

UNESP - Universidade Estadual Paulista

Instituto de Artes

São Paulo, 2018

Cerâmica em rede na América do Sul:

**caminhos, saberes e transformações
dos Andes à Amazônia Shipibo-Conibo**

Priscilla Araujo R.Paiva



UNESP - Universidade Estadual Paulista

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes

Mestrado

Priscilla Araujo R. Paiva

Cerâmica em rede:

**Caminhos, saberes e transformações
dos Andes à Amazônia Shipibo-Conibo**

SÃO PAULO - SP

2018

UNESP - Universidade Estadual Paulista

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes

Mestrado

**Cerâmica em rede:
Caminhos, saberes e transformações
dos Andes à Amazônia Shipibo-Conibo**

Priscilla Araujo R. Paiva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista - como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais na área de concentração: Processos e Procedimentos Artísticos.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Geralda M. F. S. Dalglisch.
(Lalada Dalglisch)

SÃO PAULO - SP

2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da UNESP

P149c	Paiva, Priscilla Araujo R., 1978- Cerâmica em rede na América do Sul : caminhos, saberes e transformações dos Andes à Amazônia Shipibo-Conibo / Priscilla Araujo R. Paiva. - São Paulo, 2018. 233 f. : il. Orientadora: Profª. Drª. Geralda M. F. S. Dalglish Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Índios - Cerâmica. 2. Arte indígena. 3. Índios da América do Sul - Cultura. 4. Xamanismo. I. Dalglish, Geralda M. F. S. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 738.0981
-------	---

Priscilla Araujo R. Paiva

**Cerâmica em rede:
caminhos, saberes e transformações dos Andes à
Amazônia Shipibo-Conibo**

Dissertação aprovada em 28 de Junho de 2018 como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes UNESP - Universidade Estadual Paulista, na área de concentração: Processos e Procedimentos Artísticos, pela seguinte banca:

UNESP - Prof^a. Dr^a. Geralda M. F. S. Dalglisch (Lalada Dalglisch)
(Orientadora)
Universidade Estadual Paulista

UNESP - Prof. Dr. Jean-Jacques Armand Vidal
Universidade Estadual Paulista

USP - Dr^a. Marisol Marini
Universidade de São Paulo

UNESP - Dr^a. Camila da Costa Lima
Universidade Estadual Paulista

USP - Prof^a. Dr^a. Sonia Carbonell Alvares
Universidade de São Paulo

São Paulo, 28 de Junho de 2018.

Dedicatória

Aos meus avós,
Nora e Milton, que ensinaram a sentir o cheiro do mato e a pescar.
À Anita e José que ensinaram a ter força.

Aos meus pais e amigos,
Malu e Mané, que ensinaram o que é amor incondicional.

À minha madrinha,
Aninha, que me ensinou a enxergar além e ser o que eu queria ser.

Aos amigos Shipibo da Lagoa de Yarinacocha,
que ensinaram que a vida é um processo de construção e desconstrução ininterrupta
de reconhecimento de si e de um outro.

Agradecimentos

Esta pesquisa não poderia ter sido realizada sem a ajuda de pessoas importantes que tenho em minha vida e também as que encontrei durante este percurso:

Agradeço aos meus pais pelo apoio sempre, nada disso teria sido possível sem o amor e incentivo deles.

À professora Lalada Dalglish, minha orientadora, por ter acreditado no projeto e apoiado em momentos de decisões importantes durante a pesquisa.

À professora Rosangella Leote por compartilhar conhecimento sobre as questões mais estruturais da pesquisa.

Ao IA UNESP por ter acolhido a pesquisa e a mim.

Aos Shipibo-Conibo da aldeia de São Francisco de Yarinacocha, especialmente à família de Agustina Valera Rojas por me receberem, acolherem e ensinarem os processos cerâmicos.

Aos senhor Antônio Muñoz, à Adela Muñoz e família por terem me recebido em seu *shobo* durante a vivência na aldeia.

À curadora de coleções do Museu Larco Herrera, Lima (Peru), Isabel Collazos, que me recebeu e apoiou durante a visita ao museu em 2017.

À artista visual Alejandra Ballón que cedeu um material sobre o projeto SOI MURALES realizado com as mulheres shipibas de Cantagallo (Lima/Peru).

Ao Memorial da América Latina por ter ajudado na realização do documentário “Memórias do Barro”(2015), que fala da cerâmica latino-

americana a partir dos processos cerâmicos do artista Maneno Llinkarimachiq e que permitiu o registro audiovisual da coleção de cerâmica do seu acervo como contribuição para esta pesquisa.

Ao amigo querido Maneno Llinkarimachiq e família por compartilharem seus saberes cerâmicos, apoiado a pesquisa e a mim durante todo o tempo.

À professora Dr. Dominique Gallois que abriu uma janela do universo da antropologia, alimentando-me de conceitos da disciplina com uma extensa bibliografia etnográfica da área, sendo o livro de Pilar Valenzuela Bismarck indicado por ela durante a disciplina *Redes de saberes e relações ameríndias*, que também motivou esta pesquisa e ajudou a compreender conceitos que movimentam as redes de saberes e relações, internas e externas às aldeias, conectando-os entre si.

Ao historiador Martin Ccorisapra por ter cedido fotos do processo tradicional da cerâmica Shipibo-Conibo que ele registra, há anos, enriquecendo o trabalho final e trazendo informações importantes de outros lugares do Ucayali para ampliação da pesquisa em um futuro próximo.

Aos amigos mais íntimos que sempre torceram, apoiaram, e foram compreensivos em minhas ausências nos encontros coletivos e festivos. Agradeço ao Anderson Souza que realizou comigo o documentário *Këmpo de mi madre* sobre a cerâmica Shipibo-Conibo, em 2017, no Peru.

Aos colegas da pós-graduação e da graduação do IA-UNESP que dividiram momentos de angústia e felicidade durante este processo.

Aos Huni Kuin e às mulheres Yawanawa que foram meus guias, ao final do mestrado, em duas cerimônias inesquecíveis com ayahuasca e outras medicinas amazônicas que ampliaram minha percepção, ajudaram a organizar o pensamento e a expressá-lo.

RESUMO

Percebendo uma dinâmica na cerâmica indígena que é fruto de agências e seus efeitos de captura sobre os receptores desta arte, a pesquisa faz uma aproximação às relações socioambientais e cosmologias, andina e amazônica, para compreender as ontologias indígenas e as relações de alteridade com seres míticos como a serpente que desencadeiam transformações sociais nas aldeias. A atuação do xamanismo na produção de conceitos e de pessoa está inscrita nas produções cerâmicas através de referências à serpente como nos *kene* Shipibo-Conibo e na iconografia cerâmica andina pré-colombiana, indicando que os saberes cerâmicos indígenas funcionam em rede cosmológica na América do Sul.

Palavras-chave: rede de saberes; histórias indígenas; cosmologias indígenas; América do Sul; Shipibo-Conibo; agência cerâmica

ABSTRACT

Noticing a dynamic in the indigenous ceramics that is the result of agencies and their capture effects on the receptors of this art, the research makes an approximation to the socio-environmental relations and cosmologies, Andean and Amazonian, to understand the indigenous ontologies and the relations of alterity with mythical beings like the serpent that trigger social transformations in the communities. The agency of the xamanism in the production of concepts and of person is inscribed in the ceramic productions through references to the serpent as the *kene*, drawings Shipibo-Conibo, indicating that the indigenous ceramics knowledge works in a cosmological network in the South America.

Key-words: network of ceramic knowledge; indigenous histories; indigenous cosmological; South America, Shipibo-Conibo; ceramic agency

RESUMEN

Percibiendo una dinámica en la cerámica indígena que es fruto de agencias y sus efectos de captura sobre los receptores de esta arte, la investigación hace una aproximación a las relaciones socioambientales y cosmologías, andina y amazónica, para comprender las ontologías indígenas y las relaciones de alteridad con seres míticos como la serpiente, que desencadenan transformaciones sociales en las aldeas. La actuación del xamanismo en la producción de conceptos y de persona está inscrita en las producciones cerámicas a través de referencias a la serpiente, como los *kene*, el dibujo Shipibo-Conibo, indicando que los saberes cerámicos indígenas funcionan en red cosmológica en la América del Sur.

Palavras clave: rede de los saberes cerâmicos; histórias indígenas; cosmologías indígenas; América del Sur, Shipibo-Conibo; agencia cerámica

LISTA DE FIGURAS

Fig.1 - Cerâmica Ica-Chincha (pré-incaica, Costa do Pacífico Sul). Coleção Museu Larco Herrera. Foto da autora, 2017.....	39
Fig.2,3- Cerâmicas Kadiwéu à esquerda e cerâmica Moche à direita. Destaque da iconografia escalonada nas duas peças.....	49
Fig.4 - Imagem ilustrativa da fala da pesquisadora Marcia Arcuri Suñer durante o Seminário sobre Arte Pré-colombiana e coleção Landman no MASP em 2017. Foto da autora.....	51
Fig.5 - Mapa geopolítico com indicação da rota feita durante a pesquisa de campo no Peru. Retirado, em 2018, de GeolDEP (Infraestrutura de dados especiais do Peru). Ver Bibliografia.....	54
Fig.6 - Mapa das tradições cerâmicas que fazem parte da pesquisa, feito a partir de um mapa hidrográfico do Peru (Costa, Serra e Amazônia).....	59
Fig.7 - Imagem ilustrativa na parede do Museu Larco, que complementava uma explicação sobre a Cosmovisão Andina na parte do museu que apresentava a cerâmica Moche. Ideia de aproximação filosófica com o Yin-Yang do Taoísmo Chinês. Foto da autora.....	60
Fig.8 - <i>Chakana</i> e o sapo, animal que atua como elemento fertilizador nos ciclos da vida segundo a Cosmovisão Andina. Indicador de chuva no campo, saber popular. MNAHP, Lima, 2017. Foto da autora.....	61
Fig.9 - Cerâmica Moche com figura escalonada e espiral, Costa Norte do Peru (I-VIII d.C). 55 x 40x 37 cm. Coleção Larco Herrera. Foto da autora, 2017.....	61
Fig.10 - Caminho para Costa Norte do Peru, deserto do Pacífico Sul. Foto da autora.....	62
Fig.11 - Vitruvianas no pátio central do Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru, Lima, 2017. Foto da autora.....	64
Fig.12- Tabela com panorama da cerâmica pré-colombiana no Peru em exposição no Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru. Foto da autora, 2017.....	65
Fig.13 - Cerâmica Moche (circa 400-600 d.C.) com desenho escalonado. Tamanho aprox.30 x 20 x 20cm. Coleção MNAHP. Foto da autora, 2017.....	66
Fig.14 - Cerâmica Moche encontrada na tumba da <i>Senhora de Cao</i> na Huaca Cao Viejo, costa norte do Peru. Observa-se uma cena de cura representativa das capacidades mediadoras e sobrenaturais da governante de Cao no século IV d.C. Imagem retirada do site do museu (ver Bibliografia).....	68
Fig.15 - Detalhe da cerâmica Moche da tumba da Senhora de Cao, com cena de cura. Imagem retirada do site do museu (ver bibliografia).....	69
Fig.16 - Desenho do braço da múmia da Senhora de Cao, encontrada no complexo arqueológico El Brujo, em 2006. A imagem mostra as tatuagens com imagem escalonada, serpentes, aranhas, indicando capacidades para acessar outros planos.....	69
Fig.17 - Braço da múmia da Senhora de Cao, encontrada no complexo arqueológico El Brujo, em 2006. A imagem mostra as tatuagens com imagem escalonada, serpentes, aranhas, que denotam capacidade sobrenatural.....	70
Fig.18 - Cerâmica Moche, apresentando capulana segurando cactus para ingestão cerimonial. Coleção Juan Julio Rosales, Trujillo. Imagem retirada do artigo <i>Chamanismo e plantas de poder no mundo pré-colombiana da costa norte do Peru</i> do arqueólogo Régulo G. Franco Jordán	71
Fig.19 - Cerâmica Moche de <i>yatiri</i> , capullana. Imagem retirada do catálogo da exposição de cerâmica pré-colombiana <i>Divina y humana</i> , promovida pela Estación Cultural Desamparados, Ministério de Educación República del Perú e Conaculta-INAH em 2004.....	72
Fig.20 - Cerâmica da serra norte peruana em forma de Capullana, segurando uma criança. Peça representante de sociedade matriarcal do período clássico peruana (circa 200 d.C - 600 d.C). Esta peça está localizada na sessão de arte erótica Pré-colombiana do Museu Larco no Peru, em um espaço que fala sobre a mulher na antiguidade e suas apresentações na cerâmica.....	72
Fig.21 - Cerâmica Cupisnique (Período Formativo 1800 a.C - 200a.C), Costa Norte do Peru. Presença da <i>Wachuma</i> (cactus) usado nas cerimônias dos <i>yatiris</i> e <i>curandeiros</i> , especialistas. Coleção MNAHP. Foto retirada do livro <i>Cerâmicas del Perú Pre hispânico</i> Justo Cáceres Macedo (2014).....	74
Fig.22 - Cerâmica Shipibo-Conibo da família Valera Rojas. <i>Jarrito</i> Joni Chomo. Ucayali, Amazônia peruana, 2017. Foto da autora. Coleção da autora.....	75

Fig.23 -Cerâmica Cupisnique (Período Formativo), Costa Norte do Peru. Serpente em metamorfose com o jaguar. Coleção Museu Larco. Foto da autora, 2017.....	75
Fig.24 -Cerâmica Moche (Id.C-VIII d.C) com pintura em espiral. Aprox. 60 x 35 x 30cm. Coleção MNAAHP. Foto da autora, 2017.....	79
Fig.25- Vitrine com cerâmicas Moche no Museu Larco. Lima, Peru, 2017. Foto da autora.....	80
Fig.26 - Cerâmica Lambayeque (Peru), em forma de mandioca, com desenhos escalonados e espirais. Coleção Museu Larco. Foto da autora, 2017.....	82
Fig.27 -Cerâmica Recuay (II d.C - V d.C) com corpo de pajé. Aprox. 65 x 60 x 50cm. Coleção MNAAHP. Foto da autora.....	83
Fig.28 -Cerâmica Recuay (I d.C-VI d.C), serra andina ao norte. Serpentes, figuras escalonadas e redes de linhas que se cruzam. Foto retirada do livro Cerámicas del Perú Prehispánico de Justo Cáceres Macedo (2014, p.191).....	85
Fig.29 - Cerâmica Moche mostrando personagem dentro de um arco em forma de <i>Sachamama</i> e <i>Yacumama</i> . Coleção MNAAHP.Lima, Peru. Foto da autora.....	86
Figs.30,31-Cerâmica com pintura de serpentes entrelaçadas, <i>Sachamama</i> e <i>Yacumama</i> . Estilo Praia Grande (Lima). MAAHP. Foto da autora. Ao lado, vetor feito pela autora a partir da estampa na cerâmica.....	87
Figs.32,33 -A mesma cerâmica estilo Praia Grande (Lima) com as serpentes, seguida da vetorização e síntese da imagem, pela autora, das serpentes entrelaçadas (<i>Sachamama</i> e <i>Yacumama</i>) na pintura da cerâmica limenha.....	88
Fig.34-Planificação da pintura, pela autora, das serpentes entrelaçadas (<i>Sachamama</i> e <i>Yacumama</i>) a partir de cerâmica limenha (Fig.30).....	89
Fig.35-Planificação da pintura, pela autora, das serpentes entrelaçadas (<i>Sachamama</i> e <i>Yacumama</i>).....	90
Fig.36 - Cerâmicas da costa norte peruana. As formas das cerâmicas apresentam o milho em sua morfologia e reafirmam a importância deste alimento na vida dos andinos. Coleção da Reserva técnica do Museu Larco.....	91
Fig.37 - Cerâmicas domésticas Moche, reserva técnica do Museu Larco, 2017. Foto da autora.....	92
Figs.38,39,40- Vetorização, pela autora, da cabeça da serpente e a unidade de linguagem gráfica na imagem da cabeça. Desenhos feitos a partir do desenho na cerâmica Moche.....	92
Fig.41 -Cerâmica Cumancaya (Amazônia), 1.000d.C -1.3000 d.C. Coleção MNAAHP, Lima, Peru. 15 x 10 x 15 cm. Foto da autora, 2017.....	93
Fig.42 -Figura escalonada em cerâmica Shipibo, Amazônia, s/d. 15 x 20 x 20 cm. Coleção MNAAHP, 2017. Foto da autora.....	95
Fig.43 -Aríbalos Inca, cerâmicas usadas para armazenar água e outros líquidos. Tamanho aproximado da peça maior: 110 x 55 x 55cm. Acervo Museu Larco, Lima, Peru. Foto da autora, 2017.....	97
Fig.44 - Cerâmica Inca com desenho escalonado, mariposas e libélulas. Apêndice frontal com cabeça de jaguar. As alças laterais servem para levantá-la, ou girá-la, para retirar o líquido de seu interior, que poderia ser <i>chicha</i> , água e outros sucos. 1.300 d.C-1450 d.C. Tamanho aprox. 80 x 70 x 55cm. Coleção MNAAHP, Peru. Foto da autora, 2017.....	99
Fig.45 - O ceramista Maneno Llinkarimachiq, de Chulucanas, região de Piura, no Peru, utilizando a técnica do paleteado durante uma oficina de Pássaros Sonoros (cerâmica sonora) no Instituto de Artes UNESP em 2016. Foto: Anderson Souza.....	100
Fig.46 - Cerâmica inca produzida pós-contato com os espanhóis, mostrando a presença de elementos europeus como a técnicas, com o uso do verniz na silbadora à direita, e também ocorre uma inversão de perspectiva ontológica no gesto do personagem, na peça ao fundo, que domina o jaguar, ao contrário das peças mais antigas pré-colombianas em que era comum a representação do jaguar atacando um veado e atuando como animal de poder sobre a vida dos humanos. Fruto da perseguição e destruição de idolatrias pelos missionários jesuítas durante o processo de colonização. As silbadoras medem aproximadamente 24 x 29 x 11cm. Acervo Museu Larco. Foto da autora.....	101
Fig. 47 -Silbadora cerâmica produzida pela autora desta pesquisa durante oficina com a artista argentina Adriana Martinez no IA/UNESP,São Paulo,2017. Processos técnicos desse tipo de peça. Tamanho: 24 x 29 x 11,5cm.....	102
Fig.48 -Mostrando o funcionamento da peça pela alternância do movimento pendular, ao passar de uma câmara para outra, o que faz com que a água force a passagem de ar e produza som	102

Fig.49 - Cerâmica Shipibo-Conibo da família Valera Rojas, cuja autoria se divide entre Ranin Ama e Isá Sheka, seu filho. Tamanho aprox.55 x 35 x 30cm. Peça da coleção Estúdio OcaHaru. Foto da autora, 2017.....	107
Fig.50 -Praça da aldeia <i>Jepe Ian</i> , Amazônia, 2017. À esquerda, a casa onde as mulheres se encontram para bordar. Ao lado, na casa maior, onde elas organizam uma exposição permanente com suas artes e artesanias todos os dias. Em frente à casa maior, vê-se uma estátua de uma ceramistas segurando uma peça e lembrando a importância deste saber para a comunidade. Abaixo a detalhe da estátua da cerâmica. Foto: da autora.....	113
Fig.51 - Estátua da ceramista que mostra a importância deste saber para os shipibo na aldeia de São Francisco em yarinacocha. Na sombra da árvores, duas bordadeiras conversam e bordam. Amazônia peruana. Foto da autora, 2017.....	113
Fig.52 - <i>Shobo</i> (casa) Shipibo em Jepe Ian, Ucayali, Amazônia, Peru.Foto da autora,2017.....	114
Fig.53 - Detalhe de pintura de Melvin, Rotapon Cashibo-Cacataibo de 28 anos, com serpentes, <i>kene</i> , linhas escalonadas e outros elementos traduzidos das experiências com <i>ayahwasca</i> . Tinta industrial sobre tecido de algodão. Aldeia de <i>Jepe Ian</i> , Yarinacocha, Amazônia peruana, 2017. Foto da autora.....	118
Fig.54 - Foto aérea do rio Ucayali, Amazônia peruana, 2017.Foto da autora, 2017.....	120
Fig.55 - Davi Diaz, pescador, barqueiro e guia em Yarinacocha, Amazônia peruana. Foto da autora, 2017.....	121
Fig.56 - Os ceramistas Ranin Ama e Isá Sheka em sua casa explicando os processos cerâmicos da arte Shipibo, Amazônia peruana, 2017. <i>Frame</i> do documentário <i>Kenpo de mi madre</i>	122
Fig.57 - A ceramista Angelina Valera pintando com engobe branco e argila vermelha uma urna cerâmica. 110 x 110 x 110 cm <i>Aldeia de São Francisco de Yarinacocha</i> , Amazônia, 2017. Foto da autora.....	125
Fig.58 -Isá Sheka pintando <i>kené</i> na cerâmica com tinta a base de minerais coloridos. Foto da autora, 2017.....	126
Fig.59 - A ceramista Gloria Amasifuen e seus parentes mostrando sua delicada cerâmica Shipibo de Jepe Ian, 2017. A delicadeza do traço e a leveza das peças lembram as pinturas orientais. Foto da autora, 2017.....	127
Fig.60 - <i>Shobos</i> na aldeia Shipibo, casa de madeira com telhado de sapé. Amazônia peruana, 2017. Foto da autora, 2017.....	128
Fig.61 -Aldeia de São Francisco de Yarinacocha (<i>Jepe Ian</i>). Amazônia peruana. Foto: Anderson Souza2017.....	131
Fig.62 -Ranin Ama Modelando com casca de cabaça curvada em seu ateliê. Fotograma do documentário <i>Kempo de mi madre</i> , 2017.....	133
Fig.63 -A ceramista Gloria Amasifuen queimando <i>apacharama</i> para temperar a argila com as cinzas. Bacia do Ucayali, Amazônia peruana. Foto: Martin Ccorisapra.....	136
Fig.64 -A ceramista utiliza uma pedra para moer a argila seca e pedaços de cerâmica reciclada na <i>batan</i> , táboa de capirona.. Ucayali, Amazônia, Peru. Foto: Martin Ccorisapra.....	136
Fig.65 -A ceramista iniciando o tempero da argila com as cinzas da <i>apacharama</i> e o pó peneirado da argila seca reciclada. Bacia do Ucayali, Amazônia, Peru. Foto: Martin Ccorisapra.....	137
Fig.66 - Ranin Ama, Agustina Valera Rojas, fazendo o acabamento da peça cerâmica com seixo, pedra de rio bem lisa, usada para polir (brunir) e dar brilho. No mapa da página Fig.71 podemos ver as fontes de seixo no Ucayali. <i>Frame</i> do documentário <i>Kempo de mi madre</i> . Amazônia peruana, 2017.....	138
Figs.67,68-A ceramista Ranin Ama, Agustina Valera Rojas, modelando com acordelado (<i>churitos</i>) em sua oficina de cerâmica. <i>Frame</i> do documentário <i>Kempo de mi madre</i> . Amazônia Peru, 2017.....	139
Fig.69 -Ranin Ama modelando com espiga de milho (<i>maíz</i>). Aldeia de <i>Jepe Ian</i> , Amazônia, Peru, 2017. <i>Frame</i> do documentário <i>Kenpo de mi madre</i>	140
Fig.70 -Ranin Ama e Isá Sheka modelando algumas peças. Eles usam a técnica do acordelado para subir as peças. Aldeia <i>Jepe Ian</i> , Amazônia, Peru. Foto da autora, 2017.....	141

Fig. 71 - No mapa a seguir, extraído de uma tradução de um trabalho sobre cerâmica Shipibo-Konibo de DeBoer e Donald Lathrap, adaptado do original por Eduardo Tamanaha (ALMEIDA, 2016), vemos a bacia do alto e do médio Ucayali e a localização de sítios arqueológicos, como o sítio de Cumancaya (tradição cerâmica lembrada no capítulo 1), a aldeia de São Francisco de Yarinacocha, ou <i>Jepe Ian</i> , e outros assentamentos contemporâneos.....	144
Fig.72 -Queima das cerâmicas na casa de Ranin Ama. Forno de cúpula. Aldeia de <i>Jepe Ian</i> , Amazônia, Peru, 2017. Foto da autora.....	146
Fig.73 - Oliver Agustin arrumando as peças no forno para a queima. Amazônia peruana. Foto da autora, 2017	148
Fig.74- Oliver Agustin dentro do forno, arrumando as cerâmicas para a queima. Vemos a fornalha com as madeiras um pouco para fora. É assim que se inicia a queima para que o forno aqueça devagar, evitando a quebra das peças	149
Fig.75 - Abertura do forno pós-queima das cerâmicas com Ranin Ama e Isá Sheka na aldeia <i>Jepe Ian</i> , ou São Francisco de Yarinacocha. Mudança nas cores pós-queima. Amazônia peruana, 2017. Foto da autora, 2017.....	150
Fig.76- Abertura do forno com o carvão e as cinzas retiradas com o rodo no final da queima.....	151
Fig.77 - Abertura do forno com Ranin Ama e as ceramistas mais jovens da família. Aldeia <i>Jepe Ian</i> , Amazônia, Peru, 2017. Foto da autora, 2017.....	152
Fig.78- Documentário sobre os Shipibo-Conibo, <i>Homens da montanha</i> , de Harry Tschopik Jr.,1953. Na "grande tomada", Ani "Sheati, são celebradas a luta, apassagem das meninas para a vida adulta, a caça e a prova de força entre as comunidades.....	153
Fig.79- A ceramista Gloria iniciando a queima com uma temperatura baixa, conseguida com as brasas da madeira. Foto: Martin Ccorisapra.....	154
Fig. 80, 81, 82 - Processo de queima tradicional da cerâmica Shipibo. Primeiro a ceramista esquenta a peça lentamente nas brasas da madeira, então vira a mesma de cabeça para baixo e monta o forno de cabana com madeiras para iniciar a combustão da madeira.....	155
Fig. 83,84 – Ao final da combustão da madeira a ceramista retira imediatamente os pedaços de madeira e cinzas do que restaram para não manchar a peça cerâmica. Ainda assim, as peças ficam um pouco manchadas e é esta característica do acaso das manchas que faz com que este tipo de queima seja tão expressiva esteticamente. Amazônia peruana. Foto: Martin Ccorisapra.....	156
Fig.85 -Mokan Niwe (Juan), marido de Ranin Ama, preparando o forno para a queima das cerâmicas e explicação a relação com os donos da madeira, a formiga Vucun, e suas implicações no processos de queima, como a época boa para pegá-la, quando os donos já não estão mais nela. Foto da autora, 2017.....	157
Fig.86,87–Aplicação de lacre com a cerâmica ainda quente e a ajuda de um bambu. Foto: Martin Ccorisapra.....	158
Fig. 88 - Processo de aplicação do lacre natural (<i>yomoshó e sempa</i>) com todos os parentes ajudando. Amazônia peruana. Foto: Martin Ccorisapra.....	159
Fig. 89 - Lacre natural usado para cobrir as peças e dar brilho, sendo apresentado ao lado de peças que foram finalizadas com o verniz industrial. Mudança no processo cerâmico, pós-contato com o ocidente. Amazônia, aldeia de Jepe Ian. Foto da autora, 2017.....	160
Fig.90- Angelina Valera Rojas pintando uma cerâmica Shipibo com engobe branco. Tamanho aprox. 110 x 85x 85 cm Museu Non Axebo, Amazônia, Peru, 2017. Foto da autora.....	161
Fig.91- Classificação do estilo cerâmico Shipibo-Conibo, adaptada a partir de trabalho original de Lathrap (1970) por Almeida e Rocha (2016. p.320), em artigo para o Museu Goeldi (PA). Legenda: X=elementos mais presentes; O=opções frequentemente utilizadas; P=vasilhames pequenos; M=vasilhames médios; G=vasilhames grandes; W= sobre engobe branco; B=opção na base. Com sinalização, em vermelho, da autora deste trabalho para a <i>kẽmpo</i>	164
Fig.-92,93 – Os <i>jarritos chomo</i> e a diferença morfológica entre as bases das peças, a da esquerda, feita por Ranin Ama e Isá Sheka, com a base mais arredondada e a da direita, feita por Angelina Valera, com a base mais afunilada para dentro. Trata-se de uma diferença sutil, mas perceptível e significativa quando comparamos essas peças à taxonomia de Lathrap (1970). Amazônia, <i>Jepe Ian</i> . Foto da autora, 2017.....	164
Fig.94 –Angelina Valera pintando o fundo da peça cerâmica com engobe branco, para depois fazer os desenhos por cima. Aprox. 110 x 80 x 80cm. Amazônia peruana. Foto da autora, 2017.....	165

Figs. 95,96 - Ranin Ama explicando como utilizam a <i>këncha</i> e a <i>këmbo</i> para oferecer bebida (<i>chicha</i> ou suco de laranja) aos convidados das outras aldeias em época de festa como <i>Ani Sheati</i> . Enquanto ela explica, Oliver vai fazendo a pintura de fundo com engobe branco, antes de aplicar os grafismos <i>kene</i> . Frames do documentário <i>Këmbo de mi madre</i> , da autora. <i>Jepe Ian</i> , Amazônia, Peru, 2017.	166
Fig.97 - <i>Joni chomo</i> Shipibo-Conibo medindo aproximadamente 110 x 65 x 65cm. Peça do acervo MNHAAP. Lima, Peru. Foto da autora, 2017.....	167
Fig.98 - <i>Joni Chomo</i> , cerâmica Shipibo-Conibo no Museo <i>Non Axebo</i> , mantido pela família de Angelina Valera Rojas em <i>Jepe Ian</i> , Amazônia (Peru).Foto: Anderson Souza, 2017.....	168
Fig.99 - <i>Joni Chomo</i> , cerâmica Shipibo-Conibo. Tamanho aproximado: 80 x 65 x 65 cm. Acervo Memorial da América Latina. Foto da autora, 2015.....	169
Fig.100 - A figura a seguir foi retirada do texto de MORIN (1998), citando Illius (1987), e mostra o esquema de representação dos planos, ou mundos, vistos pelo <i>onánya</i> e pelas ceramistas na composição dos desenhos em uma <i>chomo</i> . <i>Néte sháma</i> , corresponde ao plano celeste e é pintado com motivos finos, <i>mayá kene</i> ; a parte do corpo da cerâmica, entre os <i>mayá kene</i> e a parte sem pintar, corresponde ao plano dos humanos, <i>mái</i> ; e a parte inferior sem decoração corresponde ao mundo subaquático <i>jéne</i> . (ILLIUS, 1987 apud MORIN, 1998, p.388).....	169
Fig.101- Ceramista Shipibo pintando uma <i>Chomo</i> com engobes coloridos, pré-queima. Peça medindo aprox. 100 x 80 x 80 cm. Rio Pisqui, Amazônia peruana. Coleção e foto: Martin Ccorisapra.....	174
Fig.102 – <i>Cedjo de cara</i> , carimbos de madeira com desenhos <i>kene</i> , usados para pintar o rosto com jenipapo e uma mistura com cinzas. Coleção da autora.....	176
Fig.103 - Cerâmica Shipibo – <i>Joni Chomo</i> de Angelina Valera Rojas que estava no Museu <i>Non Axebo</i> quando estivemos lá. Percebe-se o corpo todo com <i>kene</i> . Aprox. 100 x 60 x 60cm. Aldeia Jepe Ian, Amazônia, Peru. Foto da autora 2017.....	177
Fig.104 - Casa de madeira pintada com desenhos (<i>kene</i>) Shipibo-Conibo na aldeia de <i>Jepe Ian</i> . Amazônia, 2017.Foto da autora, 2017.....	178
Fig.105-Rede <i>kene</i> (desenho Shipibo) de linhas, texturas, em labirinto. Cerâmica Shipibo-Conibo da coleção do MNAHP.Aprox.120 x 80 x 80cm. Lima, Peru. Foto da autora, 2017.....	180
Fig.106-Illustração da autora no caderno de campo. Retrato de Ranin Ama na lagoa de Yarinacocha, Amazônia, Peru, 2017. Caneta nanquim sobre papel reciclado.....	182
Fig.107- <i>Ronin</i> , a grande serpente transformadora do inframundo, representante e guardião dos conhecimentos e da saúde. Na foto, bordado com desenhos (<i>kene</i>) que identificam o estilo Shipibo. Foto da autora.....	184
Fig 108 - Preparação de Ayahuasca para cerimonial com mestre, especialista, na aldeia Jepe Weshá, Ucayali. Foto da autora, 2017.....	186
Fig.109–Tecido bordado por Angelina Valera Rojas, onde vemos a chakruna, planta medicina dos Shipibo e os <i>kene</i> vibrando e hipnotizando nossos olhos. Foto da autora.....	187
Fig.110-Illustração da autora no caderno de campo. Caneta nanquim sobre papel reciclado Retrato de Angelina Valera com cerâmica Shipibo, Amazônia, Peru, 2017.....	188
Fig.111 - Mural "Memória Shipibo-Conibo". Realizado no Lugar da Memória (LUM) em Miraflores, Lima, Peru, 2015. 5 x 10m. Foto sedida pelo Projeto SOI MURALES	189
Fig.112 - Frente do Museo Shipibo <i>Non Axebo</i> , mantido pela família de Angelina Valera. <i>Jepe Ian</i> , Amazônia (Peru). Foto da autora, 2017.....	197
Fig.113-Família de Angelina Valera Rojas no Museu <i>Non Axebo</i> . <i>Jepe Ian</i> , Amazônia (Peru), 2017.....	198
Fig.114 - Cerâmica Shipibo no Museu <i>Non Axebo</i> . <i>Kene</i> pintado com engobes.Aprox. 80 x 60 x 60cm. Ao fundo uma aprendiz de ceramista, modelando. Amazônia, 2017. Foto da autora, 2017.....	199
Fig.115-Detalhe do museu <i>Non Axebo</i> , mostrando parte do processo cerâmico com peças cruas, ao fundo, e peças em processo de acabamento em primeiro plano. A maior peça tem 110 x 75 75cm e as menores e cruas na prateleira, aprox.. tem 15 x 15 x 15 cm. Amazônia peruana, aldeia Shipibo. Foto da autora, 2017. <i>Kene</i> pintado com engobes. 60 x 55 x 55 cm.....	200
Fig.116- Museu <i>Non Axebo</i> . Na foto vemos do lado esquerdo alguns tipos específicos de vasilhas Shipibo e abaixo de cada uma o nome, em Shipibo, correspondente à peça. Logo abaixo, no solo, vemos uma <i>batan</i> (madeira de capirona) que é usada para moer a argila, com uma pedra e temperar com pó de <i>apacharama</i> (cortiça), que dá a leveza nas peças. Amazônia, Peru. Foto da autora, 2017.....	201
Fig.117-Detalhe de peças cruas em andamento, pré-queima, medindo aproximadamente: 15 x 15 x 15 cm. Amazônia, Peru. Foto da autora.....	202

Fig.118-Cena do documentário <i>Këmpo de mi madre</i> com a ceramista Ranin Ama. Lagoa de Yarinacocha, Amazônia peruana, 2017.....	206
Fig.119-Frame do documentário <i>Këmpo de mi madre</i> com Ranin Ama e Isá Sheka. Momento em que ela conta sobre a Këmpo de sua mãe e fala das relações festivas que os Shipibo tem com este tipo de peça cerâmica. Amazônia peruana, 2017.....	207
Fig.120-Ranin Ama explicando os processos atuais de queima da cerâmica e como o forno foi modificado há 10 anos. Aldeia <i>Jepe Ian</i> , Amazônia, Peru, 2017.....	208
Fig.121-Casa da ceramista Ranin Ama com cerâmicas em andamento. À esquerda, algumas cerâmicas produzidas para vender, acabamento com verniz. Amazônia peruana, 2017.....	209
Fig.122 - Mural "Barranco Shipibo", Rua 28 de Julho, Barranco Lima, feito em 2015.Foto sedida pela pesquisadora Alejandra Ballón para divulgação do projeto SOI MURALES.....	210
Fig.123 - Fotos do processo do mural "Memória Shipibo-Conibo", produzido no (LUM) em Miraflores, Lima, Peru, 2015. 5 x 10m. Foto do Projeto SOI MURALES.....	211

Sumário

APRESENTAÇÃO	25
INTRODUÇÃO: Um corpo em construção	27

CAPÍTULO I

REDES CERÂMICAS NA AMÉRICA DO SUL	43
---	----

- 1.1 História e Iconografia nas Cerâmicas pré-colombianas:
Paralelismos e Variações.....57
- 1.2 *Yatiris* e Cosmvisão Andina na cerâmica.....74
- 1.3 Agência Cerâmica e Estética da Recepção.....81
- 1.4 *Sashamama* e *Yacumama*: Serpentes Circulantes86

CAPÍTULO II

CERÂMICA SHIPIBO-CONIBO NA AMAZÔNIA PERUANA.....	107
--	-----

- 2.1 Histórias coloniais e narrativas Indígenas.....111
- 2.2 Vivência e aprendizado com os Shipibo-Conibo.....119
- 2.3 *Mapó ati*: processos, procedimentos e imersões.....132
- 2.4 *Kene*: desenho e agência.....175

CAPÍTULO III

ARTES SHIPIBO-CONIBO DENTRO E FORA DA ALDEIA.....	193
---	-----

- 3.1 *Non axebo*: um museu vivo na Amazônia.....197
- 3.2 Projetos e parcerias em movimento.....204

CONSIDERAÇÕES FINAIS	212
----------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	221
--------------------	-----

ANEXOS	229
--------------	-----


The image shows a ceramic vessel, likely a bowl or a shallow pot, covered in a dense, intricate pattern of kene. The kene are complex, interlocking geometric shapes that form a continuous, maze-like design. The pattern is rendered in a dark red color against a lighter red background, creating a strong visual contrast. The vessel is centered in the frame, and the pattern covers its entire surface. The overall aesthetic is traditional and culturally significant, reflecting the artistic heritage of the Shipibo-Conibo people.

Foto da capa: Cerâmica Shipibo-Conibo *Joni Chomo* e os *kene* cobrindo seu corpo com labirintos e redes polissêmicas, expressões das relações cosmológicas e socioambientais na Amazônia peruana. Coleção MNAHP, Lima. Peru, 2017. Foto da autora.



APRESENTAÇÃO

Quando iniciei o mestrado, o desejo em me aproximar dos processos da cerâmica e produzir uma série de peças, realizando ações artísticas, era maior do que minha bagagem de conhecimento sobre este assunto. Só pude perceber isso quando comecei a ler e participar de oficinas de cerâmica com artistas que dedicam suas vidas a desenvolver este saber. Então, pensei ser mais coerente para percorrer este caminho, a partir daquele momento, observar e conhecer os modos de fazer, de saber e de transmitir conhecimento dos produtores de cerâmica.

Foi assim que mergulhei em uma fase de estudo e solidão, ao menos quando escrevia, que não tinha vivenciado ainda, talvez porque o mestrado seja um momento de nossa formação mais livre para escolher o que se deseja ler e pesquisar. Percebi que era necessário uma total dedicação para ser aprendiz antes de mestre, assim minha produção esteve mais voltada para a escrita. Faltavam bases conceituais importantes. Apesar disso, foi possível produzir algumas coisas em momentos aproveitados como metodologia de pesquisa para compreender algumas construções estruturais da cerâmica indígena, tema ao qual me dediquei mais de dois anos neste contexto. Minha produção cerâmica aparece apenas uma vez quando apresento as silbadoras (cerâmica sonora) Inca. Também foram incluídas duas ilustrações que fiz enquanto estive com os Shipibo na Amazônia peruana.

Em 2017, registrei em vídeo parte da produção contemporânea da cerâmica Shipibo-Conibo de *Jepe Ian*, na Amazônia peruana, assim como, parte da cerâmica pré-colombiana peruana do litoral sul do Pacífico. Foi uma experiência de amadurecimento intelectual e sensível, pois no Peru indígena o sentir vem antes dos conceitos. Vivenciei momentos com os Shipibo-Conibo em que a presença do que o ocidente chama de Arte movimenta as relações sociais dando corpo ao coletivo com uma Estética dos processos e dos efeitos das artes sobre a pessoa indígena. Conhecer um pedacinho da floresta Amazônica com eles foi como abrir um pote de cerâmica fechado que guardava histórias invisíveis em território concreto. Assim, passei a buscar na cerâmica indígena as memórias individuais que guardam histórias coletivas.

As questões do corpo sempre foram importantes na minha trajetória. Tanto nas minhas experiências com o Graffiti, quanto na pintura corporal e na

cerâmica, percebi que os gestos eclodem de diálogos do corpo com os espaços e com as coisas que nele circulam. O corpo funciona como um veículo de expressão, tradução e transformação nos processos artísticos.

Dos grandes aos pequenos gestos, as grandes obras nascem da dança entre elementos concretos e abstratos que eclodem do corpo. Há muitos anos as produções de cultura indígena têm me capturado com suas agências. A abstração das artes indígenas carrega a força de sua função social, sendo corporificação de um saber coletivo. Sua função primeira é transformar: o cru em cozido, a menina em mulher, o solteiro em casado, o morto em invisível. Há uma dinâmica de construção e desconstrução nos processos de formação dos conceitos nas ontologias indígena que ensinam a rever os modos de sentir, de criar e recriar conceitos, realidades, nomeações. É a variação que se torna natural e não a fixidez da memória, do pensamento ou da cultura.

Sempre senti que a antropologia e a arqueologia são campos muito próximos ao campo das artes. Embora tenha me dedicado anos à produção e pesquisa em artes visuais, em minha práxis também me dedico a compreender conceitos destes outros campos do conhecimento. Todos utilizam metodologias semelhantes na pesquisa de seus assuntos, se valem de análises sistemáticas sobre as relações sociais, o sentir, o fazer e sobre as transformações nos encontros estrangeiros. Também analisam a linguagem, fazem traduções, tudo é medido e analisado nos processos de desconstrução e reconstrução de perspectivas durante um processo. São campos perspectivistas que fazem uma espécie de genealogia das relações, sendo este aspecto de meu interesse e, por isso, apresento as propostas de cruzamento entre estas áreas das humanidades. Por sentir essa proximidade, tenho seguido por um percurso com essas bases de conhecimento. Buscar o que desconheço, o que não vejo, os vazios contornados pelo que se define como realidade tem sido a motivação nessa caminhada.

Priscilla Araujo R. Paiva



INTRODUÇÃO: Um corpo em construção

Este trabalho caminha entre vales, montanhas e alagados, lugares transitados por povos latino-americanos que compartilham saberes, cosmologias e expressões poéticas interligando redes de saberes dinâmicas e eficientes pela América do Sul. Das terras altas, nos Andes, às terras baixas, na Amazônia, as interações socioambientais produzem corpos que, atravessados por afetos e afecções, definem perspectivas de grupo com sentires próprios. O tempo nestes espaços tem outro ritmo e possibilita a observação dos processos da vida e das poéticas de maneira desacelerada. A dissertação a seguir trata de um estudo sobre a cerâmica indígena pré-colombiana e a contemporânea Shipibo-Conibo, que são parte de uma ontologia nativa que se expressa nas relações com o meio e com o que nele circula e vive.

Para analisarmos a cerâmica indígena é preciso aprender a vê-la do ponto de vista do produtor e da natureza social (e mítica) deste saber, por este motivo esta pesquisa se dedica a pensar as cosmologias, os processos e as agências na cerâmica a partir de uma vivência com os Shipibo-Conibo na Amazônia peruana em 2017 e das experiências vividas nos museus de Lima e Chankay no Peru.

Há uma relação entre o corpo, o sentir e a agência (conceito que será discutido nos capítulos) que faz da cerâmica a extensão de um corpo coletivo. Embora tenha autonomia para seguir sua existência através do tempo, ela captura o olhar e propõe relações rituais que remetem à função designada a ela pelo produtor. Ela, em si, ativa memórias através dos efeitos das marcas de sua produção ritual, inscritas nas formas e nos grafismos. A cerâmica indígena é a corporificação de uma pluralidade irreduzível de sentidos, por isso saber vê-la é um exercício complexo.

Muitas vezes a abstração chega a limites surpreendentes como os *kene* dos Shipibo-Conibo. Estes desenhos inscritos no corpo dos jarros *Joni Chomo* (“os shipibo mesmo” segundo a ceramista Ranin Ama) ou nos rostos impressos com os “*cedjos de cara*”, os carimbos de madeira. A vibração e o movimento das composições nos desenhos que cobrem as superfícies das peças, e dos tecidos, captura o olhar e provoca uma sensação de hipnose visual. Percebendo essa dinâmica na cerâmica indígena, decidiu-se por uma aproximação aos modos de

saber, de fazer e de compartilhar os saberes cerâmicos para compreender seus sentidos cosmológicos. Não se trata de um produto cultural que busca a *mímese*, ou simbolismo, mas da expressão de imagens do pensamento e dos sentidos produzidos pela percepção durante sessões com plantas medicinais como a *ayahuasca* e *piripiri*.

Modelando e queimando o barro, os povos indígenas têm registrado histórias comunais de intercâmbio pela América Latina, compartilhando modos de fazer, saber, ser, compartilhar e viver, consolidando uma práxis cultural que enxerga os processos antes das obras ou dos conceitos. Desde a fabricação de potes utilitários de cerâmica até as peças ritualísticas como as *Joni Chomo* e as *Këmpo Shipibo-Conibo*, este saber provoca reflexões existenciais atuando na conjuntura sociambiental, econômica e política das aldeias.

Quando se está sob certa perspectiva, o ângulo de visão é limitado pelos conceitos, categorias e estatutos relativos a ela. Por um longo período, na América, a visão eurocêntrica prevaleceu sobre a dos povos indígenas fundando uma imaginação cultural sobre a vida destes a partir do olhar europeu. Vive-se, hoje, um momento de quebra de paradigmas históricos, filosóficos, antropológicos, artísticos e políticos. Vemos hoje "A queda do céu" (2015), de David Kopenawa e Bruce Albert, em nossas bibliotecas, livrarias e na internet. Livro escrito durante cerca de 20 anos e fruto de 40 anos de convivência entre Albert e os Yanomami que tem à frente o pensamento do xamã, filósofo e ativista político David Kopenawa. Até o século passado, isso seria impensável. Assim como o livro da ceramista Ranin Ama (Agustina Valera Rojas) e da linguista Pilar Valenzuela Bismarck, "El testimonio de una mujer Shipiba" (2004), editado em duas línguas (Shipibo e Espanhol), em que a narrativa trata das experiências pessoais e coletivas da ceramista Shipibo, da natureza mitológica de seu povo e das transformações na aldeia com a chegada dos brancos. Estes são exemplos de obras que postulam não só uma mudança de perspectiva histórica, mas provocam uma mudança científica pois fazem do pesquisador um aprendiz-porta-voz de uma causa (VIVEIROS, 2015).

A pesquisa foi motivada por obras como estas que aproximam diferentes pontos de vista provocando reflexões sobre as relações entre povos e também sobre as

relações com o meio-ambiente do qual os humanos são parte. Fruto de reflexões sobre a Virada Ontológica este trabalho propõe uma análise que relaciona história, estética e processos artísticos, partindo da perspectiva da cosmovisão andina e da amazônica, observando as relações entre produções cerâmicas de diferentes regiões do Peru. Buscou-se compreender os funcionamentos e sentidos das artes, ciências e estéticas indígenas em seus próprios termos.

O pensamento andino procede de um plano filosófico nomeado Cosmovisão Andina que sustenta uma rede de relações em que os diversos atores deste cosmoespço são sujeitos com diferentes filiações. Quando se considera o sujeito além do homem, se estende a ética do corpo e da existência além das fronteiras do narcisismo ocidental, impulsionado pelo colonialismo, que ainda estrutura boa parte do pensamento atual e que fixou as coisas do mundo, nomeou-as, classificou-as, causando um afastamento entre as transformações ambientais e os atores sociais como se cada conceito, categoria e estatuto fosse independente de outro ou como se a classificação fosse a detentora de uma única verdade e realidade.

Assim, surgiu a primeira imagem-conceito desta pesquisa que é a de um corpo em construção que se desmancha e se refaz continuamente, onde a identidade procede da multiplicidade de formas-conceitos e a alteridade funciona como método de reconhecimento de si quando confrontado com um outro.

Atentou-se às dimensões da arte indígena em que os conceitos, categorias e estatutos operassem por outras vias de acesso ao conhecimento que não as do ocidente pautadas na divisão Natureza e Cultura, que coloca a Natureza no âmbito da ontologia que define os não-humanos e a Cultura como domínio de representação dos humanos e suas “invenções de cultura”, discussão de extrema relevância introduzido por Manuela Carneiro da Cunha, em seu “Cultura com aspas” (2009). A divisão destes domínios, concebida pelo ocidente, colocou os humanos como representantes da razão, que ocupa um *status* quase sagrado nas relações contemporâneas por sua eficiência em dominar o meio e o próprio ser humano. Em nome da razão o genocídio indígena e dos filhos da diáspora africana têm sido uma realidade insistente e cruel na América. Também, como consequência da supervalorização da razão humana, observa-se um moviemnto de alienação em

relação aos processos. A modernidade em sua fase atual pulsa acelerada e o tempo parece não ser suficiente para observar os processos nas relações com o outro e com o mundo.

Essa alienação em relação aos processos é efeito de uma ruptura da relação: conceitos e a produção dos mesmos, assim como, observa-se a perda de memória histórica, sintoma recorrente na atualidade que revela como certa estrutura de pensamento de um sistema opera. Com essa desconexão fica o vazio onde antes cabia a intuição. Seria a intuição uma lembrança de certa vivência em um tipo de processo sem importar a natureza deste? Questões sobre a memória são relevantes para nos reaproximarmos dos processos históricos, sociais, ambientais e artísticos. Para os indígenas, os processos e a intuição são de extrema importância na construção das histórias, da noção de pessoa e na construção das poéticas, sendo a cerâmica e as expressões gráficas manifestações desta atenção.

Seguimos dando forma a uma pesquisa atenta aos processos e procedimentos artísticos na cerâmica indígena, tomando-a como expressão de uma estética dos processos, já que todas as fases de sua produção são significativas e alusivas à uma estética do grupo produtivo.

É importante lembrar que a cerâmica indígena é feminina por tradição, sendo um elemento cultural importante para a organização e economia familiar, mas observa-se, com as mudanças e novas demandas de uma economia globalizada, que os homens têm participado dos processos de produção. Isso tem ocorrido em alguns lugares como a aldeia Shipibo que conheci, no Ucayali. O filho de Agustina Valera, Oliver Agustin, é um dos grandes ceramistas da aldeia *Jepe lan*.

A escolha pela pesquisa em cerâmica indígena latino-americana surgiu da percepção de sua importância histórica, social e técnica na América do Sul, já que é fruto de relações socioambientais e agente na produção de memória. Observando uma cerâmica Kadiwéu produzida no Mato Grosso do Sul (Brasil) e uma cerâmica pré-colombiana Moche (Peru), percebeu-se uma semelhança gráfica nas composições dos desenhos, o que desencadeou um fluxo de pensamento sobre possíveis intercâmbios culturais entre estes povos ao longo da história da América.

Notou-se algo recorrente nas duas tradições cerâmicas, a presença de uma figura escalonada com um triângulo inscrito, além da presença de ondas e espirais nas composições, o que sugeriu um paralelismo gráfico interessante. A partir daí, buscou-se por redes históricas entre os povos para depois penetrar nas poéticas cosmológicas expressas na cerâmica. Mesmo que a conclusão fosse que não houvesse qualquer conexão entre elas, o que eu não acreditava ser verdade, pois já havia lido alguns textos de historiadores e relatos missionários falando sobre intercâmbios na América pré-colombiana, segui com este pressuposto do contato.

Também há, no desenvolvimento deste trabalho, uma preocupação com a Estética destes povos, já que se percebeu a importância dada na participação e apresentação de alguns seres míticos como a serpente que atua na constituição de pessoa indígena dos Andes à Amazônia. Desta forma, observando a relação gráfica entre a morfologia da serpente, uma forma escalonada recorrente nas composições e as narrativas indígenas sobre o xamanismo, propõe-se uma leitura de que o desenho escalonado possa ser uma abstração da forma serpente, mais precisamente da sua cabeça com olhos triangulares. Essa abstração da forma serpente, também denota uma ideia de caminhos de acesso (escadas) a outras dimensões cósmicas e psíquicas que somente os mestres especialistas (*yatiris*, *meráyas*, *pajés*) das plantas medicinais e os iniciados têm permissão para circular em busca de conhecimento e cura.

Nos Andes, este animal mítico de poder movimenta três planos cósmicos: *Hanan Pacha* (plano das aldeias virtuais) *Kay Pacha* (o plano dos vivos, ou plano terrestre) e o *Ukhu Pacha* (o plano dos antepassados, o interior de Pacha, o mundo dos mortos). É a serpente, ou melhor, duas serpentes, *Sachamama* e *Yacumama* que, segundo a cosmovisão andina, são responsáveis pelo acesso a estes planos, assim como, pela transmutação socioambiental e por um equilíbrio cósmico dado pela alternância entre forças opostas que atuam nos coletivos humanos e não-humanos. Percebendo a importância destes seres nas tradições indígenas, propomos uma leitura da forma serpente e de suas variações abstratas na cerâmica como índices conceituais da ideia de transmutação e de outros conceitos do xamanismo andino e amazônico presentes nas relações sociais.

A serpente é como uma linha de Ariadne¹ que nos conduz para dentro do labirinto da história da cerâmica indígena na América do Sul e nos leva para fora revelando o que antes parecia invisível, uma rede cosmológica extensa e dinâmica.

Percebendo a cerâmica andina e a Shipibo-Conibo como caminhos da serpente em Abya Yala², a América de hoje, foi possível identificar nos processos cerâmicos sistemas que dão sentido e reafirmam as práticas de medicina tradicional indígena e a atuação dos xamãs nas aldeias. Uma rede analisada pela pesquisa é a que envolve a mediação dos mestres conhecedores das plantas medicinais psicoativas, que atuam nos coletivos para manter o equilíbrio interno e externo às aldeias. Internamente o equilíbrio se dá pela cura das pessoas e externamente pela atuação dos xamãs que sustentam o céu para que ele não caia sobre nossas cabeças (KOPENAWA, 2015). Há uma espécie de tecnoxamanismo (VIVEIROS, 2015) em atividade nas aldeias, há milênios, muito eficaz para a manutenção desse equilíbrio socioambiental e psíquico. Trata-se de uma ciência milenar de extrema importância para se compreender as relações indígenas nas regiões estudadas.

Me embrenhar pelas cosmologias, ciências e artes indígenas fazendo relações com a estrutura do pensamento ocidental não torna a pesquisa paradoxal como poderia se pensar, ou seria necessário afirmar também que os arranjos socioculturais indígenas não possuem estrutura, nem organização capaz de dialogar com outras estruturas de pensamento diferentes das suas. O que não é verdade, pois há uma complexa estrutura dinâmica, mas com outras referências e relações, outra lógica em que o meio-ambiente é peça fundamental das ontologias. Ranin Ama, minha interlocutora Shipibo no Ucayali (Amazônia) e sua família detêm um profundo conhecimento dos processos cerâmico e isso é visível na estrutura do sistema que elaboraram juntos, que é científico, além de poético.

Acompanhar os processos cerâmicos com eles, em 2017, na Amazônia peruana, me envolveu em um pulsar de gestação coletiva, alimentada por trocas e práticas que

¹ - Trata-se de uma referência à abordagem de Bruno Latour (1994, p. 9-10) quando ele fala das redes que poderiam ser criadas a partir da prática interdisciplinar entre os campos que separam os conhecimentos científicos, dos políticos, dos socioambientais e dos técnicos. Na mitologia grega Ariadne, filha de Minos, entrega uma linha a Teseu e vai desenrolando conforme ele entra no labirinto para que ele consiga sair após sua missão de matar o Minotauro.

² - Termo usado pelos indígenas da Amazônia pré-colombiana, na Colômbia, para designar a América do Alasca à Patagônia. Hoje o termo é usado como marcador de posição política pelos indígenas e indigenistas atuais.

que funcionam em rede. Foi viver e aprender um pouco sobre química, quando eles falaram sobre os minerais, de onde retiram os pigmentos para pintura e sobre as mudanças da cor na queima; sobre medicina e botânica, quando falamos da *ayahuasca*, do *piripiri* e de muitas outras plantas da medicina tradicional indígena que possuem funções psicoativas quando ingeridas; discutimos física quando Mocan Niwe explicou o processo de queima e os efeitos na argila causados pelas oscilações de temperatura; sobre filosofia e cosmologia quando falaram dos *donos* da argila, da madeira, e de outras relações entre humanos e não-humanos que definem a cosmopolítica no dia-a-dia da aldeia; sobre música, com os cantos de Ranin Ama; sobre arte, durante todo o tempo em que estive lá, sendo este conceito manifestado com outros termos e relações na produção, apresentação e transmissão de conhecimento. No Ucayali, as *rede de saberes* (LATOUR, 1994; GALLOIS, 2005) vão sendo desenhadas, distribuindo filamentos que conectam cada campo do conhecimento estruturando e movimentando essas redes.

Para pensar estas redes, temos a rica discussão de Bruno Latour (1994), que aponta para certa crise de nossa constituição moderna, fundada na promoção das disciplinas puras, em que os críticos e formadores de opinião (ou da realidade) insistem em romper qualquer tentativa de mixagem conceitual entre natureza, cultura e discurso, ainda que a contemporaneidade seja marcada pela hibridização.

Buscou-se, assim, a fluidez entre os conceitos acadêmicos, científicos e as produções indígenas a partir de uma experiência no Peru. Com tais referências, foi possível perceber que a ciência indígena se desenvolve a partir de exercícios de percepção múltipla nas experiências com o mundo, dando forma aos corpos, às ideias, aos conceitos, à pessoa, à realidade e à arte. Entre os Huni Kuin (Acre/Brasil), por exemplo, a forma e o conceito não são concebidos como algo pronto e acabado como observa a pesquisadora Els Lagrou, em seu *A fluidez da Forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre, 2007)*, quando ela contrapõe a atenção pela forma na percepção Huni Kuin com as teorias da comunicação do ocidente que se detêm a decifrar códigos de linguagem que funcionam como reguladores da noção de verdade, identidade e fixidez conceitual. A pesquisadora comenta que, a construção e desconstrução ininterrupta da imagem nos processos de significação e conceituação deste povo Pano ilustram um movimento de alternância entre alteridade e identidade nas relações. Os

Shipibo-Conibo, que dividem a mesma raiz linguístico-cultural (Pano) com os Huni Kuin, também compartilham dessa práxis na construção de saberes cerâmicos como se observa na narrativa de Ranin Ama no capítulo 2. Ela conta que boa parte de suas cerâmicas eram quebradas durante a modelagem, já que a produção antigamente estava voltada para a comunidade e suas necessidades internas, ou seja, a reciclagem material e conceitual nos processos é imanente às relações. Nesse mesmo capítulo, incluiu-se uma referência à publicação "O fazer e o quebrar na cerâmica Shipibo" de Donald Lathrap ([1979]; 2016) que também reitera essa práxis nos processos de construção de conhecimento cerâmico pelos Shipibo-Conibo. Em *Jepe Ian*, aldeia que visitei na Amazônia, as memórias, os desenhos, os corpos, as relações como um todo, vão sendo construídos e desconstruídos até o que se poderia chamar de estado de *khatarsis*, ou identificação, alumbramento ou reconhecimento nos encontros. Isso pode acontecer espontaneamente, como pode ser induzido pelo uso de plantas medicinais psicoativas como *ayahuasca*, *piripiri*, *rapé* dentre uma centena de outras plantas.

O primeiro capítulo deste trabalho propõe análises da cerâmica pré-colombiana dando atenção a algumas estéticas como a Moche, Recuay, Lambayaque, Limenha (Estilo Praia Grande), Cumancaya e Inca, que se desenvolveram no Peru, identificando aspectos gráficos, morfológicos, tecnológicos, sociais e cosmológicos nos processos que indiquem conexões históricas e produtivas na cerâmica. As análises técnicas foram importantes para se compreender as relações produtivas e sociais dos períodos históricos estudados. Ao final deste capítulo, sugiro uma transição conceitual das cerâmicas andinas para as da floresta amazônica, representadas aqui pela cerâmica Shipibo-Conibo que passa por um momento de transformação profunda causado pelo contato com o mundo não-indígena, instalado na região há menos de 100 anos. Os Shipibo, Conibo, Setebo, Cashibo-Cacataibo, Remo e outros povos Pano espalhados pela Amazônia conseguiram se manter distantes da estrutura colonial que se formava no resto da América do Sul por um bom tempo. É claro que as missões espanholas já haviam chegada ao Ucayali em meados do século XVII, mas os movimentos de resistência dos povos Pano, que viviam na região, contra as missões foram

ininterruptos até 1930, quando se instala de vez a primeira missão protestante na aldeia que conheci, *Jepe Ian*³, ou São Francisco como passou a ser chamada desde então.

O segundo capítulo trata da cerâmica Shipibo-Conibo que tem à frente mulheres que contribuem para o desenvolvimento das aldeias através do trânsito de conhecimentos sobre o corpo, o alimento e a medicina. Essa sessão ocupará um espaço maior, pois através da vivência com eles foi possível um acercamento de suas histórias e do saber cerâmico. Falaremos de todo o processo, desde a retirada e tempero das argilas, da modelagem, até a queima, abordando a queima tradicional a céu aberto e a que realizam hoje com forno de cúpula aberta.

Há registros no campo da linguística que apontam para intercâmbios culturais entre comunidades dos altiplanos e da floresta Amazônica, como consta em um dos arquivos mais antigos consultados durante a pesquisa, escrito por Fr. Manuel Navarro no século XIX (Lima, [1903] 1910). Ele explica o objetivo em se fazer um Vocabulário Castelhana - Quechua - Pano, sendo um dos seus argumentos o fato de os Shipibo do Ucayali já falarem o Quechua no século XVII, língua recorrente nos altiplanos andinos e que se tornou a segunda língua oficial naquele território pós-invasão colonial, juntamente com o espanhol. Daí se poderia concluir que havia uma circulação de populações, de conhecimentos e produções entre as terras altas e as terras baixas na América do Sul muito tempo antes da expansão marítima europeia chegar por aqui. Para além das fronteiras coloniais, as relações dos Shipibo com o que é estrangeiro, sendo de natureza humana ou não-humana é uma realidade milenar. Discutiremos essa presença estrangeira em território shipibo retomando o mito do Inca Pano, que forma um *corpus* de narrativas Shipibo-Conibo sobre o Inca no Ucayali. São referências narrativas da ceramista protagonista desta pesquisa, Ranin Ama, e de trabalhos de antropólogos que já iniciaram este debate em um artigo publicado no *Journal of Latin American Lore*, escrito por Donald Lathrap, Angelika Gebhart-Sayer e Ann Mester (1985), comentado por Oscar Calávia Sáez (2000). Trata-se de um assunto polêmico sobre a presença do Inca no Ucayali pré-colombiano que possui relevância no debate por trazer a questão sobre a construção de memória na cerâmica, já que, segundo contou Ranin Ama, foi a mulher Inca

³ - Segundo Ranin Ama, Jepe Ian (Yarina Cocha) é o nome verdadeiro de São Francisco. (VALERA; BISMARCK, 2004.p. 269)

quem ensinou as mulheres Shipibo a fazerem cerâmica e ver os desenhos com o uso das plantas psicoativas *ayahuasca* e *piripiri*.

Na escrita, optei por incluir as narrativas de Ranin Ama (Agustina Valera Rojas), minha interlocutora Shipibo, nos assuntos dos capítulos. Pretendeu-se, com isso, aproximar o leitor da voz da ceramista e dos termos usados por ela para se referir aos processos artísticos. Essa voz ganha mais força no vídeo realizado com ela, *Kêmpo de mi madre*, de 2017 (Amazônia), que será apresentado no capítulo 3. Também foram incluídas, nos anexos, as entrevistas gravadas e trechos do livro *El testimonio de una mujer Shipiba* (2004), no decurso dos capítulos. Inicia-se com a narrativa na língua Shipibo e em seguida apresento uma tradução para o português do original do livro, em espanhol.

O capítulo três propõe um pensamento sobre a cerâmica indígena dentro e fora das aldeias na atualidade, observando a sobreposição de tempos entre a realidade de ceramistas indígenas nas aldeias e a inserção das artes indígenas em espaços culturais e no mercado de arte ocidental. A atualidade tem como traço fundamental a sobreposição de tempos e de realidades. Embora uma boa parte do pensamento ainda insista em uma estrutura do passado que segue um tempo linear, o que se vê, hoje, é a pluralidade de tempos e de perspectivas, um hibridismo conceitual, temporal e formal de corpos em devir que tende a uma infinidade de ajustes sociais. Ainda que seja um estado saudável de configuração de um novo tempo nas relações, o tempo da dita modernidade contemporânea não nos deixa desfrutar dos processos desta transformação social e cultural. Como trazer o tempo da aldeia e do processo cerâmico para os espaços e tempos da cidade? Foi a partir desta pergunta que o último capítulo tomou forma. Projetos como o SOI MURALES (2016) realizado por mulheres Shipiba de quatro comunidades e pela artista conceitual, e pesquisadora, Alejandra Ballón de Arequipa (Peru), contribuem com essa reflexão. Também apresentamos o processo de produção do documentário sobre cerâmica Shipibo em *Jepe lan* que fizemos com a família de Agustina Valera Rojas (Ranin Ama, seu nome em Shipibo que significa “uma grande ceramista” como sua avó) que fala de suas memórias e dos saberes cerâmicos de seu povo.

A pesquisa fez um cruzamento entre as narrativas da história oficial, narrativas indígenas, etnografias atuais e a vivência da autora no Peru em 2017. Como metodologia, buscou-se analisar a produção e circulação da cerâmica pré-

colombiana nos acervos dos museus Larco Herrera (Lima), Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru (Lima), Huaca Huallamarca (Lima) e Complexo Arqueológico El Brujo (La Libertad), assim como os processos Shipibo-Conibo na cerâmica foram vivenciados e registrados em vídeo. Posteriormente, os dados foram analisados e, ao final, fundamenta-se a proposição de rede cosmológica e técnica, dos Andes à Amazônia peruana, a partir da conexão dos pontos desta rede de saberes. Se rede é método pra conhecer, que relações podem ser pensadas entre a produção de conhecimento nas sociedades pré-colombiana e a atual para se compreender os processos de transformação da cerâmica indígena e seus sentidos de arte? Quais as implicações do contato com o que é estrangeiro sobre os processos cerâmicos?

Trata-se de uma experiência reflexiva sobre a cerâmica indígena pré-colombiana andina e amazônica Shipibo-Conibo para além da representação, do objeto e da fixidez conceitual, vendo-a como a corporificação de um saber que atua socialmente através de uma agência nas relações de produção cultural, observando os efeitos de captura do olhar tanto pela forma, quanto pelos grafismos por parte de quem a recebe. A cerâmica indígena é como a serpente mítica *ronin* dos Shipibo-Conibo que devora, ensina, devolve e cria o “povo verdadeiro”, Pano, do Ucayali.

O objetivo da pesquisa é compreender as histórias indígenas a partir dos intercâmbios de conhecimento e cosmologias que circulam pela América do Sul com a cerâmica, dando ênfase às relações cosmológicas e xamanísticas dos povos indígenas que, por séculos, foram distorcidas e generalizadas com traduções equivocadas em muitos registros oficiais.

CAPÍTULO I

REDES CERÂMICAS NA AMÉRICA DO SUL





Fig.1 - Cerâmica Ica-Chincha (pré-incaica, Costa Sul do Pacífico). Coleção Museu Larco Herrera. Foto da autora, 2017.

Soube-o: os olhos da gente não tem fim.
(ROSA, 1988)

Nossas pobres redes são como os curdos anexados
pelos iranianos, iraquianos e turcos que, uma vez
caída a anoite, atravessam as fronteiras, casam-se
entre eles e sonham com uma pátria comum a ser
extraída dos três países que os desmembram.
(LATOURE, 1994 p. 12)

REDES CERÂMICAS NA AMÉRICA DO SUL

Será nossa culpa se as redes são ao mesmo tempo reais como a natureza, narradas como discurso, coletivas como a sociedade?
(LATOURE, 1994, p.12)

Falar em rede na atualidade é apresentar um tema popular. A *internet* popularizou a comunicação em rede, dissolveu as fronteiras, fez emergir a ideia de ambiente virtual e uma nova noção de realidade se instalou. Estamos todos, ou praticamente todos, em rede. A imagem da globalização se assemelha a de uma rede em que as pessoas se conectam com o resto do mundo pelo simples toque de seus dedos em telas de computadores, os mediadores entre as chamadas realidades material e a virtual. Nos espaços de nossos *tablets* e celulares existem as redes, ou grupos, de pesquisa, auto-ajuda, amizade e paquera. A era digital pixelizou as fronteiras, conurbou as cidades pelo mundo através da eletricidade e de seus funcionamentos virtuais, despertando o desejo por uma existência ciborgue universal, em rede.

Mas é curioso notar que muitas vezes estas redes são incompreendidas ou não se realizam por haver um tipo de fragmentação analítica, empreendida pela crítica atual que desenha o mundo segundo três repertórios distintos: naturalização, socialização e desconstrução segundo comenta o pesquisador Bruno Latour (1994 p. 11) em seu ensaio *Jamais fomos modernos*. Para ele “O buraco de ozônio é por demais social e por demais narrado para ser realmente natural” (LATOURE, 1994 p. 12), assim como as “estratégias de poder são cheias de reações químicas e o discurso da ecosfera, por demais real e social para ser reduzido a efeitos de sentido” (ibid., p. 12). Diante deste apontamento, Latour ilumina uma questão contemporânea: Deve-se seguir as redes sem considerar os recursos da crítica ou abandoná-las e se colocar ao lado da crítica tripartida do senso comum? (ibid.).

Para Latour, este dilema é resolvido pela antropologia que, há algum tempo, já se acostumou a costurar, sem crise, o tecido inteiriço das *naturezas-culturas* e “juntar em uma mesma monografia os mitos, etnociências, genealogias, formas políticas, técnicas, religiões, epopeias e ritos dos povos que estuda.(...) Nem um só elemento que não seja ao mesmo tempo real, social e narrado” (ibid.).

São as interações, as trocas e políticas que movimentam as redes, mas também as tornam inteligíveis, seguindo a reflexão de Latour, quando o especialista marginaliza outros domínios do conhecimento criando lacunas nas redes, forçando a legitimidade de seu discurso com a fraqueza das outras áreas (ibid., p. 11). Mas as redes persistem e instalam caminhos, e desenham tramas que promovem as trocas de saberes, seja no espaço virtual da internet, seja nos espaços ocupados por outras redes como as que movimentam o xamanismo e a cerâmica indígena.

Tanto a antropologia, quanto a arqueologia e a arte trabalham com redes de saberes, dispondo em seus circuitos diferentes domínios conceituais conectados às suas práticas científicas. Dedicam-se a compreender relações, processos e produtos que movimentam estas redes. Os especialistas destas áreas escavam seus terrenos de pesquisa debruçados sobre os modos de produção de conhecimento, de pessoa, de linguagem, de apresentação e recepção daquilo que é produzido. É percorrendo os labirintos semânticos de uma rede de relações e de saberes⁴ que é possível uma aproximação à certa perspectiva, seja coletiva ou individual, humana ou não-humana. Da mesma forma, podemos pensar a cerâmica indígena, ou seja, a maneira como ela é produzida e como circula dá forma às suas histórias.

Pensar a cerâmica indígena é pensar em rede. Os caminhos da serpente cósmica⁵ pela América do Sul e a rede de *kene* formada pelos desenhos Shipibo⁶, por exemplo, assim como o agenciamento das plantas psicoativas em sociedades produtoras de cerâmica, dos Andes à Amazônia Shipibo-Conibo, são exemplos de redes que dão corpo a esta pesquisa. Para saber ver e compreender estas expressões artísticas é preciso traduzí-las desde o ponto de vista das relações produtivas e de circulação, por isso a noção de tradução é tão importante para pensar estas redes, ela é o *meio de transporte* (Latour, 1994 p. 9) de um domínio a

⁴ - A pesquisadora Dominique Gallois (2005) comenta sobre as redes de relações entre indígenas e não indígenas nas Guianas:

“As relações tecidas por cada grupo com múltiplos agentes não indígenas não poderiam ser tratadas como “exteriores” à rede mais ampla de relações entre esses grupos, uma vez que suas condições de vida, suas formas de organização e suas representações de si mesmas encontravam-se todas conectadas à “exterioridade”, fossem elas constituídas a partir das alteridades dos “brancos”, dos inimigos, dos espíritos, etc.. Conexões variáveis que nos interessava descrever e que procuramos abordar a partir da noção de fronteiras.”

⁵ - Jeremy Narby explica que: “Para os Shipibo-Conibo, da Amazônia peruana, o *axis mundi* pode ser representado com a forma de uma escada.” (NARBY, 2018, p. 100). Narby observa que há uma forte relação entre a serpente, a imagem da escada e a agência empreendida pela *ayahwasca* nas narrativas xamânicas.

⁶ - Foto da capa desta dissertação.

outro, de uma aldeia a outra, do produtor ao receptor, além abrir caminho para possíveis entrecruzamentos entre perspectivas distintas.

Sobre a noção de rede, segundo Bruno Latour:

"Ciências, técnicas, sociedades". Qualquer que seja a etiqueta, a questão é sempre a de reatar o nó górdio atravessando, tantas vezes quantas forem necessárias, o corte que separa os conhecimentos exatos e o exercício do poder, digamos a natureza e a cultura. Nós mesmos somos híbridos, instalados precariamente no interior das instituições científicas, meio engenheiros, meio filósofos, um terço instruídos sem o que desejássemos; optamos por descrever as tramas onde quer que estas nos levem. Nosso meio de transporte é a noção de tradução ou de rede. Mais flexível que a noção de sistema, mais histórica que a de estrutura, mais empírica que a de complexidade, a rede é o fio de Ariadne destas histórias confusas. (LATOURE, 1994 p. 9).

Não estaria nossa constituição moderna, que separa o conhecimento em domínios, desajustada em relação aos anseios de nosso tempo, que expõe uma estrutura em transformação cada dia mais híbrida em seus ajustes?

Percebe-se que há na fala de muitos, hoje, um distanciamento em relação aos processos históricos, talvez porque o sintoma da chamada modernidade seja a aceleração do tempo e sua doença, a alienação em relação aos processos. Conhecer os processos históricos, sociais e ambientais parece ter se tornado algo irrelevante para se viver e se relacionar na atualidade. Já não é preciso utilizar parte da memória para guardar processos, tudo está pronto para ser consumido nas pontas dos dedos, nas prateleiras dos supermercados e nos comprimidos que anestesiam o corpo.

Hoje, muitos não sabem que é do barro que se fazem panelas, pratos, canecas, estátuas, tijolos. Seja o que for feito com barro, até mesmo as peças de cerâmica de uma nave espacial, vem da argila cozida. Quando se observam os processos cerâmicos, nota-se que a argila, o ceramista, o fogo, o artefato e as trocas de saberes dão forma e movimentam as redes cerâmicas na América indígena. A cerâmica é a corporificação de processos artísticos, históricos, socioambientais e políticos, produzida a partir de conhecimentos internos e externos ao polo produtivo.

Através da agência empreendida por cada um dos elementos constitutivos do saber cerâmico, ocorrem transformações nos processos de produção e transmissão deste saber. O fato da *vucun* (formiga no idioma Shipibo) deixar os *palos* (suas casas de madeira) tornando possível a extração da madeira para queimar a cerâmica Shipibo-Conibo, como veremos no capítulo dois, revela a atenção em observar a *natureza-cultura* deste “dono da madeira”, como dizem, ao associá-la à melhor fase do processo para a queima da cerâmica. Este é um exemplo de prática científica, nas redes Shipibo, envolta por relações de agenciamento, ações que transformam as relações entre humanos e não-humanos, entre um mundo material e outro virtual.

Da mesma forma que notamos as relações interativas em certa rede social, no espaço da *internet*, a interatividade, troca e agência na cerâmica tecem e movimentam as redes de saberes milenares na América do Sul. Por que pensar a cerâmica indígena a partir de suas redes de relações?

Desde a aurora do que se chamou modernidade, percebe-se uma tendência a uma separação, ou *corte do nó górdio*, dos conhecimentos científicos e dos exercícios de poder no ocidente, da natureza e da cultura (LATOURE, 1994 p. 9)⁷.

⁷ - Bruno Latour expõe sua percepção sobre a configuração e os funcionamentos destas redes no ensaio *Jamais fomos modernos* (1994), em que ele observa uma fragmentação de repertório, sustentado pela crítica atual, que se divide em três campos dentro de um mesmo espaço de reflexão e meio de comunicação, sendo eles: natureza, política e discurso. Ainda afirma que estes campos são construídos pelos analistas e críticos que desenham a realidade segundo interesses do Estado e do Mercado, sendo a naturalização, a socialização e a desconstrução as formas de crítica predominantes na contemporaneidade. Latour reitera em seus argumentos que cada uma dessas formas de crítica é potente em si, mas que não podem ser combinadas umas com as outras (LATOURE, 1994 p. 11) segundo nossa constituição moderna. O autor explica essa questão a partir da experiência sobre o vácuo na bomba de ar, demonstrada por Boyle e analisada por Hobbes, assim com o confronto de perspectivas entre os dois pensadores diante daquele evento científico e político que funda o pensamento moderno no século XVII (Latour, 1994 p. 33). Ao comentar o livro de Shapin e Schaffer que trata deste acontecimento e funda a base da antropologia comparada, diz: “Shapin e Schaffer levam a limites extremos sua discussão sobre os objetos, laboratórios, competências e mudanças de escala. Se é verdade que a ciência não está fundada sobre ideias, mas sim sobre uma prática, se ela não está do lado de fora, mas sim do lado de dentro do recipiente transparente da bomba de ar, se ela tem lugar no interior do espaço privado da comunidade experimental, então como ela poderia estender-se “por toda parte”, a ponto de tornar-se tão universal quanto as “leis de Boyle?” (LATOURE, 1994 p. 30).

A separação entre os interesses do Estado, os interesses de Deus e os da Ciência é o que funda a constituição moderna através do “Contrato Social” de Hobbes. Mas ao apresentar o vácuo, a partir de uma experiência em laboratório, Boyle traz o corpo imaterial como testemunho não-humano para as discussões sobre o conhecimento e o poder. Não com estratégias argumentativas herdadas da metafísica, mas com prática, experiência em laboratório e rede científica, demonstrando que a ciência possui tanta autonomia quanto o Estado. Estas duas invenções de representação, a sociologia

Ainda que a tendência de nosso sistema de pensamento ocidental seja separar em domínios o conhecimento para justificar o que se nomeia realidade, o que vemos nas relações contemporâneas é o desejo pelo entrecruzamento de áreas, o hibridismo como corpo-conceito de uma nova ontologia. Se as expressões artísticas refletem devires coletivos em certo contexto e época, e se as artes conceituais têm mostrado uma forte investida na atenção aos processos, como notamos nas instalações, performances, ocupações artísticas e em outros modos de produção de arte no ocidente, é possível que a causa seja a desatenção aos processos, sintoma das relações contemporâneas urbanas. Neste sentido, o artista conceitual atua como um arqueólogo e antropólogo em suas práticas científicas, desdobra histórias e reorganiza fragmentos conceituais, refaz caminhos e apresenta processos, em rede, investindo na captura do receptor de certa produção. Ainda assim, conectar diferentes campos do conhecimento tornou-se algo improvável para boa parte da crítica contemporânea, formadora de opinião e de realidade, mas ainda refém do pensamento que desmembra e isola áreas do conhecimento.

Neste trabalho, decidiu-se seguir pelas redes para pensar a cerâmica indígena latino-americana como elemento fundamental para refletir sobre as histórias indígenas através da análise de processos artísticos e socioambientais, assim como compreender os funcionamentos das redes cosmológicas e técnicas na América do Sul que dão corpo a este saber milenar.

A cerâmica tem um papel importante quando se estuda história. Através das análises arqueológicas é possível medir há quanto tempo houve presença humana em certo lugar, como se deu a ocupação das terras e como funcionam as cosmopolíticas nos contextos socioambientais e históricos em certo período. Trata-se também de uma arte, mas que se expressa pelos processos, traduz o pensamento de um coletivo expondo suas identidades culturais, tuando diretamente sobre a cosmopolítica e sobre as relações socioambientais. Por meio de análises laboratoriais das matérias-primas e de vestígios de alimentos fossilizados é possível

científica de Hobbes e o discurso político da ciência de Boyle marcam uma simetria na invenção do repertório moderno (LATOURET, 1994 p. 31). A partir de então, a ciência, com suas práticas em rede, ocupada uma distância simétrica entre a representação das “coisas em si”, ou a natureza, e o sujeito com suas invenções de cultura.

reconstruir relações de contato e de trocas entre povos na América (NEVES, 2006). Se a primeira impressão que se tem ao pensar em cerâmica é sua fragilidade por ser feita de barro, é justamente sua resistência que traz à luz fragmentos de conceitos da antiguidade. Só depois de passar por um longo processo, cuja transformação pelo fogo é indispensável, é que o barro se torna cerâmica. Não é um processo simples, o que leva a pensar que o propósito de fazê-lo é grandioso. Além da função utilitária, a cerâmica indígena sempre foi um suporte para manifestar cosmologia, assim como para expressar poéticas e histórias coletivas. Trata-se de arte e de um patrimônio cultural indígena.

A cerâmica é um saber, pois carrega história, narra mitos, resgata processos da memória e se conecta a muitas esferas das relações sociais, atuando diretamente sobre elas. Quando se está diante de uma cerâmica indígena, se está diante de um corpo que carrega tantas histórias, quanto qualquer livro. Através de sua produção e circulação, a história de um povo é acessada e atualizada em diferentes épocas e contextos por quem as recebe. Sendo assim, tentou-se reconstruir caminhos e redes de saberes entre a produção da cerâmica nos Andes e na Amazônia peruana dos Shipibo-Conibo, observando semelhanças nos modos de fazer e nas práticas de conhecimento, nas narrativas históricas e cosmologias que se expressam pelo desenho, pela forma e pelas práticas xamânicas.

Este capítulo se dedica a propor relações entre cerâmicas produzidas nas terras altas (Andes) e nas terras baixas (Amazônia) a partir de uma experiência empírica, vivida e apreendida durante uma pesquisa de campo no Peru, ao percorrer parte do litoral do Pacífico Sul e parte da Amazônia peruana, na Bacia do Ucayali, onde vivem os Shipibo-Conibo. Como já foi exposto na introdução, optou-se por estudar essas duas regiões para iniciar esta pesquisa, não tendo sido possível estendê-la até a cerâmica Kadiwéu (Brasil/MS)(Figs. 2-3), ainda que esta cerâmica tenha inspirado parte desta pesquisa. Foi necessário primeiro compreender os processos históricos pré-colombianos e suas transformações na cerâmica sulamericana. Ao longo da pesquisa, percebeu-se também que tal análise de semelhança gráfica poderia se estender até a arte Maia ou Asteca, onde identifica-se o índice escalonado.

A reflexão sobre uma possível relação entre a iconografia cerâmica Kadiweu (Brasil) e Moche (Peru) levou a pensar no por quê destes desenhos tão semelhantes em diferentes regiões da América. Seriam os conceitos semelhantes ou dessemelhantes em suas apresentações? Quais os contextos sociais, políticos e ambientais em que esta iconografia foi, e ainda é, produzida?



No Peru, as histórias e relações de contato entre povos estão inscritas nas produções cerâmicas, nas línguas, nos conceitos e saberes compartilhados. Existem muitos registros coloniais que falam dos caminhos e das relações de troca, o que também se confirma com as narrativas indígenas como a dos Shipibo-Conibo sobre o Inca fundador. O que a princípio parecia ousado para um início de pesquisa, mostrou-se um tema corriqueiro e muito popular ao caminhar pelo Peru. Aquelas terras estão marcadas pelas redes tecnológicas e socioambientais como a Inca, Moche, Wari, dentre outras. Há milênios, as sociedades da Costa do Pacífico Sul até o Oriente peruano têm construído caminhos e redes de relações, cujos rastros podem ser identificados na cerâmica pré-colombiana e atual.

Seguindo pela análise iconográfica, uma conclusão que se poderia ter sobre o significado de uma imagem escalonada recorrente em sociedades como Moche, Wari e Inca, no Peru, seria o de um signo do poder político hierarquizado, transversal no contexto social destes povos. Mas esse tipo de interpretação me

parece simplista e tendenciosa demais para compreender as relações no universo ameríndio, pois representa uma versão de cultura do colonizador que, até onde se sabe, atuava com os Estados imperiais europeus que financiaram ações extremamente invasivas como as Cruzadas e o colonialismo na África, Ásia e América. Essa análise das produções socioculturais destes povos parte de uma referência política do olhar colonizador. Claro que se identificam cenas típicas de disputas e enfrentamentos em algumas cerâmicas pré-colombianas, nos tecidos e em outros suportes, mas de maneira alguma a ética da guerra ritual indígena é, ou um dia foi, a mesma que a do Ocidente.

Boa parte da antropologia e arqueologia atuais têm contribuído com trabalhos de pesquisa relevantes sobre o perspectivismo ameríndio⁸ e sobre as relações de produção e circulação de conhecimento indígena que desconstróem certas interpretações da história oficial colonial. Há um exemplo muito ilustrativo de equívoco histórico sobre as relações em Abya Yala⁹, que tem sido discutido entre pesquisadores da área de antropologia da arte. A Dra. Marcia Arcuri Suñer¹⁰, atualmente curadora da coleção de arte Pré-colombiana do MASP¹¹, comenta durante o Seminário MASP de Arte Pré-colombiana¹² (São Paulo, 2017) que surge no horizonte das análises iconográficas um novo entendimento a respeito de uma imagem em uma peça (Fig. 4) que foi interpretada, por décadas, como uma cena de decaptação humana.

⁸ - Viveiros de Castro e Anne-Christine Taylor são duas importantes referências para este tema, que tem contribuído para a chamada Virada Ontológica na antropologia e também em outras áreas do conhecimento. Viveiros explica o perspectivismo ameríndio a partir de uma parábola sobre a invasão da América relatada por Lévi-Strauss em *Raça e história*:

“Nas Antilhas, alguns anos após o descobrimento da América, enquanto os espanhóis despachavam comissões de inquérito para saber se os indígenas possuíam alma ou não, estes tratavam de submergir prisioneiros brancos, para verificar, com base numa longa e cuidadosa observação, se seus cadáveres apodreciam ou não. (VIVEIROS DE CASTRO, 2005, p. 35 apud STRAUSS, [1952] 2013: 364).” A partir da constatação deste desequilíbrio entre diferentes regimes ontológicos, o ameríndio e o ocidental, Viveiros diz que “precisamente no que concerne às funções semióticas inversas atribuídas ao corpo e à alma” foi o que o levou à hipótese sobre o perspectivismo ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, 2005, p. 37), ou seja “Para os espanhóis do incidente das Antilhas, a dimensão marcada era a alma; para os índios, era o corpo. Por outras palavras, os europeus nunca duvidaram de que os índios tivessem corpo (os animais também os têm); os índios nunca duvidaram de que os europeus tivessem alma (os animais e os espectros dos mortos também os têm).” (ibid).

⁹ - Nome dado à América antes dos europeus chegarem por aqui. Acredita-se que sua origem está nas línguas nativas das regiões onde, hoje, chamamos Colômbia e Equador.

¹⁰ - Curadora Adjunta de Arte Pré-colombiana do MASP em 2017.

¹¹ - Museu de Arte de São Paulo.

¹² - Seminário organizado pelo MASP São Paulo, em março de 2017, que contou com a presença de arqueólogos, pesquisadores e curadores do Brasil, Estados Unidos e Reino Unido que discutiram parte da Coleção MASP Landmann recentemente cedidas em comodato ao Museu.

Em recentes pesquisas envolvendo a arqueologia e outros campos das ciências sociais, além das narrativas indígenas, percebeu-se que a cena remete à cerimônia de colheita da mandioca e o que era visto como cabeça de gente, na realidade, era a humanidade apresentada no corpo do tubérculo.



Fig. 4 - Imagem ilustrativa da fala da Dra. Marcia Arcuri durante o Seminário MASP de Arte Pré-colombiana e coleção Landmann, mostrando uma cena de decaptação da mandioca e não de sacrifício humano, como foi traduzida por décadas esta iconografia.

Com uma virada de pensamento dessa magnitude, muda-se a percepção sobre as relações de afinidade e identidade nas tradições ameríndias. Por esses e outros equívocos, por muito tempo, acreditou-se que esses povos não possuíam escrita, estrutura, organização, fé, ciência, arte, o que demonstra uma visão deturpada a respeito das produções indígenas. O que nos leva a pensar que a tradução da imagem escalonada, observada na cerâmica Kadiwéu e Moche, como signo, ou ícone, da verticalização das relações políticas na América pré-colombiana também é reducionista e pode soar como justificativa para aniquilação dos povos indígenas.

A perseguição e destruição de idolatrias na América do Sul aparece em registros históricos de missionários europeus que acreditavam estar salvando as almas ao catequizarem os povos nativos, também alguns historiadores que fazem análises críticas da história oficial observam e denunciam essa caça às bruxas e "deuses" pagãos na América. Um registro contundente sobre essa perseguição está nos relatos de Fr. Antonio Vázquez de Espinosa, em seu *Compendio y Descripción de las Indias Occidentales* (1948 [1628]) e mostra como funcionavam as práticas de catequização da igreja durante os processos de colonização na América do Sul,

sendo os meios usados para tal tarefa tão violentos, quanto o que a própria igreja condenava nas relações sociais indígenas, como as práticas de sacrifício ritual. O Fr. Vázquez de Espinosa defende a perseguição às idolatrias, como é descrito no trecho a seguir:

(...) os índios por não irem tão longe a Arequipa, por desobrigações não se casam: há muitas idolatrias por falta de *prelado*¹³ e maneira de ser dos sacerdotes descuidados, por isso, sou testemunha, por ontem ter remediado algo disto, eu visitei no ano de 618¹⁴. Os povos de *Lluta, Socoroma, Putre, Tocrama, Lagnama, Lupica, Sacsama, Timar, Codpa, Cibitaya, Isquiña, Pachica, San francisco de Vmagata, Santiago de Vmagata, Chapiquiña, Asapa*, que estão em distritos com más de 70 léguas, alguns em Vales quentes, outros na Serra, separados uns dos outros, e sendo pessoas da mais boa razão, que vivem na jurisdição de Arica, naquelas altitudes, por falta de prelado; os sacerdotes, ou padres que estavam no comando, não cuidavam deles e eles não tinham mais que nomes cristãos, a todas as igrejas eu fiz portas de madeira; batizei muitos em idade crescida e mulheres grávidas, e homens de muita idade, queimei uma aldeia chamada *Isquiliza*, porque eram idólatras, muitos nunca haviam se confessado na vida, e de 10, 12 e 20 anos e se houvesse prelado em Arica, os curas tiveram mais temor e cuidado (...) (ESPINOSA, 1948 [1628], p.481)¹⁵

O manuscrito, *Compendio y descripción de las Indias occidentales* (1628), de Vázquez de Espinosa é revelador e carrega tantos detalhes da estrutura sociopolítica que estava se formando na época que se poderia refletir sobre ele em um trabalho mais longo. Dois aspectos das relações chamam a atenção, o primeiro é a forma como Espinosa fala sobre "*los sacerdotes descuidados*" como sendo uma das causas da presença de muitas idolatrias no Peru, o que podemos ver como um movimento de apoio e resistência aos indígenas por parte de alguns missionários

¹³ - Título de honra dos eclesiásticos como abades, bispos, sacerdotes da igreja católica.

¹⁴ - Se refere ao ano de 1618, quando esteve naquela região.

¹⁵ - "(...) *los indios por no ir tan lejos a Arequipa, por dispensaciones no se casan: ay muchas idolatrias por falta del prelado, y ser los sacerdotes descuidados, por esta causa, de que soy testigo de vista, por auer remediado algo de esto, yo visite al año de 618. los pueblos de Lluta, Socoroma, Putre, Tocrama, Lagnama, Lupica, Sacsama, Timar, Codpa, Cibitaya, Isquiña, Pachica, San francisco de Vmagata, Santiago de Vmagata, Chapiquiña, Asapa, que están en distrito de mas de 70 leguas unos en valles calientes, otros en la sierra, apartados unos de otros, y siendo la mas gente de buena razon, que viven en la jurisdiccion de Arica en aquellos altos, por la falta de los prelados; los sacerdotes, o curas que los tenian a cargo, no cuidaban de ellos, y no tenian mas de los nombres de Cristianos, a todas las iglesias les hize puertas de palos; baptizé muchos de edad crescida, y mujeres paridas, y muchachos de mucha edad, quemé un pueblo que se llamaba Isquiliza, porque los mas eran idolatras, muchos auia que no se auian confessado en su vida, y de a diez, 12, y de a 20 años, y si uviera prelado en Arica, los curas tuvieran mas temor y cuidado (...)*". (ESPINOSA, 1948 [1628] p.481)

"descuidados" que não catequizavam os nativos. Ainda que fosse um apoio silencioso, ele existiu. Seriam estes os primeiros indigenistas da história?

O outro aspecto é a invenção, ou versão, de que estes povos viviam isolados uns dos outros, quando Espinosa afirma que "*están en distrito de mas de 70 leguas unos en valles calientes, otros en la sierra, apartados unos de otros*", o que sabemos hoje, graças aos estudos da arqueologia, linguística e história é que estes povos caminharam pela América, deixando rastros do contato pelo percurso como a cerâmica. O contraponto a essa questão colocada pelo Fr. Espinosa é o relato de Fr. Manuel Navarro ([1903]; 1910) que fala do intercâmbio linguístico entre povos das montanhas e da floresta amazônica, como forma de justificar a publicação do *Vocabulario Castellano-Quechua-Pano* (1903).

Logo, optou-se por buscar elementos de análise que se diferenciasssem da tradução que segue o esquema ocidental de leitura: figuras escalonadas = hierarquia político-religiosa = signo de um Estado imperialista. Optou-se por descartar este tipo de mito europeu para resgatar as memórias indígenas e suas produções de conhecimento a partir das narrativas mitológicas que costuram essas histórias coletivas.

A história se desenvolve a partir da conjugação entre ação, linguagem e narração estando mais próxima da *poiesis*¹⁶, que da descrição positiva, ou descritiva de uma verdade do passado (RICOUER, 1995, p.74-75). Se poesia é a arte das palavras que conta uma experiência do mundo, ou do indivíduo, a história é uma obra em construção e mutação ininterrupta que caminha articulando tempos e perspectivas diferentes. Como nos lembra Walter Benjamin (1987, p.224) não se trata de descrever o passado "como ele de fato foi", mas de "apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo", ou seja, a memória atua para produzir uma perspectiva histórica, apreendida e traduzida como tentativa de solucionar um impasse do presente gerado por algum encontro. Além da história, a geografia também contribuiu para refletir sobre as relações sociais no Peru. A geografia é o espaço onde se localizam as relações socioambientais e organizações cosmológicas e políticas dos coletivos. O território da pesquisa é o Peru, grande em extensão e diversidade ambiental, cercado a oeste pelo Oceano Pacífico e a Leste pela Amazônia, irrigada pelos rios que descem dos Andes.

¹⁶ - No sentido de fazer, produzir metricamente uma poética.

A região de montanha possui um clima mais frio e árido, enquanto que o Oriente peruano possui um clima quente e húmido, como a região do Ucayali que faz fronteira com o Brasil (Fig.5).



Desenrolando o fio de Ariadne¹⁷ para retornar, no final da dissertação, ao problema central da pesquisa que é o de compreender os processos da cerâmica indígena e seus sentidos de arte a partir das relações socioambientais, mitológicas e produtivas, em rede, a pesquisa segue em direção às terras altas sul-americanas, nos Andes, para conhecer as tradições cerâmicas da região. Sobre a importância da geografia neste contexto, segundo Milton Santos:

Um evento é o resultado de um feixe de vetores, conduzido por um processo, levando uma nova função ao meio pré-existente. Mas o evento só é identificável quando ele é percebido, isto é, quando se perfaz e se completa. E o evento somente se completa quando integrado no meio. Somente aí há o evento, não antes. Segundo Simmel (1903, p. 43) o *rendez-vous*¹⁸ tanto denota o encontro, quanto o lugar do encontro. Se aquele feixe de vetores pudesse ser parado no caminho, antes de se instalar, não haveria evento. A ação não se dá sem que haja um objeto; e, quando exercida, acaba por se redefinir como ação e por redefinir o objeto. Por isso os eventos estão no próprio coração da interpretação geográfica dos fenômenos sociais. (SANTOS, 2006, p.61)

Quando viajei ao Peru para me aproximar das cerâmicas da antiguidade latino-americana e penetrar em um universo histórico, social, geográfico e cosmológico que parecia distante pelo pouco que me foi transmitido durante minha vida estudantil, não tinha ideia da multiplicidade ambiental e sociocultural que coexistem naquelas terras. Nunca imaginei percorrer a costa desértica do Pacífico Sul e encontrar tanta vida, cerâmica e histórias de resistência, assim como não esperava conhecer acepções sobre arte tão singulares com os Shipibo na Amazônia peruana.

A função dada a um meio pelas ações coletivas definem e redefinem as relações naquela geografia. Assim, parece quase impossível analisar a produção material de um povo sem compreender as relações históricas, cosmológicas, sociais, mitológicas e geográficas que a movimentam, estando os eventos culturais "no próprio coração da interpretação geográfica dos fenômenos sociais", como afirma Milton Santos, citado a pouco.

Apesar da multiplicidade de corpos e poéticas que existiam na América, no século XVI, é considerável o número de relatos de jesuítas e naturalistas que perceberam

¹⁷ - Mito grego em que Ariadne ajuda Teseu a entrar pelo labirinto com um fio e matar o Minotauro, conseguindo retornar para o lado de fora do labirinto graças ao fio que Ariadne segurava na entrada.

¹⁸ - Palavra francesa que traduz-se por local de encontro.

um estado de equilíbrio nos modos como as comunidades se organizavam pelo continente. Estado caracterizado pela alternância entre os estados de paz e de guerra como parte de uma vida ritual incompreendida pelo olhar estrangeiro. Muitas etnografias atuais observam que as relações cosmopolíticas indígenas latino-americanas transitam entre *o frágil equilíbrio da paz e o iminente estado da guerra*¹⁹. Para Lévi-Strauss seria a *metafísica da predação* (2000, p. 720):

É digno de nota que, a partir de uma análise crítica da noção de afinidade, concebida pelos índios sul-americanos como ponto de articulação entre termos opostos: humanos e divino, amigo e inimigo, parente e estrangeiro, nossos colegas brasileiros tenham vindo a extrair o que se poderia chamar de uma metafísica da predação. [...] Dessa corrente de ideias resulta uma impressão de conjunto: quer nos regozijemos, quer nos inquietemos, a filosofia está novamente no centro do palco antropológico. Não mais a nossa filosofia, aquela de que minha geração queria se livrar com a ajuda dos povos exóticos; mas em uma notável reviravolta, a deles. (LÉVI-STRAUSS, 2000, p. 720 apud VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.30).

Há uma diferença marcante na deglutição do que é estrangeiro, inimigo ou não-humano nas ontologias²⁰ indígenas, há uma diferença de causa Ética, pautada no ato de resistência como causa para existir (SPINOZA, 2009). Se por um ponto de vista, o do colonizador, o objetivo é aniquilar o Outro para apropriar-se de suas terras, das propriedades individuais e coletivas, da cultura, apagando os rastros daquela história, do ponto de vista ameríndio o que se deglute na disputa é o sentir do outro, sua perspectiva, força, tristeza e história. A potência adquirida pelo vencedor na guerra ritual está em somar forças, conhecimentos e saberes em benefício de um crescimento coletivo, o que configura uma diferença determinante entre os modos de pensar e se relacionar na América indígena. A guerra ritual produz a pessoa pela transformação do coletivo e do estado de coisas. Há uma troca simbólica de posição no rito antropofágico entre o inimigo e o vencedor que resulta em transformação mútua a cada evento de *prova de força*²¹. A promoção do que seria a identidade de um grupo se faz pela diferença através de relações de alteridade com o Outro. Na América indígena, a guerra ritual é ponto de mutação

¹⁹ - Catálogo da exposição Por Ti América (TENORIO, 2006, p.13).

²⁰ - Ontologia aqui é entendida como aquilo que se refere ao discurso (*logos*) sobre a natureza do ser, atualização conceitual da antropologia moderna.

²¹ - Expressão usada por Ranin Ama (ceramista Shipibo que conheci na Amazônia peruana), enquanto contava sobre o encontro entre comunidades na grande festa *Ani Sheati* que faziam, em que haviam muitas atividades de provas de força, entre mulheres e entre homens, representantes das aldeias, assim como entre produções materiais como a cerâmica.

coletivo e isso pode ser visto em algumas cerâmicas pré-colombianas que serão mostradas a seguir, como a cerâmica Moche da costa norte do Peru. Essa relação de alteridade não acontece somente entre os humanos, mas também entre humanos e não-humanos como veremos nos processos de metamorfoses míticas que aparecem nas cerâmicas, como as serpentes cósmicas em fusão com o jaguar. As outras espécies são de extrema importância para a produção e transmissão de conhecimentos para os povos que vivem da terra, seja nos Andes, seja na floresta Amazônica. Isso está plasmado nas produções tecnológicas e de saberes.

Percebeu-se que a transformação é imanente²² ao pensamento ameríndio e a instabilidade dos termos que este estado gera não é tomada como um momento de aniquilação do outro ou de si, mas como possibilidade de mutação e retomada do estado de equilíbrio pela diferença nas relações. Seria esse o equilíbrio que alguns missionários naturalistas percebiam nas relações indígenas? A impermanência sustentaria o sentido de equilíbrio segundo essa ontologia?

1.1 Histórias e Iconografias nas cerâmicas pré-colombianas: paralelismos e variações

Quando os espanhóis chegaram ao Peru no século XVI, encontraram sociedades que haviam criado, durante milênios, sistemas econômicos, políticos e sociais sofisticados que os capacitaram a enfrentar intempéries como o El Niño e a superar adversidades ambientais na diversidade geográfica da região. Dos altiplanos andinos à costa peruana desértica do Pacífico Sul, a regionalização sociocultural não impediu que se formasse uma rede de troca e comunicação entre regiões distantes ao longo dos Andes, muito antes de Colombo chegar na América. Muitas histórias de intercâmbio estão presentes nas crônicas dos viajantes, em relatos missionários e, sobretudo, nas narrativas históricas indígenas que falam sobre as trocas e transformações causadas pelos encontros estrangeiros de ontem e de hoje.

²² - O conceito emerge de um plano pré-filosófico e não fora dele. Diferente de transcendente.

Os saberes indígenas e suas produções culturais dão forma ao que hoje chamamos América do Sul. Ainda que seja visível a presença de estéticas e corpos estrangeiros, efeito dos processos de colonização e imigração na história da América, estas terras reverberam as culturas populares e tradicionais ameríndias em nossa constituição. Essa força, ou poder de agência que atravessa o tempo circula em rede e movimenta relações internas e externas às aldeias. Nesta rede milenar, a cerâmica sempre esteve presente como um corpo que circula e carrega narrativas históricas e míticas ameríndias, unindo os conhecimentos ditos intangíveis, ou imateriais, aos saberes tecnológicos, ou materiais²³.

Para uma análise das semelhanças e variações iconográficas nas tradições cerâmicas Moche, Recuay, Lambayaque, Limenha (Estilo Praia Grande), Cumancaya, Inca e Shipibo-Conibo (Amazônia), foi necessário uma aproximação às estéticas e aos processos produtivos dos povos estudados neste contexto. Durante o percurso da pesquisa, foi possível observar, registrar e analisar peças nos acervos do Museo Nacional de Arqueología, Antropología e História do Peru (MNAHP - Lima/Peru); Museo Larco Herrera (Lima/Peru), Museo Non Axebo Shipibo (Ucayali - Amazônia peruana). Ao perceber um campo fértil de pesquisa, passou-se para um levantamento histórico e sociocultural das sociedades produtoras de cerâmica, escolhidas para tal tarefa, buscando estudos arqueológicos, etnografias, narrativas indígenas e relatos missionários. Na primeira parte da pesquisa analisou-se algumas cerâmicas pré-colombianas, nos Andes, e na segunda propõe-se um cruzamento semântico, a partir das cosmologias, estilos formais e histórias, entre a cerâmica andina e a Shipibo-Conibo na Amazônia peruana.

²³ - No livro organizado pela pesquisadora Dominique Tilkin Gallois, *Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas – Exemplos no Amapá e norte do Pará* (2006), há uma análise a respeito do conceito “cultura imaterial” a partir de uma explicação de João Asiwefo Tiriyo muito ilustrativa para compreender as relações entre conhecimento e produção tecnológica segundo o pensamento indígena. João se refere a um desenho de um rapaz todo adornado, parente seu: “Todos nós sabemos que o imaterial é a fonte do patrimônio material. Para nós, é *entu*, fonte. Está na cabeça desse rapaz que desenhamos, está no pensamento dele. Se ele não tiver esse conhecimento dentro dele, como é que ele vai fazer os enfeites que ele está usando aqui, como é que ele vai poder repassar para os filhos dele? O patrimônio imaterial é o conhecimento que foi repassado para esse rapaz. É o invisível que está dentro, que comanda tudo. O conhecimento que ele tem para fazer os adornos que ele vai tecendo. Isso quer dizer que ele não deixou acabar o conhecimento.” (GALLOIS, 2006, p. 8). Desta forma, percebe-se que a imaterialidade e a materialidade, segundo essa perspectiva, estão misturados e concebem os saberes destes povos.

Iniciou-se a pesquisa pelos Andes devido ao reconhecimento do caminho Inca pelo Peru²⁴, Chile, Colombia, Equador, Bolívia e Argentina, o que aponta para a existência de uma rede de troca de saberes cerâmicos na região. O mapa abaixo (Fig. 6) localiza as regiões e tradições cerâmicas estudadas neste contexto.



Fig.6 - Mapa adaptado dos mapas de Julio Cáceres Macedo (2014, p. 46, 96, 232), localizando as tradições cerâmicas que fazem parte da pesquisa. Incluiu-se o sítio de Cumancaya e o território ocupado pelos Shipibo.

²⁴ - Projeto de memória do Caminho Inca no site do governo peruano: www.cultura.gob.pe/es/programasproyectoscomisiones/qhapaq-nan-sede-nacional

Após a apresentação da geografia e fundamentação teórica, segue-se pela Cosmovisão Andina para compreendermos a perspectiva cosmológica destes povos e suas expressões culturais na cerâmica.

É muito significativa a presença da cerâmica quando se caminha pelo Peru, do litoral limenho à Amazônia, esta arte esteve todos os dias se apresentando a mim pelo país. Aliada à ela, a *Tawa-Paqa*²⁵, ou *Chakana*²⁶, ícone que é fruto de observações astronômicas e outras relações cosmológicas de tradição indígena, com uma história de mais de 4.000 anos²⁷, também se apresenta por todo o país. Através de leituras e conversas enquanto estive em Lima, foi possível saber mais sobre essa imagem tão popular no Peru e em outros países da América Latina. Segundo os arquivos e narrativas a que tive acesso, a *Chakana* expressa uma cosmologia nomeada Cosmovisão Andina²⁸ e está relacionada às plantações, às estações do ano, à impermanência do estado das coisas, à multiplicidade, aos tempos e à transmutação existência (Fig.7).



Fig.7 - Imagem ilustrativa na parede do Museu Larco Herrera que complementava uma explicação sobre a Cosmovisão Andina na parte do museu onde apresentava a cerâmica Moche. Aproximação entre esta filosofia andina e o Yin-Yang do Taoísmo Chinês.

²⁵ - Palavra Puquina que significa sulco para escorrer a água da chuva, ou *punte cósmica*, ou cruz del Sur. Imagem popular em todo o Peru e em outros países da América Latina.

²⁶ - Na língua Quechua, significa ponte entre mundos/planos.

²⁷ - A Huaca Ventarrón, no vale Lambayeque, possui uma construção com a *Chakana* e, segundo estudos arqueológicos, esta Huaca foi erguida entre 2.500 a.C e 1.700 a.C., período considerado pré-cerâmico na história do Peru.

²⁸ - Essa filosofia é fundadora da ética campesina e nativa dos povos na região. Há pelos menos dois livros que tratam deste assunto, um é do arquiteto Carlos Milla Villena, *Genesis de la Cultura Andina*(2001), e o outro do filósofo Chavier Lajo, *Qhapaq Ñan: La Ruta Inka de Sabiduría* (2003 p.65).



Fig.8 – *Chakana* esculpida em pedra. Ao centro, vemos a imagem de um sapo, animal que atua como indivíduo que agencia o nascimento, a fertilidade e a renovação da vida segundo a cosmologia ameríndia. Praticamente em toda a América sua presença indica chuva.

A *Chakana* (Fig. 8) é a imagem de uma organização cosmológica do pensamento em que o movimento de reformulação da realidade se dá pela diferença, que possibilita a retomada de certo equilíbrio cósmico entre os fenômenos naturais, os eventos sociais²⁹ e as relações com não-humanos (animais, minerais e espectros). Ela articula as estações do ano, com o florescer da vida, os processos da morte e do envelhecimento, os tempos, as emoções, a ética campesina, atuando pelo princípio da complementariedade entre opostos.

Por esta perspectiva filosófica, os indivíduos não estão dissociados do cosmo, daquilo que nomeamos natureza, assim como a concepção de indivíduo também não está fixa no homem, ela se estende a toda forma de vida que manifesta agência³⁰ nas relações. As variações da *Chakana* aparecem em muitas tradições cerâmicas, do norte ao sul da costa e da serra andinas. São imagens de um pensamento marcado pela ideia de impermanência do estado das coisas e pela importância em equilibrar potências opostas (mas complementares) nos eventos e encontros cósmicos. Animais mitológicos como a serpente, aranha, jaguar, condor denotam essa transformação e possibilitam o acesso a outros planos, atuando como pontes cósmicas, assim como a *Chakana* que também pode ser traduzida do *quechua* como ponte cósmica.

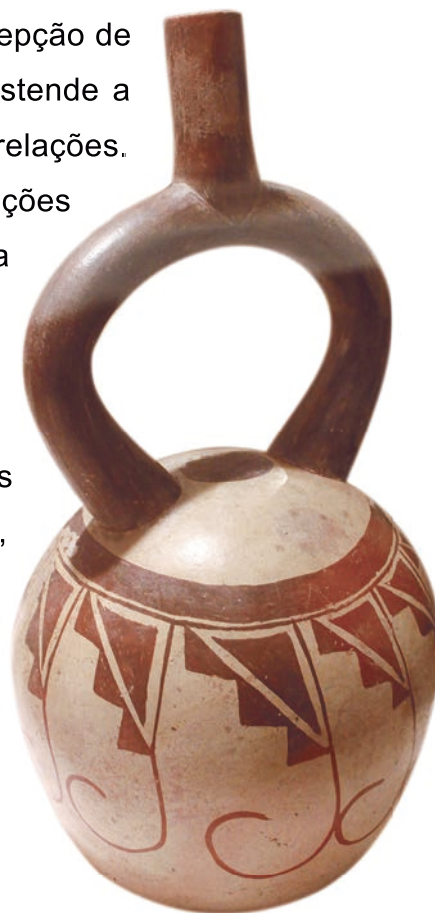


Fig.9 - Cerâmica Moche com alça estribo, Costa Norte do Peru (I-VIII d.C). Utilizada para colocar líquidos. Aprox. 55 x 40x 37 cm. Coleção Larco, Lima, Peru. Foto da autora, 2017.

²⁹ - Social e sociedade na dissertação também sugere a ideia de relações interespecíficas.

³⁰ - No sentido de agir sobre o mundo e transformá-lo através das relações (GELL, 1998; LAGROU, 2007, 2009)



Fig.10 - Deserto do Pacífico Sul, caminho para a cidade de Chankay. Peru, 2017. Foto da autora.

Uma das maravilhas geográficas da América do Sul é a variedade de paisagens que se pode encontrar. E o que impressiona tanto quanto os contrastes geográficos, no Peru, é a capacidade dos habitantes de cada região em desenvolver ciência e saberes como forma de superação diante dos desafios climáticos e socioambientais. De Norte a Sul, avançando para o Oriente peruano, na Amazônia, os lugares contam histórias de pluralidade ambiental, social e estética. A multiplicidade de expressões artísticas nos Andes é de impressionar. Cada região, cada comunidade, parece ter criado um universo a parte, ainda que aberto às relações de vizinhança e fazendo intercâmbios.

Algo recorrente e notável caracteriza as pessoas que conheci no Peru, a maioria delas tem orgulho de ser indígena, quando não são (o que é raro) ainda se interessam pelas histórias destes povos. Quando perguntei a uma pessoa em Lima sobre os Shipibo, o sorriso veio com um bombardeio de lembranças e histórias deles. É trivial a muitos peruanos saberem boa parte da história antiga até a formação do estado nacional, o contato do Ocidente com a América Latina foi violento e marcante, isso está presente nas narrativas históricas e mitológicas, sendo a tradição oral indígena o que sustenta a práxis educativa no dia a dia dos

peruanos. Tudo está muito vivo e presente, pois essa práxis reflexiva e ativa da fala, que atualiza o passado no presente através da memória, funciona como um instrumento de contestação ao estado insistente de colonização que assola os Andes desde o século XVI. Trata-se de uma modo particular de fazer história, que nada mais é do que uma obra em construção e mutação que articula tempos e perspectivas sociais diferentes. A filosofia e a práxis educativa que se expressam nas tradições orais e em outras produções de cultura são as fundadoras da cosmovisão andina no Peru. Desta forma, muito do que foi apreendido da fala de meus interlocutores, tanto em Lima, quanto na Amazônia Shipibo-Conibo estruturam boa parte deste trabalho.

Pesquisar cerâmica nos Andes foi como entrar em um museu vivo. Durante a pesquisa de campo, foi possível recolher dados em abundância. Posso ter tido sorte, mas, sem dúvida, o percurso me trouxe mais do que eu havia planejado, a ponto de olhar para o material registrado, os dados e as reflexões e pensar: "o que eu vou fazer com tudo isso?" É muita história para ser contada em pouco tempo e a causa, a ética científica, neste momento, é eleger algumas observação e experiências colocando-as sobre um tear, tentando equilibrá-las sob a instabilidade do mesmo, enquanto ele sustenta outras redes com outras experiências e histórias em devir. Esta pesquisa jamais abarcaria todos eventos históricos da cerâmica andina, mas foi possível traçar um plano a partir de um panorama recorrente nas referências estudadas, com estilos e estéticas que despertaram uma atenção pela iconografia, pelos processos artísticos, históricos, sociais, assim como pelas narrativas que reconstroem redes cosmológicas através de índices presentes em suas produções.

Foram feitas análises comparativas a partir de dados coletados nas visitas aos museus, Huacas, bibliotecas, aldeia de São Francisco e outros espaços culturais que guardam registros relevantes ao tema escolhido. Para além de uma análise que analisa a cerâmica como representação estática que parte de uma estética, buscou-se compreender a dinâmica das redes de relações socioambientais e cosmológicas que estruturam a produção deste saber. Como método de pesquisa, foram realizadas consultas em acervos no Peru, tais como: Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru (Fig.11), Museu Larco Herrera, Huaca Huallamarca e Museu *Non Axebo* Shipibo-Conibo, na Amazônia, que será

apresentado a partir do capítulo dois. Logo, a maior parte das cerâmicas que circulam pela dissertação foram observadas e registradas nestes espaços. Segue-se apresentando um panorama da cerâmica andina que localiza os estilos e períodos das produções pré-colombianas. Embora esta seja uma estrutura referencial em transformação, decidiu-se por incluir uma tabela (Fig.12) para destacar os estilos cerâmicos estudados e as épocas das produções.

Um panorama histórico do Peru frequentemente registrado pelos museus e pesquisadores descreve a ascensão e o declínio de sociedades andinas que inscreveram suas realidades socioambientais e culturais na história da América do Sul através da cerâmica. Quando se estuda a história da cerâmica peruana, fica evidente que os Incas não foram os mais importantes e duradouros atores desta rede sociotécnica nos Andes como nos é apresentado, ainda hoje, em boa parte dos livros de história. Isso gerou uma série de equívocos e generalizações a respeito das histórias indígenas na América do Sul. Diante dessa constatação, foram analisadas algumas cerâmicas pré-incaicas para identificar possíveis influências estilísticas que a cerâmica Inca pode ter sofrido ao longo de sua história.

Fig.11 - Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru, Lima, 2017. Pátio central.



DESARROLLO CRONOLÓGICO DE LOS ANDES CENTRALES

Años	PERUOS		COSTA NORTE		COSTA CENTRAL		COSTA SUR		SERRA NORTE			SERRA CENTRAL		SERRA SUR		ORIENTE
	La Libertad	Tumbes	Tumbes-Piura	La Libertad	La Libertad	Chilón	Ucayali	ICA	Cajamarca	Ancash	Huánuco	Juny-Ahuacacho	Cuzco	Puno	Ucayali	
1532	Inca	Inca	Inca	Inca	Inca	Inca	Inca	Inca	Cajamarca	Inca	Inca	Inca	Inca	Inca	Columbo	
1470	Chimu Tardío	Chimu Tardío	Chimu Tardío	Chimu Tardío	Chimu Tardío	Chimu Tardío	Chimu Tardío	Chimu Tardío	Cajamarca	Arequipa	Chupachus	Huancahuancá	Killke	Lepaga / Colla	Cumancaya	
1100	Sican Temprano	Sican Temprano	Sican Temprano	Sican Temprano	Sican Temprano	Sican Temprano	Sican Temprano	Sican Temprano	Cajamarca	Wari	Yoros	Wari	Wari	Tahuataco	Nueva Esperanza	
600	Moche	Moche	Moche	Moche	Moche	Moche	Moche	Moche	Cajamarca	Recuy	Higuera	Huarpa	Colapall	Tahuataco	Cashibocayo	
200 Dc. Ac.	Vicus	Gabanzal	Playa Grande	Lima	Lima	Lima	Lima	Paracas	Cajamarca	Recuy	Higuera	Huarpa	Huanu	Tahuataco	Yannacocha	
800	Cupisnique	Cupisnique	Baños de Boza	Ancón	Ancón	Huachipa C	Huachipa AB	Paracas	Layón	Janabarrun	Sajapalisc	Rancha	Pucara	Pucara	Hupa - Iya	
2000	Hondra	Salinas de Chao	San Jacinto	Rio Seco	El Paraiso	Asla	Asla	Sumbay	Pacopampa	Urubarrun	Kotosh-Kotosh	San Blas	Picallegata	Yamazan	Tuiscalinyo Tardío	
6000	Pajamense	Huaca Prieta	Ancón	Ancón	La Paloma	Chavitos	Pajamense	Oluma	Pandaneche	Los Gavilanes	Kotosh Bino	Chihua	Quishquipuncu	Viscachani	Tuiscalinyo Temprano	
14000	Lico	Pajamense	Pajamense	Pajamense	Pajamense	Pajamense	Pajamense	Tequepala	El Cumbo	Quishquipuncu	Lauricocha	Piki	Guitarero	Viscachani	Agrochico	

Fig. 12 - Tabela com panorama da cerâmica pré-colombiana, exposta pelo Museu de Arqueologia, Antropologia e História do Peru, Lima, Peru, 2017.

Como os Incas ocupam uma parte recente da história peruana, buscou-se, a princípio, por cerâmicas mais antigas que indicassem conexões cosmológicas e de estilo entre elas. Observou-se, nos museus, as cerâmicas Moche, Lambayeque, Recuay, o estilo Praia Grande (Lima), Cumancaya, Shipibo-Conibo e a Inca da coleção do MNAAHP³¹ e Museu Larco, ambos em Lima no Peru. Os Shipibo ocupam um espaço especial neste trabalho, pois representam não só a história do Ucayali do século XVI, como também a de hoje, já que estão vivos e atuantes com suas tradições e saberes, fazendo história. Por isso, sua cerâmica será tratada com mais profundidade a partir do capítulo dois.

Uma das cerâmicas mais antigas do Peru data de 1.800 a.C e é conhecida como Kotosh-Wayrajirca (CÁCERES, 2014 p.48; MORIN, 1998, p. 275). Foi produzida na região de Huanuco enquanto, no mesmo período, próximo ao rio Ucayali na Amazônia, surgia a cerâmica Tutishcainyo Temprano.

Primeiramente, analisaremos a cerâmica produzida entre os séculos I e VIII d.C (período clássico) pelos Mochica da Costa Norte do Peru (Fig.13), já que foi a partir da iconografia Moche que ocorreu o evento³² (a percepção) da similaridade gráfica com a iconografia Kadiwéu (Brasil/MS). Os Mochica ocuparam, por séculos, a Costa Norte do Peru, deixando um grande acervo arquitetônico, cerâmico, textil, peças em metal, além de um amplo conhecimento científico e tecnológico em matemática, astronomia, medicina, engenharia de irrigação e mecanismos de previsão do tempo³³.



Fig.13 - Cerâmica Moche com alça estribo na parte posterior, que possibilita a entrada de água. Na parte frontal, vemos o índice escalonada. MNAAHP (Lima).

³¹ - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e História do Peru (MNAAHP)(Lima).

³² - O sentido de evento na dissertação será o proposto por Milton Santos no início deste capítulo.

³³ - Na Huaca del señor de Sipán há umas construções rebaixadas que marcam o nível da água do mar para analisarem os níveis das enchentes causadas pelo El Niño.

Foram sociedades urbanizadas que se dedicaram a uma vida ritual intensa, sendo boa parte das práticas expressas na cerâmica, tão valorizada pelos Mochica que era produzida em larga escala na época através da fabricação de moldes desenvolvidos para atender a demanda de peças. Trata-se de um elemento que ainda requer estudos para que se possa chegar ao sentido do contexto de uma produção em larga escala pelos Moche, mas o fato é que havia uma organização cosmológica, tecnológica e preocupação estética na produção de cerâmica desta sociedade.

Para se ter uma ideia da importância da cerâmica para os Mochica, tomaremos como referência as pesquisas feitas nas Huacas Moche (Huaca de la Luna e Huaca del Sol), onde constatou-se a presença de ateliês de cerâmica divididos em setores de produção, sendo um para produção de cerâmica doméstica e outra para cerâmica cerimonial. Segundo os pesquisadores Hélène Bernier, Carlos Chunga e Carol Vega no complexo arquitetônico das Huacas Moche:

A oficina destinada à produção de cerâmica fina localiza-se na área mais central do sítio, estando próxima aos edifícios monumentais e afastada da área de produção doméstica, esta que, por sua vez, fica afastada do centro e das grandes construções públicas. A oficina central é dividida em espaços especializados para cada etapa da produção, desde a preparação da pasta até a queima, dada presença de uma zona de combustão e muitas ferramentas utilizadas em diferentes etapas da fabricação. (BERNIER, 2008; CHUNGA; VEGA, 2008 apud SOARES, 2015 p.16)

As histórias Moche são surpreendentes, de Trujillo à Tumbes na Costa Norte do Peru, cada cidade expressou sua perspectiva histórica e social da época, assim como as circunstâncias geográfica e climática que os colocava em um estado de alerta constante pelas adversidades ambientais. Há quem diga que adular entidades sobrenaturais com sacrifícios humanos para controlar fenômenos como o El Niño tenha sido uma prática bárbara recorrente no auge do estado Mochica, mas é importante lembrar que mais brutas e violentas foram as próprias práticas de tortura, escravidão e aniquilação de comunidades inteiras durante as expansões marítimas pelos invasores do Novo Mundo, estes, por sinal, não negaram o mesmo espanto ao se depararem com o elevado grau tecnológico desenvolvido pela ciência Moche, capaz de medir os níveis de inundação dos efeitos do El Niño, construir canais de



Fig.14, - Cerâmica encontrada na tumba da *Senhora de Cao*, na Huaca Cao Viejo, costa norte do Peru. Observa-se uma cena de cura que reafirma a potência mediadora da governante de Cao no século IV d.C.

irrigação para plantio, investir em uma produção arquitetônica e de cerâmica fina³⁴. De fato, é muito inquietante imaginar que uma mesma sociedade que foi capaz de criar alta tecnologia agrícola, astronômica, desenvolver uma cerâmica sofisticada, também sacrificasse centenas de pessoas para acalmar os ânimos dos deuses. Mas um olhar mais crítico é capaz de perceber que os ditos purificadores de alma que o ocidente criou foram capazes de atrocidades contra a vida em nome da palavra de um deus universal, onipresente, que observa, julga e puni qualquer outra perspectiva metafísica e ontológica. Olhar para as produções de cultura a partir de outra perspectiva ontológica e, portanto, criativa, promove aproximações ao sentido destas expressões por quem as observa.

Dentre todas as surpresas que se pode ter ao estudar os Moche, uma das mais reveladoras é a descoberta no complexo arqueológico *El Brujo*, em Magdalena de Cao na costa norte peruana, dividido em centro cerimonial, administrativo e político em que a mais alta posição política e representante do potencial *Camac*³⁵, entre os anos de 300 d.C a 400 d.C³⁶, era ocupada por uma mulher. Em 2006, um grupo de arqueólogos liderados por Régulo Franco Jordan, com apoio da Fundação Augusto N. Wiese, descobrem em uma das câmaras do complexo arqueológico *El Brujo* uma múmia em contexto funerário igual ao de outros grandes governantes Moche.

³⁴ - Termo usado pela arqueologia para designar a fina parede de argila e delicado acabamento nas peças cerâmicas, o que indica um aprimoramento na produção.

³⁵ - *Camac* na língua Quechua denota uma energia criadora vital, em um sentido próximo a potência criadora dos entes sobrenaturais e míticos. Seria o potencial religioso para o ocidente.

³⁶ - Ver a história do descobrimento do complexo El Brujo no site da instituição:

<https://www.elbrujo.pe/explora-el-complejo/senora-de-cao/historia-del-descubrimiento/>

Para o assombro da equipe, ao desembrulhar as 26 capas e adornos que cobriam a múmia, viram que se tratava de uma mulher. Isso gerou uma reviravolta na arqueologia peruana que, até então, via a sociedade Moche como patriarcal.



Fig.15—Detalhe da uma cena de cura, peça encontrada na tumba da Senhora de Cao. Cerâmica Moche (Costa norte do Peru).

Dentre as cerâmicas e outros objetos encontrados no contexto funerário, percebeu-se que se tratava de uma *curandera*, *yatiri*³⁷ das mais antigas da América do Sul. Com ela, haviam algumas cerâmicas de tradições distintas: Mochica, Salinar e Gallinazo; o que poderia indicar um intercâmbio de produção cultural entre regiões. Uma das cerâmicas mostra um ato ritual de cura (Fig.15 e 16) em que uma mulher encapuzada toca a barriga de uma criança doente, o que denota capacidade de mediação da governante entre o mundo material, dos humanos, e o virtual, ou inframundo³⁸, do seres míticos como a serpente.

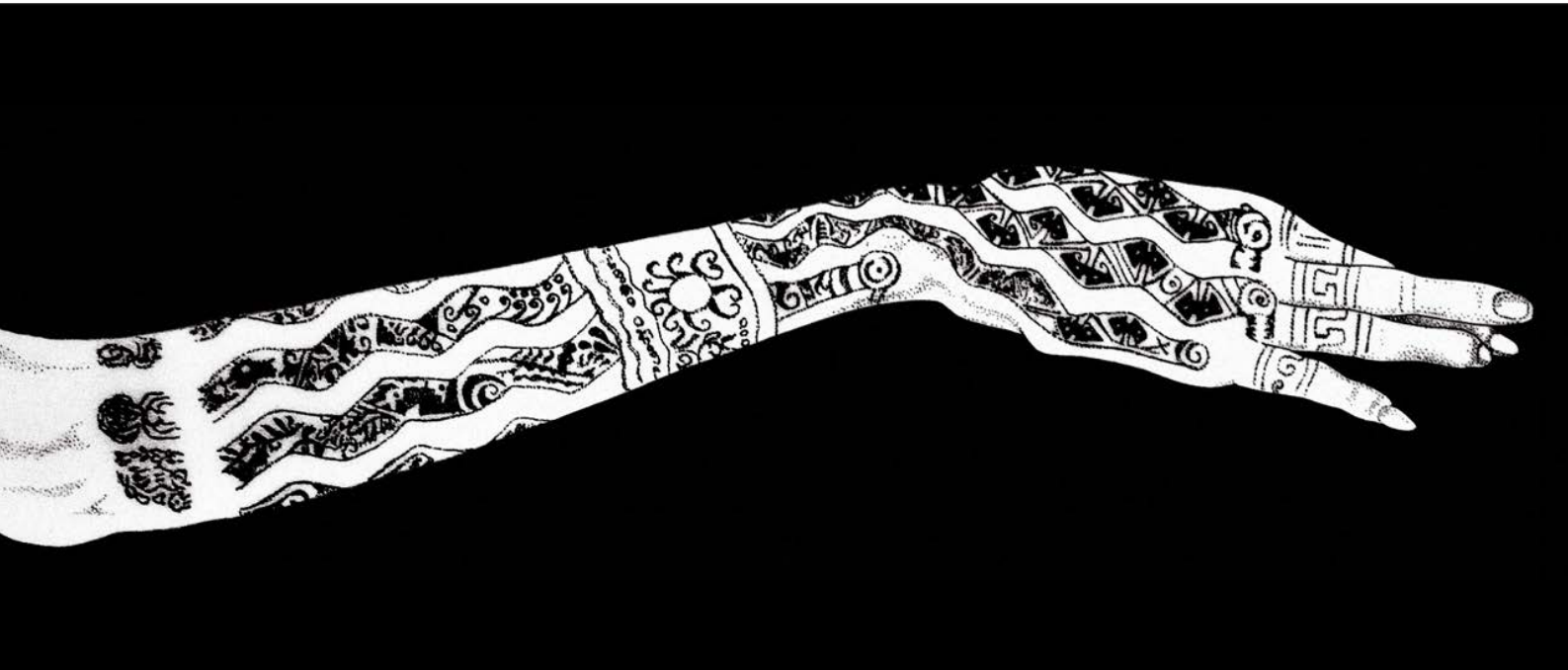


Fig.16 Imagem de tatuagens nos braços da *Senhora de Cao*, múmia Moche encontrada na Costa Norte peruana. Nota-se a presença de serpentes, aranhas e figuras escalonadas em seu corpo, o que marca a posição de xamã da Senhora de Cao.

³⁷ - O pesquisador Anders Burman explica em seu ensaio (BURMAN, 2011) que na língua nativa Ayamara (Peru) existem muitos termos que se referem aos especialistas em curas através de plantas mestradas, dentre eles há: *yatiri*, *ch'amakani*, *quilliri*, y *amawt*

³⁸ - *Hurin Pacha* e *Ukhu Pacha*, o mundo interior de Pacha, o mundo dos mortos.



Fig.17 Braço da *Senhora de Cao*, múmia Moche encontrada na Costa Norte peruana.

As tatuagens no corpo da múmia (Fig.17) também apontam para isso, são desenhos de serpentes, aranhas, peixes e outros seres míticos que cobrem sua pele e funcionam como códigos de acesso a dimensões sobrenaturais, ou planos virtuais.

Segundo alguns arqueólogos peruanos, trata-se de uma mulher que governou o vale Chicama entre 300 d.C e 400 d.C. Alguns historiadores pensam ser possível que o governo da *Senhora de Cao* tenha sido o precedente político da ascensão de sociedades matriarcais, que atuaram na Costa Norte do Peru até a chegada dos espanhóis, no século XVI, sendo o registro de Fr. Reginaldo de Lizárraga, do ano de 1605, Capítulo VIII, *Del Río de Motape*, um indício disto:

Quem antigamente governava nesta província, que se estende por poucas léguas, eram as mulheres, a quem os nossos chamam de *capullanas*, pelo vestido que trazem e trouxeram como capuzes, se cobrindo da garganta aos pés e, hoje, quase em todos os lugares as índias usam este vestido: umas amarram pela cintura, outra trazem-lhe em faixas. Estas capullanas, que eram as senhoras em sua infidelidade, casavam como queriam, porque não satisfeitas com o marido, lhe deixavam e casavam-se com outro. No dia do casamento, o marido escolhido se sentava ao lado da senhora e se fazia uma grande festa de bebederia; o rejeitado ficava ali, mas de canto, sentado no chão, chorando sua desventura sem que ninguém lhe desse um pouco de água. Os noivos, com grande alegria, ficavam provocando o pobre.³⁹ (Fr. LIZÁRRAGA, [circa 1602] 1908, p. 13-14 – tradução nossa)

³⁹ - “*Quien antiguamente gobernaba en esta provincial, que por pocas leguas se estiende, eran las mujeres, á quien los nuestros llaman capullanas, por el vestido que traen y traían á manera de capuces, con que se cubren desde la garganta á los pies, y el día de hoy casi en todos los llanos usan las indias este vestido: unas se ciñen por a cintura, otras le traen en bandas. Estas capullanas, que eran las señoras en su infidelidad, se casaban como querían, porque en no contentándolas el marido, le desechaban y casábanse con otro. El día de la boda, el marido escogido se sentaba junto á la señora y se hacía gran fiesta de borrachera; el desechado se hallaba allí, pero arrinconado, sentado en el suelo, llorando su desventura sin que nadie le diese una sed de agua. Los novios con grande alegría haciendo burla del pobre.*” (Fr. LIZÁRRAGA, [circa 1602] 1908, p. 13-14)

CAPULLANAS: *Las mandonas*



Fig.18 - Cerâmica Moche. Capullana segurando um cactus (*wachuma*) para ingestão cerimonial. Nota-se a figura escalonada em sua túnica. Coleção Juan Julio Rosales, Trujillo.

Fr. Lizárraga, Frei Antonio de Calancha (1638), e outros missionários, assim como as narrativas indígenas sobre as Amazonas⁴⁰, falam de uma parte da história da América pouco iluminada até hoje. Trata-se de um terreno pouco explorado, mas muito interessante para pensar a atuação de mulheres que ocuparam posições de liderança e confiança em sociedades indígenas sul-americanas, atuando como mediadoras de conflitos e ativadoras de transformações nas relações entre humanos e não-humanos, entre o que se conhece e o que não se conhece, utilizando agentes psicoativos como a *wachuma* (Fig. 18) e a *ayahuasca* para movimentar e equilibrar estas relações.

No norte do Peru, essas mulheres receberam o nome de *capullanas*⁴¹ (Figs.18, 19 e 20), por usarem uma túnica em forma de capuz que cobria o rosto e se prolongava até o chão. Uma grande referência a este estudo consta em um dos escritos de Francisco de Toledo, o vice-rei do Peru:

Na maior parte da costa governavam e mandavam mulheres às quais chamavam de *tallaponas* e em outros lugares, *capullanas*. Estas eram respeitadas, ainda que existissem os chefes de grande respeito. Eles ajudavam com as *chacras* e outros ofícios porque o mais comum deixavam para as *capullanas* ou *tallaponas*, e este costume se mantinha em toda a planície da costa como por lei e estas *capullanas* que eram as mulheres dos chefes eram as mandonas. (TOLEDO, sec. XVI apud ESCUDERO, 2017, p. 394. Tradução nossa)

⁴⁰ - Sociedades lideradas e organizadas somente por mulheres. Produziam muiraquitãs para presentear os homens de outras aldeias nas cerimônias de fertilidade e fecundidade.

⁴¹ - De acordo com a pesquisa de Estela Cristina Salles e Héctor Omar Noejovich (2002, p. 54), As referências às *capullanas* estão nos relatos de Fr. Bartolomé de Las Casas (1939 [1552]), Pedro Cieza de León (1987 [1553]), Fr. Reginaldo de Lizárraga (1946 [1560-1602]) e Fr. Antonio de Calancha (1974 [1638]), trata-se de um assunto interessante a ser pesquisado com mais profundidade em um outro trabalho.



Fig.19- Cerâmica Moche com alça estribo, usada para carregar e colocar líquido na peça capulana segurando *Wachuma* (cactus usado nos cerimoniais xamânicos).



Fig. 20 - Cerâmica da Serra Norte peruana em forma de *Capullana*, segurando uma criança. Peça representante de sociedade matriarcal do período clássico peruano (200 d.C - 600 d.C - possivelmente). Lambayeque ou Sicán. Esta peça está localizada na sessão de arte erótica Pré-colombiana do Museu Larco no Peru, em um espaço que fala sobre a mulher na antiguidade e suas apresentações na cerâmica. Foto da autora.

Como ler estes índices que a cerâmica pré-colombiana carrega a partir das histórias indígenas e também dos relatos missionários que, embora deixem claro representar os interesses da corrida colonialista espanhola em suas análises, revelam aspectos da vida das sociedades que viviam na América antiga que podem ajudar a desvelar histórias até então encobertas, como a das capulanas no Peru?

Para se chegar ao significado de certa abstração formal na arte indígena é preciso analisá-la a partir de sua própria perspectiva poética. Não basta identificar semelhança iconográfica para supor um intercâmbio cultural, é imprescindível que se estude cada tradição também de forma isolada, com referências, contextos e práticas sociais próprias para depois começar a traçar redes de troca de conhecimento. Em concordância com a afirmação de Marcia Arcuri, as análises neste trabalho transitam entre o paralelismo e a variação dentro de um mesmo código de linguagem cosmológico:

Quando eu tento decifrar uma linguagem pictográfica, por exemplo, a única maneira de eu poder identificar uma “unidade mínima de linguagem”, um elemento que está codificado como uma espécie de símbolo, é encontrando os seus pares, os seus irmãos, os seus paralelos e as suas variações. (ARCURI, 2005, p.19)

Os Moche, por exemplo, que formavam certa unidade cultural, inscrevendo-a nas produções materiais como a cerâmica, foram também muito particulares em seus arranjos sociais e estilos artísticos nas diferentes cidades que fundaram ao longo da costa norte. É possível traçar uma rede cosmológica no Peru da costa à Amazônia através da cerâmica, mesmo com as variações estilísticas e arranjos socioambientais particulares. As pesquisas da arqueóloga Cristiana Barreto também reforçam a ideia de que para fazer atribuições de significados e subjetificações de objetos é preciso ter em conta que “objetos são índices de ancestralidade e reprodutores de conhecimento e cosmologias” (BARRETO, 2016, p. 54).

Há muitas pontes possíveis que se pode construir não só através da arte, mas também pela filosofia, história e cultivo de alimentos como o milho, a mandioca e o cacau, que confirmam os intercâmbios entre povos de diferentes regiões na América do Sul, indicando conexões ainda por vir na arqueologia e na história.

1.2 *Yatiris* e Cosmóvisão Andina

A vida da gente nunca tem termo real. (ROSA, 1994, p.862)

Uma maneira de olhar para as redes de saberes indígenas e para suas produções de cultura é observar a atuação dos especialistas *Yatiris* nos Andes, Colômbia e Bolívia e dos pajés na Amazônia brasileira. Estes mestres são importantes agentes nas relações socioambientais, conduzem as pessoas em sessões xamânicas que transformam o indivíduo e o coletivo, através de práticas de ingestão de plantas psicoativas como a *ayahuasca*, provinda da Amazônia, do cactus *wachuma* (Fig.21), também utilizado na Mesoamérica, além dos Andes, e da folha de coca, muito utilizada em boa parte da América Latina; também através da música com os instrumentos e com o canto, como os *Ícaros*⁴² das tradições Shipibo e Conibo da Amazônia peruana, o *Yatiri* conduz os pacientes nas sessões de cura, limpeza e ordenação do caos da mente fortalecendo sua energia vital.



Estes médicos, psicólogos e tradutores dos fenômenos sobrenaturais agem sobre os eventos sociais e sobre as transformações ambientais. Segundo Renato Sztutman (2012), "O que muitos autores denominam de "poder xamânico", ou ainda, "saber-poder xamânico, prefiro denominar simplesmente de agência, capacidade de agir e produzir efeitos sobre o mundo e sobre outrem, capacidade de intensificar relações, dispor de outros agentes" (SZTUTMAN, 2012, p. 454). E como funciona a agência cerâmica nas redes de relações socioambientais e cosmologias indígenas viabilizadas pelas práticas desses especialistas?

Fig.21 - Cerâmica Cupisnique (Período Formativo 1250 a.C - 1 d.C), Costa Norte do Peru. Presença da *wachuma* (cactus) usado em rituais e curas.

⁴² - Cantos entoados durante sessões com *ayahuasca* que reflexões nos pacientes durante o transe ritual.

ativam sensações e

A transformação é o que movimenta os funcionamentos destas redes e a arte cerâmica ilustra isso de forma abstrata, em alguns casos, como os *kene*⁴³ da cerâmica Shipibo-Conibo, na Amazônia, em que os caminhos de desenvolvimento pessoal e coletivo estão inscritos nos corpos das peças através da construção de labirintos, ou redes (Fig. 22), que se conectam uns aos outros e traduzem experiências de percepção do espaço e do tempo durante as sessões xamânicas com os especialistas. A metamorfose também é apresentada de forma figurativa como nas produções Moche, Cupisnique, Recuay, que serão mostradas adiante. As operações ritualísticas atuam sobre os estados do corpo, da mente e da sobrenatureza nas relações sociais, dando significado às histórias e memórias coletivas.



Fig.22 - Cerâmica Shipibo-Conibo da família Valera Rojas. Ucayali, Amazônia peruana, 2017. Foto da autora. Coleção da autora.



Na cerâmica Cupisnique, do Período Formativo (1250 a.C - 1 d.C - MUSEU LARCO, 2017) ao norte do Peru, além do índice escalonado, também são apresentados seres míticos como a serpente que, algumas vezes, está em metamorfose com o jaguar (Fig.23). Segundo a Cosmovisão Andina e as relações espaço-temporais da *Chakana*, o ser humano está relacionado com o jaguar no *Kay Pacha*, presente tangível e visível, assim como a serpente remete ao *Ukhu Pacha*, o território do passado e dos ancestrais, e as aves ao céu, plano das aldeias virtuais. Essas expressões poéticas indicam cristalizações de conceitos cosmológicos compartilhados entre comunidades nativas,

Fig.23 - Cerâmica Cupisnique (Período Formativo 1250 a.C - 1 d.C), Costa Norte do Peru. Acervo: Museu Larco, Lima, Peru, 2017. Foto da autora.

⁴³ - Os *kene* são desenhos labirínticos dos Shipibo-Conibo pintados sobre vários suportes com tinta natural produzida com barro e óxidos coloridos.

ao longo da costa norte do Peru, no Pacífico Sul. Percebe-se, com isso, que há uma relação lógica de sociabilidade entre humanos e não-humanos, agenciada pelos *Yatiris*, que é diferenciada quando comparada com o que se nomeia natureza e cultura pelo ocidente. O que mais chamou atenção nesta configuração social não é a dimensão mítica do ponto de vista que analisa estas peças tendo como base a transposição conceitual da ideia de deus ou crença espiritual ocidental, o que salta aos olhos é que os espaços disputados e compartilhados por estes atores sempre foram preservados em sua integridade ambiental, ainda que o meio-ambiente tenha sofrido transformações pela ação do tempo e do clima. O perspectivismo ameríndio (VIVEIROS, 2005) e as produções de cultura indígena mostram que há uma intersecção lógica entre ciência, política e meio-ambiente nas relações interespecíficas que viabiliza o equilíbrio socioambiental. O que se observa nas cerâmicas andinas e amazônicas são as relações sociais entre estes atores, com diferentes filiações, e um mesmo meio compartilhado que age sobre estes existentes, enquanto é transformado por eles. Percebe-se um ritmo mais orgânico em que todos os elementos envolvidos nos eventos têm igual poder de agência. O meio-ambiente é cuidado como um corpo, assim como a cerâmica e outros saberes são parte desse corpo coletivo. Esse corpo possui veias, são as redes cosmológica, técnica e científica que estão indicadas na cerâmica pré-colombiana, também na atual Shipibo-Conibo, pela iconografia e morfologia das peças.

A cerâmica Cupisnique, por exemplo, que foi produzida no norte do Peru, entre os vales de Jequetepeque e Chicama (Fig. 21), este mais tarde governado pela *Senhora de Cao*, a capulana *Yatiri* lembrada anteriormente neste capítulo, pode ter herdado características técnicas e conceituais da produção de cerâmica Moche, sendo esta uma tradição cerâmica anterior cronologicamente. Não só a presença da asa estribo⁴⁴ e do polimento indicam conhecimentos técnicos compartilhados, como também a presença dos elementos iconográficos já apontados como a serpente podem indicar essas trocas. É possível identificar índices gráficos e morfológicos que circulam através da cerâmica, dos Andes à Amazônia, e que apontam para redes de saberes cerâmicos.

⁴⁴ - Apêndice superior na peça com forma de estribo, por onde se colocam líquidos. Trata-se de uma característica morfológica comum entre as cerâmicas produzidas ao norte da costa peruana durante o Período Formativo (MACEDO, 2014, p.47).

A cosmovisão andina e a cosmologia amazônica têm a figura dos xamãs, *yatiris* e pajés como mediadora entre mundos ou planos, virtual e concreto. Eles são responsáveis por organizar certo caos afetivo gerado pelos encontros estrangeiros. Estes especialistas transitam pelas aldeias virtuais⁴⁵ em busca de conhecimento para explicar certos fenômenos naturais e psíquicos, a fim de pacificar as relações.

Em *O que é filosofia?* Deleuze e Guattari (2010) apresentam uma imagem da filosofia partindo de um *plano de imanência*, enquanto a ciência operaria com referências para desacelerar o pensamento e enunciar proposições, organizando o caos dedutivo. O plano de imanência surge como "o horizonte absoluto, independente de todo observador, e que torna o acontecimento como conceito independente de um estado de coisas visíveis em que ele se efetuará" (Deleuze e Guattari, 2010, p. 52). Este plano de imanência seria a "imagem do pensamento", um enorme tecido sendo costurado infinitamente que constitui uma natureza fractal, "sendo ele mesmo variação pura" (ibidem., p.55). Segundo os autores, o plano de imanência seria um estado pré-filosófico anterior ao de criação dos conceitos. Trata-se de uma explanação intuitiva e dedutiva do pensamento, de onde se cristalizam conceitos em devir. Os autores Deleuze e Guattari explicam:

Pensar suscita a indiferença geral. E todavia não é falso dizer que é um exercício perigoso. É somente quando os perigos se tornam evidentes que a indiferença cessa, mas eles permanecem freqüentemente escondidos, pouco perceptíveis, inerentes à empresa. Precisamente porque o plano de imanência é pré-filosófico, e já não opera com conceitos, ele implica uma espécie de experimentação tateante, e seu traçado recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis. São meios da ordem do sonho, dos processos patológicos, das experiências esotéricas, da embriaguez ou do excesso. Corremos em direção ao horizonte, sobre o plano de imanência; retornamos dele com olhos vermelhos, mesmo se são os olhos do espírito. (Deleuze; Guattari, 2010, p. 58-59)

De acordo com esse raciocínio, o plano cognitivo acessado pelos *yatiris* com a agência das plantas psicoativas poderia ser pensado como o *plano de imanência* descritos por Deleuze e Guattari, em que a cerâmica operaria como corporificação dos conceitos produzidos após a imersão neste plano. Essa tradução conceitual do virtual para o concreto, ou atual como nomeiam Deleuze e Guattari, é a mesma

⁴⁵ - Termo usado pelos Shipibo e outros grupos Pano da Amazônia para designar o plano virtual acessado pelos Yatiris (xamãs) nos rituais com plantas de poder.

operação realizada pelas ceramistas Shipibo do Ucayali, na Amazônia peruana, como veremos no segundo capítulo. Há uma dinâmica que mostra que a cerâmica pode ser pensada como um corpo em trânsito que possui uma ânima, ou agência, e atua em diferentes esferas das relações sociais.

Pensando em como agem as plantas sobre os *yatiris* e no que os torna capazes de acessar este *plano de imanência*⁴⁶, observa-se que os processos de produção e circulação de conhecimento implicam métodos transdisciplinares de pensar e sentir que integra diferentes campos do conhecimento. Os domínios separados pelo ocidente, segundo nossa constituição moderna, conjugam saberes especializados que, na cosmovisão andina e na amazônica, derivam de um conjunto de outros domínios relacionados entre si e que funcionam em rede.

Segundo os *yatiris*, estes outros planos cosmológicos são povoado pelos, *donos*, *duplos*⁴⁷ e outros seres míticos com capacidades agentivas sobre os humanos. Também as serpentes, aranhas, arraias, pumas, corujas, águias se comunicam com aqueles mestres para que eles possam compreender as relações entre estes planos e transformar o estado das coisas ao compartilhar conhecimento com seu povo.

Um dos aspectos importante para compreender a cosmovisão andina e que se estende à outros conteúdos de significação nas produções patrimoniais artísticas, como a iconografia cerâmica, é o conceito *Yanantin*⁴⁸, que parece transpassar todas as diferenças dos povos ao longo do Peru unindo-os em rede de pensamento. Trata-se de uma visão de mundo que considera a complementariedade de forças, fenômenos naturais e agências como reflexo de uma estrutura maior em constante desequilíbrio e que, portanto, necessita da alternância entre perspectivas para que haja um movimento de retomada do equilíbrio cósmico. A pesquisadora Debora Leonel Soares (2015) relembra as observações de Lévi-Strauss (1993) a esse respeito:

⁴⁶ - O plano pré-filosófico; o caos ou *caosmos* de que fala Viveiros de Castro (2015, p. 56) quando se refere ao tempo pré-mitológico do discurso mítico.

⁴⁷ - Segundo os Shipibo tudo na floresta tem dono (árvores, rios, minerais, *shobo*). Pedro Cesarino (2010 p. 152) comenta que, "Donos aglutinam espaços sociais e dinâmicas de parentesco. Espécie de entidade "dotada de uma intencionalidade análoga à humana" (Viveiros de Castro, 2002, p. 354).

⁴⁸ - Na língua Puquina, ancestral do Quechua e Aymara, remete à dualidade complementar, segundo Javier Lajo (2005, p. 71). O sentido é similar ao Yin-Yang do Tao Chinês.

A alternância movimenta a dualidade, que funciona como um jogo de projeções especulares que formam uma totalização, mas não uma totalidade, visto que se dá de maneira provisória, e nunca definitiva. Essa totalização de um ciclo que nunca se encerra em si, pois a cada movimento se abre a necessidade de uma nova complementação. Isto nos leva ao modelo de dualismo em eterno desequilíbrio proposto por Lévi-Strauss (SOARES, 2015, p.62).

Na Cosmovisão Andina, o tempo se acomoda de forma particular, alguns dizem ser circular, mas embora o tempo retorne a situações semelhantes como as estações do ano, estas serão sempre diferentes, assim como os eventos sociais, ainda que marcados pelos rituais de passagem. Os ciclos são marcados por movimentos em espiral, sendo que a cada “movimento se abre a necessidade de uma nova complementação” Lévi-Strauss (2015). Em muitas iconografias cerâmicas em que a *Chakana* (*Tawa-Paqa*)⁴⁹ aparece, ela vem acompanhada por espirais, que podem estar associadas às ondas do mar, já que esse tipo de desenho aparece na costa peruana, mas também podem remeter ao tempo que varia como uma espiral (Fig. 24). Se, para os *yatiris*, acessar outros planos cosmológicos é método para buscar conhecimento e atualizar o estado das coisas, a transformação parece ser a chave para o equilíbrio cósmico. Assim, conceber o tempo em espiral parece abarcar uma multiplicidade de transformações dos espaços e dos corpos.

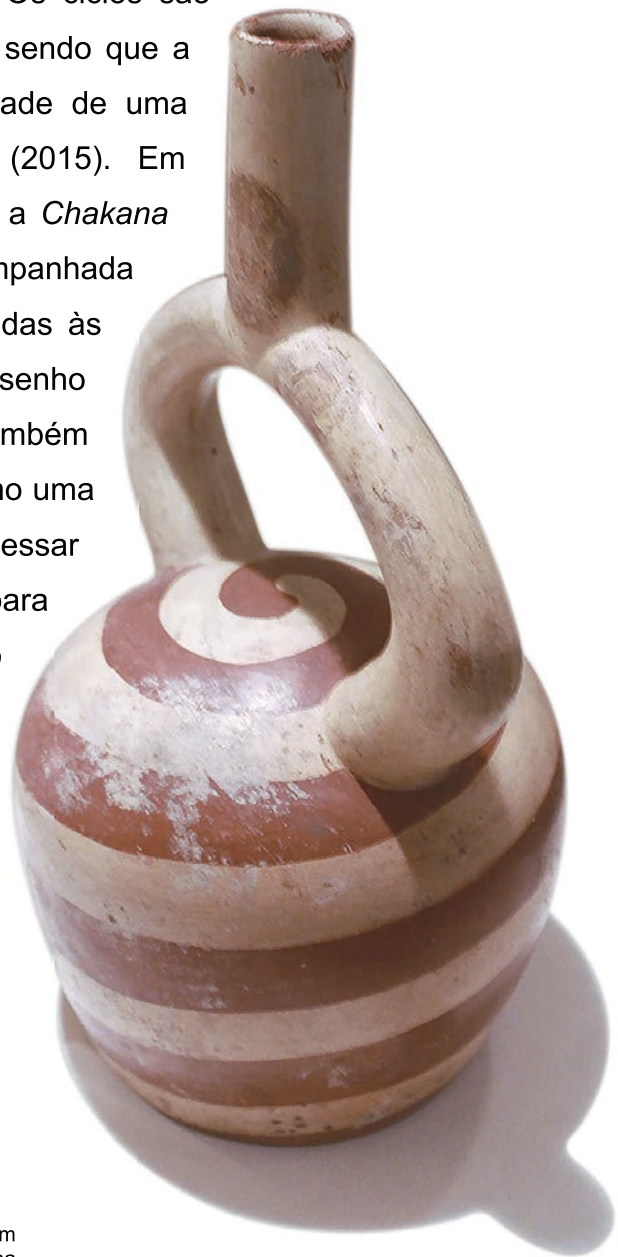


Fig.24 - Cerâmica Moche (Id.C -V d.C) com pintura em espiral. Tamanho aprox.. 50 x 35 x 30cm. Museu Larco, Lima Peru. Foto da autora, 2017.

⁴⁹ - Variação do termo para a imagem escalonada, na língua Quechua e Puquina, respectivamente.

A ideia de impermanência marca a cosmovisão andina. Alfred Gell acredita que o tempo é uma instituição coletiva e não ciclos temporais, ele afirma:

Se a topologia do tempo assumisse essa forma [cíclica], nunca seria possível distinguir a ocorrência de um evento e, a partir do mesmo evento e, na próxima rodada do ciclo. (...). Haveria apenas um verão porque o evento 'verão' ocorreria apenas uma vez em todo o tempo (GELL, 1998, p. 40).

Se fosse possível retornar de forma circular ao momento exato de destruição dos efeitos do *El Niño*, no século IV d.C, por exemplo, é bem provável que a costa americana no Pacífico Sul já nem existisse mais tamanho acúmulo destrutivo sobre um mesmo ponto do tempo e do espaço. Felizmente quando o *El Niño* volta na Costa do Pacífico os efeitos são diferentes, às vezes mais intensos, outras menos, ou seja, há variação nos processos no transcorrer do tempo, mesmo com a retomada dos eventos e de suas fases.



Fig.25 – Vitrine com cerâmicas Moche no Museu Larco. Lima, Peru, 2017. Foto da autora.

1.3 Agência Cerâmica e Estética da Recepção

Carregada de substância a cerâmica transporta *chicha*, água, cinza e sangue provocando transformações em quem se relaciona com ela. A cerâmica indígena também possui agência, é na apresentação da arte cerâmica e nos efeitos de sua recepção que essa agência pode ser medida. É na eficácia ritual e em seus efeitos sobre um receptor que o trânsito de conhecimento é sentido. O conceito de *Estética da recepção*, embora atento às estruturas de significados (MOSTAÇO, 2009), está comprometido com os processos artísticos, como explica Edélcio Mostaço:

Tais eixos envolvem diversos procedimentos internos, responsáveis pela criação de um método investigativo. A partir de três ângulos privilegiados – a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis* – percorrendo o processo dialógico que envolve o artista e o espectador, fica claro que, mesmo dispensando ênfase à estrutura de significados e interações comunicativas advindas com a obra, a estética da recepção é uma operação comprometida com o processo artístico. (MOSTAÇO, 2009, p.64)

Trata-se de uma virada conceitual e de análise na Estética da Arte que trouxe um novo paradigma para o campo das artes ocidentais. A estética da recepção foca menos no autor, e em seu universo subjetivo, e mais nos processos artísticos e de recepção da obra, em que o receptor também é considerado co-autor no contexto das relações espaço-temporais em jogo na obra, "ou seja, as questões relativas aos sentidos provocados pela obra dependem sempre de um contexto e eles são mutáveis, em função das circunstâncias de leitura." (MOSTAÇO, 2009, p. 64). Sendo assim, nesta pesquisa, atentou-se para os processos e procedimentos artísticos, assim como para os efeitos da apresentação das peças cerâmicas, ou seja, para sua eficácia ritual. Foram eleitas cerâmicas que trouxeram elementos ilustrativos das capacidades agentivas de seres míticos do inframundo, como a serpente, assim como dos *yatiris* que, muitas vezes, aparecem acompanhados por estes seres nas composições cerâmicas.

As iconografias andinas, sejam realistas, sejam abstratas, indicam potências agentivas e se repetem de forma quase exaustiva na cerâmica e em outros suportes expressivos, reiterando a atenção dada por estes povos para a tradução de certos

conhecimentos que estruturam sua cosmovisão. O que condensaria, ou sintetizaria, a base filosófica andina planejada na ideia de fases, processos e transformações?

Penso que a ideia de transformação em espiral, no tempo, vem de uma vivência compartilhada entre os indivíduos e o meio-ambiente nas comunidades agrícolas. É um empirismo clássico das práticas do campo o agricultor observar a metamorfose dos corpos a cada dia em que mexe com o plantio, como quando observa a *yuca* (mandioca) que cresceu durante um ano, ou quando vê o crescimento do milho, das frutas e de outros cultivos. As mulheres vivenciam essa mesma transformação nos eventos cíclicos das fases menstruais, na gravidez e nas etapas de vida das pessoas. Transformar-se, vir a ser, é imanente à cosmovisão andina e, também, à cerâmica que resiste ao tempo, mas se transforma e transforma a história quando é relida em um novo contexto histórico.



Fig.26 - Cerâmica Lambayeque (Peru), em forma de *yuca*, a mandioca, com desenhos escalonados e espirais. Tamanho aprox.. 40 x 40 x 35cm. Coleção Museu Larco. Lima, Peru, 2017.

Como a cosmovisão andina se manifesta na cerâmica? Percebe-se, em muitas cerâmicas pré-colombianas, que tanto na iconografia, quanto na morfologia das peças há referências a alimentos como mandioca, o milho e algumas frutas. Sabe-se que os povos andinos foram, e são, exímios agricultores e que, mesmo com todas as adversidades ambientais, criaram tecnologias que os capacitaram a construir cidades organizadas e produtivas com uma rica agricultura e sofisticada produção estética ao longo da história nos Andes. Na peça Lambayeque (Fig. 26), a mandioca carrega desenhos escalonados muito semelhante a de outros povos latino-americanos como os Kadiwéu, Mato Grosso do Sul (Brasil), citado no início deste capítulo e, assim como os Shipibo-Conibo, na Amazônia, como veremos a partir do capítulo dois deste trabalho.

Também se nota a presença de espirais que lembram ondas do mar e dos rios. Essa peça Lambayeque, da coleção do Museu Larco (Lima, Peru), nos remete à fertilidade, à fartura e ao crescimento. Denota a ideia de transformação. Seriam esses desenhos uma abstração da serpente, como ideia, assim como do inframundo que é por onde crescem as raízes da mandioca e por onde fluem os rios? Ainda, o duplo golete com asa ponte⁵⁰ estaria nos convidando a desfrutar de uma experiência sinestésica através da circulação de fluidos e do som que ecoa pela peça com o movimento da água, sendo este capaz de alterar a percepção do espaço-tempo na fruição? De fato, é uma peça que desperta muitas perguntas.

Caminhando pelo Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru, me



deparei com uma peça Recuay (Fig. 27), da

serra norte peruana (200 d.C-500 d.C), de

um personagem sentado em posição de

orador, ou estaria cantando? Os lábios

entreabertos compoem com o grafismo do

rostro pintado de vermelho e preto sugerem o

som do canto. Faltavam-lhe os

alargadores, ou penas, nos buracos

dos lóbulos das orelhas. Onde

estariam? Ao descer os

olhos para os ombros,

percebi uma vestimenta,

ou seria uma pintura no

corpo? Em cada fragmento

do desenho escalonado há

um pássaro, o que pode

indicar uma conexão com

plano celeste do *Hanan Pacha*.

Fi.27 - Cerâmica Recuay (II d.C - V d.C) em forma de *yatiri* (*xamã*), com rosto pintado. Tamanho aprox. 65 x 60 x 50cm. Coleção MNAHP. Lima, Peru, 2017.

⁵⁰ - Apêndice de cerâmica para segurar a peça e também para condicionar a entrada de água.

Os ângulos dos braços, a retidão corporal, todo o gesto potencializa a capacidade de agência da cerâmica, também a iconografia que carrega no corpo reforça essa característica mediadora. Na parte posterior da peça, sua agentividade é reforçada pela presença de um golete⁵¹, também usado pelos Moche na Costa do Pacífico Sul, cuja função é condicionar fluidos para dentro de seus vazios e para fora de seu corpo. Acredita-se que a cerâmica Recuay (Fig. 28) tenha sido produzida entre os séculos I d.C - VI d.C, sendo contemporânea à Moche. Sua história tem raízes na serra andina ao contrário dos mochica que viviam na costa norte do litoral peruano. Ainda que marcada por uma estética própria, caracterizada pela pintura vermelha e preta sobre argila branca e desenhos feitos em negativo⁵², durante o processo de queima, notam-se semelhanças entre as duas tradições cerâmicas.

Segundo Justo Cáceres Macedo (2014), curador do Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru durante vinte anos:

Os desenhos ornamentais consistem em figuras entrelaçadas, ganchos, círculos, hélices, triângulos, escadas, linhas paralelas, felinos, mostrando os dentes (...) serpentes simples ou bicéfalas, felino-serpente, aves (*paujiles* e condores). (MACEDO, 2014, p.186 - tradução nossa).

Tanto a iconografia, quanto a morfologia das peças, nas tradições Recuay e Moche, combinam a função utilitária com a elementos da cosmologia andina que têm como protagonista para movimentar essa rede o *curandero*, designação popular peruana para nomear aquele que conhece as plantas medicinais para curar, limpar, conduzir a outros planos de percepção do espaço-tempo e de si nos rituais xamânicos.

Das experiências com plantas psicoativas, nascem as expressões visuais como a cerâmica e os desenhos em muitas sociedades andinas e amazônicas. Uma espécie de “realismo mágico” é plasmado na cerâmica Recuay e Mochica, característica de sociedades que se estruturam em torno da atuação do *curandero*.

⁵¹ - Apêndice na peça que serve para entrada de líquidos, presente nas tradições Moche, Recuay, Nasca, Limenha, Inca, sendo apresentada com variações entre um e dois goletes acompanhado, muitas vezes, com alça ponte.

⁵² - Técnica de desenho a partir da cobertura de parte da superfície da cerâmica com uma mistura de cinzas, areia e barro, ou resinas, antes de carbonizá-la no fogo. No local protegido não ocorre carbonização e a peça fica marcada, em negativo.

O animal mítico que conduz os pacientes⁵³ para outros planos virtuais nas sessões xamânicas é a serpente, presente nas cerâmicas destes povos e de outros que fazem parte desta pesquisa, como os Shipibo-Conibo na Amazônia peruana. Existem cantos próprios para a *ronin* (serpente na língua Shipibo) que chamam a força deste animal para que ela agencie relações de transformação no paciente, dando incício a um trabalho mental e espiritual de auto-análise e diálogo com plantas enteógenas como a *ayahuasca*, a *wachuma* a *folha de coca* e outras.

Pode-se dizer que, a serpente caminha pelos labirintos semânticos das artes indígenas latino-americanas, há milênios, conectando as cerâmicas dos Andes às da Amazônia em rede de relações cosmológicas. Sua circulação e difusão pela América do Sul reafirmam a presença de um patrimônio cultural indígena de tradição xamânica mantido por diferentes sociedades. O pesquisador Ricardo Cavalcante-Schiel (2007) e a pesquisadora Débora Leonel Soares (2015) fazem aproximações

analíticas entre a economia simbólica andina e a amazônica, assim como pensam as relações natureza-cultura em cada contexto socioambiental como promotoras desta economia. Esta pesquisa segue as reflexões dos autores e também propõe analogias cosmológicas a partir de análises das produções em cerâmica nestas duas regiões.



Fig.28 - Cerâmica Recuay (I d.C-VI d.C), serra andina ao norte do Peru. Serpentes, figuras escalonadas e redes com linhas que se cruzam. Tamanho aprox.. 65 x 50 x 50cm. Coleção MNAHP. Lima, Peru, 2017.

⁵³ - Usaremos este termo para nos referirmos aos participantes das cerimônias com plantas psicoativas, já que muitos especialistas que dominam este saber se referem a si como médicos.

1.4 *Sachamama e Yacumama: Serpentes circulantes*

A agência dos *yatiris* de que fala Renato Sztutman (2012, p. 454), citado no primeiro tópico deste capítulo, ou seja, a "capacidade de agir e produzir efeitos sobre o mundo e sobre outrem, capacidade de intensificar relações, dispor de outros agentes", movimentam os planos cosmológicos da cosmovisão andina: *Hanan Pacha*, *Kay Pacha* e *Ukhu Pacha*⁵⁴, por engendrar a comunicação entre humanos e não-humanos como a serpente, guardiã dos conhecimentos dos antepassados. Estes planos cosmológicos remetem à ideia de Futuro, Presente e Passado, assim como aos três mundos, o de cima, o aqui e o de baixo. Ainda estão relacionados aos mundos dos seres tutelares (celestes), o dos vivos e o dos mortos. Estes espaços-tempo são ocupados pelos *duplos* e seres míticos. Ainda segundo essa cosmologia, duas serpentes, *sachamama* e *yacumama* (Fig. 29), são as ordenadoras desses planos cosmológicos e permitem que essa agência dos *yatiris* se efetue, sendo

responsáveis pela transmissão de conhecimento e transmutação nas operações xamanísticas. Elas estão presentes em boa parte da iconografia e morfologia

cerâmicas na América do Sul, estando relacionadas às águas, principalmente aos rios que descem os Andes e entram pela Amazônia onde a sinuosidade de seu fluxo é acentuada pela geografia. Eles fluem "serpenteando como *yacumama* pela floresta" amazônica, conta Agustina Valera Rojas, ceramista Shipibo da Amazônia peruana (ROJAS, 2004).



Fig.29 - Cerâmica Moche mostrando personagem dentro de um arco em forma de *Sachamama* e *Yacumama*. Acervo: MNAHP, Lima, Peru, 2017.

⁵⁴ - Plano interno, ou inframundo segundo Javier Lajo (2003).

Percebendo a importância que é dada a este ser nas cosmologias indígenas e observando a relação gráfica entre a morfologia da serpente⁵⁵ e a forma escalonada, infere-se que o escalonamento, com triângulo inscrito, possa ser uma abstração da forma serpente, mais precisamente da sua cabeça com olhos triangulares. Dessa forma, aproxima-se o sentido de transformação da cosmologia andina ao da imagem escalonada atribuída a uma abstração da forma serpente, que também denota uma ideia de caminhos de acesso (escadas) a outros planos cosmológicos que somente os *yatiris*⁵⁶, e seus iniciados, têm permissão para circular em busca de conhecimentos que serão compartilhados com o coletivo.

Observe a seguir que, a partir de uma unidade de linguagem gráfica retirada do desenho do corpo da serpente pintado na peça, a iconografia vai ocupando os espaços de forma ordenada e espelhada na cerâmica. Refazendo o caminho do procedimento de decomposição da imagem (Figs. 30, 31, 32, 33 e 34), percebe-se o processo de abstração da imagem serpente até uma unidade gráfica escalonada.

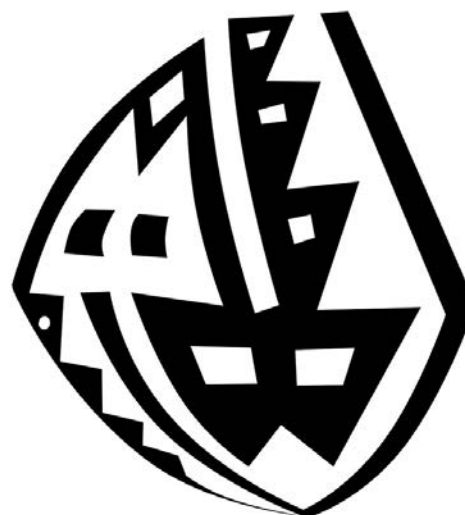


Fig. 30 e 31 - Serpentes entrelaçadas, *Sachamama* e *Yacumama*. Cerâmica limenha pré-colombiana e, ao lado, unidade gráfica extraída dos desenhos da cerâmica. À esquerda, cerâmica da coleção MNAAHP. Foto da autora, 2017; à direita, imagem vetorizada pela autora.

⁵⁵ - Ser mítico do plano Ukhu Pacha. Na Amazônia peruana, *yacumama* (*Ronin* na língua Shipibo) é a grande serpente protetora da saúde e dos conhecimentos dos antepassados, vive no fundo dos rios. O rio Ucayali é frequentemente associado a *yacumama* por sua morfologia geográfica.

⁵⁶ - *Yatiri*, na língua Aymara, remete aos sábios que se conectam diretamente com Pachamama e seu princípio vital. Também está associado com aquele que diagnostica as enfermidades nas pessoas.



Figs.32 – A mesma cerâmica estilo Praia Grande (Lima, Peru) com as serpentes seguida da vetorização, pela autora, da imagem das serpentes entrelaçadas (Sachamama e Yacumama) na pintura da cerâmica.



Imagem espelhada da serpente



Unidade de linguagem



Índice 1 - forma da cabeça da serpente



Índice 2 – síntese da cabeça com os olhos da serpente

Fig. 33 - Sequência de imagens vetoriais com estudo de unidade gráfica escalonada.

A forma escalonada remeteria tanto ao corpo, quanto a capacidade desse animal mítico de abrir caminhos através de escadas (espaço-temporais) para os outros planos de percepção. Essa tradução exige uma perspectiva de análise que repense a relação entre representação e significado das artes indígenas, sendo de grande valor as explicações dos mestres, conhecedores das plantas e dos outros planos virtuais (da sobrenatureza), sobre as produções materiais.

Reflexões sobre as ontologias ameríndias, na antropologia atual, propõem uma virada de análise das produções de conhecimento na América indígena. Se antes partia-se de uma proposição de análise a partir do "Isso é como..." em certa expressão do pensamento indígena, com a Virada Ontológica passou-se a compreender as relações ameríndias de acordo com "Isso é exatamente isso". Isso significa pensar e sentir a partir da realidade do outro como método para conhecer e compreender a realidade. Logo, se um pajé ou *yatiri* diz que um não-humano possui agência e potência, seja em uma cerâmica, seja na fumaça de seu fumo, ou ainda uma pedra no fundo do lago, ele está dizendo uma verdade. Por essa perspectiva, desenhar uma serpente ou abstraí-la em forma de figuras escalonadas é atribuir à cerâmica agentividade sobre o mundo. Isso é tão forte e efetivo que, algumas vezes, certos objetos rituais precisam ser escondidos no dia a dia, só participando das relações sociais em eventos específicos como os cerimoniais (LAGROU, 2007).

Um desenho em uma peça cerâmica não funciona como mera decoração ou representação, mas como marca de parte de um processo de transformação tanto do corpo da cerâmica, quanto no estado das coisas nas relações com ela. Cada traço que compõe com seu corpo imprime uma potência virtual e reafirma sua eficácia ritual, cristalizando conceitos e produzindo estética nas cerâmicas.

A figura escalonada surge, em muitas produções indígenas na América do Sul, como síntese conceitual do poder de agência deste animal mítico. Além disso, percebe-se que essa iconografia está relacionada com práticas de cura dos especialistas nas operações xamânicas (*dos yatiris*). Essa metáfora da serpente que



caminha pela América, subindo e descendo montanhas, circulando pelos planos cosmológicos, pelos altiplanos da geografia andina, fluindo com os rios como *yacumama* e subindo para as nuvens em forma de arco-íris⁵⁷ como *sachamama*, para fazer chover, é algo muito presente na cerâmica andina e amazônica. A cerâmica nos conta muito sobre a história de contato entre povos e sobre uma filosofia comunal, apesar das diferenças entre os povos, concebida por uma perspectiva nativa que estende a ideia de sujeito a tudo e a todos e que sente o tempo observando os fenômenos naturais, as estações do ano, considerando as manifestações do sobrenatural, ou virtual, como parte integrante dos processos de produção e de circulação de conhecimento e de saberes.

Os encontros são motores para a construção de memórias individuais e histórias coletivas que, através das narrativas, atualizam conceitos ao compartilhar saberes em um mesmo espaço-tempo. Como afirma Oscar Calávia Sáez (2000):

Poucos autores negariam hoje a intensidade e a antiguidade da comunicação entre a cordilheira e a floresta. Os documentos históricos são taxativos, abundantes e relativamente bem conhecidos: só um certo *bias* evolucionista tendia a fazer das duas regiões pólos opostos na tipologia das culturas americanas. (CALÁVIA, Oscar, 2000, p.8)

Tanto as coleções dos museus com exemplares de diferentes tradições cerâmicas, quanto a cosmovisão andina, que estrutura o pensamento indígena, comprovam esse interfluxo de comunicação milenar na história da arte cerâmica latino-americana. Somado aos rastros deixados pela iconografia cerâmica, o cultivo de sementes, como o milho (Fig.36) e de raízes, como a mandioca, reafirma esse fluxo de trocas. Estes cultivos foram desenvolvidos pelo homem há, pelos menos, 6.000 anos, na Mesoamérica, Andes e Amazônia, como comenta Eduardo Neves (2006) em *Por Ti América*:

⁵⁷ - Segundo a cosmovisão andina as duas serpentes (*Sachamama* e *Yacumama*) regulam a Pacha, nosso planeta, e assim a vida.

O caso do milho, também domesticado na Mesoamérica, é muito interessante. O milho é uma planta que não consegue deitar semente, porque o que homem come são exatamente as sementes da planta. No processo de domesticação do ancestral do milho, que é uma outra planta, chamada teosinto, houve uma manipulação, uma seleção daquelas variedades que não jogavam fora a sua semente, e daí resultou o milho que se conhece hoje. Isso foi feito há sete mil anos a partir de um conhecimento muito íntimo, sem lupa e sem microscópio. (...) Agora, uma maneira de olhar para as culturas americanas de maneira comparativa é mostrar que, apesar do fato de elas terem formas diferentes, morfologias sociais diferentes, existia uma coisa comum entre elas. A distribuição de plantas cultivadas é um bom exemplo. Algumas plantas mesoamericanas aparecem na América do Sul, e vice-versa; há plantas sul-americanas até na América do Norte. Isso mostra o quê? Que existiu uma rede, existiu um fluxo muito grande. (NEVES, 2006.p. 38).

Pensar no trânsito de conhecimento e de produtos culturais pela América antiga, onde as fronteiras eram determinadas por outras relações com o espaço e com quem, ou o que, habita é algo inimaginável e até não inteligível para quem pensa as fronteiras na modernidade em sua fase atual. De fato os ameríndios da antiguidade souberam se organizar de maneira diferente do Ocidente, construindo redes interculturais eficazes que estruturam as diferentes sociedades locais.

Fig.36 - Cerâmicas da Costa Norte peruana. As morfologias apresentam o milho e reafirmam a importância desse alimento na vida dos andinos. Coleção da Reserva técnica do Museu Larco, Lima, Peru. Foto da autora, 2017.





Fig. 37, 38, 39 e 40 - Cerâmicas domésticas Moche, reserva técnica do Museu Larco, 2017. Desenhos da cabeça da serpente, ao lado e no rodapé da página, vetorização da imagem, pela autora. Índice: figura escalonamento e círculo inscrito.



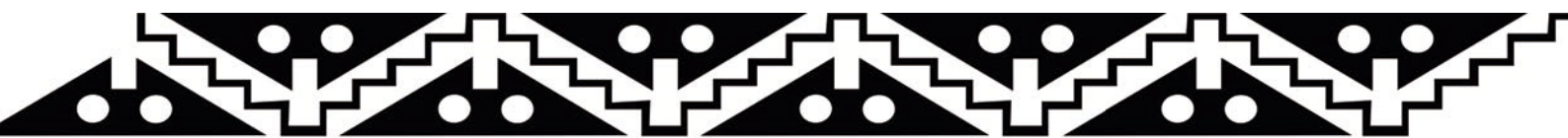
Cabeça de serpente



Índice da cabeça da serpente

Diante da percepção dessa imagem que se repete e que sugere ter ligação com a forma da serpente, vínculo de uma cosmovisão compartilhada pelos ameríndios, observa-se que sua difusão é popular, pois notamos sua presença tanto nas cerâmicas cerimoniais encontradas nos contextos funerários dos governantes na antiguidade, quanto nas cerâmica domésticas como as Moche acima (Fig.37).

Vemos a síntese da forma serpente, na primeira peça à esquerda (cabeça), e a síntese (triângulo) na peça à direita. Planificamos as imagens que estão nas peças como método para verificar o procedimento de decomposição e abstração da imagem pensada para estas estampas conceituais. Mais uma vez chegamos a uma imagem muito similar à imagem escalonada com o triângulo inscrito nas cerâmicas das terras baixas dos Kadiwéu e da Amazônia Shipibo.



Cerâmica Cumancaya: parente e serpente

Em visita ao Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru, em Lima, notei uma peça que se destacava na coleção de cerâmicas amazônicas pré-colombianas. Tanto o estilo, quanto a técnica da ceramista que a fez no início de nossa era (cerca de 1.000 d.C), eram notáveis e faziam da peça uma gigante, dentre as outras da coleção, embora seu corpo não ocupasse mais que 15 cm³. A peça parecia ser leve, fina e lembrava uma cumbuca pequena. Os desenhos que pareciam estar camuflados no barro foram delineados pela incidência da luz. Percebi que foram feitos com insição em baixo relevo. A composição com desenhos escalonados e espirais, índice semântico associado à serpente nesta pesquisa, aparece no corpo da cerâmica, dessa vez, em uma região geográfica mais distante dos Andes, nas terras baixas amazônicas. Trata-se da cerâmica Cumancaya do Ucayali, uma parente da cerâmica Shipibo-Conibo.



Fig.41 - Cerâmica Cumancaya (Amazônia), Ancestral à cerâmica Shipibo-Conibo. Cerca de 1.000-1.300 d.C. Coleção MNAHP, Lima, Peru. Tamanho aprox. 15 x 14 x 15cm aprox. Foto da autora, 2017.

Alguns pesquisadores (LATHRAP, 1979, apud ALMEIDA, 2016, p. 318; MORIN, 1998, p. 297) acreditam que a cerâmica Cumancaya seja uma ancestral próxima da cerâmica Shipibo-Conibo no Ucayali. Seria possível identificar índices gráficos que conectam as duas tradições em torno da cerâmica? Segundo Lathrap sim:

Todas as técnicas decorativas usadas na cerâmica utilitária shipibo-conibo existem na cumancaya. A linha quebrada formando ângulo reto, o motivo cumancaya mais reproduzido, torna-se cada vez mais pequeno nos participantes mais tardios da tradição cumancaya, havendo assim uma continuidade completa para os segmentos em ângulo reto, que são um elemento constante da arte shipibo-conibo moderna. (LATHRAP, 1970, p.154)

A presença destes elementos gráficos podem indicar uma rede de saberes cerâmicos milenares na região. No mapa de Donald Lathrap (ibidem 2016, p.319), que será apresentado na página 147 do capítulo dois, é possível notar a proximidade entre a comunidade Shipibo de *Jepe Ian*, onde foi feita a pesquisa de campo deste trabalho, e o sítio arqueológico de Cumancaya, que possui origens míticas para os Shipibo. Há uma narrativa que conta que alguns Shipibo foram enviados pelo Inca para Cumancaya, após tomarem um banho com *rau* (planta medicinal), tendo se tornado “la gente invisible” (SÁEZ, 2000, p.10). Alguns mitos Pano reforçam a ideia de intercâmbio de saberes no Ucayali. Embora haja uma polêmica em torno das interpretações que se valem dos mitos como elementos históricos para analisar os processos sociais na Amazônia, a possível herança tecnológica e de elementos cosmológica na cerâmica Shipibo-Conibo ainda pode ser pensada a partir das analogias entre as produções e processos cerâmicos. No caso da peça comentada há pouco (Fig.41), as semelhanças com a cerâmica Shipibo-Conibo existem tanto na morfologia da cuia de Cumancaya, que lembra a *qüencha* Shipibo, quanto na iconografia, com espirais e desenhos escalonados. Um outro aspecto interessante levantado por Lathrap (et al. 1985, p.66) é a presença de uma cobertura de resina nas peças, que nos remeteria mais uma vez aos processos da cerâmica Shipibo-Conibo que utiliza uma resina natural para fazer o acabamento das peças. Estes povos ainda compartilham práticas de enterro com o uso de urnas funerárias, deformações cranianas e artefatos utilizados em ritos de passagem em festas como a *Ani Sheati* dos Shipibo (GONZÁLES, p.36).

Cerâmica Shipibo-Conibo



Fig. 42 – Chakana pintada com engobes em cerâmica Shipibo, Amazônia, s/d. 15 x 20 x 20 cm. Coleção MNAAHP, Lima, Peru. Foto da autora, 2017.

Os Shipibo ocupam um espaço maior neste trabalho a partir do capítulo dois, mas é importante já destacar uma relação pertinente à pesquisa entre os *Kene* (desenho Shipibo) e os desenhos escalonados andinos como falamos há pouco. Na cerâmica Shipibo-Conibo (Fig.42) observa-se a figura escalonada com um quadrado dentro. Este tipo de motivo é recorrente nas artes Shipibo e lembra muito a *Chakana*⁵⁸, imagem popular em todo o Peru, associada à agricultura e às relações diferenciadas com o espaço-tempo no cosmo. Na aldeia em que estive, as pessoas falavam sobre a *Chakana*. Pode ser uma designação moderna para este tipo de desenho, mas as pesquisas arqueológicas e no campo da antropologia da arte mostram que essa imagem é mais antiga.

Na cerâmica Shipibo-Conibo o escalonamento das linhas que formam as figuras geométricas possui um estilo próprio que lembra circuitos eletrônicos formando

⁵⁸ - Cruz del sur, ícone milenar que circula pelo Peru e outros países da América Latina. Sintetisa a cosmovisão andina, apresentando os 3 planos cosmológicos: Hanan Pacha, Kay Pacha e Ukhu Pacha, além de remeter a conceitos morais e éticos ligados às questões agrícolas e coletivas.

redes gráficas na composição das linhas, que se diferenciam por suas espessuras, cores e traduções semânticas que remetem a conhecimentos adquiridos durante rituais com *ayahwasca* e outras plantas psicoativas.

Embora as peças mais antigas dos shipibo-conibo, até hoje datadas, tenham apenas 400 anos (LATHRAP, 1979, apud ALMEIDA, 2016; MNAAHP, 2017), há elementos na cerâmica que remetem a outras tradições mais antigas como a Cumancaya, comentada há pouco, sugerindo possíveis trocas ao longo dos processos históricos e socioambientais na Amazônia, sendo um campo fértil a ser estudado em um futuro próximo. A circulação de elementos gráficos, ou índices cosmológicos, é significativa quando nos deparamos com a quantidade de produções cerâmicas, entre os Andes e a Amazônia, observando suas variações e semelhanças quando colocadas lado a lado. A força destes desenhos os possibilita atravessar o tempo e movimentar memórias, cosmologias e arte em rede. Cada ponto dessa rede é importante para mantê-la viva e resistente aos desafios contemporâneos impostos por economias estrangeiras, que apostam na mecanização do conhecimento e na aculturação destes povos. Uma característica interessante para pensar as relações entre estes povos ribeirinhos é a cultura circulante das ceramistas. Foi notável a disposição de minha interlocutora Agustina Valera da aldeia de São Francisco de Yarinacocha, no Ucayali, para viajar de barco. Também Lathrap comenta sobre essa cultura viajante dos Shipibo:

As oleiras de San Francisco não raro visitavam parentes em Imaríacocha, no rio Tamaya, em parte para obter resinas. Uma rede de trocas informal como essa é suficiente, por si só, para a circulação de grande parte das matérias-primas utilizada na manufatura cerâmica. Além disso, é comum os homens viajarem grandes distâncias para operações de corte de madeira durante o período chuvoso, de novembro a abril. Materiais para a produção cerâmica são, muitas vezes, obtidos durante esse emprego sazonal. (LATHRAP, 1979, apud ALMEIDA, 2016, p. 324).

Também notamos estes motivos gráficos escalonados na cerâmica Inca. Muitos pesquisadores acreditam que a cerâmica Inca é herdeira de um conjunto de tradições cerâmicas do Norte ao Sul do Peru e que, portanto, derivaria de uma mistura de conhecimentos técnicos e cosmológicos compartilhados ao longo de um caminho Inca que ligada diferentes regiões nos Andes.



Fig. 43 - Aribalos Inca. Cerâmicas usadas para armazenar água e outros líquidos. Tamanho aproximado da peça maior: 110 x 60 x 60 cm. Acervo Museu Larco, Lima, Peru, 2017. Foto da autora.

Cerâmica Inca

A cerâmica Inca caracteriza-se por ser um tipo de cerâmica fina (Fig. 43), como dizem os especialistas da área de arqueologia, ou seja, que exibe técnicas aprimoradas, como acabamento de superfície, em sua produção. Para compreendermos essa arte Inca, que revela um alto investimento técnico, é necessário olharmos para a história a que temos acesso. Sabe-se que durante os séculos XV e XVI foi desenvolvida uma rede de comunicação sociotécnica, comercial e política muito eficaz pela América do Sul, que conectava os territórios onde estão hoje o Peru, Chile, Bolívia, Equador e Argentina, o que mostra que os Incas se dedicaram a criar estratégias de circulação de arte, alimentos, produtos diversos, ciência e medicina.

O caminho Inca (*Quapac Ñan*) é reconhecido pelo governo do Peru e outros países da América do Sul, também pela UNESCO⁵⁹, sendo considerado um importante legado histórico e arquitetônico para se compreender as relações sociais entre as regiões a partir da leitura dos caminhos indígenas na América do Sul. Essa rede se formara para fortalecer um império político e econômico dos mais expansionistas da história do continente americano.

A história Inca ocupa uma porcentagem pequena do processo histórico do Peru, apenas 15% de um total de 10.000 anos de ocupação e produção de conhecimento nos Andes. Ainda hoje, acredita-se que foram os mais conquistadores da América pré-colombiana devido à extensa rede de comunicação que utilizavam e que lhes permitia se organizarem politicamente e integrarem regiões distantes entre si.

Sabe-se que o refinamento de suas artes foi possível graças a uma herança de conhecimentos técnicos adquiridos de tradições anteriores como: Moche, Chimú, Ica-Chincha, Vicús e Wari (MACEDO, 2014; MNHAAP, 2017). Sem dúvida, o desenvolvimento científico, artístico, socioambiental, a organização com metodologias para comunicação em rede, como o uso dos *quipus* - nós em cordões de algodão, na língua *quechua* – e o uso de uma língua secreta que impedia a compreensão dos espanhóis - o Puquina, segundo a pesquisa do professor da PUC, de Lima, no Peru, Rodolfo Cerrón Palomino (2013) – fazem parte de um conjunto de estratégia de consolidação política.

Se abrirmos muitos dos livros de história da atualidade veremos que o Inca ainda é o escolhido para ser lembrado como o representante histórico do Peru antigo. Fala-se bem pouco sobre esse país nos livros de história encontrados no Brasil e, talvez, por isso tenha-se criado um fantasma em torno do Inca que o caracteriza como o selvagem e violento que realizava rituais de sacrifício e oprimia outras aldeias politicamente, mas quando se entra neste território ontológico e cosmológico percebe-se que há muitos equívocos nas traduções sobre as relações andinas.

⁵⁹ - *United Nations Educational, Scientific and Cultural organization*. Dedicar-se a construir um espaço de intercâmbio de conhecimento nas áreas de Educação, Ciência e Cultura em prol da reciprocidade entre os povos. Atualmente, os programas contribuem com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável definidos na Agenda 2030, adotada pela Assembleia Geral da ONU em 2015.

Cada narrativa histórica apresenta uma perspectiva política, por isso ver a história a partir da perspectiva de um Outro é conhecer um processo histórico até então encoberto. Analisou-se a cerâmica Inca a partir das relações sociais e cosmológicas, dando atenção à economia simbólica e às narrativas históricas peruanas.

Dentre as formas cerâmicas que mais se repetem nas coleções dos museus no Peru os aríbalos se destacam, são grandes jarros globulares com asas laterais e golete que termina com uma abertura estendida e dobrada para fora. Possuem tamanhos variados chegando a medir 110 cm de altura (Fig. 44), podem armazenar líquidos como água e *chicha*, um fermentado de milho muito popular no Peru. Seu corpo sugere uma construção da forma a partir da técnica do paleteado e acabamento de polimento com pedra, procedimento que circula pela costa norte do Peru preservando parte das tradições cerâmicas pré-colombianas Vicú e Simbilá. Sabe-se que os Incas chegaram até Piúra, extremo Norte da Costa peruana, logo, pode-se dizer que as trocas de saberes influenciaram a cerâmica Inca, como no caso da técnica do paleteado usado para fabricar os aríbalos. Também se nota, na peça da figura 44, a presença de índices gráficos que nos remetem a outras cerâmicas produzidas no Peru. Insetos, imagens escalonadas, o apêndice de felino na parte frontal da peça, são imagens que se repetem nas cerâmicas andinas. A relação de alteridade com seres que possuem poder de agência sobre os humanos, também está cristalizada como conceito cosmológico neste aríbalo.



Fig.44 - Aríbalo. Cerâmica Inca (cerca de 1.300 d.C - 1450 d.C.) Tamanho aprox. 80 x 70 x 55cm. Coleção MNAAHP, Peru, 2017. Foto da autora.



Fig.45 – O ceramista Maneno Llinkarimachiq de Chulucanas, região de Piura no Peru, utilizando a técnica do paleteado durante uma oficina de Pássaros Sonoros (cerâmica sonora) no Instituto de Artes UNESP em 2016.

Gabriel Ramón Joffre conta em seu livro *Los alfareros golondrinos* (2013), que os alfareros viajantes de Simbilá, na Costa Norte peruana, percorreram parte da Costa e da Serra levando os saberes cerâmicos a muitos lugares. São histórias de alfareras e alfareros viajantes que faziam o conhecimento circular nos andes através da cerâmica. Ainda hoje, vemos a disposição golondrina em ceramistas de Piúra.

O ceramista Maneno Llinkarimachiq, (Fig. 45) que cresceu em Piúra, no Peru, formado pelas tradições cerâmicas do norte peruano, mantém a cultura viajante e golondrina da história de seus ancestrais. Em 2016, tivemos a oportunidade de recebê-lo no Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo, para ministrar uma oficina de *Pájaros sonoros*, feitos com a técnica do paleteado e do *bruñido* (polimento), procedimento cerâmico de origem Vicú, Moche, Simbilá e Inca no Peru. Trata-se de uma técnica em que uma tábua de madeira vai modelando a peça com a ajuda de uma pedra posicionada em seu interior para dar forma conforme o ceramista vai batendo em suas paredes. A peça precisa estar em ponto de couro (um pouco dura) e o processo é bem delicado. Após o polimento, a peça fica com aspecto surpreendente, lisa e brilhante. Maneno é um dos herdeiros destes saberes milenares e fala de suas memórias no documentário “Memórias do Barro”, de 2017.



Fig. 46 – Cerâmica inca produzida pós-contato com os espanhóis, mostrando a presença de elementos europeus como a técnica do vidrado/esmalte na silbadora à direita. Também ocorre uma inversão de perspectiva ontológica no gesto do personagem da peça ao fundo, quando este domina o jaguar ao contrário do que se vê nas peças mais antigas pré-colombianas, em que se nota, na morfologia, a presença do jaguar atacando um veado ou metamorfoseado com um humano. Isso ocorre devido a interferência da perspectiva ocidental sobre a arte ameríndia no processo de colonização. As silbadoras medem aproximadamente 24 x 29 x 11cm. Acervo Museu Larco, Lima, Peru. Foto da autora, 2017.

O documentário foi realizado em parceria com o ceramista, a autora e o Instituto de Artes da UNESP durante uma oficina de *Pájaros Sonoros* ministrada por Maneno.

É curioso o fato de que, até hoje, a cultura golondrina do Norte peruano esteja viva nos ceramistas como Maneno, que viaja ensinando técnicas e transmitindo saberes cerâmicos. A cerâmica andina com sua práxis educativa transmite tradições cosmológicas nativas, técnica e estética.

Outro tipo de peça recorrente na cerâmica Inca, que também deriva de outras tradições da costa peruana, é a silbadora. Cerâmicas sonoras com duas câmaras e uma abertura para colocar água. O som é ativado pela passagem da água de uma câmara para outra em seu interior (Fig. 46,49). Acredita-se que eram usadas pelos especialistas das plantas, *yatiris*, nas cerimônias de consagração de Pacha para evocar a força dos espíritos reguladores dos fenômenos ambientais.

Durante o processo da pesquisa, foi possível construir algumas peças inspiradas em cerâmicas pré-colombianas como a silbadora (Fig. 47). Buscou-se, com isso, experimentar na pesquisa um estado perceptivo diferenciado ao produzir uma peça com tecnologia milenar ameríndia, utilizada pelos *yatiris* nos Andes; também sentir o que a peça oferece na fruição ao ser acionada pela passagem de água em seu interior (Fig. 46), o que provoca um som emitido por um apito construído sobre um dos goletes. Essa cerâmica sonora ilustra o que Alfred Gell (2005) nos conta sobre a “tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia” quando analisa as produções tecnológicas indígenas pela perspectiva do encantamento, ou agência dos objetos.



Fig.47 – Silbadora cerâmica produzida pela autora durante oficina com a artista argentina Adriana Martinez no IA/UNESP, São Paulo, 2017.
Tamanho 24 x 29 x11,5cm.

Fig. 48 – A imagem mostra o funcionamento da peça pela alternância do movimento pendular, que faz com que a água passe de uma câmara à outra, force a saída de ar e produza som.



Incas no Ucayali: histórias indígenas na Amazônia

Iniciamos esta pesquisa como que pela entrada de um labirinto, formado por caminhos com processos históricos e sociais na América do Sul, que convergem para um centro de memória alimentado constantemente por novos agentes externos ao labirinto que transformam os processos internos e, assim, as expressões dessas memórias nas artes como a cerâmica. Esta é a segunda imagem-conceito da pesquisa: os caminhos como veias, vias de acesso às memórias indígenas latino-americanas. Quando falamos em Inca estamos nos referindo a quem exatamente?

Na história colonial, percebe-se que o termo Inca é usado como um nome genérico que se refere a uma parcela dos povos falantes da língua *quechua* que viveu nos altiplanos andinos até meados do século XVI, quando os espanhóis impuseram sua política ocidental, suprimindo a política local incaica. Tanto a perspectiva colonialista, quanto a indígena peruana reconhecem os Incas como grandes viajantes da América pré-colombiana. Não só os caminhos de pedras construídos durante este governo nos andes, que ligavam regiões (hoje países) distantes, confirmam essa prerrogativa cultural, como as produções materiais também reforçam a imagem do Inca viajante. Nos mitos Shipibo, o Inca surge como um mestre que irá transmitir conhecimentos sobre cerâmica, bordado, pesca, uso de plantas medicinais como *ayahuasca*, atuando como um agente externo de extrema importância para a constituição pessoa e de nação Shipibo⁶⁰.

Um mito Shipibo conta que foi uma oleira Inca quem criou o Branco, mal cozido, o Negro, queimado, e os Shipibo, no ponto, (SÁEZ, 2000; ROE, 1988). O Inca sendo também o criador dos outros humanos, o Branco e o Negro, ocupa um

⁶⁰ - Atualmente o nome Shipibo funciona como um *pronome sociológico* que identifica e unifica diferentes grupos Pano na Amazônia, através dos mitos, histórias e arte em torno de uma grande nação indígena na Amazônia (SÁEZ, 2000. P.25 – grifo meu). Trata-se de um termo que abarca os Shipibo, Conibo, Setebo, Cacataibo, Cashibo, Remo.

lugar diferenciado na mitologia deste povo, se afastando de uma metáfora para o estrangeiro e se aproximando do que seria uma alteridade celeste criadora.

O debate sobre o Inca Pano foi inaugurado nos anos de 1985 a partir da publicação de um artigo polêmico, no *Journal of Latin American Lore*, escrito por Donald Lathrap, Angelika Gebhart-Sayer e Ann Mester em que estes defendem uma tese de contato entre uma aristocracia *quechua* e os Shipibo-Conibo baseada em uma pesquisa histórica pan-pano e em uma série de relatos recolhidos por Gebhart nas aldeias shipibo-conibo do Ucayali (SÁEZ, 2000, p. 7).

Dentre as posições tomadas no debate, Oscar Calavia Sáez (2000) irá destacar duas linhas de argumentação, a da *bricolagem mitológica* que acredita que a presença do Inca nos mitos seria fruto de uma memória recente sobre o contato com o Branco, pois percebe-se uma ambiguidade moral nas relações com o Inca, o que sugeriria as relações de aliança e de guerra com o colonizador. Hora ele surge como um herói estrangeiro que leva conhecimento e riquezas aos povos do Ucayali, hora ele é o opressor e sovina. A outra linha, ainda de acordo com a primeira, vê essa figuração mitológica como o reflexo do fantasma do Inca na historiografia peruana, ou seja, o mito do Inca como resíduo do contato com missionários, messiânicos, comerciantes, extrativistas e outros viajantes. Oscar Calavia faz uma crítica ao texto de Donald Lathrap, Angelika Gebhart-Sayer e Ann Mestre (1985), entendendo a tese como reflexo de um *paradigma primitivista* que via a memória como função estática e fruto de uma origem intercultural inatingível. Apesar disso, Calavia afirma que poucos autores hoje negariam a “intensidade e a antiguidade da comunicação entre a cordilheira e a floresta. Os documentos históricos são taxativos, abundantes e relativamente bem conhecidos: só um certo *bias* evolucionista tendia a fazer das duas regiões pólos na tipologia das culturas americanas.” (SÁEZ, 2000, p.8).

Nesta pesquisa, seguimos com a ideia de Calavia e não buscaremos uma origem intercultural Inca Pano, mas analisamos os processos de construção de memória a partir das narrativas indígenas que falam sobre a produção material como a cerâmica que, segundo os Shipibo-Conibo, também é um dos saberes transmitidos pelo Inca fundador.

Percebe-se que as tradições orais agem sobre a memória e a constituição de pessoa Shipibo-Conibo, ao mesmo tempo em que promovem a expressão visual das artes do corpo, da cerâmica, da tecelagem, do desenho (*kene*) e de outras produções. O que as narrativas orais relembram também está apresentado na cerâmica. O casal de Incas que ensinam os Shipibo aparece em muitas narrativas míticas, como conta Agustina Valera na passagem a seguir:

Inka Ainbo⁶¹

Moatianronki iká iki Inka, benbo betan ainbo, noa jawéki ati onanmai. Benbo Inkanki akátiai pia ati, yomerati, nonti ati, shakiti ati, biski ati, jato asheakin. Jatian Inka Ainbo Shipibo ainbobaon: «Non Inka, non tita Inka» akin akátikanai. Jatian janki jato onanma iki chitonti ati, yoman timati, mapó ati, kené ati. Jaskáashonki jabaon noa onanma iki.

La Mujer Inca

Antigamente existían os Incas, homens e mulheres, nos ensinavam a fazer as coisas. O homem Inca ensinava aos homens a fazer flecha, a caçar, a fazer canoa, ralador, batedor. Por outro lado, as shipibas diziam a mulher Inca: «Nossa Inca, nossa mãe Inca. Então, ela ensinou nossas avós a confeccionarem a saia, a tecer pano, a fabricar cerâmica, a desenhar. Logo, elas nos ensinaram também.(ROJAS; BISMARCK, 2004, p. 65. Tradução nossa)

Agustina Valera Rojas é uma ceramista Shipibo que vive em Yarinacocha, no Ucayali (Amazônia peruana) e que contribuiu para esta pesquisa narrando passagens históricas e míticas que serão tratadas ao longo desta dissertação com um aprofundamento, a partir do capítulo dois, em que falaremos dos processos e procedimentos da cerâmica Shipibo-Conibo. Essa passagem, retirada do livro de Pilar Valenzuela Bismarck (2004), que fala da mulher Inca é pertinente para a discussão, pois expõe um Inca ator e criador de eventos que definirão modelos sociológicos entre os Pano.

A antropologia atual, a historiografia, a arqueologia e os pesquisadores indígenas têm apontado a capacidade de transformação das estruturas sociais mediante as experiências históricas. Observa-se que “a variabilidade das estruturas constitui sua força, e não o signo de sua falência – um princípio

⁶¹ - Transcrição na língua Shipibo-Conibo e, a seguir, a tradução nossa do original em espanhol, retirado do livro de Pilar Valenzuela Bismarck, 2004. p. 65.

estruturalista amplamente aceito como enunciado teórico, mas raramente aplicado na descrição.” (SÁEZ, 2000, p. 28). Ou seja, é a variação nas estruturas sociais e nos modelos míticos que revela uma dinâmica própria das tradições Shipibo-Conibo dando corpo a elas.

Há uma agência histórica por trás deste debate sobre os encontros dos Pano com o Inca e o Branco que é mais importante, no contexto atual, do que se deter à veracidade dos modelos míticos e suas origens. Essa agência histórica transformadora faz da cerâmica Shipibo-Conibo um corpo em mutação, já que ela também é uma expressão das relações sociais.

Sendo assim, pode-se projetar um campo de análise sociológica e artística a partir da presença do Inca em narrativas relacionadas à cerâmica Shipibo-Conibo na Amazônia peruana. Tais trocas irão transmutar não só a cerâmica, como também o contexto social. Encerramos o primeiro capítulo propondo uma ponte semântica entre saberes cerâmicos, uma espécie de sociologia da arte que articula cosmologia, memórias sociais e modos de apresentação dessas memórias nos processos cerâmicos.

Ainda que cada povo possua uma metodologia para construir e compartilhar conhecimentos cerâmicos, as semelhanças também existem e podem contribuir para conectar redes históricas como forma de aproximação do sentido de arte indígena e dos processos cerâmicos da antiguidade latino-americana até os dias de hoje. Penso ser produtivo para quem estuda a cerâmica pré-colombiana se aproximar dos produtores indígenas vivos, assim como observar os processos cerâmicos e suas narrativas cosmológicas, contadas e inscritas. São eles quem conhecem as histórias e tecnologias tradicionais da cerâmica indígena. Seguimos em direção à Amazônia para conhecer os Shipibo-Conibo e sua tradição viva na cerâmica.

CAPÍTULO II

CERÂMICA SHIPIBO-CONIBO NA AMAZÔNIA PERUANA





Fig.49 - Cerâmica Shipibo-Conibo da família Valera Rojas, cuja autoria se divide entre Ranin Ama e Isá Sheka, seu filho. Tamanho aprox.55 x 35 x 30cm. Peça da coleção Estúdio OcaHaru. Foto da autora, 2017.

Nossos desenhos não se encontram nos livros, somente estão em nossa mente. Nossa mente é como um livro onde imaginamos os desenhos para logo reproduzí-los. Em nossa mente está o que imaginamos. O desenho é o que com sua beleza nos hipnotiza, logo se transforma em *yacumama*. A mesma *yacumama* é nosso desenho. (ROJAS; BISMARCK, 2004, p. 77)

CERÂMICA SHIPIBO-CONIBO NA AMAZÔNIA PERUANA

2.1 Histórias coloniais e narrativas indígenas

Os Shipibo e Conibo vivem na floresta tropical amazônica, na região percorrida pelo sinuoso rio Ucayali que flue para o norte do Peru e margeia os Andes no sopé de suas elevações. Se une ao rio Marañón e entra no Brasil como rio Amazonas. Os Shipibo ocupam a região que abrange o Ucayali central, ao norte do rio Pachitea até a região de Contamana, enquanto os Conibo e outros parentes de língua Pano, vivem no alto Ucayali, mais ao sul do Pachitea (LATHRAP, 1979; apud ALMEIDA, 2016, p.318). Entretanto observa-se uma tendência ao deslocamento entre os Shipibo, que seguem para o sul do rio Ucayali motivados pelos casamentos entre aldeias, para fugirem das inundações e para buscar matérias-primas para a produção de suas tecnologias do encantamento⁶². Estes são os motivos das migrações e do processo de fusão Shipibo-Conibo (MORIN, 1998, p. 284 apud EAKIN, 1980, p.41), sem esquecer que eles também se uniram, durante o processo de colonização, para expulsar as missões franciscanas espanholas, mantendo-as longe do Ucayali até pouco tempo.

Os Shipibo fazem parte da família linguístico-cultural Pano⁶³, como os Cashibo-Cacataibo, Shetebo, Conibo, Huni Kuin, Yamináwa, Kaxináwa e Remo, dentre 60 grupos espalhados para além das fronteiras do Peru, Brasil e Bolívia. Vivem na bacia do rio Ucayali que corre pelo sopé dos Andes peruanos e escorre pelos seus afluentes com os rios Pisqui, Caco, Callería e Aguaytía na Amazônia, além de ocuparem, atualmente, o território às margens do rio Rímac, em Lima, onde vivem em situação socioambiental e econômica semelhantes a dos Guarani do Pico do Jaraguá, em São Paulo, devorados pelas relações urbanas que os coloca à margem da vida social na cidade. São lembrados na literatura histórica por sua resistência quando da ocupação missionária espanhola no Peru e, dentre outras coisas, pela complexa arte em cerâmica e bordado que ilustra narrativas históricas e míticas sobre os encontros estrangeiros com humanos e não-humanos, com povos vizinhos

⁶² - Alfred Gell (2005), expoente nas discussões sobre antropologia da arte e agência,

⁶³ - Raíz linguística e cultural compartilhada por alguns povos amazônicos como os Shipibo, Huni Kuin, Yamináwa, Kaxináwa, Remo, dentre outros, que compartilham aspectos semelhantes nas cosmologias e relações socioambientais.

e com o Inca, mito recorrente tratado por autores como Lathrap, Sayer, Mester (1985); Calavia (2000) e Roe (1988) e, sobretudo, pelos próprios indígenas formando um *corpus* de literatura mitológica importante para compreender as relações socioculturais, ambientais e históricas deste povo na região. Constituem uma população significativamente grande que habita a bacia hidrográfica do Ucayali desde a grande migração (ERIKSON, 1992, p. 239-240). Embora sempre em confronto com outros povos, os Shipibo viveram momentos de conciliação com os Conibo, Shetebo e Cashibo-Cacataibo. Uniram-se no final do século XVIII para expulsar os missionários espanhóis da região, após uma série de epidemias e mortes nas aldeias. Em 1930, chegam os primeiros missionários protestantes no Ucayali e se instalam, até hoje, com as igrejas evangélicas, o que marca o início de uma série de transformações nas aldeias. Suas histórias de guerra, de aliança e resistência ao sistema colonial estão presentes nas narrativas orais e em outras produções poéticas como a cerâmica que, após a união entre estes povos, se transformou unindo estilos diferentes, como se nota na cerâmica Shipibo-Conibo atual em que se identificam dois tipos de *kene*⁶⁴ característicos destes povos.

Hoje, somam cerca de 35 mil habitantes, segundo a base de dados dos povos indígenas do Ministério da Cultura do Peru (2017), estando entre as maiores populações indígenas da Amazônia. Trata-se de uma grande nação afetada, diariamente, pela economia global de exploração da terra que destrói o solo, a água e toda a biodiversidade da floresta, além de subjugar as economias locais às demandas ocidentais globalizadas. As áreas de disputa entre a economia globalizada e a economia indígena conjugam espaços interessantes, pois apontam para a margem do domínio do Estado, em que a lógica do capital é driblada pela lógica nativa, cuja transformação nas tradições é *figuração do devir* (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 56).

A aldeia de *Jepe Ian*, ou São Francisco⁶⁵ de Yarinacoha é conhecida como sendo turística na cidade de Pucallpa (maior cidade do Ucayali na Amazônia peruana) e embora seja visível a ofensiva do ocidente nos modos de vida das aldeias, a presença das tradições também está lá: na língua, nas produções de conhecimento,

⁶⁴ - Desenhos Shipibo-Conibo na língua desse povo.

⁶⁵ - *Jepe Ian* é o nome da aldeia Shipibo de São Francisco de Yarinacoha, São Francisco é o nome dado à aldeia pelos missionários franciscanos durante a colonização.



Fig.50 - Praça da aldeia *Jepe lan*, Amazônia, 2017. À esquerda, a casa onde as mulheres se encontram para bordar. Ao lado, na casa maior, onde elas organizam uma exposição permanente com suas artes e artesanias todos os dias. Em frente à casa maior, vê-se uma estátua de uma ceramista segurando uma peça e lembrando a importância deste saber para a comunidade. Abaixo a detalhe da estátua da cerâmica.

A tradição aparece nas práticas de conhecimento e nas expressões dos saberes shipibo, sendo a tradição refigurada pelos herdeiros Pano do Ucayali para (re) existir historicamente. Mas São Francisco também é lembrada por esses herdeiros como uma aldeia que, igualmente a outras da região, enfrentou invasões coloniais durante séculos. "Foram muito violentas as lutas entre os Pano e os espanhóis na época das missões franciscanas nessa região, os Shipibo e outros povos sempre foram muito resistentes ao ocidente e ao cristianismo", contou-me o médico e terapeuta tradicional Antônio Muñoz (mestre Senen Pani) um de meus interlocutores durante a minha estadia em seu *shobo*, casa na língua Shipibo-Conibo, (Fig. 52).



51 - Estátua da ceramista que mostra a importância deste saber para os shipibo na aldeia de São Francisco em yarinacocha. Na sombra da árvores, duas bordadeiras conversam e bordam. Amazônia peruana, 2017.



52 - *Shobo* (casa) Shipibo na aldeia de *Jepe Ian*, Yarinacocha, Amazônia peruana, 2017. Foto da autora.

Histórias como essa fazem parte dos relatos missionários, como o *Vocabulario Castellano-Quechua-Pano* (1903) de Fr. Navarro, missionário do convento de Ocopa no Peru (centralizador das missões espanholas). Fr. Navarro fala sobre a notória insurreição dos Shipibo, Shetebo e Conibo liderada por Runcato Shetebo que culminou na união destes povos após o evento:

Quando as missões do Ucayali ofereciam um vislumbre de felicidade e um futuro lisonjeiro para os missionários apostólicos, surgiu naquela terna vinha, plantada entre os infiéis Shetebos, o joio da discórdia. Esta tribo era dividida em duas parcelas que viviam inimizades entre si; uma delas capitaneada, por um certo Runcato, um homem de instintos ferozes, que, sob o manto de uma mansidão fingida, abrigava um natural vingativo e hipócrita; ele assaltou seus compatriotas de maneira traiçoeira e inesperada, vitimando vários junto com o P. missionário e leigos religiosos que o acompanhavam. Mas aquele coração de tigre não estava satisfeito com aquelas vítimas inocentes; com seu mau exemplo e falsas razões, induziu os shipibos e os cunibos a perpetuar o crime atroz de assassinar todos os missionários existentes naquelas tribos; e ele não parou até ver seus instintos cruéis e sanguinários satisfeitos. (NAVARRO, 1903, p. 171. Tradução nossa).

Narrativa tendenciosa de Navarro que revela preconceito e contradição moral quando ele trata as reações Shipibo como bárbaras, frente à invasão missionária, mas não admite as violências da igreja contra este povo ao instalar um sistema de doutrinação, vigilância e punição nas aldeias em nome do colonialismo. Ainda assim, fica evidente que houve resistência dos Shipibo às imposições culturais missionárias.

Apesar da resistência, em 1930, a primeira missão protestante se instala na aldeia e, hoje, vemos uma Igreja evangélica pintada com os *kene* enquanto uma pregação acontece para os Shipibo presentes. É uma imagem que causa espanto, sem dúvida, ainda mais quando se sabe que boa parte da produção cultural dos Shipibo se estrutura sobre uma rede de relações entre uma realidade visível e outra invisível, acessada nas práticas de conhecimento e cura com *ayahuasca*, *piripiri* e outras substâncias enteógenas naturais consumidas, há milênios, na América. Em um primeiro momento, o sincretismo entre a ideologia cristã/evangélica e a cosmologia indígena parece ser inconcebível, mas, na prática, ele acontece e revela negociações entre as partes envolvidas. A *ayahuasca* não é aceita pela igreja, mas os *kene* compõem com sua fachada, da mesma forma os Shipibo vão assistir a pregação, mas continuam tomando sua *ayahuasca* como prática de cura e usando suas *pampanillas* (saias bordadas). Observar essas negociações foi importante para compreender os pontos de mutação dos Shipibo, já que é visível que o impasse causado por um evento no presente ativa a memória em busca das tradições, para que estas legitimem suas histórias. Quais os limites da transformação para não se perder na perspectiva alheia e contribuir com o desfalecer da própria cultura?

Há um limite e penso que os Shipibo sabem disso. Embora haja objetos do mundo dos brancos nas aldeias, devido às conexões com o mundo fora delas, a cultura imaterial tem tanta força para eles que ainda que as trocas tenham alargado as redes e trazido novos desafios para as comunidades, saberes como a cerâmica e o *kene* continuam vivos, seja nos modos tradicionais de produção tecnológica, seja nos novos modos de fazer ocidentalizados. O exemplo mais atual dessa práxis educativa atenta aos saberes e cosmologia shipibo, na produção e transmissão de conhecimento, é atuação de alguns jovens pintores de *Jepe Ian* que incluem aspectos da cosmovisão shipibo, mitos e histórias nas pinturas em tela.

Cosmovisão Shipibo-Conibo

Na aldeia de *Jepe lan*, alguns jovens artistas, como se auto-denominam, pintam o universo amazônico e as mirações com *ayahuasca* em telas de algodão (Fig. 53), ressaltando elementos da cosmovisão Shipibo que os identifica como sociedade Pano. Ainda que utilizem tintas industriais, telas fabricadas com algodão e pincéis eles mantêm os traços mais marcantes de sua cultura. O mesmo ocorre com a produção de cerâmica em mudam alguns procedimentos, mas não suas marcas de estilo nos corpos cerâmicos. Quais as agências que viabilizam a continuação dos saberes Shipibo apesar das transformações causadas pelos encontros estrangeiros?

Conforme o pensamento amazônico, o universo representa vitalidade e está animado. Assim, toda entidade material, ou física, tem sua contraparte espiritual, que costuma possuir forma humana, ainda que geralmente, os seres humanos percebam somente as manifestações aparentes da realidade material, uma diversidade de seres invisíveis atuam e interatuam por trás ou dentro dela, de modo que a aparência constitui uma espécie de envoltório. Entre as noções sobre a dinâmica da vida, estão a homologação dos feitos da natureza e os da vida social, da mesma maneira a existência de uma rede universal que vincula supramundo e inframundo com o ecossistema e com a sociedade humana. (FLÓREZ; CUGLIEVAN; FONSECA. Lima, Peru, 2012. pg. 19. Tradução nossa)⁶⁶

A construção de mundo, ou realidade, para os Shipibo se dá pela circulação e atualização de seus mitos, ritos, sonhos e narrativas dos *meráya*, os especialistas das plantas na língua Shipibo. Ocorre de maneira semelhante à cosmovisão de outros povos que vivem na Amazônia, mas possui particularidades. Segundo eles, a dinâmica da vida provem das relações entre humanos e não-humanos que habitam a floresta amazônica, sendo que estes tomam forma de animais, minerais, vegetais e outros corpos que agem sobre os humanos, transformando a realidade.

⁶⁶ - Segundo o pensamento amazônico, o universo tem vitalidade e é animado. Assim, toda entidade física ou material tem sua contraparte espiritual, que geralmente tem uma forma humana, embora geralmente os seres humanos percebam apenas as aparentes manifestações da realidade material, uma diversidade de seres invisíveis agem e interagem por trás ou dentro dela, de modo que a aparência constitui um tipo de envoltório. Entre as noções sobre a dinâmica da vida, estão a homologação dos fatos da natureza e os da vida social, também a existência de uma rede universal ligando supramundo e inframundo ao ecossistema e à sociedade humana. (FLÓREZ; CUGLIEVAN; FONSECA. Lima, Peru, 2012. pg. 19. Tradução nossa).

O especialista *curandero* é o protagonista, o diplomata entre planos, para que o equilíbrio entre as forças visíveis e as invisíveis se mantenha. Esta cosmovisão se sustenta pelas relações travadas entre os planos, ou grandes espaços, sendo o mundo das águas (*Jene Nete*) o lugar onde vive a grande serpente *yacumama*, animal de extrema importância para entrar na perspectiva ontológica deste povo. Só os *meráya*⁶⁷ têm acesso aos planos por onde circulam os não-humanos. O conhecimento que trazem destes planos são compartilhados com a aldeia construindo uma realidade coletiva e sua cosmogonia. Embora haja variação nas narrativas pela pluralidade de histórias no Ucayali, destaca-se uma narrativa comum na região que relembra o tempo mítico dos Shipibo em que eles não tinham domínio sobre o fogo. O céu era muito mais baixo do que é hoje e o sol, estando tão perto, servia para cozinhar. Mais tarde, o céu se moveu para longe da terra e o acesso a ele passou a ser feito por meio de escadas.

O mito retoma um acontecimento em que um grupo de meninos gêmeos que passava o tempo fazendo e atirando flechas no céu. Um dia quando atiraram as flechas elas somem, apenas uma delas presa no céu. Então entenderam que as flechas estavam presas formando uma escada. E a narrativa:

No dia seguinte, os gêmeos viram que as flechas tinham se transformado em uma escada, cada uma perfurando a extremidade inferior da outra antes dela. Muitos animais e pessoas começaram a subir as escadas carregando comida com eles. Então, Deus ou a pessoa cuja comida eles estavam tomando ficaram zangados e soltaram as escadas. Todas as pessoas caíram de volta à terra. Muitos morreram; outros foram transformados em tatus. (EAKIN; LAURIAULT; BOONSTRA, 1986, p. 36. Tradução nossa).

Os planos intuitivos que desenham outras realidades cósmicas são percebidos pelos Shipibo-Conibo através da mediação dos xamãs, capazes de se comunicar com não-humanos e transitar por outros planos para buscar conhecimentos e mediar conflitos na cosmopolítica interespecífica.

⁶⁷ - Os especialistas que veem, se comunicam e circulam em outros planos cosmológicos.

Sobre o mundo e os espaços Shipibo:

A cosmovisão é o eixo do pensamento. Neste sentido, parte-se do trabalho realizado por Elí Sánchez e colaboradores, no *Ojo Verde* (2004), sobre a cosmovisão do povo Shipibo, o qual permite uma aproximação aos mundos e aos seres que existem na cosmovisão deste povo. A aproximação a sua forma de pensar foi chave para decifrar qual é a noção do espaço onde vivem e como o denominam. Sánchez levantou a existência de quatro espaços grandes: Mundo das águas, *Jene Nete*; Nosso mundo, *Non Nete*; Mundo amarelo, *Panshin Nete*; e Mundo maravilhoso onde está o sol, *Kakon Nete*. Cada um destes mundos abriga diferentes seres que, por sua vez, interagem entre si de diversas formas. (FLÓREZ; CUGLIEVAN; FONSECA, 2012, p. 34. Tradução nossa)

Estes planos, ou espaços virtuais e atuais, estão presentes nas cerâmicas como nas *Joni Chomo*, como veremos adiante, que é pensada a partir da divisão dos planos cosmológicos dos Shipibo no corpo das peças.

Fig. 53 - Detalhe de pintura de Melvin, Rotapon Cashibo-Cacataibo de 28 anos, com serpentes, *kene*, linhas escalonadas e outros elementos traduzidos das experiências com *ayahuasca*. Tinta industrial sobre tecido de algodão. Aldeia de *Jepe Ian*, Yarinacocha. Amazônia peruana. 2017. Foto da autora.



2.2 Divergência e aprendizado na Amazônia Shipibo-Conibo

O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.
(BARROS, 2009, p. 75)

No início de 2017, estive na aldeia *Jepe Ian*, ou São Francisco de Yarinacocha como a nomearam os missionários franciscanos no século XVI. Localizada em um dos afluentes da Bacia do rio Ucayali, na Amazônia peruana, onde as veias dos rios irrigam um corpo híbrido, húmido e quente em contínua transformação. A floresta amazônica guarda com cuidado outra dimensão do tempo, um pulsar próprio que conecta diferentes planos de percepção, marcados pelo trânsito de corpos, humanos e não-humanos, sendo estes últimos corporificados pelos encantados⁶⁸ e *donos*⁶⁹ dos lugares da floresta, como contam os Shipibo-Conibo.

O tempo dos saberes e das histórias dos coletivos que circulam por este espaço se divide em outros tempos e ritmos como efeitos dos encontros estrangeiros. Assim, o tempo dos mortos, o dos vivos, dos *Yoshin*⁷⁰, dos *Chaikoni*⁷¹ (*la gente invisible*) e *donos* compõe com a vida, delineando uma cosmologia nativa comum em equilíbrio com a floresta Amazônica.

⁶⁸ - Segundo a cosmologia Guarani e Tupinamba os encantados são seres invisíveis que agem sobre os humanos.

⁶⁹ - Segundo a cosmologia de muitos povos ameríndios, inclusive os Shipibo-Conibo, são seres não-humanos donos dos lugares da floresta. Possuem poder de agência sobre os humanos.

⁷⁰ - *Yoshin* espíritos maus que agem sobre os humanos.

“Para alguns, a doença e a morte seriam o resultado da aparição dos malvados espíritos *yoshin*, os quais teriam surgido quando os morcegos taparam o sol, enquanto que outros acreditam que foi pela indiscrição de um homem que presenciou, oculto, o parto da criança da filha do Inca, com quem havia se casado.” (MORIN, 1998, p. 372).

⁷¹ - Segundo relato de Agustina Valera no livro escrito com Pilar Valenzuela: “Os *chaikoni* são gente escondida, que normalmente não se deve ver. Antigamente, nossos avós *meráyas*, *onanyas*, se relacionavam com a gente escondida ou *chaikoni*. Eles diziam que os *chaikoni* também têm seus próprios nomes.” (ROJAS; BISMARCK, 2004.p.201. Tradução nossa)



Fig.54 - Foto aérea do rio Ucayali, Amazônia peruana. Foto da autora, 2017.

Um rio que serpenteia na geografia amazônica como *yacumama*, a grande serpente *de abajo*⁷² na cosmologia indígena amazônica. O Ucayali guarda histórias de circulação de pessoas, conhecimentos, saberes, artefatos e poéticas nativas. Quando cheguei em Pucallpa, segunda maior cidade do Ucayali na Amazônia peruana (Fig. 54), pude respirar melhor. O desértico litoral peruano, de onde eu havia partido, possibilitou esse contraste corpóreo que me fez relaxar um pouco depois de uma intensa pesquisa de campo em Lima e Chancay, cidades áridas e de clima seco. Na Amazônia, a língua espanhola ritmada pela cadência das línguas indígenas é que ativa as relações. Por isso, o trânsito de tradução entre, pelo menos, três estruturas linguísticas enquanto estive por lá foi importante para compreender a semântica e alguns signos linguísticos em diferentes estruturas de pensamento. O calor amazônico, húmido, me agradou e no primeiro dia segui em busca de informações sobre como chegar à aldeia de *Jepe Ian* onde vive Ranin Ama, Agustina Valera Rojas, a aceramista que eu vinha buscando em

⁷² - Segundo a cosmovisão andina, que também se desdobra na cosmologia amazônica, *o mundo de abajo* seria o espaço destinado ao mundo dos mortos, dos antepassados e das águas.

minha pesquisa desde que li o livro da linguista Pilar Valenzuela Bismarck (2015) escrito em parceria com a ceramista e que inspirou a minha busca por ela.

Quando cheguei na cidade de Pucallpa conheci Davi Diaz (Fig. 55), um jovem barqueiro e pescador que trabalha com o pai levando e trazendo turistas pra conhecerem a Amazônia. Ele me levou até a aldeia, que fica há duas horas do porto de Pucallpa, para conhecermos a ceramista. Ela não estava, mas sua filha Norma pediu que voltássemos no dia seguinte. Aproveitei o resto do dia para conhecer e sentir o espaço-tempo da floresta amazônica. No caminho de volta um peixe enorme toma fôlego fora das águas da lagoa de Yarinacocha. Seria um pirarucu? Era um gigante amazônico nadando em segurança perto de nós. Garças, bichos-preguiça, iguanas, araras e macacos desfilavam com sua beleza e tranquilidade.

A Amazônia expressa sua herança histórica e social nas cores e nos corpos que vivem por lá, ela é utopia coletiva de um planeta em crise e deve ser preservada em sua totalidade e integridade socioambiental.

Fig.55 - O amigo Davi Diaz, pescador, barqueiro e guia em Yarinacocha, Amazônia peruana. Foto da autora, 2017.





Fig.56 - Ranin Ama e Isá Sheka em seu ateliê explicando os processos cerâmicos deste saber Shipibo-Conibo. Em primeiro plano, podemos ver uma *kêmpo*, grande taça para fermentados. Aldeia Jepe Ian, Amazônia peruana, 2017. Frame do documentário *Kêmpo de mi madre*, realizada em 2017.

No dia seguinte voltei, Ranin Ama nos recebeu com alegria e logo começamos a falar de cerâmica e a organizar nossa agenda para as sessões de entrevistas e gravações dos processos artísticos com a cerâmica. Essas operações funcionaram como parte da metodologia de pesquisa e também objetivavam a produção de um documentário sobre a cerâmica Shipibo atual, tento como representante a família de Agustina Valera Rojas, Ranin Ama, que significa grande ceramista na língua Shipibo. Durante as entrevistas, Agustina expressou considerar importante esse tipo de registro para que as pessoas conheçam a arte Shipibo e para que eles não sejam esquecidos. Ela tomou a frente da produção em vearios momentos.

Foi significativa a disposição dela em nos fazer entender os sentidos da cerâmica Shipibo-Conibo. Seu pensamento articulado e engajado construiu uma narrativa com poética própria que apresenta a cerâmica Shipibo enfatizando a importância desse saber para a cosmovisão de seu povo e para sua identidade, além de refletir sobre as transformações nas tradições pós-contato com o mundo dos brancos. Partes das entrevistas com Agustina Valera e Oliver Agustín, seu filho (Fig. 56), seguem no texto e nos anexos ao final da escrita.

Os laços afetivos que me aproximaram da família de Agustina são frutos de dois bons encontros, um com o livro de Pilar Valenzuela, escrito em parceria com a ceramista, e o outro com Maneno Llinkarimachiq, amigo em comum e ceramista de Chulucanas, no Peru, que havia construído o primeiro forno de cúpula aberta para a ceramista sem que eu soubesse disso até chegar na aldeia. Foi uma feliz coincidência que nos aproximou imediatamente. A família de Agustina reiterou muitas vezes a gratidão que sente a Maneno por ensinar-lhes a queimar neste forno de cúpula, já que a queima era feita em fogueiras em forma de cabana, coberta por pedaços de madeira, sendo uma peça queimada por vez. Mocan Niwe (Juan Agustín), marido de Agustina, comentou que antes não era possível controlar tanto a queima como neste forno atual, as peças rechavam com facilidade e a produção era menor. Essa mudança parece ter sido favorável a essa família, já que Agustina ressaltou, várias vezes, que vende as peças como forma de obter renda para seus parentes. Ela explicou que houve uma mudança no modo de fazer cerâmica pela necessidade de ter capital para comprar coisas que, antes, eles cultivavam nas *chacras*⁷³ ou que não existiam como necessidade na aldeia.

A gasolina é o exemplo mais contrastante de interferência dos modos de vida ocidental nas aldeias. É usada em pequenos motores nas canoas, nos barcos maiores e nas *motitas* (motos) que funcionam como um meio de transporte atual e como marcação de status social. Também é a responsável pela poluição das terras, onde eles plantavam antes, e da água nos afluentes dos rios. A ideia de progresso defendida pelo imaginário eurocêntrico atuou de forma ambígua nos ambientes e na vida das pessoas que por ali vivem. Foi possível perceber que no encontro estrangeiro entre o mundo indígena e o não-indígena há aspectos positivos, como no caso do forno, e aspectos negativos, como a gasolina. Não se pode afirmar que Agustina jamais construiria um forno como o que ela tem hoje, fechado com tijolos, com abertura superior e espaço reservado para fornalha, se o mundo dos brancos não tivesse chegado até lá, mas é eloquente a alegria na fala dela ao ressaltar que sua produção aumentou de 1 para 200 peças queimadas por vez e que isso possibilitou uma renda maior para a sua família. Diante da necessidade imposta por outra realidade econômica, essa mudança foi positiva para ela.

⁷³ - Chacras são as terras em que há cultivos e onde acontecem cerimônias com *ayahuasca*. Geralmente estão localizadas um pouco distantes das aldeias.

Conclui-se, com isso, que as mudanças, sejam as geradas por fatores internos, sejam por agentes externos, ocorrem quando dois mundos e corpos se encontram. É claro que as trocas são importantes, mas me parece necessário considerar as diferenças entre o que se troca e em qual contexto elas ocorrem. A demanda vinda de uma economia globalizada e movimentada pelo capital pode ser fatal para os povos que vivem (e cuidam) da terra. O tempo da globalização fundado no lucro não respeita o tempo da floresta e de seus processos de reciclagem ambiental. Por isso, algumas mudanças podem ser danosas para essas sociedades, mesmo que em um primeiro momento parecem positivas.

O contato com o mundo não-indígena também levou Agustina Valera Rojas para outros países, como ela me contou, enquanto mostrava páginas de uma revista francesa que falava sobre as cerâmicas que ela estava expondo em Paris. Ela me contou algumas aventuras que viveu caminhando com suas cerâmicas para outros países como quando foi à Bolívia, ao Paraguai, Chile, Paris, lembrou-se de quando suas cerâmicas foram apreendidas em um lugar de fronteira na América do Sul e de que sofreu forte repressão policial por ser indígena. Foi quando ela me disse: "Se você quiser me levar para São Paulo, tem que vir aqui me buscar e vamos juntas. Tenho medo de ir sozinha, eles não gostam de gente como eu." Daí nasceu o desejo de trazê-los ao Brasil com suas cerâmicas e seus saberes. Atualmente a maioria dos moradores na aldeia em que estive falam duas línguas, o shipibo e o espanhol, isso se deve à presença da escola pública de São Francisco. Muitos jovens também têm saído para estudar fora da aldeia.

No terceiro dia fui conhecer a irmã de Agustina, a ceramista Angelina Valera, que falava pouco espanhol sendo difícil a nossa comunicação no início, mas o interesse pela cerâmica foi a ponte para a compreensão mútua e generosa. Ela explicava as operações em shipibo e mostrava com as mãos. Angelina é outra grande ceramista daquela aldeia, faz vasos grandes tradicionais, como as urnas funerárias em que se enterravam os shipibo antigamente no interior de suas casas. Seu marido é um *merayá*⁷⁴ reconhecido na aldeia e ela pode conhecer muitas plantas e medicina da floresta também, sendo considerada também uma conhecedora das plantas e de seus poderes curativos. Quando cheguei em sua casa, Angelina Valera (Fig. 54)

⁷⁴ - Especialista das plantas e curas muito reconhecido por todos, muito sábio, uma espécie de "alto xamá" na aldeia.



Fig. 57- A ceramista Angelina Valera Rojas pintando urna urna Shipibo com engobe branco e vermelho. Tamanho aprox. 110 x 110 x 110 cm. *Museu Non Axebo*, aldeia de São Francisco de Yarinacocha, Amazônia, 2017.

veio me mostrar algumas plantas *piripiri* e explicar os diferentes princípios ativos para a saúde. Havia ervas para curar indigestão, outras para ajudar a mulher no parto, outra para não engravidar e, também, para desenhar e fazer cerâmica. Havia muitos tipos de *piripiri* em sua casa que abriga o museu *Non Axebo* de cerâmica Shipibo, organizado e mantido pela família de Angelina.

Com todas as mudanças econômicas e com a possibilidade de produzir mais peças, pela implementação dos fornos de cúpula aberta adotado por algumas famílias de *Jepe Ian*, os homens foram incluídos nos processos de produção da cerâmica Shipibo que passou a atender um mercado externo. Dessa forma, começam a surgir ceramistas como Oliver Agustin, Isá Sheka, (Fig. 58), filho de Agustina, que é um grande ceramista da região.

Quando chegamos na aldeia, ele havia ganhado um prêmio em Lima como o artista representante da cerâmica Shipibo na aldeia. Para um ceramista homem shipibo isso foi algo realmente importante, pois existe um certo preconceito na aldeia em relação aos homens que se envolvem com a cerâmica, que é um saber feminino por tradição para este povo. Agustina me contou rindo sobre o mito antiga que circulava

na região de que se o homem tocasse no barro, durante o fazer, seu pênis ficaria fofo. Este mito assegurava o saber cerâmico como sendo exclusivamente feminino, mas nas relações tudo se transforma, até mesmo as tradições mais antigas. Muitos da aldeia vinham me falar com orgulho que ele havia ganhado o prêmio, foi algo visivelmente transformador nas relações coletivas.

A cerâmica de Oliver é interessante, ele refigura a tradição pela introdução de novas formas cerâmicas, mas que ainda carregam aspectos tradicionais nos processos e na iconografia, com os *kene* (desenhos Shipibo). Ele e a mãe atuam juntos na produção. Percebe-se, na fala dele, que ele tem muita admiração pela mãe e avó, as vê como grandes mestres da cerâmica Shipibo. Enquanto estive com eles, Oliver recebeu algumas ligações de encomendas para colecionadores de arte. Há um mercado de cerâmica que movimenta a produção deles.

Fig. 58 - Isá Sheka no ateliê fazendo *kene* (desenho shipibo) na cerâmica, com tintas feitas a partir de minerais que mudam de cor depois da queima e engobe branco. Os pincéis são deitos de bambu. *Jepe Ian*, Amazônia, 2017.



Outra ceramista que pude conhecer na aldeia, embora tenha tido menos contato, foi Gloria (Fig. 59), vizinha de Angelina. Me chamou a atenção o traço na pintura da sua cerâmica, *seus kene* são tão delicados e precisos que lembram uma pintura oriental. Outra característica de sua cerâmica é a leveza das peças, devido a técnica de tempero com *apacharama* desenvolvida pelas ceramistas ao longo de anos de dedicação a este saber. Foi Gloria quem me mostrou o lacre natural que as ceramistas usavam para cobrir as peças até a chegada dos madeireiros. A presença destes extrativistas tornou a floresta mais perigosa do que nunca, sendo quase impossível a retirada dessa matéria-prima nos lugares em que elas a coletavam.

Quando se está distante dos Shipibo-Conibo pode-se ter a impressão de que há pouca variação nas cerâmicas produzidas, pois tanto a iconografia, quando a morfologia são muito semelhantes em diferentes produções familiares, o que caracteriza o estilo da arte Shipibo-Conibo. Mas quando nos aproximamos é possível identificar personalidade artística nas cerâmicas, embora fique evidente a preocupação em fortalecer a identidade Pano.

Fig. 59 - A ceramista Gloria e seus parentes mostrando sua delicada cerâmica Shipibo-conibo, 2017.



Agustina Valera, domina a modelagem, eu nunca tinha visto alguém subir tantas peças em poucos minutos com tamanha perfeição técnica. Sua irmã Angelina é exímia desenhista, domina a arte dos *kene*, além da arte da modelagem. Gloria, vizinha de Angelina, possui um traço *kene* tão delicado e preciso quanto uma pintura oriental. Oliver, filho de Agustina, é um dos poucos homens ceramistas da aldeia. São muitos ceramistas, no médio, alto e baixo Ucayali que persistem com suas tradições cerâmicas.

Atualmente, há uma predominância da produção de tecidos bordados pelas mulheres, possivelmente porque os turistas os compram mais do que as cerâmicas, já que são peças mais leves e fáceis de transportar durante a viagem. Dessa forma, a cerâmica Shipibo e a persistência dessas mulheres assume uma importância histórica ainda maior. Elas persistem nessa produção, ainda que a venda seja menor. É essa insistência e determinação que faz da cerâmica Shipibo uma das grandes artes e saberes deste povo.

Enquanto estive na aldeia, durante doze dias intensos, foi possível observar a dinâmica da comunidade. Esta aldeia Shipibo sabe se organizar.

Fig. 60 - *Shobos* na aldeia Shipibo, casa de madeira com telhado de sapé. Amazônia peruana. Foto da autora, 2017.



Chama atenção a forma como a aldeia se organiza no dia a dia com sua política interna e externa. *Jepe lan* conjuga uma série de ruas com casas separadas por família. Há casas nomeadas de shobo (Fig. 60), feitas de madeira com teto de sapé, e outras feitas com construção mais moderna com telhas de zinco. Absolutamente, nenhuma rua é asfaltada, o sistema de esgoto é precário, o que caracteriza uma perda na qualidade de vida da comunidade, pois o esgoto associado com a gasolina dos barcos acaba poluindo os rios mais próximos onde eles sempre pescaram. Há um descaso aparente por parte do estado com aquela região.

Me instalei na casa de Adela e Antonio Muñoz, um médico e terapeuta que tem se deslocado, há algum tempo, para o mundo dos brancos para tratar as pessoas com medicina da floresta. Pude escutar muitas histórias contadas por Senen Pani, seu Antônio. Falou sobre seus avós, sobre seu casamento com Adela, sobre as transformações na comunidade e as relações dos Shipibo com outros povos no passado. Ele também nos contou como os franciscanos chegavam na aldeia acusando os Shipibo de demônios e depois roubavam sua *ayahuasca* para fazerem cerimônias cristãs com ela. Histórias surreais como essa trouxeram uma outra perspectiva histórica sobre o lugar. Foi um bom encontro, embora com alguns desencontros linguísticos e idiossincrático que ocorrem nos encontros estrangeiros. Senen Pani é um autêntico Shipibo, rígido no que diz respeito às tradições e, portanto, nossa relação foi marcada por atritos e afetos no processo de reconhecimento mútuo. Eu não esperava uma postura diferente dele, pois já conhecia as histórias de resistência de seu povo e sabia que os homens, naquela aldeia, detêm o poder político.

Embora tenhamos nos estranhado em alguns momentos, ao final da minha vivência com eles e de uma cura recebida dele em um momento de desgaste físico e emocional meu, espontaneamente, chamei-o de *papá* e ele disse que a partir daquele momento eu tinha uma família naquela aldeia. Foi assim que passei a me sentir parente daquela família, assim como da família de Agustina, mesmo que distante deles esse pertencimento ainda vive em mim. Descrevo isso para ilustrar como as relações com os Shipibo são intensas, extremas, e que o mal-estar tratado nos estudos de Freud (RAMOS, 2017), também existe por lá. Essa característica nas relações com o que é exterior à aldeia é o que faz a força, resistência e personalidade Shipibo-Conibo.

A organização coletiva na aldeia me chamou atenção. Os homens são os mais envolvidos na política e decisões, trata-se de uma estrutura patriarcal com poder descentralizado. Cada rua da aldeia possui um líder comunitário que é responsável por certa tarefa. Assim, o marido de Ranin Ama, senhor Mocan Niweu era o responsável pelo lugar em que eram enterrados os mortos, diferente do passado, agora os Shipibo enterram os mortos em cemitério; outro morador de outra rua era responsável pelo lixo, outro pela conta de luz; e assim por diante. Todas as manhãs, às 6h, um comunicador da aldeia falava em um *parlante* com microfone: "Hola, hola! Buenos dias, Comunidade de São Francisco. Hoje é dia tal, do mês tal, do ano tal, são 6h de um lindo dia de sol e calor. Hoje temos algumas atividades na aldeia...", e assim seguia nos despertando com uma voz suave em lingua espanhola e depois na língua Shipibo. Todos os dias eu vivi esse ritual de despertar com eles.

Os Shipibo sabem se organizar, mesmo com toda a bagunça e lixo despejado pelo processo de urbanização a comunidade adaptou as tradições a uma organização que fosse capaz de transpor as dificuldades atuais impostas pela globalização.

A comunidade de São Francisco é muito grande, não se pode comparar com outras comunidades. Há muito tempo nossos avós se uniram e fundaram a comunidade, faz oitenta e cinco anos. Por isso, nossa comunidade é antiga, porque é anterior a Pucallpa. Agora vemos de que maneira podemos melhorar nossa comunidade. Em São Francisco estamos bem organizados. *Los comuneros* de São Francisco estão organizados em vinte e três comitês de artesanaria, de pescaria, de agricultura, de transporte, de eletrificação e outros mais. *Jepe lan* "Yarina Cocha" é o verdadeiro nome de São Francisco. Os botes da comunidade também se chamam Yarina Cocha. (ROJAS; BISMARCK, 2004.p. 269. Tradução nossa)

A cerâmica e outras expressões artísticas que atuam no fortalecimento coletivo da aldeia também tiveram que se adaptar e se reorganizar dentro de uma nova realidade imposta. Dessa forma, pode-se notar a substituição de certas matérias-primas, alterações no processo de tempero da argila e da queima, assim como a ênfase na objetificação das peças que, hoje, são produzidas para venda. Essas

transformações se deram pelas novas demandas econômicas. Apesar disso, as mulheres ainda optam por fazer suas cerâmicas.

Conversei algumas vezes com Ranin Ama sobre essas mudanças nos modos de vida dos Shipibo e perguntei como isso influenciava na mudança de sua cerâmica. Ficamos pensando juntas e observando como as peças sem o verniz feitas com lacre eram mais bonitas e ela sempre enfatizava que esse tipo antigo "é melhor". Ranin Ama me disse que ainda sabe fazer as *kêmpo* e os vasos grandes usados nas festas *Ani Sheati* e nos enterros. Veio um forte desejo em realizar uma mostra com as peças dela e de outras ceramistas do Ucayali no Brasil. Este é um projeto futuro que pretendo desenvolver com os Shipibo, construir uma ponte entre povos distantes que escrevem suas histórias na América do Sul através da argila.

Fig. 61 - Aldeia de São Francisco de Yarinacocha (*Jepe Ian*). Amazônia peruana, 2017.



2.3 *Mapó ati*⁷⁵: Processos, procedimentos e imersões

Existem muitas variações de processos na cerâmica, mas no mínimo três procedimentos têm que ser feitos para dizermos que certa coisa feita de barro é cerâmica: argila adequada, modelagem e queima. Em cacos ou inteira, a cerâmica existirá após estes três passos. Ocorre uma transformação molecular e, portanto, física com a queima e, ao perder água, a peça enrijece como pedra porosa.

Início este tópico com as palavras de Ranin Ama a respeito do *mapó ati*⁷⁶, o fazer cerâmico para os shipibo, narrativa gravada para o documentário *Kêmpo de mi madre* (Fig. 62), realizado com a ceramista e sua família, em 2017, no Ucayali, como parte desta pesquisa:

Vou explicar os costumes Shipibo e como é o processo da nossa cerâmica. Isso não é a primeira vez, isso é antigo, nossos ancestrais, nossos avós, nossos bisavós que nos ensinaram a fazer cerâmica. Primeiramente, para fazer cerâmica tem que ir buscar a árvore que se chama *apacharama*, é uma árvore grande, nós derrubamos com uma *asha* e daí tiramos a cortiça. Trazemos bastante cortiça, então deixamos no sol e começamos a queimar. Temos uma *batan* aqui, uma *batan* é madeira de capirona, que se usa para fazer casa também, ela é bem forte. Então colocamos a *apacharama* na *batan* e com uma pedra começamos a moer. Depois nós molhamos a argila e começamos a mesclar com o pó da *apacharama* e também com cerâmica velha, moemos essas também. E por que fazemos isso? Para que não se quebre quando for queimada, para que dure e que tenha resistência. Quando começamos a fazer, buscamos uma tábua, amanhã vamos demonstrar, isso é apenas uma explicação, pegamos essa tábua para começar a modelar, fazemos uns *churitos* (cilindros) e levantamos a peça. Não se faz isso em um dia apenas, pode demorar um dia, quatro dias, para fazer as maiores peças se leva um mês. É muito trabalhoso. Depois das peças modeladas, deixamos elas secando por uma semana, colocando um pouco no sol. Aí polimos com uma pedrinha depois de pintar com argila branca (engobe) sobre a peça seca. Para colorir usamos pedras como essas (mostra um torrão de pedra amarelo), existem amarelas como essas que mudam de cor depois da queima, essa outra marrom é a que fica preta depois. Não é pintura, é tudo com terra, é um....bom, quando queima fica assim (mostrando uma *mocahua/kêmpo* da mãe). Ou seja, nós trabalhamos com tudo natural. Esse é o processo. (Ranin Ama no documentário *Kêmpo de mi madre*. PAIVA; SOUZA, 2017 - tradução nossa).

⁷⁵ - *Mapó ati* significa fabricar cerâmica na língua Shipibo (ROJAS; BISMARCK, 2004. p.71).

⁷⁶ - Segundo a linguista Pilar Valenzuela em seu livro *O testemunho de uma mulher shipiba* (2004) *mapó* é a argila e *ati* é o ato de fazer, logo *mapó ati* seria fazer cerâmica.



Fig. 62 - Ranin Ama alisando a peça de argila com um pedaço de cabaça curvado e lixado. *Jepe Ian*, Amazônia peruana, 2017.

Pensar nos processos para os Shipibo é algo recorrente na construção de conhecimento coletivo e individual não só no que se refere aos processos artísticos, como conceito ocidental, mas em todas os aspectos da vida social há uma valorização e atenção aos processos. Cada época da vida é celebrada com ritos de passagem. A cosmovisão Shipibo, semelhante a de outros povos amazônicos, aponta para uma lógica em que a transformação é imanente à existência, enquanto que a tradição é transcendente às fronteiras da ideia de imobilidade cultural. A lógica da impermanência se revela nos processos.

A diferença entre a perspectiva ontológica dos Shipibo e a ocidental diante das relações socioambientais estaria entre ter o conhecimento de como fazer uma caneca cerâmica e comprar uma qualquer industrializada. Para os Shipibo conhecer os processos é muito importante, define sentido e qualidade daquilo que se faz, agencia memórias históricas e traduz para onde as mudanças apontam.

Esse passado histórico, ao constituir-se um componente de identidade, é sentido como algo próprio que motiva uma reação de certo modo afetiva. No transcurso da história há conhecimentos e emoções. A identidade com a história faz com que as vivências pessoais se estruturam desde instâncias e níveis imediatos à própria experiência e a partir disto permite descobrir: Que a vida do ser humano é um processo. Que a vida individual, familiar e comunitária são processos que ocorrem em um tempo e em um espaço

determinado. Que os processos não são dados, nem se dão de maneira isolada. Na dinâmica de descobrimento deste processo, toda pessoa se sente “parte de” e percebe o nexo que o une a sua comunidade, a seu povo, a sua cultura. Se pode dizer então, que a identidade com a história fazem ser possível que os membros de uma sociedade possam apropriar-se de seu passado e ao mesmo tempo, visionar novas possibilidades. (FLÓREZ; CUGLIEVAN; FONSECA. Shipibo: territorio, historia y cosmovisión. Lima, Peru, 2012. pg. 23. Tradução nossa)

É curioso notar que a ideia de progresso e civilização contemporâneos, foi herdada de um pensamento industrialista que se aliena dos processos e que, portanto, se distancia da construção dos conceitos. Como é possível compreender conceitos e movimentos de reformulação da vida se não há uma preocupação com os processos e um cuidado com o tempo? Seria esse o motivo pela qual a arte conceitual contemporânea tenta instaurar um estado de atenção aos processos na apresentação e instalação das ações artísticas?

A cerâmica Shipibo desperta a atenção aos processos como veremos a seguir e, mais do que isso, mostra que pela perspectiva deste povo os campos do conhecimento estão interligados em rede de saberes, ou seja, falar de cerâmica shipibo é falar sobre a relação das ceramistas com os *donos* dos lugares na floresta, com os *yoshin* e os *chaikoni (la gente invisible)*, com outros produtores de cerâmica da região, com os antepassados.

Hoje, corre-se o risco de se perder por completo a noção de processo, a modernidade, com seus desdobramentos, parece tentar encobrir os processo de envelhecimento, os históricos, os de aprendizado, provavelmente porque seu tempo pulse de maneira apressada. A corrida contra o tempo promove um afastamento entre as pessoas e os processos na construção de conhecimento, contribuindo para uma desarmonia socioambiental, conceitual e psíquica na atualidade.

Apressou-se o tempo, o amadurecimento e o aprendizado, foi imposto a *Abya Yala*⁷⁷, como eram conhecidas estas terras continentais antes de Cristóvão Colombo chegar, em 1492, uma maneira de conceber a realidade e de sentir o mundo que é contrária às perspectivas indígena, quilombola e camponesa ligadas aos ciclos de

⁷⁷ - Como a América era chamada pelos indígenas antes da chegada dos europeus. A origem do termo está nas linguas indígenas da Colômbia e Equador.

cultivo, à produção e cuidado de si e da terra. Nessas outras realidades, o tempo é aproveitado de outras formas, há uma intimidade com as transformações do meio-ambiente, dos espaços e dos corpos que circulam nele, associada à consciência dos efeitos das ações humanas sobre o meio e os indivíduos. Nesses espaços, os processos podem ser acompanhados dia a dia com o plantio da roça, o crescimento da floresta, a construção das casas nas aldeias, as produções cerâmicas, o crescimento e envelhecimento dos indivíduos, tudo pode ser observado e compreendido com tempo, com calma, pois a produção está voltada para o aperfeiçoamento coletivo, portanto para a ética coletiva.

A cerâmica Shipibo é uma arte dos processos de produção e de transmissão de conhecimento sobre o barro, o corpo, o fogo, a formiga (e madeira) *vucun*, a técnica de tempero com a *apacharama* (Fig. 63, 64, 65), os minerais para preparar cores, os usos de medicina natural como a *ayahuasca* e os vários tipos de *piripiri*, dentre outros agenciadores que tornam possível o acesso a outros domínios cosmológicos, que encontramos representados na cerâmica. Para compreender este saber é necessário ir além da análise dos objetos cerâmicos finalizados, pois é nas relações com o meio-ambiente e nas intencionalidades ocultas, que buscam efeitos sobre receptores e que são capazes de ativar transformações, que mora seu sentido.

A obtenção de algumas matérias-primas é algo custoso já que, muitas vezes, elas se localizam em lugares distantes da aldeia que exigem cautela por se localizarem em áreas onde a mata é fechada com predadores e, hoje, madeireiros tornando-a ainda mais perigosa. Assim, acontece com a obtenção da *apacharama*, uma cortiça retirada de uma árvore de mesmo nome e usada para temperar⁷⁸ a argila, antes da modelagem, garantindo resistência das peças à queima. Essa mistura faz com que as peças fiquem mais leves, característica apontada como grau de qualidade na cerâmica Shipibo-Conibo. Após a queima da cortiça, é feito o tempero da argila com as cinzas e pedacinhos de cerâmicas recicladas.

⁷⁸ - Processo de preparação da argila pela mistura desta com pedaços de argila cozida e, no caso dos Shipibo, pó de *apacharama*, hoje, substituída pela casca de arroz.

Tempero da argila

Uma das características da cerâmica shipibo-conibo que indica qualidade produtiva está ligada ao conhecimento técnico da ceramista para fazer peças mais leves e resistentes. Existem rituais de cura com os *donos* (*ibo* na língua Shipibo) do barro para que as mulheres recebam a força do animal e seu saber em construir estruturas de barro com paredes finas e resistentes, como as casas da vespa *chekere*.



Fig. 63 - A ceramista Gloria queimando a cortiça de apacharama para usar as cinzas como tempero para as argilas. Ucayali, Amazônia, Peru. Foto: Martin Ccorisapra.

Fig. 64 - As ceramistas utilizam uma pedra para moer a argila seca e pedaços de cerâmica reciclada na *batan*, táboa de capirona. Bacia do Ucayali, Amazônia, Peru. Foto: Martin Ccorisapra.





Fig. 65 - Inicia-se o tempero da argila com as cinzas da *apacharama* e o pó peneirado das cerâmicas recicladas. Bacia do Ucayali, Amazônia, Peru. Foto: Martin Ccorisapra.

As shipiba criaram uma técnica de aperfeiçoamento da massa plástica argilosa para suas cerâmicas. O tempero da massa cerâmica é feito por elas misturando matérias-primas como a *apacharama* ou a casca de arroz com a argila antes do início da modelagem. Os pedaços da cortiça, *apacharama* são queimados por algum tempo até virarem cinzas (Fig. 63) e depois mesclados com a massa argilosa.

Como já apontado pelos pesquisadores Lathrap e De Boer, em 1979, no artigo *O fazer e o quebrar da cerâmica Shipibo*, ainda hoje, as ceramistas trituram cerâmicas quebradas, ou inutilizáveis por já terem cumprido sua função, com uma pedra grande sobre uma *batan*⁷⁹ até virar uma espécie de areia muito fina capaz de ser peneirada (Fig. 65). Esse processo de reciclagem ocorre todas as vezes em que há produção. As ceramistas dizem que esses pedacinhos de cerâmica⁸⁰ deixam a cerâmica mais resistente à queima e quando associados às cinzas de *apacharama* tornam a cerâmica leve. As cinzas que antes dividiam o espaço com as moléculas

⁷⁹ - *Batan* é a madeira curvada feita com capirona. Em média possui 1,5 cm de espessura e 80 cm de comprimento por 35 cm de largura.

⁸⁰ - Nos processos cerâmicos, em geral, essa mistura é chamada de chamote.

do barro são carbonizadas, durante a queima, deixando espaços vazios entre as moléculas de barro, o que faz com que a cerâmica fique com suas paredes porosas.

Atualmente, na aldeia *Jepe lan*, as ceramistas têm substituído a *apacharama* pelas cinzas da casca de arroz por ser uma matéria-prima mais sustentável, segundo elas, e, também, porque o acesso para obtenção da *apacharama* já não é mais tão seguro. Como já foi dito anteriormente, os madeireiros e seringueiros delimitaram uma linha de fronteira entre as aldeias e a floresta que antes não existia como realidade para estes povos, dessa forma todos tiveram que adaptar suas produções e sua subsistência conforme essa nova realidade. As ceramistas dizem que não há diferença entre as duas matérias-primas nos resultados das peças, as duas funcionam igualmente.

Outras operações como o acordelado e o *bruñido* (Fig. 66) com pedra, no acabamento, nos remetem aos processos cerâmicos de sociedades pré-colombianas do litoral andino, analisadas no capítulo I, dentre eles, os Moche, Chimú, Vicú, Simbilá, Nazca, Inca, o que poderia indicar caminhos de uma rede de saberes cerâmicos, maior e em expansão, em que se compartilha ciência, tecnologia, cosmologia e arte através da cerâmica.

Fig. 66 - Ranin Ama, Agustina Valera Rojas, fazendo o acabamento da peça cerâmica com seixo, pedra de rio bem lisa, usada para polir (brunir) e dar brilho. No mapa da página Fig.71 podemos ver as fontes de seixo no Ucayali. Frame do documentário *Kêmpo de mi madre*. Amazônia peruana, 2017.



Modelagem: *La magia de los churritos*

Após temperar a argila, a ceramista passa para etapa de modelagem das peças. Com a técnica do acordelado vai subindo a peça sobrepondo camadas de *churritos* (cobrinhas) de argila unido-as, inicialmente, com a pressão dos dedos e, em seguida, alisadas com a ajuda de um pedaço de um instrumento côncavo feito de cabaça (*shapa* na língua shipibo) e um pedaço de sabugo de milho (Fig. 65).



Fig. 67, 68 - A ceramista Ranin Ama, Agustina Valera Rojas, modelando com acordelado (*churritos*) em sua oficina de cerâmica. Aldeia de *Jepe Ian*, Amazônia, Peru, 2017.



Fig. 69 - Para alisar a argila as ceramistas usam um pedaço de sabugo de milho. Aldeia de *Jepe Ian*, Amazônia, Peru, 2017.

A consistência da argila é característica, sendo mais terrosa e fofa, exigindo certa habilidade para manuseá-la. Utiliza-se muita água para alisar as peças na finalização da primeira parte (Fig. 69). A peça, então, é deixada de lado para secar um pouco, enquanto mais algumas bases e corpos vão sendo feitos. Segue-se por uma dinâmica de alternância entre secar e aumentar o corpo das peças. O acabamento da primeira etapa se faz com a ajuda de um seixo de rio (*rëncati*), que é usado para polir a cerâmica e selar sua porosidade. Ranin Ama conta que essas pedrinhas são difíceis de conseguir, sendo necessário ir a lugares distantes da aldeia. Ela mostra uma pedrinha preta que sua mãe lhe deu dizendo que aquela é a melhor.

Pude acompanhar a modelagem com Ranin Ama e Oliver, impressiona o domínio técnico deles e a forma como produzem. Muitas bases (fundos) de peças vão surgindo rapidamente das mãos da mãe de Oliver, enquanto ele se concentra em fazer um casal de shipibos ajoelhados que foram encomendados. De um lado da oficina havia bolas de argila seca estocadas para posterior uso e do outro lado, uma montanha de argila fresca pronta para ser usada. Os instrumentos são muito simples, um sabugo de milho, tábuas para apoiar as peças, pedaços de cabaças em forma de conchas e um recipiente com água.



Fig. 70 - Ranin Ama e Isá Sheka modelando algumas peças em seu ateliê com a técnica do acordelado para subir as peças. Ao fundo e à direita notam-se as bolas de argila guardadas antes do tempero para o uso. Aldeia Jepe Ian, Amazônia, Peru. Frame do documentário *Kêmpo de mi madre*, da autira, 2017.

Não existe um horário específico para fazer cerâmica, eles produzem as peças ao mesmo tempo em que realizam outras tarefas domésticas. Ranin Ama contou que certa vez sua mãe fez uma cura em suas mãos com ninho da vespa que faz sua casa de barro para que ela conseguisse fazer cerâmicas mais leves. Segundo ela, são esses agenciamentos dos *donos (ibo)* do barro que permitem às ceramistas fazerem suas cerâmicas com a mesma qualidade que a vespas (*mapó chekere*).

Tanto a cerâmica utilitária, quanto a ritualística e a escultórica, atual, dos Shipibo são fruto de uma realização que envolve toda a família, dos mais velhos aos mais jovens, expressando certa personalidade familiar. Se hoje os homens participam dos processos, até pouco tempo este ofício era exclusivamente feminino e, portanto, podemos dizer que este saber é feminino por tradição entre os Shipibo. Com as mudanças econômicas causadas pelas relações entre elas e o turismo, os homens foram introduzidos nos processos, já que a produção passou a atender uma demanda externa, diferente do passado em que a cerâmica era feita para atender a necessidades internas da aldeia. Essa realidade, que pude ver em *Jepe Ian*, é diferente de outras comunidades mais distantes da cidade de Pucallpa, como as dos rios Pisqui e Caco, onde a cerâmica ainda é feita exclusivamente por mulheres e a tradição de queimar uma única peça por vez segue sem muitas alterações.

De onde vem a argila?

As ceramistas Shipibo-Conibo de *Jepe lan* obtêm suas argilas em locais próximos à aldeia, onde se encontram os depósitos aluviais com a mistura adequada de minerais que possibilitam a formação de depósitos argilosos. Ainda que um solo tenha todas as características para formar argila, as ceramistas asseguram que nem todos os solos argilosos são bons para conseguir a argila boa para cerâmica, ou seja, no processos de construção e circulação de conhecimento cerâmico elas vão conhecendo os lugares onde se encontram as melhores argilas. Nota-se que o saber vai sendo construído através de práxis bio-educativa, no que se refere ao conhecimento da diversidade ambiental, e socioambiental, e transmitido oralmente pelas ceramistas já experientes. A ceramista Ranin Ama (2017) nos explica como funciona essa práxis:

A gente mesmo que tira. Tem argila por todo lado aqui nessa região, tem em Pucallpa, por todo lado, mas não são boas para fazer cerâmica. Às vezes, quando fazemos com qualquer barro, mesmo misturando com *apacharama*, as peças quebram na queima. Não é barro bom. Mas a argila que está embaixo da água, no fundo do rio, essa é boa. Minhas avós diziam, "não vá pegar qualquer argila, é daqui que você tem que pegar, veja, se usar essa a peça não quebra". Então a gente retira debaixo da água com um cano que puxa a argila. Só essa é que serve. Não podemos fazer agora com o rio tão cheio, mas quando você voltar eu te mostro como é. (Relato de Ranin Ama para o documentário *Këmpo de mi madre*. PAIVA; SOUZA, 2017 - tradução nossa)

Como ela conta neste trecho, de canoa segue-se para o local da retirada da argila e com um cano longo de PVC (antigamente usavam bambu) elas puxam a argila por sucção. Alguém precisa estar dentro do rio para ajudar no procedimento de retirada e uma pessoa na canoa vai fazendo bolas de argila (Fig. 70), como bolas de futebol, para transportá-las com mais facilidade. Enquanto as bolas vão sendo formadas por alguém, a ceramista vai limpando a argila. Retira-se toda matéria orgânica como galhos, pedrinhas e folhas da massa argilosa e, então, formam-se as bolas de barro.

Ranin Ama explica que a argila vermelha e a preta são obtidas em locais próximos a aldeia, mas a argila branca que eles usam para fazer os fundos e os *kene* nas peças só existe no alto Ucayali e no outro extremo do rio, região de Cansahuaya. O que

se confirma com o mapeamento de matérias-primas para cerâmica no Ucayali, segundo os estudos de Lathrap e DeBoer (1979).

O mapa da Fig. 71 foi retirado da tradução do original por ALMEIDA e ROCHA (2016) para o Museu Goeldi (Brasil - Belém/PA). Além das fontes de argila, ele ainda mostra as fontes de *Yomoshó* e *Sempa*, usados para fazer o lacre que impermeabiliza e dá brilho às cerâmicas; as pedras (seixos) para o polimento, usadas no acabamento durante a modelagem; os sítios arqueológicos e assentamentos modernos Shipibo-Conibo. Adaptou-se o mapa de para localizar a aldeia de São Francisco (*Jepe Ian*) onde vive Ranin Ama e o sítio arqueológico de Cumancaya que, como tratamos no capítulo I, apresenta uma cerâmica anterior a dos Shipibo, mas que aponta para conexões históricas e mitológicas.

O mapa de Lathrap e DeBoer tem uma importância maior, ele apresenta a área territorial ocupada pelos Shipibo e outros grupos Pano, no Ucayali, assim como as necessidades vinculadas àquele território onde vivem há pelo menos 800 anos. Isso garante o direito sobre a terra para este povo, a pesquisa dos arqueólogos descreve uma cartografia da cerâmica Shipibo que confirma a ocupação da terra.

Chama atenção a quantidade de rios e afluentes da Bacia no mapa e, com isso, entende-se porque os Shipibo são conhecidos como povo viajante do Ucayali. A rede de rios liga as três regiões da Bacia (Alto, Médio e Baixo Ucayali) facilita o deslocamento que é feito com a utilização de barcos e canoas. Também chama atenção a proximidade entre os assentamentos Shipibo e a fronteira com o Brasil, o que mostra que as semelhanças sócio-culturais entre esta sociedade com grupos Pano que vivem do lado do Brasil, como os Huni Kuin e Yaminawa, têm fundações históricas, sociais e ambientais que apontam para redes de saberes mais antigas entre os Pano, redes que se expressam nas produções de cultura.

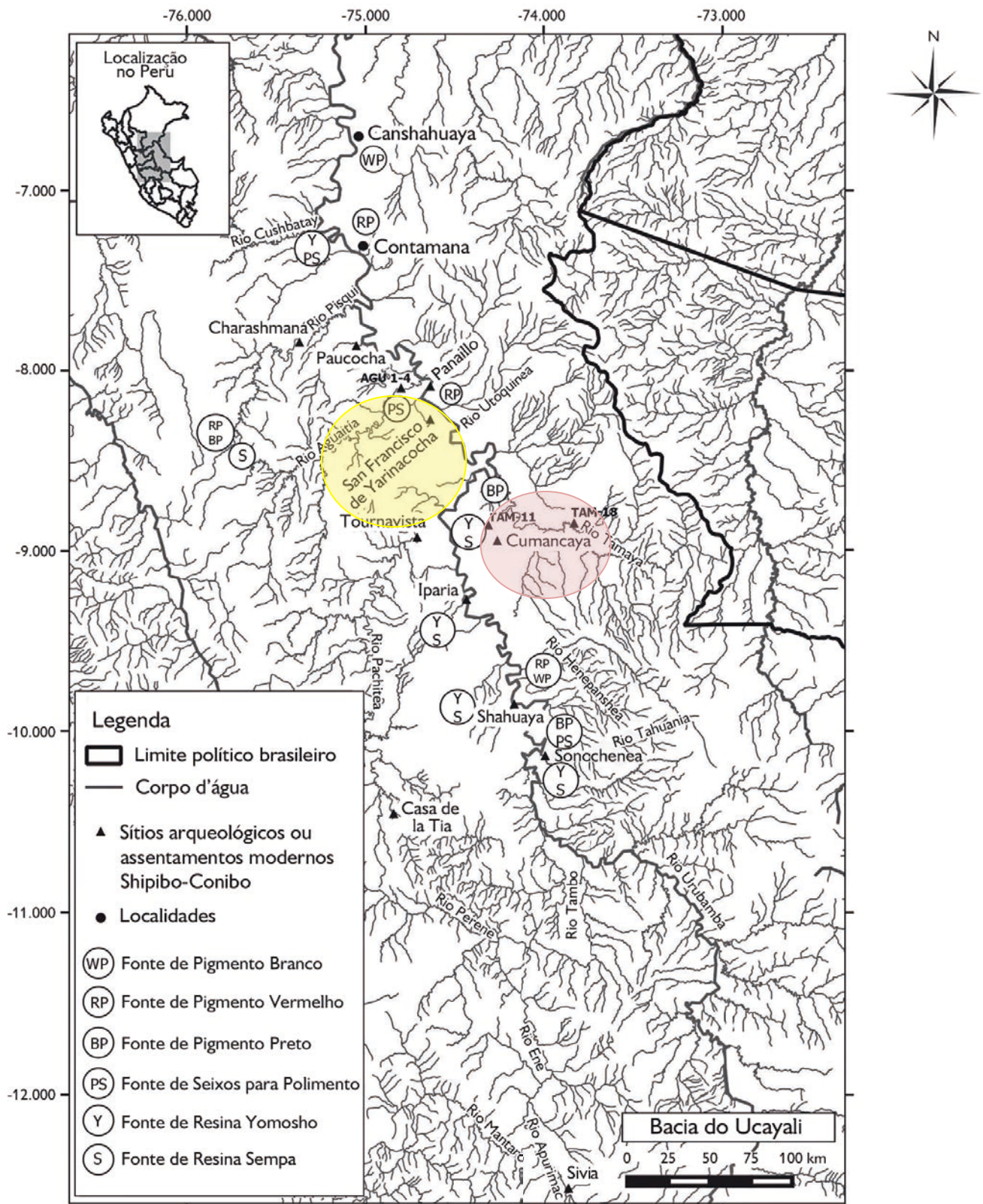


Fig. 71 - No mapa a seguir, extraído de uma tradução de um trabalho sobre cerâmica Shipibo-Conibo de DeBoer e Donald Lathrap, adaptado do original por Eduardo Tamanaha (ALMEIDA, 2016, p. 319), vemos a bacia do Ucayali e a localização de sítios arqueológicos, como o sítio de Cumancaya, a aldeia de São Francisco de Yarinacocha, ou *Jepe lan*, e outros assentamentos contemporâneos. Adaptação da autora para esta pesquisa, em amarelo aponta-se a aldeia *Jepe lan* e em rosa, o sítio de Cumancaya.

E sobre a perspectiva mítica das argilas, há narrativas como a da mulher *greda*⁸¹, a argila branca. Ranin Ama contou:

A mulher *greda* era como vocês, brancos. Havia uma comunidade em que ela vivia. Ninguém pensava nada, ela era a mulher *greda*. Então um dia dez mulheres vão pescar numa lagoa. Eles não sabiam, nem seu esposo sabia, quem era a mulher *greda*. Aí seu primo chegou e disse que seria perigoso para eles se chovesse durante a pesca e que quando a chuva viesse todos eles iriam morrer porque "nosso corpo vai dissolver", ele disse. Ninguém acreditou e começaram a caçar. A mulher *greda* não havia levado sua *kumba* para se proteger da chuva. Então o seu esposo a levou. Ele era Shipibo como a gente, depois de caçar com os outros homens, quando ele estava regressando disse que vinha uma chuva forte. Ela avisava o marido que iria morrer, mas o marido não acreditava. Quando a chuva veio, em menos de meia hora, seu corpo começou a se dissolver, ela era pura terra e a canoa ficou cheia de barro branco no fundo. Já estava terminada a mulher *greda*. É essa a história. Isso é certo, meus avós me contavam, minha mãe, meu pai, meus bisavós me contavam. É certa essa história. (Relato de Ranin Ama para o documentário *Kenpo de mi madre*. PAIVA; SOUZA, 2017. Tradução nossa)

Enquanto estive na aldeia de *Jepe lan* não foi possível ver a retirada da argila, as ceramistas diziam que "não era a época certa" para esta tarefa, pois o rio estava muito cheio. Então pedi que Ranin Ama me contasse como elas faziam para conseguir argila, ela narrou o mito no início desse tópico e depois explicou que era ali perto da aldeia que elas pegavam, mas que não poderia me mostrar, pois a época do ano não era adequada para isso. Os meses para retirada de argila são Junho até setembro, época em que o rio está mais baixo.

⁸¹ - *Greda* é o nome dado à argila pelos Shipibo. O termo é espanhol.



Fig.72 - Queima cerâmica em forno de cúpula aberta. Aldeia de *Jepe Ian*, Amazônia, Peru, 2017.

O fogo e a transformação da cerâmica

Como a cozinha, a cerâmica pressupõe a utilização do fogo, já que os recipientes de barro devem ser cozidos. Mas o pensamento índio estabelece uma dupla diferença entre os dois fogos. Em primeiro lugar, os humanos tiveram de conquistar o fogo de cozinha de animais, que representam a natureza em oposição à cultura, ou de um povo de cima, e neste caso, os terrenos ainda em estado de natureza se opõem aos seres celestes sobrenaturais. No entanto, quando a cerâmica está em jogo, os humanos não se identificam com nenhum dos dois lados. Colocados entre as Serpentes e os Pássaros, são antes testemunhas de um combate que lhes é exterior. Anteriormente, atores responsáveis e dotados de iniciativa, tornam-se agora beneficiários passivos ou vítimas. Na melhor das hipóteses, são os protegidos, os sócios ou os cúmplices de um dos dois lados. (LÉVI-STRAUSS, 1955, p. 67)

Na história dos povos, no mundo todo, o fogo se caracteriza por ser um elemento de transformação e de marcação de poder nas relações sociais. Seja por sua ação de cozinhar os alimentos, ou prolongar o dia com sua luz durante a noite, ou fundir

metal para a guerra e outros fins, dominar o fogo é deter um conhecimento científico que controla a natureza e acessa a sobrenatureza. O fogo transforma o que é físico, químico e sensorial. Percebe-se que o domínio sobre o fogo é determinante para que uma sociedade indígena se estabeleça em certo espaço.

Há séculos, uma ciência indígena atua no aprimoramento de técnicas de domínio do fogo na cerâmica, que se mantém viva pela qualidade dos processos nessa ciência. No campo da arqueologia e da antropologia há muitos trabalhos que falam da multiplicidade de procedimentos na cerâmica indígena latino-americana. De fato, são muitos processos diferentes o que a torna um saber e uma arte de pluralidade técnica. Ainda assim, percebem-se semelhanças nos modos de fazer, há uma ritualística de queima e uma atenção especial a este momento crítico de transformação da cerâmica que se repete. Ranin Ama contou-me que antigamente na queima as mulheres que estavam menstruadas ou que dormiram mal não podiam estar presentes, pois atraíam espíritos que quebravam as peças. Ela também disse que o silêncio é muito importante para a concentração daqueles que estão realizando a queima. Há questões físicas como a ação do vento que podem causar um choque térmico e quebrar as cerâmicas. São muitos aspectos que conectam a ritualística à técnica de cozimento da argila. Neste sentido, pode-se dizer que a queima da cerâmica é um momento de catarse na transmutação do barro. Depois de um longo processo, desde a retirada das argila nos depósitos aluviais, passando pelo tratamento das matérias-primas, pintura dos *kene* e secagem das peças, a queima é decisiva para o nascimento de uma cerâmica. Por isso também a abertura do forno é um momento de alegria e festa para todos que estão presentes.

Ao adentrar a casa de Agustina Valera pela primeira vez, fiquei surpresa com a presença de um forno de cúpula aberta (Fig. 72), já que se sabe que as ceramistas shipibas costumam queimar suas cerâmicas com uma espécie de cabana de madeiras ao ar livre. Como se já não bastasse a coincidência em conhecermos Maneno Llinkarimachiq, nosso amigo comum de Chulucanas (Peru), Agustina Valera contou que fora Maneno quem a ajudou a construir o forno de cúpula há 10 anos.



Fig.73 – Oliver Agustin arrumando as peças no forno para a queima. Amazônia peruana. Foto da autora, 2017.

Diante de qualquer crítica conservadora que possa tentar deslegitimar essa transformação no processo de queima dos Shipibo dizendo que essa mudança destrói as tradições indígenas, eu argumento que a cultura não é, nem nunca será, estática. As culturas são dinâmicas e só existem enquanto se movimentam, além disso é muito interessante pensarmos que um ceramista nativo da Costa Norte peruana que possui uma formação de saberes vindos dos povos Vicús e Simbilá (Maneno) se deslocou até a Amazônia, conheceu Ranin Ama e compartilhou com ela saberes e técnicas cerâmicas.

Em minha vivência na aldeia pude acompanhar uma queima com a família de Agustina Valera. Atualmente, eles utilizam mais o forno de cúpula aberta, por isso descreveremos a experiência observada com este tipo de forno. Oliver Agustin (Isá Sheka) (Fig. 74), seu filho, é quem entra no forno para arrumar as peças. Um irmão mais novo o ajuda, enquanto isso o senhor Juan Agustin (*Mocan Niwe*) vai cortando a lenha *vucun* que será usada como combustível na queima.

Quase todas as cerâmicas são colocadas com a boca (abertura) para cima (Fig. 73) sobre uma grelha de ferro que se localiza acima da fornalha. O forno é tampado com uma telha grande, ou placa de metal, e a queima se inicia. Todo o processo dura de 6 a 8 horas, começando com uma queima de madeiras do lado de fora da fornalha que vai sendo introduzida aos poucos durante a primeira hora. A cada 30/40 minutos eles levantam a tampa para ver a cor das cerâmicas em brasa. O senhor Juan explica que pela cor avermelhada da peça ele sabe a temperatura que o forno atingiu. Eles alimentam o forno com as madeiras até que a combustão chegue à temperatura máxima de 800°C, devendo permanecer nessa temperatura por um tempo para que as moléculas de argila se fundam. No resfriamento, é preciso ter cuidado para que a fumaça da madeira não manche as peças, então eles retiram rapidamente os restos de madeira e cinza, antes do fogo apagar com a ajuda de um rodo grande feito por eles (Fig. 76). Ao final da queima Agustina Valera jogou alguns *plátanos* (bananas) para assar nas brasas e comerem juntos durante a abertura da fornada. O alimento associado à queima cerâmica também é algo recorrente em muitos ritos da cerâmica na América do Sul.

Fig.74 - Fornalha do forno de Agustina. Aldeia Jepe Ian, Amazônia, Peru, 2017.





Fig.75 - Abertura do forno, com queima perfeita sem o uso de aparelhos eletrônicos. Pecebe-se a mudança de cores nos engobes. Compare as Figs. 71 e 73. Amazônia, Peru, 2017. Foto da autora.

A pesquisadora Lalada Dalglish nos explica em seu livro *Noivas da Secas* (2006, p. 52) que "quanto mais velho for o forno, mais bem queimadas serão as peças. Isso se deve ao fato de as paredes já estarem secas e bastante refratárias, permitindo uma queima mais rápida e homogênea." O que confirma a fala de Agustina ao explicar que possui seu forno há muitos anos e que ele fica melhor a cada queima.

Há uma questão econômica que determina a mudança nessa etapa do processo, como já foi dito anteriormente, *Jepe lan* é uma aldeia turística, logo, a produção das ceramistas e bordadeiras atende a essa demanda externa do turismo e, mais raramente, a um mercado de arte cerâmica indígena, mas não mais à demanda interna da comunidade como antigamente, que era determinada pelas práticas rituais e uso cotidiano da cerâmica utilitária. Embora ela tenha me contado que, em algumas épocas do ano elas ainda se dediquem a produzir a cerâmica grandes como antigamente para as festas e eventos da aldeia.



Fig.76 - Abertura do forno com o carvão e as cinzas retiradas com o rodo no final da queima.

A circulação, troca e transformação no uso de matérias-primas e conhecimentos entre aldeias sempre existiu. As tradições indígenas não são estáticas e os saberes indígenas só sobrevivem há tantas ofensivas do mundo não-indígena porque suas redes são dinâmicas. É claro que é importante manter a forma antiga da queima tradicional Shipibo, pois é uma ciência aperfeiçoada por eles durante séculos, milênios, segundo alguns especialistas, além de ser uma arte das mais belas da América do Sul, mas a incorporação do novo às tradições é o que faz com que elas perdurem e circulem. As trocas de conhecimento sempre foram importantes para as histórias dos povos, o que é nocivo é a imposição de uma perspectiva socioeconômica sobre outra.

Assim que o forno abriu, vimos a transformação das cores das cerâmicas e dos engobes usados. Os amarelos tornaram-se vermelhos, enquanto os tons marrons, escureceram. Muitas peças são queimadas somente com o fundo branco, sem os desenhos. Essas são feitas para a venda, já que para a maioria dos turistas querem adquirir as artes Shipibo. Querem o objeto mas não valorizam o saber.



Fig. 77 - Abertura do forno com Ranin Ama e as ceramistas jovens da família. Jepe Ian. Amazônia, Peru, 2017.

Assim, muitas ceramistas, em *Jepe Ian*, têm introduzido tintas industrializadas na pintura das peças para baratiá-las. Apesar das mudanças no processo, Agustina fala com saudosismo de uma época em que o tempo pulsava de uma maneira menos apressada e as cerâmicas eram feitas para estabelecer relações de alteridade na comunidade e entre as aldeias. Um passado recente em que elas dedicavam suas vidas exclusivamente a sentir a cerâmica como parte da produção de um corpo coletivo, sendo este saber apenas um filamento de uma estrutura maior que sustenta uma rede de saberes dos Shipibo no Ucayali. Era assim quando Ranin Ama era pequena, como conta a seguir:

Antigamente se fazia muita cerâmica para as festas. Meu pai e minha mãe eram festeiros, faziam festas grandes, gostavam. Faziam 15 dias seguidos de festa. Eles juntavam as pessoas de outros lugares que queriam fazer festas grandes. De um a dois anos faziam os preparativos para a festa. As mulheres primeiro trabalhavam fazendo cerâmica de um metro, faziam 15 ou 20 cerâmicas grandes para *Ani Sheati*, como se dizia. Então as mães trabalhavam até um ano, em um ano também já crescia a cana, a mandioca. Depois de um ano começavam a moer, tirar o suco da cana para convidar as pessoas do médio e baixo Ucayali. Os homens o que faziam? A Roça, canoas grandes e as mães faziam cerâmica. Era assim. Faziam essa classe de cerâmica (mostra uma *kêmpo* da mãe). Isso é antigo. Então, saíam duas comissões, uma de baixo Ucayali e de Alto Ucayali para convidar as pessoas. As canoas também eram pintadas com barro especial, eram de 10 metros de comprimento.

Colocavam duas cerâmicas grandes com suco de laranja para oferecer aos chefes (*curacas*) das outras comunidades e convidá-los para a festa. As comissões seguiam com uma buzina e um canto chamando as pessoas das comunidades. A comunidade provava nosso suco com este *pocillo* (espécie de chícara) e assim aceitavam o convite. Eles vinham no dia da festa com seus botes (*pamacari*) cobertos (*shapaja*). Quando chega o dia da festa, tudo está pronto. Tem comida, carne *del monte*, *chicha masato* y as cerâmicas. Na aldeia construíam 4 casas grandes, algumas com 12 metros, porque viriam muitas pessoas. Daí as pessoas prepravam uma mulher ou um homem para medir força em pares. Quem tivesse mais força, saía vencedor. Bailavam com bombo baile, cantavam, faziam música Shipibo, tomando por quatro dias. Fazendo atividades, melhor dizendo. Assim que *Ani "Sheati"* era muito especial para a gente. Muito especial. As pessoas se falavam de 1 a 2 meses, diziam "*Cumacay* (comunidade na boca do rio Pachitea) vai fazer *Ani "Sheati"*" e todos ficavam esperando para serem convidados. Para provar da força de Cumacay. (Ranin Ama. PAIVA; SOUZA, 2017 - tradução nossa)



Fig. 78. Cenas do documentário etnográfico sobre os Shipibo-Conibo, *Homens da montanha*, de Harry Tschopik Jr., 1953. Na "grande tomada", a *Ani "Sheati"* como dizem, são celebradas a luta, a passagem das meninas para a vida adulta, a caça e a prova de força entre as aldeias. As cerâmicas estão sempre presentes, carregando *chicha masato*, sucos e outros alimentos.

Em muitas comunidades espalhadas pelo Ucayali a cerâmica é queimada como antigamente, com fogueiras a céu aberto e uma peça por vez. Se o processo com o forno de cúpula já é trabalhoso, o processo tradicional, além de mais demorado, tem que ser feito com muito mais cuidado e atenção ininterrupta durante a queima que atinge uma temperatura um pouco menor.

Nas imagens a seguir, cedidas pelo historiador peruano Martin Ccorisapra, podemos ver os procedimentos desta queima pela atuação da ceramista Gloria Amasifuen, também citada no início deste capítulo. A queima é feita com uma peça por vez e se inicia com as peças já secas sobre brasas no mesmo tipo de madeira (*vucun*) usada por Agustina. Cuidadosamente a ceramista inicia a mudança de temperatura das peças pelo calor das brasas (Fig. 79) e a seguir pelo fogo direto usando folhas de palmeira ou madeiras cortadas (Fig. 80). Então ela faz um apoio na parte de baixo da peça e constrói uma forma de cabana com madeiras ao redor da peça (Fig. 81, 82, 83). O forno vai sendo alimentado por, aproximadamente, 5 horas, pela parte inferior até a queima total da peça. No final, a ceramista retira rapidamente as madeiras e as cinzas que sobraram para não manchar as peças (Fig. 84).

Fig. 79 – A ceramista Gloria inicia a queima com brasas e pedaços de madeira. Ucayali, Amazônia peruana. Foto: Martin Ccorisapra.





Fig. 80,81,82 - Processo de queima tradicional da cerâmica Shipibo. Primeiro a ceramista esquenta a peça lentamente nas brasas da madeira, então vira a mesma de cabeça para baixo e monta o forno de cabana com madeiras para iniciar a combustão da madeira.

Fig. 83, 84 – Ao final da combustão, a ceramista retira imediatamente os pedaços de madeira e cinzas que restaram para não manchar a peça cerâmica. Ainda assim, as peças ficam um pouco manchadas e é esta característica do acaso das manchas que faz com que este tipo de queima seja tão expressivo.

Amazônia peruana. Fotos: Martin Ccorisapra



Ibo, chekere e vucun: os donos do barro e da madeira



Fig.85 - Mokan Niwe (Juan), marido de Ranin Ama, cortando lenha para a queima das cerâmicas, enquanto conta sobre a relação com os *donos* das matérias-primas usadas no processo.

Existem relações específicas de alteridade e reciprocidade entre os Shipibo e os outros seres que povoam o ambiente amazônico, há uma atenção sobre os hábitos de certos animais como *ibo chekere*, o construtor da casa de barro, e a *vucun*, a formiga que vive na madeira de mesmo nome. Eles são chamados de *donos* dos lugares, havendo uma atenção e respeito aos seus modos de vida. O marido de Agustina, senhor Juan (Fig. 85), nos contou, durante a queima cerâmica que, "para pegar a madeira, *vucun* é preciso um tempo de transformação até que ela vire

lenha boa para queimar. Segundo ele, os *donos (ibo) vucun*, saem da madeira, mudam de casa. Só então a madeira estará pronta para ser queimada." Há uma ética coletiva nas relações, aliada a uma ciência da queima cerâmica. O mesmo vemos na fala de sua companheira, Ranin Ama, quando ela diz sobre a importância da *mapó chekere* na vida das ceramistas. As mulheres fazem uma cura com essa vespa em suas mãos para que elas consigam fazer cerâmicas leves, já que a vespa é uma grande construtora de casas de barro. Essa relação de afinidade com os *donos* dos lugares, também é observada pela pesquisadora Dominique Gallois entre os Wajãpi, na Guiana Francesa, e ajuda a entender este tipo de relação entre natureza e política a partir de uma perspectiva diferente que a do Ocidente:

É porque tudo tem dono que os Wajãpi mantêm relações comedidas com as criaturas controladas por cada jarã. Não matam em excesso animais que não irão consumir, por exemplo. Garantem, assim, a reprodução de todos, com seus modos de vida e espaços definidos. A caracterização dos donos de cada categoria de seres, a localização de seus domínios, as formas de acesso e o relacionamento adequado que se deve estabelecer com cada um deles são assuntos muito discutidos, no cotidiano das aldeias. (GALLOIS, 2006, p. 40)

Yomoshó e Sempa: um lacre natural

Outra matéria-prima importante para o acabamento de superfície das peças é o lacre que as ceramistas produzem a partir de resina natural. A aquisição é feita em lugares mais distantes da aldeia (rever Fig. 71) e os Shipibo costumam usar duas variedades de resina *yomoshó*, que dará o brilho, e a *sempa*, que irá impermeabilizar a peça do lado de dentro. Elas são retiradas de árvores tipo copal, que produzem âmbar, preparadas anteriormente com cinzas e aplicadas sobre a peças no final da queima quando ela ainda está quente para que a resina derreta. A parte de dentro é feita com a ajuda de um bambu (Fig. 86).

Trata-se de uma aplicação que requer muita habilidade e rapidez para que se consiga um aspecto uniforme em sua cobertura, já que a cerâmica precisa estar quente para derretar a resina (Fig. 87). Se as cerâmicas são muito grandes (Fig.88), a família trabalha junta para dar conta de fazer no tempo certo. Este tipo de peça não pode ir ao fogo depois de pronta, já que o lacre derrete com o calor.

Fig. 86, 87 – Aplicação de lacre com a cerâmica ainda quente e a ajuda de um bambu. Foto: Martin Ccorisapra.





Fig.88 - Processo de aplicação do lacre natural com todos os parentes ajudando. Ucayali, Amazônia peruana. Foto: Martin ccorisapra.

Atualmente, na aldeia de São Francisco (*Jepe lan*) o lacre vem sendo substituído pelo verniz (*gloss*) industrial. É algo que chama a atenção, pois o verniz muda muito o aspecto do brilho nas peças, elas ficam mais claras e mais brilhantes do que a resina natural. Agustina Valera Rojas nos contou o por quê dessa mudança, diz que os madeireiros destruíram as árvores de onde elas coletavam o lacre e por isso hoje é ainda mais difícil de conseguir essa matéria-prima. Apesar disso, Agustina ressaltou a diferença entre uma peça feita com lacre e outra feita com *gloss* e apesar de valorizar mais as peças feitas com lacre.

Dos tempos pré-colombianos até hoje, muita coisa mudou no Ucayali. Os reflexos estão nas produções poéticas, nas roupas industrializadas, nos desejos e nas necessidades atuais. Se a mãe de Agustina não conheceu a panela de alumínio até morrer, como contou a ceramista, houve uma série de mudanças nessa aldeia em

menos de um século. Hoje só se cozinha com panela de metal e a cerâmica é pensada, quase que exclusivamente, para a venda. Talvez o exemplo mais marcante das transformações nos processos cerâmicos, em São Francisco, seja a substituição do laque natural pelo verniz industrial (Fig.89) no acabamento das peças.

Agustina disse que, hoje em dia, é muito difícil viajar para buscar o laque e que o processo de aplicação é mais trabalhoso, demorado. Sua fala reafirmava algo que já estava explícito, a necessidade de fazer mais peças em menos tempo para vender mais. O fator comercial que interfere nas tradições e nos modos de fazer pela mudança de ritmo na vida da aldeia. A imposição da lógica do capital, gera necessidades e esperanças que só existem na ordem do imaginário, pois o escoamento das peças para fora da aldeia é quase nulo, elas vivem esperando que turistas se movimentem até suas casas para comprar as peças. Como a política local é patriarcal, ocorre que é muito difícil uma mulher shipiba sair da aldeia para vender suas peças. Há um ciúmes que paira sobre este saber feminino, como bem observado por Lévi-Strauss em seu célebre "A oleira ciumenta" (1985), e isso fica claro nas relações estabelecidas pela cerâmica até hoje.

Fig. 89 - Laque natural usado para cobrir as peças e dar brilho, sendo apresentado ao lado de peças que foram finalizadas com o verniz industrial. Mudança no processo cerâmico, pós-contato com o ocidente. Amazônia peruana, 2017. Foto da autora.



Mulher shipiba e o saber cerâmico

Não se compara uma peça antiga com uma peça nova, coberta com "gloss". Não se pode comparar porque o antigo é muito melhor. Eu guardo essa vasilha há mais de 30 anos, foi minha mãe quem fez. Ela é uma Këmpo, feita para colocar fermentados. Veja como ela é boa. No alto Ucayali ainda se faz vasilha assim, eu te levo lá um dia. Vamos de canoa. (ROJAS; PAIVA, 2017 - tradução nossa)

Ainda que se note a presença de objetos industrializados como painéis de alumínio e íntens de plástico nas casas, além da pressão de um mercado turístico que busca o artesanato indígenas, as mulheres shipibo insistem na produção de cerâmica tradicional. Quase todas as mulheres da aldeia de Jepe Ian, assim como outras da região, fazem cerâmica, o que mostra a importância deste saber para as comunidades e o quanto ele fortalece as histórias Shipibo.

As mulheres primeiro trabalhavam fazendo cerâmica de um metro, faziam 15 ou 20 cerâmicas grandes para *Ani "Sheati"*, como se dizia. Então as mães trabalhavam até um ano, em um ano também já crescia a cana, a mandioca. Depois de um ano começavam a moer, tirar o suco da cana para convidar as pessoas do médio e baixo Ucayali. Os homens o que faziam? A roça, canoas grandes, e as mães faziam cerâmica. Era assim. (Ranin Ama para o documentário *Këmpo de mi madre*) (PAIVA; SOUZA, 2017 - tradução nossa)

Fig. 90 - Angelina Valera Rojas pintando uma *Joni chomo* com engobe branco. Aprox. 110 x 65 x 65cm. Amazônia, peruana. Foto da autora, 2017



Se lembrarmos que a cerâmica possibilitou a organização temporária ou permanente de um coletivo em certo lugar, assim como a existência de sociedades como a Shipibo, é importante ressaltar a atuação da mulher na construção das relações socioculturais destes povos. É notável tanto o domínio técnico, quanto a preocupação com o efeito das peças sobre quem as receberá.

Pode-se dizer que a cerâmica indígena expressa sua agência através dos processos e não somente no objeto final cerâmico, embora uma *Joni chomo*⁸² Shipibo (Fig. 90, 97) por si já seja assustadoramente viva quando nos deparamos com ela, mas é importante perceber como os processos completam o sentido das produções.

A cerâmica Shipibo expressa uma série de transformações da peça até que ela ganhe corpo, ou seja, trata-se de uma construção de corpo, uma corporificação de ideias e relações com o barro. A cerâmica é uma arte dos processos, entendendo a arte como parte da tecnologia. Na dinâmica dos processos, nota-se que os procedimentos visam a produção de formas funcionais de encantamento (GELL, 2005), sendo este dado importante para entender funções específicas das peças.

Donald Lathrap e DeBoer, pesquisadores que se dedicaram a estudar a cerâmica Shipibo-Conibo (ALMEIDA, 2016, p. 318-319), distinguem duas classes de cerâmica desenvolvidas pelas ceramistas: as cerâmicas de cocção, para serem levadas ao fogo, e as cerâmicas que não irão ao fogo. Dentre as que serão usadas no fogo estão as *kēnti* (panelas) e as *mapú ěite* (vasilhas sem fundo) usadas como um forninho para queimar as cerâmicas pintadas. Nessa classe de vasilhas não é utilizada a resina natural (lacre) que dá brilho às peças, já que ela derrete com o fogo. Atualmente, em *Jepe Ian*, estes tipos de vasilhas já não são tão fabricados, pois têm sido substituídos pelas panelas de alumínio.

A produção hoje está mais voltada para as peças que não irão ao forno e que serão comercializadas. Entre as cerâmicas que não irão ao fogo estão as *kēmpo*, canecos para fermentados de três tamanhos, sendo o maior usado nas festas tradicionais, como *Ani Sheati*; as *chomo*, jarros para armazenar líquidos de até três tamanhos; as *kēncha*, vasilhas menores para comer e a *shrania* utilizada para armazenar água e outros líquidos, assim como as *chomo* de médio porte.

⁸² - Vaso grande para armazenar água e outros líquidos.

A taxonomia cerâmica de Lathrap (1979), adaptada por Almeida e Rocha (2016, p. 320)(Fig. 91), nos mostra as relações entre as matérias-primas utilizadas, os tratamentos de superfície e a morfologia das peças comentadas anteriormente.

Na casa de Ranin Ama, uma das peças mais valorizadas pela memória histórica e afetiva é uma *kẽmpo* de sua mãe (Figs. 95, 96). A ceramista mostra com orgulho a cerâmica e explica que com este tipo de peça uma comitiva da aldeia levava *chicha de maíz*⁸³ ou suco de laranja para convidar as pessoas das outras aldeias a irem a festas como *Ani Sheati*, que significa "a grande tomada". Com uma *kẽmpo* menor eles serviam os convidados das outras aldeias para chamá-los para a festa que aconteceria em breve, organizada por alguma das famílias.

A seguir uma tabela de classificação do estilo cerâmico Shipibo-Conibo por Lathrap e DeBoer (1979 apud ALMEIDA, 2016) em que se distinguem duas classes de cerâmica fabricadas, as de cocção e as que não serão levadas ao forno. Os autores ainda incluem as matérias-primas e tratamentos de superfície de cada tipo de peça.

É curioso notar pela classificação de Lathrap (1979) que a base da *kẽmpo* da mãe de Ranin Ama (Fig. 95) pode revelar um tipo de base menos frequente na época da pesquisa entre os Shipibo e Conibo. O mesmo ocorre quando observamos os *jarritos (chomo)* feitos por Ranin Ama e seu filho Isá Sheka (Fig. 92), a base dos jarros deles é menos frequente segundo os estudos de Lathrap ([1970] 2016), enquanto que os *jarritos chomo* (Fig.93) da irmã de Ranin Ama, Angelina Valera, possuem a base que aparece com mais frequência nos estudos do arqueólogo.

⁸³ - Bebida tradicional indígena da amazônia feita com fermentado de milho. Muitas vezes também chamada de masato pelos Shipibo.

	Forma do Vaso	Argila							Tempere		Extremo da Base			Base			Corpo			Pescoço		Borda		Tratamentos de Superfície						Tamanho						
		Preta	Branca	Vermelha	Caco Moldo	Caraipé	Plano	Côncavo	Chocalho	Nenhum												Exterior			Interior			Pequeno	Médio	Grande						
																						Resina	Texturização	Engobo Branco	Engobo Vermelho	Resina	Resina Copal	Pintura/Natural	Esfumado							
Cocção	Panela Superior			x	xx	x																														
	Panela Inferior	x		x	xx																															
Não serve para cocção	Mapu éite	x				xx																														
	Jarro		x	x	xx	x	o	o		chomo	P, M	M, G	x	o		o	P	x				x	x	x	B	x										
	Shrانيا		x	x	xx	x	x				x																									
	Caneco para Fermentados		x	x	xx	x	o	o		kêmpo	x			o		x																				
	Tigela de comida		x	x	xx	x	x				x																									

Fig. 91 - Classificação do estilo cerâmico Shipibo-Conibo, adaptada a partir de trabalho original de Lathrap (1970) por Almeida e Rocha (2016. p.320), em artigo para o Museu Goeldi (PA/Brasil). Legenda: X=elementos mais presentes; O=opções frequentemente utilizadas; P= vasilhames pequenos; M= vasilhames médios; G= vasilhames grandes; W= sobre engobo branco; B=opção na base. Com sinalização da autora deste trabalho para a *kêmpo*.



Fig. 92, 93 – Os jarritos *chomo* e a diferença morfológica entre as bases das peças, a da esquerda feita por Ranin Ama e Isá Sheka com a base mais arredondada e a da direita feita por Angelina Valera, com a base mais afunilada para dentro. Trata-se de uma diferença sutil, mas perceptível e significativa quando comparamos essas peças à taxonomia identificada por Lathrap nos anos de 1979. As duas peças possuem quase o mesmo tamanho (15 x 15 x 15cm), sendo que a da direita ainda está crua, não foi queimada, nem finalizada como a de Ranin Ama. Fotos da autora em *Jepe Ian*, Amazônia peruana, 2017.

Isso mostra que, apesar de identificarmos semelhanças nas produções das ceramistas, ainda é possível perceber que há variação. Para compreender os motivos dessas diferenças seria necessário um aprofundamento maior sobre isso, o que não foi possível já que a variação só foi identificada após a organização dos dados em São Paulo no Brasil.

Ranin Ama conta no livro *El testimonio de una mujer shipiba* que:

Jatian ja shontako mapó akaitonin onanti jaskaashon reneti, jaskaashon meinti tsamanti, raskiti, kené ati. Jainoash jaweti icha karon oiti, jaweti basi, jawe keská akáki jakonshaman pikotai. Jatian onanyama ashon aká. Kené ati onanma ishon aká jakonmabires banetai, onanbaon noa osannanai. Jaskaanaketian non bake onanmati jake, oribo jaskara pikónaketian. (Na lingua Shipibo)

A mulher que fabrica cerâmica tem que saber moer, temperar com *apacharama*, armar, pintar de branco o corpo da cerâmica, desenhar. Também deve saber com quanta lenha tem que queimar a cerâmica, por quanto tempo, como fazer para que saia bem brilhante ou como cobrir com lacre a cerâmica quente para que saia bonito. Se não se conhecem essas coisas, a cerâmica racha, isto ocorre quando não se sabe fazer tempero com *apacharama*. Se não se sabe fazer desenhos a cerâmica fica feia, as conhecedoras riem de nós. Para que não aconteça isso, temos que ensinar nossas filhas, para que no futuro não seja assim. (BISMARCK; ROJAS, 2004. p.73).

Fig. 94 - Angelina Valera Rojas pintando uma *chomo* com engobe branco. Tamanho: 110 x 80 x 80cm.





Figs. 95,96 - Ranin Ama explicando como utilizam a *kêncha* e o *kêmpo* para oferecer bebida (*chicha* ou suco de laranja) aos convidados das outras aldeias em época de festa como *Ani Sheati*. Enquanto ela explica, Oliver Agustin vai fazendo a pintura de fundo com engobe branco, antes de aplicar os grafismos *kene*. Frames do documentário *Kêmpo de mi madre*, da autora. Jepe Ian, Amazônia, Peru, 2017.



Joni Chomo: os Shipibo

Ja ani chomo iki noabi, Shipibo ainbonin chitonti kewé sawéya. Ja non chitonti kewéai keskáribi akin, chomonko non rao akai. Kené anoʼshon non shinanai. Nato non kenébora kirikainbo wisha wishakana yamake, non maponkobicho. Non mapo riki westíora kirika jainoa oinʼshon ati keskáribi; non maponko jake non shinana. Ja kené iki jawen metsakanbi noa bekopíai, jainoaʼsh roninai. Roninbi iki non kené. (Na língua Shipibo)

A tigela grande nos representa a nós mesmas, tem colocada nossa saia shipiba. Assim como bordamos nossa saia, adornamos a tigela. Para fazer desenhos, primeiro os imaginamos. Nossos desenhos não se encontram nos livros, somente estão em nossa mente. Nossa mente é como um livro onde imaginamos os desenhos para logo reproduzir-los. Em nossa mente está o que imaginamos. O desenho é o que com sua beleza nos hipnotiza, logo se tranforma em yacumama. A mesma yacumama é nosso desenho.(ROJAS; BISMARCK, 2004, p. 77 - tradução nossa).



Dentre as peças produzidas pelas ceramistas Shipibo, a *chomo* é um estilo muito valorizado por elas. São as maiores peças antropomorfas e muito trabalhadas. Geralmente são usadas para armazenar água e outros líquidos como a *chicha masato*, fermentado de milho. Antigamente eram usadas nas grandes festas *Ani Sheati*, hoje são as preferidas dos colecionadores de arte indígena. Segundo Ranin Ama, os jarros *chomo* são “os Shipibo mesmo” por isso estão com vestimenta Shipibo-Conibo, a *pampanilla*, e *kene* no rosto. Há peças muito expressivas com rostos modelados e pintados que parecem ter vida, nos capturam.

Fig. 97 - *Joni chomo* Shipibo-Conibo medindo aproximadamente 1,1 x 0,65 x 0,65m. Peça do acervo MNHAAP. Lima, Peru. Foto da autora, 2017.

Costumam ser vasos grandes medindo, em média, 110 cm de altura e 65 cm na largura do corpo. Segundo Ranin Ama essas peças são as mais encomendadas por colecionadores. Françoise Morin (1998) comenta que de acordo com alguns testemunhos dos próprios Shipibo, a *chomo*, ou *máhueta*, pode ser vista como a expressão de um microcosmo (Fig. 98, 99, 100), em que cada região delimitada pelas molduras da pintura corresponderiam a um plano cosmológico da cosmovisão Shipibo-Conibo.

Quando Barin Rama, um *onánya* do rio Pisqui foi interrogado por Illius (1987, p. 168-171) por causa da localização das aldeias de diversos espíritos *Yoshín* no cosmos, este recorreu a uma *máhueta* para explicar-lo, comparando sua estrutura com a desse mundo (*aní nete*). Apontando para a vasilha, mostrou quatro zonas diferenciadas por seus *quéne*, ou pela ausência destes. (MORIN, 1998, p. 387)

A cerâmica Shipibo também funciona como um mapa, como podemos perceber pela ação de Barin Rama em utilizá-la para mostrar os planos cosmológicos e as aldeias virtuais acessadas pelos *onánya*.

Fig.98 - *Joni Chomo*, cerâmica Shipibo-Conibo no Museo *Non Axebo*, mantido pela família de Angelina Valera Rojas em *Jepe lan*, Amazônia (Peru). Também vemos a *Chakana* desenhada na coluna da estrutura do museu. Ucayali, Amazônia, 2017.





Fig.99 - *Joni Chomo*, cerâmica Shipibo-Conibo. Tamanho aproximado: 80 x 65 x 65cm. Coleção Memorial da América Latina. Foto da autora, 2015.

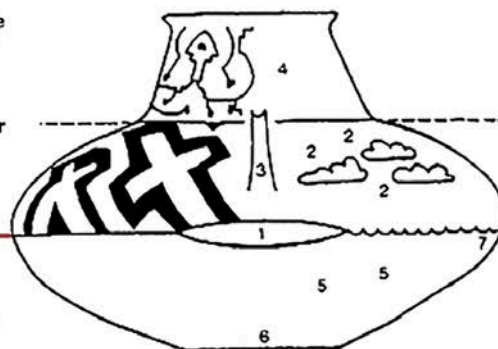
Figura 2
El *chómo* como microcosmos

O pescoço do *chomo*, que corresponde ao *Nete shama*, a região mais alta do cosmo, tem motivos mais finos: os *maya kene*

Esta parte corresponde ao mundo superior *nai* e possui motivos com traço largo: *canoá kene*

O limite entre a parte superior do *chomo* e a parte inferior sem desenhos corresponde ao mundo dos humanos: *mai*

A parte inferior sem desenhos no *chomo*, *kene oma*, corresponde ao mundo subaquático: *jene*



4. *Nete shama*, o mundo mais alto, lugar das festas dos *Jacon Yoshinbo*

3. *Tori*, o caminho dos *shamanes* até *Nete shama*

2. *Nainco Jema*, as aldeias celestes dos *Jacon Yoshinbo*, os bons espíritos

1. *Jeme*, aldeia e lugar das festas dos humanos

7. *Jeme shama*, a água mais exterior e *acuron*, lugar das festas de *Jene Yoshinbo*

5. *Jenemeran Jema*, aldeia dos espíritos aquáticos

6. *Jene shama*, a água mais profunda ou a mais exterior

FONTE: Illius 1987: 178-171

Fig.100 – O esquema de relações da imagem foi retirado e adaptado do texto de MORIN (1998), citando Illius (1987), em que ele explica os planos, ou mundos, segundo a cosmologia shipibo-conibo expressa na cerâmica. Os planos mais acima são os das aldeias celestes acessadas pelos *meráya* e pelas ceramistas, quando tomam as medicinas que ativam agências. O *canoá kene*, foi lembrado pelo ceramista Isá Sheka como *koros kene*. (ILLIUS, 1987 apud MORIN, 1998, p. 388)

Corpo cerâmico: forma, desenho e agência

Como vemos no esquema de Morin (1998) (Fig. 100), os planos cosmológicos podem ser identificados na cerâmica Shipibo, expressando os funcionamento de uma rede de pensamento. Embora cada plano tenha um tipo de *kene* desenhado, eles estão conectados por caminhos que somente os *meráya* (especialista em medicina natural) e as ceramistas quando tomam medicina como *ayahwasca* ou *piripiri* para desenhar, podem acessar. As ceramistas se transformam pela agência das plantas e dos *Yoshinbo*, “a gente invisível”, que despertam forças e transmitem conceitos que serão inscritos nos corpos cerâmicos.

Quando se faz cerâmica o corpo e a mente entram em diálogo com o tempo instalando um estado de meditação em quem toca a argila, talvez por isso tantos digam que a cerâmica funciona como uma terapia. É na relação entre a argila e o corpo que a intuição organiza e expõe conceitos. Cerâmica é um corpo em devir, uma espécie de filosofia da arte. Na relação cerâmica, entre o sujeito e o objeto, o objeto está muito mais próximo de ser sujeito do que o sujeito, em ser objeto. Quem é sujeito e quem é objeto? Quem age sobre quem? Como opera a agência da cerâmica indígena e a *Estética da Recepção* (MOSTAÇO, 2009) em sua apresentação e circulação pelo mundo?

Na cerâmica indígena a forma em si não revela todo o saber implicado em seu fazer e também não explicita sua natureza artística, ela não busca realizar um desejo de fruição estético, mas sim em atender a *eficácia ritual* como já apontou Alfred Gell em seus trabalhos (1993; 1996, 2001). Este poder de agência sobre o mundo, essa espécie de *magia* ou poder de encantamento pela captura da atenção é onde se encontra o sentido de arte indígena. O conceito de arte para os Shipibo se estende aos efeitos de sua recepção e às agências que o objeto vincula em certa relação, ou seja, “a arte possui uma função nas relações estabelecidas entre agentes sociais.” (LAGROU, 2007 p. 43).

Dessa forma uma *kêmpo* é muito mais do que um simples jarro de cerâmica que armazena *chicha masato*, ela é um veículo de transmutação que expressa intencionalidades ocultas operando em eventos sociais. Em outro trabalho, Lagrou

explica que "A arte ameríndia leva ao extremo a tensão entre imagem material e imagem mental e é por esta razão que os grafismos que aderem aos corpos tendem a uma abstração que oculta uma figuração virtual" (LAGROU, 2013 p.11).

Ainda pensando sobre a natureza artística das produções indígenas, Gell propõe uma espécie de analogia entre o conceito de tecnologia do encanto pelos povos ameríndios e de arte conceitual para o ocidente, em seu texto *A rede de Vogel* (GELL [1996], 2001) como comenta Lagrou a seguir:

Gell mostra como instrumentalidade e arte não necessariamente precisam ser mutuamente exclusivas. Uma armadilha feita especialmente para capturar enguias, por exemplo, poderia representar muito melhor o ancestral, dono das enguias, do que sua máscara, visto que não representa somente sua imagem (apesar da forma da armadilha ter a forma de uma enguia), mas presentifica, antes de tudo, a ação ancestral, sua eficácia tanto instrumental quanto sobrenatural e a relação complexa entre intencionalidades diversas postas em relação como aquelas da enguia, do pescador e do ancestral. (LAGROU, 2007 p. 44).

Assim, Gell substitui a estética da arte pela agência, que atua com a eficácia ritual nas tecnologias da arte indígena, embora em seu *Arte e Agência* (1998), o autor abra uma discussão sobre estilo e faça uma ampla análise formal dos artefatos e da relação de transformação entre as formas. Ainda assim, ele pensa a arte indígena muito mais como mediadora nos processos sociais do que comunicadora, ou objeto de adoração e contemplação. Segundo essa perspectiva, os corpos cerâmicos teriam vida própria e poder de ação sobre o mundo.

Desviando um pouco do pensamento de Gell, Geertz que propõe o estudo da arte pela *etnografia do gosto*, ou seja, "O gosto compartilhado por um povo supõe capacidades de interpretação de elementos visuais, para distinguir certos tipos de formas e de relações de formas" (GEERTZ, 1983 apud LAGROU, 2007 p.38).

Este gosto compartilhado permitiria sentir o mundo segundo a perspectiva daquele coletivo, decodificando formas pelo sentir nas relações. A conexão entre formas e sentires vai construindo a realidade que se vive. O *estudo da arte pela etnografia do gosto* que Geertz propõe, assim como boa parte da atual antropologia, investe na compreensão a partir da *lógica do gosto* por certas formas associada aos sentires e ao *ethos* coletivo. A arte revelaria, assim, a

natureza social dos povos. Geertz está se referindo às artes indígenas, mas penso que este tipo de reflexão também cabe a outros povos e expressões artísticas, pois arte é uma maneira de mostrar como funcionam as relações, de expressar emoções e inteligências coletivas.

Se pensarmos que certos tipos de vasilhas, jarros e pratos foram escolhidos para serem reproduzidos na cerâmica Shipibo ao longo de século, a pergunta pertinente é: Por quê estes tipos? Muitas transformações ocorreram até que as ceramistas chegassem a este conjunto de formas intencionais como *kêmpo*, *kêncha*, *chomo*, *joni chomo*, dentre outras.

Quando Ranin Ama nos contou sobre a função importante da cerâmica do tipo *kêmpo*, em que o ato de oferecer *chicha masato* em uma vasilha dessas para convidar os *curacas* (chefes) de outras aldeias para as festas atuava na relação entre as aldeias, foi possível perceber que há um agenciamento⁸⁴ mediado pela cerâmica shipibo no ato de chamar o outro para *provar da força*, como eles dizem, da aldeia que organizará a festa.

Mas esta agência também atua no outro sentido nesses encontros, o do receptor em relação ao mediador, logo, ela agirá pela eficácia ritual na cerâmica. Por isso, as cerâmicas shipibo são tão elaboradas e trabalhadas com os *kene*, não só a forma da cerâmica, mas os desenhos em seu corpo buscam capturar a atenção e agem sobre quem os recebe hipnotizando o olhar. Como referência para pensarmos sobre isso, elegeu-se a *Estética da Recepção*⁸⁵, conceito discutido por alguns filósofos da hermenêutica que propõe um método interpretativo que vai além da obra de arte, do objeto, ou texto, observando os efeitos da obra no receptor, que é parte de um coletivo que apreende os códigos de linguagem segundo o sentir de sua comunidade naquele tempo. O receptor então completaria o sentido da obra e de seu discurso. Não é um evento único, a obra pode ser revisitada por novos

⁸⁴ - Conceito atual da antropologia da arte proposto por Alfred Gell em seu "Arte e agência" (1998), que tenta dar conta de compreender o sentido das produções indígenas além da materialidade, já que os artefatos atuam como agentes de transformação social conectando propositor, mediador e receptor em rede nas relações. Logo, agenciar seria agir sobre, *dispor de outras agências* capazes de mudar o mundo com potência transformadora.

⁸⁵ - Conceito atual da virada ontológica no teatro contemporâneo que pensa a obra de arte a partir dos efeitos em quem a recebe.

receptores, leitores, em um novo tempo e a leitura será diferente. Ela transmuta com o tempo, se modifica e modifica o entorno. A agência então muda com o tempo?

Tomando este conceito para pensar a agência cerâmica Shipibo-Conibo, pode-se dizer que os métodos utilizados para realizar o propósito ritualístico de transmutação, como hipnotizar o receptor com os *kene* na cerâmica, buscam que o receptor reaja ao olhar os desenhos para completar o seu sentido, que ele seja capturado pela dinâmica da rede que produziu aquele corpo.

Segundo o pesquisador Edélcio Mostaço explica, nos primórdios destas discussões surgem quatro eixos de pesquisa sobre a *estética da recepção*: 1º) a obra de arte é de natureza histórica, vive por ser revisitada e reinterpretada ao longo dos tempos; 2º) *há um horizonte de expectativas em torno da obra/artista e dos efeitos que produzem em seu tempo*, sendo considerados inovadores aqueles que desestabilizam essa relação; 3º) "esse percurso pode ser objetivado temporalmente, rastreando-se as reações junto ao público e o juízo produzido pela crítica, evidenciando as tensões sócio-ideológicas que o atravessam, os valores confrontados e os abalos quanto aos sistemas de códigos instituídos"; e 4º) o percurso interpretativo para criar um horizonte de expectativas em relação a obra, seja no passado, seja no presente, deve se dar pelo método da hermenêutica (MOSTAÇO, 2009, p. 63). Todos terão como objetivo estudar o processo dialógico entre obra e receptor. Ainda em Mostaço:

Tais eixos envolvem diversos procedimentos internos, responsáveis pela criação de um método investigativo. A partir de três ângulos privilegiados – a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis* – percorrendo o processo dialógico que envolve o artista e o espectador, fica claro que, mesmo dispensando ênfase à estrutura de significados e interações comunicativas advindas com a obra, a estética da recepção é uma operação comprometida com o processo artístico. (MOSTAÇO, 2009, p. 63-64)

Essas questões que tratam dos sentidos da obra provocados pela sua recepção em dado contexto, podem ser ilustrada com o que ocorre com a cerâmica de *Jepe Ian* que incorporou um sentido comercial nas produções, transformando parte dos processos cerâmicos, seus sentidos poéticos e de agência. Isso de seu a partir do contato das ceramistas com os turistas, que são os novos receptores, cujas expectativas de interação com uma produção indígena estão pré-estabelecidas

desde um outro ponto de vista da fruição ocidental, pautada em questões puramente estéticas, com modelos pré-determinados. Sabendo que a cerâmica faz parte da cosmologia Shipibo e que, para eles, quando ela é dissociada deste contexto perde o seu sentido tradicional, percebe-se que há uma mudança de estatuto, de artefato ritual a cerâmica passa a operar como objeto comercial, artesanaria, alterando a dialógica entre obra e receptor. Quando a cerâmica é usada em rituais como *Ani Sheati*, sendo a *kêmpo* uma mediadora nos processos de transformação que acontecerão durante a cerimônia. Ocorre outra relação de sentido entre os efeitos e o receptor da cerâmica Shipibo-Conibo.



Fig.101 – Ceramista Shipibo pintando uma *Chomo* com engobes coloridos, pré-queima. Aprox. 100 x 80 x 80 cm. Rio Pisqui, Amazônia peruana. Coleção e foto: Martin Ccorisapra.

Com as mudanças nos processos, causadas pelo turismo, a cerâmica irá dispor de outros agentes que garantam a atualização de sua função e de seus efeitos. Por isso observar as operações dialógicas entre obra e receptor a partir dos efeitos de sua recepção, expõe a maneira como a realidade é percebida nos processos e sentida pelo coletivo em certa época. Voltando à *etnografia do gosto* de Geertz (1983), não só a arte revela a natureza social dos povos, mas a recepção da arte pelos povos revela a natureza de seu pensamento, portanto sua perspectiva sobre a realidade. Entre afetos e afecções causados pelos encontros de uma obra com um receptor, a única certeza que se pode ter na tradução dessas relações é a de que um *kene* Shipibo dificilmente vai ser sentido da mesma forma por um Shipibo e um não-Shipibo, pois vivem realidades diferentes. Mas, há algo na agência dos *kene* (Fig. 101) que captura o olhar de ambos, como a serpente que hipnotiza e dá o bote através dos desenhos, revelando intencionalidades ocultas.

2.4 *Kene*: desenho e agência

A agência cerâmica investe na intuição perceptiva. Há uma *linha de Ariadne* que dirige a atenção para dentro e para fora destes labirintos semânticos na cerâmica. Os *kene* (desenhos na língua Shipibo) são a expressão da natureza mitológica dos Shipibo e se apresentam na pintura corporal, na cerâmica e no bordado, relembram os caminhos de crescimento pessoal, a geografia desenhada pelos rios sinuosos, as aldeias virtuais no cosmo, a beleza gráfica de animais como a anaconda, os peixes grandes e as tartarugas, além da guerra e da caça. Fica claro que os *kene*, carregam boa parte das memórias Shipibo-Conibo, assim como expressam as visões com *ayahuasca* e *piripiri*, medicinas tradicionais da floresta amazônica que funcionam como ativadores da percepção através da alteração de consciência pelo consumo dessas plantas chamadas *rao* por eles.

Os Shipibo contam que os desenhos surgem do pensamento (*shinan*) das ceramistas, após as sessões de cura com o consumo de plantas específicas que despertam a força, energia vital, nomeada *koshi*, gerada pelas plantas *rao*⁸⁶ como a *ayahuasca*. Embora as plantas vibrem essa energia luminosa, nada pode ser visto até que se tome a medicina. (GEBHART-Sayer, 1985, p. 145; ILLIUS, 1994, p. 194; BELAUNDE, 2013 p. 18). Minha interlocutora ceramista, Ranin Ama, conta que as shipiba não têm outra referência gráfica a não ser as das visões com essas medicinas e suas lembranças. Os desenhos estão em muitas superfícies. Além da cerâmica, também os vemos nos tecidos, nas canoas, nas casas e nas pinturas corporais, mais escassas hoje em dia. No corpo esses desenhos são feitos com carimbos de madeira chamados de *cedjo de cara* (Fig. 102) e eram usados com uma mistura de jenipapo⁸⁷ e cinza.

⁸⁶ - São plantas que atuam não só como remédio para curar, ou ampliar a percepção, mas também podem matar, dependendo de sua função. Existem muitos tipos de *rao*.

⁸⁷ - Fruto do jenipapeiro, árvore nativa da América tropical. Os indígenas produzem tinta com esse fruto. A tinta tem um poder de fixação muito grande, podendo durar dias sobre a pele e servir para pintura na cerâmica.

As ceramistas que entrevistei foram unânimes em defender essa tradição gráfica como a arte de seu povo, ou seja, suas expressões poética e de identidade coletiva. Os *kene* são como os caminhos, quebradas e curvas dos rios, ainda podem remeter a história de parentesco e ao casamento como me contou o ceramista Oliver Agustin. Eles cobrem a cerâmica de potência animal, no corpo podem curar doenças, proteger e produzem diferença nas relações sociais. Isá “Sheka, filho de Ranin Ama, nos explicou os tipos de *kene* enquanto pintava um vaso no primeiro dia de gravação do documentário *Kêmpo de mi madre* (PAIVA; SOUZA, 2017) e no dia da queima em que me mostrou duas peças chomo que são usadas nas cerimônias de casamento, onde a noiva leva a cerâmica que a representa para o noivo e ele também dá uma cerâmica semelhante para a noiva. O ceramista mostrou os *kene* nessas peças que indicavam parentescos dos noivos. Segue um trecho da explicação de Oliver Agustin sobre os *kene*:



Fig. 102 – *Cedjo de cara*, carimbos de madeira com desenhos *kene*, usados para pintar o rosto com jenipapo. Coleção e foto da autora.

Os desenhos vêm dos meus antepassados. Antigamente, haviam muitos peixes aqui, peixes grandes, árvores, anacondas, haviam muitos tipos de animais. Existem 3 tipos de desenhos, o Shao Kene, que é dos peixes, peixes grandes; Maya Kene, são das curvas, os rios, como vai o rio e a anaconda, e Koros Kene, era usada para matar e para caçar, antigamente, faziam uma cruz assim (mostra com as mãos) com desenhos Shipibo nela, aí prendiam os animais para caçar. Isso significa os desenhos Shipibo. Meu nome em Shipibo é Isá “Sheka, que significa Paloma. (PAIVA; ROJAS, 2017 - tradução nossa)

Mas para compreender o *kene* é necessário primeiro aprender a vê-lo. Seja na cerâmica, seja no tecido, o processo de construção dos desenhos possui etapas bem claras, primeiro se faz um fundo de cor diferente da argila usada para fazer o corpo, esta será a moldura onde serão feitos os desenhos. Na segunda etapa são marcadas as linhas mais grossas, depois uma linha fina contorna a linha mais espessa e por fim, inserem-se as linhas curvas em grande número como preenchimento dos espaços vazios entre as linhas.

A pesquisadora Catherine Health propõe uma leitura das composições gráficas sugerindo o *kene* como uma *janela ao infinito*. Conforme os desenhos vão surgindo, a moldura vai se abrindo e a paisagem pode ser vista (HEALTH, 2002, apud BELAUNDE, 2013, p. 205). Sua estrutura sobre o corpo cerâmico sugere uma continuidade infinita de linhas, como uma projeção virtual de uma rede de caminhos que se expandem para além da moldura, e do corpo da peça. Também é possível perceber uma dinâmica própria deste estilo de composição, uma cinética que flui entre as linhas que compõe com o fundo e com o volume do corpo da cerâmica. De fato, os *kene* hipnotizam e as ceramistas sabem disso, buscam este efeito. A agência dos desenhos se manifesta através do poder de hipnose dos *kene* nos receptors, diante desta rede gráfica.



Fig. 103 - Cerâmica Shipibo – *Joni Chomo* de Angelina Valera Rojas que estava no Museu Non Axebo quando estivemos lá. Percebe-se o corpo todo com *kene*. Aprox. 100 x 0,60 x 0,60 m. Aldeia Jepe lan, Amazônia, Peru. Foto da autora 2017.

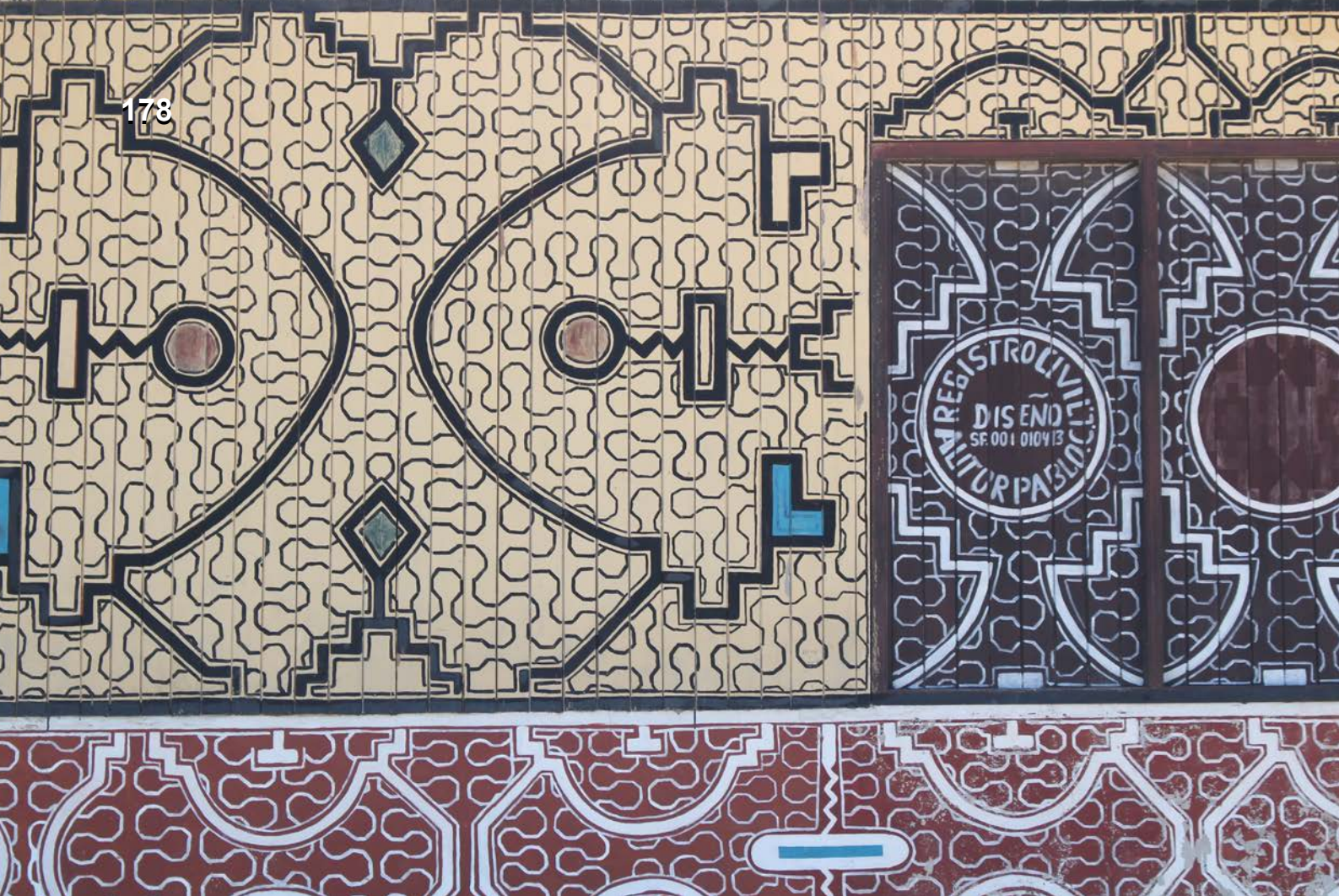


Fig.104 - Casa de madeira pintada com desenhos (*kene*) Shipibo-Konibo na aldeia de Jepe Ian, Amazônia, 2017.

Há uma metodologia para saber fazer *kene*. Compondo com o fundo, linhas sinuosas vão sendo desenhadas no corpo das peças formando uma espécie de circuito com linhas de espessuras diferentes. A composição hipnotiza (Fig. 103,104), não há olhar que não perceba os desenhos Shipibo e sua dinâmica gráfica pulsante. Como *yacumama*⁸⁸, a grande serpente que ensina as mulheres a desenhar, os *kene* Shipibo nos capturam, enlaçam, apertam e nos soltam. Ranin Ama diz que "O desenho é o que com sua beleza nos hipnotiza, logo se transforma em *yacumama*. A mesma *yacumama* é nosso desenho. (RANIN AMA, 2004, p. 77). "O *kene* materializa os circuitos de relações estruturais da hiperpele, visibilizando a relação entre superfície e volume." (BELAUNDE, 2013 p.205). Logo, os desenhos shipibo são expressões das potências animais, dos conhecimentos adquiridos nas aldeias virtuais e do pensamento (*shinan*) das mulheres shipibo. A imagem de rede com circuitos imateriais expressa o que os *kene* concretizam a partir do acesso a um plano

⁸⁸ - Na língua quechua para a se referir à serpente que habita o *Jene Nete*, na línguas Shipibo, o mundo das águas.

virtual nos rituais com *ayahuasca*. Assim como a produção cerâmica de uma aldeia representa suas práxis sociocultural, para saber ver os grafismos na cerâmica indígena é necessário partir de uma análise que a considere como função social e como "expressão visual sintética de uma visão de mundo" (VIDAL; SILVA, 1992).

Alfred Gell, o defensor da ideia de que o artefato é mediador de agenciamentos nas relações sociais, não só dedicou-se a afastar qualquer interpretação estética das artes indígenas como também da *abordagem linguística, semiótica e/ou simbólica* (LAGROU, 2007 p. 47). O pesquisador negou insistentemente a relação entre arte e comunicação. Para ele a arte estava mais próxima de um sistema de ação que transforma o mundo, estando longe de codificar símbolos.

Recuso totalmente a ideia de que qualquer coisa, exceto a própria língua, tem 'sentido' no sentido proposto. No lugar da comunicação simbólica, ponho a ênfase em agência, intenção, causação, resultado e transformação. Vejo a arte como um sistema de ação, com a intenção de mudar o mundo em vez de codificar proposições simbólicas a respeito dele. (GELL, 1998 p. 6)

De fato, o labirinto de caminhos com desenhos shipibo (Fig.105) funciona como um *plano de imanência*⁸⁹, plano abstrato, por isso talvez seja dificilmente compreendido pelo olhar ocidental que tende a ler representações e códigos dentro de uma estrutura fixa de linguagem cognitiva e não percebe que é no *caosmos* gráfico shipibo, na *imagem do pensamento* (DELEUZE, 2010) das mulheres, que os conceitos flutuantes se conectam através de agentes, como a *ayhuasca* e o *piripiri*, dando significado a esta expressão gráfica além do aspecto material. Neste sentido, as proposições de Gell afastam as interpretações que se baseiam em aspectos puramente estéticos e concretos. Gell escolhe analisar o que ele chama de "tecnologia do encanto" (2005) pela agência dos produtos dessa tecnologia, ou seja, pelo "encanto da tecnologia". Os *kene* também possuem magia, ou poder de agência como devem preferir os leitores menos esotéricos, eles hipnotizam, vibram, pulsam nos suportes em que são plasmados, a composição de cores estimula a mente a buscar o inominável, sem forma, mas que age sobre nós.

⁸⁹ - Na página 57 lembramos as reflexões de Deleuze & Guattari (2010) sobre o *plano de imanência* que, segundo eles, seria a *imagem do pensamento*, a pré-filosofia, onde se cristalizariam os conceitos, para pensarmos a agência "xamanística" como meio pelo qual se chega a uma espécie de plano de imanência, ou pré-cosmologia. Neste labirinto, o *yatiri*, mestre, mediador, cientista, ceramista, organiza e traduz os conceitos que fluem pelos três planos cosmológicos formando uma estrutura de linguagem muito mais fluida e abstrata, que requer de quem a recebe uma posição contemplativa e hipnótica para que lhe seja inteligível uma unidade de linguagem.



Fig.105 - Cerâmica Shipibo-Conibo da coleção do MNAAHP. s.d. Aprox.110 x 65 x 65cm. Lima. Peru. Foto da autora,2017.

São uma digressão filosófica do devir. Remetem aos caminhos, processos e redes de conhecimento e não a um tipo de representação mimética de certa perspectiva individual das ceramistas. A trama dos *kene* expressa uma rede de conexões entre saberes coletivos e experiências individuais, funcionando como veículo de conhecimento e cura, como dizem os Shipibo, agindo sobre outros corpos.

Não só os Shipibo e Conibo nomeiam os desenhos de *kene*, outros grupos de língua Pano da Amazônia, como os Huni Kuin, também possuem um repertório amplo de *kene*. A pesquisadora Els Lagrou comenta, em seu *A fluidez da forma* (2007, p.24), que para os Huni Kuin as formas não são dadas como prontas ou naturais e que é justamente na fluidez da forma percebida que atua a agência e o poder dos *kene*. Na cosmologia dos Huni Kuin, da mesma forma que os Shipibo, os seres capazes de se transformar não são humanos e é a capacidade de fixar a forma, em meio a uma infinidade de formas possíveis, a condição para ser um humano, daí a importância da construção de corpo nessas ontologias Pano. Na fluidez entre semelhança e dessemelhança, entre construir e desconstruir formas, a cerâmica vai revelando suas funcionalidades no construção de conceitos.

Els Lagrou expõe essa ideia com a seguinte proposição:

Deste modo uma nova chamada para a importância da forma que a vida assume significa tomar cuidado em não separar forma e sentido ou opor agência e sentido. Entender o processo da emergência do sentido como fenômeno histórico significa prestar atenção não somente nas formas e relações entre formas, mas também na relação temporal entre o aparecimento e o desaparecimento das formas, na relação entre forma e ausência de forma (Kingston, 2003), assim como entre fixidez e fluidez da forma. (LAGROU, 2007, p. 25).

Aquilo que é invisível penetra no visível, forma, deforma, significa e ressignifica o concreto, a realidade. Esse fluxo de transformações é o que traduz o da cerâmica indígena e de todas as expressões poéticas.

O que chamamos de estilo gráfico, ou estética⁹⁰ no ocidente, para os Shipibo-Conibo é genesis cosmológica, pluralidade de sentires e transformação. Ainda que possamos notar algo em comum que atravesse as produções cerâmicas em diferentes aldeias, há uma atmosfera dos *kene* que nos captura pela vibração das formas desenhadas nos corpos, é como uma música. O que seria o estilo se dá pela composição fractal dos desenhos que partem de unidades semelhantes e se espalham pela superfície como um eco gráfico, do micro ao macro, provocando a vibração entre as linhas, hora espessas e retilíneas, hora finas e fluidas. Essa percepção visual fractal que vibra na pele da cerâmica shipibo-conibo provoca a sensação de movimento, ou cinética. Embora uma cerâmica seja diferente da outra, sendo impossível encontrar duas iguais, são variações sobre o mesmo tema que retoma os tempos míticos em que os Shipibo foram criados a partir de uma relação com o casal de Incas fundadores que ensinam os saberes de seu povo. A cerâmica é um desses saberes, por isso é vista por eles como uma expressão de seus antepassados, não somente seus avós, mas parentes de um tempo anterior, mítico.

Como toda Shipibo, Ranin Ama cantou, muitas vezes, enquanto estive com ela em *Jepe Ian*. A performance do canto agencia os saberes Shipibo, dá ritmo às ações das ceramistas quando trabalham com as argilas, além de evocar os *donos* das matérias-primas utilizadas para que suas forças sejam ativadas durante o fazer

⁹⁰ - Entendendo a Estética como um conceito que articula *logos*, a lógica; com *ética*, a inteligência compartilhada por um grupo; e o discurso, como expressão das relações cosmológicas.

cerâmico. No documentário *Këmpo de mi madre*, realizado pela autora (2017), a ceramista inicia com o canto da cerâmica que, segundo ela, é entoado pelas mulheres durante o fazer. Salienta que existem alguns tipos de canto para se fazer cerâmica, assim como para fazer os *kene* e também tomar *ayahuasca*, são os ícaros que encantam e ativam a memória. A performance do canto, associada com o fazer cerâmico cria uma atmosfera ritual dinâmica no processo. O canto chama os *donos* do barro e outros agentes que estão associados a este saber.

Os desenhos surgem tanto para os homens, quanto para as mulheres, nas sessões de *ayahuasca* (*Banisteriopsis caapi*), embora as mulheres sejam as desenhistas. Elas são guiadas por especialistas que conhecem os ícaros (cantos) e caminhos para acessar outros planos; assim como os recebem nos sonhos com o uso do *piripiri* (*Cyperus sp.*), quando aplicado nos olhos, no coração e umbigo. São as mulheres que, desde pequenas, são preparadas para desenvolver os dons de ver, aprender e plasmar os *kene* em diferentes suportes como as cerâmicas, os tecidos, as canoas, os *shobos* (casas) e o corpo.

Fig. 106 - Retrato de Ranin Ama na lagoa de Yarinacocha. Ilustração da autora, Amazônia, Peru, 2017.



Ayahuasca e Piripiri: ver, conhecer, curar e desenhar

O corpo da natureza quando vibra treme a natureza do corpo vestido de cultura. Deixa nua a vida que exigia outra natureza cultural. Nua e crua, a pele se reconhece como novo corpo em território virtual. Anima. Animaliza-se de si e de outras naturezas circundantes. (PAIVA, 2018).

As cerâmicas estudadas nesta pesquisa, da costa peruana, passando pelos altiplanos e chegando às terras baixas amazônicas expõe práticas de uso da medicina tradicional indígena. Não só a *ayahuasca*, mas a *wachuma* usada nos Andes e também na mesoamérica, atua alterando os estados de consciência, mudando a percepção nas relações entre corpo, mente e espaço-tempo durante sessões meditativas e terapêuticas com o uso dessas substâncias.

As aplicações medicinais, orientadas por médicos tradicionais especialistas, provocam limpezas no organismo e falcitam o acesso a áreas do cérebro até então desconhecidas por quem recebe a medicina. Essa nova consciência, adquirida a cada experiência xamanística (palavra genérica usada pelos estrangeiros para nomear este fenômeno) provoca uma conexão com forças providas de outros seres e das *aldeias virtuais*⁹¹ (EAKIN; LAURIAULT; BOONSTRA, 1986), segundo nos contam os shipibo-conibo. Estas práticas de acesso ao conhecimento e refinamento dos sentidos pela cura do corpo, da mente e do "espírito", são agenciadas pelas plantas e outros agentes invisíveis.

Na cerâmica, os *kene* ilustram uma espécie de mapeamentos, ou rede, indicando caminhos percorridos durante a experiência xamânica. Os desenhos e as potências animais são vistos, sentidos e apreendidos durante as sessões e depois aplicados sobre uma variedade de suportes materiais confeccionados pelos shipibo-conibo.

⁹¹ - "The relationbetween earth and sky is often seen as a stairlike connection. When under the influence of ayahuasca (Banisterium), the shaman is able to ascend these stairs to heaven. The stairs veer off in different directions at various points because of prevailing winds. There are several villages along the stairs, some identified and described by the Shipibo, others merely numbered or named, without further identification. The bottom step of this stairway is about 2m from the ground and the shaman must leap up in order to begin his journey." (EAKIN; LAURIAULT; BOONSTRA, 1986, p. 38)

Um aspecto chave da polissemia do *kene* reside na associação dos grafismos com o conceito de “cano”, “caminho”. Segundo o pensamento Shipibo-Conibo, os traços plasma numa rede de caminhos por onde se mobilizam os seres, viajando, comunicando-se e transportando conhecimentos, objetos e poderes. Existem caminhos em todos os âmbitos do existente, desde a escala macro até a micro. (BELAUNDE, 2009, p. 28)

Outro aspecto importante para compreendermos os *kene* é o *status* que a grande serpente (Fig. 107), a *ronin* guardiã dos saberes dos antepassados e dos desenhos de todos os tempos, ocupa na cosmologia Shipibo-Conibo. Para muitos povos daquela região, e nas vizinhanças como o Acre no Brasil, a serpente tem um papel muito importante nas relações socioambientais e por isso está presente nas artes gráficas, narrativas e mitos.

Nos processos de construção de conhecimento e de cura de doenças a serpente (*ronin*) age sobre quem entra em contato com sua força ao tomar uma bebida, que é fervida durante horas, a *ayahuasca*, o *nishi ibo* para os Shipibo.

Fig. 107 - *Ronin* (na língua Shipibo), a grande serpente transformadora do inframundo que permeia o imaginário e o sentir dos Shipibo, sendo a guardiã dos desenhos deste povo, os *kene*. Museu Non Axebo, Amazônia, Peru, 2017. Foto da autora.



Seja pelo seu grafismo nos corpos e estampas das vestimentas, seja pela efeitos do *nishi ibo*, a transformação ocorre através das visões dos desenhos geométricos da *ronin*. Não só a anaconda, mas os peixes também estão nos *kene*. Os Shipibo-Conibo vestem-se e cobrem suas cerâmicas da forças destes seres, adquirindo saberes de outros lugares cósmicos.

Poderíamos pensar a partir das agências das substâncias naturais e os efeitos sobre o corpo, mas estas práticas com os especialistas extrapolam qualquer tentativa de classificação muito rígida, já que são experiências de percepção do espaço-tempo muito particulares, o que faz com que a transformação seja de difícil tradução, que dirá classificação. A cada nova prática adquire-se um novo saber, por isso cada vivência é única. De fato, a *ayahuasca*, o rapé, os diferentes fluidos de *piripiri* e outras plantas enteógenas proporcionam uma experiência de pequena morte e é isso que marca o sentido de transformação e renovação individual e coletivo nas cerimônias. Quando se retorna à vida, tem-se a impressão que as células do corpo estão renovadas e fortalecidas. A mente, mais organizada e tranquila, faz com que o corpo vibre em um ritmo diferente com mais calma, harmonia e clareza a respeito das relações. Com os desenhos as ceramistas concretizam o que aprendem nas visões, abrindo janelas cósmicas nas cerâmicas que parecem expandir-se ao infinito (HEALTH, 2002; MORIN, 1998; BELAUNDE, 2013).

Práticas de conhecimento como esta, mostram que a ciência deste povo se desenvolve articulando diferentes planos perceptivos e comunicativos, possíveis de serem acessados com a agência xamânica. Os laboratórios indígenas são tão múltiplos de possibilidades de experiências e verificações conceituais quanto os do ocidente, sendo um campo importante para ampliar as discussões científicas.

Assim como o microscópio óptico, que é incapaz de revelar ao observador a estrutura última da matéria, só podemos escolher entre vários graus de aumento: cada um deles torna visível um nível de organização, cuja verdade é apenas relativa, e exclui, enquanto adotado, a percepção dos outros níveis.(LÉVI-STRAUSS,1964, p.22)

Na tradição Shipibo-Conibo, existem três tipo de especialistas das plantas: os *onanya*, os conhecedores; os *meráya*, os que vêem os seres invisíveis e circulam pelas aldeias virtuais; e *yobe*, especialistas que retiram doenças do corpo de forma

materializada (como flechas atiradas no corpo por outro *yobe*) por sucção, geralmente são pessoas temidas pelo grupo (MORIN, 1998, p. 378).

Enra mato moatian joibo yoikasai, nokon papashokon ea oshe neten yakáshon yoikatitaibo. Jaronki ikátiai westíora joni, meráya, nishi sheash naikiai. Jainshonra ea yoikatitai meskó keská meráyabo kashon jan oinabo. Jan ea yoikatitai: "Moatian en oina jawékibo mia onanmanon, mia yoinon, jaribi min bakebo ataanan min asheanon", akin ea akátiai. Ja keskáshaman jawéki non wishai itai. ¡Jawe pikonoshbira! En yoikasai riki.

Quero contar-lhes histórias antigas, as coisas que me contava meu avô quando nos sentávamos juntos a luz da lua. Dizem que meu avô era um *merayá*, que recebia os espíritos das plantas ao tomar *ayahuasca*. Ele me contava de outros *meráya* que via quando se transportava ao mundo de cima. Meu avô sempre dizia: "Vou te ensinar as coisas que vi antigamente, vou contar a você para que um dia as transmita quando tiver filhos". Coisas como estas estamos escrevendo. O que acontecerá! Quero contá-las. (ROJAS; VALENZUELA, 2004, p. 37)

Assim se inicia a narrativa de Agustina Valera Rojas (Ranin Ama) em um dos capítulos do livro feito em parceria com a linguista Pilar Velenzuela, e que segue com uma lembrança de quando o avô da ceramista Ihe contou sobre um *meráya* (especialista que possui a capacidade de circular entre planos virtuais da cosmologia shipibo) que tomou *ayahuasca* (Fig. 108) num dia de eclipse do sol e teve que se transportar a outra dimensão para entender o que acontecia e acalmar sua gente.

Fig. 108 - Preparação de *ayahuasca* para cerimonia com médico tradicional na aldeia *Jepe Ian*, Ucayali. Amazônia, 2017.





Fig.109

Essa capacidade dos *meráya* de se deslocarem no espaço-tempo para acessar saberes que curam e explicam os fenômenos, dissolvem conflitos. Não só a *ayahuasca* é usada para saber desenhar, o *piripiri* também é veículo nesses processos de aprendizagem como explica a ceramista Ranin Ama (Agustina Valera Rojas) a seguir:

Cuando nos curamos los ojos con el piripiri tenemos sueños. Soñamos que estamos en medio de diseños elegantes y resplandecientes. A veces trabajamos con el espíritu del piripiri, de noche diseñamos en nuestro sueño. Otras veces vemos a las yacumamas. Esto no ocurre así nomás, esto es debido al piripiri con el que nos han curado. El que nos hagan aprender con el piripiri no es algo reciente, desde tiempos antiguos tenemos el piripiri. (Ranin Ama. VALERA; BISMARCK, 2004, p. 82).

Este enfoque é importante já que os processos cerâmicos, sociais e históricos tratados até aqui se efetuam pelo consumo de medicinas naturais que despertam estas forças sobrenaturais, extra-humanas ou psíquicas, como queiram, na construção de pessoa e de discurso poético.

Fig. 110 - Ilustração, pela autora, da ceramista Angelina Valera com uma chomo shipibo. Amazônia, Peru, 2017.



CAPÍTULO III

ARTE SHIPIBO-CONIBO DENTRO E FORA DA ALDEIA

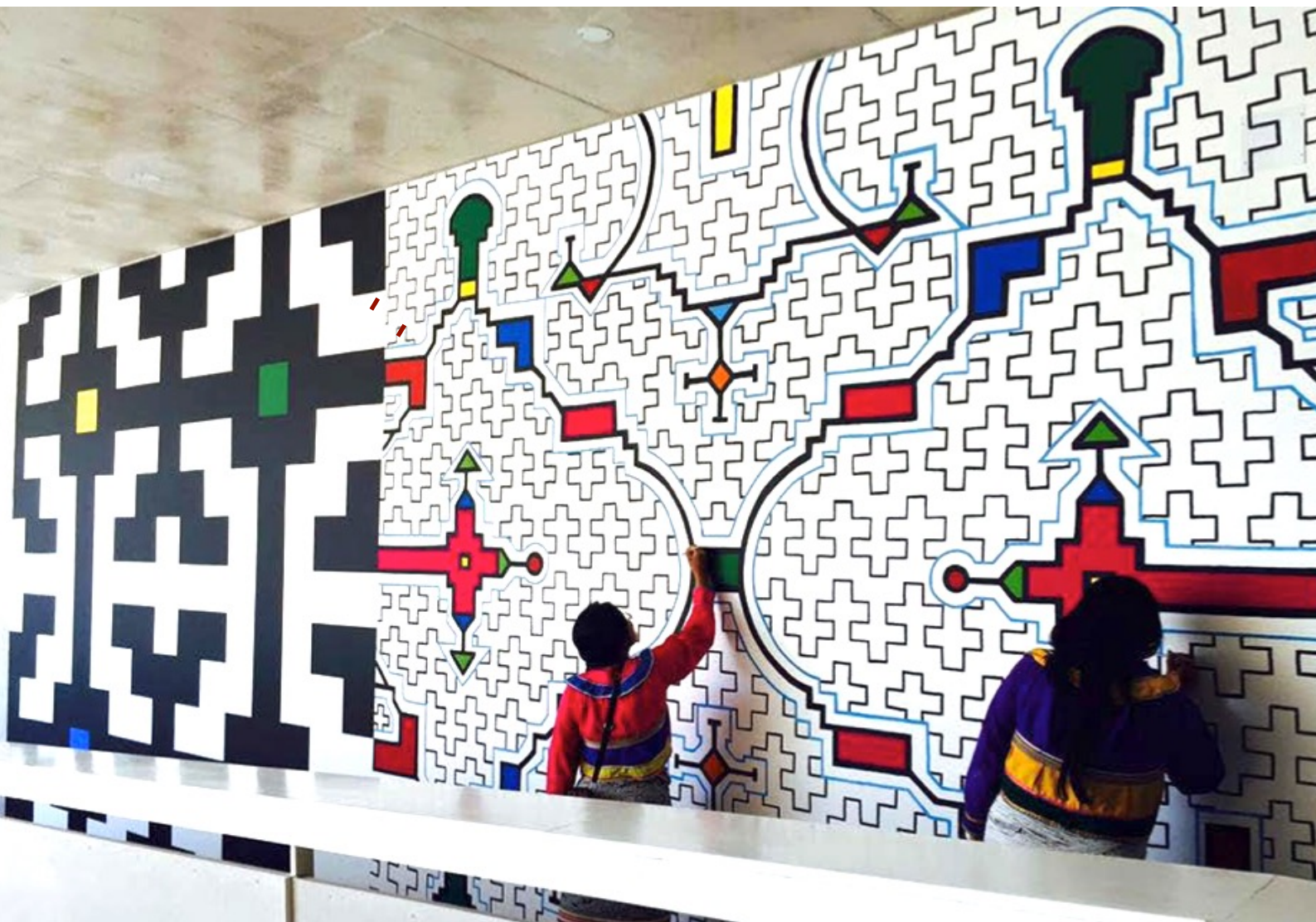




Fig.111 - Mural "Memória Shipibo-Conibo, realizado no Lugar da Memória (LUM). Miraflores, Lima, 2015. Imagens sedidas pelo projeto SOI.

É por sinais do fazer que a obra está conectada ao espaço do mundo em comum, não necessitando, portanto, individuar-se por meio ainda comprometidos com o naturalismo. A obra toda passa a ser, então a obra e suas vizinhanças (TASSINARI, 2001, p. 75)

Arte Shipibo-Conibo dentro e fora da aldeia

Para iniciar este capítulo é necessário lembrarmos que a cerâmica indígena ocupa um espaço, quando ocupa, sempre diferenciado do restando das produções artísticas nos museus de arte. Ainda vemos o padrão *gabinete de curiosidades* nas vitrines de nossa modernidade, em sua fase de desdobramento (TASSINARI, 2001). Alguns críticos de arte, historiadores, curadores, já têm colocado essa discussão na pauta sobre a presença e, também, o tratamento das artes indígenas nos espaços culturais não-indígenas. Em um trabalho importante sobre as artes indígenas, Els Lagrou ([1963], 2009) diz que a noção de arte para os indígenas não é a mesma noção compartilhada pelos não-indígenas, o que instala um paradoxo já no início dessa discussão.

Sabe-se que o domínio das artes indígenas é definido por sentidos particulares que conectam muitas esferas da vida social. Ainda que se possa identificar a "vontade de beleza" (DARCY, 1980) nas produções, o que é belo para o ocidente na arte indígena se manifesta como *eficácia ritual*⁹² (GELL, 1996, 1998; VELTHEM, 2009, p.213-236), sendo condição para sua realização deter conhecimento sobre os processos de produção, pois é conhecendo os processos que se pode medir os efeitos de sua recepção durante um ato ritual.

Neste sentido, para pensarmos as expressões indígenas como arte, é preciso ampliar a percepção, o campo de análise e vê-las como artes dos processos, além do objeto final. Primeiramente, é necessário conhecer as relações, os processos e as agências vinculadas a essas expressões, assim como a mudança nas tradições causadas pelos encontros com o mundo não-indígena para tentarmos uma aproximação aos significados de expressões como a cerâmica Shipibo. Por isso, neste trabalho, decidiu-se por deixar essa discussão para o último capítulo para que, a partir da apresentação da cosmovisão dos Shipibo-Conibo, exposta até aqui, fosse possível conhecer as funcionalidades e agências que estão vinculadas às produções de cultura, para então pensar na qualidade de uma exposição pelo ocidente.

⁹² - "Eficácia e utilidade constituem o objeto primeiro de toda e qualquer criação, uma vez que coisas inúteis não são produzidas" (VELTHEM, 2009, p. 213-236).

Na aldeia, a sensibilidade opera por outros meios e por outras agências como vimos, logo, o estatuto da arte cerâmica de uma *joni chomo* (vaso grande antropomorfo) dos Shipibo-Conibo está distante do estatuto de arte do ocidente, que é o da fruição estética. A princípio, um *chomo* não é feito para embelezar as casas ou ser contemplado como obra de arte, mas para participar da vida social como corpo que carrega força e saberes dos Shipibo, sendo um veículo de transformação social nas aldeias. Mas isso não exclui a dedicação das ceramistas na produção de peças incrivelmente trabalhadas e belas.

É claro que o estatuto da arte Shipibo-Conibo mudou com a chegada das demandas turísticas em aldeias como São Francisco e, hoje, ouvimos na fala das ceramistas uma preocupação maior com a questão estética das peças, pois como são vendidas aos não-indígenas os efeitos na recepção destas peças são outros. "Os turistas querem peças bonitas e novas", disse Ranin Ama. durante uma conversa em sua casa. Apesar de existir um mercado de arte Shipibo-Conibo, sabe-se que o que predomina naquela região do Ucayali é o turismo, assim, a cerâmica ocupa um outro lugar nas relações entre estes dois mundos, o do artesanato indígena.

Apesar dessa constatação, o que me pareceu interessante nas falas de Ranin Ama e no livro de Pilar Valenzuela Bismarck, em entrevista com a ceramista, foi a revelação de que sempre houve uma preocupação com a qualidade mágica da peça por parte das ceramistas. Mesmo que termos como "beleza" não existam na língua Shipibo-Conibo, o "saber fazer bem feito" expressa uma preocupação com os efeitos das formas e apresentação da cosmologia deste povo nas composições.

Quando ela diz: "Se não sabe fazer os desenhos a cerâmica fica feia, as conhecedoras riem de nós. Para que não ocorra isso, temos que ensinar nossas filhas, para que mais adiante não aconteça isso." (ROJAS; BISMARCK, 2004, p. 73). Mas o "saber fazer bem feito" não determina que a peça vá ocupar um lugar de objeto para fruição após realizar sua função social. Muitas cerâmicas são descartadas após o uso cerimonial (LATHRAP, 1979), o que determina sua dimensão efêmera. Isso lembra muito as artes conceituais no ocidente, que dão ênfase aos processos e se configuram como instalações de estados de arte efêmeros, se afastando da obrigação estética de *mímese* e do que seria uma arte

para a posteridade. A coletividade e os estados efêmeros são parte da práxis artística ameríndia há milênios. Para os Shipibo a arte tem função social.

As expressões poéticas não buscam o reflexo, mas a reflexão, não evocam o equilíbrio, antes, tensionam o desequilíbrio, ainda que este seja intencionalmente instalado a fim de retomar o equilíbrio cosmológico nas relações. Essa não é uma discussão tão nova, Lagrou (2009), Gell (1996,1998), Geertz (1983), Velthem (1995) e outros pesquisadores, já seguem pelo caminho de aproximação entre as artes conceituais e as artes indígenas. Vejamos o que Lagrou comenta a respeito das proposições de Alfred Gell (2001) sobre a mudança de perspectiva nas análises das produções imateriais indígenas e as relações com a arte conceitual ocidental:

(...) se no mundo da arte contemporânea a arte não se define mais pelo critério do belo e sim pela lógica do trocadilho ou da armadilha conceitual, pelo complexo entrelaçamento de intencionalidades sociais, porque continuar avaliando a arte de outros povos com critérios que não valem mais no nosso mundo artístico? Porque achar que são as máscaras africanas as peças que mais se aproximam da nossa noção de arte? É neste momento que Gell propõe associar, numa exposição imaginária, obras conceituais ocidentais com armadilhas de povos sem tradição artística institucionalizada como é comum entre nós. As armadilhas africanas, oceânicas e amazônicas se aproximariam mais da arte conceitual contemporânea do que as máscaras ou esculturas por causa da complexidade cognitiva envolvida na montagem das armadilhas; por causa da maneira como agem sobre a mente do receptor, sugerindo uma complexa rede de intencionalidades, onde o caçador mostra conhecer bem os hábitos da sua presa através da própria estrutura da armadilha (LAGROU, 2009, p. 34-35 apud GELL, 2001)

Pensar a armadilha como expressão do sentido de arte indígena corresponde ao que falamos, no capítulo dois, a respeito dos efeitos de captura dos *kene* Shipibo-Conibo, ou seja, a eficácia dos desenhos em apreender a atenção do receptor e agir sobre ele revela a rede de intencionalidades ocultas (LAGROU, 2009) comenta na citação acima, assim como a funcionalidade de sua estrutura poética. Mais do que comunicar, este tipo de armadilha funciona como agente de transformação e as intencionalidades ocultas, expressas pelas agências, estão sintetizadas nas formas e ajustes da produção. Neste contexto, "uma imagem é um índice e não um símbolo ou um ícone do seu modelo" virtual (LAGROU, 2009, p. 37), logo, seu sentido mora nas vizinhanças e não na forma em si. A ideia de armadilha também denota um sentido de animação, segundo Lagrou comenta: "Era por esta razão que um doente

não podia dormir em uma rede coberta por desenhos; seu *bedu yuxin* (espírito do olho) poderia ser capturado pelos desenhos e não conseguir mais voltar a seu corpo (KEIFENHE, 1996; LAGROU, 1998, 2007 apud LAGROU, 2013, p.84)

Muitos dos aspectos da arte conceitual aparecem na conjuntura das produções poéticas em *Jepe Ian*, na Amazônia Shipibo, mas o conceito de arte é diferente, nestes espaços os processos não são representados e sim apresentados na paisagem da aldeia. Em *Jepe Ian*, em cada *shobo*, na pracinha das bordadeiras, na fala e nos corpos a arte é um processo de construção de si. Não há nada representado ali, o que é, simplesmente é, ainda que muitas vezes possa não agradar estrangeiros. A força Shipibo, o impulso da arte deste povo, que dá forma aos planos cosmológicos, labirínticos, sinuosos, fluorescentes, psicodélicos, se revela nos processos sociais do dia-a-dia da aldeia.

A partir deste capítulo, refletiremos sobre as expressões Shipibo-Conibo na cerâmica e no grafismo nos espaços e meios de arte contemporânea, a partir da perspectiva cosmológica, técnica e criativa deles, fundada em intencionalidades ocultas (indicadas nos processos e procedimentos) que buscam a eficácia ritual para transformar quem as recebe.

Trata-se de uma proposição inicial para um trabalho futuro de pesquisa, que aprofundará essa investigação sobre as possibilidades de intercâmbio de saberes e linguagens diferenciadas. Seria possível buscar um espaço comum de abordagem das artes indígenas e não-indígenas, a partir de cruzamentos conceituais, históricos e cosmológicos? Como seriam construídos estes espaços.

Este terceiro capítulo é um corpo de texto incompleto, que necessita de um maior tempo para ser desenvolvido, embora aborde exemplos de parcerias importantes para iniciarmos essa discussão, além de apresentarmos o museu Shipibo-Conibo *Non Axebo* e a produção do documentário sobre cerâmica, *Këmpo de mi madre*, feito em parceria com os Shipibo de São Francisco (*Jepe Ian*), em 2017, qmaterial fundamental para o processo metodológico desta pesquisa. Finalizamos com a apresentação do projeto SOI MURALES, realizado pelas mulheres Shipibo que vivem em Lima, na comunidade de Cantagalo, em parceria com a artista visual e pesquisadora Alejandra Balón em 2015.



Fig. 112 - Frente do Museo Shipibo *Non Axebo*, mantido pela família de Angelina Valera Rojas, irmã da ceramista Agustina Valera Rojas. *Jepe Ian*, Amazônia (Peru). Foto da autora, 2017.

3.1 *Non Axebo*: um museu vivo

Uma das grandes surpresas ao chegar na aldeia Shipibo *Jepe Ian* foi ver o Museu *Non Axebo* (Fig. 112). O museu foi criado em 2016 pelos Shipibo em parceria com Viridis (empresa de turismo no Peru) e com apoio de instituições educativas da região, mas a curadoria e organização do museu fica por conta da família da ceramista Angelina Valera Rojas, irmã de minha interlocutora Ranin Ama (Agustina Valera Rojas). O espaço destinado ao museu sugere os processos, assim como as plantas medicinais, também plantadas neste espaço, exibem outros saberes e indicam uma rede de relações entre eles. *Non Axebo* é um museu vivo.

Não há um lugar específico que apresente as produções, elas estão espalhadas pelo chão, em algumas estantes que funcionam como apoiadores das peças em andamento e também das peças prontas. Um tablado em frente a um pequeno jardim com plantas de cura (*piripiri*) funciona como um espaço de apresentação dos

processos cerâmicos. Assim que cheguei, Angelina veio me mostrar as plantas e falar sobre os efeitos de cura de cada uma, depois se sentou no tablado com uma grande peça e começou a pintá-la com engobe branco. Não dizia nada, apenas fazia a cerâmica. Perguntei algumas coisas sobre os processos, ela falava pouco espanhol, mas nos comunicamos através dos gestos na cerâmica. Ela também mostrou os bordados que estava fazendo e apontando para as linhas parecia estar explicando seus significados.

Nota-se, no museu, que há uma preocupação em colocar informações em plaquinhas sobre as peças, em que constam nomes e conceitos cosmológicos das tradições Shipibo (Fig.113). Há uma preocupação educativa com a transmissão dos saberes. Poderíamos chamá-lo de museu dos processos e dos saberes.

É nítido o tratamento que é dado ao objeto cerâmico, se este participa como agente nas relações sociais, no museu Non Axebo ele irá funcionar como um agente com capacidade de ação sobre a percepção de quem entra neste espaço. Lembrou-me um atelier aberto, senti-me aprendiz de Angelina.

Fig. 113 - Família de Angelina Valera Rojas no Museu *Non Axebo*. *Jepe Ian*, Amazônia (Peru), 2017.





Fig. 114 - Cerâmica Shipibo-Conibo no Museu *Non Axebo*, Ucayali, Amazônia, 2017. *Kene* pintado com engobes. Tamanho aprox. 60 x 60 x 45 cm. Amazônia. Foto da autora, 2017.

As meninas mais novas da família, se sentam com Angelina para produzir, imitando a mestre ceramista. Realizam tarefas simples no começo, como preparar o barro, preparar engobes, modelar peças pequenas e pintar o fundo das peças maiores. Enquanto estive por lá, sempre que eu entrava no museu, havia alguma delas trabalhando. Apresentar os modos de produções e transmissão de conhecimento é uma característica deste espaço vivo e reafirma a preocupação em manter ativa as agência cerâmicas para fortalecer suas memórias.



Fig. 115 - Detalhe do museu *Non Axebo*, mostrando parte do processo cerâmico com peças cruas, ao fundo, e peças em acabamento no primeiro plano da foto. A maior peça tem 110 x 75 x 75 cm e as menores e cruas na prateleira, aprox.. tem 15 x 15 x 15 cm. Ucayali, Amazônia peruana. Foto da autora, 2017.

Quando os turistas visitam o museu, Angelina realiza uma atividade em grupo de pintura de algumas peças, que possuem apenas o fundo pintado. Ela mostra como usar os pincéis de bambu feito por ela, assim como traçar os *kene*. É claro que este tipo de experiência não abrange todo entendimento das relações que movimentam a cerâmica Shipibo-Conibo, mas penso que seja um primeiro contato importante para os estrangeiros sentirem, mesmo que por alguns minutos, o peso da cerâmica e como ela encaixa em suas mãos, a consistência das tintas naturais feitas com engobe, a maneira como uma Shipibo ensina, são muitas questões de vizinhança em relação às questões estéticas que, neste novo contexto, possibilitam a ativação das agências cerâmicas e das memórias Shipibo.

Outra característica que chama atenção é a distribuição de peças em andamento (Fig. 115) e os instrumentos de trabalho espalhados pelo espaço. Trata-se de um espaço diferente dos espaços de arte dos museus tradicionais do Ocidente.

O *Non Axebo* é um museu-ateliê em que todas as atividades, instrumentos, peças cerâmicas, acabadas ou não, estão dispostas para serem vistas. No pensamento indígena, não faz sentido criar um ambiente falso e inútil para apresentar certo saber. Tudo é pensado de acordo com a ambientação e a dinâmica do dia-a-dia. Num primeiro momento, pode-se pensar que é um museu sem recursos e bagunçado, mas isso não é verdade, trata-se de um espaço do cotidiano da produção artística e de proteção do patrimônio cultural da cerâmica Shipibo-Conibo.

O museu *Non Axebo* provoca uma reflexão a respeito da atuação dos museus arte de ocidentais em relação às produções indígenas. É quase invisível movimentos em prol dos saberes indígenas nos museus e a valorização de sua perspectiva nas curadorias. Eu penso que não seja por falta de ações dos indígenas, que têm organizado um movimento de retomada de suas histórias, memórias e territórios, mas sim por falta de ações de aproximação por parte das instituições.

Fig. 116 - Museu Non Axebo. Na foto vemos do lado esquerdo alguns tipos específicos de vasilhas Shipibo e abaixo de cada uma o nome, em Shipibo, correspondente à peça. Logo abaixo, no solo, vemos uma *batan* (madeira de capirona) que é usada para moer a argila, com uma pedra e temperar com pó de *apacharama* (cortiça), que dá a leveza nas peças. Ucayali, Amazônia peruana. Foto da autora, 2017.





Fig. 117 - Cerâmica Shipibo no Museu *Non Axebo*. Peças cruas, pré-queima, em exposição. Aprox. 15 x 15 x 15 cm. Amazônia peruana. Foto da autora, 2017.

Se pensarmos que a ideia de arte, assim como a de museu, espaço das heterotopias segundo Foucault ([1966], 2013), se transformou ao longo da história ocidental tornando a categoria Arte mais elástica em suas definições, como apontam as reflexões de Alberto Tassinari (2001), dentre outros, que pensam nas relações entre o espaço e a arte, parece que o debate se esqueceu das artes indígenas, mantendo uma ideia sobre essas produções próxima a dos *gabinetes de curiosidades* do século XVI e XVII na Europa, ou entendendo-as como fragmentos de um passado longínquo que deve ser estudado para fins de catalogação.

Com raras exceções, no Brasil, vemos alguma mostra valorizando as produções indígenas além das questões da forma na fruição. O Museu do Índio tem mostrado uma disposição para debater com os indígenas em projetos de exposições com parceria curatorial entre indígenas e não-indígenas, este é um caminho concreto para transformar as relações e contribuir para um entendimento mais profundo sobre o que vem a ser os saberes indígenas. O MASP tem realizado encontros entre pesquisadores não-indígenas e pesquisadores indígenas para debater a arte nativa

na América do Sul dentro dos museus, é algo extremamente novo e, dentro dessa nova realidade, pude participar de dois desses encontros. Um no "Seminário internacional: Arte Pré-Colombiana" (2017) que focou na coleção Landmann de cerâmica e metais que o museu recebeu em recente comodato entre o MASP e a família Landmann, por cerca de dez anos; a outra foi o Seminário "Histórias Indígenas" (2017) que convidou antropólogos, educadores e indígenas, dentre os convidados o grande Davi Kopenawa, para pensar a arte e as cosmologias indígenas dentro das intuições culturais. Isso ainda é muito recente, mas penso que é uma discussão de extrema importância quando confrontamos esse tipo de situação com a história colonial na América, que impôs mudanças nos modos de pensar e ver o mundo, tanto quanto nos modos de sentir e pensar sobre a arte e suas funções sociais. Se a arte moderna tentou incluir as artes indígenas no cerne das discussões do que seria a vanguarda da arte, a participação indígena neste processo foi superficial, pois o que se vê na arte moderna são artistas ocidentais fazendo versões das realidades nativas segundo sua própria imaginação de mundo e segundo uma utopia que sonhava com um Brasil novo em que a figura do indígena era o ícone dessa transformação. Mas vivemos de utopias e a arte moderna fez seu papel de transformar o estado de coisas na época, mas é precisamos pensar além.

A este respeito Lagrou comenta:

A questão é muito atual, visto que a afirmação identitária de populações nativas no mundo inteiro tende a passar cada vez mais pela visibilização da cultura, de sua 'autenticidade' e vitalidade. Estas discussões têm influenciado curadores de museus. Até hoje permanece uma tensão entre dois caminhos possíveis, o da inclusão da arte não-ocidental em exposições de arte contemporânea, ou seja, a exposição das peças como obras de arte únicas e não como objetos etnográficos, ou uma exibição mais contextualizada que tente dar conta da especificidade dos critérios dos próprios produtores e receptores originais, que não necessariamente seguem os nossos critérios de originalidade e unicidade das peças. (LAGROU, 2006, p. 40)

Foram essas inquietações que me fizeram observar os museus, no Peru, com um olhar diferente. Busquei o improvável, aqueles espaços dos museus que parecem vivos, suas relações com os espaços e deixei-me capturar pelas agências das peças como método fundamental para compreender suas funções.

3.2 Projetos e parcerias em movimento

Falar das relações entre indígenas e não-indígenas na atualidade é trazer a discussão para o âmbito cultural e seus sentidos diferenciados ao longo da história da antropologia, que é a ciência que se dedica a estudar tais relações. O campo da artes também estuda essas relações. A ideia de cultura já esteve ancorada na questão do objeto, humano ou das produções materiais e em uma fixidez ilusória das tradições indígenas. Uma das maiores contribuições da antropologia foi ter percebido nas relações indígenas a importância da alteridade na construção de pessoa, sendo esta capacidade de ser através das relações com um outro uma qualidade que sustenta as tradições indígenas nas aldeias e fora delas fazendo a cultura ser dinâmica.

Segundo a pesquisadora Dominique Tilkin Gallois:

O problema central é, portanto, a visão estática que embasa a ideia de cultura, profundamente arraigada no senso comum e que se manifesta frequentemente na busca de “autenticidade”. Esse pressuposto equivocado é provavelmente um dos principais empecilhos no indispensável processo de revisão do conceito de cultura, que não consegue superar uma definição datada dos anos 1950, que a Antropologia da época definia a partir dos conhecimentos, crenças, arte, leis, costumes, capacidades e hábitos que constituiriam “o conjunto dos traços distintivos de um grupo social, no plano espiritual, material, intelectual, emocional e incluindo, além das artes e da literatura, os estilos de vida, os modos de vida em comum, os sistemas de valores, as tradições e as crenças”. Essa abordagem de “traços culturais” foi abandonada há mais de 50 anos pelos especialistas, mas continua orientando a apreciação das culturas indígenas. No Brasil especialmente, em função do alto valor simbólico atribuído a tudo que se refere ao “índio”, tende-se a congelar uma imagem idealizada do que seja “a cultura indígena”. É uma imagem persistente que continua congelando a cultura –a deles, em particular – concebendo a mudança como um percurso em que se perdem “traços” e se dilui a pressuposta autenticidade cultural. (GALLOIS, 2006. p.19).

Essa ideia de traço cultural que determinaria certa autenticidade das tradições de um povo foi abandonada há muito tempo por especialistas da área, mas ainda persiste

no senso comum que enxerga as tradições indígenas como algo congelado. Através de muitos estudos etnográficos, fica claro que a ideia moderna de cultura nada tem a ver com paralisação, muito pelo contrário, as culturas são dinâmicas e a transformação, a inovação, é inerente à definição de cultura (ibidem, p. 20). Outro aspecto importante dessa discussão, é que a ideia de cultura congelada no tempo foi criada a partir do ponto de vista dos não-indígenas, pois se nos aproximarmos das relações socioambientais nas aldeias veremos que a transformação é imanente à vida destes povos. Para eles não há vida sem a ideia de transformação e isso é marcado pelos rituais de passagem, de cura, de produção imaterial e nas redefinições dos conceitos. Portanto, quando falamos em patrimônio cultural indígena, é necessário pensarmos que o conjunto de produções culturais abarca uma série de mudanças nas tradições destes povos, ainda que possamos identificar algo que atravessa o tempo e os corpos nativos, ligando-os em rede.

Essa é uma questão importante para ser pensada em um mundo globalizado onde as transformações ocorrem mais rapidamente pela facilidade dos encontros que acontecem nas redes virtuais eletrônicas inseridas em muitas aldeias. Hoje, os indígenas também usam celular, computador e querem participar da nova realidade que coloca os povos em comunicação global. Mas qual a qualidade dessa dita interculturalidade? Que caminhos podem ser abertos para que a troca de conhecimentos entre indígenas e não-indígenas seja benéfica para as duas partes? O que garante a proteção dos patrimônios culturais, territoriais e históricos destas sociedades e de suas redes de saberes?

Foi pensando nessas questões que, em 2016, surgiu a ideia de realizar um documentário sobre a cerâmica Shipibo-Conibo, na Amazônia, com a ceramista Ranin Ama e sua família. O cinema é uma das artes que expressa bem a questão do perspectivismo sobre certo assunto, talvez porque ao virar a câmera em uma direção já se aponte para uma escolha, um recorte da realidade por parte de quem constrói a narrativa.

Ainda neste capítulo, falaremos de um projeto de parceria com as shipiba da comunidade de Cantagalo, em Lima, que envolveu a produção coletiva de murais na cidade peruana com desenhos Shipibo realizado em parceria com a artista visual e pesquisadora Alejandra Balón.



Fig.118- Frame do documentário *Këmpo de mi madre*. São Francisco de Yarinacocha, Amazônia peruana, 2017.

Këmpo de mi madre

Como parte do método de pesquisa foram realizadas gravações em vídeo sobre os processos cerâmicos de uma família Shipibo, no Ucayali, em 2017. Quando retornei da viagem ao Peru, o material coletado para ser organizado e analisado era suficiente para construir não só a escrita sobre os processos cerâmico, como também foi suficiente para fazer um documentário sobre o assunto. O vídeo me parecia a linguagem mais apropriada e próxima da dinâmica artística que observei em *Jepe Ian* com a família de Ranin Ama (Agustina Valera Rojas). O movimento das imagens na tela, o engajamento da fala da ceramista instalam uma atmosfera de manifesto Shipibo.

Havia toda uma questão ética que pairava sobre as reflexões desse método. Como realizar isso de maneira que não houvesse muita interferência da minha parte e que fortalecesse a família de Ranin Ama e a cerâmica Shipibo?

Essa é uma discussão atual e inesgotável, já que os pólos de debate se dividem entre quem pensa que é o indígena que tem que realizar a produção sem

interferência dos não-indígenas e os que defendem que o cinema é livre, assim como qualquer outra arte ou linguagem e que, portanto, a produção pode se dar de muitas maneiras, com ou sem interferência externas às relações nas aldeias.

Minha chegada em *Jepe lan* foi planejada meses antes e contemplou alguns acasos bons, como a amizade compartilhada entre mim, Agustina e Maneno (que havia feito seu forno de cúpula), e outros acasos ruins como perceber, quando cheguei em São Paulo, que a comunicação com as eles seria mais difícil do que eu imaginava.

Eu não sabia se encontraria Agustina quando fui ao Peru, mas sabia que encontraria sua aldeia e a reistência da nação Shipibo que já dura séculos. A ceramista é uma shipiba que apesar de defender as tradições e falar com saudosismo de antigamente viajou bastante para fora da aldeia com suas cerâmicas, o que gerou mudanças em seu pensamento a respeito dos conhecimentos ocidentais de produção cultural.

Foi muito prazeroso o processo de entrevistá-la e filmá-la, embora cansativo, já que ela não só aceitou realizar o documentário considerando importante o registro de seus processos, como deu dicas de filmagem nas gravações e preparou o cenário da primeira entrevista que fizemos com ela em sua casa.

Fig.119 - Frame do documentário *Kêmpo de mi madre* com Ranin Ama e Isá Sheka. Amazônia peruana, 2017.





Fig.120 - Ranin Ama nos explicando os processos atuais de queima da cerâmica e como o forno foi modificado há 10 anos. Aldeia *Jepe Ian*, ou São Francisco de Yarinacocha. Amazônia, Peru, 2017.

Ainda que não tenha sido possível uma participação mais ampla dela e de sua família na edição e finalização da obra, por falta de recursos financeiros e dificuldade de comunicação com eles, o documentário se esforça em apresentar a cerâmica Shipibo-Conibo a partir da perspectiva produtiva dos Shipibo.

O documentário foi feito em parceria com Agustina Valera Rojas, a Ranin Ama (Fig.120), sua família e o cineasta Anderson Souza, em 2017, na Amazônia peruana, durante uma vivência em campo com os Shipibo-Conibo do médio Ucayali. O vídeo mostra os processos cerâmicos a partir das narrativas da ceramista, de seu filho e seu marido a partir das lembranças despertadas por uma *këmpo*, feita por sua mãe e guardada pela ceramista como parte de suas memórias.

Com cerca de doze minutos de duração, a ceramista shipiba nos conta sobre as mudanças nos processos cerâmicos após o contato com o mundo dos não-indígenas, fala sobre as fronteiras políticas dos brancos e de como isso interfere no modo de vida de seu povo. Relembra as grandes festas, como *Ani Sheati*, os

intercâmbios de conhecimento através da cerâmica e também fala das suas experiências com *ayahuasca*.

Durante as gravações ela mostrou interesse pela posterior divulgação do documentário, já que isso atrairia pessoas para comprar suas peças. Foi uma experiência de aprendizado intensa e reveladora em muitos momentos. Há um certo incômodo no fato de não ter sido possível uma participação mais efetiva deles na finalização do documentário, mas penso que dentro das possibilidades que tínhamos fizemos o melhor que podíamos. Quem realizaria um documentário com Agustina e sua família em *Jepe Ian* atualmente?

A ceramista disse que é bem possível que em 20 anos a cerâmica Shipibo-Conibo não exista mais. Eu penso que a cerâmica sobreviverá, já que possui a capacidade de se reinventar através do tempo, seja pelas mãos das produtoras, seja por quem a recebe em diferentes contextos e atualiza seus sentidos de arte. Cerâmica é um corpo em devir, sendo uma das grande representante das expressões poéticas dos saberes indígenas.

Fig. 121 - Casa da ceramista Ranin Ama com cerâmicas em andamento, antes da queima. À esquerda, algumas cerâmicas produzidas como artesanias, acabamento com verniz. Ucayali, Amazônia peruana. Foto da autora, 2017.





Fig. 122 - Mural "Barranco Shipibo", Rua 28 de Julho, Barranco Lima, Peru, 2015.

Joi Murales

Em 2015, a artista visual Alejandra Ballón, de Arequipa (Peru), desenvolveu em parceria com as mulheres Shipibo-Conibo que vivem na comunidade de Cantagalo, na periferia de Lima, uma série de murais feitos por elas com seus desenhos (os *kene*) pintados em grande escala. Os murais estão em alguns espaços urbanos, como Miraflores e Barranco na cidade de Lima (Peru). No mural "Barranco Shipibo" (Fig. 122), vemos uma composição híbrida entre o mapa aéreo do distrito de Barranco e os *kene*, de onde emerge um peixe amazônico chamado *Carachama* ou *Ipo* (na língua Shipibo). Esse peixe, segundo contam, é um parente distante dos dinossauros e tem uma pele de armadura para proteger o seu bom coração.

A realidade da comunidade de Cantagalo se assemelha muito à dos Guarani que vivem no Pico do Jaraguá, em São Paulo. Eles resistem às ofensivas ocidentais de tentativa de desocupação de suas terras, já tão resumidas no mapa geopolítico peruano. Enquanto eu estava no Peru, a comunidade foi queimada completamente. Os moradores perderam praticamente tudo. Não foi a primeira vez que isso aconteceu, como me contou uma moradora da ocupação que apareceu na casa de Ranin Ama contando o ocorrido. Ela disse que, dessa vez, havia sido realmente destruído. Assim como os Guarani do Jaraguá, os Shipibo de Cantagalo vão sendo engolidos pela cidade canibal, mas resistem com suas memórias, reinventam as próprias histórias e tradições como é o caso desses murais hipnóticos, híbridos e cheios de caminhos a serem descobertos pelos olhos de quem é capturado quando anda pela cidade.

Alejandra Ballón, além de artista visual, realiza pesquisa sobre a arte Shipibo e foi a curadora deste projeto. Ela disse que o projeto busca o fortalecimento das saberes femininos Shipibo-Conibo, através da ação das mulheres nestes espaços.



Fig. 123 - Mural "Memória Shipibo-Conibo" Realizado no Lugar da Memória (LUM). Miraflores, Lima, 2015. Imagens cedidas pelo projeto SOI

CONSIDERAÇÕES FINAIS: Pioneiros, inimigos e parentes somos

Uma das lembranças que trago para esse momento de encerramento da pesquisa é a fala de uma das netas de Ranin Ama quando eu partia da aldeia. Longe de ser uma lembrança romântica e idealizada, o ocorrido foi uma ironia histórica. Eu estava hipnotizada com alguns tecidos bordados de Angelina Valera Rojas e ao escolher o que iria comprar agradei ao filho da ceramista de uma maneira enfática, porque estava encantada com tudo o que estava vivendo com eles. Nessa hora, a menina olhou para ele com um expressão de soberba e disse: Pioneiros...

Comecei a rir, rimos todos juntos. Naquele momento, tive consciência do processo que estava vivendo em *Jepe Ian*, digo, como estrangeira àquele território Shipibo-Conibo. Realmente, eu era uma pioneira, mas também fui inimiga quando tive alguns atritos com o senhor Antonio por questões idiossincráticas culturais, ao final me senti parente por ter rebido uma cura dele, no penúltimo dia, depois de ficar muito doente e ele ter cuidado de mim com sua esposa. Eu estava vivendo na casa deles há doze dias e ainda não havia me sentido totalmente confortável em seu *shobo* e penso que eles também não. Somente neste dia, depois de compartilhar com eles um momento íntimo de cura e de troca de sentimentos, me senti parente. Falamos de nossas famílias e ele contou parte das experiências dele em um tempo em que as relações entre os Shipibo eram bem diferentes.

Com os Shipibo, vivenciei uma práxis socio-educativa de construção e desconstrução de conceitos nas relações que me fez compreender a cerâmica pelo viés da transmutação intensiva dos corpos e do sentir nos processos artísticos.

Quando cheguei no Peru, em 2017, toda uma ideia imaginária dos povos das montanhas mais altas da América do Sul, produzida pela minha formação ocidental, foi desmoronando rapidamente. Daí a importância dos intercâmbios culturais. É no reconhecimento de um Outro que nos reconhecemos como alguém. Ver por outra perspectiva possibilita enxergar a própria por analogia e identificar o que se é e para onde estamos indo, coletivamente.

Mudar o ângulo de análise é um dos exercícios mais difíceis. Viveiros de Castro escreveu coisas interessantes sobre a virada ontológica e o perspectivismo ameríndio, que tratam justamente de uma mudança de perspectiva histórica-crítica-filosófica-artística-científica e que segue para além do campo da antropologia. O autor diz algo que é determinante para compreender de qual reviravolta estamos falando que é “a de ser a teoria-prática da descolonização permanente do pensamento” (VIVEIROS, 2015, p. 20). Uma difícil tarefa para muitos. Quando ele afirma isso ele está falando desde o ponto de visto do antropólogo e de sua “missão” contemporânea, mas isso vale para todos os campos do conhecimento. Vivemos um momento de reviravolta interna e externa nas relações sociais, mas continuamos fazendo história. Por isso, talvez o maior desafio desta pesquisa tenha sido transportar o observador-receptor de uma perspectiva artística para outra não familiar e provocar uma percepção do espaço, do tempo e dos processos na cerâmica indígena por uma lógica que não a ocidental européia que a toma como objeto estático. Existe uma dinâmica na cerâmica indígena que não é tão óbvia e que desloca seus sentidos de arte para além da questão do objeto.

Nas últimas considerações vale lembrar que toda essa investida de pesquisa tentou mostrar que existem camadas de realidade nas relações cosmológicas indígenas que só poderão ser vistas e entendidas em profundidade se abirmos mão de boa parte de nossas referências e valores para penetrar em um novo universo como uma criança que vai aprender tudo de novo por uma outra ontologia. Essa mudança de ponto de referência é condição para ver e conhecer os *kene*, as cerâmicas, a *ayahuasca*, o *piripiri*, as armadilhas de pesca, os ícaros, as festas e outros aspectos das relações entre os Shipibo.

O ditado notório sobre a chave para o conhecimento que diz "Decifra-me ou devoro-te" cabe para ilustrar a expressão do potencial de captura e de transformação das artes indígenas, que se efetivam nas relações com o outro pelas provas de força, experiências com plantas enteógenas e relações de vizinhança nos reconhecimentos com aquilo que é estrangeiro. Investe-se na aquisição de forças, potências e saberes a partir das relações com não-humanos, animais, minerais, *donos* dos lugares e espíritos da floresta. São muitas naturezas em uma só cultura.

Há muita arte, tecnologia e ciência circulando em rede pelas aldeias indígenas latino-americanas que podem contribuir qualitativamente para repensar os ajustes sociais dos não-indígenas. Essa pesquisa tratou, sobretudo, de uma reflexão epistemológica, ou seja, sobre os modos de conhecer, de transmitir conhecimento e de fazer circular este conhecimento, assim como se atentou aos processos e procedimentos cerâmicos e às cosmologias andina e amazônica. Penso serem ingênuos os que defendem que os saberes têm que se fechar sobre si mesmos, ou sobre grupos, penso que os saberes só sobrevivem quando circulam e as tradições indígenas são tão fortes por operarem a partir deste princípio prático. Daí a importância dada pelos Shipibo-Conibo às tradições orais, às práticas de conhecimento com plantas medicinais e às trocas materiais e imateriais que fizeram ao longo do contato com o mundo não-indígena, porque, afinal, o Ocidente também tem produções de conhecimento interessantes.

Embora Lévi-Strauss tenha escrito “A oleira ciumenta” (1985) narrando mitos que envolvem o saber cerâmico e o ciúmes, Ranin Ama disse todos os dias em que eu estive com ela: “Você pode me perguntar o que quiser, eu não tenho ciúmes da minha cerâmica”. Penso que essa disposição dela é muito significativa no que se refere à circulação e manutenção desses saberes. Outro momento, que também reforça essa ideia, foi quando o senhor Antonio me falou, preocupado, pensando em quem seguiria adiante os saberes da *ayahuasca* porque, segundo ele, os jovens não têm mostrado mais interesse por isso. Dessa forma, considero que há uma preocupação por parte dos Shipibo-Conibo de que os saberes circulem para que não sejam esquecidos. Há o desejo pela troca de conhecimento, mas também de que seja com propriedade conceitual e ética. Nisso que consiste a força de suas tradições, por isso também valorizam tanto os processos. Não se compreende os conceitos se não se conhece os processos, essa é uma lição que podemos tirar do aprendizado Shipibo.

A cerâmica conduziu essa pesquisa, através dela foi possível conhecer parte dos processos artísticos de comunidades pré-colombianas e suas redes cosmológicas expressas na cerâmica, indicadas por alguns aspectos gráficos como a *Chakana*, as espirais e as figuras escalonadas, as referências a seres mitológicos como a serpente, dentre outros índices. Por meio da análise das matérias-primas e das funções das peças também foi possível intuir relações socioambientais,

cosmopolíticas e artísticas nas regiões estudadas. Mas a cerâmica vai além da ciência que estuda a matéria, ela corporifica um sentido de memória, se ocupa do devir e traduz o sentir dos instantes pelas interfaces dos corpos em relação nos espaços.

Concluimos que a cerâmica andina, assim como a Shipibo-Conibo, funciona em rede de saberes de tradição milenar, estando as preocupações formais centradas em produzir efeitos sobre quem a recebe para transformar os contextos sociais. Com isso, foi possível identificar índices gráficos e morfológicos, além de processos, que apontam para as redes cerâmicas. Também foi possível perceber que é o poder de agir e ativar outras agências que uma *këmpo* ou uma *Joni Chomo* ou, ainda, uma complexa trama de *kenes* é que irá apreender o olhar e o sentir instalando um estado de hipnose visual meditativo e transformador. Não há dúvida de que, ainda que as ceramistas façam uma *këncha* que será usada apenas como cerâmica doméstica, exista também uma preocupação em sua apresentação. A cerâmica Shipibo é produzida para agir sobre quem vê.

Embora as produções cerâmicas possuam particularidades de cada sociedade estudada, vimos que há uma relação cosmológica entre os saberes de regiões distantes na América do Sul. A cosmovisão andina e a amazônica dialogam entre si e se conectam através das narrativas indígenas, como a do Inca Pano, mestre viajante e *afim celeste* para os Pano, que os ensinou muitas coisas como a cerâmica, armadilhas e o uso de plantas medicinais. Dessa forma, conclui-se que o conhecimento indígena vai sendo construído em rede onde as ciências são integradas e os campos do conhecimento aliados, que buscam o aperfeiçoamento coletivo no meio-ambiente e, neste caso, estamos falando de Ética, a grande questão contemporânea das relações, entendendo por ética a disposição em compartilhar inteligências para o amadurecimento coletivo.

Seria necessário um espaço diferenciado de escrita para tratar da multiplicidade de estilos e processos na cerâmica dos Andes à Amazônia. De fato, há uma tradição na salvaguarda da história cerâmica do Peru e a quantidade de material arqueológico chega a ser assustadora. A pesquisa tinha como objetivo analisar e compreender os funcionamentos das redes de saberes cerâmicos entre os Andes e a Amazônia. Inspirada, inicialmente, pela semelhança gráfica entre algumas cerâmicas do Gran

Chaco, dos Andes e da Amazônia, segui-se em busca de possíveis relações cosmológicas e históricas entre estes povos. Mas a tarefa era maior do que se imaginava e o Gran Chaco foi deixado para uma pesquisa posterior. Conclui-se que não só existem analogias coerentes a serem analisadas entre as produções destas regiões geográficas, como as histórias e narrativas indígenas comprovam o trânsito e as trocas entre as sociedades que ali viveram.

A encruzilhada histórica em que nos encontramos mostra uma certa urgência para resolvermos crises no que diz respeito às relações socioambientais interespecíficas e as questões de fronteira. O planeta se encontra em um momento de virada ontológica, desde sua ignição no final dos anos de 1960 com as expressões de um pensamento contracultura, ou seja, contra o sistema cultural vigente ocidental que tinha como resíduo as destruições das grandes guerras. Há uma posição contracultural também nas aldeias que conheci, não só contra o conceito de cultura criado pelo Ocidente, como também contra a própria cultura ocidental incorporada pelas sociedades que emergiram com os Estados Nacionais. Afinal, quando foi que os Estados Nacionais realmente representaram as necessidades indígenas na América Latina? A cerâmica nos ajudou a compreender também questões de fronteira, a partir de análises dos intercâmbios e trocas de saberes, produtos e cosmologias entre os Andes e a Amazônia.

Foi inquietante me defrontrar com alguns aspectos das relações sociais entre os povos estudados, como conhecer a história das crianças Incas mumificadas que foram enterradas vivas como oferendas, ou da série de suicídios de pessoas que se atiravam das montanhas em um dos períodos mais terríveis do fenômeno *El Niño* já vividos pelas populações do litoral andino no Pacífico. São histórias que provocaram muitas reflexes, inclusive sobre as relações ocidentalizadas e penso que é igualmente inquietante ver todos os dias o fenômeno da globalização, que promete igualdade de acesso à informação e de direitos, contribuir para a pobreza mundial, já que essa suposta igualdade pressupõe aporte material e intelectual (materializados no computador e nas Letras) para que se possa participar dessa nova ordem mundial da economia da comunicação e interação social. Pobreza, corrupção, vigilância do Estado, mortalidade infantil, desprezo pela velhice, violência às mulheres, genocídio dos povos indígenas, são variações de sacrifícios tão assustadores quanto os mitos europeus sobre a realidade "exótica" dos nativos

latino-americanos que realizavam sacrifícios rituais. Não há sociedade humana ideal, mas todas produziram arte que é um campo do pensamento que nos aproxima de certa perspectiva em um contexto e que sempre nos trará elementos para novas análises históricas, filosóficas e sociambientais. Também penso, como conclusão, que a história é construída através das narrativas que perpetuamos, então, que história queremos contar? O que desejamos manter nas relações e o que precisamos descartar?

Com os indígenas compreendi que a inteligência afetiva e a reciprocidade constroem corpos de afetos multinaturalistas que compartilham uma cultura comum e coletiva entre naturezas distintas. Saber cuidar dos territórios, das ciências, das artes, das plantações, dos peixes e de suas tradições garante a existência deste corpo coletivo. Com a vivência e as análises dos fenômenos sociais gerados pela circulação da cerâmica nas redes foi possível uma aproximação ao sentido de arte indígena nas aldeias e fora delas, assim como as diferenças ontológicas entre o pensamento indígena e o não-indígena ocidental. Os nomes e as palavras que se alteram em contextos diferentes, a paciência nos processos, a curiosidade com o que é estrangeiro, o mal-estar, a doença, a cura, a construção e desconstrução das formas e dos conceitos, definem as relações socioambientais dos Shipibo e suas identidades, portanto, seus patrimônios culturais imateriais e de ocupação da terra.

O que movimentou este trabalho foram os encontros com ceramistas e pesquisadores durante o percurso. Cada vivência foi um aprendizado precioso para pensar conexões entre saberes cerâmicos distintos, mas que emanam semelhanças conceituais, cosmológicas e históricas nas expressões com o barro.

Pode-se dizer que tanto o encontro com o amigo ceramista Maneno Llinkarimachiq, quanto com os Shipibo-Conibo na Amazônia peruana, especialmente com a família de Ranin Ama, amiga de Maneno (o que só fui descobrir quando estava por lá) foi uma feliz coincidência ou teria sido um desígnio de *Mama Quilla*, a força da lua para os Incas? De um jeito ou de outro, daí também se formou uma rede cerâmica entre nós, que poderá se expandir a partir de agora.

A Bacia do rio Ucayali é área fértil para a pesquisa que busca conhecer as dimensões artística e ontológica dos ribeirinhos produtores de cerâmica na alta Amazônia. Os Shipibo-Conibo são intensos na arte, na fala, nos afetos e nas

afecções causadas pelos encontros estrangeiros. Suas memórias estão nas produções poéticas como o canto, a cerâmica, o bordado, a canoa, o *shobo*, as narrativas mitológicas e toda coisa que carrega saberes deste povo.

Apesar da não ter sido possível uma produção escrita mais participativa com os Shipibo, devido à distância geográfica e a restrição de recursos financeiros da pesquisadora, este trabalho registra um recorte importante deste período da história da aldeia *Jepe Ian*, onde vive a família de Ranin Ama (Agustina Valera Rojas) e de sua irmã Angelina Valera Rojas, que organiza um museu vivo na aldeia. Conhecer o museu *Non Axebo* foi importante para a pesquisa que se dedicou tanto a compreender os sentidos de arte para os Shipibo, como a circulação das artes indígenas entre a aldeia e a cidade.

Nos exercícios de memória Shipibo-Conibo, a cerâmica narra relações entre aldeias, entre os indivíduos e a floresta, entre o passado e o presente. São as investidas na memória que legitimam suas histórias, ainda que as tradições sofram transformações como no caso da cerâmica atual que permite a presença dos homens na produção, diferentemente do passado em que os homens eram afastados deste ofício feminino. Muita coisa mudou no Ucayali, mas a presença das tradições compartilhadas por uma comunidade, em constante estado de transformação, possibilitam aos sujeitos a produção de si e de suas histórias.

Em *Jepe Ian* o conceito de tradição não é endurecido ou fixo, percebe-se nos modos de fazer e de transmitir conhecimento dos Shipibo que a tradição admite alterações para se manter viva, como vimos no caso da substituição do lacre natural, usado no acabamento das peças, pelo verniz industrial. Transformação é sintoma do contato com o desconhecido, com o que é estrangeiro. Nas ontologias Pano, os encontros são pontos de mutação, ou seja, é na fricção entre perspectivas que a tradição é posta em jogo e atua como elemento de legitimação histórica e social, assim a cerâmica Shipibo-Conibo persiste, apesar das mudanças nos modos de fazer.

Observando as produções, percebe-se uma negociação ética na avaliação "ganhos e perdas" em relação às transformações na cerâmica Shipibo, já que se abre mão do uso do lacre natural, mas a tradição gráfica dos *kene* se mantém viva e carrega o valor semântico dos grafismos. A cerâmica Shipibo-Conibo é cultura viva e se transforma para continuar a construção da própria história no Ucayali.

Vivência e aprendizado parecem ser a *práxis* cultural nativa, por isso em território indígena é recomendado que se deixe aprender vivendo entre parentes. Penso que as melhores fontes de pesquisa estejam com os herdeiros indígenas e suas narrativas. Desta forma, conclui-se que há uma certa urgência em fortalecer saberes como a cerâmica, assim como as histórias e narrativas indígenas. São sociedades que possuem patrimônios culturais, científicos e socioambientais importantes para a história da América do Sul e da cerâmica latino-americana.

O caminho da pesquisa me transformou ensinando e capacitando para enxergar o que antes eu não alcançava com minha bagagem conceitual sobre a cerâmica indígena. Não optei por desenvolver um trabalho pessoal em artes visuais, embora o fazer artístico ocupe boa parte da minha vida, porque senti que seria um caminho mais feliz e coerente, por hora, conhecer ceramistas de lugares diferentes da América do Sul. Compartilhei vivências e histórias inesquecíveis, me conectei a uma rede que pensa a cerâmica como uma arte dos processos e da vida.



BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS E CITAÇÕES

- ALMEIDA, Fernando Ozorio de; ROCHA, Bruna. Uma tradução do clássico de DeBoer e Lathrap: “O fazer e o quebrar da cerâmica Shipibo-Conibo”. [1979] Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 11, n. 1, p. 315-339, jan.-abr. 2016.
- ARCURI, Marcia. POR Ti América: aventura arqueológica: depoimentos [CD-ROM]/ Idealização, concepção e desenho expositivo Alex Peirano Chacon; Curadora Marcia Arcuri. [Equipe de pesquisadores: Coordenadora Helena Bomeny; Adelina Alves Cruz...et al]. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/CPDOC, 2006. CD-ROM pp. 16-24
- BARRETO, Cristiana. Para além de potes e panelas: cerâmica e ritual na Amazônia antiga. Goiânia: HABITUS. v.14, nº 1, p 51-72, jan/jun.2016.
- _____. Meios Místicos de Reprodução Social: Arte e Estilo na Cerâmica Funerária da Amazônia Antiga. Tese de doutorado. São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2009.
- BARROS FILHO, C; CORTELLA, Mario Sergio. Ética do cotidiano. Café Filosófico – CPFL/ TV Cultura. Campinas, 2016.
- BARROS, Manoel. Livro sobre nada. As lições de R.Q. 14a ed. - Rio de Janeiro: Record, 2009 [1916]. pg.75
- BELAUNDE, Luisa. Movimento e profundidade no kene shipibo-konibo da Amazônia Peruana (p.199). Coletânea Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas / organização Carlo Severi; Els Lagrou. – 1. ed. – Rio de Janeiro:7Letras, 2013.
- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas Vol.1 - Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 3ª Edição 1987. São Paulo: Editora Brasiliense.
- BISMARCK, Pilar Valenzuela; ROJAS, Agustina Valera. Koshi Shinanya Ainbo. El testimonio de una mujer shipibo. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales. 2004.
- CÁCERES, J. Cerámicas del Peru prehispanico. Ed. G. Enríquez, Lima. 2014. 3a ed.
- CALAVIA SÁEZ, Oscar. O Inca Pano: mito, história e modelos etnológicos. Mana 6(2):7-35, 2000.
- CARNEIRO, Manuela. Cultura com aspas e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CAVALCANTI-SCHIELD, Ricardo. *Las muchas Naturalezas en los Andes*. Perifèria, Barcelona, N°7, Dezembro, 2007.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. Donos e Duplos: relações de conhecimento, propriedade e autoria entre Marubo. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2010, v.53 nº 1.pp.147-197
- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo. Las lenguas de los Incas: el puquina, el aimara y el quechua. Coleção: Sprachen, gesellschaften und kulturen in lateinamerika/Lenguas, sociedades y culturas en Latinoamérica. Frankfurt a.M., Germany: Lang, Peter GmbH; 1ª edição, 2013.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. História dos índios no Brasil / org.Manuela Carneiro da Cunha. São Paulo : Companhia das letras Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP. 1992.
- _____. Cultura com aspas e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DALGLISH, Lalada. Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. São Paulo:Editora UNESP, 2006.

- DARCY, Ribeiro. Kadiwéu: Ensaio etnológico sobre o saber, o azar e a beleza. Editora Vozes, Petrópolis, 1980.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. v.2. Trad. Ana L. Oliveira e Lúcia C. Leão. Lisboa: Ed. 34. 2007. 112p. [1972].
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. O que é filosofia?. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Coleção Trans, São Paulo - Ed. 34. [1992] - 1ª edição; 2010 - 3ª edição.
- EAKIN, Lucille, LAURIAULT, Erwin, BOONSTRA, Harry. People of the Ucayali - The Shipibo and the Conibo of Peru. Internacional Museum of Cultures. Dallas, Texas, 1986.
- ESPINOSA, Antonio Vázquez de [1628]. Compendio y Descripción de las Indias Occidentales. Transcrito por Charles upson Clark, do manuscrito original. Washington: Smithsonian Institution, 1948.
- ESPINOZA, Baruch. Tratado Político. Tradução, introdução e notas Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- ERIKSON, Philippe. Uma singular pluralidade: a etno-história Pano - História dos índios no Brasil/ organização Manuela Carneiro da Cunha - São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.
- FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. Ed. 8ª [1999], 2ª tiragem [2000]. São Paulo: Martins Fontes, 2000. [1966].
- _____. O corpo Utopico, as heterotopias. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- FLÓREZ; CUGLIEVAN; FONSECA. Shipibo: territorio, historia y cosmovisión. Investigación Aplicada a la Educación Intercultural Bilingüe. Universidad Nacional Mayor de San Marcos/CLIA. Lima, Peru, 2012. EIBAMAZ e UNICEF.
- Fr. LIZÁRRAGA, Reginaldo [circa 1602]. *Descripción y población de la Indias*. Publicada na revista do Instituto Histórico do Peru. Imprensa Americana, Lima, 1908. Coleção: Biblioteca da Universidade de Michigan.
- GALLOIS, Dominique Tilkin. Redes de Relações nas Guianas. Ed. Humanitas, FAPESP, São Paulo, 2005.
- GALLOIS, Dominique Tilkin (organizadora). Patrimônio Cultural imaterial e povos indígenas: exemplos no Amapá e norte do Pará. São Paulo: Iepé, 2006. p. 19.
- GELL, Alfred. Art and Agency: an anthropological theory. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- _____. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. Concinnitas, ano 6, v.8 (1), p.41-63, 2005.
- _____. [1996] *A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas*. Arte e Ensaio - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, UFRJ, ano VIII, nº 8: 2001. pp. 174-191.
- GEERTZ, C. "An as a Cultural System", in: Local Knowledge, Further Essays Interpretative Anthropology. New York: Basic Books, PI" 94-120.1998. "A arte como um sistema cultural", in: O Saber Local. Petrópolis: Editora Vozes, 1983 pp. 142-181
- GOLTE, J. Moche, Cosmología y Sociedad: una interpretación iconográfica. Cusco: Instituto de Estudios Peruanos, 2009.
- _____. Iconos y Narraciones: la reconstrucción de una secuencia de imágenes Moche. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994.
- GREGORY, Ian. Construcción de hornos. Manuales de cerámica. Barcelona: Gustavo Gili, S.A, 1997. [1995].
- HEATH, Catherine. Una ventana hacia el infinito: Arte shipibo-konibo. Lima: ICPNA, 2002.
- HOYLE, Larco R. Cronología arqueológica del norte del Perú. Sociedad Geográfica Americana, Buenos Aires, 1948.

- _____. Los Mochicas. T. I. Casa editora La Crónica y Variedades S.A.: Lima, 1938.
- _____. Los Mochicas. T. II. Casa editora La Crónica y Variedades S.A.: Lima, 1939.
- _____. La Cultura Virú. Sociedad Geográfica Americana: Buenos Aires, 1945.
- _____. La cerámica Vicús. Santiago Valverde S.A.: Lima, 1965.
- _____. Perú. Archaeologia Mundi. Ed. Juventud: Barcelona, 1966.
- _____. Vicús 2. La cerámica Vicús y sus nexos con las demás culturas. Santiago Valverde S.A.: Lima, 1967.
- _____. Los Mochicas. T. II. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera: Lima, 2001.
- KEIFENHEIM, Barbara. "Snake spirit and pattern art. Ornamental visual experience among the Cashinahua Indians of Eastern Peru". ms.
- _____. Untersuchungen zu den Wechselbeziehungen von Blick und Bild. Die Kashinawa-Indianer und ihre Ornamentik (Ost-Peru). Tese de licenciatura, Berlim, Freien Universität, 1998.
- KOPENAWA, ALBERT, Bruce, Davi. A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami/ Davi Kopenawa e Bruce Albert; tradução Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KLEIN, O. La cerâmica mochica: caracteres estilísticos y conceptos. En Scientia nº 131. Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso, 1967.
- LAGROU, Els. Caminhos, Duplos e Corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa. Tese de Doutorado em antropologia social, FFLCH/USP, São Paulo, 1998.
- _____. [1963]. Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.
- _____. Els Maria. A fluidez da Forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- LAGROU, Els; SEVERI, Carlo. Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas arte indígenas / organização Carlo Severi; Els Lagrou. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- LAURIAULT, Erwin; LORIOT, James; LAURIAULT, Erwin; DAY, DWIGHT. Diccionario Shipibo-Castellano. Recompilado por: DAY, Dwight. Madri: Ministério da Educação e Instituto linguístico de Verão, 1993.
- LATOUR, Bruno. Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- LATHRAP, Donald, GEBHART- SAYE R, Angelika e MESTER, Ann. 1985. "The Roots of the Shipibo Art Style: Three Waves on Imiriacochoa or there were Incas before the Incas". Journal of Latin American Lore, XI(1): 31-120.
- LATHRAP, Donald W. A formal analysis of the Shipibo-Conibo pottery and its implication for studies of Panoan prehistory. In: ANNUAL
- LATHRAP, Donald. O Alto Amazonas. Ed. Verbo, 1970.
- LATHRAP, D. et alii. 1987. "Further Discussion of the Roots of the Shipibo Art Style: A Rejoinder to DeBoer and Raymond". Journal of Latin American Lore, XIII(2):225-272.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Tristes Tropiques. Librairie Plon. Paris, 1955. Tradução: Gabinete Literário de Edições 70. Lisboa, Portugal.
- _____. The Tribes of Upper Xingu River. In: STEWARD, Julian H, 1948.
- _____. A Oleira Ciumenta. Brasiliense, São Paulo, 1985.
- _____. Mito e Significado. Lisboa: Portugal: Edições 70, 1987. Coleção Perspectivas do homem. Título original: Myth and Meaning. University of Toronto Press, 1978.
- _____. O cru e o cozido (Mitológicas v. I). Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2ª edição, 2010.
- LIZARRAGA, F. R. Descripción de las Indias: crónica sobre el Antiguo Perú, concebida y escrita entre los años 1560 a 1602, 252 p.; Lima: Librería e Imprenta Miranda, 1946.
- MACEDO, Justo Cáceres. *Cerámica del Perú Prehispánico*. Lima, Peru - 3ª Ed. - Editora: Grimanesa Rosa Enriques Lovatón, 2014.
- MARTINS, C.B. Andes and Amazonia: Inca history and archaeology in the lower Madre de Dios River. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 19: 273-283, 2009.

- MEETING FOR AMERICAN ARCHAEOLOGY, 35., México. Anais.México: AIA, 1970b.
(Unpublished manuscript).
- MILTON, Santos. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. 2. reimpr. (Coleção Milton Santos; 1). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- MARIE, France; CASEVITZ, Renard. História Kampa, Memória Ashaninca. História dos Índios no Brasil. Org. Manuela Carneiro da Cunha. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.
- MORIN, Françoise. Los Shipibo-Conibo. In: BARCLAY, Frederico; SANTOS, Fernando (Ed.). Guia etnográfica de la Alta Amazonía. Quito: Abya-Yala, 1998. v. III.
- MOSTAÇO, Edécio. Uma incursão pela estética da recepção. Artigo - Revista da USP/Sala Preta, São Paulo, 2009.R1 - A8.
- NARBY, Jeremy. A Serpente Cósmica, o DNA e a origem do saber. Porto: Via Óptima, 2018.
- NAVARRO, Fr. Manuel. [1903]. Vocabulario Castellano-Quechua-Pano com sus respectivas gramáticas Quechua y Pana. Lima: Imprenta del Estado. Acervo Biblioteca do Museu Americano de arqueologia e etnologia da Universidade de Harvard:EUA, 1910.
- _____. A gaia ciência. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NARVÁEZ, ALFREDO, “La Mina: una tumba Moche I en el valle de Jequetepeque”, en Uceda, Santiago y Mujica, Elías, ed., Moche: propuestas y perspectivas, Actas del Primer coloquio sobre la cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de Abril de 1993), Travaux de L'Institut Français d'Etudes Andines, 79, Lima, 1994, 73.
- NEVES, Eduardo. POR Ti América: aventura arqueológica: depoimentos [CD-ROM]/ Idealização, concepção e desenho expositivo Alex Peirano Chacon; Curadora Marcia Arcuri. [Equipe de pesquisadores: Coordenadora Helena Bomeny; Adelina Alves Cruz...et al]. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/CPDOC, 2006. CD-ROM pp. 28-42
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. Os Povos Indígenas e Seus Direitos: A Declaração de San José, Anuário Antropológico, 81, 1983.
- RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel. Los alfareros golondrinos. Productores itinerantes en los Andes. Lima: IFEA; Sequilao, 2013.
- RICOEUR, Paul. Lectura 3. Aux frontières de la philosophie, Paris, Seuil, 1994, 288pp
_____. Réflexion faite. Paris: Esprit, 1995.
- ROSA, J. G. Primeiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- SÁEZ, Oscar Calavia. O Inca Pano: mito, história e modelos etnológicos. Mana 6(2):7-35, 2000.
- SALLES, Estela Cristina; Noejovich Ch., Héctor Omar. “La herencia femenina andina prehispánica y su transformación en el mundo colonial”. Economic History Congress, IEHA, 25 julio del 2002, Buenos Aires, EH.net/Economic History Services.
- SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (Orgs.) Quimeras em diálogo. Grafismo e figuração na arte indígena. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- SPINOZA, Benedictus de. Ética. Edição bilíngüe latim/português, Tradução e notas: Tomaz Tadeu. Belo horizonte: Autêntica editora, 2009.
- SOARES, Debora Leonel. Xamanismo e Cosmovisão Andina: Um estudo sobre práticas de curanderismo Mochica expressas na cerâmica ritual. Dissertação de mestrado, PPGA do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Orientadora: Profa. Dra. Márcia M. Arcuri Suñer, 2015.
- SOI MURALES. Material de apresentação do Projeto SOI MURALES. SOI (Centro de pesquisa e ateliê gráfico Shipibo-Conibo). Parceria com a pesquisadora e artista Alejandra Ballón. Lima, Peru, 2015.
- SZTUTMAN, R. O Profeta e o Principal: A ação política ameríndia e seus personagens. São Paulo: Edusp. 2012
- TAYLOR, A.; VIVEIROS DE CASTRO, E. ‘*Qu’est-ce qu’un corps?*’, in S. Breton (ed.), *Un Corps fait de regards*. Amazonie: Paris: Musée du Quait Branly, 2006. pp.148-199.
- TASSINARI, A. O espaço Moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TENÓRIO, Mauricio. POR Ti América: aventura arqueológica: depoimentos[CD-ROM]/ Idealização, concepção e desenho expositivo Alex Peirano Chacon; Curadora Marcia Arcuri. [Equipe de pesquisadores: Coordenadora Helena Bomeny; Adelina Alves

- Cruz et al]. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/CPDOC, 2006.
- VAN VELTHEM, Lucia Hussak. O belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana. Tese (Doutorado em Antropologia), PPGAS – Universidade de São Paulo. São Paulo, 1995; Lisboa: Assírio & Alvim, Museu Nacional de Etnologia, 2003.
- _____. Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. *Mana*, v. 15, n. 1, p. 213-236. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- _____. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo, Cosac Naify, 2002.
- VIDAL, Lux; SILVA, Aracy Lopes. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: VIDAL, Lux (org.) *Grafismo Indígena*. Studio Nobel: São Paulo, 1992.
- VIDAL, Lux (org.). *Grafismo Indígena*. São Paulo: Studio Nobel: EDUSP: FAPESP, 1992.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ARGAN, G. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices analíticos e onomástico de Eudoro de Souza. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Abril S.A Cultural. Editor Vitor Civita, 1984.
- _____. *Metafísica* (Livro I e II). Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Abril S.A Cultural. Editor Vitor Civita. 1984.
- BOAS, Franz. *Arte Primitiva*. Trad. de Fábio Ribeiro. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014. [1955].
- _____. *Antropologia cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004
- BOGGIANI, G. *Os Caduveos*. Itatiaia, 1975.
- CESARINO, P. *Xamanismo e novas circulações de conhecimento na Amazônia Indígena*. In: Políticas culturais e povos indígenas, 2014, cap. 11
- CALANCHA, F. A. *Crônica Moralizadora*. In: *Crônicas del Perú* (Prado Pastor, I., ed.): 226-248; Lima: UNSM. 1974 [1638]
- CESARINO, P. *Xamanismo e novas circulações de conhecimento na Amazônia Indígena*. In: Políticas culturais e povos indígenas, 2014, cap.11
- DALGLISH, G. *A arte do barro na América Latina: um estudo comparado de aspectos estéticos e socioculturais na cerâmica popular do Brasil e do Paraguai*. São Paulo: [s.n.], 2006.
- DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- DIAS, José Antônio Fernandes. *Arte e antropologia no século XX: modos de relação*. Etnográfica, Vol. V (1), 2001, pp. 103-129.
- ESCUADERO, Alicia Alvarado. *Sacerdotisas, curanderas, parteras y guerreras: mujeres en el Antiguo Perú*. *Revista de Estudios Latinoamericanos - Americania*. Nueva Época (Sevilla), nº 2, junio, 2015.
- _____. *La imagen de la mujer de élite en la costa norte del Perú a través de las crónicas de Indias*. Peru: Revista Lex, Nº 18 - Año XIV – 2016- II / pp. 379-398
- FOSTER, Hal. "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art", *October*, 34, 1985.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. 2 vol. Petrópolis: Vozes, 2005.
- GELL, Alfred. [1993]. *Wrapping in Images*. Tattooing in Polinesia. Oxford: Clarendon Press.1996. "Vogel's Nest. Traps as Artworks and Artworks as Traps." *Journal of Material Culture*, vol. 1(1): Pl. 15-38. 2001.
- GORDON, R. Willey. *SUMA Etnológica Brasileira*. Vol. 2: *Tecnologia indígena*. "Cerâmica". Vozes, Finep, 198. 231-281pp

- GRUPIONI, D. e SANTARÉM, C. *Corporalidade e saberes que informam concepções ameríndias de "gente"*. Coletânea. In: PT Redes Ameríndias, 2012.
- Handbook of South American Indians. Smithsonian Institution, Washington.
- HALD, Peder. *Técnica de la cerámica*. Tradução: Franz Vives e Rosendo Sagrera - 3ª Ed. - Barcelona: Omega, S.A., 1977.
- HENNING, I. *Celeida Tostes: O ventre da terra*. / Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. – Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 2008.
- HILLER, Susan, (org.). *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*. Londres, Routledge, 1991
- LAJO, Javier. *Qhapaq Ñan: La Ruta Inka de Sabiduría*. Amaro Runa Ediciones: Centro de Estudios Nueva Economía y Sociedad (CENES): Peru, 2003.
- LATHRAP, Donald. O Alto Amazonas. Ed. Verbo, 1970.
- LATHRAP, D. et alii. 1987. "Further Discussion of the Roots of the Shipibo Art Style: A Rejoinder to DeBoer and Raymond". *Journal of Latin American Lore*, XIII(2):225-272.
- MACEDO, Silvia Lopes da Silva. *O Belo Expressivo: A Comunicabilidade dos padrões gráficos ameríndios*. Espaço Ameríndio: Porto Alegre, v. 1, n. 1, 2007 p. 62-72. Ministerio de Cultura del Perú (2013). Base de datos de Pueblos Indígenas Originarios. Recuperado de <http://bdpi.cultura.gob.pe/>
- MORIN, Françoise. *Los Shipibo-Conibo. Guía Etnográfica de la Alta Amazonía Vol. III – 1ª ed.*. Organizadores: Fernando Santos e Frederica Barclay. *Smithsonian Tropical Research Institute*/Ediciones Abya-Yala, 1998. p. 275-435
- NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. Organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim: Walter de Gruyter & CO., 1967- 1978. 15 v.17.
- _____. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 18.
- PIERRE, Clastres [1974]. *A sociedade contra o Estado*. Ed. Afrontamento: Porto. 1979.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Série brasileira. 1ª ed. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994. 875 p.
- RAMOS, Guillermo Enrique Delgado. *El malestar en la cultura Shipibo-Konibo*. TESIS DOCTORAL. Madri, 2017.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. São Paulo: Difel, 1967.
- SAÉZ, O. *A terceira margem da história: estrutura e relatos das sociedades indígenas*. Artigo - "Transformações indígenas: os regimes de subjetivação ameríndios à prova da história" (NUTIPRONEX), desenvolvido por equipes do MNRJ e da UFSC, (ANO?)
- SÁEZ, Oscar Calavia. *O Nome e o Tempo dos Yaminawa*. Etnologia e História dos Yaminawa do Alto Rio Acre. Tese de Doutorado em Antropologia, D A / F F L C H / U S P, 1995.
- STRATHERN, M. *O Gênero da Dádiva: Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade melanésia*. Campinas: Ed. Unicamp, 2006. Tradução: André Villalobos.
- SUMA Etnológica Brasileira. Vol. 3: *Arte índia*. Vozes, Finep: 1968.
- TAYLOR, A. e VIVEIROS, C. *Un corps fait de regards. Qu'est-ce qu'un corps*. Paris: Flammarion, and Musée du Quai Branly, 2006: 148-199pp
- VELTHEM, Lucia Hussak van. *Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.7, n.1. 2010.
- _____. *Mulheres de cera, argila e arumã; princípios criativos e fabricação material entre os Wayana*. *Mana: Estudos de antropologia Social*, Rio de Janeiro 15:1, p. 213-236, 2009.
- VIDAL, Jean-Jacques Armand. *Cerâmica dos Suruí de Rondônia e dos Asurini do Xingu: visões diferenciadas de povos indígenas da Amazônia*. Tese de doutorado, UNESP/IA. São Paulo, 2017.
- ZUIDEMA, R.T. *El Calendario Inca: Tiempo y espacio en la organización ritual del Cuzco: la idea del pasado*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Peru/Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Peru, 2010.

INTERNET

Agência Andina - <http://andina.pe/agencia/noticia.aspx?id=467840>

BURMAN, Anders. Yatiris en el siglo XXI. El conocimiento, la política y la nueva generación, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats, mis en ligne le 30 mai 2011, consulté le 02 novembre 2017. URL : <http://nuevomundo.revues.org/61331> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.61331

ESCUER, Edmundo Fayanas. A cultura Inca e a sexualidade. Artigo, online, 6 de Março de 2017. URL: www.nuevatribuna.es/articulo/historia/cultura-inca-sexualidad/20170306180802137423.html

PALOMINO, Rodolfo Marcial Cerrón: <https://www.youtube.com/watch?v=wrNhgePezTM>

La História con Mapas - www.lahistoriaconmapas.com/atlas/mapa-portugues/Peru-mapahidrografia.htm

Ministério da Cultura do Peru

<http://bdpi.cultura.gob.pe/lengua/shipibo-konibo-0ISA> 2017 -

pib.socioambiental.org/pt/povo/huni-kuin

El Brujo - complexo arquitetônico e arqueológico (Peru):

www.elbrujo.pe/explora-elcomplejo/senora-de-cao/historia-del-descubrimiento/

Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas:

- <http://www.coordinadoracaoi.org/web/>

Huaca de la Luna – complexo arquitetônico em Trujillo/Peru :

www.wmf.org/project/huaca-de-la-luna

Governo do Peru:

- Instituto de estatísticas: www.inei.gob.pe/sistemas-consulta
- GeoIDEP/Insgraestrutura de dados especiais do Perú: <http://mapas.geoidep.gob.pe/mapasperu/>

VÍDEOS

PAIVA, Priscilla; SOUZA, Anderson. *Kêmpo de mi madre*. Direção: Priscilla Araujo Paiva e Anderson Souza. Documentário sobre a cerâmica Shipibo-Conibo com a família Valera Rojas. São Francisco, Yarinacocha, Amazônia, 2017.

PAIVA, Priscilla; SOUZA, Anderson. Memórias do barro. Direção: Priscilla Araujo Paiva e Anderson Souza. Documentário sobre cerâmica com o ceramista de Chulucanas, Maneno Llinkarimachiq. IA/UNESP, São Paulo, Brasil, 2016.

ODLAND, J. Claire; GÓMEZ, Fernando Valdivia Gómez. e pesquisa antropológica de Luisa Elvira Belaunde, que apresenta as reações de alguns Shipibo ao assistirem um documentário sobre seu povo feito em [1953] pelo antropólogo Harry Tschopik Jr. Lima, 2011.

TSCHOPIK Jr, Harry. Documentário - *Homens da montanha*, 1953. Coleção Museu de História Natural de Chicago.

ANEXOS

Parte da entrevista concedida pela ceramista Ranin Ama para a autora, durante a pesquisa de campo em Jepe Ian, Yarinacocha, Amazônia peruana em 2017.

13 de Fevereiro, Ucayali, Amazônia, Peru, 2017

Parte da entrevista gravada com Ranin Ama

Priscilla - Ranin Ama fale sobre você, se apresente.

Ranin Ama - Primeiramente quero agradecer por terem vindo aqui no Peru, na comunidade de São Francisco de Yarinacocha. Eu sou Agustina Valera Rojas, meu nome em Shipibo é Ranin Ama. Essa é uma ceramista e o nome de minha avó que estou levando até agora comigo. Ela era uma grande ceramista e eu também me tornei ceramista. Vocês vieram de tão longe do Brasil. Sejam bem vindos. Eu vou iniciar agora um canto em Shipibo que, antigamente, também se conhecia nas visões de ayahuasca, não?! Depois vou explicar.

Priscilla - Como você começou a fazer cerâmica e que tipos de peça fazia no início?

Ranin Ama - Eu sempre fazia cerâmica com minhas avós e minha tia. As irmãs do meu pai eram ceramistas. Eu me aproximava bastante delas, então elas me ensinavam. Às vezes, quando eu fazia muita peça, diziam que eram muitas e que eu tinha que modelar uma ou duas no início. Eu me lembro, de quando eu era criança, que uma vez eu modelei cinco peças e minha tia quebrou três delas, então sobraram duas apenas, eu fiquei triste e perguntei para a minha mãe: "Por que a tia quebrou minhas peças?" Eu sempre perguntava para as minhas tias e para quem fazia cerâmica, por que elas quebravam as cerâmicas. E ela explicou que era porque ela também estava fazendo e quando juntássemos todas seria muito, não era preciso tantas peças, elas diziam, e completavam, "Para amanhã, faça duas ou três mais e aí você terá cinco". Era assim.

Primeiro eu fazia cerâmica para comer, *Kancha*. (*cajana* que dizíamos). Depois a *Kenpo* (mostra a peça da mãe), a gente fazia esta para tomar fermentado. Então,

antigamente, a gente usava a cerâmica para comer com ela. Eu aprendi com idade de 12 anos, aprendi bastante deles. Eu sei fazer de tudo, sei borbar, tecer, pintar, modelar, conheço medicina. Meus avós me diziam, "Vou te ensinar tudo o que eu sei, mas você tem que praticar para não esquecer". E, agora, eu ensino meus filhos. Toda a nossa família é ceramista. Isso é algo que eu valorizo, que está bom, não?!

Priscilla - Como foi a relação entre ceramistas de comunidades diferentes. Existia intercâmbio?

Ranin Ama - Havia ceramista do baixo Ucayali e alto Ucayali, ou seja, eles vinham nos visitar, de outras comunidades e viam nossa cerâmica. Nós dizíamos, ai essa cerâmica é feia, eu tenho vergonha. Então quando eles vinham nos diziam, não é feia, é melhor. Mais a frente, quando você aprender bastante, vai fazer melhor. Eles nos diziam assim. Vinham ceramistas sim porque antigamente os Shipibo eram unidos. Era assim.

Priscilla - E nas festas tinham cerâmicas de todas as comunidades?

Ranin Ama - De algumas, outras não levavam, preferiam deixar guardadas. Hoje em dia já não existem essas festas grandes. São Francisco já fez festas Ani "Sheati, eu que fiz as peças de 1 metro, foram 8 peças para o aniversário de São Francisco. Assim era.

Priscilla - Como você ensina sua família a fazer cerâmica?

Ranin Ama - Eles vem, se aproximam querem tocar, modelar, então eu guio, digo como fazer e eles começam a fazer, se não conseguem, eu ajudo um pouco a modelar e eles seguem. Eu ensino como uma professora.

Priscilla - Existem peças suas fora do Peru?

Ranin Ama - Tenho peças em França, Argentina, Uruguay, Paraguay, Chile. Faz algum tempo, que uns franceses vieram me buscar para eu expor na França e ensinar a fazer cerâmica. Eu estive três meses ensinando cerâmica por lá. Como eu tinha filhos pequenos tive que voltar ao Peru.

Priscilla - Como foi a história do livro que você escreveu com Pilar Valenzuela.

Ranin Ama - Pilar Valenzuela era professora de Iquitos, ela trabalhava em um projeto e eu tinha dois sobrinhos que estudavam neste projeto, era um convênio com a

Universidade de Iquitos. Eles me procuravam porque eram linguistas, vinham aqui e eu sempre falava muito. Um dia a Pilar veio e me disse que era linguista e que precisávamos fazer um livro. Eles também sabem como eu faço cerâmica, como eu trabalho. Então eu disse, tá vamos fazer o livro. Ficamos cerca de 6 meses fazendo esse livro. Daí tem que escrever bonito, conhecer, saber como se escreve. É muito trabalhoso isso. Eu e Pilar nos conhecemos há anos e fizemos esse livro juntas. O livro é o que ela fez ele ser (não sei se está correta essa tradução). Tudo isso é minha vida. Sempre me buscam com esse livro e com outros registros. Uma vez eu estava em uma feira em Lima, veio uma senhora e me olhava de um lado, olhava do outro e então se aproximou perguntado: "Você não é Agustina Valera? Ah, eu queria muito te conhecer!". Ela me abraçou e disse que conhecia minha história pelo livro da Pilar e que queria me entrevistar, mas disse que partiria para o Canadá naquela noite. Isso acontece sempre, sempre vem gente me procurar, né Oliver? (Oliver responde que sim). Oh, minha história é grande para contar (sorrisos).

Priscilla - Eu escutei uma história que fala da mulher *greda*, mulher de barro, como é essa história?

(Risadas)

Ranin Ama - A mulher *greda* era como vocês, brancos. Havia uma comunidade em que ela vivia. Ninguém pensava nada, ela era a mulher *greda*. Então um dia dez mulheres vão pescar numa lagoa. Eles não sabiam, nem seu esposo sabia, quem era a mulher *greda*. Aí seu primo chegou e disse que seria perigoso para eles se chovesse durante a pesca e que quando a chuva viesse todos eles iriam morrer porque "nosso corpo vai dissolver", ele disse. Ninguém acreditou e começaram a caçar. A mulher *greda* não havia levado sua *kumba* para se proteger da chuva. Então o seu esposo a levou. Ele era Shipibo como a gente, depois de caçar com os outros homens, quando ele estava regressando disse que vinha uma chuva forte. Ela avisava o marido que iria morrer, mas o marido não acreditava. Quando a chuva veio, em menos de meia hora, seu corpo começou a se dissolver, ela era pura terra e a canoa ficou cheia de barro branco no fundo. Já estava terminada a mulher *greda*. É essa a história. Isso é certo, meus avós me contavam, minha mãe, meu pai, meus bisavós me contavam. É certa essa história.

Priscilla - Que ferramentas vocês usam para produzir cerâmica? Para modelar e pintar?

Ranin Ama - Estas são nossas ferramentas (mostra um conjunto de peças). Com este trabalhamos, isso é maiz, essa outra é a cabaça, como se chama, com este outro aqui polimos (mostra a perrinha de polir). É somente isso que usamos, nada mais. Não temos torno, nem molde, nada, essa é a base principal (coloca as peças no chão, ao lado da cerâmica). Oliver diz: É feito a mão apenas.

Priscilla - Oliver se apresente também, fale um pouco da cerâmica.

Isá "Sheka/Oliver (filho de Ranin) - Primeiramente, boa tarde. Vem vindo a comunidade de São Francisco. Meu nome é Oliver Agustín Valera, filho da senhora Agustina, grande ceramista da comunidade. Eu também sou artesão, porque minha mãe me ensinou desde pequeno, então eu também sou ceramista. Estamos aqui na casa da minha mãe, ensinando como é o processo da cerâmica, do começo ao fim, até ser cerâmica. Cerâmica tradicional, moderna e contemporânea. Cerâmica é algo muito bonito para aprender e para ensinar também. Muitos turistas vem até aqui para aprender a fazer cerâmica Shipibo e sobre os desenhos também. Os desenhos vem dos meus antepassados. Antigamente, haviam muitos peixes aqui, peixes grandes, árvores, anacondas, haviam muitos tipos de animais. Existem 3 tipos de desenhos, o Xao Kene, que é dos peixes, dos peixes grandes; Maya Kene, são as curvas, os rios, como vai o rio e a anaconda, e Koros Kene, era usada para matar e para caçar, antigamente, faziam uma cruz assim (mostra com as mãos) com desenhos Shipibo nela, aí prendiam os animais para caçar. Isso significa os desenhos Shipibo. Meu nome em Shipibo é Isá "Sheka, que significa Paloma.

Priscilla - O que é o piripiri?

Isá "Sheka - É uma planta, há dois tipos de piripiri para desenhar. Existe um para desenho pequeno, linha fina, e outro para desenho grande. Se coloca o piripiri no olho e no coração, no peito assim, a noite antes de desenhar. Aí você tem bastante visão para fazer desenho. Até hoje existe o piripiri e nós usamos, eu mesmo uso para fazer os desenhos. Já está na minha mente como devo fazer.

Priscilla - Como vocês queimam a cerâmica?

Ranin Ama - Antigamente se queimava ao ar livre, com uma cabana de lenha. Mas com a modernização começamos a queimar com este forno maior. A cerâmica quebrava muito por causa do vento. Hoje, já não quebra mais, porque esse forno protege. (eles têm esse forno há 10 anos).

Priscilla - Você quer dizer algo que você pensa ser importante para deixar registrado na pesquisa?

Ranin Ama - Eu quero convidar as pessoas para virem nos visitar na aldeia. Não temos como tirar nossos produtos daqui para vender. Oxalá que as pessoas venham nos visitar, eu convido as comunidades para virem ver nossa arte Shipibo. Nós não temos réguas, não temos livros, nem relógios, nós só trabalhamos a nossa cabeça. Nossa sabedoria, é isso que estamos trabalhando. Voltem com seus amigos, eu convido o Brasil a nos visitar, nossos vizinhos. Venham tomar ayahuasca, conhecer o lugar onde a gente vive. Vocês podem vir, serão bem recebidos.

