de elemento de afirmação étnica. As liberdades excessivas, que levem a um resultado não reconhecido pela coletividade e caracterizado como algo não verdadeiramente kadiwéu, são cerceadas.

As principais alterações não estão no conjunto gráfico, mas na forma e tamanho das peças. Tais elementos são fortemente influenciados por fatores de mercado. Ainda que as peças atuem fortemente dentro das aldeias como elemento de afirmação étnica, a principal audiência deste tipo de arte está fora das aldeias. Assim, lógicas mercadológicas influenciam a produção. A principal influência está no tamanho das peças: as peças menores são as preferidas, primeiro porque são mais baratas e vendem melhor; depois porque são mais fáceis de transportar, pois muito das vendas é para turistas. Se antes as formas de pratos e jarros eram dominantes, especialmente nos tempos de Boggiani e Lévi-Strauss, hoje existe uma equidade com as peças zoomorfas. Isso porque existe a venda de uma imagem de paraíso natural, especialmente em Bonito e nas regiões do Pantanal, que movimenta uma importante indústria turística. Este aspecto tece sua influência na produção do artesanato, que assume dupla função: peça indígena exótica e memória de uma viagem “ecológica”. O turista se vê como explorador em uma viagem cheia de ingredientes exóticos (ainda que seja só uma fantasia), e o artesanato atua como mecanismo de memória.

Na biografia das peças, identifica-se em seu trânsito alterações de contextos, onde novas camadas de significados são atribuídas aos objetos. Na aldeia recebem a significação de elemento de identidade étnica. É lá que a cerâmica vai assumir o papel de mediadora entre dois mundos distintos e, muitas vezes, até antagônicos. Daí surge outra função da cerâmica: a de manter redes interétnicas de relacionamento e reciprocidade, ajustado os produtos a questões mercadológicas.

No trânsito entre aldeia e lojas, a função decorativa é agregada às camadas de significantes. Tal função já é prevista na aldeia, onde são separadas as peças de uso prático e sem decoração daquelas decoradas, destinadas à venda. Mas é na loja que a função decorativa vai assumir posição privilegiada. Enquanto parte de um estoque, às peças é também atribuída uma forte dimensão comercial. O vínculo entre os

vendedores (normalmente contratados pelos donos das lojas) e indígenas é muito frouxo, sendo que os primeiros pouco conhecem da realidade dos produtores desta forma de arte.

Os espaços de consumo da arte são divididos em duas categorias: o consumidor individual, ou turista apreciador; e os espaços de circulação de turistas, como certos hotéis, agências ou locais públicos. Na casa do apreciador, a arte novamente é ressignificada, ocupando posição de destaque como peça decorativa. Mas, como já dito, também guarda a função de elemento de memória de uma experiência exótica.

Já nos espaços de circulação, o artesanato kadiwéu funciona como mecanismo de evocação de um passado grandioso, ligado aos Guaicurus e tudo que sua imagem representa no Estado de Mato Grosso do Sul. Trata-se de uma referência material a este passado dos temíveis índios cavaleiros. Além disso, atuam como elemento de marketing para sustentar as representações de viagem exótica sobre os turistas, inserindo esta forma de arte étnica em uma lógica comercial ocidental.

Os espaços científicos aparecem como outra variável no consumo da arte kadiwéu, responsáveis por introduzir este fenômeno cultural em uma complexa instituição cuja função é a formulação de modelos explicativos, subsidiando assim estudos como este que aqui defendo. Como não há uma uniformidade na maneira com que as diferentes instituições abordam o assunto, as relações entre as sociedades produtoras desta arte e as instituições de pesquisa são sempre complexas. Especialmente na antropologia há muitas escolas que regem a produção das pesquisas, o que, muitas das vezes, leva o nativo a não se reconhecer no texto acadêmico final. Nasce um dilema: abrir mão das propostas metodológicas ou manter estas influências ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, se escreve uma história indígena contada pelos não indígenas? Geertz ([1988]2009) já sinala que o antropólogo não deve abrir mão de interpretar, sob pena de virar mero transcritor. Mas os textos de George Marcus e James Clifford (Marcus & Clifford, 1985; Clifford, 1983) apontam como toda e qualquer etnografia pode assumir a forma de uma representação textual de uma dada sociedade, independente das estratégias que se use para contornar o problema.

Todos estes argumentos levaram a pensar esta pesquisa como um registro de um fenômeno indígena pelos olhos de uma não indígena, buscando diálogos com o estruturalismo e com a semiótica para tecer proposições e interpretações. Não pretendo compor um tratado sobre a verdade por detrás da produção artística kadiwéu (pois isso seria uma busca vil e inútil), mas uma reflexão sobre os contextos a que estas estão submetidas, vendo tal forma de arte como elemento de interlocução e mediação entre indígenas e sociedade circundante.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, R. L. S. & PEREIRA, L. M. (2015). A universalidade da arte e a pesquisa da produção artística entre os povos indígenas em Mato Grosso do Sul. In: Candida Graciela Chamorro e Isabelle Combès (Org.), *Povos indígenas em Mato Grosso do Sul: história, cultura e transformações sociais*. Dourados: Ed. UFGD, pp. 709-725.
- AGUIRRE, J. ([1793]1898). Etnografia del Chaco-1793. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino, Buenos Aires*, vol. 19.
- AHEARN, L. M. (2001) 'Language and agency'. *Annual Review of Anthropology*, nro. 30, pp. 109–37.
- ALMEIDA SERRA, R. F. ([1797]1865). Da descrição geographica da provincia de Matto Grosso feita em 1797, por Ricardo Franco de Almeida Serra, sargento mor de Engenharia. *Revista Trimestral de História e Geographia do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*. Rio de Janeiro, tomo sexto, p. 156-196.
- AMARAL, A. R.; MARTINS, M. R. & MIRANDA, M. A. (2015). *O contexto museológico da antropologia na Universidade de Coimbra: Uma síntese histórica (1772-1933)*. Acesso em 02-06-2015: [http://www.uc.pt/org/historia\_ciencia\_na\_uc/Textos/ocontexto/ocont].
- AREIA, M. L. R.; MIRANDA, M. A.; HARTMANN T. (1991). *Memória da Amazônia: Alexandre Rodrigues Ferreira e a Viagem Filosófica pelas Capitanias do Grão-Pará, Mato Grosso e Cuyabá – 1783-1792*. Coimbra: Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra.
- AREIA, M. L. R. (1985). As coleções angolanas. In: *Cem anos de Antropologia em Coimbra*. Coimbra: Instituto de Antropologia, pp. 13-60.
- AREIA, M. L. R. & ROCHA, M. A. T. (1985). O ensino da Antropologia. In: *Cem anos de Antropologia em Coimbra*. Coimbra: Instituto de Antropologia, pp. 13-60.
- AREIA, M. L. R.; MIRANDA, M. A.; HARTMANN T. (1991). *Memória da Amazônia: Alexandre Rodrigues Ferreira e a Viagem Filosófica pelas Capitanias do Grão-Pará, Mato Grosso e Cuyabá – 1783-1792*. Coimbra: Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra.
- ASSAD, T. (1993). The Construction of Religion as an Anthropological Category. In: *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

APPADURAI, A. ([1986] 2008). *A vida social das coisas*. As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: EDUFF.

ASTRAIN, A. (1905). *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España*. Madri: Razón y Fe (acesso via Biblioteca Digital Hispanica: [www.http://bdh.bne.es/](http://bdh.bne.es/) em 07 de janeiro de 2017).

AZARA, F. ([1793]1847). *Descripción e historia del Paraguay y del Rio de la Plata*. Madri: Imprenta de Sanchiz. (acesso via Biblioteca Digital Hispanica: [www.http://bdh.bne.es/](http://bdh.bne.es/) em 06 de janeiro de 2017).

BESPALEZ, E. (2015). Arqueologia e História Indígena no Pantanal. *Estudos Avançados*, N. 29 (83), pp. 45-86.

BESPALEZ, E. (2014). *As formações territoriais na Terra Indígena Lalima, Miranda/MS: os significados históricos e culturais da Fase Jacadigo da Tradição Pantanal*. 2014. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo.

BOAS, F. ([1927]1996). *Arte Primitiva*. Lisboa: Fenda.

BOAS, F. ([1940]2009). *Antropologia cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

BOGGIANI, G. ([1894]1975). *Os Caduveos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia.

BOSSI, B. (1863). *Viage pintoresco por los ríos Paraná, Paraguay, San Lorenzo, Cuyabá y el Arino tributario del grande Amazonas* : con la descripción de la provincia de Mato Grosso bajo su aspecto físico, geográfico, mineralojico y sus producciones naturales. Paris: Librería Parisiense Dupray de la Mahérie (acesso via Biblioteca Digital Hispanica: [www.http://bdh.bne.es/](http://bdh.bne.es/) em 05 de janeiro de 2017).

BOURDIER, P. (2002). *Esboço de uma teoria da prática*. Portugal: Celta Editores.

BRABO, F. J. (1872). *Atlas de Cartas Geográficas de los Países de la América Meridional en que estuvieron situadas las más importantes misiones de los jesuitas; como también de los territorios sobre cuya posesión versaron allí las principales cuestiones entre España y Portugal*. Madri: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra. (acesso via Biblioteca Digital Hispanica: [www.http://bdh.bne.es/](http://bdh.bne.es/) em 07 de janeiro de 2017).

CABEZA DE VACA, A. N. ([1555]1906). *Relación de los naufragios y comentarios de Álvar Nuñez Cabeza de Vaca, adelantado y bobernador del Rio de la Plata*. Madri: Librería General de Victoriano Suárez. (acesso via Biblioteca Digital Hispanica: [www.http://bdh.bne.es/](http://bdh.bne.es/) em 06 de janeiro de 2017).

- CABEZA DE VACA, A. N. ([1555]1987). *Naufraágios e Comentários*. Porto Alegre: L&PM.
- CANCLINI, N. G. (1983). *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. ([1988]2006). *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: UNESP.
- CERAM, C. W. ([1949]1972). *Deuses, túmulos e sábios: o romance da arqueologia*. Biblioteca do Exército.
- COSTA, M. F. (1999). *A história de um país inexistente: Pantanal entre os séculos XVI e XVIII*. São Paulo: Kosmos.
- DA MATA, R. (1987). *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco.
- DE ANGELIS, P. (1835). *Colección de obras y documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las provincias del Río de La Plata*. Tomo Primero. Buenos Aires: Imprenta del Estado, Apendice A, p. 226-228.
- DEMO, P. (1983). *Introdução à metodologia da Ciência*. São Paulo: Atlas.
- DOBRIZHOFFER, M. ([1784]1822). *The Abipones, na equestrian people of Paraguay*. Londres: John Murray (acesso via Internet pelo Archive Digital Library: <http://archive.org/> em 08 de janeiro de 2017).
- DURAN, M. R. C. (2015). Leituras antropológicas sobre a arte kadiwéu. *Cadernos de Campo*, N. 24, pp. 43-70.
- ECO, U. ([1968]1986). *La estructura ausente*. Introducción a la semiótica. Barcelona: Lumen.
- ECO, U. ([1973]1988). *Signo*. Barcelona: Labor.
- EREMITES DE OLIVEIRA, J. (2004). *Arqueologia das sociedades Indígenas no Pantanal*. Campo Grande: Oeste.
- ESPINA BARRIO, A. B. (2005). *Manual de Antropologia Cultural*. Recife: Editora Massangana.
- FERNANDES, J. & BATISTA, O. A. (1981). *Lendas Terena e Kadiwéu*. Rio de Janeiro: Presença.
- FERREIRA, A. R. ([1791]2005). *Viagem ao Brasil*. Brasil: Academia Brasileira de Ciências e FINEP.

- FRIČ, P & FRICOVA, Y. (Ed.). (1997). *Guido Boggiani - fotograf, fotografo/fotógrafo, photographer*. Praga: Titanic.
- GAMBLE, C. (2001). *Archaeology: the basics*. Londres: Routledge.
- GEERTZ, C. ([1988]2009). *Obras e Vidas-Antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- GEERTZ, C. ([1973]1989). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GELL, A. (1999). *The art of anthropology*. Essays and diagrams. Oxford: Berg.
- GELL, A. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford University Press.
- GIL, A. C. (1995). *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 4. ed. São Paulo: Atlas.
- GOODE, W. J.; HATT, P. K. (1979). *Métodos em Pesquisa Social*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- GRABURN, N. H. H. (1976). *Ethnic and Tourist Arts: Cultural expressions from the fourth world*. University of California Press.
- GRAZIATO, V. P. P. (2008). *Cerâmica Kadiwéu: processos, transformações, traduções*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP.
- GUZMÁN, R. D. (1980). *Anales del Descubrimiento, Población y Conquista del Rio de la Plata*. Observación, notas etc. de Roberto Quevedo. Asunción: Comuneros.
- HASELBERGER, H. (1961). Method of Studying Ethnological Art. *Current Anthropology*, Vol. 2, N. 4, pp. 341-384.
- HOSKINS, J. (2006). Agency, Biography and Objects. In: Christopher Tilley et all., *Handbook of material culture*. Londres: Sage.
- HERBERTS, A. L. (1998). *Os Mbayá-Guaicurú: área, assentamento, subsistência e cultura material*. Dissertação de Mestrado. São Leopoldo: Unisinos.
- HERVÁS Y PANDURO, L. (1800). *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas, y numeracion, division, y clases de estas, segun la diversidad de sus idiomas y dialectos* (escrita em 1798). **Volume 1**. Madri: imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia. (acesso via Biblioteca Digital Hispanica: [www. http://bdh.bne.es/](http://bdh.bne.es/) em 07 de janeiro de 2017).

- HODDER, I. (1982). *Symbols in Action*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JESUS, D. L. (2012). *A (re) tradicionalização dos territórios indígenas pelo turismo: um estudo comparativo entre os Kadiwéu (Mato Grosso do Sul, BR) e Maori (Ilha Norte, NZ)*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Paraná.
- KASFIR, S. L. (1999). 'Samburusouvenirs – representations of a land in amber'. In: Ruth Phillips & Christopher Steiner, *Unpacking Culture – art and commodity in colonial and post-colonial worlds*. California University Press.
- KOPYTOFF, I. ([1986]2008). "A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo". in: Arjun Appadurai, *A vida social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EDUFF.
- LAGROUS, E. (2010). "Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas". *Revista Proa*, N. 02, vol.01, pp. 1-26; 2010.  
[disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/pdfs/elslagrou.pdf>]
- LAYTON, R. (2003) Art and Agency: a reassessment. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, N. 9, pp. 447-464.
- LAYTON, R. ([1981]1991). *The Anthropology of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LATOUR, B. (1996). On actor-network theory: A few clarifications. *Soziale welt*, n. 47, pp. 369-381.
- LATOUR, B. (1987). *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Cambridge: Harvard University Press.
- LATOUR, B. (1979). *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. Princeton: PUP, pp: 43-104.
- LECZNIESKI, L. K. (2005). *Estranhos laços: predação e cuidado entre os Kadiwéu*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina.
- LEROI-GOUHRAN, A. (1986). The Religion of the Caves: Magic or Metaphysics?. *October*, MIT Press, Vol. 37, pp. 06-17.
- LE VEN, M. M; FARIA, E.; SÁ MOTTA, M. R. (1997). História oral de vida: o instante da entrevista. In. VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. *Os desafios contemporâneos da história oral*. Campinas: UNICAMP.

- LÉVI-STRAUSS, C. ([1958]2008). *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify.
- LEVI-STRAUSS, C. ([1955]1996). *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LÉVI-STRAUSS, C. ([1962]1990). *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus.
- LUCENA, C. (1997). Tempo e espaço nas imagens das lembranças. *In*. VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. *Os desafios contemporâneos da história oral*. Campinas: UNICAMP.
- MALINOWSKI, B. ([1922]1978). *Argonautas do pacífico ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova guiné Melanésia*. São Paulo: Abril Cultural.
- MARCUS, G. E. (2007). How short can fieldwork be? *Social Anthropology*, 15(3), 353-357.
- MARCUS, G. E., & CLIFFORD, J. (1985). The making of ethnographic texts: A preliminar report. *Current Anthropology*, 26(2), 267-271.
- MARTINS, G. R.; KASHIMOTO, E. M. (2012). *12.000 anos: Arqueologia do povoamento humano no nordeste de Mato Grosso do Sul*. Campo Grande (MS): Life Editora.
- MARTINS, S. M.; MARTINS, M.. (2004). A cabeça troféu Mundurukú do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra: análise do objeto e os seus desafios. *Revista Antropologia Portuguesa*, Vol. 20|21. Coimbra: Departamento de Antropologia da Universidade de Coimbra, pp. 155-181.
- MARTINS, M. R. (1985). As colecções etnográficas. *In: Cem anos de Antropologia em Coimbra*. Coimbra: Instituto de Antropologia, pp. 117-148.
- METRAUX, A. (1946). The marginal tribes. *In: Julian H. Steward, Handbook of South American Indians*, Vol1: The marginal tribes. Washington: Smithsonian Institution, pp. 197-370. (acesso via Internet Archive Digital Library: <http://archive.org/> em 08 de janeiro de 2017).
- MILLER, D. P. (1996). "Joseph Banks, empire, and 'centers of calculation' in late Hanoverian London" *in: Visions of Empire: voyages, botany and representations of nature*. Cambridge: CUP, pp. 21-37.
- MONTOYA, A. R. ([1639]1892). *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape*. **Bilbao: Corazón de Jesús** (acesso via Biblioteca Digital Hispanica: [www.http://bdh.bne.es/](http://bdh.bne.es/) em 07 de janeiro de 2017).

MORENO, G. R. (1888). *Catálogo del Archivo de Mojos y Chiquitos*. Santiago de Chile: Gutenberg (acesso via Biblioteca Digital Hispanica: [www.http://bdh.bne.es/](http://bdh.bne.es/) em 07 de janeiro de 2017).

MORPHY, H. (2011). Arte como um modo de ação: alguns problemas com Art and Agency de Gell. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, n. 3, pp. 225-247. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2626>>. Acesso em: 22/04/2017.

MÜLLER, A. M. (2015). Objetos, significações e resignificações: dos centros de cálculo e ciclos de acumulação à arte kadiwéu. *REA – Revista Euroamericana de Antropologia* [[www.iiacyl.com/rea](http://www.iiacyl.com/rea)], Nº 0, março de 2015.

MÜLLER, A. M. (2011). Índios Kadiwéu e posseiros na Serra da Bodoquena: representações na mídia impressa acerca de um conflito. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em História. Dourados: UFGD.

NAPIER, A. D. (1992). *Foreign bodies: performance, art, and symbolic anthropology*. Univ of California Press.

BERG, K. (1949). *The Terena and the Caduveo of Southern Mato Grosso*. Brazil. Institute of Social Anthropology, Publication N. 9. Smithsonian Institution. Washington: United States Government Printing Office.

OKALY, J. (2007). Response to George E. Marcus ('How short can field work be'). *Social Anthropology*, 15(3), 357-361.

PASTELLS, P. (1846). *Historia de la Compañia de Jesus em la Provincia del Paraguay* (Argentina, Paraguay, Uruguay, Perú, Bolivia y Brasil) según los documentos originales del Archivo General de Indias. Madri: Libreria General de Victoriano Suárez (acesso via Biblioteca Digital Hispanica: [www.http://bdh.bne.es/](http://bdh.bne.es/) em 07 de janeiro de 2017).

PECHINCHA, M. T. S. (1994). Histórias de admirar: mito, rito e história kadiwéu. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade de Brasília.

PRADO, F. R. ([1795]2006). *História dos Índios Cavaleiros ou da Nação Guaicuru* [1795]. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul.

PRATT, M. L. (1991). Arts of the contact zone. *Profession*, pp. 33-40.

PRATT, M. L. (1986). Fieldwork in common places. In: James Clifford & George E. Marcus, *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, pp. 27-50.

QUESADA, V. G. (1857). *La Provincia de Corrientes*. Buenos Aires: Imprenta de El Orden Libro. (acesso via Biblioteca Digital Hispanica: [www.http://bdh.bne.es/](http://bdh.bne.es/) em 07 de janeiro de 2017).

RABINOW, P. (2007). Anthropological observation and self formation. In: João Bihel, Byron Good, Arthur Kleinman; *Subjectivity: ethnographic investigation*. University of California Press, pp. 98-118.

RADCLIFFE-BROWN, A. R. ([1922]2013). *The andaman islanders*. Cambridge University Press.

RAMINELLI, R. (1998). Ciência e colonização: viagem filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira. *Revista Tempo*, (6), 157-182.

RIBEIRO, D. (1980). *Kadiwéu*. Petrópolis: Vozes.

RIBEIRO, D. (2004). *Os índios e a civilização*. A integração das populações indígenas no Brasil moderno. São Paulo: Companhia das Letras.

RICHARDSON, R. J. (1999). *Pesquisa Social: métodos e técnicas*. São Paulo: Atlas.

RIVASSEAU, E. ([1936]1941). *A vida dos índios Guaycurús*. Quinze dias nas suas aldeias (Sul de Mato Grosso). São Paulo: Companhia Editora Nacional.

SANTOS, G. D. (2005). *A Escola de Antropologia de Coimbra, 1885-1950*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

SANCHEZ-LABRADOR, J. ([1760]1910). *El Paraguay Católico*. 2 v. Buenos Aires : Imprenta de Coni Hermanos (acesso via Biblioteca Digital Hispanica: [www.http://bdh.bne.es/](http://bdh.bne.es/) em 05 de janeiro de 2017).

SCHNEIDER, A. (2012). Anthropology and Art. In: *The SAGE Handbook of Social Anthropology*.

SCHMITZ, P. I. et al. (1998). Aterros indígenas no Pantanal de Mato Grosso do Sul. *Pesquisas*, São Leopoldo, v.54.

SILVA, G. J. (2014). A reserva indígena kadiwéu (1899-1984): memória, identidade e história. Dourados: EdUFGD.

SILVA, G. J. (2004). *A construção física, social e simbólica da reserva indígena Kadiwéu (1899-1984)*: memória, identidade e história. Dissertação de Mestrado. Dourados: UFMS

SIQUEIRA JUNIOR, J. G. (1993a). *Esse campo custou o sangue dos nossos avós – a construção do tempo e espaço Kadiwéu*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Antropologia Social, USP. São Paulo.

SIQUEIRA JUNIOR, J. G. (1993b). *Arte e técnicas Kadiwéu*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura.

SMITH, H. ([1866]1922). *Do Rio de Janeiro a Cuyabá*. São Paulo: Melhoramentos.

SUSNIK, B. (1998). *Tendencias Psicosociales y Verbometales Guaycuru – Maskoy – Zamuco*. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero.

THOMPSON, P. (1992). *A voz do passado*. São Paulo: Paz e Terra.

TILLEY, C.; KEANE, W.; KÜCHLER, S.; ROWLANDS, M., & SPYER, P. (Eds.). (2006). *Handbook of material culture*. Londres: Sage.

TURNER, V. ([1967]2005). *Floresta de símbolo: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: EdUFF.

VIVEIROS DE CASTRO, E. (1996). 'Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio'. *Mana*, Vol. 2, N.2, pp. 115-144.

VON BEHR, M. (2001). *Serra da Bodoquena: história, cultura, natureza*. Campo Grande: Free.