

UNESP - Universidade Estadual Paulista
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Doutorado

Jean-Jacques Armand Vidal

**CERÂMICA DOS SURUÍ DE RONDÔNIA E DOS ASURINI DO XINGU:
visões diferenciadas de povos indígenas da Amazônia**

São Paulo – SP
2017

UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Doutorado

Jean-Jacques Armand Vidal

**CERÂMICA DOS SURUÍ DE RONDÔNIA E DOS ASURINI DO XINGU:
visões diferenciadas de povos indígenas da Amazônia**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Geralda Mendes Ferreira Silva Dalglish (Lalada), para obtenção de título de Doutor em Artes Visuais.

Apoio:

CAPES-DS – Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior

São Paulo – SP

2017

Jean-Jacques Armand vidal

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

V648c Vidal, Jean-Jacques Armand, 1960-

Cerâmica dos Suruí de Rondônia e dos Asurini do Xingu: visões diferenciadas de povos indígenas da Amazônia / Jean-Jacques Armand Vidal. - São Paulo, 2017.

253 f. : 149 il.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Geralda Mendes F.S. Dalglish.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte indígena - Amazônia. 2. Índios – Artesanato - Amazônia. 3. Índios - Cerâmica. I. Dalglish, Geralda Mendes F.S. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 738.0981

CERÂMICA DOS SURUÍ DE RONDÔNIA E DOS ASURINI DO XINGU:
visões diferenciadas de povos indígenas da Amazônia

Tese aprovada, em 14 de março de 2017, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes no Curso de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista. Área de concentração – Artes, linha de pesquisa – Processos e procedimentos Artísticos, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Geralda Mendes F. S. Dalglish
Universidade Estadual Paulista – UNESP – Orientadora

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda
Universidade Estadual Paulista – UNESP / Professor- colaborador PPGM-ECA-USP

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Profa. Dra. Regina Polo Müller
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Profa. Dra. Betty Mindlin

Prof. Dr. José Paiani Spaniol (suplente)
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe (suplente)
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Profa. Dra. Márcia Angelina Alves
Universidade de São Paulo - MAE/USP

Agradecimentos

Agradeço à professora Lalada Dalglish, minha orientadora, sempre atenta ao desenvolvimento de meu trabalho, pelo apoio e paciência.

Ao professor Ikeda pelo apoio e as sugestões durante a banca de qualificação.

À antropóloga Betty Mindlin pela amizade e por tudo que me ensinou sobre os Suruí durante todos estes anos.

Às professoras Regina Polo Müller e Fabíola A. Silva, ambas com muitos anos de pesquisa entre os Asurini do Xingu. À professora Regina pela amizade e pelo apoio incondicional por ter me dado acesso a sua coleção particular de cerâmicas Asurini e pelas muitas conversas que tivemos. À professora Fabíola por ter me dado a oportunidade de acompanhá-la na pesquisa de campo entre os Asurini. Sem este apoio não teria podido realizar esta pesquisa.

Ao professor Dr. Eduardo Bespalez (chumbinho), que nos acompanhou na viagem de campo entre os Asurini, introduzindo-me ao universo deste povo e facilitando a minha comunicação com eles.

À artista plástica Ellen Slegers pelo trabalho de curadoria compartilhado, por ter cedido o espaço da galeria Estemp para expor as cerâmicas Suruí, junto a trabalhos de artistas contemporâneos, e por ter viajado comigo a campo em 2014, prestigiando o trabalho das ceramistas Paiter.

A Maria do Carmo Barcelos e sua família, amigos de longa data, que nos acolheram em Cacoal.

Ao diretor do Museu do Índio (Rio de Janeiro), Sr. José Carlos Levinho, pelo apoio logístico e contato com a Funai de Altamira (PA).

E agradeço essencialmente aos povos Paiter Surui da linha 14 e aos Asurini das aldeias Koatinemo e Ita'aka, por terem me acolhido e, com muita paciência e

empenho, terem me ensinado tudo o que diz respeito à produção cerâmica. E especialmente à dedicação e gentileza das mulheres; sem o apoio das ceramistas indígenas, não poderia ter realizado este trabalho.

A Lucia van Velthem, Aristoteles Barcelos Neto, Sandra Lacerda Campos, Chang Whan, Lux Vidal, por terem produzido textos tão proficientes que me serviram como base teórica na abordagem da diversidade da produção cerâmica indígena do capítulo V e por terem cedido imagens preciosas que ilustram meu texto.

À Francisca Gomes da Silva (Chiquinha), que nos recebeu em sua casa, em Altamira, 2015.

À Lucilene Arruda do Nascimento (Lu), da aldeia do Koatinemo.

Ao *videomaker* e etnodocumentarista Anderson Souza por ter editado o vídeo sobre os Asurini.

E agradeço com carinho à minha família.

Esta pesquisa contou com o apoio de bolsa da CAPES, iniciada em setembro de 2014.

Resumo

Este estudo propõe-se a apresentar a cerâmica de dois povos indígenas da Amazônia, os Paiter Suruí de Rondônia e os Asurini do Xingu. No caso dos Suruí, trata-se do ponto de vista dos homens, dois professores e lideranças, sobre o que representam na cultura Paiter Suruí as cerâmicas produzidas pelas ceramistas e sobre os desdobramentos de uma pesquisa feita em 2010 com as artistas Paiter Suruí (VIDAL, J., 2011). Para os Asurini, trata-se de uma pesquisa de campo e o estudo dos procedimentos de fabricação da cerâmica, as formas, os usos e a decoração dos vasilhames, tanto no ambiente doméstico como ritualístico. Dá-se ênfase ao estudo dos grafismos pela sua importância nesta sociedade. Com base em quatro estudos recentes sobre cerâmica ameríndia (Karaja, Waúja, Palikur e Wayana) feitos por antropólogos, destaca-se a diversidade das produções cerâmicas indígenas e como ao longo da história pós contato elas passam por adaptações diversificadas, devido à comercialização dos artefatos produzidos. Tratamos de responder às perguntas: por que, como e em que condições a cerâmica indígena continua (ou não) a ser produzida? Por que ela resiste?

Palavras-chave: Suruí de Rondônia. Asurini do Xingu. Cultura material. Cerâmica. Formas e volumes. Grafismo.

Abstract

The aim of this paper is to present the pottery of two indigenous tribes of the Amazon, the Paiter Suruí from Rondônia, and the Asurini from Xingu. In the case of the Suruí tribe, it is considered the point of view of two men, two professors and leaders, showing what the pottery produced by the artisans represent to the Paiter Suruí culture, as well as the results of a research done in 2010 with the artisans in the Paiter Suruí tribe (VIDAL, J., 2011). For the Asurini, the approach is a field research as well as the analysis of the procedures for the manufacturing of the pottery, its shapes, the uses and the decoration of the containers, both in the domestic and the ritualistic environments. Emphasis is placed upon the study of the graphics due to its importance in that society. Based on four recent studies of the Amerindian pottery (Karajas, Waúja, Palikur and Wayana) carried out by anthropologists, one should highlight the diversity of the indigenous pottery production, and how it has gone through different adaptations throughout the post-contact history due to the commercialization of the items. We try to answer the questions: why, how and under what conditions is indigenous pottery still (or not) being produced? Why does it resist?

Key words: Suruí from Rondônia. Asurini from Xingu. Material culture. Pottery. Shapes and quantities. Graphics.

Resumen

El presente estudio tiene el objetivo de presentar la cerámica de dos pueblos indígenas de la Amazonía, los Paiter Surui de Rondonia y los Asurini de Xingu. En el caso de los Suruí, se trabaja desde el punto de vista de los hombres, dos maestros y líderes, acerca de lo que representa en la cultura Paiter Suruí las cerámicas producidas por las ceramistas y sobre las consecuencias de una investigación realizada en 2010 con las artistas Surui (VIDAL , J., 2011). Para los Asurini, es una investigación de campo y el estudio de los procedimientos de fabricación de cerámica, las formas, los usos y la decoración de envases, tanto en el entorno doméstico como ritual. Se da énfasis al estudio de los grafismos por su importancia en esta sociedad. Basado en cuatro estudios recientes de la cerámica amerindia (karajá, Wauja, Palikur y wayana) hechos por antropólogos, se destaca la diversidad de la producción cerámica indígena y como a lo largo de la historia pós contacto ellas se someten a diversos cambios, debido al comercio de los artefactos producidos. Tratamos de responder a las preguntas: ¿por qué, cómo y en qué condiciones la cerámica indígena sigue (o no) siendo producida? ¿Por qué ella resiste?

Palabras clave: Suruí de Rondonia. Asurini Xingu. Cultura material. Cerámica. Formas y volúmenes. grafismos

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 – Mapa do estado de Rondônia. Fonte: www.guianet.com.br/ro/maparo.htm	28
Fig. 2 – Exposição de cerâmicas Suruí no Instituto de Artes da Unesp, 2012. Foto: Jean-Jacques Vidal	32
Fig. 3 – Exposição de cerâmicas Suruí no SESC Paraty, 2013. Foto: Jean-Jacques Vidal	33
Fig. 4 – Índias Suruí construindo peça em oficina no I Seminário de Cerâmica Indígena “Arte da Terra”, no Museu do Índio, no Rio de Janeiro, em 2014. Foto: Jean-Jacques Vidal	39
Fig. 5 – Oficina com ceramistas Asurini durante o I Seminário de Cerâmica Indígena “Arte da Terra”, no Museu do Índio, em 2014. Foto: Jean-Jacques Vidal	40
Fig. 6 – Momento da oficina com as ceramistas Asurini durante o I Seminário de Cerâmica Indígena no Museu do Índio, em 2014. Foto: Jean-Jacques Vidal	41
Fig. 7 – Ceramista Kadiwéu pintando cerâmica com corantes minerais, em 2014. Foto: Jean-Jacques Vidal	42
Fig. 8 – Índia Terena pintando sobre travessa cerâmica, 2014. Foto: Jean-Jacques Vidal	43
Fig. 9 – Modelagem de bonecas Karajá, 2014. Foto: Jean-Jacques Vidal	44
Fig. 10 – Exposição de cerâmicas em A Casa, Museu do Objeto Brasileiro, em 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	46
Fig. 11 – Exposição na Galeria Estemp (Térreo), em 2013. Foto: Ellen Slegers	76
Fig. 12 – Obra de Juergen Staack na Galeria Estemp, em 2013. Foto: Ellen Slegers	76
Fig. 13 – Exposição na Galeria Estemp, em 2013. Foto: Ellen Slegers	77
Fig. 14 – Obras de Hannes Norberg e dos Paiter Suruí em exposição na Estemp, em 2013. Foto: Ellen Slegers	78
Fig. 15 – Instalação de Ellen Slegers com 2 <i>Lobeah</i> Paiter Suruí, na Estemp, em 2013. Foto: Ellen Slegers	79
Fig. 16 – Instalação minimalista de Ralf Werner na Galeria Estemp, 2013. Foto: Ellen Slegers	79
Fig. 17 – Instalação com cestos Suruí com foto arquitetônica na Estemp, em 2013. Foto: Ellen Slegers	80
Fig. 18 – Cesto com foto de superquadra de Brasília. Galeria Estemp, 2013. Foto: Ellen Slegers	81
Fig. 19 – Cestos cagueiros tradicionais da coleção Betty Mindlin, em 2013. Foto: Ellen Slegers	81
Fig. 20 – Casa central de reunião onde se fez o processo de compra de artefatos entre os Suruí e a compradora Ellen Slegers, em janeiro de 2014. Foto: Jean-Jacques Vidal	84
Fig. 21 – Vista da casa central de reunião com a presença da comunidade Suruí inteira, em janeiro de 2014.	

Foto: Jean-Jacques Vidal	85
Fig. 22 – Mapa 1: Terras Indígenas e respectivas aldeias na região do Médio Xingu. Elaborado por: Rodrigo Agra Babueno, janeiro de 2016	88
Fig. 23 – Mapa 2: Território Asurini. Elaborado por: Rodrigo Agra Babueno, janeiro de 2016	91
Fig. 24 – Mapa 3: Adensamento populacional em volta das terras indígenas, 2013. Fonte: VERTHIC	92
Fig. 25 – Murukaí construindo cesto de palha para carregar argila, em 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	99
Fig. 26 – Extração da argila no grotão, em 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	100
Fig. 27 – Armazenando a argila nos cestos cargueiros, em 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	100
Fig. 28 – Tauva carregando cestos com argila até o barco, em 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	100
Fig. 29 – Menina asurini com pedaço de resina de jatobá, em 2015.....	101
Fig. 30 – Retorno à aldeia com balaio cheio de argila, em 2015 Foto: Jean-Jacques Vidal	101
Figs. 31 a 36 – Sequência de fabricação de cerâmica por indígena Asurini, em 2015. Fotos: Jean-Jacques Vidal	102
Fig. 37 – Ateliê de Tuva com peças na fase de secagem, em 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	103
Fig. 38 – Ceramista Asurini fazendo polimento da peça, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	104
Fig. 39 – Ceramista Asurini realizando o pré-aquecimento da peça modelada, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	105
Fig. 40 – Pré-aquecimento da peça até esfumaçamento completo. Foto: Jean-Jacques Vidal	105
Figs. 41 a 45 – Sequência de preparo da fogueira e realização da queima de peça Asurini, 2015. Fotos: Jean-Jacques Vidal	106
Fig. 46 – Finalização da queima, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	107
Fig. 47 – Algodão para passar engobe, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	108
Fig. 48 – Preparação das tintas, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	108
Fig. 49 – Ambiente de trabalho de ceramista Asurini, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	108
Fig. 50 – Resina de jatobá derretida, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	109
Fig. 51 – Aplicação de resina sobre a peça pintada, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	109
Fig. 52 – Peça recebendo o acabamento final, com resina, perto do fogo, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	109
Fig. 53 – Manduka retirando casca do ingá para ser aplicado nas vasilhas, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	110

Fig. 54 – Tuva preparando-se para impermeabilizar o interior das peças, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	110
Fig. 55 – Tuva esfregando o suco da <i>titiva</i> na parte interna da peça, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	111
Fig. 56 – Tuva fazendo o acabamento final da peça, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	111
Fig. 57 – Desenhos representando as formas das panelas exclusivas para cozer alimentos e desenhos enfatizando a perspectiva das peças elaborados a partir de registros fotográficos de peças Asurini da coleção de Regina Müller, 2016. Elaborados por: Estevão Lemes de Freitas Lima	112
Fig. 58 – Desenhos representando as peças Asurini utilizadas para servir alimentos e líquidos, 2016. Elaborados por: Estevão Lemes de Freitas Lima	113
Fig. 59 – Desenhos representando as peças Asurini utilizadas para consumir os alimentos, 2016. Elaborados por: Estevão Lemes de Freitas Lima	113
Fig. 60 – Desenhos representando as peças Asurini utilizadas para armazenar e transportar líquidos, 2016. Elaborados por: Estevão Lemes de Freitas Lima.....	114
Fig. 61 – Vasilhame Asurini. Foto: Jean-Jacques Vidal	115
Fig. 62 – Desenho com as dimensões lateral, frontal e a vista superior e em perspectiva do vasilhame da figura 62, 2015. Elaborados por: Estevão Lemes de Freitas Lima.....	115
Fig. 63 – Planta da <i>Tavyve</i> . Fonte: MÜLLER, 1993, p. 50.	116
Fig. 64 – Restos de uma <i>Tauva Rukaia</i> grande dentro da <i>Tavyve</i> , 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	118
Figs. 65-66 – Sepulturas na casa grande com os pertences dos falecidos, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	118
Fig. 67 – <i>Tauva Rukaia</i> , 1999. Foto: Fabíola Andréa Silva	120
Fig. 68 – Parte da Coleção Regina Müller, 2014. Foto: Jean-Jacques Vidal	121
Fig. 69 – Vasilha para armazenar água com grafismo <i>Tayngajupitawyra</i> . Coleção Regina Müller, 2015. Foto Jean-Jacques Vidal	123
Fig. 70 – Vasilhame com grafismo <i>Kafuiwa</i> preenchido com <i>Jaeakynga</i> . Coleção Regina Müller, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	124
Fig. 71 – Pintura <i>Taynga – Ywiri</i> . Coleção Regina Müller, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	125
Fig. 72 – Peça com grafismo <i>Cuiap'i</i> . Coleção Regina Müller, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	126
Fig. 73 – Vasilhame para armazenar mel. Coleção Regina Müller, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	127
Fig. 74 – Vasilha , Coleção Regina Müller, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	128

Fig. 75 – Vasilha com desenho <i>Pinima</i> e <i>Pirinima</i> . Coleção Regina Müller, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	129
Fig. 76 – Taça pintada. Coleção Regina Müller, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	130
Fig. 77 – Vasilha para armazenar mel com pintura <i>Pinima</i> e <i>pirinima</i> . Coleção Regina Müller, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal.....	131
Fig. 78 – Pintura <i>Tayngajuwaa</i> com <i>Jaeakinga</i> . Coleção Regina Müller, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal.....	132
Fig. 79 – Peça com grafismo <i>Cuiape'i</i> . Coleção Regina Müller, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal.....	133
Fig. 80 – Vasilha com figuras zoomorfas agregadas. Coleção Regina Müller, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal.....	134
Fig. 81 – Detalhe do sapo (<i>kururu</i>) aplique sobre peça da Coleção Regina Müller, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal.....	135
Fig. 82 – Detalhe do jacaré (<i>jakaré</i>) em aplique sobre peça da Coleção Regina Müller, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal.....	136
Fig. 83 – Detalhe camaleão (<i>enenby</i>) em aplique sobre peça da Coleção Regina Müller, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal.....	137
Fig. 84– Detalhe do macaco guariba – <i>bajai</i> . Coleção Regina Müller, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	137
Figs. 85-86-87-88 – <i>Japepai</i> , cerâmica para cozer alimentos, desprovidas de qualquer decoração, pertencente à Coleção Regina Müller, 2015. Fotos: Jean-Jacques Vidal.....	138
Fig. 89 – Cabaça com grafismos. Anos 70 do século XX – coleção Regina Müller Foto: Jean-Jacques Vidal	141
Fig. 90 – Boneco de taquara representando a figura do <i>Tayngava</i> . Anos 70 do século XX coleção Regina Müller Foto: Jean-Jacques Vidal	146
Fig 91 – Unidades mínimas de significação. (ilustração, MÜLLER, 1993, p.243).....	146
Fig. 92 – Padrão <i>Tayngava</i> , pintura sobre o muro da associação da Fundação Ipiranga, Koatinemo. 2015 Foto: Jean-Jacques Vidal	147
Fig. 93 – Padrão <i>Tayngava</i> , pintura sobre o muro da associação Fundação Ipiranga, em Koatinemo. 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal.....	147
Fig. 94 - Motivos da iconografia Asurini aplicados sobre peças cerâmica da coleção etnográfica do Museo di Storia Naturale di Milano. 1995. Ilustrações (catálogo, 1995, p.25 – 26).....	148
Fig. 95 – Pintura ovalada preenchida com grafismo no ombro do índio <i>Manduka</i> , 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	150
Fig. 96 – Índio <i>Manduka</i> pintado, 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	151
Fig. 97 – Pintura pontilhada que representa o <i>Tayngava</i> sobre rosto de <i>Asurini</i> , 2015. Foto: Jean-Jacques Vidal	151
Fig. 98 – Pintura <i>Joaketé</i> sobre corpo de uma criança do sexo feminino, 2015.	

	Foto: Jean-Jacques Vidal	152
Fig. 99 – Pintura sobre perna, 2015.		
	Foto: Jean-Jacques Vidal	153
Fig. 100 – Pintura sobre cerâmica, 2015.		
	Foto: Jean-Jacques Vidal	153
Fig. 101 – Pintura sobre parede, 2015.		
	Foto: Jean-Jacques Vidal	153
Fig. 102 – Peça encomendada pela Bodyshop. 1999		
	Foto: Regina Müller	156
Fig. 103 – Acervo guardado pela Fundação Ipiranga, em Belém, 2014.		
	Foto: Jean-Jacques Vidal	158
Fig. 104 – Cerâmica com grafismos desenhados na base da peça, 2014.		
	Foto: Jean-Jacques Vidal	159
Fig. 105 – Travessa cerâmica com tampa, 2014.		
	Foto: Jean-Jacques Vidal	159
Fig. 106 – Tecidos pintados pela índias Asurini, 2014.		
	Foto: Jean-Jacques Vidal	160
Fig. 107 – Emprego de engobes brancos, 2014.		
	Foto: Jean-Jacques Vidal	160
Fig. 108 – Modelagem de bicho, 2014.		
	Foto: Jean-Jacques Vidal	160
Fig. 109 – Ateliê na aldeia Ita’aka, 2015.		
	Foto: Jean-Jacques Vidal	166
Fig. 110 – Pedaco de resina de jatobá, ficando visível a sua transparência após a lapidação da matéria bruta.		
	Foto: Jean-Jacques Vidal	169
Fig. 111 – Peça escamada. Coleção Regina Müller, 2015.		
	Foto: Jean-Jacques Vidal.....	170
Fig. 112 – Pedras de óxido de ferro e manganês.		
	Foto: Jean-Jacques Vidal	171
Fig. 113 – Pena de mutum.		
	Foto: Jean-Jacques Vidal	172
Fig. 114 – Morteiro utilizado para triturar o óxido de ferro, 2015.		
	Foto: Jean-Jacques Vidal	172
Fig. 115 – Preparação da tinta preta a base de ferro e manganês.		
	Foto: Jean-Jacques Vidal	173
Fig. 116 – Preparação da tinta vermelha a base de oxido de ferro. 2015.		
	Foto: Jean-Jacques Vidal	174
Fig. 117 – Aplicação de grafismo inciso. 2015.		
	Foto: Lucia van Velthem	179
Fig. 118 – Vasilha <i>Kalapiman</i> , padrão no fundo da peça: <i>Mekuat Kililin</i> “rabo de macaco prego” (enrolado). 2016.		
	Foto: Lucia van Velthem	180
Fig. 119 - Vasilhame <i>Kalapiman</i> , padrão no centro <i>Alimi Atapuxi</i> : “braços de macaco coamba” (agarrados em galhos de árvore, depois de ser flechado). 2016		
	Foto: Lucia van Velthem	180
Fig. 120 – Vasilha <i>Kalapiman</i> . 2016.		
	Foto: Lucia van Velthem	181

Fig. 121 – <i>Kalipoh</i> , padrão <i>Paxi Emekun</i> (“braços de cotiara quando está comendo”). 2016 Foto: Lucia van Velthem	181
Fig. 122 – <i>Keaiawëgman</i> , panela vasiforme compósita. 2016. Foto: Lucia van Velthem	182
Fig. 123 – Bonecas Karajá tradicionais. Foto: Mário Vilela	184
Fig. 124 – Produção das bonecas <i>Ritxoko</i> formando famílias. Foto: Chang Whan	186
Fig. 125 – Casal de bonecas Karajá. Foto: Chang Whan	188
Fig. 126 – Representação de figuras míticas. Foto: Mario Viléla	189
Fig. 127 – Representação das lutas competitivas. Foto: Chang Whan	190
Fig. 128 – O barrigudo ancestral <i>Kboi</i> . Foto: Mario Viléla	191
Fig.129 – Representação das pinturas dos Karajá, um casal de peixes tucunaré sobrenaturais. Foto: Chang Whan	192
Fig. 130 – Representação de atividade relacionada à pesca. Foto: Márcio Ferreira	192
Fig. 131 – Transporte em canoa de um pote de caxiri. 2006. Foto: Lux Vidal	195
Fig. 132 – Indígenas retirando a argila do fundo do rio. 2006 Foto: Lux Vidal	195
Fig. 133 – Potes secando. 2006. Foto: Lux Vidal	196
Fig. 134 – Preparo da argila com cinza. 2006. Foto: Lux Vidal	196
Fig. 135 – Enfornando as peças no buraco.2006. Foto: Lux Vidal	197
Fig. 136 – Os potes que emergem das cinzas. 2006. Foto: Lux Vidal	198
Fig. 137 – Senhora Nazaré ensinando sua neta.2006. Foto: Lux Vidal	199
Fig. 138 – Panela de forma zoomorfa. 2010. Foto: Antônio Rento	201
Fig. 139 – Peça cerâmica zoomorfa com grafismos.2010. Foto: Antônio Rento	202
Fig. 140 – Peça invertida com grafismo. 2010. Foto: Antônio Rento	203
Fig. 141 – Peça invertida representando um pássaro de duas cabeças. 2010. Foto: Antônio Rento	204
Fig. 142 – Peça bicromática dos Kadiwéu. Acervo do Museu de Etnologia de Berlim, 2001. Foto: Lux Vidal	205
Fig. 143 – Pintura facial e corporal antiga dos Kadiwéu e ao lado representação gráfica sobre painel cerâmico em Berlim. Museu de etnologia de Berlim. 2002. Foto: Guido Boggiani, Pedro Moreira.....	206

Fig. 144 - Artistas Kadiwéu trabalhando na reserva técnica do Museu de Etnologia De Berlim. 2001. Foto: Lux Vidal.....	207
Fig. 145 – Cerâmicas Kadiwéu contemporâneas escolhidas para serem expostas no Museu de Etnologia de Berlim, 2001. Foto: Lux Vidal	208
Fig. 146 – Cerâmica Kadiwéu contemporânea, 2001. Foto: Lux Vidal	208
Fig. 147 – Peça antiga Kadiwéu, 2001. Foto: Lux Vidal	208
Fig. 148 – Painel de desenhos das artistas Kadiwéu no Museu de Etnologia de Berlim, 2001. Foto: Lux Vidal	209
Fig. 149 – Prédio na região oriental de Berlim ornamentado com azulejos com desenhos Kadiwéu, 2001. Foto: Lux Vidal	210

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Resultado da análise da amostra de argila do Ita'aka.

Fonte: SENAI, 2016164

Tabela 2 – Resultado da análise da argila do Kuatnemo.

Fonte: SENAI, 2016165

Tabela 3 – Engobe laranja coletado na aldeia do Ita'aka.

Fonte: SENAI, 2016168

Tabela 4 – Engobe branco do Kuatnemo.

Fonte: SENAI, 2016168

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

Al	Alumínio
APIO	Associação dos Povos Indígenas do Oiapoque
C	Carbono
Ca	Cálcio
Cl	Cloro
ECA/USP	Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
EDS	Espectro por Energia Dispersiva
Fe	Ferro
FI	Fundação Ipiranga
Funai	Fundação Nacional do Índio
Funasa	Fundação Nacional de Saúde
Ibama	Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e Recursos Naturais Renováveis
K	Potássio
MAE/USP	Museu de Arqueologia e Etnografia da Universidade de São Paulo
MEV	Microscopia Eletrônica de Varredura
Mg	Magnésio
Na	Sódio
O	Oxigênio
ONG	Organização não-governamental
OPIRON	Organização dos Professores Indígenas de Rondônia e Noroeste de Mato do Grosso
PDPI	Projeto Demonstrativo dos Povos Indígenas
PIN	Programa de Integração Nacional
SENAI	Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial
Si	Silício
SPI	Serviço de Proteção aos Índios
T.I.	Terra Indígena
Ti	Tálio
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNESP	Universidade do Estado de São Paulo
UNIR	Universidade Federal de Rondônia
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	20	
CAPÍTULO I – DESDOBRAMENTOS DAS ATIVIDADES CERÂMICAS DOS PAITER SURUÍ DE RONDÔNIA POR MEIO DE PARCERIAS COM INSTITUIÇÕES CULTURAIS ENTRE 2010 E 2015		28
1.1 A cerâmica Suruí em diferentes espaços institucionais e expositivos	31	
CAPÍTULO II – PESQUISA DE CAMPO ENTRE OS SURUÍ DE RONDÔNIA: ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS SOBRE A ARTE SURUÍ		47
2.1 Entrevista com Uraan coordenador da OPIRON - Organização dos Professores Indígenas de Rondônia e Noroeste de Mato do Grosso e análise de suas opiniões sobre arte	48	
2.2 Entrevista com Joaton, professor Paiter Suruí, em janeiro de 2014, na Aldeia da Linha 14	63	
2.3 Entrevista com Ellen Slegers curadora da exposição “Sei que nada sei”	70	
2.4 Comercialização das peças e organização da compra em janeiro de 2014	82	
CAPÍTULO III – A CERÂMICA DOS ASURINI DO XINGU		87
3.1 Histórico sobre os Asurini do Xingu baseado na bibliografia consultada	87	
3.2 Pesquisa de campo: observações iniciais	93	
3.3 Processos e procedimentos na fabricação da cerâmica entre os Asurini do Xingu	98	
3.4 Formas e funções das peças cerâmicas dos Asurini do Xingu.....	112	
3.5 Levantamento da coleção de cerâmicas Asurini da antropóloga Regina Polo Müller.....	121	
3.6 Os grafismos: a arte gráfica	139	
3.7 O uso das cerâmicas Asurini no contexto regional e contemporâneo	154	
3.8 Ações e projetos ligados à Cultura Asurini	160	

CAPÍTULO IV – ANÁLISE LABORATORIAL DAS MATÉRIAS-PRIMAS UTILIZADAS PELOS ASURINI NA PRODUÇÃO CERÂMICA	164
CAPÍTULO V – A ARTE CERÂMICA INDÍGENA: CADA POVO E SUAS EXPRESSÕES ESTÉTICAS	175
5.1 A cerâmica Wayana	175
5.2 A cerâmica Karajá	183
5.3 A cerâmica Palikur: um artefato em desuso	193
5.4 Painéis que cantam e que devoram: a cerâmica Waujá	200
5.5 Uma exposição Kadiwéu em Berlim, o encontro entre o antigo e o moderno.	205
5.6 Observações sobre a arte cerâmica de povos indígenas da Amazonia.....	211
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	221
BIBLIOGRAFIA	221
ANEXOS	227

INTRODUÇÃO

Como ceramista sempre me interessei por essa arte nas suas mais variadas manifestações. As minhas estantes estão repletas de livros sobre o assunto.

Em 1986, visitei a cidade de Cacoal, em Rondônia, a convite da indigenista Maria do Carmo Barcellos, com quem conversei muito sobre as cerâmicas que os índios traziam para vender. Fiquei impressionado naquele momento com a beleza da forma e a coloração das peças, sem nenhuma decoração. Pensei na possibilidade de realizar um trabalho com eles e fiquei muito contente quando me convidaram para visitar a aldeia.

Como resultado dessa convivência, muito gratificante, com os Suruí, sobretudo pelo interesse que manifestaram em acompanhar e participar de minha pesquisa, defendi em 2011 o meu mestrado: “A cerâmica do povo Paiter Suruí de Rondônia: continuidade e mudança cultural, 1970-2010”. Para esse trabalho, além dos índios, pude contar com o apoio de minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Geralda Mendes F. S. Dalglish (Lalada) e, em especial, da antropóloga Prof.^a Dr.^a Betty Mindlin, cujas obras sobre os Paiter Suruí foram referência constante para entender a história desse povo e suas características socioculturais. Esse trabalho também não teria sido possível sem o acompanhamento altamente qualificado do líder e professor indígena Uraan Anderson Suruí.

Já a partir de 2010, houve interesse de promover, de maneira mais qualificada e em colaboração com os índios, a valorização da arte cerâmica Suruí no meio urbano. Com o apoio de acadêmicos, galeristas, curadores e do Museu do Índio – Funai (RJ), os Suruí conseguiram espaço e oportunidade, segundo eles inovadores, para participar de uma série de eventos, todos relativos a sua arte mais relevante e diferenciada, a cerâmica.

No capítulo I, antes de abordar a descrição detalhada desses importantes desdobramentos das atividades cerâmicas Paiter Suruí (observadas entre 2010 e 2015), apresentamos breve histórico dos Suruí, na atualidade, para melhor contextualizar todos esses eventos. Se, na dissertação de Mestrado, meu objetivo fora mostrar e analisar processos e procedimentos técnicos e artísticos da produção cerâmica das mulheres Suruí, agora propomos descrever os desdobramentos

daquela pesquisa e ressaltar a importância de cada evento e sua especificidade. O capítulo encerra-se com a descrição detalhada do I Seminário de Cerâmica Indígena – Museu do Índio (RJ), momento em que as artistas Suruí, Pamatoa e Simone, tiveram a oportunidade de conhecer artesãs de outros grupos indígenas e o modo diferenciado de produzir objetos cerâmicos, além de apresentar os próprios procedimentos e resultados de sua arte.

No capítulo II relato minha segunda pesquisa de campo entre os Paiter Suruí, em janeiro de 2014. Foi um momento oportuno para devolver-lhes os resultados de nosso trabalho e de refletir com eles sobre os diferentes eventos vividos, ao longo dos quatro anos de projetos artísticos desenvolvidos em parceria. Nessa viagem estava acompanhado de Ellen Slegers¹, cujo objetivo era conhecer a vida dos Suruí em sua aldeia e, em especial, o trabalho das ceramistas. Ela também realizaria, como combinado de antemão, a compra de artefatos indígenas. Tivemos, assim, a oportunidade de presenciar, com toda a comunidade, os preparativos desse evento e a organização, por parte das lideranças, da comercialização dos artefatos na casa comunitária.

Esse expressivo evento permitiu-nos entender melhor certos aspectos da sociabilidade Paiter Suruí, algo difícil de captar quando os índios vendem seus artefatos na cidade. Para ratificar essas impressões, agregam-se entrevistas concedidas por Uraan e Joaton, professores e líderes na comunidade dos Suruí. Trata-se agora de um passo a mais em nossa pesquisa, etapa fundamental e ponto central deste trabalho: obter a noção de arte, pelo ponto de vista dos próprios Suruí. Acreditamos que todos os eventos relatados no primeiro capítulo, ampliaram a visão dos índios sobre si, a ponto de levá-los a refletir de maneira mais aprofundada sobre a arte cerâmica e seus diferentes modos de inserção, no contexto artístico e econômico contemporâneo. Nesse confronto entre dois mundos, os índios discutem o conceito de “valor” sob diferentes aspectos e considerando vários pontos de vista.

Neste capítulo há ainda uma entrevista com Ellen Slegers, momento em que ela fala sobre sua trajetória, a evolução da história da arte no mundo contemporâneo e seu interesse pela arte indígena. Essa parte é também importante, porque esclarece o contexto no qual se desenvolveu a exposição da Galeria Estemp²,

¹ Artista visual, curadora da exposição “Sei que nada sei”, na Galeria Estemp.

² Galeria Estemp: é um espaço de liberdade e intercâmbio entre artistas e público, através da experiência da arte, residências de estrangeiros, exposições e encontros.

diferente de cada um dos outros ambientes já mencionados, em que a cerâmica Suruí também foi exposta e comentada.

Os índios percebem cada vez mais que as pessoas com as quais interagem possuem diferentes características, pessoais e profissionais; que o mundo não-indígena não é uma entidade social homogênea, reduzida apenas à categoria “os brancos”. Pensamos, ainda, que a comercialização na aldeia, da forma como ocorreu durante a nossa estada em 2014, e de modo totalmente inesperado, revelou comportamentos e valores fundamentais para a sociedade Suruí. Existe uma “arte” de vender e de tratar o interlocutor, o que não acontece quando artefatos produzidos pelos índios são vendidos em lojas especializadas ou por eles mesmos, como simples “artesanato” indígena.

Fica a questão de como dar continuidade a essas atividades e ampliar as parcerias. Pensamos que os índios, e isso fica claro nos seus depoimentos, estão cientes do problema, não querem criar na comunidade expectativas fora da realidade, nem deixar de apoiar e promover a arte das ceramistas, uma situação difícil de gerir. De nosso lado, na medida do possível, permanecemos sempre atentos às novas oportunidades.

No capítulo III, apresentamos os resultados de nova pesquisa de campo, dessa vez entre os Asurini do Xingu, povo que se distingue pela rica produção cerâmica, de forma bastante diferente daquela realizada pelos Paiteer Suruí. Essa diferença nos leva a uma primeira constatação: a arte cerâmica indígena é extremamente diversificada no que se refere tanto à tecnologia como ao estilo, às formas produzidas, à decoração e às implicações sociais e cosmológicas indissociáveis da atividade. O meu interesse era ampliar meus conhecimentos sobre a cerâmica indígena. Com esse objetivo conversei muito com a antropóloga Prof.^a Dr.^a Regina Polo Müller, que, durante muitos anos, realizou pesquisas nesse grupo, tendo publicado vários trabalhos, inclusive sobre a cerâmica Asurini, da qual possui significativa coleção. Tive também, posteriormente, contato com a arqueóloga Prof.^a Dr.^a Fabíola A. Silva, do MAE/USP, que desenvolve extenso trabalho de parceria com os índios sobre a cultura material, a cerâmica arqueológica e as migrações desse povo na região, no passado.

Devido à riqueza das informações bibliográficas sobre os Asurini do Xingu, inicialmente apresentamos apenas as principais bibliografias existentes e

acrescentamos os resultados das análises laboratoriais das matérias-primas, base para uma comparação com a cerâmica Suruí.

Pude também contar com o apoio do diretor do Museu do Índio, Prof. José Carlos Levinho, que me incentivou a escolher os Asurini como contraponto de minha pesquisa anterior entre os Suruí de Rondônia. Ele ponderava que, como artista, sem ser antropólogo, seria difícil partir do nada, sem apoiar-me em informações essenciais sobre aspectos históricos e socioculturais do povo escolhido. Ainda assim, senti falta de um período, mesmo curto, de trabalho de campo. Por isso, em setembro de 2015, aceitei o convite da Prof.^a Dr.^a Fabíola A. Silva para acompanhá-la na viagem aos Asurini, em companhia também de seu orientando e professor da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Prof. Dr. Eduardo Bespalez. Apesar do pouco tempo passado em campo, essa etapa foi fundamental para o bom desenvolvimento de meu trabalho.

Fui extremamente bem recebido pelos índios, e a imersão na vida cotidiana dos Asurini foi muito proveitosa e gratificante, apesar dos momentos difíceis pelos quais eles passam atualmente devido às perturbações causadas pelo projeto da hidrelétrica de Belo Monte, na região de Altamira (PA).

Na ocasião pude acompanhar o trabalho de algumas ceramistas e registrar o processo de fabricação. O mais interessante foi a constatação de mudanças expressivas entre os artefatos cerâmicos, produzidos na década de 1970 (período das peças recolhidas por Regina Polo Müller) e a produção atual, devido a contextos históricos bastante diferenciados.

O capítulo III inicia-se com um histórico sobre os Asurini do Xingu, baseado na bibliografia existente e o aporte de informações mais atualizadas sobre a região. Em seguida, relato minha viagem a campo em setembro de 2015: considerações gerais sobre as aldeias, as atividades e a vida Asurini, tal como se configuram hoje. Evidentemente, antes de começar a minha pesquisa, precisava familiarizar-me com o novo ambiente e conhecer melhor as pessoas. Muitas informações são resultado de inúmeras conversas que mantive com as lideranças mais idosas, mas também com jovens (homens e mulheres). A parte mais importante foi a sorte e a oportunidade que tive de poder acompanhar o processo de fabricação de algumas peças cerâmicas, inclusive a sua decoração. Esse capítulo termina com um estudo da coleção de cerâmicas Asurini de propriedade da Prof.^a Dr.^a Regina Polo Müller. Escolhi algumas peças mais representativas para descrever diferentes formas e

usos, além da arte gráfica, aplicada na cerâmica, e sua relação com a cosmologia e vida ritual Asurini – característica específica e marcante da expressão artística desse povo ou, de acordo com a bibliografia, marca da materialização de algo intangível: o pensamento indígena sobre temas como o ser, a alma e a morte.

Dedico o capítulo IV à apresentação e à análise laboratorial de argilas, corantes minerais e cerâmicas Asurini e à tecnologia empregadas nos processos cerâmicos.

O capítulo V trata de uma análise de diferentes modos de produzir a arte cerâmica entre alguns povos indígenas do Brasil e de como se perpetuam no mundo contemporâneo.

Fundamentação teórica: pressupostos teóricos-metodológicos

O método de observação participante, foi empregado na pesquisa empírica de campo junto aos Suruí, em 2014, e junto aos Asurini, em 2015. Os registros foram: entrevistas, registros fotográficos e, para os Asurini, filme documentando os processos e as sequências na cadeia operatória da produção cerâmica.

Foram executados exames laboratoriais de amostras cerâmicas com base em: microscopia de luz transmitida, além de Microscopia Eletrônica de Varredura (MEV) e análise por Espectro por Energia Dispersiva (EDS). Esses métodos foram fundamentais para detectar a estrutura sedimentológica das argilas, a presença (ou não) de tempero na argila e quais componentes de impermeabilização e corantes minerais (na pintura) foram utilizados nas peças. Foi realizado, ainda, o estudo técnico tipológico da Coleção Regina Müller, formada por 112 vasilhames Asurini do início do contato desse povo com a sociedade nacional nos anos 1970.

Neste trabalho empregamos alguns conceitos procedentes da escola sociológica francesa, direcionados à arqueologia e à etnologia: gesto (LEROI-GOURHAN, 1964), *habitus* (BOURDIEU, 1977), cadeia operatória (LEMONNIER, 1976) e a obra de Boas (1927), essa voltada para as noções de estética e simbolismo na produção da cultura material e nas atividades produtivas de um povo específico.

O conceito de gesto, elaborado por Leroi-Gourhan, em *Le geste et la parole* (1964), refere-se a operações mentais executadas pelas mãos para transformar

matérias-primas, bem como para elaboração de modelos, técnicas e materialização na produção da forma física do objeto.

Para verificar a continuidade e a mudança de gestos “culturais”, na definição de Bourdieu (1977), recorreu-se ao conceito de *habitus*, que trata de conhecimentos adquiridos que se concretizam na prática, não necessariamente de forma consciente. Assim, sem alterar a transmissão de competências, os indivíduos podem transformar esse conhecimento, em função de determinados acontecimentos ou alterações, sejam elas ambientais, sociais ou materiais e estejam ligadas à prática. Os processos de transformação sociocultural, na teoria de Bourdieu, têm aspecto muito significativo, pois ele relaciona as práticas sociais às histórias culturais de um grupo. Para o autor, o *habitus*, transmitido ao longo do tempo, desempenha papel ativo na sociedade por meio das ações pelas quais também se transforma.

O conceito de cadeia operatória, formada por encadeamento de fatos técnicos, procura caracterizar o processo de produção, como: seleção de matérias-primas, energia gasta, técnicas de montagem e acabamento. No caso das cerâmicas indígenas considera-se também as queimas, uso, reuso ou descarte. Essas operações são articuladas e inseridas ao longo de um processo para obter determinado resultado, de tal maneira que o observador consiga reproduzir o ato, mesmo isolado, numa série em que isso faça sentido, técnica e socialmente. Para Lemonnier (1983), cadeia operatória é o meio pelo qual podemos compreender não só a cultura material, mas também as técnicas como sistema, a fim de entender os processos mentais e materiais envolvidos na tecnologia propriamente dita.

Segundo Boas (1996 [1927]), os trabalhos que proporcionam prazer estão ligados à criação de obras belas; são atividades de grande valor inventivo que não ficam separadas de outras dimensões da cultura. Assim, todas as atividades humanas podem assumir formas que lhes dão valor estético, o qual é conferido quando o tratamento técnico atinge determinado grau de excelência, quando o controle dos processos envolvidos é tal, que algumas formas características são produzidas. Nesse instante, chamamos o processo uma *arte*, e as formas podem ser julgadas do ponto de vista da perfeição formal. Para Boas, não existe “mente primitiva”, mas sim estrutura social em que homens, mulheres e crianças têm sua maneira de sentir, pensar e agir (como temos em nossa sociedade). Ocorre que cada cultura possui o próprio processo histórico.

O conceito de percepção visual de Rudolf Arnheim (2008 [1980]) favorece a descrição de processos e procedimentos das artes, em diferentes campos, como na escultura e na pintura. Aspectos da obra, como forma, criação e conceitos de abstração, definem por meio da expressão visual as relações espaciais. O autor discute as possibilidades variadas de configurações nas artes, “que podem ser descritas de vários modos, tais como geométricas, ornamentais, formalísticas, estilizadas, esquematizadas ou simbólicas”.

Desse modo, a partir dessas ideias fundamentais, partimos para os conhecimentos de campo das obras cerâmicas dos Paiter Suruí de Rondônia e Asurini do Xingu.

O grande espírito do caranguejo guarda o lugar da argila. Se tiver muito barulho, “Ei, vamos tirar mais argila”, o grande espírito do caranguejo vai embora, e a argila vai embora. Então, se eu não tiver respeito pela natureza, o respeito que a natureza tem em relação a mim também vai acabar, e eu não vou ter mais argila (Uraan Anderson Suruí, 2014).

O ideal estético da arte funcional consiste em aumentar a utilidade do objeto em proporção direta à diminuição de sua materialidade. A simplificação das formas se traduz nesta fórmula: ao máximo de rendimento corresponde o mínimo de presença. Estética mais bem de ordem matemática: a elegância de uma sensação consiste na simplicidade e na necessidade de sua solução. O ideal do desenho é a invisibilidade: os objetos funcionais são tanto mais belos quanto menos visíveis (Octavio Paz, 1974).

Segundo a antropóloga Betty Mindlin:

O primeiro contato amistoso dos Paiter Suruí com a Funai, realizado pelo indigenista Apoena Meirelles, grande defensor deste povo, é de 1969. Mas foi somente a partir de 1973, depois de perderem devido a doenças a metade da população, então estimada em 600 pessoas, que abandonaram as aldeias isoladas na floresta para habitar boa parte do tempo nas imediações do posto fundado pelo indigenista. As transformações em sua vida econômica, social e cultural sucederam-se com rapidez. Hoje, são cidadãos brasileiros plenos, com todo o mal e o bem que lhes traz participar de um repertório sociocultural ampliado. Eles possuem várias organizações ativas, estão inseridos em relações de mercado, vendem e compram produtos, contam com professores e agentes de saúde bilíngues, escrevem, filmam, alguns cursam universidades, inclusive pós-graduação, e buscam caminhos para combinar a tradição com a tempestade de mudanças com as quais devem lidar (MINDLIN, informação pessoal, 2011).

Os Suruí, atualmente, promovem encontros culturais em algumas aldeias com a finalidade de divulgar seus conhecimentos e costumes. Esses projetos de revitalização da cultura Paiter permitem aos índios mais jovens participarem de oficinas de dança, prática da língua e de produção artesanal, ministradas pelos mais velhos que detêm conhecimentos tradicionais desse povo. Os Suruí também divulgam sua cultura nas universidades do estado de Rondônia e em Cacoal, cidade mais próxima de suas terras. Esses eventos aproximam a população local do modo de vida tradicional Suruí, diminuindo o preconceito em relação à sua cultura.

Sabemos que a aprendizagem advém da participação das crianças nas atividades de seus familiares. A transmissão do conhecimento tradicional garante a continuidade das técnicas de produção dos artefatos, mantendo suas formas e seus significados sociais e simbólicos. Notou-se, durante a pesquisa em 2010, que as mães artesãs têm um olhar especial em relação às meninas já com idade de confeccionar um pote cerâmico, ao transmitir-lhes o conhecimento para a realização da sequência completa do processo no intuito de materializar determinadas formas.

No entanto, essa continuidade nos processos tecnológicos da produção material contrasta com outras dimensões socioculturais. Nesses últimos 40 anos, os Suruí procuraram, segundo depoimento de Uraan Anderson Suruí (julho de 2010), conhecer os diferentes aspectos da vida dos não-índios. Dedicaram-se a defender suas terras por meio de instrumentos legais; saíram das aldeias para estudar; alguns

se formaram agentes de saúde para poder atuar nessa área nas próprias aldeias; outros trabalham como professores, formados pelo ensino público, e resgatam, como parte do programa oficial, a língua e os conhecimentos tradicionais.

Do ponto de vista ambiental, procuram hoje conservar o que lhes restou de floresta e desenvolvem projetos de reflorestamento. Além disso, procuram revitalizar e valorizar costumes e práticas artesanais. Trata-se de um conhecimento elaborado com base em muitas observações e experimentações, efetuadas ao longo do tempo, o que para os índios remonta aos tempos míticos.

Entendemos que a preservação desses conhecimentos seja extremamente preciosa, e entre eles merecem destaque os inúmeros rituais relacionados à prática da cerâmica. É um saber atrelado à tradição, imbuído de narrativas míticas, que só os mais velhos são capazes de manter e transmitir às novas gerações.

Ainda na dissertação de Mestrado, além dessa abordagem sócio-histórica, delineamos processos e procedimentos da produção cerâmica Paiter Suruí (VIDAL, J., 2011). Naquele trabalho, partimos do princípio de que, para estudar a cerâmica desse povo indígena, deveríamos acompanhar todo o processo com as ceramistas. Na ocasião, em 2010, observamos, além das técnicas, comportamentos, atitudes, gestos e emoções, sempre atentos às explicações das artesãs sobre o seu trabalho e sua arte. Verificamos o desenvolvimento da cadeia operatória, isto é, de todos os procedimentos envolvidos na fabricação de uma peça cerâmica, como: a retirada da matéria-prima, as ferramentas utilizadas, o local de trabalho, as técnicas de modelagem e de acabamentos de superfície, a secagem das peças, as queimas, o uso social da cerâmica e sua comercialização.

Tradicionalmente, homens e mulheres produzem artefatos. As mulheres fazem colares, teares, cerâmicas e cestarias; os homens produzem flechas, cocares, *betiga* (adorno labial), flautas, paus para fazer fogo e adornos de palha. São também os homens que constroem as casas tradicionais e outras habitações provisórias. Assim, homens e mulheres produzem objetos, instrumentos, habitações com matérias-primas das mais variadas, encontradas no seu meio ambiente.

A produção de artefatos é considerada uma atividade produtiva importante, que se alia a outras relacionadas às roças, onde se plantam milho, mandioca, cará, batata, inhame, banana, amendoim, mamão e algodão. É comum os homens cuidarem da derrubada de árvores para abrir a clareira para a roça e, ainda, são responsáveis pela caça. Homens e mulheres plantam e pescam. As mulheres

colhem os alimentos, transportam-nos até a aldeia e cozinham. Cabe a todos também se dedicar à coleta de frutos, mel, larvas, palmitos e outros produtos da floresta. Às mulheres ainda cabe o cuidado das crianças.

A essas formas econômicas de subsistência somam-se cargos de trabalho remunerado, como funcionários da Fundação Nacional de Apoio ao Índio (Funai), como professores contratados na rede pública de ensino, ou como agentes da saúde, na cidade de Cacoal, município mais próximo de suas terras. A maioria desses trabalhos é exercida pelos homens, que também ocupam as diretorias de suas organizações. As mulheres ficam mais nas aldeias e contribuem para o orçamento familiar com suas produções artísticas para venda.

1.1 A cerâmica Suruí em diferentes espaços institucionais e expositivos

Iniciamos por um levantamento dos desdobramentos das atividades realizadas em parceria com os Paiter Suruí vinculadas a meu trabalho acadêmico relacionado a suas produções artísticas cerâmica, no período de 2010 a 2015.

Foram várias ações que construíram essa parceria. A primeira parceria ocorreu em 2010, quando estivemos nas terras dos Suruí com a intenção de fazer o levantamento das tecnologias empregadas pelas artistas ceramistas. Nessa ocasião o Museu do Índio (RJ) fez uma aquisição importante, que incentivou a produção das peças cerâmicas.

Logo depois de defender minha dissertação de Mestrado (“A Cerâmica do povo Paiter Suruí de Rondônia: continuidade e mudança cultural, 1970-2010”), organizamos, em 2012, no Instituto de Arte da UNESP, exposição com peças da coleção particular da antropóloga Betty Mindlin, datadas do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, e outras produzidas em 2010 (Figura 2). Essa exposição teve ampla divulgação e visitação, conforme a mídia:

É uma exposição concisa, mas que apresenta um conjunto de obras do povo Suruí datadas desde a década de 1970. “É uma cerâmica pura, elaborada, que chama atenção por sua forma, volume e sua simetria e manchas”, diz Vidal. À primeira vista, as peças parecem todas iguais, exibindo uma simplicidade estética interessante.

A cerâmica Suruí não tem adornos, como os desenhos geométricos das obras Marajoara, mas possui a singularidade das tinturas diferentes escorridas, feitas com jequitibá (material que tem função

fungicida). Alguns artefatos são acompanhados de cestos confeccionados com cascas de arvores funcionando como tampas (CADERNO 2, *Agência Estado*, 2012).



Figura 2 – Exposição de cerâmicas Suruí na Galeria do IA – Unesp, em 2012.

Nessa imagem, pode-se observar o panorama geral da exposição, com as peças dispostas de modo a valorizar curvas e características, além de fotos, nas paredes frisas, de todas as etapas da produção da cerâmica Paiter Suruí. Havia ainda um vídeo que mostrava o ritual “silencioso” que acompanha essa produção cerâmica.

Organizou-se, na ocasião, mesa redonda composta por Betty Mindlin, Uraan Anderson Suruí, Marlui Miranda, Lalada Dalglish e Jean-Jacques Vidal, durante a qual cada um apresentou diversos aspectos da cultura Suruí ao público formado, na maioria, por estudantes de graduação e pós-graduação em artes e alunos de arqueologia do MAE/USP.

Em 2013, fomos convidados a organizar outra exposição, desta vez em parceria com o SESC Paraty (Figura 3), por ocasião do VII Encontro de Ceramistas

de Paraty, organizado pelo escultor-ceramista Dalcir Ramiro, com a coordenação geral de Luciana Marsilio, artista plástica da cidade. Nesse evento, foram expostas 40 peças Suruí, e houve palestra e sobre as obras.



Figura 3 – Exposição de cerâmicas Suruí no SESC Paraty, em 2013.

Essa exposição foi visitada por público muito significativo, dada a característica da cidade, que normalmente recebe inúmeros turistas, e por acontecer durante o VII Encontro, que prestigiou e valorizou bastante a cerâmica Paiter Suruí, propagada também na imprensa local.

Nessas divulgações, destacaram-se as características dessas cerâmicas: sem adornos, pinturas ou incisões, que trazem em si outras preocupações, em formas peculiares, com delicadeza e perfeição no acabamento.

Vale destacar que, no início de 2013, o Pavilhão das Culturas Brasileiras, situado no Parque do Ibirapuera em São Paulo, adquirira peças do acervo da antropóloga Betty Mindlin. O fato de essas peças integrarem o acervo etnográfico do Museu viabiliza sua preservação, como também o acesso de pesquisadores e público em geral, que poderão apreciá-las.

No final de 2013, em parceria com a galeria Estemp, espaço cultural para exposições de arte, fundado pela artista plástica Ellen Slegers, foi realizada nova exposição. Após o contato inicial com Slegers, em que se percebeu como as cerâmicas Paiter Suruí cabiam tão bem dentro daquele espaço, a artista decidiu apoiar o trabalho das ceramistas Paiter Suruí da Linha 14 e realizou a curadoria da exposição. A proposta expositiva teve caráter diferenciado, pois a ideia foi promover, em um mesmo ambiente, o encontro de duas manifestações culturais distintas: a de artistas contemporâneos alemães residentes e a das artistas ceramistas Suruí.

Percebia-se, nessa exposição³, que a beleza das peças Suruí está realmente em sua aparente simplicidade, em sua forma não subordinada à pintura ou decoração, servindo de base para reflexão sobre a vida social e aspectos cosmológicos do mundo indígena. Nesse evento foi possível apreciar obras de ceramistas Paiter Suruí, pertencentes à coleção particular da antropóloga Betty Mindlin, em diálogo com obras de artistas residentes alemães.

A proposta dessa parceria não era apenas expor cerâmicas, cestarias e colares Suruí, mas sim estabelecer diálogo com os índios. Na ocasião expuseram juntos as artistas Suruí e os artistas alemães Juergen Staack, Hannes Norberg, Thyra Schmidt, Ellen Slegers, Thomas Neumann, Ralf Werner e Christine Erhard. Acreditávamos que a vizinhança entre as obras de artistas alemães e artistas Paiter Suruí poderia evocar, como proposta, a força de uma experiência inovadora. Participaram ainda lideranças Suruí, que, em visita à galeria, apreciaram as obras com todo o público. Na abertura, além da mesa redonda, houve apresentação com música e dança. Na oportunidade ocorreram ainda muitas conversas entre as principais lideranças da aldeia da Linha 14 e a venda de artefatos para o público visitante.

Coincidentemente, nessa ocasião, alguns Suruí vieram participar do evento “Perspectivas Intercambiáveis”, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Maria Thais Lima Santos (do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP), que fazia parte de projeto que trabalhara atividades teatrais na aldeia Paiter da Linha 14, mesma aldeia onde foram produzidas as cerâmicas. Aproveitamos essa vinda e organizamos, na abertura da exposição na galeria Estemp, uma mesa redonda com a participação dos índios Gakaman Suruí, Gasalap Joaquim Suruí, Manjeron Suruí e Romeu Suruí, além da

³ Ver DVD e documentação em: <www.facebook.com/pages/estemp/349939985109740> Acesso em: 02 dez. 2016.

musicista e especialista no canto Suruí Marlui Miranda, da antropóloga Betty Mindlin, da musicista Magda Pucci, da Prof.^a Dr.^a Maria Thais Lima Santos e de outras pessoas que já tinham trabalhado com os Suruí, em diferentes momentos e contextos.

Vale ressaltar que hoje, por meio de atividades culturais, os Paiter procuram dedicar-se a ações que extrapolam seu território, baseadas no diálogo entre índios e não-índios, especialmente no que se refere à cultura, o que lhes proporciona oportunidade de dar mais visibilidade à sua arte cerâmica.

Segundo a coordenadora Maria Thais Lima Santos: “As ações previstas no projeto, para consolidar o processo de co-criação entre os dois coletivos, visam a: divulgação, fortalecimento e valorização (interna e externamente) da cultura dos Paiter Suruí”. Podemos afirmar que, para a arte cerâmica, ocorreu processo semelhante, pois logo depois do levantamento de processos e procedimentos da fabricação das cerâmicas Suruí, em 2010, nasceu uma parceria que teria como desdobramentos diversas exposições e possibilidades de venda de artefatos.

Em março de 2014, conseguimos efetivar novo encontro em São Paulo e unimos galeria Estemp e UNESP, em uma programação de palestras e exposição que envolveu a vinda das artistas Paiter Suruí. Era a primeira vez que as mulheres participavam desse processo e vieram também verificar onde e como estavam expostas as suas obras.

Ainda em 2014, parte do acervo da coleção de cerâmicas Suruí da antropóloga Betty Mindlin foi doada e, atualmente, faz parte do acervo da biblioteca Guita e José Mindlin, na Universidade de São Paulo (USP).

No final de 2014, um grupo expressivo de ceramistas indígenas das etnias Suruí, Asurini, Karajá, Kadiwéu e Terena foi convidado a participar do I Seminário de Cerâmica Indígena “Arte da Terra”, no Museu do Índio, no Rio de Janeiro. Esse projeto teve como objetivo promover um campo estimulante de diálogo e reflexão sobre a produção cerâmica arqueológica e contemporânea dos povos indígenas do Brasil. O evento ocorreu em novembro, durante três dias, na sede do Museu do Índio, no bairro de Botafogo.

O Seminário integrou um conjunto de iniciativas da instituição, que tem por objetivo fornecer ao público usuário e pesquisador do Museu do Índio informações sobre processos históricos, artísticos e etnográficos que contribuíram para a

formação das coleções de cerâmica indígena sob sua guarda. Segundo a coordenadora e uma das organizadoras do projeto, Renata Curcio Valente⁴:

O projeto visa a dar maior clareza aos processos de pesquisa e organização do acervo de cerâmica do Museu do Índio, buscando refletir sobre tendências e concepções antropológicas, que deram base às pesquisas e à própria definição da coleção em questão, partindo dos tipos de coleção – a se iniciar pela cerâmica – e dos colecionadores/pesquisadores que contribuíram, juntamente com os indígenas, para a montagem e seleção das peças. O projeto é uma iniciativa da Coordenação de Divulgação Científica (CODIC) em parceria com a Coordenação de Patrimônio Cultural (COPAC) do Museu do Índio, contando, entretanto, com a participação conjunta de instituições acadêmicas e indígenas. Assim, procuramos organizar um evento com várias atividades articuladas que promovam a integração entre pesquisadores, artistas, indígenas e público, no Museu do Índio. (VALENTE, informação pessoal, 2014)

A programação desse Seminário contou com a presença de professores universitários e especialistas para palestras e discussões de temas relacionados a: produção cerâmica indígena, arqueologia, coleções etnográficas, museus e cerâmica, como expressão de relações sociais, cosmologia e estética de um povo. Foi apresentada, ainda, mostra representativa de documentários (ver anexos 1).

O ponto alto do encontro foi a realização, nos dois últimos dias, de quatro oficinas de prática cerâmica, dirigidas pelas ceramistas indígenas (atividade que descrevemos mais adiante).

A exposição do acervo do Museu do Índio, montada para a ocasião, apresentou uma diversidade muito grande de peças de diferentes povos indígenas. Paralelamente, ocorreu a venda de peças trazidas pelas ceramistas indígenas presentes. Segundo Chang Whan⁵ e Renata Curcio Valente, os objetivos do Seminário eram:

- gerar e formar público interessado em conhecer e debater sobre cultura material, especialmente no que se refere à cerâmica;

⁴ Renata Curcio Valente é economista, doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ, e ceramista e funcionária do Museu do Índio. Desde 2010, chefia o Serviço de Estudos e Pesquisas.

⁵ Chang Wang fez doutorado em Artes Visuais pela UFRJ em 2010. Atualmente é Gestora Científica de documentação cultural do Museu do Índio.

- promover e estimular junto a estudantes e pesquisadores nas áreas de antropologia social e museologia a experiência da reflexão sobre as coleções cerâmicas do Museu do Índio;
- promover a divulgação e a participação em atividades que visem ao conhecimento sobre as “formas de fazer” ou sobre o “ofício da cerâmica” dos povos indígenas;
- divulgar informações sobre o acervo de objetos cerâmicos do Museu do Índio.

Atualmente, as mais amplas coleções etnográficas, históricas e modernas no Brasil encontram-se depositadas em quatro museus: Museu Nacional/UFRJ, Museu do Índio/Funai, ambos no Rio de Janeiro, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, em São Paulo, e Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém.

As primeiras coleções do Museu do Índio datam de 1942, com a criação da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), cujas expedições e pesquisas levaram antropólogos e etnólogos para estudos de campo desde 1940.

O antropólogo Darcy Ribeiro (1980) argumenta que essa Seção tinha como objetivo realizar estudos etnológicos e documentação da vida e dos costumes dos povos indígenas, com foco também na coleta de peças e objetos feitos por eles – um outro objetivo, que visava à criação de um museu etnográfico.

Esses estudos tiveram como base os conhecimentos da “moderna antropologia”, motivados a registrar o modo de vida dos indígenas que, imaginava-se, iriam desaparecer com o avanço da integração nacional. Segundo Valente, em relação aos objetos de cerâmica, de acordo com o levantamento realizado em março de 2014, na Base de Dados do Museu do Índio, o Museu possui acervo etnográfico de 2.411 itens de cerâmica. A maioria dos registros das peças datadas é da década de 1950, em função de um artifício administrativo, pois o responsável pela museologia registrou no livro de tombo todas as coleções até então formadas pela Seção de Estudos em 1950.

Alguns colaboradores de coleções desse período tornaram-se referência na antropologia social brasileira, como Eduardo Galvão, Roberto Cardoso de Oliveira, Darcy Ribeiro e Heloísa Alberto Torres.

Em termos numéricos, o acervo de objetos de cerâmica representa 13,4% do conjunto total do acervo etnográfico do Museu do Índio. No que se refere à

importância desse acervo, podemos dizer que as coleções de objetos de cerâmica indígena que foram confiadas ao Museu para guarda e preservação são representantes de um modo de colecionamento e de organização de acervo que revela momentos da história de instituições de pesquisa antropológica, no Brasil, e da construção da memória dos povos indígenas no país.

O acervo do Museu do Índio tem extensa coleção cerâmica (ver anexos 2, Tabelas 1 e 2), o que, além dos trabalhos acadêmicos recentes sobre cerâmica indígena, motivou o interesse de realizar esse primeiro seminário sobre “Arte da Terra”.

Cabe descrever de maneira mais aprofundada as oficinas desenvolvidas pelas artistas indígenas durante a programação do seminário. Durante dois dias, realizaram-se quatro oficinas, com duração de três horas cada. Dadas as características das atividades propostas, a inscrição de pessoas não-indígenas foi limitada a 15 participantes para cada módulo. As oficinas foram concebidas para oferecer a todos a vivência de duas experiências: a demonstração de habilidades e técnicas das ceramistas indígenas de etnias específicas e o aprendizado dessas técnicas pelo público presente. As oficinas exploraram principalmente duas das diversas etapas do processo cerâmico: a modelagem e a pintura decorativa.

As oficinas tiveram início em 7 de novembro de 2014, com as ceramistas Suruí Pamatoa e Simone, da aldeia da Linha 14, da T.I. Sete de Setembro, de Rondônia (Figura 4).

Curiosamente, como o público, em vez de olhar e aprender, colocou-se a gravar com seus celulares, Uraan Anderson Suruí, acompanhante das ceramistas, percebeu o incômodo delas e solicitou ao público que respeitasse as artistas e não fizesse fotos e filmagem durante a oficina; explicou que elas não estavam acostumadas a ser filmadas e fotografadas, e que também a intenção da oficina era propiciar atividade prática, e não apenas demonstração.

O público, então, guardou os aparelhos e passou a interagir com as artistas de forma mais adequada, perguntando, participando e, principalmente, experimentando trabalhar junto, modelando peças, aprendendo técnicas e valorizando o fazer cerâmica pelo ponto de vista das ceramistas.



Figura 4 – Pamatoa Suruí e Simone Suruí construindo peça em oficina durante o I Seminário de Cerâmica Indígena “Arte da Terra”, no Museu do Índio - Rio de Janeiro, em 2014.

O espaço para as oficinas era adequado e permitia às pessoas conversarem e interagirem com as ceramistas. Elas se sentaram no chão como se faz tradicionalmente na aldeia, sovaram a argila e começaram a trabalhar suas peças sobrepondo roletes e modelando. Interessante foi a participação do público: todos, sem exceção, acompanharam, construíram peças com muita atenção aos ensinamentos das artistas e repetiram os gestos das grandes mestras da arte cerâmica Suruí.

Na tarde do mesmo dia, aconteceu a oficina das artistas Matuia, Moropijava e Kumé, da aldeia Kuatinemo, T.I. Asurini, no Pará. Elas destacaram a pintura sobre cerâmica, ensinando como preparar tintas minerais, passar a base de fundo sobre as peças com engobe e aplicar um desenho sobre a superfície externa de uma peça cerâmica. Interessante foi notar a participação, atenção e troca de conhecimentos

entre as índias Asurini e as ceramistas indígenas de outras etnias presentes no seminário.

Vale anotar que houve a necessidade de as Asurini encontrarem suportes para a preparação de suas tintas. Para isso utilizaram paralelepípedos, pedras semelhantes às que usam para triturar as pedras de óxidos.

O público participou com entusiasmo da oficina Asurini (Figura 5), menos focada em modelagem, forma e acabamento e, sim, em desenho, grafismo, pintura – tanto que, logo ao término da oficina, os participantes pediram pinturas corporais às índias.



Figura 5 – Oficina das ceramistas Asurini durante o I Seminário de Cerâmica Indígena “Arte da Terra”, no Museu do Índio - Rio de Janeiro em 2014.

Quando olhamos o conjunto de peças produzidas nessa oficina, são notórias as diferenças entre o processo de fabricação e o estilo das peças Suruí e Asurini. Por ser impossível demonstrar o processo de fabricação de uma peça, dadas as circunstâncias, cada ceramista teve de escolher o que seria mais adequado realizar e melhor representaria seu estilo e a identidade artística de seu povo. Assim,

algumas ceramistas escolheram modelagem, como no caso Suruí; outras, como as Asurini, grafismo e desenhos sobre peças já prontas, trazidas da aldeia (Figura 6).



Figura 6 – Momento da oficina de pintura cerâmica com as ceramistas Asurini durante o I Seminário de Cerâmica Indígena no Museu do Índio – Rio de Janeiro em 2014.

Na manhã seguinte, o terceiro módulo de oficinas foi ministrado por Olinda Vergílio Pires, ceramista Kadiwéu da aldeia Alves de Barros, T.I. Kadiwéu, no Mato Grosso do Sul. Os aspectos apresentados por essa índia para a elaboração de suas peças foram muito enriquecedores. Primeiro pela quantidade de óxidos naturais e corantes minerais trazidos da região – cores belíssimas que, quando aplicadas sobre as peças, valorizam a superfície. Segundo pelo uso de fios, cordões apertados sobre a superfície das peças (ainda úmidas), para delimitar espaços que são preenchidos posteriormente com as tintas.

Desse modo, forma-se um verdadeiro mosaico de cores, as quais são separadas por sulcos feitos na peça. Essa artista também mostrou algumas peças trazidas da aldeia. Notamos que são produzidas cerâmicas utilitárias, como também decorativas com referências zoomorfas.



Figura 7: Pintura sobre cerâmica com corantes minerais – Kadiweu, Rio de Janeiro, 2014

O último módulo foi ministrado pelas índias Mahuederu e Myixa, mãe e filha, da aldeia Santa Isabel do Morro, T.I. Karajá, no Tocantins. Elas conduziram o público para a modelagem direta sobre um bloco de argila e ensinaram como trabalhá-la e elaborar uma figura. O público teve a oportunidade de criar peças, antropomorfas ou zoomorfas, e acompanhar a pintura das peças.

Contamos, ainda, com a índia Terena Rosenir Batista, da aldeia Cachoeirinha, T.I. Cachoeirinha, que participou ativamente das oficinas (Figura 8), e com o índio ceramista Kinikinau Águeda Roberto, da aldeia São João, T.I. Kadiwéu, ambos do Mato Grosso do Sul. Vale ressaltar que, apesar de a cerâmica ser atividade essencialmente feminina, há exceções, como no caso de Águeda – que aprendeu essa arte com a mãe e produz cerâmica extremamente bem modelada.

As matérias-primas foram trazidas dos respectivos territórios. As índias Suruí trouxeram ferramentas e argila próprias. As Asurini, os próprios pincéis de pena de mutum e corantes minerais.



Figura 8 – Índia Terena pintando sobre uma travessa cerâmica, assistida por uma aluna durante o I Seminário de Cerâmica Indígena no Museu do Índio, Rio de Janeiro em 2014.

A ceramista Kadiwéu trouxe corantes minerais e cordão de fio de algodão específico para confeccionar as peças. Somente a índia Karajá trabalhou com as argilas destinadas aos participantes, fornecidas pela equipe do Museu do Índio, daquelas encontradas no comércio, como também utilizou tintas acrílicas para as pinturas sobre as peças (Figura 9).

Acreditamos que os resultados dessas oficinas tenham colaborado para formar um público interessado em conhecer e debater sobre cultura material, especialmente no que se refere à cerâmica. Além disso, promoveram a divulgação e a prática de atividades que perpetuam o conhecimento sobre as “formas de fazer” e sobre o “ofício da cerâmica” dos povos indígenas. Podemos concluir que a proposta das oficinas, durante o seminário, foi bem elaborada e pôde representar parte da diversidade das expressões indígenas na arte cerâmica. O Museu propõe-se a dar continuidade a essas atividades, com a participação de outros povos indígenas.



Figura 9 – Bonecas modeladas pela índia Karajá. Museu do Índio, Rio de Janeiro, 2014.

Todas as oficinas foram fotografadas e registradas em vídeo pelo próprio Museu do Índio, acompanhando o desempenho de cada ceramista, valorizando a documentação e preservação sobre o “fazer indígena”.

Essas informações são importantes, porque revelam uma bem-vinda renovação, assumida pelo Museu do Índio, na maneira de cuidar, documentar e divulgar seu rico acervo de artefatos indígenas e da cerâmica em particular. Ressalte-se, ainda, uma nova política cultural, que promove eventos participativos de qualidade com a presença efetiva e cada vez maior de representantes de povos indígenas em um ambiente adequado para a troca de ideias, conhecimentos, práticas e histórias de vida.

Em agosto de 2015, a coleção de Betty Mindlin (que havia sido alocada na USP) ganhou novo espaço de representatividade, ao participar da exposição no espaço A CASA, Museu do Objeto Brasileiro (Figura 10). Na ocasião, as peças da coleção foram expostas, segundo a curadora Adélia Borges, em pé de igualdade com criações contemporâneas de artistas indígenas e não-indígenas.

Colocar lado a lado no mesmo espaço expositivo peças tão diversas permite, a meu ver, que uma ilumine a outra, compondo um mosaico de enorme riqueza. Esta reunião também mostra como, na contemporaneidade, os limites entre artesanato, design e arte perderam a rigidez e passaram a se interpenetrar, abrindo novas possibilidades no universo criativo (BORGES, 2015).

Segundo a curadora, a transformação do barro está presente com muita força na cultura brasileira: “vários povos indígenas têm uma requintada produção de peças cerâmicas; em todos os estados do país há comunidades artesanais dedicadas ao material e, nas últimas décadas, cresceu a sua utilização por artistas e designers” (op. cit.). Essa exposição teve como objetivo projetar um olhar transversal sobre essa produção, concentrando-se no momento atual, o século XXI.

Nessa exposição, havia, além de cerâmica dos Paiter Suruí, a produção indígena dos Waujá⁶, tradicionais ceramistas do Parque do Xingu, assim como das paneleiras de Goiabeiras⁷. Estavam também representados artistas populares, entre eles Irinéia Nunes da Silva e Antônio Nunes, e produções artísticas como de Heloisa Galvão e Sara Carone, entre outros.

Com relação às cerâmicas indígenas, Adélia Borges comenta de maneira acertada que, diferentemente das peças dos Waujá e Mehinako, com ricos grafismos:

As peças do povo indígena Paiter Suruí de Rondônia não apresentam qualquer ornamento. A única preocupação é com a forma que atende a diferentes funções. Os utensílios revelam grande primor técnico e chegam a espessuras muito finas e delicadas e a texturas lisas e suaves (apud VIDAL, J., 2011).

⁶ **Waujá:** muito conhecidos por suas panelas de vários formatos e tamanhos, algumas enormes e com ricos grafismos. (BORGES, 2015).

⁷ **Paneleiras de Goiabeiras:** o saber envolvido na fabricação artesanal de panelas de barro foi o primeiro bem cultural registrado, pelo Iphan, como Patrimônio Imaterial no Livro de Registro dos Saberes, em 2002. [...] A atividade, eminentemente feminina, é tradicionalmente repassada pelas artesãs paneleiras a filhas, netas, sobrinhas e vizinhas, no convívio doméstico e comunitário. [...] As panelas continuam a ser modeladas manualmente, com argila sempre da mesma procedência e o auxílio de ferramentas rudimentares. Depois de secas ao sol, são polidas, queimadas a céu aberto e impermeabilizadas com tintura de tanino, quando ainda quentes. Sua simetria, a qualidade de seu acabamento e sua eficiência, como artefato, devem-se às peculiaridades do barro utilizado e ao conhecimento técnico e habilidade das paneleiras, praticantes desse saber há várias gerações. A técnica cerâmica utilizada é reconhecida por estudos arqueológicos como legado cultural Tupi-guarani e Una2, com maior número de elementos identificados com os desse último. O saber foi apropriado dos índios por colonos e descendentes de escravos africanos que vieram ocupar a margem do manguezal, território historicamente identificado como um local onde se produziam panelas de barro. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/51/>> Acesso em: 21 dez. 2015.



Figura 10 – Exposição de cerâmicas em A Casa, Museu do Objeto Brasileiro, São Paulo, 2015.

Importante esse momento em que conseguimos realizar um trabalho bem afinado com os Suruí. Para essa exposição, primeiro veio a São Paulo Katiane Suruí para representar as ceramistas da Linha 14 – ou seja, pela primeira vez uma índia Suruí viajava sozinha para tão longe de sua aldeia. Katiane participou da abertura da exposição e proferiu palestra sobre a produção cerâmica Paiter Suruí. Na ocasião, quando visitamos o espaço expositivo, Katiane apreciou a produção das panelerias de Goiabeiras, fato que nos chamou a atenção, pela proximidade com as produções das panelas Suruí, com destaque para a função de objetos utilitários destinados ao cozimento dos alimentos. Há semelhanças em simplicidade, forma e tipo de queima. Note-se, enfim, a influência indígena na fabricação das panelerias de Goiabeiras.

Todas as obras, indígenas e não-indígenas, estavam contextualizadas por uma seleção de vídeos sobre cada artista, seu ambiente de trabalho e processo de criação.

CAPÍTULO II

PESQUISA DE CAMPO ENTRE OS SURUÍ DE RONDÔNIA: ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS SOBRE A ARTE SURUÍ

Em janeiro de 2014, fomos a campo; desta vez, estávamos acompanhados por Ellen Slegers, que tinha muita vontade de conhecer a aldeia dos *Gãbgir* da Linha 14 e também a intenção de adquirir cerâmicas para expor no espaço Estemp. Durante nossa estada fomos recebidos por Uraan Anderson Suruí e sua família e participamos de momento muito dinâmico, pois aconteciam vários eventos na aldeia.

O pai de Uraan, o cacique Gasalap Joaquim Suruí, acabara de construir uma casa tradicional, um pouco fora da aldeia atual, e vários assuntos eram discutidos, tanto no que se refere à educação (discutido com a Secretaria da Educação do Estado), como a questões internas do povo Suruí: a venda de madeira e as próprias lideranças.

Assim, nossos objetivos, relacionados à produção cerâmica e à obtenção de peças pela galerista, ficaram inseridos em um contexto maior, do qual fomos convidados a participar.

Nessa ocasião, tivemos a oportunidade de fazer um levantamento que inclui depoimentos importantes de lideranças Paiter, em relação aos desdobramentos citados no capítulo I. De início fizemos uma entrevista com o professor indígena Uraan Anderson Suruí, coordenador geral da Organização dos Professores Indígenas de Rondônia e Noroeste de Mato do Grosso (OPIRON) e que acompanha todos os trabalhos sobre a atividade cerâmica, desde as primeiras iniciativas.

Na sequência, apresentamos o depoimento do professor indígena Joaton Suruí. Na minha tese de mestrado me ative ao ponto de vista das mulheres ceramistas no entanto neste trabalho de campo nos dedicamos mais ao ponto de vista dos homens a respeito das cerâmicas Suruí.

Aproveitamos o ensejo e entrevistamos Ellen Slegers, curadora da mostra “Sei que nada sei”, abordando como ela avalia o trabalho artístico das ceramistas Paiter Suruí.

Concluimos esse capítulo descrevendo como se deu a comercialização das peças e organização da compra pela galerista na aldeia Suruí da linha 14.

2.1 Entrevista com Uraan coordenador da OPIRON - Organização dos Professores Indígenas de Rondônia e Noroeste de Mato do Grosso, e análise de suas opiniões sobre arte.

Jean: *Como você descreveria a cerâmica e a cestaria Suruí para uma pessoa que não as conhece?*

Uraan: *Eu descreveria a cerâmica Paiter e a cestaria Paiter num olhar assim: aquele objeto produzido é parte de um conhecimento milenar de um povo, porque, pra você produzir aquilo, aprimorar aquilo, até chegar num objeto principal, com certeza isso levou muitos anos. Então eu descreveria que todo aquele objeto cerâmica Paiter e cestaria Paiter advém de todo o conhecimento de um povo, não é simplesmente um objeto em si, criado ou produzido de ontem pra hoje, de ano passado pra hoje, é todo um processo de conhecimento milenar, até porque ele segue todo um ritual, principalmente a cerâmica, então eu descreveria que aquilo é o conhecimento de um povo.*

Nessa resposta, logo no início de sua fala, Uraan apresenta um ponto de vista de grande importância: a afirmação de que, para produzir um objeto, são necessários conhecimentos e práticas acumulados ao longo do tempo. O objeto não é apenas um objeto, é todo o conhecimento tradicional que possibilitou sua realização. É o que chamamos de cultura imaterial, sem a qual a expressão materializada não poderia existir.

Jean: *Eu já estou vendo fatos aqui, porque a gente até agora não teve um retorno da tua visão sobre a exposição. Na verdade a gente tá falando agora, porque você foi lá na exposição em São Paulo. Vocês estão acostumados a ver utilizadas as cerâmicas em suas casas; o que sentiram ao ver as peças colocadas na galeria Estemp, apenas para serem admiradas e não utilizadas? Muda o jeito como você via as peças?*

Uraan: *Muda totalmente. A partir do momento que você vê uma coisa que é objeto pessoal, e comunal, de uma comunidade, de um povo, de uma etnia, e você vê ela como um objeto de apreciação de outro olhar, não mais nosso, muda a forma da gente tratar aquilo, porque é uma forma de alguém com outra visão, apreciar e admirar aquilo que é produzido por você. Não é simplesmente mais eu produzir pra eu usar depois, mas que*

eu possa também saber que aquilo que eu estou produzindo pode ser admirado por outras pessoas e que aquelas outras pessoas têm outra visão, outro olhar para apreciar outra arte. Mas a gente se pergunta: “Como é que ele vai apreciar? Será que aquilo que eu produzi vai dar emoção nele? Será que fica ao olhar dele uma coisa boa, no sentido boa, de alguém gostar, alguém refletir sobre aquilo? Como é que alguém produz uma coisa tão bonita?” Então eu vejo que essa troca, esse outro olhar em relação ao que a gente produz, é muito interessante nesse sentido, de alguém dizer: “Nossa, quem que fez isso aqui? Como é que fez?” Mas ao mesmo tempo, pessoas apreciando aquilo, desconhecem como é feito. Desconhece que existe todo um ritual pra você produzir aquela cerâmica. É isso que é importante, isso pra nós é importante. A gente sabe todo o ritual que tem, mas as pessoas pegam: “Nossa, como que é feito?” Aquele monte de pergunta na cabeça da pessoa, mas ele pensa assim: “Nossa, talvez foi feito assim e isso é legal” alguém pensar como é feito a partir da sua visão. Como o outro, a pessoa externa, então nesse sentido é legal, de alguém refletir sobre o seu trabalho, de alguém refletir sobre a sua arte, pelo menos foi esta a minha experiência com os quadros, as pinturas e as cerâmicas ali. Esse diálogo ao mesmo tempo eu diria que é desencontro, porque uma coisa é um artista fazer, produzir uma arte sua, porque ele tem uma intenção de provocar alguma coisa e ao mesmo tempo eu pensar aquilo de uma forma diferente do artista, essa troca eu achei muito legal. As pinturas, as cerâmicas e as cestarias, no mesmo espaço, conversando ali.

Nessa resposta, Uraan vai mais longe. Ele mesmo se pergunta se o olhar do visitante não-indígena é capaz de ver aquilo como algo bom e não apenas bonito. Isto é, ele estabelece uma relação entre estética e ética. Ele se pergunta se o visitante tem a capacidade de refletir sobre a arte Paiter Suruí. Interessante também ele dizer que esse evento da Estemp foi como uma troca de olhares, que estabelece simetria entre o olhar Suruí e o não-indígena. Ele põe em dúvida se as pessoas não-indígenas podem apreciar o objeto se desconhecem como ele é feito. Em seguida ele faz uma relação entre a produção cerâmica e o ritual que o acompanha.

Quer dizer que a cerâmica está inserida em uma dimensão mais ampla, a da cosmologia Paiter. Uraan insiste nessa importância, por isso a dúvida sobre o não-

índio ser capaz de entender o que não conhece, uma vez que o objeto não pode ser separado de um conhecimento específico do processo de criação.

Em seguida, entretanto, ele pondera que o fato de colocar a cerâmica Suruí em uma galeria é tomar em consideração a visão do não-indígena, e “isso é legal”, segundo ele, ver alguém refletir sobre o trabalho e a arte Paiter Suruí.

Ele afirma que essa experiência – a partir da organização da exposição conjunta de quadros e pinturas dos artistas alemães e das cerâmicas Paiter – é válida, e ao mesmo tempo percebe conscientemente o paradoxo, pois define a exposição como um desencontro. E quem sabe seja essa a originalidade e a eficácia cognitiva e estética dessa exposição. Há um elemento desafiador: o inesperado nessa exposição. Uraan pensa que isso é “muito legal”, ao dizer que pinturas, cerâmicas e cestarias conversam naquele espaço, como se fossem pessoas.

***Jean:** Você gostou do modo como as peças foram mostradas na galeria Estemp? Mudaria ou acrescentaria alguma coisa?*

***Uraan:** Eu achei muito interessante a forma como foi exposta. Mas quando você entra numa galeria, numa exposição, você tá acostumado com obras, pinturas, quadros, e você olha ao mesmo tempo numa cerâmica, não produzida por, vamos dizer, artista do mundo urbano, mas aquela peça vindo da floresta, neste caso é interessante você pensar que existe artista também da floresta. Então, é interessante você colocar esses dois mundos. Você está acostumado com uma coisa, e quando você vê tem outra coisa que você não está tão acostumado, tão familiarizado; então, isso é interessante, essa provocação, que talvez cria um ambiente de reflexão para pessoas que estão acostumadas nas mesmas coisas sempre, vamos dizer quase igual.*

Na cidade, segundo Uraan, as pessoas já estão acostumadas a frequentar galerias e tendem a querer ver coisas diferentes. Numa galeria, olhar ao mesmo tempo uma cerâmica e outras pinturas provoca divisão e confronto, entre o mundo urbano e a peça vinda da “floresta” – não da natureza apenas, mas sim de uma civilização da floresta, com sofisticadas práticas sociais.

Ainda segundo ele, dar-se conta da experiência indica que, nesse confronto, a cerâmica Suruí adquiriu o *status* de arte, e não apenas de artefato. E ele afirma, literalmente, que essa provocação talvez crie um momento (ambiente) de reflexão

para as pessoas que têm o costume de ver coisas sempre mais ou menos iguais. Desde o início, Uraan diferencia a arte Paiter Suruí da dos artistas alemães, não em relação às obras, e sim sobre as visões de mundo diferentes. Na sua visita à galeria Estemp, ele percebe que há diferentes maneiras de apreciar várias obras, ou seja, as maneiras de apreciar também se ampliam.

Jean: *Houve uma exposição das cerâmicas Suruí em São Paulo, na UNESP. Na exposição na galeria Estemp as cerâmicas foram expostas com outras obras de artistas. Você acha que há diferença entre expor as cerâmicas sozinhas, como foi feito na UNESP, e essa que você viu na galeria Estemp?*

Uraan: *Sim, eu vejo que há uma diferença sim. Quando você olha num trabalho, numas peças cerâmicas, tudo sozinho ali, só elas, as cerâmicas e as pessoas entrando e vendo o mundo daquela arte ali. “Nossa, isso aqui é legal, isso aqui é desse jeito e tal”, quer dizer, você tá apreciando, vendo, admirando, somente um mundo. Ao mesmo tempo, quando você numa galeria, por exemplo, a Estemp, vê juntas as pinturas, aquelas obras dos artistas alemães e as peças Suruí, é diferente. Você está vendo, percebendo, vários mundos ali. É diferente ter só as panelas ali, vamos dizer na UNESP, e você estar focado só nessas obras, só num mundo. Quando você sai pra Estemp, você tem vários mundos ali. Torna mais uma vez uma reflexão sobre o diálogo, quer dizer, tem várias obras pra você apreciar de várias formas. Então, eu acho que a diferenciação se dá nisso, você acaba vendo, mergulhando num mundo somente da cerâmica Paiter e uma outra experiência; quando você entra na Estemp, é você ter vários mundos ali, você mergulhado naquilo, apreciando todas aquelas obras. Então, eu acho que essa é a diferença, você ter várias outras obras para você apreciar, mas de modos diferentes do que você apreciar só uma obra, somente olhando para aquilo.*

Jean: *Você achou importante mostrar a cerâmica Suruí ou a arte Paiter Suruí em São Paulo?*

Uraan: *Eu acho muito importante ter a oportunidade de fazer uma exposição numa cidade como São Paulo, onde há artistas já consagrados, renomados, pessoas que têm conhecimento sobre a arte, que têm experiência de organizar eventos de exposição, você vai ter oportunidade*

de aquelas pessoas olhar a cerâmica como arte, não como uma peça de uso pessoal, então acaba que entrando num mundo onde as pessoas vão pensar de outra maneira sobre aquilo que está acostumado sempre em casa. Então é uma oportunidade de você tornar aquilo, uma coisa pessoal como uma arte também. Pessoas de renome na arte, que já trabalham com cerâmica, ver as cerâmicas com um outro olhar a partir do que é feito por mulheres indígenas, que são artistas também. Então, nesse sentido é importante ter uma exposição de cerâmica numa cidade como São Paulo, com artistas, mas não só artistas, pessoas comuns, que não são da área, mas que têm forma de apreciar a arte também.

Nesse ponto Uraan destaca que os Suruí possuem conhecimento de uma arte que eles produzem sempre, ela se repete, é um hábito, tradição. E posiciona-se como um visitante paulistano que toma consciência de sua ignorância sobre outras artes existentes no mundo, entre elas a arte Paiter Suruí. Com um agravante que, mesmo no Brasil, as pessoas, os museus, desconhecem a cerâmica Paiter Suruí, quando esse povo faz parte da nação brasileira. Importante ressaltar que para Uraan todas as pessoas têm “forma” de apreciar a arte.

Ellen slegers curadora da mostra “sei que nada sei” pergunta a URAAN:

Ellen: *Como você descreveria a experiência da exposição “Sei que nada sei”. Como foi para você essa experiência?*

Uraan: *Eu descreveria a exposição “Sei que nada sei”, como eu ter o conhecimento do que faço sempre e mostrar às pessoas o que eu tenho, o que eu produzo. E aquelas pessoas que veem o objeto não muito familiar, acham: “Nossa, eu não sei tanto sobre o que é arte no mundo inteiro”. Mesmo aqui no Brasil você desconhece uma cerâmica Paiter. A exposição “Sei que nada sei” mostra que há muitas coisas para serem apreciadas. Nesse caso a exposição trouxe para as pessoas a oportunidade de apreciar, de ver a cerâmica Paiter. Eu descreveria que é lugar que você sai da aldeia e mostra numa cidade como São Paulo, e você diz para as pessoas: “Você não conhece muito sobre o que é arte Paiter”. Então, a exposição “Sei que nada sei” resume-se a isso, dar a oportunidade para as pessoas conhecerem o que é cerâmica Paiter vista como arte. Eu percebi que outras obras misturadas no meio assim com a cerâmica valorizam o conhecimento de pessoas como a Pamatoa. A gente vê uma senhora ali, num ambiente familiar, mas dentro dela tem o conhecimento que é capaz*

de produzir obras ali pra ser apreciada por pessoas. Então, eu vejo que, nesse sentido, é muito importante estar dialogando. Uma pessoa desconhecida como a Pamatoa, uma obra dela ser mostrada, enquanto ela está aqui. Mas ninguém conhece ela, nessa percepção, nessa perspectiva é muito importante a exposição para dizer para as pessoas que o mundo da arte está aí em cada pessoa. O que falta é mostrar e dizer que todo mundo tem dentro de você a arte, mas na forma de aquela pessoa expressar. Tanto que cada artesã tem jeito, formas que elas produzem, mas que o objetivo é alcançar a perfeição, de produzir uma coisa boa, muito boa.

Ele insiste sobre o desconhecimento das pessoas a respeito da arte Suruí; e o fato de ele não falar das outras obras expostas implica que elas não seriam em si uma novidade para os visitantes. Apesar de a curadora da exposição ter perguntado a respeito das outras obras expostas, Uraan enfatiza que o que acontece de fato é a valorização do conhecimento da artista Pamatoa, uma das especialistas em cerâmica Suruí Paiter.

Ele pondera que, mesmo “desconhecida” e vivendo no seu ambiente familiar, a índia possui conhecimento capaz de produzir uma obra de arte que pode ser apreciada por todos, mesmo num ambiente urbano. Ressalte-se a importante afirmação dele sobre o mundo da arte estar em cada pessoa. O que é uma concepção indígena, na qual não existe separação entre arte e outras dimensões da cultura. Todas as pessoas, no mundo indígena, podem produzir arte e entendem o que os objetos artísticos significam dentro de sua sociedade, é algo que os índios compartilham – mesmo que alguns tenham melhores dotes artísticos que outros e sejam reconhecidos como tais na sociedade.

Ele chama a atenção para o fato de que a arte em si é algo que todos possuem; as diferenças estão na forma como a expressam. Importante também é que o objetivo não é alcançar a originalidade de uma obra, mas sim a perfeição, segundo valores e critérios da sociedade para produzir com qualidade.

Jean: *Como fica essa questão de conhecer os processos artísticos e técnicos para fazer uma peça?*

Uraan: *Muitas vezes as pessoas olham, não têm noção de como é feita, de onde que surge aquela peça. De onde vem, sua origem. Às vezes a*

peessoa vê: “Não, esse barro deve ser pego em qualquer lugar, né? e aprimorado”. Eu acho que é interessante mostrar o ambiente de onde ela surge. Eu vejo assim, muitas das vezes obras, peças de cerâmica, objetos feitos por indígenas, principalmente as cerâmicas, quando vê em um local, a gente vê sempre com o olhar pré-histórico. “Puxa, isso aqui é não sei quantos anos talvez”, e você colocar aquilo que é pensado como pré-histórico num ambiente contemporâneo, moderno, com certeza dá um choque para as outras pessoas que têm sempre aquele olhar moderno. E quando a gente volta para a aldeia, a gente vê que aquilo é produzido hoje, no tempo moderno. Então, talvez algumas peças podem ser pré-históricas ou mais antigas como aquelas peças da coleção Mindlin, mas aquelas mesmas peças hoje são produzidas, no tempo moderno. Hoje algumas peças são inventadas também – por exemplo, umas que têm ganchinho, umas que têm tampa –, e nesse sentido eu quero dizer que as peças cerâmica também têm algumas peças que são tempo moderno Paiter. Então, com certeza isso demonstra que há inovações também na produção de cerâmica dentro do Paiter. Então, há certo diálogo ali também, conversando com objetos diferentes, que podem causar estranhamento no sentido de a pessoa pensar que o indígena sempre está na pré-história.

Nesse ponto, ele traz à tona a questão do tempo. Considera a cerâmica Paiter como muito antiga, “pré-histórica”, e pensa que os visitantes urbanos assim a consideram. Entretanto, diz ele, as peças são produzidas ainda hoje do mesmo jeito; diferentemente daquelas que compõem a coleção Mindlin (antigas, do período dos avós dele). Em seguida, ele acrescenta que hoje há peças inventadas, do “tempo moderno” Paiter. Ainda que sejam sutis, as mudanças existem, o que para ele confirma que o indígena não parou na “pré-história”.

Ellen: *Nesse sentido eu gostaria de continuar, me colocando como quem fez a curadoria. Eu usei vários modos de colocar a cerâmica. Eu coloquei no chão, na areia. O meu pensamento foi dar uma conotação de escultura como encontrada na história da arte. Mas ao longo da história da arte, a questão de como colocar uma escultura foi muito questionada. Teve um*

escultor como o Brancusi⁸ que eliminou o pedestal. Ele fez uma escultura ficar sem pedestal. Teve um escultor como Carl André⁹ que eliminou o pedestal deixando muito plano a escultura, sua escultura é como se fosse um azulejo, de fato é um azulejo no chão. Esses foram meus pensamentos na colocação das cerâmicas, mostrando a obra Paiter. E também você reparou, eu coloquei a obra como se fosse uma grande instalação. Então, a arte instalativa é uma arte que a define como arte. Tem artistas também que já pensam em conjuntos, aí se chama instalação. Eu de certa forma valorizei a cerâmica Paiter através de uma instalação. Você gostaria de falar desses aspectos todos, de como foi mostrada a cerâmica, no chão, na areia, no pedestal, numa prateleira e depois se tornar uma instalação?

Uraan: Bom, é interessante a gente pensar sobre isso, de como expor uma peça, uma obra. Eu achei interessante você colocar aquelas areias como moldura e colocar a cerâmica em cima delas, porque a cerâmica, ela é pensada pra ser colocada no chão. A partir do que a artesã faz aquilo, ela não pensa em colocar numa moldura ou num pedestal, ela produz aquilo pra ser colocado no chão. Então, o suporte é pensado, o suporte não, o fundo dela é pensado para ela ser assentada no chão. Então, achei interessante isso, não ter uma moldura para elas assim específica, mas aquela areia simplesmente representa um espaço de uma casa Paiter, um espaço de um lugar onde é guardado numa casa Paiter, num ambiente familiar dela que é o chão, como ela é, você viu aquele dia, todos estão virados, lá na casa do meu pai. Mas elas podem ser viradas no chão, de boca pra cima, pode ser inclinado tudo, de várias formas. Então, muito interessante a gente mostrar outras formas, usar outros meios de mostrar, e ao mesmo tempo mostrar como ela é usada ou como que ela é numa casa Paiter, que é o chão o próprio lugar dela e que essa artesã faz o fundo da peça pensando nisso, pensando no chão. Tinha a areia lá como suporte. Foi muito bonito aquilo do que simplesmente colocar no piso.

⁸ Escultor de origem romena, Constantin Brancusi nasceu em 1876, em Pestiani, na Romênia. Foi aprendiz de carpinteiro, estudou escultura em Bucareste. Posteriormente, viaja para Paris, onde fixa residência de 1904 até morrer, em 1957. Sua obra de juventude, embora influenciada pela de Rodin, denota interesse por formas simples, contra modelação virtuosista e naturalista que caracterizava a escultura da época. A ruptura com a tradição clássica é estimulada pela descoberta da escultura primitiva (africana e oriental), na qual reconhece qualidades de simplicidade e coerência formais e vigoroso valor plástico.

⁹ Carl André: nascido em 1935, nos Estados Unidos, é artista plástico e autor de poemas visuais. Foi um dos membros do movimento minimalista nos anos 1960. O trabalho de André é único e tem sua origem em tradição de escultura.

Seria, assim, uma coisa muito separada. Então, você colocar uma areia e colocar uma cerâmica de uma forma ou de outra, combina. Quer dizer, trazendo o mundo como ela é numa casa Paiter, é você mostrar ela. Muito interessante! Eu não sou nenhum especialista, nenhum crítico.

Uraan responde à galerista que ele achou interessante como ela pensou em diferentes formas de expor as cerâmicas, sem se esquecer de comentar como as cerâmicas são colocadas em uma casa Paiter, isto é, no chão. A artesã “faz o fundo da peça pensando nisso”, ou seja, a forma adapta-se ao espaço.

Ellen: *Eu coloquei as peças sobre a areia porque vi em fotos na dissertação do Jean como vocês fazem. Agora a coisa de colocar uma delas no pedestal foi o meu acréscimo para mostrar, para entrar no contexto das artes, para poder contextualizar ela como objeto de arte. Qual é a sua opinião sobre essas etapas da arte Paiter, entrar na reflexão da arte contemporânea?*

Uraan: *Primeiramente eu fico feliz, isso demonstra que há espaço onde você possa mostrar aquilo que você produz. Não simplesmente produz, mas que aquilo que você produz visto como arte. Então, isso quer dizer que há espaço para todos. A partir do momento em que você entra numa viagem, vamos dizer, porque é todo um processo, toda uma história da arte, tal, falado pelos não-indígenas. A partir do momento em que você entra na história, você sabe que é visto ali no mundo da arte, conseqüentemente no mundo geral, global. Você sai do seu mundo e você é visto aqui e a partir do momento em que você é visto, aqui você entra na história. Isso é muito importante para nós. Isso é muito importante dentro da história para mim, como Paiter, para a artista e para as pessoas que estão envolvidas nesse processo e, a partir daí, você faz parte de uma história da arte. O que é importante nesse sentido para mim é a nossa participação no mundo da arte.*

A partir da fala da curadora, Uraan percebe como a cerâmica Paiter insere-se no mundo geral, global. E opina: “você sai de seu mundo e você é visto aqui como entrando na história”. Ele considera que toda exposição e todas as pessoas envolvidas fazem parte de uma história da arte.

Jean: *Diferentemente de exposições em lugares públicos, a partir do momento em que a gente entra numa galeria, a gente tá falando também numa questão comercial, que é uma questão de venda, de trabalho, de compra. A galeria tem esse sentido embutido, diferente dos espaços institucionais somente para exposição. Você acha que, ao longo desse trabalho que foi feito, tem surtido algum efeito a divulgação da cerâmica Paiter Suruí, nesse sentido de valorização da peça? Economicamente também se gerou algum retorno ou há expectativa nesse sentido?*

Uraan: *Bom, o retorno é depois que a gente começou na época de seu mestrado, quando começa tudo, até chegar na galeria Estemp. No início, quando o Paiter entra no chamado mundo não-indígena, a moeda veio, entrou na comunidade, até então desconhecida, porque havia somente trocas ou trocas, assim, que você não espera mais o retorno, que é dado aquilo pra pessoa. A partir do momento em que entra a moeda na sociedade Paiter, e aquela moeda é capaz de comprar algo, percebe-se que os artefatos também têm um valor, mas um valor superficial. Eu te dou isso, porque talvez vale isso, sem pensar como é feito, sem pensar o trabalho que dá, sem pensar quem fez, sem pensar como surge tudo aquilo por meio de pensamento, ou seja, aquilo não tem preço estabelecido. Por exemplo, vamos dar um exemplo fora: eu compro sacola, prego, não sei o que, cimento, cimento pra construir tal casa. Gera tal custo, eu gastei isto, e eu vou vender a casa por tal preço. Pra produzir uma cerâmica não tem isso, porque a argila é pega da natureza, natureza que nos doa. Pra natureza doar aquilo, eu não sei quanto que natureza gastou. E eu simplesmente vender por um preço mínimo, pra mim não adiantava eu vender. E pra mim vender, eu tenho que ter o conhecimento de quanto vale o meu trabalho, de quanto vale a doação da natureza, pra mim colocar um valor na peça, eu tenho que ter pelo menos a noção sobre isso do que simplesmente eu dar, eu dizer um preço sobre aquilo que não é meu, porque a natureza que deu uma matéria pra mim e eu simplesmente moldei. E eu não tenho a condição, não tenho a capacidade de dizer que aquilo vale isso. Talvez vale não milhões, talvez nem milhões, talvez vale o que simplesmente ela é. Então, nesse sentido a gente precisa refletir pra gente dizer que tal peça vale isso. Então, economicamente, eu acho que se a gente for pensar um retorno econômico, temos que ter essa*

valorização na peça. Não simplesmente fazer, porque eu tenho que ganhar alguns trocados e eu dizer: isso aqui vale R\$ 10,00. Pra mim essa intenção não vai valer. Pra mim, uma arte, uma coisa que a gente poderia pensar, como uma obra, uma arte, vai ser um objeto comum depois. Porque o econômico, a moeda vai valer mais do que aquela arte. Então, nesse sentido pra mim não dá. Eu tenho que apreciar aquilo como... eu não sei qual é a definição, o conceito da cultura, mas pra mim eu tenho que ver aquilo como natureza Paiter. Então, pra eu estabelecer um preço hoje, o preço tem que partir daí, dessa reflexão, do que eu simplesmente “Toma aí, eu tô precisando pagar uma conta de luz de R\$ 80,00, toma esse aqui, vale R\$ 100,00”. Aí sobra R\$ 20,00 pra mim. Não é esse pensamento que a gente tem que ter, não corresponde. Por isso, que a partir do seu mestrado, chegar na UNESP, SESC Paraty e Estemp, pra nós é um avanço muito grande. É aí que as pessoas vão ver aquilo como obra de arte. Talvez pelo menos alcance o que vale, não é simplesmente uma coisa que eu vou trocar por uma moeda. Para nós é importante ser reconhecidos para depois ser trocado por moeda. Primeiro o valor, depois o preço. Porque o preço é diferente do valor. O preço talvez nem é capaz de comprar o valor que a cerâmica tem.

Aqui Uraan faz reflexões sobre o valor de uma peça de cerâmica com clareza admirável. Se, por um lado, os produtos da nossa sociedade têm um preço e um valor estabelecido, fica muito difícil aplicar o raciocínio de nossa economia ao mundo Paiter. Ele se pergunta como dar um preço àquilo que a natureza lhe fornece – neste caso o barro. Ele pondera que talvez valha milhões, ou simplesmente “o que ela é”. Para a valorização da peça, é preciso pensar em tudo o que ela representa: saberes, conhecimentos e recursos naturais. Ele acha difícil estabelecer preço para tudo isso. Especialmente porque, uma vez vendido, o objeto não é mais uma obra de arte, é um objeto comum “porque o econômico, a moeda vai valer mais do que aquela arte”, e a arte é muito mais do que vender por alguns trocados para pagar, por exemplo, uma conta de luz.

Jean: *Então, você acha que esse processo agregou valor à cerâmica Paiter?*

Uraan: *Agregou valor. Mas ainda a procura é muito pequena, porque uma coisa interessante: a cerâmica não é, se a gente for pensar, produção de cerâmica economicamente viável, porque ela é produzida numa certa época, porque tem todo um ritual, que você tem que ter cuidado pra argila não sumir daquele lugar. Então, pensar numa produção econômica, num retorno econômico a partir da cerâmica, pra mim não dá. Então, por isso que a gente tem que agregar valor nisso, porque a natureza nos dá. Se a gente pensar em dinheiro primeiro, vamos tirar da natureza, daqui a pouco a natureza: “Não, a argila é minha, não vou dar mais”. E aí? As obras, a arte, acaba aí, porque a natureza é dona da argila.*

Uraan, de maneira muito apropriada, aponta as limitações dos recursos naturais, num contexto de visão de mundo Paiter. A cerâmica não é economicamente viável, porque ela é produzida em época específica do ano, com um ritual que tem de ser realizado em momentos apropriados e, especialmente, quando a natureza (aqui uma “pessoa” – que tem pensamento e intenções) diz: “não, a argila é minha, não vou dar mais!”.

Enfim, a cerâmica é colocada na sua dimensão cosmológica Paiter. Algo muito diferente do papel da economia e da natureza, em nossa sociedade. Isto é, pensar em uma produção em massa e contínua não corresponde às práticas Suruí.

Ellen: *Vocês sentem o quanto vocês podem extrair de argila, pra ela se repor, pra natureza conseguir ficar? Porque você está falando do esgotamento, uma coisa que a nossa sociedade civilizada faz, ela esgota os recursos naturais, e a gente corre perigo de destruir a natureza. Então, você está falando de algo muito importante, a palavra recente para isso é sustentabilidade. Tirar só uma parte da natureza, que a natureza consegue ficar num equilíbrio. Vocês sentem onde está esse equilíbrio?*

Uraan: *Atualmente, quando a gente fala em sustentabilidade, pelos não-indígenas é motivado, pensado, pelo desespero. A gente está gastando a natureza aqui, daqui a pouco a gente vai viver de quê? É pensado pelo desespero. Pro indígena não. O indígena, ele tem pensado em sustentabilidade muitos anos já. A partir do momento em que os não-indígenas pensam, ou têm moeda, é que eles buscam ter mais moeda a partir do produto da natureza; então, eu digo que a gente tem que tirar*

pouco tal ano. O Jean sabe muito bem que tem todo um ritual a ser seguido e tem toda uma espiritualidade ligada a isso pra você ter uma peça produzida. Eu não estou dizendo que estamos com medo de tirar muito porque a gente está pensando em sustentabilidade, porque o branco falou de sustentabilidade. Eu estou dizendo que, se a gente não pensar, se a gente não levar a sério a espiritualidade, o ritual, de produção de cerâmica e pensar somente em produzir cerâmica para ter dinheiro, todo esse ritual, essa espiritualidade com a natureza, vai ser perdido. E se isso é perdido, a argila também vai se perder. É interessante eu dizer aqui porque o grande espírito do caranguejo, ele guarda o lugar da argila. Se tiver muito barulho, “Ei, vamos tirar mais argila”, o grande espírito do caranguejo vai embora, e a argila vai embora. Então, quer dizer, se eu não tiver respeito pela natureza, o respeito que a natureza tem em relação a mim também vai acabar, e eu não vou ter mais argila. Então, seria uma troca, da natureza para mim, para eu sobreviver. Não uma troca, assim, de eu pegar dela por moeda, eu acredito que pode acabar essa relação. Não sei se vocês estão compreendendo. Ou seja, resumindo assim, há toda uma espiritualidade, um ritual que, se for rompido, a argila também com certeza some. Então, se a gente pensar na perspectiva de produzir mais cerâmica, para ter um retorno econômico não é legal. É por isso que a gente pensando nessa reflexão, a gente tem que ter uma agregação de valor muito bem elaborada, muito bem pensado, na cerâmica Paiter. Então, do mestrado do Jean até a galeria Estemp, eu tenho essa reflexão. Se não tivesse a galeria Estemp, eu não teria essa reflexão. Então, nessas exposições, nesse nosso diálogo, nessa nossa conversa, que a gente vai entendendo o quão é importante também a arte Paiter, até porque como ela é produzida. Não que a obra, uma escultura feito por um não-indígena tenha menos valor. Todos têm seu valor, porque é feito por mão humana, pensamento humano. Mas é mais fácil eu comprar uma tela, uma tinta ou uma máquina pra eu moldar, esculpir alguma coisa, do que eu pegar uma argila, com todo o ritual, com todo o silêncio, eu entrar no lugar onde tem a argila com todo silêncio, sair com todo o silêncio, é diferente. Então, são coisas que têm que ser pensadas pra eu agregar valor sobre o que é a minha arte. Mas todos têm seu valor.

Uraan indica que sustentabilidade é um conceito do branco, pois o indígena baseia-se no ritual e em toda a espiritualidade ligados ao processo de fabricação da cerâmica, e, se isso não é respeitado, tudo vai se perder. Para os Paiter, o dono da argila é representado pelo caranguejo. E ele vê a produção da cerâmica como uma troca entre humanos e o sobrenatural.

Ele expõe todas essas reflexões com muita clareza e explica que elas decorrem das experiências propiciadas por diferentes eventos e exposições. Também comenta como isso o ajudou a refletir sobre a arte Paiter, a ter mais consciência de como a cerâmica está inserida na visão de mundo Paiter e insere-se como arte no mundo não-indígena.

A ideia é agregar valor para manter como está, não ser produção em massa porque perderia o sentido espiritual, bem como o valor e até o saber fazer. Quem sabe fazer, tem de seguir as regras, o ritual. Agregar valor pela divulgação, sem aumentar a quantidade de peças. Esse entendimento deve ser absorvido pela comunidade: preservar a qualidade, tudo o que já está presente no trabalho e aumentar o valor (não se trata de preço ou relação monetária).

Ellen: *Legal, porque isso é a minha última questão, seria de como você gostaria que nós continuássemos essa experiência da “Sei que nada sei”. Eu te falei hoje de manhã que eu gostaria muito de integrar depoimentos de vocês, até em língua Paiter e traduzido, para criar mais esse contexto de sentir, de a pessoa entender, vivenciar, mas como você gostaria de continuar a experiência a partir da exposição que tivemos em novembro?*

Uraan: *É, eu vejo que a exposição foi um grande passo; então, é o que a gente pensa a partir daí, acho que é nesse sentido que eu estou falando, porque a comunidade precisa pensar sobre a produção de cerâmica; nesse sentido, a continuidade desse trabalho é importante; é peça fundamental, pra dizer, pra mostrar que aquele trabalho tem esse sentido; a exposição tem esse sentido de dizer ao mundo, à sociedade que aquela peça, aquela cerâmica é isso. É isso porque é feito dessa forma. Se pode querer continuar, ou não, isso depende de nós; então, é muito importante a gente continuar com esse trabalho, buscar pessoas que acreditam da mesma forma que a gente nesse trabalho; e buscar, como a gente tá dizendo, agregar valor nesse nosso trabalho, e acredito que, como eu*

estava dizendo, que a gente entra na história da arte dessa forma (risos). Então, é interessante, nessa questão, a exposição “Sei que nada sei”.

Uraan pensa que essa experiência conjunta foi fundamental para mostrar “ao mundo” o sentido da arte Paiter. Entretanto aponta que a continuidade (ou não) depende “de nós”, ou seja, da comunidade, dos próprios indígenas Suruí. O que passa, inclusive, pela ideia de agregar valor às artes indígenas. É a partir dessas reflexões que para ele: “a gente entra na história da arte”.

Jean: *Você acha que essa exposição possa ser itinerante, vir – por exemplo – para Cacoal? Uma exposição dessa, ser um retorno para que toda a comunidade e as pessoas da região possam ir ver?*

Uraan: *É muito importante o assunto que tu coloca, Jean, porque é isso o que a gente espera. Uma coisa é mostrar em São Paulo, onde todo mundo tem alguma noção de arte, de apreciar arte, de ver a arte. Outra coisa é você trazer isso pra Cacoal, onde o mundo “Cacoal” ali tá voltado pra uma coisa econômica, as pessoas estão preocupadas em ganhar dinheiro. Dificilmente se chegar uma exposição em Cacoal pessoas vão dizer “Ah, eu vou lá”, porque, o que vai acontecer: algumas pessoas vão porque não têm lugar pra ir, não têm uma exposição na cidade pra você apreciar a arte. Trazer uma exposição dessa pra Cacoal é uma oportunidade muito grande de as pessoas saber, conhecer, de uma coisa que tá ali, a alguns quilômetros de você. Tá bem perto, e as pessoas desconhecem. Nesse sentido é importante trazer uma exposição pra região onde aquela cerâmica é produzida. Então, até por essa questão de adquirir uma peça e as pessoas dar valor.*

Uraan abre a possibilidade de continuar o trabalho, incluindo como parte desse processo apresentar a exposição em Cacoal. Infelizmente essa proposta ficou como um sonho, não realizado por falta de recursos. Essa, aliás, é uma questão fundamental com relação à valorização da arte em nível regional.

Podemos concluir, pelo depoimento de Uraan Suruí, que ele percebe a exposição não como várias obras que dialogam, mas sim como troca entre o urbano e a floresta. Se, de um lado, expor na galeria elevou o *status* da cerâmica Paiter

Suruí, como arte contemporânea; de outro, para Uraan, perdeu em significado, em agência¹⁰. Ele afirma que faltou informação para o entendimento das peças para além da sua materialidade. Ele não vê a cerâmica sem reconhecer o processo de fabricação e o ritual que o acompanha; por isso, ao longo de seu depoimento, ressalta a falta de informações ao visitante – pelo menos no início, para quem adentra a exposição. Se o visitante não sabe que o barro e a cerâmica estão relacionados ao sobrenatural “caranguejo”, perde-se a relação que existe com o mito e o cosmos; então, o que se vê é o objeto “de menos valor”. Ele lembra também a exposição na galeria da UNESP, na qual, ainda que discretamente, para não se sobrepor ou obscurecer o objeto, propiciava essas informações, em um *banner* introdutório, nas fotografias na parede mostrando o processo e em um vídeo. Ou seja, com aquele aparato o visitante não via as peças apenas como objetos; antes reconhecia os elementos tangíveis da cultura tradicional, sempre ligados aos recursos imateriais (saberes e práticas), igualmente tradicionais, de um povo específico.

Para Uraan, os brancos têm conhecimento de suas manifestações artísticas; assim, não precisam de explicações; já a arte indígena, desconhecida por esse público, precisa de explicações para sua valorização.

2.2 Entrevista com Joaton, professor Paiter Suruí, em janeiro de 2014, na Aldeia da Linha 14

Joaton Suruí, morador de uma das 27 aldeias indígenas da etnia Paiter Suruí, realiza atividades importantes para a valorização da cultura de seu povo. A língua falada pelos habitantes dessas aldeias não possuía registros escritos até muito recentemente. Em 2007, com a ajuda de dois linguistas, ela passou a ser normatizada. A partir dessa “conquista”, o professor Joaton incentivou os alunos de sua classe multisseriada a escrever o que antes eram histórias contadas. Eles transcreveram, na língua nativa, o mito do gavião-real, fizeram revisão coletiva e transformaram o material em livro – o primeiro publicado em Paiter Suruí. Assim,

¹⁰ Agência ou capacidade agentiva: A capacidade de o objeto agir sobre o mundo à sua volta. Conceito introduzido por Alfred Gell em seu livro chamado *Arte e Agência* (Art and Agency, 1998) Lagrou (2013, p.116).

seus alunos de 6º e 9º ano, da Escola Indígena Estadual de Ensino Fundamental Sertanista José do Carmo Santana, começaram a escrever o que por tradição era transmitido oralmente. Por esse trabalho, Joaton recebeu o prêmio Professores do Brasil, que reconhece o mérito de professores pela contribuição dada para a melhoria da qualidade da educação básica, por meio de experiências pedagógicas bem-sucedidas. O prêmio é uma iniciativa do Ministério da Educação e instituições parceiras. Joaton também atua na associação Gãbgir, que promove a cultura de seu povo.

Ellen: *A gente tem algumas questões aqui, a primeira é sobre a exposição. Como você descreveria a cerâmica e a cestaria Paiter Suruí para uma pessoa que não as conhece, nunca ouviu falar?*

Joaton: *Bom, a cerâmica Paiter é confeccionada pelas mulheres Suruí Paiter, vem de geração mesmo. É um trabalho típico do povo Suruí, principalmente das mulheres; então, sempre as mulheres estão fazendo, trabalhando, confeccionando a argila pra fazer as panelas. As panelas, que são cerâmica Suruí, são de todos, e pra nós é muito importante, porque é utilizado na preparação da alimentação do povo Suruí. E também hoje a gente comercializa, a gente vende também porque sabemos que ela é uma fonte de renda para as pessoas, para a família. Nossa iniciativa é de trabalhar mais tecnicamente esse trabalho de confeccionar panelas pelas mulheres, a exposição motivou-as para produzir, dar continuidade e ao mesmo tempo ensinar às crianças, até porque nem todos sabem confeccionar, só as mulheres que são adultas que sabem confeccionar. A gente não pensa só em comercializar, não pensa assim só de vender, mas também ao mesmo tempo pensando de ensinar as crianças, pra esses jovens, essas crianças dar continuidade neste trabalho futuramente. Então, isso é mais importante para nós, até porque é o nosso conhecimento tradicional, faz parte da nossa identidade, fortalece o nosso conhecimento, a nossa identidade. Tudo que nós indígenas produzimos, nós preservamos, conservamos. Então, a relação de confeccionar, de trabalhar na argila, na cestaria, em outros artesanatos, dos homens também, isso faz parte da nossa identidade, então a gente não pode deixar acabar. Esse trabalho tá todo relacionado na nossa vida cotidiana, na nossa formação também, então além de mostrar pra outras pessoas, de vender também pra fora da nossa aldeia, queremos apoio pra expandir este trabalho.*

Por essa resposta, observa-se que a panela é vista por Joaton como um artefato tradicional das mulheres, embora destaque que a cerâmica Suruí é para todos, por serem recipientes nos quais se prepara o alimento (especialmente a caça e a *chicha*). Afirma ser artefato de fundamental importância na vida cotidiana do povo Suruí. Em seguida diz que, hoje, as panelas são comercializadas e passa a chamar a cerâmica de artesanato.

Durante a conversa ressalta que é preciso transmitir esse saber às crianças, pois: “nós não pensamos só em vender ou comercializar”. “A cerâmica é importante porque representa nosso conhecimento tradicional e a nossa identidade, é por isso que não pode deixar isso acabar”. Esse trabalho está ligado à vida cotidiana e à formação de gerações futuras. Joaton qualifica a exposição como algo que pode ajudá-los e fala da parceria estabelecida nesses diferentes momentos e do quanto gostam de trabalhar com as pessoas de fora que dão apoio aos Suruí.

Durante a entrevista, ele amplia a noção de parceria e das instituições, sempre fala, não em seu nome, e sim em nome da comunidade: “eles esperam um retorno que é o apoio e ajuda para difundir a cultura Paiter”. Acredita que, sozinhas, as pessoas não conseguem, e é por isso que ele sempre afirma que é preciso trabalhar e caminhar junto para ter força.

Ellen: *O que significa natureza pra você?*

Joaton: *Bom, acho que natureza pra mim é o ambiente que nós, que cada um vive. A natureza também depende de cada visão da pessoa. Pra mim a natureza, esse ambiente em que eu vivo, a relação, não é só essa floresta mas a relação tá relacionada à vida da gente, então sem a natureza a pessoa não existe, por isso eu estou falando assim, cada um está ligado ao outro. E isso também traz, faz parte da sustentabilidade porque nela existem várias espécies, dentro da natureza, como eu falei, têm várias espécies, a caça, fruta, para nós tem muito além do que isso. A nossa vida está relacionada a isso porque tem a espiritualidade dentro da natureza, pelo que nós temos de conhecimento. Nossa natureza nós queremos em paz, na natureza a gente quer que seja tranquilo, que tenha condição de vivermos. Isso seria para mim uma natureza, o que nós estamos vivendo nela, mais ou menos isso.*

Joaton, ao tratar do assunto meio ambiente, realça que a natureza está relacionada às pessoas que vivem naquele ambiente e que seu modo de viver “não é só floresta, mas está relacionado à vida da gente... Cada um está ligado ao outro”. Ou seja, as pessoas entre si e com a natureza. Ele diz que isso também faz parte da sustentabilidade, porque na natureza existem várias espécies, a caça, a fruta e afirma que para os Paiter há muito mais que isso na natureza. Ele enfatiza que a vida Suruí está relacionada a ela, porque há espiritualidade dentro da natureza, “pelo que nós temos de conhecimento”. Ele coloca ainda uma questão de valores: “Nossa natureza nós queremos em paz... vivendo nela”. A natureza não é vista como algo separado da vida e da cultura deles. Parece que a natureza também inclui ou se articula com o sobrenatural, “o espiritual” de onde vem o conhecimento.

Ellen: *Eu tenho algumas perguntas sobre a exposição. Aquela forma como foram mostradas as peças, no chão, na areia, na prateleira, algumas coisas assim, esta forma agradou, ou você mudaria alguma coisa?*

Joaton: *Eu fiquei muito impressionado vendo a exposição em São Paulo. A organização dentro da exposição e principalmente como foi colocado, como foi escolhido o espaço para pôr esses artesanatos e as painéis. A forma de colocar foi muito legal porque não tem que colocar assim reto, mas mais ou menos inclinado. Esse formato foi muito bom e colocou cada peça em separado. Não sei se seria legal também colocar na forma que os Suruí, mulheres, usam, do lado. Seria tudo do lado, por exemplo, quatro no mesmo lugar, aí outro lado, quatro no mesmo lugar, é da forma que o Suruí usa. Agora colocando um, fica muito cada um no seu lugar. Mas assim, se vocês pensarem os jeitos dos Suruí colocarem para cozinhar, então seria legal também. Mas foi muito bom a maneira que vocês colocaram lá também, em cima da areia para ficar mais firme, foi muito bom o espaço onde vocês colocaram a cestaria lá, porque fica daquele jeito mesmo.*

Joaton agora desafia a curadora sobre a maneira de expor as painéis, que seria diferente para os Suruí. Há uma maneira Suruí de ocupar o espaço. Ele pondera que, na exposição, as painéis foram colocadas “muito individual”, quando na verdade elas devem ser expostas agrupadas, o que gera uma estética diferente daquela da exposição. Ele critica e explica: “colocando um fica muito cada um no

seu lugar”. Ele opõe, então, a ideia do individual ao da coletividade. Mas ele também gostou muito da maneira como foram expostas, o que mostra certa sensibilidade em aceitar outras formas de fazer, e aprova totalmente a solução espacial para a colocação das cestarias.

Ellen: *O que você pensa quando as vê sem utilidade, só numa exposição. Fala um pouco de sua interpretação, o que você acha sobre isso?*

Joatan: *Eu vejo a utilização do nosso artesanato hoje em dia, não só das panelas, como também do artesanato masculino e minha preocupação não só como professor, mas como liderança desta aldeia é: eu fico muito triste porque hoje os jovens não têm tanto interesse de trabalhar o seu próprio artesanato e também o conhecimento tradicional do povo. No lugar dos nossos artesanatos, das panelas e as flechas, por exemplo, hoje em dia os indígenas utilizam mais o material industrializado, isso prejudica muito a nossa aprendizagem também de trabalhar nossos artesanatos. Sempre nós estamos na reunião, no dia a dia também, no nosso barracão, a gente discute que todos os pais têm que ensinar os seus filhos para que os filhos não deixem de praticar, não deixem de utilizar este material tradicional nosso. Tem panela de alumínio, tem de toda forma que nós utilizamos, mas tem que pensar que nós temos também que aprender o conhecimento tradicional, o conhecimento das mulheres, não só pensar que isso vai ficar na exposição, ali, por exemplo, no museu. Se a gente pensar isso, como eu falei, se a gente pensar só em colocar isso na exposição ou no museu, e não utilizar dentro da aldeia, enfraquece também esse conhecimento. Nós temos que utilizar, nós temos que cada vez mais valorizar, preservar esse conhecimento importante que o indígena tem, mas por outro lado tem que divulgar, tem que expor também para outras pessoas também conhecer. Isso por dois conhecimentos, por dois pensamentos, é legal pra nós.*

Joaton vê a produção de artefatos no seu conjunto e incorpora também o artefato masculino. Como ele é professor, possui certa visão sobre a juventude e fica triste, pois os jovens têm pouco interesse nos próprios artefatos, o que afeta a continuidade do conhecimento tradicional Suruí. Hoje, os indígenas utilizam mais o material industrializado, e isso, segundo ele, é bastante prejudicial. Por outro lado,

Joaton não rejeita as novidades introduzidas pelo contato, apenas discute com os pais dos alunos para que incentivem também os conhecimentos tradicionais.

Ele diz que não se pode pensar que esses artefatos vão ficar apenas em uma exposição ou em um museu, devem ser utilizados também dentro da aldeia; caso contrário, “enfraquece também o conhecimento” – a questão é como equilibrar dois conhecimentos.

Ellen: *Você acha importante mostrar as cerâmicas em São Paulo?*

Joaton: *Com certeza, como eu falei, é um material que muitas pessoas desconhecem, às vezes as pessoas conhecendo, as pessoas vendo, sabendo que tem alguém que faz isso e a partir desse interesse, quem sabe a gente tem apoio também de comercializar e a família ter renda dentro da aldeia. Essa é uma das fontes que a gente espera.*

A seguir, Joaton diz que colocar a cerâmica Suruí ao lado de outras artes pode aumentar o interesse do visitante, como um desafio. Ele valoriza a oportunidade de mostrar a arte cerâmica como uma arte diferente; ao mesmo tempo, a arte indígena ganha valor por ser inserida no meio de obras não-indígenas, consideradas igualmente importantes pelos visitantes. Além disso, pondera que a arte é importante para o conhecimento.

Ellen: *Essa coisa do contexto da arte contemporânea, você acha que acontece alguma coisa para a cerâmica ou para a cestaria? Da percepção de ver ela junto com a arte contemporânea muda a percepção da cerâmica para você?*

Joaton: *Eu não sei se muda, depende do que cada pessoa entender. Porque a arte contemporânea já vem de muito tempo, existindo e sempre está ali no meio, no ambiente das pessoas que se entendem. Já a arte nossa aqui não é tão conhecida assim. E hoje que ela está aparecendo nos lugares que não são assim específicos, como a exposição que vocês fizeram naquele dia. Se aparecer nesses lugares, onde as pessoas tá sempre ligado, onde as pessoas tá sempre vivendo ali, é importante a gente pôr a nossa arte ali, até porque hoje tá nesse contexto aí, aparecendo junto com a arte moderna. Por isso que esse trabalho, essa ideia que a gente tá construindo junto é muito importante pra mim. Como*

eu falei, acho que é bom mostrar assim tudo junto. Acho que muda um pouco essa visão, muda um pouco também a ideia da pessoa.

Joaton parece entender a arte contemporânea como arte não-indígena, que sempre existiu no ambiente “das pessoas que se entendem”, isto é, de uma outra cultura compartilhada por essas pessoas. Ele não imagina a arte em momentos históricos diferentes, em fases, épocas, algo totalmente oposto à ideia de continuidade no tempo da arte Suruí. São noções de tempo diferentes.

Podemos concluir que para ele as panelas são produzidas pelas mulheres desde sempre, “vem de geração mesmo”, são de todos e têm a função de preparo da alimentação. É uma ferramenta de antigamente, e até hoje se seguem todas as regras na sua fabricação e uso.

Joaton diz que, antigamente, as peças eram para o uso e hoje também são comercializadas – quem sabe mais comercializadas do que utilizadas. Afirma que as panelas são consideradas artesanato e, depois da exposição, como arte. Para ele, entretanto, assim como para Uraan, é importante saber como a panela é feita. Ele não separa o objeto do processo de fabricação, fundamental para entender o seu significado e lugar na sociedade e cosmologia Suruí. Nesta parceria, Joaton percebeu que a exposição – e a consequente comercialização das obras – foi um apoio, motivou as mulheres e especialmente foi uma oportunidade de envolver as crianças que aprendem olhando mães, tias e avós produzirem essa arte. Dessa maneira, mantêm-se tradição, conhecimento, identidade. Existe aqui uma noção da produção associada à preservação, que permite dar continuidade a um saber diferenciado.

Nota-se, ainda, a ideia de interdependência social e ambiental com a natureza, lugar onde se desenvolvem as relações sociais mais globais. Ele reconhece a diversidade, sem ser cooptado pela visão da curadora; acompanha, agradece, acha interessante, é algo novo, e sempre retoma seu ponto de vista: o artefato indígena não pode ser plenamente valorizado apenas como objeto, e sim como produto de “conhecimentos”.

2.3 Entrevista com Ellen Slegers curadora da exposição “Sei que nada sei”

Jean: *Como foi fazer a curadoria da exposição “Sei que nada sei” no espaço ESTEMP, reunindo obras de artistas residentes alemães com as obras das artistas Paiter Suruí de Rondônia? (ver anexo 3)*

Ellen: *Fazer essa exposição foi uma experiência única. Foi um processo criativo no qual coloquei em prática elementos da minha atuação como artista e também sobre a história da arte.*

Meu conceito curatorial para a exposição “Sei que nada sei” propõe um diálogo, uma aproximação entre a arte dos Paiter Suruí e a arte contemporânea de artistas alemães em residência no espaço expositivo independente Estemp, me referindo a ideias básicas que chamei de “o romantismo” e “o construtivismo e a modernidade”.

Historicamente, o contato entre a cultura indígena e a “cultura dos brancos” foi problemático e, na maioria das vezes, desastroso para os índios e a cultura indígena. O meu olhar, como alemã, vindo de outra cultura, pode ser visto de forma crítica. Pode ser dito que não há vínculo entre as obras expostas e que a perspectiva é eurocêntrica. Porém, o resultado da exposição falou por si mesmo.

Um argumento muito importante e legítimo foi que os representantes do povo Paiter Suruí gostaram muito da exposição e sentiram sua cultura valorizada. Foi fascinante aproximar obras Paiter Suruí, num primeiro momento distantes, das obras de artistas em residência no Estemp, assim criando uma vizinhança, mostrando ligações, similaridades e diferenças.

Eu queria trazer, da história da arte e da crítica da arte, critérios e conceitos capazes de realçar qualidades e propriedades da cerâmica e da cestaria Paiter Suruí e como esses conceitos também apresentam uma ligação com a arte contemporânea. Além disso, a cerâmica Suruí dialoga também com a arte contemporânea, porque a arte passou por etapas históricas questionando o próprio eurocentrismo e se posicionando a respeito das artes indígenas, criando interesse ou fascinação por elas.

Uma outra impressão é que talvez a colocação das peças Paiter Suruí como arte contemporânea, ao lado de obras de artistas alemães, seria uma forma de “traduzir” para os visitantes essa visão mais ampla que

reconhece a cerâmica feita pelas artistas Paiter não como artesanato, mas sim como obra de arte.

Existe um desejo do romântico (alemão) de ter um encontro com povos indígenas, por eles terem um contato íntimo com a natureza. Diferente da racionalidade do Iluminismo, o Romantismo propõe um retorno à emoção; na perspectiva do romântico, a natureza espelha a alma e as emoções.

Na história da arte podem ser citados artistas como Paul Gauguin¹¹, em busca de povos vistos como representantes do “verdadeiro e inocente”. Eles queriam trazer essa qualidade para a obra artística deles. Uma sensibilidade romântica existe entre esses artistas alemães, que me visitaram e como me falaram antes mesmo da vinda ao Brasil. Para as obras de Hannes e Thyra, a reflexão sobre a natureza se torna importante quando eles se referem à arte romântica que retrata a natureza, como Caspar David Friedrich¹² ou Anselm Feuerbach¹³.

Os artistas em residência na Estemp queriam vir para o Brasil também por causa de uma curiosidade similar que eles tinham com relação à cultura brasileira e os povos indígenas que formam uma das raízes desta cultura. Para o discurso das artes, eu vejo oportunidades no fato de se tratar de artistas provenientes da Alemanha. A “distância” entre a obra Suruí e as obras dos artistas alemães traz espaço para a abstração e talvez para mais universalismo. Essa distância, então, dá espaço para essa apreciação do essencial e universal na obra Paiter Suruí no contexto contemporâneo.

Por outro lado, a liderança dos Paiter Suruí gostou da ideia de promover manifestações culturais de seu povo ao lado de obras de artistas alemães, vendo nesta exposição uma oportunidade – como formulou o professor indígena Uraan – da cultura material Paiter entrar no discurso das artes contemporâneas e conquistar mais relevância na agenda política e cultural nacional.

¹¹ Paul Gauguin (1848 -1903), pintor e gravador pós-impressionista, passou parte de sua vida no Peru na sua infância, na França como adulto e escolhendo a Oceania para viver e trabalhar sua arte.

¹² Caspar David Friedrich (1774-1840): pintor, gravurista, desenhista e escultor alemão, o grande representante do Romantismo alemão. Muito conhecidas são suas paisagens, que primam pelo simbolismo e idealismo.

¹³ Anselm Feuerbach (1829-1880): pintor alemão que viveu na Itália. Retratou figuras humanas, baseado em artistas clássicos e nos renascentistas italianos, além de paisagens com temas mitológicos.

Historicamente, há vínculos que servem como pontos para nossa exposição: a vontade do artista de se aproximar de emoções e expressões consideradas verdadeiras e autênticas. O exemplo por excelência é, como eu disse, o artista Paul Gauguin, que se mudou para o Taiti e morou com os indígenas para representar uma vida autêntica em sua produção artística. Ou ainda um pintor como Henri Rousseau¹⁴, que idealizou tanto os trópicos que ele tematizou em suas telas mais famosas, fazendo a própria construção do que é a natureza, o tropical, o selvagem, a partir de visitas ao jardim botânico de Paris.

Jean: *Que perspectivas, afinidades e conversas estimularam este encontro?*

Ellen: *O diálogo entre a arte contemporânea e a arte Paiter Suruí se fez em diferentes níveis. No meu encontro, questioneei a impressão que a cerâmica Suruí me propiciou, formulando isto em conceitos da arte.*

Podemos destacar a qualidade da redução à essência, qualidade do Minimal¹⁵. Também se nota uma afinidade com a arte Wabi-Sabi¹⁶ asiática, o conceito do perfeito-imperfeito, um ideal para as cerâmicas asiáticas. A cerâmica Suruí tem sensibilidade e expressividade que me lembram as pinturas abstratas, por exemplo, dos anos 50 e 60¹⁷.

Um aspecto do encontro essencial está na característica material, no fazer do artista. As qualidades da cerâmica e da cestaria Suruí conversam com questões e características que interessam aos artistas: pintores tematizaram questões relativas à cor, à aplicação da cor, ao gesto, ao desenho na pintura, da composição, à busca do essencial, do figurativo

¹⁴ Henri Rousseau (1844 - 1910), foi um pintor francês pós impressionista. Suas pinturas tinham um aspecto da arte Naïf e sua temática era retratar a natureza (flora e animais).

¹⁵ O minimalismo foi um movimento nas artes plásticas que surgiu após o ápice do expressionismo abstrato nos Estados Unidos, contrapondo-se a ele. Procurava por meio da redução formal e da produção de objetos em série transmitir ao observador uma nova percepção fenomenológica do ambiente onde se inseriam. Exemplo desse projeto estaria nas obras de Dan Flavin, que usa tubos luminosos para modificar o ambiente da galeria.

¹⁶ O *wabi-sabi* é a apreciação estética do despojamento, utilizada por Sen no Rikyu na cerimônia do chá. Refere-se a viver uma vida comum com o despojamento, com a insuficiência ou com a imperfeição, e está relacionado às doutrinas de desapego do Zen budismo. Esses conceitos estão representados na produção artística através do rústico, do imperfeito, do monocromático e do aspecto natural. Através de *wabi* e *sabi* é possível o alcance do vazio da mente, que traz tranquilidade. **Wabi** significa "quietude" e **sabi** "simplicidade", e expressam-se através da querença que os japoneses possuem por simplicidade e subtileza.

¹⁷ Ver Robert Motherwell (1915-1991), Clyfford Still (1904-1980) ou Helen Frankenthaler (1928-2011).

indo para o abstrato, do selvagem, do toque, da expressão autêntica da emoção do autor.

Na cerâmica se observam essas mesmas qualidades, as alterações das cores pela queima, os toques que resultam em desenhos e composições sutis. A vizinhança com as obras de arte contemporânea realça essas similaridades. A escultura aborda o corpo, a matéria e a questão do pedestal.

Eu quis colocar em evidência o tratamento da cerâmica como escultura, conscientizando para a questão dos suportes, colocando a peça direto no chão, sobre a areia, ou no clássico pedestal. Verificamos que a cerâmica e a cestaria em conjunto com as obras dos residentes alemães formavam um Gesamtkunstwerk, uma obra de arte total, como Installation Art, como instalação. Além da aproximação pelas características que descrevi acima, formulei três temas para pautar o encontro:

O Romantismo: o encontro entre a cerâmica Paiter Suruí e a concepção romântica dos artistas europeus, sobre a força da natureza nas terras distantes de ultramar.

A construção e a modernidade: o encontro entre a cerâmica e os cestos Paiter Suruí e a concepção da arte e da arquitetura moderna. A construção de Brasília como momento de interiorização, que problematizou e reduziu os territórios indígenas, representado como instalação em uma sala da galeria.

A participação e a convivência: no sentido literal e conceitual.

Jean: *Quais foram suas impressões sobre os trabalhos dos Suruí depois de visitar a Aldeia da Linha 14?*

Ellen: *Minha impressão foi que a produção da cerâmica (e da cestaria) é uma prática preservada. Porém, parece que tem uma leve diminuição do saber fazer de uma geração para outra. As mulheres com mais idade têm mais habilidade na produção, sobretudo das cerâmicas maiores. Elas convivem com as cerâmicas nas próprias habitações. As mulheres da nova geração já vivem outra realidade. Elas frequentam a escola e falam bem o português. Além da vida na aldeia, elas desenvolvem visões sobre uma vida profissional, com sonhos de profissões como educadora, enfermeira etc. Assim, a aprendizagem da cultura material continua uma prática que*

elas acham importante, mas talvez elas dividem suas atenções entre várias tarefas, como a visita à escola e participação nas assembleias.

Assim o papel da cerâmica talvez mudou para a geração mais nova. Durante o evento de compra de artefatos na aldeia, as mulheres mais jovens tendem a me oferecer objetos pequenos como colares, brincos e anéis, pequenas cerâmicas e pequenos cestos.

A visita com conversas e a entrevista com a ceramista indígena Pamatoa me mostraram que a cerâmica e a cestaria são vistas por eles mesmos cada vez mais como objeto de beleza e apreciação, de arte. Por outro lado, as cerâmicas ainda são usadas, mas os momentos de utilidade estão ficando mais raros. Há nas casas fogões e panelas comprados no comércio que, muitas vezes, seguem o padrão da casa do regional. Ainda são usadas panelas de barro, por exemplo, na preparação coletiva da carne provinda da caça. Presenciei uma ocasião na qual foi utilizada a cerâmica na hora de apresentar os cultos Paiter Suruí para uma equipe da televisão. Então, os costumes de vida indígena são atos culturais que devem ser preservados e valorizados como outras manifestações tradicionais. Se a cultura Paiter Suruí constitui uma expressão de arte contemporânea indígena brasileira, eu entendo o Paiter Suruí como um empreendedor cultural.

Jean: *Quais os ambientes criados para estabelecer um diálogo entre as obras?*

Ellen: *Para a exposição “Sei que nada sei”, a ideia principal era, de um lado tratar as cerâmicas e os cestos como esculturas e, por outro lado, como parte de uma instalação, arte-instalativa. Criar o discurso da escultura para a cerâmica traz a questão do suporte.*

Jean: *Como foi a vinda das ceramistas Suruí a São Paulo? deu para estabelecer uma conversa sobre esses dois universos?*

Ellen: *A visita das ceramistas Pamatoa e Katiane Suruí, acompanhadas pelo professor indígena Uraan Anderson Suruí para o espaço Estemp e na minha casa foi enriquecedor. Primeiro houve certa estranheza. Para iniciar a conversa, começamos a falar sobre as biografias das mulheres. Em*

seguida foi possível abordar de forma produtiva a cerâmica, a cerâmica e a cestaria em diálogo com as outras obras expostas e de certa forma também dos conceitos da curadoria.

O gratificante foi que mesmo a mais antiga ceramista Pamatoa, que não fala o português, aprovou a ambientação das cerâmicas e da cestaria ao lado de outras formas de arte. Nós falamos sobre as associações e ideias que isto trouxe para ela. Percebi que ela tem uma alta sensibilidade para apreciar pinturas e desenhos aquarelados. Até a escultura contemporânea do Thomas Neumann e as fotos do Hannes Norberg ela gostou e enfatizou que a cerâmica é uma prática de arte e que as ceramistas discutem entre si, um pouco como nós fizemos na Estemp, as qualidades, o que deu mais certo, o que talvez menos.

As manchas de superfície, resultantes de queimas, são bem vindas. Elas são fruto do acaso, um pouco “dirigido” pelo toque da ceramista. Isso são qualidades que pintores modernos experimentaram (all-over, non-relational composition, etc.); existe, sim, o toque que afina, outro elemento de beleza. Enfim, a conversa com Pamatoa me reafirmou que a cerâmica e a cestaria são obras de arte e que a vizinhança com outras obras de arte, por exemplo, contemporâneas, fazem sentido.

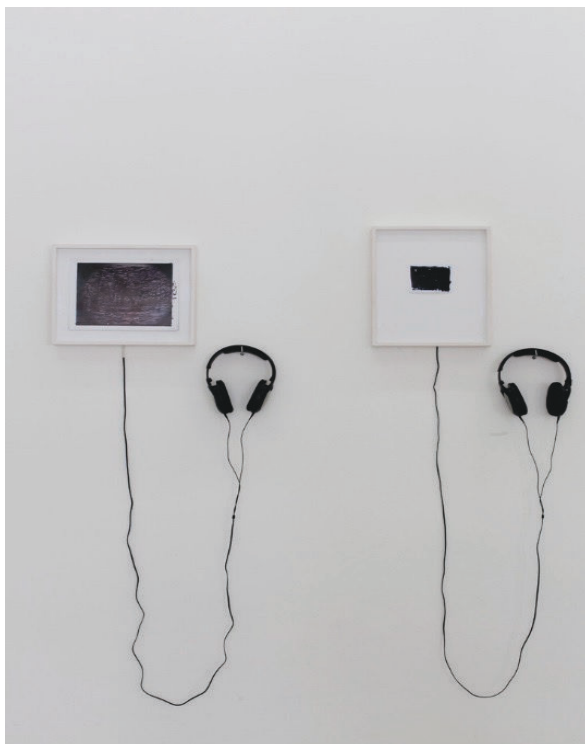
A seguir Ellen Slegers descreve o ambiente da galeria, contextualizando as obras nos seus respectivos espaços.

Na sala principal no térreo, coloquei as cinco grandes cerâmicas (Itxirah) no chão, usando a areia como suporte. O suporte da cerâmica me levou a pintar o chão do mesmo tom de cinza. A areia ajudou a colocar a cerâmica em ângulos diferentes.

Meu objetivo em mostrá-las de forma solitária foi de poder apreciar a característica de cada uma, a forma, o tom, as curvas, ver elas como uma escultura. Nessa sala as cerâmicas dialogam com dois quadros monumentais, pinturas abstratas com gestos, um de tinta acrílica, outro de desenho carvão.



Figura 11 – Sala no térreo na exposição na Galeria Estemp, São Paulo, 2013.



Do lado tem duas fotos Polaroid de Juergen Staack, que de fato são uma instalação sonora. Uma das línguas é Tupi-Guarani, a outra um dialeto asiático; a voz faz uma descrição da foto. No fim o artista pediu para apagar a foto com uma caneta preta, traços que lembram a pintura e que também dialogam com as telas. A obra de Juergen dialoga com duas pinturas minhas e traz uma ligação conceitual, o interesse pela língua indígena, mesmo não sendo Paíter, mas sim Guarani.

Figura 12 – Obra de Juergen Staack, SP, 2013.



Figura 13 – Visualização do conjunto das obras - Galeria Estemp, SP, 2013.

As cerâmicas dialogam com uma escultura de Thomas Neumann, formas geométricas, instalada até o teto com recortes ampliados de jornais do ano 1975 (Figura 13). Nesses recortes têm capas de artigos que tratam de questões indígenas, como a demarcação, criando uma tensão com a presença da obra Suruí.

Há uma série fotográfica de Hannes Norberg (Figura 14), paisagens em tons preto, branco e cinza, construídas com jornais, gibis e outros elementos tipográficos estilizados. Essa vizinhança cria alusão à inserção da cerâmica na natureza oposta ao contexto urbano da galeria em São Paulo.

Também no térreo instalei uma parte da foto-parede de Christine Erhard para criar um fundo para a cestaria colocada num pedestal baixo. Em frente tinha as fotos em vidro retratando formas geométricas em preto e branco feitas pelo artista Thomas Neumann. A cestaria se espelhava nessas fotos em vidro. O tema evocado era a modernidade e o construtivismo.



Figura 14 – Ao fundo, obra de Hannes Norberg; no primeiro plano, obra dos Paiter Suruí da Coleção Betty Mindlin. Galeria Estemp, São Paulo, 2013.

Já no primeiro andar da galeria, Tem uma sala onde a cerâmica entra como parte instalativa e parte essencial do discurso: a sala com a foto-instalação na parede da minha autoria mostrando a imagem do Senado em Brasília, ao mesmo tempo por fora e por dentro. A ela se opõe um pedestal com duas cerâmicas grandes, chamadas Lobeah, mas menos altas que as grandes do térreo, uma posicionada de forma convexa, e outra côncava, assim dialogando com a arquitetura icônica de Niemeyer, evocando uma origem do modernismo (figura 15).

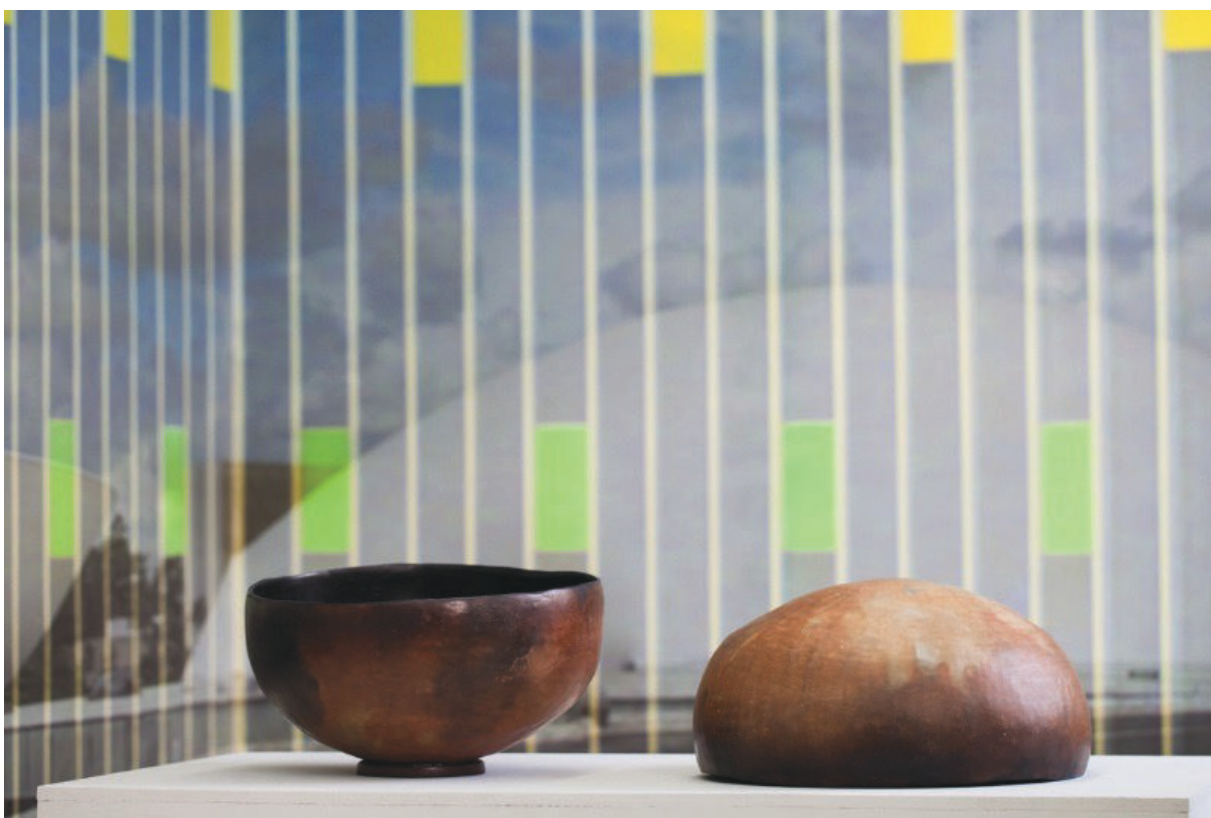


Figura 15 – Instalação da artista Ellen Slegers com 2 *lobeah* Paiter Suruí. Galeria Estemp, SP, 2013.



Figura 16 – Instalação minimalista de Ralf Werner na Galeria Estemp, SP, 2013.

Ainda no primeiro andar, Sala com uma instalação Minimal Art associando as cerâmicas sobre areia de cor amarela. Outro exemplo de colocação instalativa é a integração de cerâmicas na escultura conceitual de Ralf Werner, formas concebidas com o forro PVC e lâmpadas neon para a exposição anterior, “Brise-Soleil” (figura 16).

Abaixo (figura 17) Sala “conceptual art” com cestarias encomendadas para formando um conjunto, uma seriação de obras manufaturadas.



Figura 17 – Instalação com cestos Suruí com foto arquitetônica ao fundo, São Paulo, 2013.

Numa outra sala, tem os cestos sobre uma prateleira onde eu queria referenciar a arte conceitual, o minimalismo, a coleção de objetos, um dos temas que caracteriza a arte contemporânea hoje, em contraposição com um trabalho fotográfico de Ralf Werner, uma cópia de uma foto das superquadras em Brasília (figura 18).



Figura 18 – Cesto com foto de superquadra de Brasília. Galeria Estemp, São Paulo, 2013.



Figura 19 –Na antessala da galeria, três grandes cestos tradicionais Paiter Suruí, em diálogo com a foto de uma maquete que o artista Hannes Norberg construiu para fotografar - Cestos cargueiros tradicionais (coleção Betty Mindlin) e pintura azul. Galeria Estemp, São Paulo, 2013.

2.4 Comercialização das peças e organização da compra em janeiro de 2014

Em 2014, na aldeia Gãbgir, tivemos a oportunidade de participar da comercialização de peças cerâmicas e outros itens da cultura material Paiter Suruí para a galerista Ellen. Para esse evento, os próprios Suruí organizaram-se na casa central da aldeia, onde costumam tomar as decisões em reuniões, sejam elas políticas, econômicas ou de confraternização. Para isso o professor indígena Uraan mobilizou a aldeia em torno dessa atividade, que não estava apenas ligada à venda, mas também ao pensamento dos Paiter Suruí de como organizar-se de acordo com um sistema em que prevalecem as relações de reciprocidade e de trocas.

No caso havia a possibilidade da compra de colares, cestaria e cerâmicas. Verificamos, durante a reunião, que havia preocupação sobre participarem todas as mulheres artistas dessa aldeia, sem nenhuma forma de exclusão, já que são as principais responsáveis pelas produções artísticas e pela continuidade das atividades tradicionais.

Os Suruí atualmente promovem encontros culturais em algumas aldeias com a finalidade de divulgar seus conhecimentos e costumes, como também promover a venda de seus artefatos. Segundo Silva e Ferreira Neto (2014, p. 168): “estas atividades interagem com a lógica indígena, cujo bojo é a feira cultural na aldeia, local onde se dá o encontro entre a sociabilidade dos Paiter e a reprodução de sistemas externos de mercado no interior das aldeias indígenas”.

Percebemos, durante esse evento de comercialização, que práticas de reciprocidade tradicionais, anteriores ao contato, continuam a prevalecer mesmo em se tratando de transação comercial com os não-índios. Os autores, a respeito da monetarização da vida social dos Paiter Suruí, afirmam que:

Apesar de os relatos indicarem a inexistência de pontos fixos para a venda de produtos artesanais, a ausência de público-alvo delimitado, além do caráter esporádico das vendas, ao chegar às aldeias da terra indígena Sete de Setembro, é certo que, sobretudo as mulheres, das mais velhas às mais jovens, estarão se dedicando às atividades artesanais. Apesar de servirem como alternativa de renda, essas atividades estão para além da lógica capitalista, por não coadunarem com o princípio técnico-produtivo que se volta ao mercado para oferecer produtos em larga escala, além de não estarem em sintonia com os desejos da sociedade consumidora. Isso não quer dizer que a prática artesanal esteja afastada da noção capitalista que envolve o cambio e o lucro. É evidente que o objetivo

do indígena ao vender as peças é obter dinheiro. No entanto, o que se defende é que tal prática aparece como uma interação entre um mecanismo tradicional de reprodução dos meios de vida dos Suruí e os elementos modernos que passam a fazer parte do cotidiano (SILVA; FERREIRA NETO, 2014, p. 171).

A multiplicação de mercados, no entorno e no interior do território Suruí, é um fenômeno que interage com mecanismos de estabilidade do povo indígena em questão, como a prática do artesanato e feiras culturais.

Verificamos que merece nossa atenção a continuidade, nos tempos atuais, das práticas artesanais, principalmente por estarem ligadas a práticas e conhecimentos tradicionais e permanências. No entanto, elas estão intrinsecamente ligadas, ao mesmo tempo, à produção de valor econômico. No evento em pauta surgiu a possibilidade de negociar a produção artística na própria aldeia, por meio da sociabilidade intercultural, propiciando a valorização dos modos de proceder Suruí.

Foi por esse ponto de vista que Uraan dirigiu todo o processo de compra e venda na casa de reunião da aldeia Gãbgir da Linha 14. Uraan é bom mediador, tanto mercantil quanto de conflitos. O problema da chefia é como adequar a venda de artefatos e não criar falsas expectativas e confrontos desnecessários.

Foi por esse prisma que tivemos a oportunidade de acompanhar, durante o dia inteiro, na casa central, as negociações de compra e venda de cerâmicas, colares e cestarias. Essa atividade de negociação é muito apreciada pelo grupo. Logo cedo, ouvi os homens, reunidos na casa central, para discutir como seria o processo e convocar, chamando alto, um encontro com todas as artesãs para dar início à comercialização das peças. Aos poucos saíam mulheres carregando suas produções e se acomodando em volta da casa central. A aldeia inteira estava ali e, assim, principiaram as negociações.

Havia alguns homens que conduziam os diálogos, anotavam os preços das peças, verificavam o andamento das vendas. Eles já haviam calculado a quantia de dinheiro que a compradora disponibilizaria e, por isso, tinham determinado a quantia aproximada que seria destinada na venda para cada artesã. Havia muita clareza nesse processo: a comunidade foi informada sobre a quantia gasta na compra de artefatos, durante a exposição na Estemp, em 2013, como também o quanto seria gasto nessa ocasião. Eles também informaram, em discurso, que a partir de nossa parceria ocorreu a compra de peças pelo Museu do Índio, em 2010, além da

divulgação de sua arte, o que propiciou a venda de suas produções. Para os Suruí, é importante esclarecer para a comunidade. Uraan acredita, inclusive, que esse procedimento é fundamental para as pessoas se sentirem bem e estarem em um lugar de confiança.



Figura 20 – Casa central de reunião onde se fez o processo de compra de artefatos. Aqui uma artista Suruí apresenta seu trabalho para compradora Ellen Slegers. Rondônia, Janeiro de 2014.

Outro aspecto que nos chamou a atenção foi a recepção e os cuidados ao longo desse dia. Apesar de as negociações serem longas, havia disposição coletiva em assistir e participar dos acontecimentos. Para Uraan:

[...] receber bem as pessoas é uma das coisas que a gente pode oferecer em troca do respeito e reconhecimento. Quando as pessoas oferecem alguma coisa pra gente, a gente tem que ter alguma coisa pra oferecer também... eu não sei se vocês perceberam que as pessoas ficaram esperando ali, isso nunca aconteceu, as pessoas saíram dali felizes, sabendo que todo mundo estava recebendo a mesma quantia mínima. (URAAN, em depoimento ao autor, 2014)

Para ele é essencial dar retorno para a comunidade, ser claro, informar com exatidão a quantia gasta; demonstrar que, se não há mais disponibilidade naquele

momento, pode haver outra oportunidade, com essa mesma organização, para outras vendas.

[...] eu acho que é importante manter essa organização, estabelecer tal quantia e dividir por essas mesmas pessoas, porque a gente estabeleceu que serão sempre essas pessoas que estarão participando da comunidade e talvez em outro momento comprar também o artesanato dos homens. (URAAN, em depoimento ao autor, 2014)



Figura 21 – Vista da casa central de reunião com a presença da comunidade inteira. Rondônia, Janeiro de 2014.

O Objeto em sua perpétua oscilação entre beleza e utilidade, prazer e serviço, o objeto artesanal nos dá lições de sociabilidade. Nas festas e cerimônias, sua irradiação é ainda mais intensa e total. Na festa a coletividade comunga consigo mesma, e essa comunhão se realiza através de objetos rituais que são quase sempre obras artesanais. Se a festa é participação do tempo Original – a coletividade literalmente reparte entre seus membros, como um pão sagrado, a data que comemora –, a artesanaria é um tipo de festa do objeto: transforma o utensílio em sinal da participação. Na artesanaria, na sua história não tem ruptura, mas continuidade! (PAZ, 1974).

CAPÍTULO III

A CERÂMICA DOS ASURINI DO XINGU

Os Asurini são um povo que vive à margem do rio Xingu, próximo à cidade de Altamira sua localização fica bem no centro do estado do Pará e tem suas terras hoje demarcadas. A Terra Indígena Asurini foi homologada em 1996, uma área de 387.384 ha segundo dados da Funai. Suas terras fazem fronteira com outros povos indígenas como os Kararaô, Xikrin do Bacajá e Arawete.

Os Asurini são da família tupi-guarani. Asurini é uma denominação externa, eles próprios se autodenominam *Avaeté* (gente de verdade), é comum encontrarmos em vários povos este tipo de denominação para si mesmos. Segundo Lévi-Strauss:

A maioria dos povos chamados de “primitivos” considera que a humanidade acaba em suas fronteiras étnicas ou linguísticas e é por isso que eles se denominam frequentemente usando um etnônimo que significa segundo o caso “os homens”, “os excelentes” ou ainda “os verdadeiros”, em oposição aos estrangeiros (LÉVI-STRAUSS apud CUCHE, 1999, p. 47).

3.1 Histórico sobre os Asurini do Xingu baseado na bibliografia consultada

Os Asurini, antes do contato formal pela Funai, em 1971, deslocavam-se muito na região do médio Xingu e seus afluentes, devido a conflitos por conta de guerras e ataques dos índios Kayapó e Araweté, como também, segundo Regina Müller (1993, p. 36-38), por conta das sucessivas entradas de não-índios em seus territórios para exploração e extração do caucho¹⁸, uma das principais atividades econômicas, naquela época, na região. A partir dos anos 1960, após a decadência do ciclo da borracha como principal produto econômico da região, o governo incentivou novas atividades econômicas, como mineração, agropecuária, além da construção da rodovia Transamazônica (BR – 230), tudo isso sem levar em conta a população local – no caso, todos os povos indígenas habitantes deste território.

¹⁸ Caucho: tipo de látex explorado para fazer borracha.

Terras Indígenas e respectivas aldeias na região do Médio Xingu

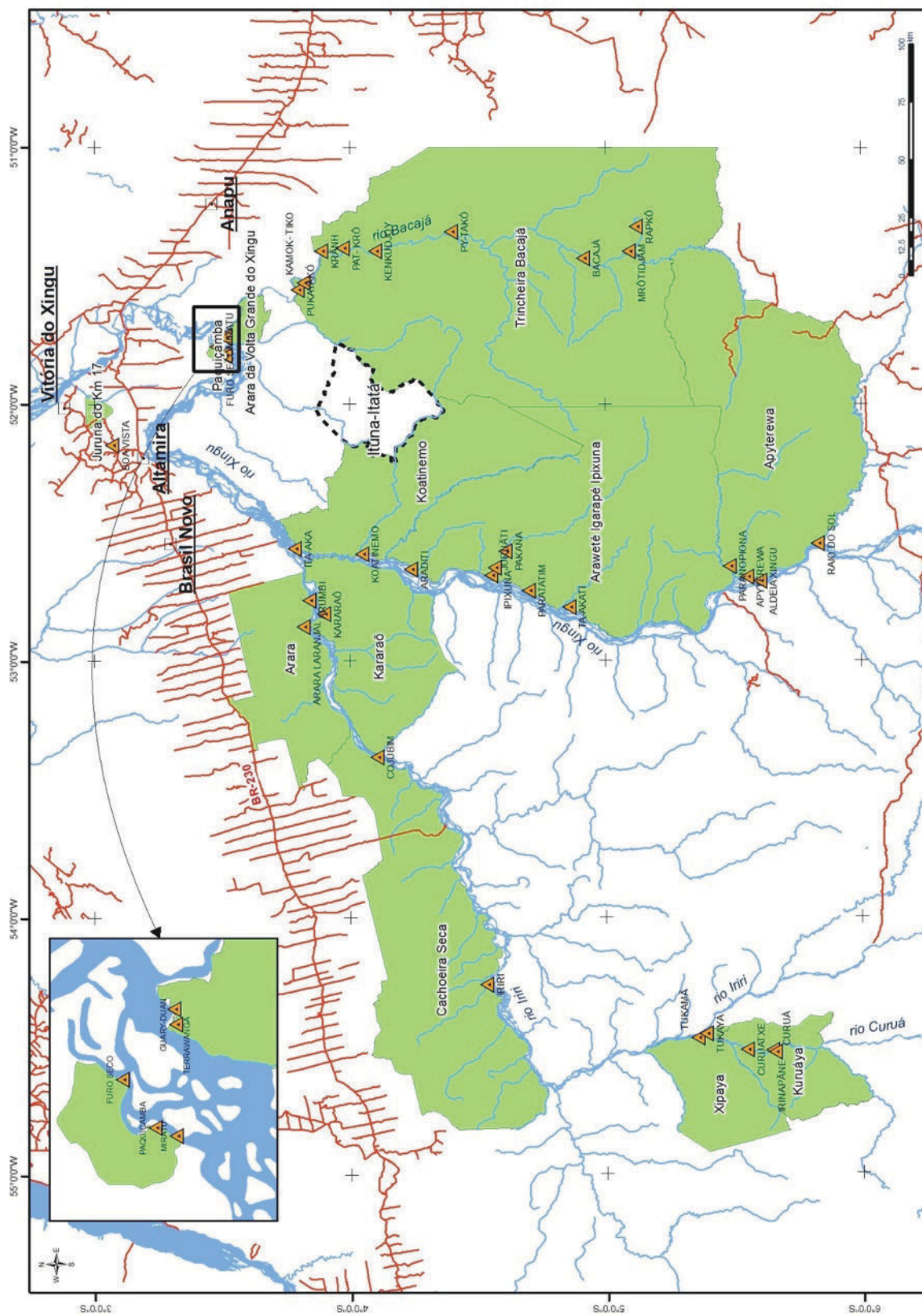


Figura 22 –No Mapa a cor verde representa o território das terras indígenas (TI) do médio Xingu e suas respectivas aldeias. Janeiro 2016.

É nesse contexto histórico que esta região do estado do Pará foi recebendo novos migrantes, na década de 1960, atraídos por novos empreendimentos. Segundo o geógrafo Matias:

Após o colapso da economia extrativista da borracha, o governo federal e estadual promoveu inúmeras tentativas de colonização e de recuperação econômica objetivando superar o período de retração e estagnação das frentes de ocupação e da situação de penúria e miséria em que se encontrava a população da Amazônia. Efetivamente, foi na década de 60 que teve início um novo processo de ocupação econômico-demográfico, com a abertura das Rodovias Belém-Brasília, Transamazônica, Cuiabá-Santarém e da Rodovia Marechal Rondon, hoje BR-364, que liga Cuiabá a Porto Velho e, ainda, com a elaboração e implementação de inúmeros planos e programas de desenvolvimento regional, a partir da segunda metade desta década, durante os governos militares e da Nova República (MATIAS, 2001, p. 66).

Podemos constatar que, com a construção destas rodovias, que atravessam o estado do Pará, abriram-se possibilidades efetivas de ocupação desta região. Neste período, as políticas do governo militar, sob o pretexto de ocupar esta parte da Amazônia por questão de expansão territorial e segurança nacional, motivaram migração principalmente de pequenos produtores rurais em busca de terras, como também de trabalhadores que serviriam de mão de obra na construção de rodovias e nas mineradoras. Segundo Berta Ribeiro:

No início dos anos 70 do século XX, o governo Médici lança o Programa de Integração Nacional – PIN, que visava a integrar a região amazônica ao resto do Brasil. Ainda nos anos 70 a Funai assina um contrato com a Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia – SUDAM, comprometendo-se a “pacificar” as tribos que viviam ao longo do traçado da Transamazônica (RIBEIRO, B., 1990, p. 182).

Ainda segundo Ribeiro, neste contrato as obrigações da Funai eram

Evitar que os índios impedissem a ocupação da área e proteger os operários da estrada contra supostos ataques indígenas e ‘integrar’ o índio à economia de mercado em expansão, explorar sua força de trabalho e evitar que sua resistência oferecesse obstáculos à colonização das suas terras ocupadas. (RIBEIRO, B,1990, p.182)

O impacto destes grandes projetos foi enorme na região do Xingu, onde vivem vários povos indígenas, como Kayapó, Asurini, Araweté e Parakanã, cujas terras foram várias vezes invadidas por madeireiras, mineradoras e pecuaristas (op. cit., p. 201).

Já naquela época, falava-se do projeto de construção de uma hidrelétrica em Altamira, no Pará, e das consequências danosas para a região, inclusive para as populações indígenas.

Segundo Regina Müller (1993, p. 40), os Asurini foram contatados em 1971 pelos padres Anton e Karl Lukesh, contatados segundo Alice M. V. Pinto (2015, p. 25) pela empresa Meridional Consórcio United State Curd, “que estava interessada na extensão da província ferrífera dos Carajás até a margem direita do Xingu”. Depois deste contato, a Funai assumiu a frente de atração destes índios, agora chefiada pelo sertanista Antônio Cotrim Soares. Nesta época os Asurini juntaram-se em uma única aldeia às margens do rio Ipiaçava. Em 1985 se mudaram para uma nova aldeia, denominada Kuatinemo, à margem do rio Xingu. Atualmente os Asurini se dividem em duas aldeias: a do Kuatinemo e a nova aldeia fundada por um grupo liderado pelo cacique Koain, chamada de Ita’aka, que se encontra mais próxima de Altamira, descendo o rio Xingu.

Por esses fatos históricos, podemos perceber que, com o contato com a sociedade nacional, ocorreram inúmeras alterações no modo de vida dos povos indígenas que habitavam aquela vasta região do Pará. Um ano apenas após o contato, os índios são vítimas de inúmeras doenças, como gripe, sarampo e tuberculose. A população que, até o contato (1971), era de aproximadamente 100 indivíduos, segundo a antropóloga Regina Müller passou para 52 indivíduos (MÜLLER, 1993, p.1) logo após o contato; isto é, aproximadamente 70% da população Asurini faleceu por causa de epidemias.

A partir dos anos 1980 inicia-se um processo de recuperação demográfica e, segundo os dados da Fundação Nacional da Saúde (Funasa), ligada ao Ministério da Saúde, em 1990 os Asurini somavam 56 indivíduos, passando a 79 em 1996. Em 2002 o número passou para 105 e, atualmente, são 194 indivíduos. Esses estão divididos entre as duas aldeias atuais, 57 na aldeia do Ita’aka e 137 na aldeia do Kuatinemo.

Território Asurini

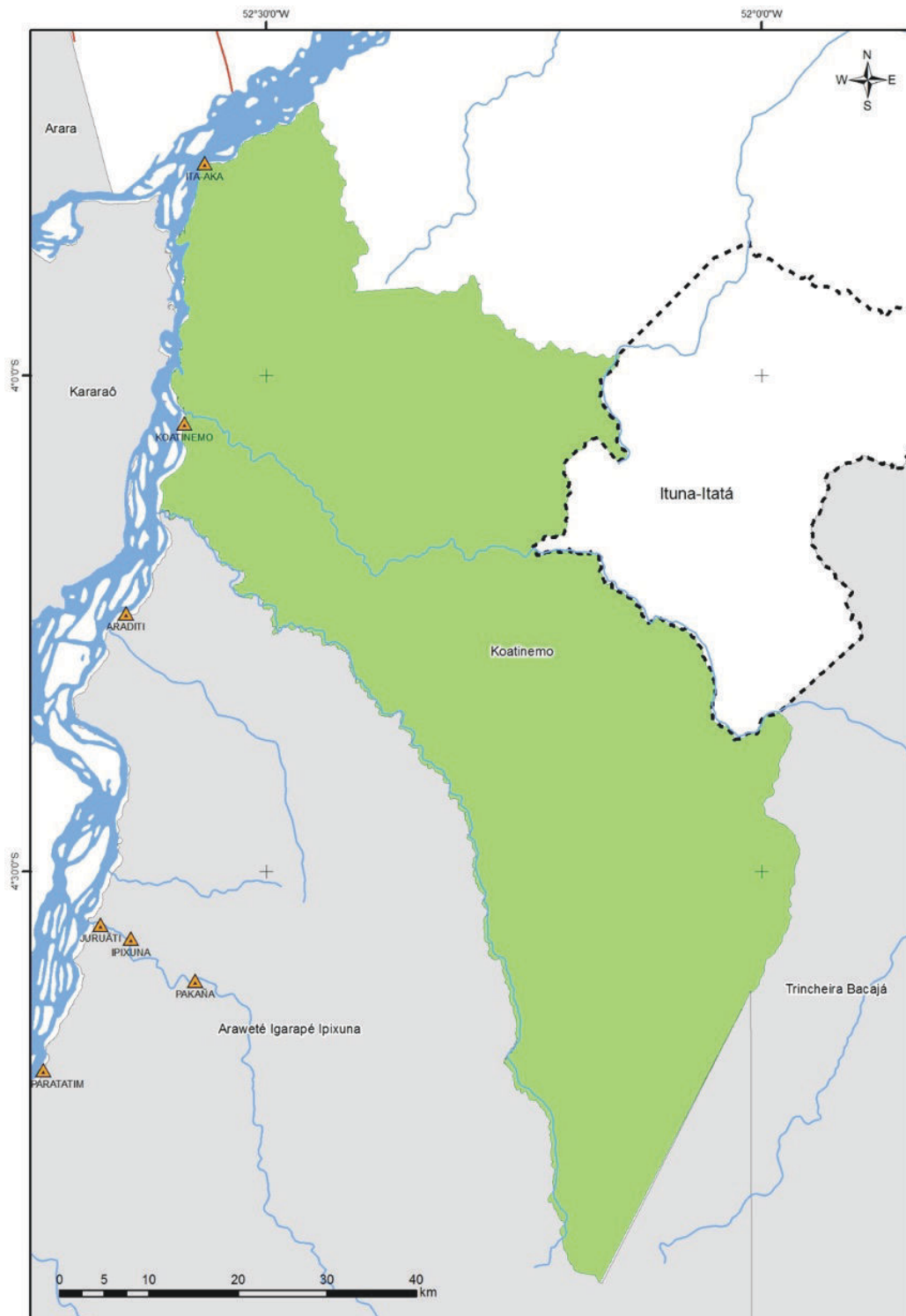


Figura 23 – Na cor verde vemos os limites das terras indígenas (TI) dos Asurini e a localização das duas aldeias: Koatinemo e Ita'aka. Janeiro de 2016.

Adensamento populacional em volta das terras indígenas



Figura 24 – Mapa de adensamento populacional em volta das terras indígenas, 2013.

Importante salientar que, devido à construção da hidrelétrica de Belo Monte, em Altamira, ocorreram mudanças irreversíveis para as populações indígenas desta região. A proximidade com trabalhadores na construção das casas de alvenaria nas aldeias Kuatinemo e Ita'aka e, especialmente, o uso de materiais incompatíveis com a região (blocos, telha de amianto, cimento, etc.), além das máquinas transportadas para as aldeias, como tratores para abrir estradas nas terras indígenas, acarretaram danos ambientais que deixaram os próprios índios perplexos com a nova situação. Acima (figura 24) apresentamos o mapa extraído do relatório “Monitoramento sobre o adensamento populacional na região das Terras Indígenas da área de influência da UHE Belo Monte baseado na modelagem do desmatamento”, Verthic, de dezembro 2013.

3.2 Pesquisa de campo: observações iniciais

A minha pesquisa de campo foi curta, mas muito proveitosa. Fiquei entre os Asurini do dia 7 ao 16 de setembro de 2015.

Chegando a Altamira, fiquei hospedado em um hotel e, no dia seguinte, encontrei-me com os arqueólogos Prof.^a Dr.^a Fabíola A. Silva e Prof. Dr. Eduardo Bespalez, na casa da Cidinha, senhora que trabalhou com os Asurini por vários anos na área da educação. À noite os Asurini chegaram de barco e nos encontramos primeiro para nos conhecermos e, em seguida, para combinarmos como seria a viagem até a aldeia. Organizamos nossa agenda para sair na manhã seguinte, logo cedo, pois a viagem de voadeira é longa, e o rio tem corredeiras e cachoeiras que devem ser transpostas; por esta razão preferiam sair cedo a viajar à noite.

Na manhã seguinte, nos encontramos no porto de Altamira para carregar o barco; mas, mesmo assim, até organizar tudo, demorou – sempre há alguma coisa faltando, ou alguém “desaparecido” que deve ser “repescado” na cidade. Tínhamos de sair logo, pois nesta época de seca, como há bancos de areia que afloram, às vezes o barco encalha, ou deve-se andar mais devagar para não atolar o motor.

A viagem foi tranquila com seus momentos de emoções ao atravessar corredeiras e cachoeiras, ou ao atolar em bancos de areia. Myrá, índia Asurini, já na viagem me introduziu ao mundo da cerâmica e da pintura Asurini. Ela me explicou quem participava da fabricação das peças, como se extraía a argila, quem

acompanhava, onde se pegava a matéria-prima, as cores que eles usavam na pintura sobre o corpo cerâmico, uma verdadeira aula e uma ótima introdução a este novo universo que se apresentava a mim.

As paisagens do rio Xingu são lindas. Durante todo o percurso estávamos viajando entre pedras e praias de areia fina de cor amarela. Myrá me contou a respeito dos ciclos da cheia e da seca, comentou que esta seria praticamente a última vez que veríamos essas pedras, em breve elas estariam submersas para sempre, por causa da barragem de Belmonte¹⁹.

Chegamos já no final da tarde, descarregamos o barco e levamos as bagagens e o rancho para o alojamento. Consegui ficar em quarto na enfermaria, pois o lugar era tranquilo e a enfermeira gostava de ter companhia no seu alojamento, não se sentindo incomodada com minha presença.

À noite me encontrei com Matuíá, que havia participado do I Seminário de Cerâmica Indígena “Arte da Terra”, no Museu do Índio, no Rio de Janeiro, em 2014. Ela me reconheceu e veio conversar comigo. Falamos a respeito de minha vinda à aldeia para acompanhar e fazer um levantamento do modo de produção cerâmica dos Asurini. Ela se mostrou disposta a me ajudar; mas, pela manhã seguinte, não a encontrei, pois sua filha estava na cidade passando mal e prestes a ter um filho; preocupada, Matuíá pegara o barco e saía para Altamira.

Abrindo parênteses, percebemos em Altamira que a Funai estava fechada, e que os Índios que se dirigiam à cidade em caso de necessidade, doenças ou outros motivos, não tinham onde alojar-se. Este descaso da Funai gera vários problemas.

Verificamos também que, na aldeia do Kuatinemo, havia vários operários que estavam construindo casas de alvenaria e um posto de saúde que parecia ser o centro das discussões entre os índios. Havia algumas discórdias em relação a este posto, pois ele serviria também para atender outras etnias que viviam rio acima, como os Parakanã e os Araweté. Esse trânsito de povos diferentes por aquela área, segundo eles, geraria desconforto. A questão levantada era o que se faria com o lixo hospitalar, se nem davam conta do próprio lixo da aldeia. Várias pessoas reclamavam do calor que fazia nas novas casas de alvenaria, mas ao mesmo tempo cuidavam de suas novas moradias. Os mais velhos, entretanto, continuavam em suas habitações tradicionais, que são mais fresquinhas e arejadas. Eles também

¹⁹ Este é o entendimento da índia Myra sobre as consequências da barragem.

não têm a motivação dos mais jovens em relação a estas moradias, que fazem parte das negociações com a Norte Energia, empresa responsável pela construção de Belo Monte. Ficou evidente que não há de fato uma fiscalização ou coordenação apropriada para a implantação deste projeto habitacional na aldeia. Só sabemos que neste momento os índios enfrentam situações delicadas referentes às suas moradias e que os impactos socioeconômicos na região e por sua vez nas aldeias indígenas são significativos. Todas essas divergências resultaram e motivaram recentemente uma cisão entre os Asurini, sendo que um grupo acabou saindo de Kuatimemo para formar uma nova aldeia, a do Ita'aka, a duas horas e meia de viagem da aldeia velha em direção a Altamira.

Observamos que as interferências no dia a dia dos Asurini manifestavam-se de muitas maneiras. Por causa dessas obras, o número de trabalhadores externos naquela ocasião representava 10% da população atual que vive na aldeia. Isso acaba afetando a rotina dela. Com estes projetos e canteiros de obra, a vida da comunidade se encontra alterada, pois tem novas preocupações e novas demandas.

Notei que havia poucos habitantes na aldeia Kuatimemo, uma parte dos jovens haviam saído para caçar e outros “estavam para a rua”, como eles denominam a cidade (“saíram para rua”). Uma prática atual que prejudica o meio ambiente é o uso indevido das numerosas voadeiras, doadas pela Norte Energia, para pegar tracajás e outros tipos de caça que são vendidos em Altamira. O número de animais comercializados é enorme, e a caça já não é somente para o consumo das famílias. O fato de muitos estarem para a rua também parecia prejudicar as atividades agrícolas, o cuidado com as roças e a produção de farinha de mandioca.

A prática da pesca ainda faz parte do dia a dia, e os peixes como as carnes vermelhas de coati, porcos e outros animais, são muito apreciados.

No centro da aldeia verificamos uma casa grande, a *Tavyve*²⁰ utilizada para os rituais Asurini, como as festas do *Turé*²¹ e outras. Esse tipo específico de casa é também cemitério onde estão enterrados os familiares.

²⁰ *Tavyve*: “a *Tavyve* é uma casa que se distingue das demais. Trata-se de uma construção de forma abobadada de aproximadamente 12 metros de altura, 10 metros de largura e 30 metros de comprimento” (MÜLLER, 1993, p. 49).

²¹ *Turé*: “*Turé* são rituais que se realizam entre a estação da chuva e a estação da seca e nos quais se usa como instrumento musical a flauta do mesmo nome. O *Turé*, também, pode ser simplesmente uma modalidade de ritual no qual se usa a flauta, realizado em conjunto com rituais xamanísticos terapêuticos e propiciatórios. A flauta é o principal instrumento para chamar a Cobra, presença obrigatória em qualquer ritual xamanístico” (MÜLLER, 1993, p. 92).

Outra construção identificada na aldeia foi uma nova casa de farinha, novinha em folha, construída pelo projeto para a comunidade produzir farinha de mandioca. Nesta construção, que não respeita a maneira tradicional de os índios processarem a farinha de mandioca, há quatro fornalhas com tachos grandes, os quais parecem funcionais à primeira vista; mas que, se fossem aquecidas simultaneamente, ninguém conseguiria ficar naquele ambiente, por torná-lo insalubre. De fato, não há nenhum planejamento adequado com relação a essas novas construções.

“Essa aldeia está em crise”, afirmou um jovem Asurini da aldeia de Ita’aka. Eu diria que a crise está bem aparente em Kuatinemo, difícil mostrar-se indiferente a esta nova realidade. Uma verdadeira aldeia fantasma, onde as construções tradicionais se encontram abandonadas e cercadas por novas casas de alvenaria.

Andando por Kuatinemo, verificamos que havia uma casa abandonada da Fundação Ipiranga (falaremos sobre esta Fundação mais adiante), cujas paredes estavam pintadas com grafismos indígenas, e uma casa da Associação Cultural Awaeté, também abandonada.

Em um primeiro momento na aldeia, procurei identificar as famílias que trabalhavam com cerâmica. Apresentei-me e, aos poucos, quando houve um entendimento das minhas intenções, os índios se mostraram dispostos a colaborar com minha pesquisa. Algumas ceramistas da aldeia se prontificaram a me mostrar suas cerâmicas. Fui convidado a passar na casa de uma artesã que estava pintando suas peças. Ela me mostrou as matérias-primas utilizadas, as pedras que dão a cor preta, as que produzem as cores vermelhas, as amarelas e as brancas. Ela afirmou que gostava de produzir cerâmica, mas tinha muitas outras tarefas e obrigações para dar conta. Quando perguntei a respeito do uso da cerâmica, ela me disse que era para enfeitar a casa.

No dia 11 de setembro, conseguimos acompanhar uma ceramista pintando um vasilhame e seu marido fabricando um banco. Ele me explicou que não queria ser filmado ou fotografado fazendo o banco, pois não estava pintado ou aparamentado como índio para sair no registro.

Mais tarde fui com uma outra família buscar a argila. Pegamos um barco e paramos a pouca distância rio acima. Ancoramos a voadeira em um barranco, entramos na mata e seguimos uma trilha. Não muito distante chegamos a um igarapé seco onde havia uma fonte de argila. No dia seguinte, cedinho, Manduka o

marido de Tuvá veio me buscar para irmos tirar *titiva*²², uma entrecasca de árvore, que, quando espremida, produz um caldo para passar na parte interna das peças. Estávamos acompanhados de seu neto, que nos levou para ver na mata uma árvore que estava cheia de frutos. Manduka explicou que pacas, cotias e porcos gostam muito destes frutos e que ali seria um bom lugar para caçar à noite, quando os bichos vêm se alimentar.

Mais tarde fui à casa de Murukaí, que me mostrou uma peça cerâmica sobre a qual havia dois sapinhos modelados e grudados. Nesta aldeia Asurini não vi panelas para cozinhar, apesar de saber que eram ainda produzidas.

No dia 13 de setembro, fui logo cedo à casa de Murukaí, que me mostrou como se fazia o pré-aquecimento das peças. Passei também na casa de Tuvá, que estava produzindo muitos potes, o que me permitiu documentar o processo de fabricação das cerâmicas. Ela me forneceu argila e pedras de onde extraem as cores minerais. Explicou que podia tirar argila na seca ou nas águas à beira dos igarapés. No final da tarde, Murukaí me chamou para me mostrar a queima.

Atualmente os Asurini procuram se adequar à demanda externa, produzindo peças pequenas, fáceis de transportar e sem risco de quebra durante o transporte. Notamos que essas produções são, nesse aspecto, diferentes das peças maiores que encontramos nas coleções antigas, assunto do qual trataremos mais adiante. Outro aspecto a ser observado é que as peças menores podem ser modeladas e pintadas mais rapidamente.

No dia seguinte, logo cedo desmontei minha rede e juntei minhas coisas, pois o cacique Koaim, da nova aldeia Ita'aka, viria nos buscar de voadeira para conhecermos o novo aldeamento, que fica a duas horas de viagem de Kuatimemo.

Em Ita'aka, por determinação do cacique, ficamos na casa que pertencia a um pastor. Ficamos muito bem instalados. Colocamos nossas redes e tínhamos um lugar para cozinhar. À tarde andamos para conhecer a nova aldeia. Koaim nos mostrou tudo, fizemos uma volta geral e, depois, ficamos conversando com ele e sua família na varanda de sua casa. Ele falou de como ficaria uma vez finalizada a aldeia. Estava feliz com o resultado, pois o projeto era seu, apesar de as casas não serem mais tradicionais, mas de alvenaria.

²²*Titiva*: gênero: Inga. Família: *Leguminosae* – *Mimosoideae* (LORENZI, 1992, p. 178).

No dia 15 de setembro, penúltimo dia de nossa estadia, fomos até a casa de Myrá, que pintou meu corpo todo com tinta de jenipapo. Na ocasião conversamos longamente; ser pintado é sempre uma prática muito agradável. Os motivos escolhidos definem o gênero – no meu caso, pintura masculina. A mulher pintora manuseia o corpo que está sendo pintado como se fosse uma cerâmica, ou outro objeto a ser pintado. Ela vira a pessoa, direciona o tronco, os braços e as pernas para visualizar a posição mais apropriada para desenhar. A pintora verifica sempre o que está fazendo e trabalha as curvas e linhas de uma maneira muito precisa.

Na aldeia Ita'aka, havia um casal que produzia muitas formas de arte. Percebi também que as mulheres estavam testando argila de novas fontes, das proximidades, pois é recente a formação desta aldeia.

3.3 Processos e procedimentos na fabricação da cerâmica entre os Asurini do Xingu

Para os Asurini, buscar a argila não é tarefa fácil, pois a fonte da matéria-prima adequada para modelar suas peças encontra-se longe da aldeia Kuatinemo. Uma família se propôs a ir buscar esse material durante minha estadia e me convidou para acompanhar a saída. O grupo era formado de Tuvá, seu marido Manduka, sua cunhada Murukaí e sua filha pequena Conomi. Saímos da aldeia carregando três balaios e fomos até o rio Xingu, onde pegamos a voadeira. Subimos rio acima e viajamos por aproximadamente 20 minutos até encostar e atracar o barco em um barranco. Durante a ida, Murukaí, que havia levado palha com ela, fabricou um cesto cargueiro descartável para carregar a argila.

Uma vez atracados, saímos do barco e seguimos pela mata. O marido de Tuva ia na frente prestando sempre muita atenção nos ruídos, pois ele aproveitava a saída para tentar caçar. Atravessamos um trecho de aproximadamente 1 km até chegar em um igarapé onde havia um grotão cavado, uma fonte de argila explorada já há algum tempo.

Na cerâmica, os Asurini se utilizam de material mineral. São as mulheres que escolhem e verificam a composição da argila, sua escolha tem que ser precisa e se adequar à modelagem e à queima.



Figura 25 – Murukaí trançando a palha para fabricar seu cesto descartável, que serviria para carregar a argila. Ao fundo, seu irmão Manduka pilotando a voadeira sobre o rio Xingu, 2015.

Elas também têm algumas regras para a manipulação da argila e consideram o clima e suas variações, como o vento, além de terem muitos cuidados para obter uma queima adequada, evitando problemas como rachaduras ou quebras.

Não consegui saber por quantos anos eles exploravam esta fonte, mas ali encontram matéria-prima adequada para fazer suas peças sem precisar adicionar nenhum tempero. A argila extraída naquele local era um pouco seca, e o igarapé nesta época do ano também se encontrava seco.

Enquanto as mulheres extraíam a argila, Manduka saiu para tentar encontrar alguma caça. Depois de encherem os três balaios, elas guardaram os cestos perto da fonte, e seguimos em caminhada dentro da mata até um morro muito alto. Lá em cima, havia várias árvores gigantes de jatobá. A resina do jatobá é utilizada no acabamento de superfície das peças cerâmicas Asurini. Para encontrar as pelotas de resina, as mulheres vasculham a área inteira, revirando as folhas caídas, que nesta época formavam uma cobertura espessa no chão. Ali encontraram cobras e falaram que esta tarefa era perigosa, pois ocorria em local com animais peçonhentos. A matéria-prima estava escassa, mas mesmo assim, depois de muito procurar, conseguiram achar resina de jatobá suficiente para seus trabalhos.



Fig 26: extração da argila no grotão. Xingu, 2015.



Fig 27: armazenando a argila nos cestos cargueiros. Xingu, 2015



Fig 28: Carregando a argila até o barco. Xingu, 2015.

Na volta passamos novamente pelo grotão de argila para pegar os cestos cargueiros cheios, que pesavam, cada um, aproximadamente uns 30 kg.

Tuva carregou dois cestos nas costas e sua cunhada um; o homem não carrega nada e continua como guia e caçador.

Quando chegamos ao barco tivemos um pouco de dificuldade de acesso pois os cestos estavam muito pesados e tínhamos que passar por baixo de uns troncos caídos e escorregar pelo barranco.

Uma vez no barco, voltamos até a aldeia, onde descarregamos a argila, e cada uma das mulheres seguiu para sua casa. Quando chegaram umedeceram a argila e cobriram o cesto para ela não ressecar.



Fig. 29: Conomi com pedaço de resina de jatobá, 2015.



Fig.30 - Retorno à aldeia com balaio cheio de argila, 2015.

No dia seguinte começaram a produção das peças. Notamos que as mulheres pegam um pedaço de argila que caiba nas mãos, começando a modelar a peça diretamente no bloco. Pensávamos que os Asurini, como consta na literatura, só construíam suas peças com acordelados, mas naquele momento observamos que trabalhavam, pelo menos nas peças menores, diretamente na massa, modelando-a. A modelagem direta implica em pegar a massa, abri-la no centro, utilizando a técnica do belisco ou *Pincher*, esta técnica pode ser considerada umas das mais antigas e uma maneira muito rápida de se modelar.

Notamos que, para as peças maiores, às vezes as ceramistas iniciam o processo com a modelagem, estruturando a peça e depois prosseguindo com acordelados. As peças mais produzidas quando da presença de pessoas “de fora” são formas menos elaboradas, de fácil produção e acabamentos rápidos, de maneira a se conseguir mostrar o processo de fabricação e, possivelmente, ter a oportunidade de venda.



Figura 31 – Pegando o barro.



Figura 32 - Amassando o barro.



Figura 33 – Modelando o barro.



Figura 34 – Estruturando a peça.



Figura 35 – Estruturando a forma.



Figura 36 – Dando o acabamento da forma.

Fazer peça mais elaborada naquele momento, e sabendo que nossa estadia na aldeia seria curta, parecia impossível. Reparámos, entretanto, que havia ali proposta de mostrar minuciosamente os procedimentos, as matérias-primas e os processos envolvidos na fabricação cerâmica, como também mostrar que todo esse saber relativo à cerâmica é muito significativo para os Asurini, pois eles têm plena consciência da sofisticação de sua arte.

Depois de elaboradas as peças, as ceramistas colocam-nas para secar na sombra. Os locais onde elas trabalham são espaços cobertos, ao lado da casa, e parecem ateliês para as produções artísticas.



Figura 37 - Ateliê de Tuva com suas peças na fase de secagem, aldeia Koatinemo, 2015.

No dia seguinte, ainda com as peças em ponto de couro, elas prosseguem com acabamentos, raspando as peças e dando um leve polimento com pedra roliça. O polimento das peças Asurini não chega a fechar os poros delas; a finalidade é dar apenas um acabamento rápido de superfície, mantendo ainda a porosidade, pois a

peça receberá camadas de tintas e engobes²³ minerais – a porosidade da matéria é necessária para a absorção da tinta, que, do caso contrário, escorreria.

Depois destes acabamentos as ceramistas deixam a peça secar. No dia seguinte elas iniciam um processo de pré-aquecimento das peças, processo que pode durar o dia inteiro. Enquanto cuidam das tarefas domésticas, elas aproveitam para aproximar lentamente, várias vezes ao longo do dia, a peça do fogo ou brasa onde estão sendo assados os alimentos. Elas vão virando a peça até sua secagem completa. Para elas o ponto ideal é quando a peça está toda esfumaçada e enegrecida pela fumaça da fogueira. Quando a peça se encontra nesse estado, elas dizem que se encontra no ponto certo para ser queimada na fogueira.



Figura 38 – Ceramista Asurini realizando o polimento da peça, 2015.

²³ Engobe: camada de barbotina aplicada sobre peças cruas (não queimadas) ou biscoitadas (queimadas) para mudar a cor de superfície da massa (argila) (RHODES, 1977).



Figura 39 – Ceramista Asurini preparando o pré-aquecimento da peça modelada, 2015.



Figura 40 – Pré-aquecimento no fogo de cozinha até esfumaçamento completo da peça, 2015

As peças Asurini geralmente são queimadas uma a uma, em fogueira de formato piramidal, construída com talos secos da folha de palmeira de babaçu²⁴. Esses talos são muito fibrosos e garantem combustão com calor suficiente para transformar a argila em cerâmica. As queimas são muito rápidas: coloca-se a peça sobre um ninho de talos, cobrindo-a com cascas secas da folha de palmeira até formar uma mufla; ateia-se fogo, e a queima segue naturalmente, sem nenhum tipo de intervenção, por cerca de 30 minutos, variando de acordo com o volume da peça.



Figura 41: preparação da cama da peça



Figura 42: Utilização do talo da palmeira.



Figura 43; 44;45: sequência das etapas da queima. Aldeia Koatinemo, 2015.

²⁴ Babaçu (*Orbignya phalerata* – Mart. Família: *Arecaceae* – *Palmae*) é encontrado em quase toda a Amazônia, parte do Brasil central e Nordeste (ver SILVA, S., 2011, p. 60).

Os Asurini não se preocupam com as manchas que a redução²⁵ possa eventualmente produzir nas peças, pois essas receberão um tratamento de superfície que as recobrirá por inteiro. No entanto, quanto menos fuligem ficar impregnada na cerâmica, melhor será o resultado para se passar a base com engobe em volta da peça.



Figura 46 – Finalização da queima, Aldeia Koatinemo, 2015.

Uma vez a peça queimada, a ceramista recobre com engobe amarelo ou branco para criar uma base uniforme antes da aplicação da pintura. Geralmente se usa um chumaço de algodão para passar o engobe. Depois a ceramista elabora os grafismos sobre a superfície. Notamos que a elaboração dos grafismos constitui uma das etapas essenciais do trabalho das ceramistas Asurini, que são excelentes

²⁵A redução é quando um combustível, como a madeira, o gás ou outros, queimam; o carbono que eles contêm se associa ao oxigênio do ar, ocorrendo uma reação química da combustão e como resultado desta combinação se desprende calor e gás carbônico ($C + 2O = CO_2 + \text{calor}$). Se não tiver oxigênio suficiente durante a queima, carbono puro é liberado, mudando a coloração da peça (RHODES, 1976, p.188, tradução nossa).

pintoras e consideram essa etapa como fundamental para o reconhecimento de seu trabalho.

A decoração da peça exige muita precisão, criação de um padrão e destreza na sua elaboração. Chegamos a ver artistas dispensarem peças praticamente prontas por causa de uma falha na aplicação da resina, por exemplo. Quando elas erram no padrão, elas cobrem a peça com uma nova camada de engobe. O grafismo é realizado com uma pena de gavião bem fina, o que lhes permite traçar desenhos muito elaborados em termos de acabamento. As tintas empregadas são tintas minerais encontradas na região e normalmente compostas de óxido de ferro vermelho, óxido de ferro preto e óxido de manganês.



Figura 47: Algodão para passar engobe.



Figura 48: preparação das tintas.



Figura 49: Ambiente de trabalho. Aldeia Koatinemo, 2015.

Uma vez pintadas as peças, as ceramistas Asurini passam sobre toda a superfície uma camada de resina do jatobá²⁶. Esta é uma parte da produção que exige muito fisicamente das artistas, que precisam trabalhar muito perto do fogo, aquecendo a peça e derretendo a resina com uma pinça de taquara. Normalmente escolhem o período mais fresco do dia para realizar esta tarefa – de manhã cedo, ou no final da tarde, para sofrer menos as consequências do calor.



Figura 50: resina de jatobá derretida.



Figura 51: aplicação sobre a peça pintada.



Figura 52: peça recebendo o acabamento final com resina perto do fogo. Aldeia Koatinemo, 2015.

²⁶ O jatobá (*Hymenaea courbaril* L.) é amplamente distribuído nas Américas do Sul e Central. Pode ocorrer em várzeas altas, com frequência em solos argilosos ou pobres. Seu principal produto é a madeira, além da resina chamada jutaicica ou copal-da-América Latina. A seiva retirada do jatobá possui altíssimo valor comercial, podendo ser usada como combustível, remédio para estômago, verniz vegetal, material impermeabilizante e polimento (SILVA, S., 2011, p. 110).

Para finalizar o processo e tornar a peça mais impermeável, as ceramistas esfregam a entrecasca da *titiva* dentro da peça. Além de ser um impermeabilizante, o suco da entrecasca, de aparência viscosa, também serve como fungicida e deixa a peça mais estruturada, mais dura, isto é, menos suscetível de a argila se esfarelar. Apresentamos uma sequência de figuras da extração desta entrecasca e de sua aplicação no interior das peças cerâmicas.



Figura 53 – Manduka retira com o facão pedaços da casca do *ingá*, que posteriormente será raspada por sua esposa Tauva para ser aplicado na parte interna das vasilhas. Aldeia Kuatineho, 2015.



Figura 54: Tuva já raspou a casca da *titiva* e se prepara para impermeabilizar o interior das peças, Aldeia Kuatineho, 2015.



Figura 55: esfregando o suco da *titiva* na parte interna da peça. Aldeia Kuatinema, 2015.



Figura 56: Acabamento final da peça. Aldeia Kuatinema, 2015.

3.4 Formas e funções das peças cerâmicas dos Asurini do Xingu

Durante minha estadia entre os Asurini, não pude observar a utilização dos vasilhames cerâmicos. Constatei a ausência total de peças cerâmicas para cozer alimentos ou torrar a farinha de mandioca. As panelas foram substituídas por utensílios industriais de alumínio. Parece-me que todas as cerâmicas que estavam sendo produzidas tinham como único objetivo a sua comercialização. No entanto há muita informação na bibliografia a respeito das formas e funções das peças cerâmicas, como as analisadas por Regina Müller (1993), Berta Ribeiro (1982) e Fabíola A. Silva (2000), quando ainda tinham um valor de uso próprio e pessoal entre os Asurini.

Segundo Fabíola A. Silva (2000), as ceramistas Asurini classificam e denominam suas produções cerâmicas em quatro grupos.

- 1) “panelas de cozinhar (*japepa’i*, *japepa’i* / *já’eniwa*, *jape’e* e *jape’ei*)”

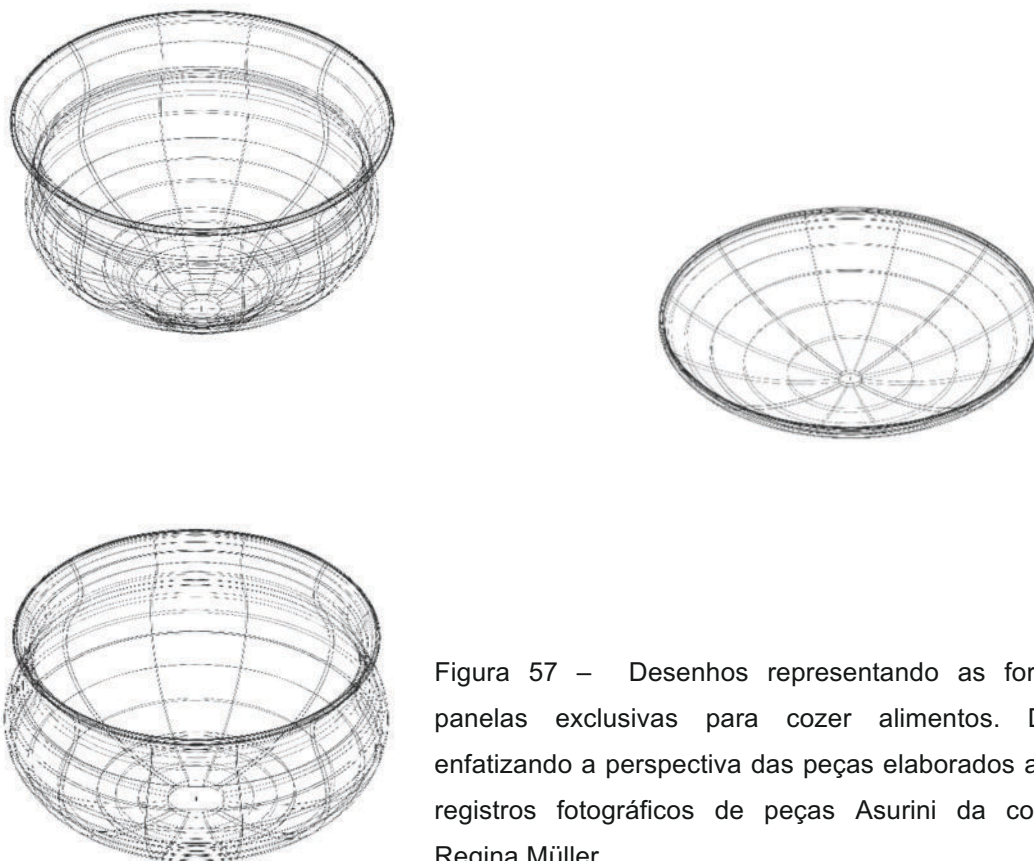


Figura 57 – Desenhos representando as formas das panelas exclusivas para cozer alimentos. Desenhos enfatizando a perspectiva das peças elaborados a partir de registros fotográficos de peças Asurini da coleção de Regina Müller.

2) “panelas para servir (*já’e, já’ ekuia, piriapara e ywua*)”

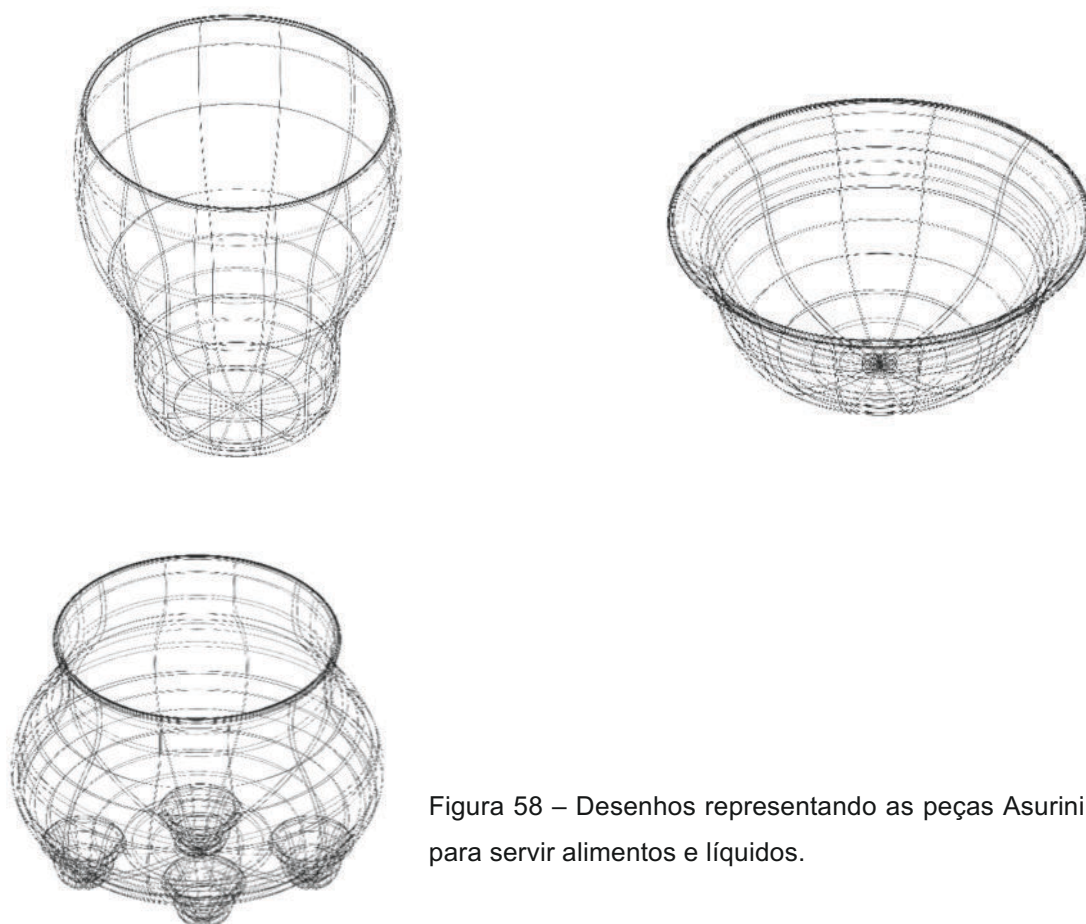


Figura 58 – Desenhos representando as peças Asurini utilizadas para servir alimentos e líquidos.

3) “pratos para consumir (*kume, uira, jarati, pekia e uã*)”

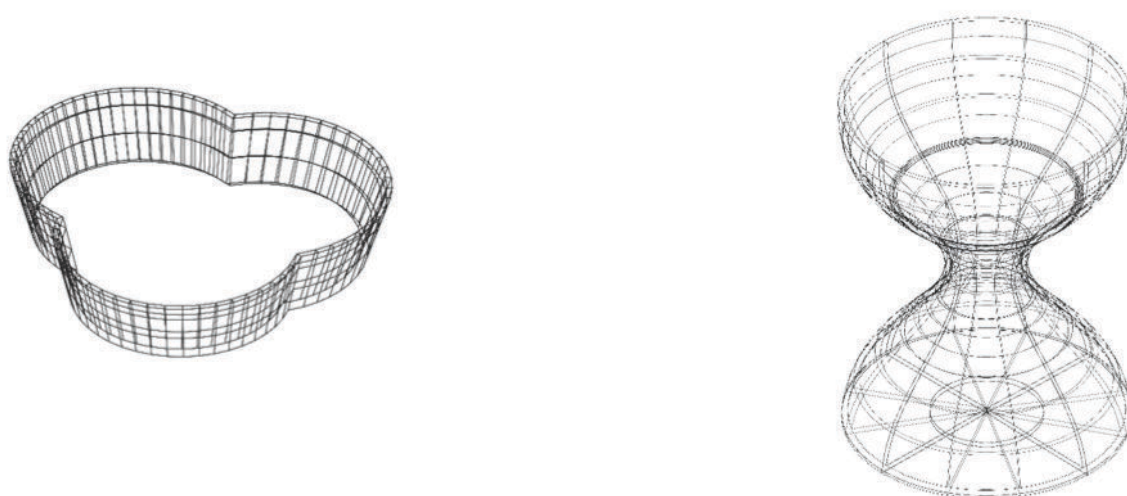


Figura 59 – Desenhos representando as peças Asurini utilizadas para consumir os alimentos.

- 4) “potes para transportar e armazenar líquidos (*japu, yawa, yawi, kavioi, jukupyapyra e pupijanekanawa*)”

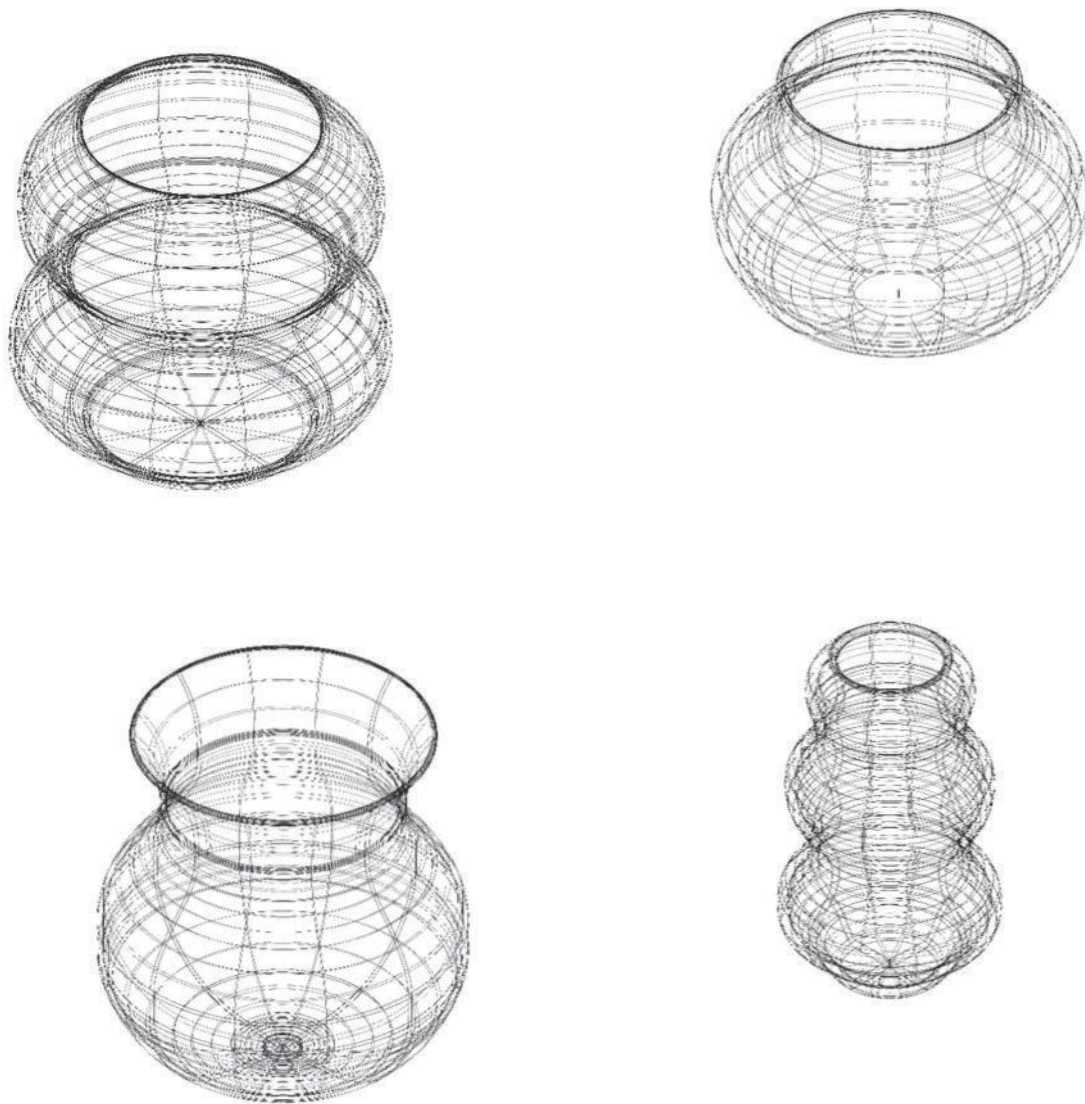


Figura 60 – Desenhos representando as peças Asurini utilizadas para armazenar e transportar líquidos.



Figura 61 – *Japepai* Vasilhame para armazenar e transportar líquidos. Abaixo o desenho técnico com as dimensões lateral, frontal como também a vista superior e em perspectiva desta peça.

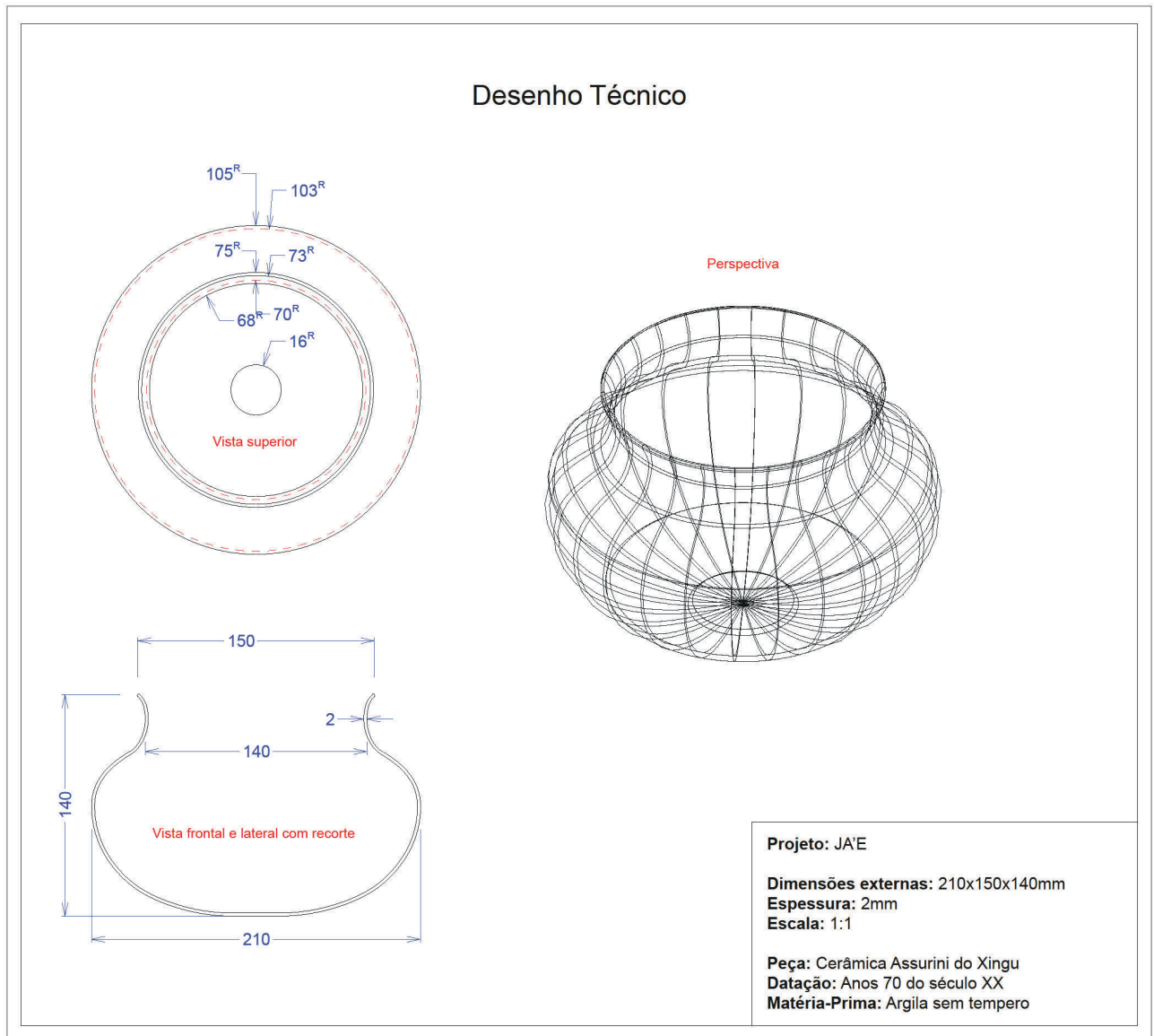


Figura 62 – Desenho com as dimensões lateral, frontal e a vista superior e em perspectiva do vasilhame da figura 61.

De suma importância também para os Asurini é o uso ritual da cerâmica. Segundo Regina Müller (1993), no centro da *Tavyve*, a casa grande abobadada, entre as portas laterais (conforme a planta abaixo), as índias constroem uma grande panela de cerâmica (um metro de altura por um metro e meio de diâmetro), usada por ocasião das cerimônias das flautas (*Turé*). Neste espaço central, realizam-se as principais cerimônias Asurini, e, ao lado da grande panela de cerâmica, encontram-se as sepulturas dos mortos. Além de moradia e centro de atividades rituais, a *Tavyve* é também o cemitério da aldeia.

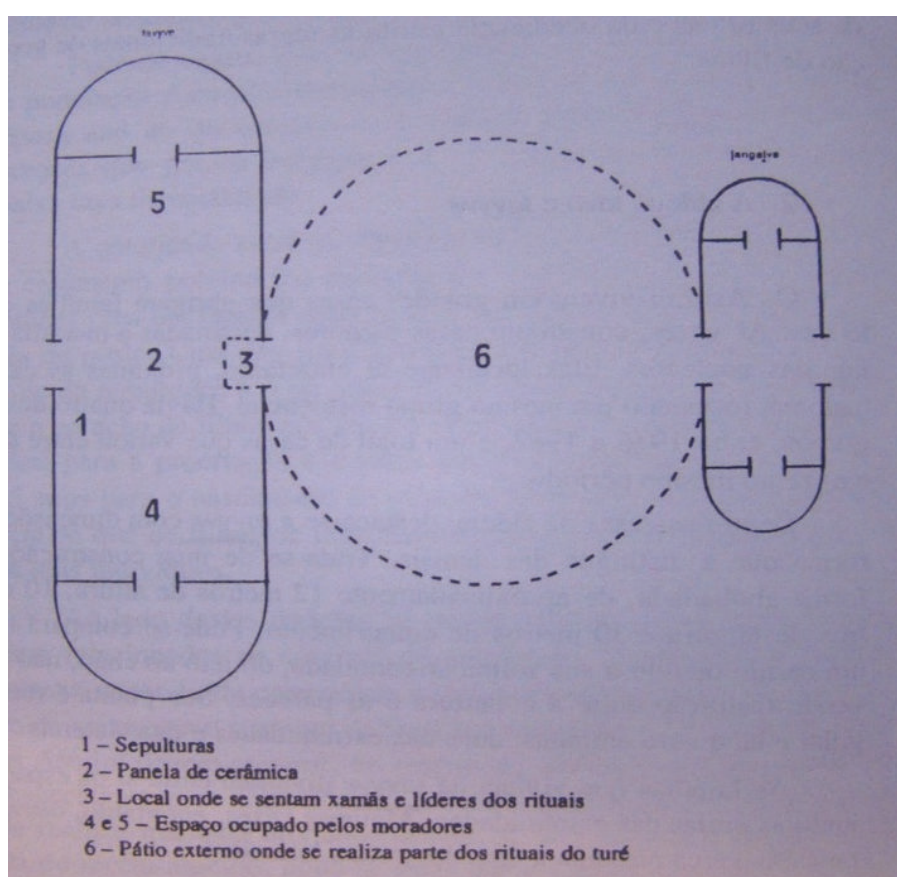


Figura 63 – Planta da *Tavyve*.

Segundo Fabíola Silva (2000, p. 106), a vasilha cerâmica denominada *Tauva Rukaia*²⁷ é o receptáculo do espírito *Tauva*. Sua confecção é parte das atividades do ritual *Tauva*²⁸ (ver anexo 5). Ainda segundo a autora (op. cit., p. 106-110), os

²⁷ *Tauva Rukaia*: panela de cerâmica, objeto ritual *Tauva* (MÜLLER, 1993, p. 348).

²⁸ Ritual *Tauva*: “está relacionado ao mito *Tauvyma*, personagem mítica que é identificada pelos Asurini como a oleira primordial que, no mito, teve seu marido morto pelo seu irmão e por isso vai embora do mundo dos humanos, se jogando no rio e se transformando no sobrenatural *Tauva*” (SILVA, F., 2000, p. 102).

procedimentos para a construção desta grande cerâmica ritualística, elaborada bem no centro da *Tavyve*, exige dias de trabalho. Primeiro pela necessidade de se extrair uma quantidade grande de argila, o que implica longa tarefa, já que a fonte de argila fica normalmente distante da aldeia. Depois é preciso cavar um buraco no local onde a peça será modelada, que servirá de molde para a base da peça, como será o seu receptáculo. Inicia-se a base da peça com acordelados, construindo uma forma cônica, que vai se expandindo conforme ocorre a sobreposição dos roletes de argila. O processo todo leva dois dias de trabalho coletivo. Durante a modelagem, para impedir a quebra da peça durante a secagem, constrói-se em volta dela uma estrutura de apoio, feita da raque da palmeira babaçu. Para finalizar a modelagem, pequenas figuras modeladas são agregadas à superfície da vasilha grande. Essas figuras representam seres, como sapo, jacaré, camaleão, coati e macaco prego. Depois de seca, a panela passa por um processo de pré-queima, que ocorre em volta dela para torná-la menos frágil. Essas grandes panelas aparentemente não são queimadas, pois se encontram dentro da *Tavyve*. Para queimar a peça devidamente e transformá-la em cerâmica, seria necessária uma grande fogueira, cujas labaredas atingiriam a cobertura da casa, que é de palha, correndo-se o risco de incêndio ou danificação da estrutura da casa.

Na minha viagem a campo, em setembro de 2015, na aldeia Kuatinemo, encontrei uma *Tavyve* abandonada. Mas ali consegui ver ainda o que é essa arquitetura fantástica e imaginar como foi tudo isso nos tempos em que as práticas ritualísticas eram mais constantes. Tive a oportunidade de ver de perto restos de cacos cerâmicos da última *Tauva Rukaia*, que se deteriorou ao longo do tempo. Pude registrar o buraco que serviu de molde e suporte para sua modelagem. Vi também as sepulturas dos mortos. Em cima de cada uma havia objetos que identificavam a pessoa enterrada. Sobre algumas havia cerâmicas; sobre outras, rede de pesca ou ainda uma motosserra; e assim por diante, cada morto com os pertences que mais o representavam. Verifiquei ainda a simetria das portas (de entrada-saída) para o pátio onde aconteciam os rituais tão bem descritos por Regina Müller e Fabíola A. Silva em suas pesquisas.

Seguem abaixo registros feitos dentro da *Tavyve*.



Figura 64 – Restos de uma *Tauva Rukaia* grande dentro da *Tavyve* (casa grande), 2015.



Figuras 65 e 66 – Sepulturas na *Tavyve* (casa grande) com os pertences dos falecidos. Aldeia Koatinemo, 2015.

Regina Müller descreve como os rituais do *Turé* e da *Tauva* estão relacionados diretamente com a grande panela de barro que representa também o

mundo feminino. Durante os rituais, revigora-se a memória dos mortos e de suas histórias de vida.

Em seu conjunto, os rituais do *Turé*, além de atualizarem o mito, proporcionam o contato dos humanos com seres sobrenaturais. A iniciação dos jovens nada mais é do que experimentar este contato pela primeira vez, através do ritual. O jovem *Kauiraô*²⁹ pula sobre a *Tukaia*³⁰ de *Tauva*, a grande panela do ritual xamanístico e vomita o mingau. Estes atos rituais podem ser considerados símbolos de morte: o vômito em lugar do ato de comer e o contato com os sobrenaturais ao passar pela *Tukaia*. *Omanô*³¹, que significa morrer, é o termo usado para designar o estado de transe do xamã quando em contato com os espíritos. Por outro lado, podem também ser considerados como contato com o mundo feminino (MÜLLER, 1993, p. 110).

Encontramos a notória presença da cerâmica tanto no ritual do *Turé* como no ritual da *Tauva*. Segundo Regina Müller

Se, na *Tauva*, o par de protagonistas é o guerreiro e a mulher, no *Turé*, é o morto e o jovem iniciado. Juntamente com a celebração (choro) dos mortos, os jovens são iniciados, passando pela *Tauva Rukaia* e vomitando o mingau fermentado, isto é, “morrendo”. O mingau, por sua vez, é preparado pelas mulheres, em particular pelas *Vanapy* do *Tauva*. São as mulheres também que confeccionam a panela *Tukaia* de *Tauva*, bem como as panelas em que servem o mingau (MÜLLER, 1993, p. 111).

Interessante verificar que as duas autoras, tanto Regina como Fabíola, constataram em suas pesquisas que “a tecnologia cerâmica não é apenas a transformação do barro em vasilhame cerâmico, mas é, também, a transformação deste símbolo da comida em substância vital, a partir da qual os homens recebem a *Ynga*³² (princípio vital) dos sobrenaturais, nos rituais” (Silva, 2000, p. 112). Deste modo, podemos concluir que a cerâmica, por armazenar as substâncias como o mingau, a bebida de milho ou de mandioca, e presente nos principais rituais dos Asurini, é portadora de referências tanto do mundo material e da natureza, como do

²⁹ *Kauiraô*: papel ritual no *Turé*, jovens iniciados (MÜLLER, 1993, p. 347).

³⁰ *Tukaia*: cabana de folhas, objeto ritual do *maraká* para onde vêm os espíritos (MÜLLER, 1993, p. 348).

³¹ *Omanô*: morrer, estado de transe extático (perda dos sentidos) quando o xamã estabelece contato com os espíritos xamãs primordiais (MÜLLER, 1993, p. 347).

³² *Ynga*: princípio vital, substância transmitida dos espíritos aos humanos (MÜLLER, 1993, p. 349).

sobrenatural, dos espíritos, realçando ainda os conhecimentos e saberes relativos ao universo feminino; como foi citado por Müller (1993), “caberá às mulheres o preparo do mingau e a confecção das panelas. A panela é, sem dúvida, símbolo do mundo feminino e objeto fundamental para o desenvolvimento da ação ritual”.

Todas essas considerações provenientes da bibliografia me levaram a querer conhecer melhor este vasto mundo da cerâmica Asurini em todas as suas variantes, o que me foi possibilitado pelo contato com o expressivo acervo particular da antropóloga Regina Müller. Além da grande variedade de formas, pude pela primeira vez constatar a riqueza e a beleza decorativa dos inúmeros grafismos.



Figura 67 – *Tauva Rukaia Grande* com apoios para se sustentar durante a secagem. Essa peça tem aproximadamente 1 metro de altura por 1,5 metro de diâmetro. Aldeia Kuatnemo, 1999.

3.5 Levantamento da coleção de cerâmicas Assurini da antropóloga Regina Polo Müller

Em 2014, a convite da Prof.^a Dr.^a Regina P. Müller, pude conhecer, estudar e fotografar a grande coleção que formou durante suas inúmeras viagens aos Asurini do Xingu, na década de 1970. Devido à grande importância da cerâmica tradicional Assurini, hoje parcialmente em desuso ou mais voltada para a comercialização, o que acarretou transformações significativas na produção cerâmica, consideramos essencial neste momento uma avaliação mais minuciosa destas peças. Trata-se de um conjunto valiosíssimo de 112 peças cerâmicas, muito bem guardado, na própria residência da antropóloga.



Figura 68: Parte da coleção de cerâmicas Assurini de Regina P. Müller, 2014.

Com a colaboração de um grupo de índios que vieram a São Paulo, essas peças foram catalogadas pela arqueóloga Fabíola A. Silva em uma tabela (ver anexo 4). Nesta tabela, além do número e do nome/forma das vasilhas, constam, quando possível, os nomes e desenhos da borda, do corpo e da base das peças, evidenciando a variedade de formas e toda a riqueza dos recursos pictóricos como expressão artística máxima deste povo.

A pedido da Prof.^a Dr.^a Fabíola, realizei o trabalho de medição de todas as peças, consolidando desta maneira a documentação desta coleção, que futuramente deverá ser adquirida pelo MAE-USP, segundo as intenções das duas pesquisadoras.

Para o meu trabalho como artista ceramista, o contato com essas peças, que em sua maioria não cheguei a ver sendo fabricadas em campo, foi fundamental. Verificamos aqui o quanto são importantes os registros em contextos históricos diferentes, ao longo do tempo, para fins comparativos.

Fica evidente, de maneira exemplar, que as manifestações ou expressões materiais indígenas não são estáticas, mas dinâmicas, sujeitas às transformações que afetam a sociedade como um todo, inclusive a produção cerâmica.

Esta coleção é extremamente representativa da arte cerâmica Asurini, ainda nos primeiros anos do contato com a sociedade não-indígena.

Tenho a impressão de que, naquele momento, devido ao grande abalo demográfico, os Asurini se dedicavam a uma vida ritual intensa, como modo de resistência, da qual também fazia parte a fabricação da cerâmica e a pintura constante do corpo, entre outras manifestações, como o canto e as danças.

Deste conjunto, escolhi uma série de peças mais representativas da arte cerâmica Asurini, do ponto de vista das formas e dos grafismos, especificando as características de cada uma.

Japepaí



Figura 69 – Vasilha tradicionalmente utilizada para armazenar líquidos e mingáu, com grafismo *Tayngajupitawyra*. Peça modelada com sobreposição de roletes de argila, queimada em fogueira raze em atmosfera oxidante, pintada com engobe ocre-amarelado e decorada em policromia obtida da utilização de corantes minerais da cor preta, vermelha e amarela. Coleção Regina Polo Müller, 2015.

Altura	Diâmetro	Curva	Estrutura
14 cm	15 cm	Bojo largo e boca estreita.	Fechada
Largura	Espessura	Contorno	Acabamento
---	0,4	Fechado	Engobes, resina

Ja'e



Figura 70 – Vasilhame tradicionalmente utilizado para servir mingau. com grafismo *Kafuiwa* preenchido com *Jaeakynga*. Peça modelada com sobreposição de roletes de argila, queimada em fogueira rasa em atmosfera oxidante, pintada com engobe ocre-amarelado e decorada em policromia obtida da utilização de corantes minerais da cor preta, vermelha e amarela. Coleção Regina Polo Müller, 2015 Coleção Regina Müller, 2015.

Altura	Diâmetro	Curva	Estrutura
9,5 cm	20 cm	Aberta	Aberta
Bojo	Espessura	Contorno	Acabamento
17 cm	0,5 cm	Simples	Engobe, resina

IAAWA



Figura 71 – Cerâmica com pintura *Taynga – Ywiri*. Tradicionalmente utilizada para transportar e armazenar água. Peça modelada com sobreposição de roletes de argila, queimada em fogueira raze em atmosfera oxidante, pintada com engobe ocre-amarelado e decorada em policromia obtida da utilização de corantes minerais da cor preta, vermelha e amarela. Coleção Regina Polo Müller, 2015.

Altura	Diâmetro	Curva	Estrutura
21 cm	24 cm	Bojo largo e boca estreita	Aberta
Bojo	Espessura	Contorno	Acabamento
28 cm	0,4 cm	Simples	Pintado e resinado

Pupijanekanawa



Figura 72 – Cerâmica com grafismo *Cuiap'i*. Tradicionalmente utilizada para armazenar líquidos. Peça modelada com sobreposição de roletes de argila, queimada em fogueira raze em atmosfera oxidante, pintada com engobe ocre-amarelado e decorada em policromia obtida da utilização de corantes minerais da cor preta, vermelha e amarela. Coleção Regina Müller, 2015.

Altura	Comprimento	Curva	Estrutura
25 cm	26 cm	Fechada	Fechada
Largura	Espessura	Contorno	Acabamento
12,5 cm	0,4	Composto	Pintado e resinado

Jafu



Figura 73 – Vasilhame para armazenar mel e mingau. Com grafismo *Tayngava* (estilização atropomorfa). Peça modelada com sobreposição de roletes de argila, queimada em fogueira raza em atmosfera oxidante, pintada com engobe ocre-amarelado e decorada em policromia obtida da utilização de corantes minerais da cor preta, vermelha e amarela. Coleção Regina Polo Müller.

Altura	Diâmetro	Curva	Estrutura
21 cm	19 cm	Fechada e gargalo alongado	Fechada
Bojo	Espessura	Contorno	Acabamento
18 cm	0,4 cm	Composto	Pintado e resinado

APIRUWA'I ou NADIWA



Figura 74 – Vasilha com grafismo *Kumaná* (rama de feijão). Peça modelada com sobreposição de roletes de argila, queimada em fogueira raze em atmosfera oxidante, pintada com engobe ocre-amarelado e decorada em policromia obtida da utilização de corantes minerais da cor preta, vermelha e amarela. Coleção Regina Polo Müller, 2015.

Altura	Diâmetro	Curva	Estrutura
13 cm	11,5 cm	Aberta	Aberta
Bojo	Espessura	Contorno	Acabamento
	0,2 cm	Reto	Pintado e resinado

Japepaí



Figura 75 – Vasilha com desenho *Pinima* (pontilhada) e *Pirinima* (linhas paralelas horizontais). Peça modelada com sobreposição de roletes de argila, queimada em fogueira rasa em atmosfera oxidante, pintada com engobe ocre-amarelado e decorada em policromia obtida da utilização de corantes minerais da cor preta, vermelha e amarela. Coleção Regina Polo Müller.

Altura 7 cm	Diâmetro 12 cm	Curva Fechada	Estrutura Fechada
Bojo 13,5 cm	Espessura 0,3 cm	Contorno Composto	Acabamento Pintado e resinado

UIRÁ



Figura 76 – Versão em cerâmica do suporte para cerâmica com Mingau *patawagá*. Grafismo *Kapuywi*. Peça modelada com sobreposição de roletes de argila, queimada em fogueira raze em atmosfera oxidante, pintada com engobe ocre-amarelado e decorada em policromia obtida da utilização de corantes minerais da cor preta, vermelha e amarela. Coleção Regina Polo Müller.

Altura 12 cm	Diâmetro 10,5	Curva	Estrutura Aberta
Bojo	Espessura 0,4 cm	Contorno Composto	Acabamento Pintado e resinado

JAFU'Í



Figura 77 – Vasilha para armazenar mel com pintura *Pinima* e *Pirinima*. Peça modelada com sobreposição de roletes de argila, queimada em fogueira raze em atmosfera oxidante, pintada com engobe ocre-amarelado e decorada em policromia obtida da utilização de corantes minerais da cor preta, vermelha e amarela. Coleção Regina Polo Müller. Coleção Regina Müller, 2015.

Altura	Diâmetro	Curva	Estrutura
14 cm	8,5 cm	Fechada	Fechada
Bojo	Espessura	Contorno	Acabamento
13 cm	0,3 cm	Composto	Pintado e resinado

JAE'ENIWA



Figura 78 – Cerâmica com pintura *Tayngajuwaa com Jaeakinga*. Nesta peça os grafismos se sobrepõem uns aos outros dando uma perspectiva, profundidade. Peça modelada com sobreposição de roletes de argila, queimada em fogueira raze em atmosfera oxidante, pintada com engobe ocre-amarelado e decorada em policromia obtida da utilização de corantes minerais da cor preta, vermelha e amarela. Coleção Regina Polo Müller. Coleção Regina Müller.

Altura	Diâmetro	Curva	Estrutura
24 cm	21 cm	Fechada	Fechada
Bojo	Espessura	Contorno	Acabamento
38 cm	0,4 cm	Composto	Pintado e resinado

laavi kuapiapira



Figura 79 – Cerâmica com grafismo *Kujape'i*. Peça para armazenar água e líquidos. Peça modelada com sobreposição de roletes de argila, queimada em fogueira raze em atmosfera oxidante, pintada com engobe ocre-amarelado e decorada em policromia obtida da utilização de corantes minerais da cor preta, vermelha e amarela. Coleção Regina Polo Müller. Coleção Regina Müller.

Altura	Diâmetro	Curva	Estrutura
15 cm	9 cm	Composta	Fechada
Bojo	Espessura	Contorno	Acabamento
14 cm	0,4 cm	Globular	Pintado e resinado

Tauva Rukaia pequena



Figura 80 – Vasilha com figuras zoomorfas agregadas. Representação da *Tauva Rukaia* cerimonial. Peça modelada com roletes sobrepostos e animais modelados e agregados a superfície da vasilha. Coleção Regina Polo Müller, 2015.

Altura	Diâmetro	Curva	Estrutura
14,5 cm	22,5 cm	Aberta	Aberta
Bojo	Espessura	Contorno	Acabamento
26 cm	0,4 cm	Composto	Alisado

Em relação a cerâmica **TAUVA RUKAIA** pequena faremos pela sua singularidade uma abordagem diferenciada – Abaixo seguem registros fotográficos e detalhes desta peça.



Figura 81: Detalhe do sapo (*kururu*) aplique sobre peça da Coleção Regina Müller, 2015.

A *Tauva Rukaia* pequena tem a mesma forma das panelas de cozinhar, as *Japepai*. Possui no seu corpo pequenas esculturas zoomorfas modeladas e agregadas posteriormente à modelagem da panela. Representam animais como o sapo, o jacaré, o macaco guariba, o coati, o camaleão ou a preguiça. Essas representações têm durante o ritual do *Turé*, segundo Müller, a função de chamariz para o espírito que virá ocupá-la, isto é, são formas atrativas para os seres sobrenaturais durante rituais xamanísticos.

Assim a *Tauva Rukaia* corresponde à *Tukaia* dos espíritos nos demais rituais xamanísticos. *Tukaia* é também o termo que designa um tipo de armadilha usado para abater os animais numa caçada. Espécie de cabana de folhas, o caçador usa-a para camuflar e

surpreender o animal. Nos rituais xamanísticos, têm também esta função de capturar, no caso, os espíritos (MÜLLER, 1993, p. 124).

Verificamos ainda que esta panela está associada à caça, uma das funções do universo masculino. Já o universo feminino se apresenta através do preparo do alimento e, principalmente, da fabricação destas panelas que envolvem conhecimentos técnicos e experimentações que pertencem as ceramistas Asurini.



Figura 82 : Detalhe do jacaré (*jakaré*) em aplique sobre peça da Coleção Regina Müller, 2015.

Constatamos, observando esta peça, o primor de uma modelagem que evidencia o equilíbrio entre a peça e as representações de animais. As formas dos animais são facilmente reconhecíveis pela figuração dos apliques. A ausência de rabo no animal o define como sapo; as ranhuras e rabo sobre as costas do jacaré o definem como tal; os olhos repuxados e anelados caracterizam o camaleão; o rabo enrolado do macaco o torna reconhecível; as garras e umbigo, o bicho preguiça.

Essas figuras surpreendem por serem exceção no meio de uma produção cerâmica Asurini que tem preocupação extrema com a pintura abstrata.



Figura 83: Detalhe camaleão (*enenby*) em aplique sobre peça da Coleção Regina Müller, 2015.



Figura 84: Detalhe do macaco guariba (*bajai*) em aplique sobre peça da Coleção Regina Müller, 2015.

Os Asurini também produziam muitas variedades de panelas para cozer alimentos. Denominadas geralmente de *Japepai* e *Japete*, tacho de torrar farinha, não recebiam o tratamento com desenhos ou resinas, como podemos constatar nas peças abaixo, que também fazem parte da coleção de Regina Müller.



Figura 85 Japepai e na sequencia figuras 86, 87, 88 : *Japete*, cerâmicas para cozer alimentos e torrar farinha, desprovidas de qualquer decoração, pertencente à Coleção Regina Müller. 2015.

3.6 Os grafismos: a arte gráfica

Este aspecto tão importante no que se refere aos Asurini já foi tratado de maneira aprofundada na bibliografia sobre esse povo (MÜLLER, 1993, p. 231-248). De modo geral, a arte gráfica é onipresente nos artefatos indígenas e nos mais diferentes suportes. Mas cada povo tem seu estilo, e os significados dos grafismos variam. Não todos os povos, entretanto, pintam suas cerâmicas, como é o caso dos Suruí em Rondônia, algo que os diferencia totalmente dos Asurini.

Entre os Asurini os desenhos são numerosos, abstratos, geométricos, prevalecendo os traços angulares, aplicados sobre um fundo de engobe em diferentes tons de amarelo. É um estilo facilmente reconhecível quando confrontado com os de cerâmicas pintadas de outros povos indígenas, como os Waujá ou os Karajá, por exemplo.

Para os Asurini a arte gráfica é um elemento fundamental, faz parte de sua tradição, e até hoje, pós-contato, isso permanece.

Como comenta a professora Fabíola A. Silva (2005, p. 212), antigamente “as panelas serviam para tarefas cotidianas como o transporte, a preparação, a conservação e consumo de alimentos”. Além disso, complementa, nos rituais permitiam “servir os mingaus, um alimento para chamar para si o *Ynga* (princípio vital) dos seres sobrenaturais”. Os grafismos, além do embelezamento das peças, são o elemento tangível desta relação com o sobrenatural e reforçam o lugar dos artefatos na cosmologia Asurini.

Hoje os recipientes não são mais usados na vida cotidiana, mas continuam a ter a sua importância como suportes dos grafismos, que adquiriram nova função enquanto elementos decorativos, altamente apreciados no comércio de artefatos indígenas. Pode-se dizer que a cerâmica Asurini adquiriu nova função. Sua função como recipiente para o preparo de alimentos foi substituída pela função de suporte de motivos decorativos. Pudemos constatar este fato durante o I Seminário no Museu do Índio. Enquanto as artistas Suruí se concentravam na modelagem das peças, com barro trazido de sua aldeia, e no acabamento obtido pelo polimento constante das peças, feito com à mão pela artista, as mulheres Asurini concentravam-se na aplicação de desenhos gráficos em peças trazidas prontas da aldeia e com corantes diversos, também trazidos por elas.

Os grafismos entre os Asurini são aplicados em três suportes, o corpo humano, a cerâmica e as cuias. É preciso abrir aqui uma discussão sobre o que seria a arte indígena.

Na tradição ocidental, as artes são conceitualmente separadas das outras esferas da vida social e cultural. Nas sociedades indígenas, as expressões artísticas, mesmo as mais individuais, são geralmente compartilhadas pela população: os objetos são fabricados por artesões locais, de acordo com processos conhecidos por todos. O artista comunica, assim, com sua comunidade que entende o que está sendo expressado.

Desde os trabalhos de Franz Boas, Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss e Clifford Geertz, sabemos que, para entender o simbolismo da arte, é necessário apreender a sociedade na qual está inserida. Segundo esses autores, as sociedades pré-industriais consideram a arte não como um simples meio de representações, mas como um meio de significar. Deste modo, a arte implica um sistema de signos compartilhados pelo grupo, que permite a comunicação.

Geertz estima que um discurso genérico sobre a arte é inútil (GEERTZ, 1986): “a ação sobre a matéria, em si mesma, não é criativa, ela precisa ser recolocada na dinâmica geral da experiência humana. Assim as manifestações artísticas acabam por adquirir um significado cultural, localmente elaborado”. Numa perspectiva antropológica, pode-se afirmar que o processo estético não é inerente ao objeto, mas ancorado naquilo que determina a ação humana.

[...] os trabalhos que enfatizam a importância da corporalidade nas sociedades indígenas, constituem uma contribuição maior para a teoria das artes indígenas. O corpo seria um suporte de símbolos e uma fonte de pensamento, ocupando uma posição organizadora central. As principais concepções da vida social e das relações entre a sociedade, a natureza e o cosmos, próprios a cada povo indígena, são graficamente inscritos nos seus corpos (VIDAL, L., 2005, p. 185-198).

Na sociedade Asurini, a arte gráfica, tradicionalmente, é antes de mais nada, aplicada nos corpos e literalmente transposta a outros suportes, como a cerâmica e as cuias. Sem dúvida nenhuma isto tem implicações profundas, porque se o corpo é considerado um objeto a ser fabricado, como é o caso na maioria das sociedades

ameríndias, os objetos e essencialmente a cerâmica adquirem até certo ponto o estatuto de corpos.



Figura 89 : Cabaça com grafismos. Coleção Regina Polo Müller. 2015.

Um outro fator importante para a compreensão do grafismo Asurini é a importância do papel do xamã.

Diversos autores têm renovado a atualidade do xamanismo, revelando novos modelos e perspectivas que atribuem uma outra dimensão aos conceitos de natureza e cultura. De acordo com Philippe Descola (1988), diferentemente do dualismo moderno que reparte os seres em dois domínios ontológicos mais ou menos estanques, as cosmologias amazônicas estabelecem uma diferença de grau e não de natureza entre homens, animais e plantas. A arte gráfica ilustra bem este aspecto de continuidade. Certos artefatos e objetos artisticamente elaborados, como máscaras, bancos zoomorfos ou mesmo desenhos sobre papel de entidades sobrenaturais, são às vezes considerados como réplicas vivas dessas entidades (VIDAL, L., 2005, p. 185-198).

Dominique Gallois (2002) mostrou como a iconografia estabelece uma comunicação privilegiada com o mundo sobrenatural. Os grafismos compostos de motivos naturais ou ligados aos mortos ou inimigos não são reflexo de categorias sociais. Testemunham categorias de alteridade cósmica que permitem aos povos indígenas definir, pela oposição lógica, a sua especificidade humana. Inversamente, essas obras expressam também o desejo de trazer à convivência humana, nos grandes rituais, esses seres de um outro mundo, belos, mas às vezes perigosos como é o caso para os Asurini durante seus grandes rituais.

Esta visão de mundo repercute diretamente sobre a produção dos objetos e sua decoração. Entre os Wayana, povo Carib do Tumucumaque, uma peça de cerâmica é considerada um ser que nasce, vive e morre, igual a um ser humano, “fabricado” e decorado a fim de se apresentar decentemente aos membros de sua sociedade e às entidades sobrenaturais (VELTHEM, 2003). Ainda segundo essa autora, a origem mítica dos símbolos gráficos, como dos motivos figurativos, é encontrada em diversos grupos. De acordo com as concepções Wayana, a decoração das peles (humanas, vegetais e outras) é um meio de ordenar o universo e de reintroduzir a natureza e a sobrenatureza na sociedade: os corpos e objetos decorados são verdadeiros “painéis de reprodução sócio-cosmológica” (op. cit.).

É bom lembrar que, de acordo com a antropologia, nas sociedades indígenas a arte vem de fora da sociedade, ela é sonhada pelos xamãs, durante suas viagens oníricas, e transmitida por esses aos artistas na ocasião dos rituais (LAGROU, 2009).

Fabíola relata que:

[...] de acordo com a mitologia Asurini, a humanidade adquiriu o conhecimento dos desenhos gráficos, após o encontro entre o ancestral mítico Anhygavuí e o ser sobrenatural Anhyngakvasiat. O ancestral, pelo viés do trançado, teria reproduzido os motivos do corpo do ser sobrenatural; ele os teria ensinado aos mortos que por sua vez os teriam transmitido às sucessivas gerações (SILVA, F., 2005, p. 212).

A relação entre pintura corporal e o ser humano são profundas e complexas. Para Claude Lévi-Strauss (1955), a decoração é concebida para o corpo, mas este só existe através dela, há uma dualidade entre corpo/grafismo (forma plástica e comunicação visual). Nesse contexto, para esse autor, a decoração é a projeção

gráfica de uma realidade de outra ordem, da qual o indivíduo, levado na cena social pela pintura que o veste, também participa.

Entre os Asurini a relação pintura corporal e pintura sobre cerâmica (ou sobre cuias) é muito evidente³³. Müller mostra bem (apud VIDAL, 2005, p. 196) como se opera esta transposição do corpo para a cerâmica. A autora relata que, na pintura sobre cerâmica, o motivo *Juaketé* (pintura “de verdade”) segue o modelo *Tamakyjuak* (losango), que significa “pintura de perna”. Na maioria das vezes, esse modelo ornamenta a perna, do joelho até o tornozelo. As moças, frequentemente, dedicam-se ao aprendizado das técnicas de pintura sobre esta parte do corpo. A forma da perna sendo análoga à da cerâmica arredondada, esse modelo obedece à mesma regra de agenciamento do espaço em superfícies curvas. É por meio da cerâmica que os significados da pintura corporal se perpetuam e se expandem. A cerâmica oferece o campo mais extenso de formas e modelos decorativos. Entre os Asurini, esta relação estreita entre pintura corporal e pintura sobre cerâmica permite perpetuar uma arte gráfica que poderia, com o tempo, desaparecer. Por outro lado, como as normas e regras formais são mais severas para a pintura aplicada no corpo, a pintura sobre cerâmica, menos sujeita a regras restritas, permite às artistas maior liberdade para criar variações gráficas e mesmo inovar quando se trata da comercialização destes artefatos.

Entre os Asurini o mundo geometrizado se sobrepõe aos diferentes domínios cósmicos, combina-os de acordo com os seus significados, segundo Regina Müller:

Os desenhos possuem significado e obedecem a regras estéticas e morfológicas. Esses significados estão associados à cosmologia. Três domínios estão na nomenclatura dos desenhos, a natureza, a cultura e o sobrenatural. A complexa elaboração dos rituais Asurini atualizam a visão de cosmos povoado de inúmeros seres, além dos humanos. À predominância do sobrenatural na organização do cosmo e da sociedade correspondem aspectos formais das representações visuais manifestas nos desenhos geométricos. Supõe-se que antes do contato a pintura corporal foi o principal meio de expressão gráfica.

A divisão do corpo em áreas para a decoração obedece a outras regras além das regras formais do desenho. Trata-se de critérios como sexo, idade e atividades que determinam categorias sociais marcadas no corpo por esses signos visuais. No homem há uma

³³ Entre outros povos isso também se verifica. Por exemplo, os Kadiwéu não realizam mais suas pinturas faciais, mas transpuseram a pintura corporal para suas vasilhas cerâmicas.

divisão horizontal, de ombro a ombro. Nas mulheres, a divisão é vertical e marca o ventre (MÜLLER, 1993, p. 197).

O estilo dos grafismos nos diferentes suportes é o mesmo. Em todos, o desenho único é geométrico, decorativo, mas igualmente simbólico, isto é, traduz noções básicas do pensamento, cujo conteúdo se encontra na própria forma do desenho.

Sobre as técnicas e o estilo do desenho, Regina Müller esclarece:

A aplicação dos desenhos decorativos, existentes abstratamente em uma superfície supostamente infinita e imaginária sobre formas determinadas e restritas, se dá por meio de técnicas que permitem preencher quesitos formais e de estilo [...] A geometrização e a totalização do espaço como modo de percepção visual são tendências que definem o desenho Asurini. As formas abstratas com as quais se realiza a geometrização do espaço referem-se a elementos dos três domínios cósmicos, a natureza, a cultura e o sobrenatural.

A interligação desses domínios na nomenclatura dos motivos e padrões do desenho corresponde à estrutura formal desse sistema visual: o padrão entendido no sentido de regra formal desse sistema visual; o padrão corresponde ao sobrenatural e os motivos realizados segundo esse padrão referem-se à natureza e aos homens, domínios estes “organizados” pelo mundo sobrenatural. Assim, a regra formal dos motivos de animais e plantas e de artefatos é ditada pelo padrão Tayngava, cujo referente é um elemento simbólico ligado ao sobrenatural e à noção de representação nessa cultura.

Resumindo, os padrões são noções abstratas e sua realização concreta se dá por intermédio dos desenhos na cerâmica, no corpo e nas cuias. O motivo a que se refere cada desenho, isto é, seu conteúdo semântico, está relacionado aos domínios da natureza e da produção cultural (do padrão Tayngava, tem-se, por exemplo, o motivo “pata de jabuti ou enfeite labial”). Esses motivos são variações da “grega”, forma básica da maioria dos desenhos Asurini (MÜLLER, 1993, p. 240-241).

A autora também destaca a importância e presença do *Tayngava*: padrão, imagem, réplica, imagem do humano.

Pode-se afirmar que a preponderância formal do padrão Tayngava se relaciona à noção que representa, ou seja à noção da própria representação (imagem) como constitutiva do ser-imagem do ser humano. Tayngava é também o nome de um boneco feito de

taquarinhas encapadas de algodão, figura antropomórfica, usada pelos xamãs e auxiliares em rituais xamanísticos. O traço mínimo do padrão do desenho Tayngava pode ser considerado o braço/perna desta figura, como indicam as mulheres Asurini ao identificá-lo. Esse elemento ritual está relacionado à noção de *Ynga* (princípio / substância vital) compartilhada por espíritos e humanos e manipulada pelos xamãs.

Tayngava representa uma noção básica da filosofia Asurini: a noção de que a representação/imagem é constitutiva do ser e de que a pessoa humana se constitui do princípio vital *Ynga* e de sua representação/imagem, os quais simultaneamente conferem a unidade do ser humano/vivente (MÜLLER, 1993, p. 244-251).

O *Tayangava* são módulos que se repetem, é a imagem do humano, figura elementar que também existe em forma de boneco feito de palha nos rituais xamânicos. Os xamãs, segundo Müller, não incorporam os espíritos; eles são os espíritos durante os rituais. O *Ynga*, princípio vital, está ligado a energia, suor, respiração, coração, saturação. Esse princípio vital dos espíritos é dado para os pacientes para garantir a vida e a cura. Ele é o lugar das substâncias e se manifesta também através dos objetos, do alimento e dos grafismos. O *Tayangava*, concretamente, aparece como um corpo humano com braços e pernas e forma um padrão.

Podemos dizer que as diferentes dimensões da vida Asurini estão ligadas à estética. Os corpos animados existindo pelo grafismo. No padrão *Tayangava* o ângulo de 90 graus já define todo o desenho. O *Tayangava* é síntese do ser, a representação geometrizada do mundo, ampliado ao infinito. Ele pode ser aplicado em diferentes suportes. É como se o suporte cerâmico fosse um recorte de um desenho infinito. Para apreender o mundo, os Asurini se utilizam de padrões gráficos (informação pessoal de Regina Müller) para o seu entendimento do mundo natural, sobrenatural e social.

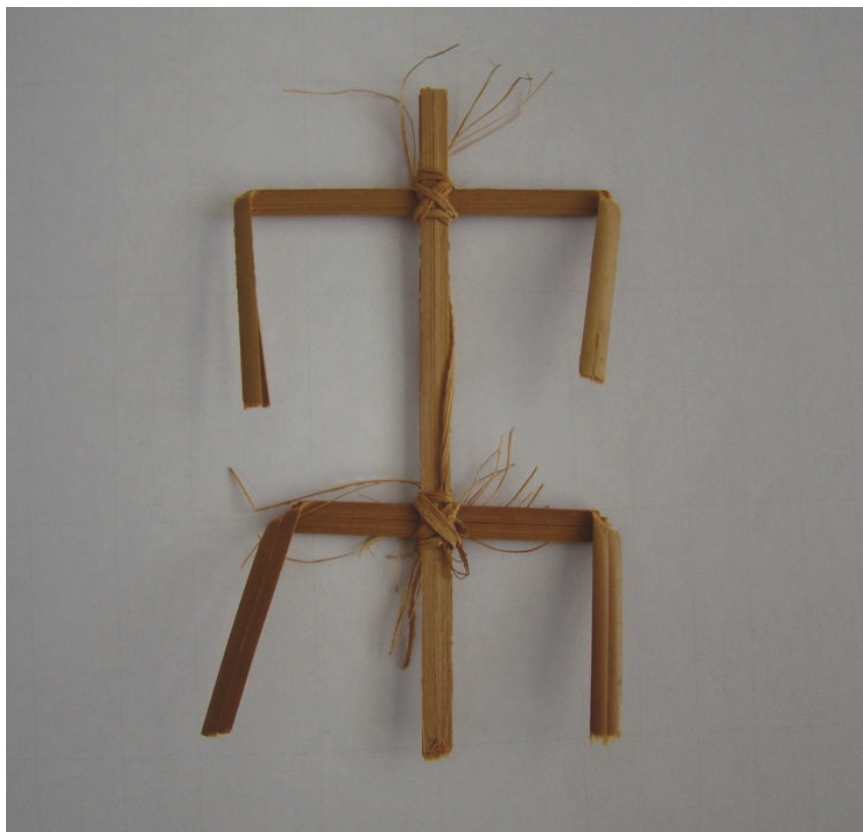


Figura 90 : Boneco de taquara representando a figura do *Tayngava*, coleção Regina polo Müller.

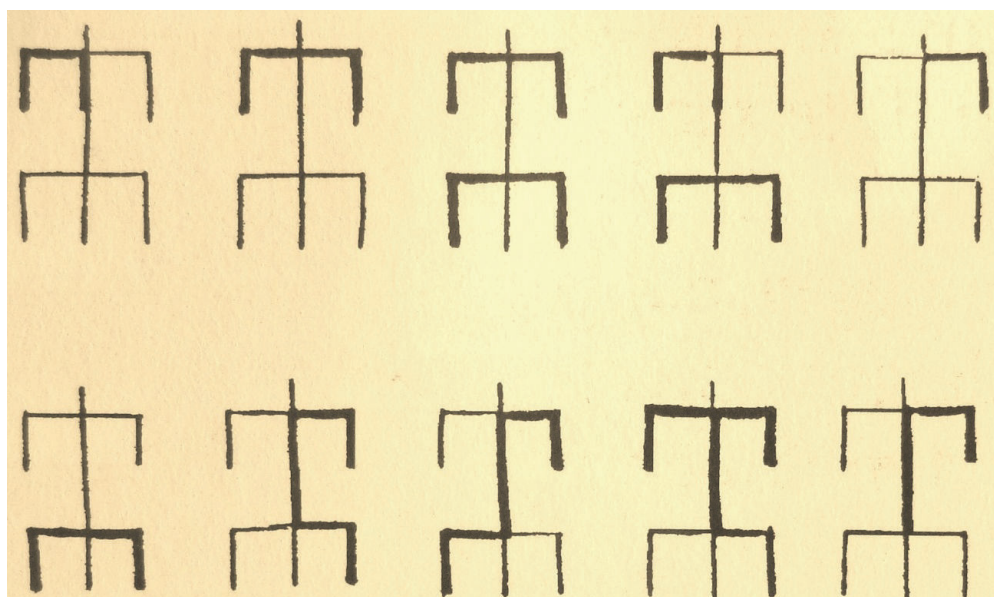


Figura 91 : Unidades mínimas de significação (MÜLLER, 1993, p.243).



Figura 92 : Padrão *Temekwararupyta* (base do enfeite labial) em pintura com tinta acrílica sobre o muro da associação da Fundação Ipiranga. Aldeia Kuatineño. 2015.



Figura 93 : Padrão *Tayngava*, figura antropomorfa. Pintura com tinta acrílica sobre o muro da associação Fundação Ipiranga. Aldeia Kuatineño. 2015

Os Asurini utilizam o grafismo para decorar os seus corpos. A estética é estruturante nos aspectos culturais deste povo. Pelo desenho geométrico, podemos entender muitos aspectos da sociedade Asurini, pois ele é a base no processo de socialização.

O grafismo é aplicado sobre vários suportes, como armas, cerâmicas, peneiras (trançado) e cuias. Esses grafismos têm inúmeras variações.

A seguir alguns padrões gráficos aplicados sobre peças da coleção Asurini do Museo di Storia Naturale di Milano (catálogo, 1995, p.25-26).

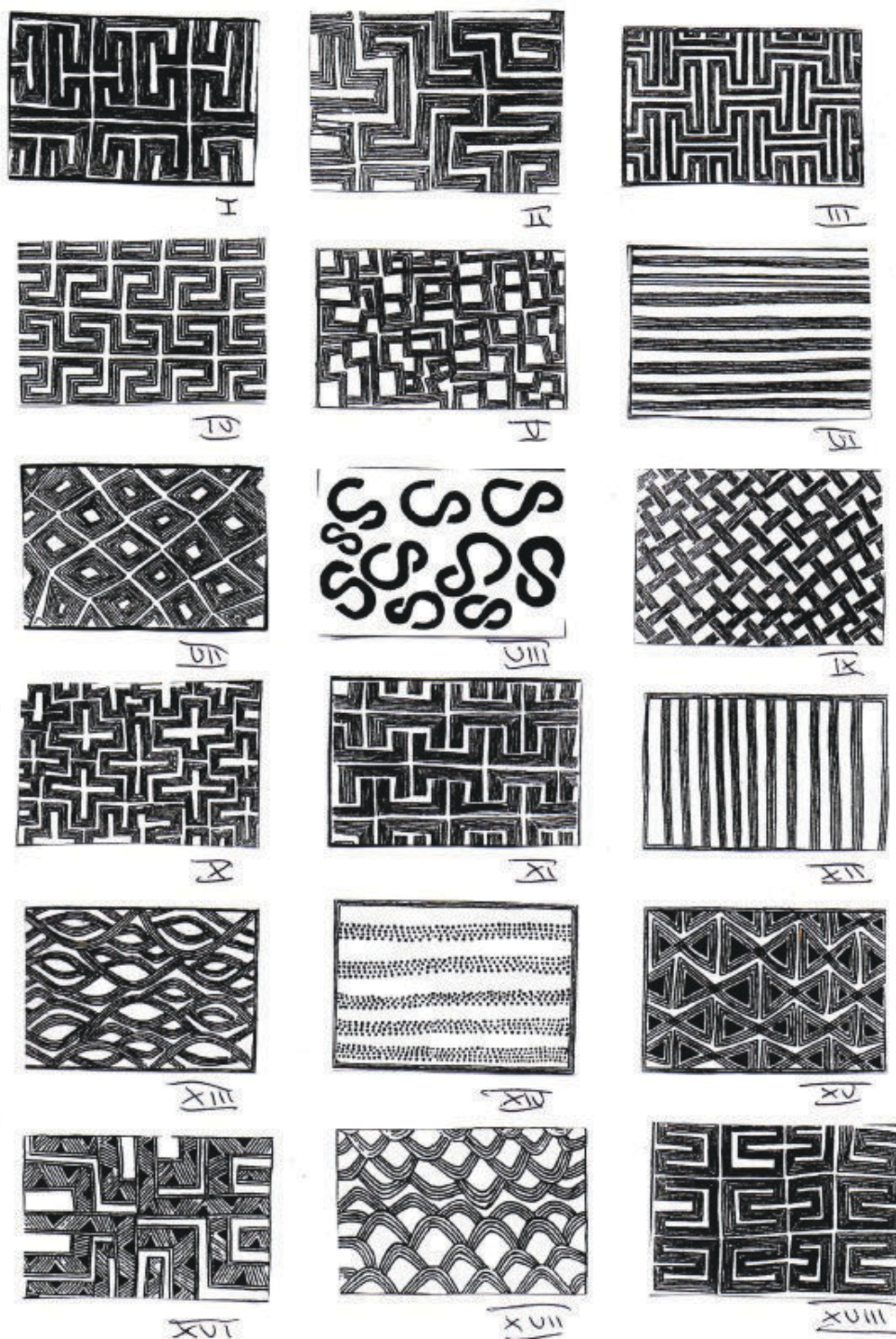


Figura 94: Motivos da iconografia Asurini aplicados sobre peças cerâmica da coleção etnográfica do Museo di Storia Naturale di Milano. 1995.

Os padrões gráficos dos Asurini como podemos observar na figura 94 são como explica Regina Müller (1993, p.241) “curvilíneos; zigue-zague (linha quebrada); losangular; diagonal; “grega”(ângulo de 90°); linha reta; ponto; linha cruzada e triangular.”

Elencamos abaixo os nomes dos motivos iconográficos apresentados na figura 94, das peças da coleção do Museo di Storia Naturale di Milano.

I – *Temekwararupyta* (base do enfeite labial)

II – *Yagywaky* (ramo da árvore *Yagiwa*)

III – *Taygawa pyika* (*Taygawa* sentado)

IV- Transformação do *Taygawa*

V - *Taygajupytawira* (*Taygawa* sem um braço)

VI – *Pirijyna* (linhas paralelas na horizontal)

VII – *Kujape’i* (pequena casca de cabaçeira - *Crescentia cujetê*)

VIII – *Ka’iwainyna* (rabo de macaco)

IX – *Pe’i* (desenho alternado, trançado)

X - *Ajawuiaky* (ramo de árvore)

XI – *Jauipapera* (mão de jabuti-tinga – *Testudo tabulata*)

XII – *Kuaawa* (linhas paralelas verticais)

XIII – *Kumaná* (ramo de feijão)

XIV – *Pinima* (tiras pontilhadas)

XV – *Taygakua* (variante do *Taygawa*)

XVI – *Ja’eakyga* (desenho da borda da vasilha)

XVII – *Uru'aja* (bico de urubu)

XVIII – *Tyigwarera* (sem dente)

A mesma distribuição gráfica no corpo se repete na cerâmica, pois são formas semelhantes, arredondadas e tridimensionais. Por exemplo, a pintura da perna pode ser usada no pote.

O desenho delimita o espaço respeitando certas divisões. No homem, a pintura une, liga o desenho ovalado dos ombros preenchido de grafismos geométricos por um traço na horizontal. Essas pinturas no ombro, por exemplo, fazem referência à performance do guerreiro enquanto atirador de flechas.



Figura 95: Pintura ovalada somente pintada nos homens preenchida com grafismo no ombro do índio Manduka. Aldeia Kuatineho, 2015.



Figura 96: O índio Manduka pintado. Percebe-se a linha horizontal que representa a pintura masculina unindo as duas formas ovaladas dos ombros. 2015.



Figura 97: A imagem e o princípio vital estão intimamente ligados. Essa prática de pintura facial ainda persiste como afirmação da identidade, principalmente entre os mais velhos. Aqui a pintura *pinima* (pontilhada). 2015.

Na mulher, o que define a pintura é uma divisão vertical sobre o ventre. Os Asurini denominam esta pintura *Joaketé* (pintura “de verdade”), que só é reproduzida no corpo feminino, e não nos objetos.



Figura 98: Pintura *Joaketé* sobre corpo de uma criança do sexo feminino. Nota-se no peito desta criança a linha vertical como divisão do corpo. Tinta de Jenipapo. Aldeia Ita'aka 2015.

A pintura e o grafismo neste caso faz existir os corpos e os objetos e designa também as funções correspondentes a cada um deles. É importante ressaltar que a arte não é tida como representação. Ela é, ela constitui, ela realiza.

As regras de aplicação de grafismos nos potes determinam suas funções. A pintura valoriza a forma; o elemento plástico e o elemento gráfico se complementam, sendo que o elemento gráfico valoriza a forma.

As divisões gráficas aplicadas no corpo também se repetem na cerâmica, pois essa é considerada um corpo, que por sua vez também possui uma divisão similar, isto é, uma corporalidade como barriga, bunda, pescoço e lábio.



Figura 99: Pintura sobre perna. 2015.



Figura 100: Pintura sobre cerâmica. 2015.

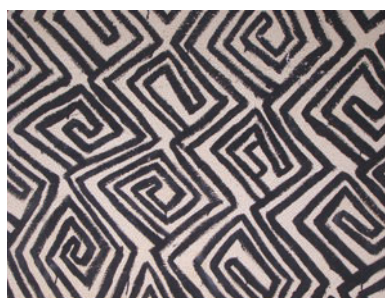


Figura 101: Pintura sobre parede. 2015.

Tradicionalmente os bancos Asurini, esculpidos em madeira, não recebiam grafismos. No entanto, hoje, em que os Asurini são reconhecidos pelos seus grafismos belos e específicos, eles passaram a decorar todos os seus objetos, sem distinção, com essas pinturas, na maioria das vezes em função das demandas

externas ligadas à comercialização dos objetos. Atualmente, as regras não são mais tão rígidas. O sucessivo impacto das últimas décadas sobre esse povo fez com que alterassem muitas de suas práticas. As mulheres, entretanto, ainda continuam a produzir painéis de cerâmica devido à tradição e ao fator econômico (a comercialização, uma necessidade dos tempos atuais).

Resumindo, segundo Lux Vidal:

O poder das representações gráficas, enquanto formas coletivas, provém, em parte, de sua presença tangível e das imagens que veiculam. A experiência cotidiana e os valores tradicionais se tornam, pela expressão gráfica, uma linguagem visual compartilhada. Todas as artes indígenas, e o grafismo em particular, se apoiam em convenções formais para representar os objetos, eventos, seres, processos e relações sociais. Enquanto sistema de comunicação visual, a arte gráfica possui também uma função de memória social. Ela é ao mesmo tempo repetição de motivos e de estilos que definem cada cultura e a associação de temas, materiais e técnicas que expressam a criatividade de cada indivíduo. Estes significantes também refletem o momento histórico vivido, incluindo os desafios e as modificações exigidos pela percepção individual das mudanças e a tradição a partir da qual o artista controla sua própria visão e se afirma enquanto representante de seu povo. A tradição e o passado são reelaborados, em um momento histórico, codificando em gráficos, esteticamente estruturados, e por meios não linguísticos, os conteúdos culturais e valores atualizados (BRÉSIL INDIEN, 2005, p. 185-198).

3.7 O uso das cerâmicas Asurini, no contexto regional e contemporâneo

Hoje, devido a circunstâncias históricas e de conjuntura, há uma enorme diferença entre o uso tradicional e o uso contemporâneo da produção cerâmica Asurini, o que de certa maneira também afeta as formas e as pinturas.

A comercialização dos artefatos cerâmicos é bastante recente entre os Asurini, mas se tornou intensa, com intervenções externas invasivas. A situação está, infelizmente, levando a uma descaracterização e desvalorização da arte cerâmica tradicional, que, como vimos, destaca-se tanto pela variedade das formas, pela beleza e complexidade dos grafismos e apliques, pelo acabamento reluzente das peças, como pelas dimensões sociais e cosmológicas expressas nesta arte, tão

presente na vida ritual e matriz de uma visão de mundo compartilhada pela sociedade Asurini.

A seguir transcrevo as informações que me foram passadas pela professora Regina Müller e que incidem profundamente sobre a arte cerâmica Asurini.

De 1998 a 2005, a empresa britânica de cosméticos The Body Shop (TBS) atuou no médio Xingu por meio de uma parceria comercial com a Funai, através da cooperativa Amazoncoop. Tratava-se da comercialização do óleo da castanha-do-pará, fundamentada, segundo os dirigentes da TBS, em uma produção ambientalmente sustentável. De fato, para os críticos dessa iniciativa, o principal bem que os povos indígenas envolvidos forneciam à empresa era o uso da imagem e a identificação da marca TBS às sociedades indígenas amazônicas. A Amazoncoop foi montada por iniciativa do administrador da AER da Funai em Altamira, no ano de 1998, para suprir, segundo ele, a necessidade de oferecer melhor assistência aos povos indígenas dessa região e com vistas à autonomia e autodeterminação indígena, quando pudessem um dia assumir a liderança da cooperativa. No período em que a cooperativa desenvolveu suas atividades, os Asurini participaram mais como mão de obra para a coleta da castanha do que como dirigentes, apesar de alguns deles terem sido membros da diretoria, sem terem a mínima noção do que representava o empreendimento "sustentável"³⁴.

De minha observação pessoal, posso relatar que, de acordo com a ideia de o que mais interessava à TBS era o uso da imagem para relacionar seus produtos a povos indígenas da Amazônia, os Asurini passaram a confeccionar pequenos frascos de cerâmica decorada que deveriam servir de embalagens para alguns de seus produtos, ou como brindes talvez. Não tenho dados sobre o uso efetivo dessa produção pela empresa, *mas testemunhei a grande quantidade e o interesse e foco das ceramistas Asurini em confeccionar as pequenas peças.* (Grifos nossos.)

Desentendimentos entre a TBS e a Funai provocaram o fim da parceria, segundo o administrador da Funai me relatou, mas não sei se a causa não foi o próprio esgotamento do interesse comercial da TBS nesse empreendimento (MÜLLER, depoimento ao autor, 2015).

Fica evidente que esse projeto foi “imposto de cima”, sem nenhuma participação dos índios, a não ser como mão de obra, tanto para coleta da castanha do Brasil, como para a produção de cerâmica “miniaturizada” para perfumes e brindes, isto é, com formato e grafismo modificados (ver figura 102).

³⁴ Fabio Augusto Nogueira Ribeiro, "Etnodesenvolvimento e o mercado verde na Amazônia Indígena: Os Asurini do Xingu", Programa de Pós-graduação em Ciência Ambiental da USP.

Esse projeto assim como veio se foi, sem maiores explicações e com um agravante, o aval da Funai na época.

O que se verifica é que a arte gráfica Asurini no suporte cerâmico possui um grande atrativo para empreendimentos comerciais do tipo “artesanato de nossos índios”, “artesanato dos povos da Amazônia”, etc. O único entrave para a produção em massa era o tamanho das peças, mas a miniaturização acarretou mudanças importantes em todo o processo de fabricação.

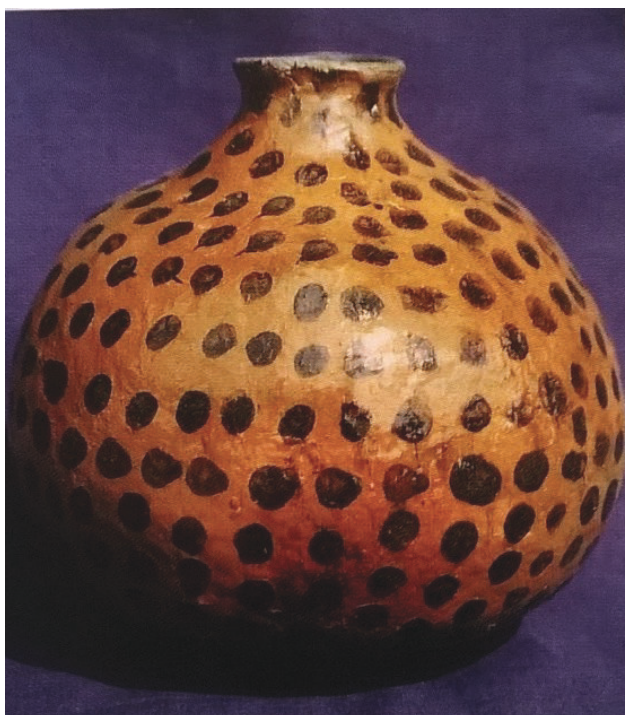


Figura 102: Peça encomendada pela Bodyshop. Pintura *Pinima*. 2004.

A entrada da Fundação Ipiranga (FI) na aldeia é uma nova etapa, mas vai na mesma direção. Segundo a professora Regina, a FI inicia suas atividades entre os Asurini por volta de 2004-2005:

A FI inicia suas atividades entre os Asurini por volta de 2004/2005. Não consegui precisar essa data³⁵.

Com o aval da AER da Funai em Altamira, nos últimos anos, a FI passou a atuar entre os Asurini por meio do "Projeto Awaeté". De acordo com esses empreendedores indígenas, trata-se de uma ação social, sem fins lucrativos, na qual a compra do artesanato Asurini

³⁵ Trecho retirado do EIA-RIMA-AHE Belo Monte /processo IBAMA n. 02001.001848/2006-75.

tem como contrapartida o investimento em infraestrutura (placas solares) e serviços e aparelhos odontológicos (observação pessoal: que nunca funcionaram e nunca foram utilizados...). Em 2007, marcas da cultura Asurini, oferecidas pela FI que as comercializou, foram utilizadas pela empresa Chama da Amazônia para lançamento no mercado nacional de uma linha de perfumes. Têm apenas a informação de que as mulheres Asurini recebiam um pagamento por rótulo de tecido pintado à mão, além de uma doação de um valor aproximado de R\$ 4.000,00 à comunidade. Em 2009, a FI inaugurou uma loja em Belém para a venda dos produtos indígenas da Associação Indígena Asurini Awaeté, destacando-se bolsas e roupas customizadas com os grafismos Asurini, além dos objetos cerâmicos, bancos, enfeites corporais, dentre outros.

De minha observação pessoal, tenho a dizer que a FI, através do trabalho de um designer, interferiu drasticamente na produção de objetos decorados, subvertendo regras estéticas na realização dos grafismos. Outra intervenção negativa foi o direcionamento da produção para grandes quantidades e tamanhos pequenos para facilitação no transporte das peças. Grave também é o sistema de comercialização que aliena os Asurini, que não têm a menor participação nos "negócios" da loja da FI e agora do Museu do Índio do Pará, no Mangal das Garças, lugar "nobre" que conseguiu para seu empreendimento³⁶ (MÜLLER, depoimento ao autor, 2015).

Pessoalmente, vi na aldeia Kuatineho uma casa da Fundação Ipiranga, totalmente abandonada.

Quando estive em Belém, em 2014, na ocasião do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas (ANPAP), tive a oportunidade de conhecer no mercado central uma loja da Fundação Ipiranga. Nesta ocasião, conversando com o vendedor, ele me informou que a Fundação tinha um estoque de peças cerâmicas Asurini. Mostrei-me interessado em ver o acervo. Andamos até o local que se encontrava a algumas quadras dali e fomos levados ao fundo de uma casa onde estavam estocadas as cerâmicas.

³⁶ Sobre a Fundação Ipiranga segundo seu *site*: "A Fundação Cultural Ipiranga nasceu do sonho de manter viva a cultura paraense, preservando e promovendo ações culturais e atuando na disseminação das manifestações artísticas, possibilitando ao cidadão acesso a arte, a cultura e a educação, bases essenciais ao desenvolvimento humano. A Fundação Ipiranga tem o diferencial de atuar também como ator do processo da Responsabilidade Social, contribuindo efetivamente na transformação de ambientes socioculturais que garante a melhoria do espaço paraense". Fonte: <www.fundacaoipiranga.com.br>.



Figura 103 : Acervo guardado pela Fundação Ipiranga, em Belém do Pará, 2014.

Fiquei impressionado com a quantidade de peças que se encontravam ali. O vendedor me explicou que eles incentivavam os Asurini a produzirem potes pequenos, pois esses são mais fáceis de serem comercializados para os turistas. Também pediram a mudança de alguns processos de produção cerâmica, incentivando os Asurini a utilizarem engobes brancos para ressaltar ainda mais o grafismo como também o brilho das peças. Como chamariz para os turistas ou compradores, pediram que as artesãs pintassem com grafismos a totalidade da peça, lembro que os Asurini não fazem desenhos normalmente na base das vasilhas. Feitas estas alterações, as peças estariam adequadas à proposta de compra pela Fundação. Havia ali, o que estranhei, uma quantidade de peças maiores que, segundo o vendedor, eram destinadas à venda para colecionadores ou público mais selecionado.

Algumas panelas estavam com tampas, outra novidade. As índias também foram incentivadas a modelar pequenos bichos, em separado e não mais como apliques. Vendiam-se também grande quantidade de tecidos pintados.



Figura 104: Cerâmica com grafismos desenhados na base da peça. Belém do Pará, 2014.



Figura 105: travessa cerâmica com tampa. Belém do Pará, 2014.



Figura 106: Tecidos pintados pela índias Asurini, Belém do Pará, 2014.



Figura 107: Emprego de engobes brancos, 2014.



Figura 108: Modelagem de bicho, 2014.

3.8 Ações e projetos ligados à cultura Asurini

Em contraposição a atividades e demandas externas, que os índios Asurini aceitam, mas que pouco contribuem para a valorização da sua cultura, está em curso um projeto que se contrapõe de maneira construtiva ao quadro bastante

deprimente descrito anteriormente. Trata-se de uma pesquisa e de ações colaborativas coordenadas pela arqueóloga e antropóloga Fabíola Andréa Silva, do MAE-USP, relatadas no artigo “Arqueologia colaborativa com os Asurini do Xingu: um relato sobre a pesquisa no igarapé Piranhaquara, T.I. Koatinemo”, publicado na Revista de Antropologia, n. 58(2), em 2015.

No meu entendimento, parece-me que, na conjuntura regional atual, um projeto como esse é a melhor maneira de ajudar os Asurini a fortalecer sua identidade, recuperando a história da ocupação de seu território, rememorando, *in loco*, acontecimentos pré e pós-contato, revisitando antigos sítios e aldeias, comentando com os mais jovens eventos e a vida dos antigos; enfim, reativando a memória, preservando conhecimentos, reconstruindo saberes e fortalecendo a autoestima e o protagonismo necessários para a construção de uma vida que respeite o modo de vida Asurini, incluindo os rituais tradicionais e a produção cerâmica e sua rica decoração, expressão artística de uma visão de mundo particular, tecnicamente muito elaborada e marca inconfundível do povo Asurini.

Citarei a seguir alguns trechos do artigo de Fabíola que enfatizam o apreço desta iniciativa pelos próprios índios, especialmente com relação à arte e produção cerâmica, sempre muito presente.

[...] O território foi entendido como sendo um espaço construído, (re) conhecido e de pertencimento, o que se constitui a partir de processos históricos e culturais de interação socioambiental. [...] testemunhei durante os dias passados na floresta um profundo e permanente diálogo ocorrido entre as novas e velhas gerações, sobre o passado e o presente (SILVA, F., 2015, p. 145).

A autora julga muito importante a participação das comunidades na produção e divulgação dos resultados da pesquisa: “Eles decidiam sobre o que retirar ou não da T.I. para serem guardados nas escolas ou em suas casas” (op. cit., p. 148).

Em outro trecho:

Andando sobre estas antigas aldeias, os seus velhos moradores logo buscavam localizar a *Tavyve* (a casa comunal), a estrutura que para os Asurini define a aldeia [...]. Ao mesmo tempo os velhos lembravam eventos ali vividos por eles e seus parentes, dos poderosos pajés e dos grandes rituais [...]. Quando chegamos à aldeia Tapiriri, o mais velho dos pajés Asurini recolheu um pequeno *Japepaí*, que segundo ele era de sua tia e no qual bebera mingau muitas vezes. Durante todo o tempo em que ficamos nessa aldeia,

ele andou com esta vasilha nos braços, relatando suas lembranças e cantando os cantos que ele ouviu naqueles tempos dos grandes rituais. Seguindo o seu exemplo, diversos jovens começaram a buscar outras vasilhas, e, em pouco tempo, várias vasilhas inteiras ou quase inteiras foram resgatadas. Estas vasilhas foram levadas ao acampamento e desencadearam uma euforia entre as mulheres, que logo se acercaram delas, tecendo comentários sobre a habilidade das antigas ceramistas e de como elas, no presente, já não dominavam com a mesma precisão as técnicas de confecção das formas das vasilhas [...]. Algumas vasilhas inteiras foram levadas para aldeia Koatinemo e um grande *Japepaí* foi destinado para ficar na escola para ser mostrado às crianças. Outras vasilhas inteiras ou que podiam ser remontadas foram confiadas ao acervo do MAE/USP (op. cit., p.152).

Percebe-se que esta pesquisa vai muito além de um simples levantamento arqueológico. A este respeito a autora comenta: A arqueologia não se volta exclusivamente para os vestígios do passado, mas fica atenta para os reflexos de sua prática na vida dos povos no presente (op. cit., p. 153).

Ela defende a “não primazia da interpretação científica ocidental em detrimento dos saberes indígenas sobre os registros arqueológicos” (op. cit., p. 154).

E acrescenta:

Os Asurini têm um modo próprio de olhar para aquilo que os arqueólogos chamam de registro arqueológico. [...]Os registros arqueológicos são apreendidos como sendo a “objetificação” das habilidades, conhecimentos e afetos dos seus antepassados e ancestrais míticos. (op. cit., p. 157).

É neste momento de (des) encontros que ficam mais claros os aspectos cosmológicos relacionados aos artefatos, incluindo a cerâmica.

Os sítios arqueológicos onde esses materiais são encontrados são “lugares significativos”, nos quais o tempo mítico e o tempo da memória estão entrelaçados [...] e onde o passado é traduzido e (re) vivido como um “presente ausente” [...] Assim, as bacias de polimento são o banco de *Maira* [um demiurgo] [...] Os vestígios cerâmicos, por sua vez, são atribuídos aos ancestrais míticos a às antigas ceramistas Asurini (op. cit., p. 157 - 158).

A seguir a autora relata o mito de *Tauva* (ver anexo 5), relacionado às origens da cerâmica.

A autora considera que, a exemplo de outros projetos colaborativos com os povos indígenas, essa pesquisa possibilitou uma atualização das relações dos Asurini com os ancestrais míticos e seus antepassados.

Quando voltamos da aldeia Tapipiri, um jovem que segurava um *Kavioí* – um tipo de vasilha utilizada para transportar água e que vários anos não é mais produzido – fez a seguinte reflexão: “Fabíola, a gente pode ver este projeto como um tipo de resgate. Eu vou levar esta panela e guardar para minha filha. Quando ela crescer, ela vai poder aprender a fazer esta panela do modo como faziam os antigos (op. cit., p. 158)

Paralelamente este projeto segundo Fabíola “também foi uma ocasião para os Asurini e especialmente os jovens (re) conhecerem estas partes de suas terras e começar a planejar a sua ocupação mais efetiva através das atividades de caça e pesca”. Constatamos que é também uma maneira de se defender dos invasores cada vez mais numerosos.

CAPÍTULO IV

ANÁLISE LABORATORIAL DAS MATÉRIAS-PRIMAS UTILIZADAS PELOS ASURINI NA PRODUÇÃO CERÂMICA

As análises laboratoriais (aspectos físico-químicos) para verificar componentes das argilas, presença de pinturas vegetais ou minerais de superfície e temperatura de queima, foram realizadas na Escola SENAI Mario Amato – Núcleo de Tecnologia Cerâmica, no Laboratório de Microscopia Eletrônica de Varredura (MEV), localizada em São Bernardo do Campo – SP. Foi usado o sistema de Microscopia Eletrônica de Varredura (MEV), análise por Espectro por Energia Dispersiva (EDS) e Determinação da temperatura de queima através da avaliação da porosidade aparente e absorção de água.

Pelas análises das argilas e dos engobes, verificamos algumas variações da matéria-prima nas amostras recolhidas nas aldeias Kuatnemo e Ita'aka, conforme tabelas abaixo:

Argila de Ita'aka

Análise Quantitativa por Espectrometria de Fluorescência de Raios X.

DADOS DOS ENSAIOS

ENSAIOS	RESULTADOS (%)	ENSAIOS	RESULTADOS (%)
Perda ao fogo	5,41	MgO	< 0,01
SiO ₂	72,69	Na ₂ O	< 0,01
Al ₂ O ₃	16,31	K ₂ O	2,56
Fe ₂ O ₃	1,60	MnO	0,01
TiO ₂	0,54	P ₂ O ₅	0,03
CaO	< 0,01	-----	-----

Tabela 1 – Resultado da análise da amostra de argila de Ita'aka. Essas amostras de argilas foram extraídas da aldeia do Ita'aka em 2015. Fonte: SENAI, 2016.

Argila de Kuatinememo

Análise Quantitativa por Espectrometria de Fluorescência de Raios X.

DADOS DOS ENSAIOS

ENSAIOS	RESULTADOS (%)	ENSAIOS	RESULTADOS (%)
Perda ao fogo	5,53	MgO	0,87
SiO ₂	71,92	Na ₂ O	< 0,01
Al ₂ O ₃	12,54	K ₂ O	0,46
Fe ₂ O ₃	6,28	MnO	< 0,01
TiO ₂	0,87	P ₂ O ₅	0,03
CaO	0,60	-----	-----

Tabela 2 – Resultado da análise da argila extraída na aldeia do Kuatinememo em 2015. Fonte: SENAI, 2016.

A partir da análise da tabela de microscopias e análise química, encontramos nas argilas utilizadas pelos Asurini a presença dos seguintes óxidos minerais: sódio (Na), magnésio (Mg), cálcio (Ca), alumina (Al₂O₃), sílica (SiO₂), potássio (K), titânio (Ti), ferro (Fe) e fósforo (P) (para mais detalhes, ver anexos 6). Podemos constatar que os resultados das tabelas de análise da argila das duas aldeias são extremamente diferentes, principalmente com relação à porcentagem de ferro, alumina e sílica. A presença de maior quantidade de sílica e alumina nas amostras coletadas na aldeia Ita'aka e pouca porcentagem de óxido de ferro indica má qualidade desta argila para a modelagem e queima. Por ser muito arenosa e com poucos elementos que a tornem mais plástica, verificamos a dificuldade das artistas ceramistas em produzir suas peças, conforme registro abaixo (figura 109).

A argila que os Asurini empregam é trabalhada sem nenhuma adição de temperos na massa. Segundo Rhodes:

Podemos definir uma massa cerâmica como sendo uma mistura de argilas com outros materiais minerais para se obter um determinado produto cerâmico. Muitas argilas naturais podem ser utilizadas como elas se apresentam. Podemos dizer que estas argilas são massas naturais. No entanto, existem argilas que são modificadas agregando temperos como areia para diminuir a retração, ou elementos que possam aumentar ou diminuir a sua plasticidade conforme as necessidades e técnicas empregadas para sua queima (RHODES, 1976, p. 32). (Tradução nossa.)



Figura 109: Neste ateliê, na aldeia Ita'aka, observamos como as peças produzidas se quebram e esfrelam durante a modelagem. As artistas ficavam bem preocupadas com o fato de não terem ainda encontrado uma argila adequada para fazerem suas vasilhas. Aldeia Ita'aka, 2015.

Sabemos que a tecnologia empregada na confecção de peças cerâmicas em algumas populações indígenas, na região do Alto Amazonas, utiliza temperos adicionados a argila como cinzas ou mistura de argilas de composições distintas para dar maior ou menor plasticidade a este material durante sua modelagem.

Todas as modificações de massas cerâmicas têm o objetivo de adequar as propriedades físicas para fornecer maior ou menor plasticidade, melhor resistência e retração desejada.

No caso dos Asurini, nenhum tempero foi adicionado à massa cerâmica; no caso da aldeia de Kuatinemo, os antiplásticos normalmente já se encontram presentes na argila escolhida, permitindo uma modelagem direta; já no caso da aldeia Ita'aka, a argila é de má qualidade. Como as artesãs a utilizam no seu estado natural, devem buscar novas fontes, testando até encontrarem uma que sirva e seja adequada a suas produções.

Vale destacar que vários outros povos indígenas modificam a argila encontrada em seu estado natural. Como explica Rhodes:

Podemos modificar a argila para trocar a sua coloração, mudar a textura, mudar sua plasticidade para mais ou para menos conforme suas necessidades, modificar para diminuir sua retração assegurando menos deformação na peça, transformar a temperatura de maturação da massa (RHODES, 1976, p. 32). (Tradução nossa.)

As argilas de Kuatimemo são de boa qualidade e adequadas à modelagem e construção de peças utilitárias, pois garantem a maturação das peças durante a queima, tornando-as resistentes e adequadas para uso.

Outro ensaio químico feito nos laboratórios do Senai foram as análises do engobe branco e do engobe alaranjado. Engobe, segundo Rhodes (1976, p. 177), “é uma barbotina³⁷ de terras coloridas que é aplicada sobre uma peça cerâmica no intuito de mudar sua coloração e obter efeitos decorativos”. Verificamos, durante nossa ida a campo, que os Asurini se utilizam deste material para tingir e obter uma base uniforme com uma coloração diferente da própria cerâmica, de maneira a deixar um fundo homogêneo que posteriormente recebe pinturas em outras tonalidades.

“Existem várias maneiras de colorir e aplicar os engobes, e uma parte importante da arte de decorar peças cerâmicas consiste em compor, aplicar e recobrir com esmalte transparente os engobes” (op. cit.). No caso dos Asurini, as mulheres aplicam os engobes sobre a peça queimada, decoram com grafismos e não recobrem com esmaltes transparentes, mas conservam as tinturas e os desenhos, trazendo-lhes mais brilho, por meio da aplicação de resina de jatobá. O pensamento é muito semelhante, mas os procedimentos na fabricação de cerâmicas em ateliês de artistas ceramistas não-índios são diferentes dos utilizados pelos Asurini. Abaixo seguem tabelas referentes aos engobes Asurini e suas composições químicas.

³⁷ Barbotina: mistura fluida de água e argila. Eventualmente, há outros materiais cerâmicos. (RHODES, 1976, p. 228).

Análise do engobe laranja

Análise Quantitativa por Espectrometria de Fluorescência de Raios X.

DADOS DOS ENSAIOS

ENSAIOS	RESULTADOS (%)	ENSAIOS	RESULTADOS (%)
Perda ao fogo	11,83	MgO	< 0,01
SiO ₂	29,28	Na ₂ O	< 0,01
Al ₂ O ₃	17,56	K ₂ O	< 0,01
Fe ₂ O ₃	39,51	MnO	< 0,01
TiO ₂	1,63	P ₂ O ₅	0,06
CaO	< 0,01	-----	-----

Tabela 3 – Composição do engobe laranja coletado na aldeia de Ita'aka. Fonte: SENAI, 2016.

Análise de engobe branco

Análise Quantitativa por Espectrometria de Fluorescência de Raios X.

DADOS DOS ENSAIOS

ENSAIOS	RESULTADOS (%)	ENSAIOS	RESULTADOS (%)
Perda ao fogo	4,21	MgO	0,06
SiO ₂	76,45	Na ₂ O	< 0,01
Al ₂ O ₃	13,92	K ₂ O	1,80
Fe ₂ O ₃	1,85	MnO	< 0,01
TiO ₂	0,79	P ₂ O ₅	0,01
CaO	0,19	ZrO ₂	0,39

Tabela 4 – Composição do engobe branco de Kuatnemo. Fonte: SENAI, 2016.

Segundo os resultados obtidos, notamos que a porcentagem de óxido de ferro no engobe laranja é altíssima, chegando a 39,51% deste material na composição. É ele que dará a coloração ao engobe. Já para o engobe branco, notamos que há porcentagem altíssima de sílica (76,45%) e baixíssima de óxido de ferro (1,85%), o que esclarece por que esse engobe é bem claro.

A maioria dos artistas ceramistas que trabalham com engobes normalmente os aplicam sobre a peça com a argila ainda úmida, que depois secará e será queimada em monoqueima; posteriormente revestem com um esmalte transparente que funde em temperaturas elevadas. Os Asurini passam os engobes, de

tonalidades brancas ou laranjas, sobre a peça já queimada em torno de 700° C, depois pintam a peça e finalmente aplicam a resina de jatobá quente sobre a superfície.



Figura 110: Peça de resina de jatobá, ficando visível a sua transparência após a lapidação da matéria bruta.

Os Asurini aplicam o engobe como base de fundo com um chumaço de algodão embebido no material e esfregado suavemente sobre a peça já queimada. Segundo Rhodes:

A composição de um engobe deve ser que ele possa:

1. recobrir a peça de uma camada conveniente e de cores desejadas;
2. aderir à superfície da peça durante sua retração que acompanha a secagem e queima;
3. vitrificar ou endurecer a uma temperatura igual ou ligeiramente inferior à temperatura de queima da argila que é empregada;
4. ficar intacto sob a camada de esmalte sem se dissolver ou se misturar a ele, nem estourar na superfície e nem escamar

(RHODES, 1976, p. 177) (Tradução nossa.)

As argilas escolhidas para se prepararem os engobes pelos ceramistas normalmente são brancas e possuem como qualidade uma baixa retração. O fato de o engobe ter pouca retração favorece sua aderência sobre a superfície da peça e conseqüentemente há menos risco de o esmalte futuramente “escamar”. Para as peças resinadas dos Asurini, o mesmo processo pode se reproduzir, e a resina poderia escamar e se descolar por pedaços da superfície das peças. Percebemos que a escamação da resina das peças Asurini se dá quando essas recebem uma forte compressão por causa da variação da temperatura ambiente. Temos que considerar que os Asurini tradicionalmente não fazem peças para durar eternamente, sendo sempre substituídas quando necessário.



Figura 111: Peça escamada. Coleção Regina Müller, 2015.

Com relação às colorações das peças Asurini, é importante entendermos um pouco melhor o que são os óxidos. Os óxidos são materiais que, no contato com o ar, em que há muito oxigênio, oxidam-se. Rhodes (1977, p. 72) explica “que a ferrugem é um exemplo muito familiar de oxidação. O ferro (Fe) combinado com o

oxigênio do ar ou da água produz a ferrugem ou o que chamamos de óxido de ferro (Fe^2O^3). O mesmo ocorre com o manganês e outros minerais. Segundo as análises a cor vermelha é devida a uma alta porcentagem de óxido de ferro; e a preta, a uma alta porcentagem de óxido de manganês (ver anexos 6 – relatório sobre as tintas).



Figura 112: Pedras de óxido de ferro e manganês. Essas pedras moles são utilizadas para a fabricação das tintas cerâmicas depois de trituradas.

Quando estes óxidos são misturados com a água, obtém-se uma massa, e quanto mais triturada for esta massa e quanto mais fino e homogêneo ficar este preparo, melhor será sua aderência sobre a superfície das peças. É por este motivo que as ceramistas Asurini esfregam e trituram as pedras de óxido de ferro e de manganês para poder fazer os desenhos em camadas homogêneas e finas. Isso também permite que a tinta preparada se preste a ser utilizada com o pincel feito de pena de mutum³⁸.

³⁸ Mutum-de-penacho: Passáro da família *Cracidea*.



Figura 113: pena de Mutum, para pintar as índias se utilizam de um pedaço da pena.

Outro fator importante é que as ceramistas Asurini trituram os óxidos sempre em recipientes diferentes de modo a não se misturarem e terem sempre uma cor uniforme que não altere sua produção. Esses morteiros de pedra são peças arqueológicas, já utilizadas pelos antigos e reaproveitadas para essa função.



Figura 114: Morteiro utilizado para triturar o óxido de ferro. 2015.

Os óxidos são misturados com água até ficarem com consistência adequada para serem utilizados com a pena de mutum na realização dos desenhos. As aplicações dessas tintas ocorrem sobre o engobe, que precisa estar seco e com boa aderência à peça cerâmica. Desta forma inúmeros grafismos, como pontilhismo, linhas retas, curvas, ângulos retos, poderão ser desenhados sobre a superfície das peças.



Figura 115: Preparação da tinta preta à base de óxido de manganês. As pedras moles de manganês são esfregadas sobre uma pedra dura para preparar a tinta mineral. 2015.

Durante nosso trabalho de campo, outro dado importante nesta avaliação técnica foi constatar que a produção de cerâmica não é algo automático, como mostra o que aconteceu na aldeia nova de Ita'aka, onde as peças, devido à má qualidade da argila, rachavam, não permitindo construir uma peça sequer.

Neste caso, é preciso encontrar novas fontes de matéria-prima, experimentando-as até encontrar a mais adequada. É todo um processo de

“pesquisa”, errando e acertando, que envolve conhecimentos tradicionais, mas também novas adaptações.



Figura 116: Preparação da tinta vermelha à base de óxido de ferro. Nesta foto podemos ver todas as colorações das matérias primas utilizadas para pintar as cerâmicas Asurini. 2015.

CAPÍTULO V

A ARTE CERÂMICA INDÍGENA: ALGUNS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL E SUAS EXPRESSÕES ESTÉTICAS

Para ampliar o panorama e a discussão sobre a produção cerâmica indígena, prossigo apresentando e comentando brevemente a cerâmica produzida por outros povos, como os Wayana, os Palikur, os Karajá, os Waujá e os Kadiwéu. O objetivo é mostrar a grande diversidade desta arte, tão presente entre os índios do Brasil, e sua evolução diferenciada ao longo do tempo histórico pós-contato, ampliando as bases para comparações com a produção dos Suruí e dos Asurini.

Escolhi a cerâmica destes povos por ela estar bem documentada pelos antropólogos que realizaram pesquisas entre eles e com os quais sinto alguma afinidade.

Apesar da grande riqueza das manifestações de arte cerâmica entre os índios do Brasil, é um fato indubitável que após o contato ela sofreu um impacto devastador pela concorrência das panelas de metal, industrializadas, obtidas por troca ou no comércio. Resta saber, então, como e por quais razões esta arte se perpetua em certas sociedades, podendo mesmo verificar-se uma certa retomada de interesse por esta arte nos tempos atuais.

Os textos que apresento a seguir são citações um pouco extensas, mas indispensáveis para entender a especificidade de cada povo, além da abordagem também específica de cada pesquisador. Não é possível esboçar qualquer comparação sem entender antes o que caracteriza cada caso. Entretanto, trata-se evidentemente de resumos que, apesar de apontar aspectos essenciais, não reflete a riqueza descritiva e teórica da versão integral dos textos.

5.1 A cerâmica Wayana

Começo por um trabalho recente e muito interessante da antropóloga e museóloga Lucia H. van Velthem (2016), do Museu Paraense Emílio Goeldi, sobre a cerâmica dos Wayana. Esse povo indígena de língua Carib, no Brasil, está

estabelecido às margens do rio Paru de Leste, ao norte do estado do Pará, na T. I. Parque Tumucumaque e na T.I. Rio Paru d'Este. Outras comunidades estão instaladas na Guiana Francesa e no Suriname

A autora ressalta o estatuto do objeto cerâmico na sociedade Wayana e sua posição estratégica na cosmovisão indígena, o que, já de início, caracteriza o seu valor cultural para além de sua materialidade. Na construção de seus argumentos, a autora se vale dos mais recentes aportes da teoria antropológica sobre os ameríndios, deixando claro que, para entender todo o sentido da produção de um artefato, é preciso conhecer a fundo a sociedade que o produz, e isso pode levar anos de pesquisa. Resumindo, a cultura material não é algo fácil de abordar e não pode se resumir aos aspectos mais visíveis do processo de produção, mesmo que estes aspectos estejam detalhadamente descritos e analisados neste trabalho (VELTHEM, 2016, p. 2).

Para os Wayana as produções humanas pertencem ao domínio terrestre onde vivem e onde desenvolvem tecnologias e habilidades que precisam ser aprendidas e executadas de acordo com regras sociais. Essas ações/fabricações resultam em pessoas, artefatos e alimentos e estão intimamente conectadas à noção de que são exercidas a partir de modelos criados nos tempos primordiais pelos demiurgos, os KUIULITOM [...] As tecnologias demiúrgicas são descritas no mito da criação [...] A sua principal característica é a de possuir um componente de metamorfose e de expressar a grande ebulição criativa dos primeiros tempos (VELTHEM, 2016, p. 2).

Diz a autora:

no mito, as características de Ëliwe, a mulher de argila, determinaram desde os tempos primordiais as qualidades intrínsecas dos objetos cerâmicos e de sua matéria-prima: são pesados e friáveis. As rachaduras e fragmentações dos artefatos são considerados “doenças” e são comparadas às fraturas ósseas dos humanos. Por este motivo esses artefatos são confeccionados e manipulados com extremo cuidado, e severas normas e restrições orientam sua confecção, aspectos que não são observados na produção de objetos que empregam outras matérias-primas.

[...]

O mito de criação indica que a detentora da cerâmica utilitária era Pëlë um ser que reveste a forma de uma fêmea de batráquio. Considerada a avó primordial, detinha os conhecimentos da fabricação do beiju de mandioca brava, destinados ao preparo de

bebidas fermentadas. Em sua cozinha, Pëlë empregava um torrador circular de cerâmica (op. cit., p. 3).

Ao longo deste trabalho, são reveladas as intrincadas relações entre pessoas, animais, alimentos e objetos. A autora também nos conduz a conhecer outros aspectos relacionados aos artefatos:

Este artefato (o torrador) criado pelos demiurgos era capaz de se morfosear, mudar de aspecto e categoria. Nesta perspectiva, o torrador era também um ninho de vespas e o tipiti uma cobra sucuriju [...] Entretanto, tendo recuperado sua verdadeira aparência, [estes objetos] se mantinham inertes nos jiraus em que eram depositados, pois estes constituíam, efetivamente, as “redes” em que adormeceriam (op. cit., p. 6).

Entre os Wayana, o corpo humano é objeto de significativo interesse e atenção e representa importante capital simbólico de uma pessoa. A estreita associação entre pessoas e coisas enquanto um corpo fabricado é evidenciado de muitas formas:

As partes constitutivas do corpo humano podem ser referidas, figurativamente, como objetos, como o útero que é comparado a um recipiente cerâmico (ou uma cuia) e o ventre a um cesto de bordo circular. Os artefatos, entretanto, reproduzem de forma integral ou parcelada as características dos corpos [...] Assim, determinado vaso seria o escroto da anta e um cesto de trama aberta o papo do uruburei (op. cit., p. 6).

É apenas após estes esclarecimentos “imateriais” relativos à esfera cognitiva que a autora passa a descrever a fabricação da cerâmica. Para os Wayana:

a produção de objetos cerâmicos é estreitamente relacionada à visão e ao tato. Para os Wayana a sede do conhecimento são os olhos, onde há uma figura invertida, um componente da pessoa, que se apresenta na pupila. Entre a visão e o gesto, há fluxo contínuo de intercâmbio e assim os olhos guiam as mãos. Estas, por sua vez, asseguram que os conhecimentos não se esvaem, e, desta forma, uma ceramista passa os dedos nos contornos de uma vasilha para reter sua conformação. O tato é constantemente solicitado, tanto para que a ceramista possa verificar que uma superfície está bem lisa, ou, ao contrário, rugosa; e também para testar o arredondado da forma do vasilhame (op. cit., p. 6).

Quanto aos aspectos técnicos da produção da cerâmica, apesar de apresentar características próprias dos Wayana, são muito parecidos com os processos descritos para outros povos amazônicos. Com relação especificamente à pintura da cerâmica, Velthem diz que “a pintura se constitui na mais importante das técnicas transformativas, aplicada aos corpos humanos e aos artefatos”.

Há características interessantes relativas aos pincéis utilizados:

Compreendidos como dotados de atributos especiais porque são capazes de elaborar grafismos. Os pincéis feitos de cabelo humano proporcionam um tracejado fino e acurado, que lhes faculta a reprodução das pinturas corporais da sucuri sobrenatural, de cuja pele os índios copiaram o seu repertório gráfico (op. cit., p. 10).

A autora comenta ainda que:

há muitos padrões gráficos para a cerâmica, pois foram identificados 29, diferenciados nominalmente, porque cada um expressa e representa seres individualizados, existentes em diferentes espaços e domínios [...] Os grafismos possuem um vocábulo específico para identificá-los [...] A análise formal dos grafismos de cerâmica revela que os seres representados se apresentam de forma integral ou parcial, quando apenas uma parcela do elemento representado é reproduzida. Entretanto, qualquer que seja o tipo de configuração, a identificação dos seres representados é conferida pelo “traço definidor”, que vem a ser a visualização dos elementos cruciais que associam um grafismo a seu modelo, permitindo identificá-lo (op. cit., p. 11).

Na fase final de confecção das vasilhas, é usado um impermeabilizante produzido com mordente vegetal, o ingy do mato.

Essa tintura é passada com os dedos, podendo ser arranhada com as unhas para fazer alguns tipos de grafismos [...] compreendidos como suas escarificações. Essa modalidade apresenta analogias formais com as marcas produzidas pelas garras dos felinos, também designados por esse termo. Os grafismos produzidos por essa técnica são altamente valorizados, porque são comparáveis às intervenções estéticas desses predadores que teriam executado com suas garras desenhos na superfície dos mencionados artefatos (op. cit., p. 12).

Como contribuição metodológica, a autora fornece um glossário com termos cerâmicos em português e na língua Wayana, que pretende auxiliar levantamentos

de campo e identificações museográficas e arqueológicas. Cada vasilha cerâmica é acompanhada de texto sobre suas características e funções na sociedade Wayana.

A autora termina o seu trabalho informando sobre a cerâmica Wayana nos dias atuais. Afirma que esta arte sofreu grande abalo, e o abandono dessa atividade deve-se a vários fatores: as rupturas sofridas na transmissão dos saberes, o uso de vasilhames industrializados, a dificuldade de acesso às terras Indígenas, e a perda de vasilhames, quebrados, durante o transporte para a cidade. Além disso muitos rituais foram abandonados devido à ação dos missionários evangélicos.

A autora informa que muitas mulheres estão tristes por esse abandono. Uma mulher disse: “Um vaso bem pintado é bonito de se ver e é muito importante e necessário nos rituais e festas [...] Quando o chefe da festa deve dispor de um vasilhame especial”.

Atualmente está em curso a realização de oficinas de valorização e gestão dos conhecimentos dos Wayana, voltados para a compreensão, a produção e a aplicação de um inventário de saberes Wayana e Aparaí pelos pesquisadores indígenas.

Apresentamos uma sequência de imagens de vasilhames Wayana-Aparaí confeccionados em 2015, na aldeia Pará-pará. As informações foram obtidas em Velthem, 2016 e as imagens cedidas pela própria pesquisadora.

Primeiramente uma fase de decoração de uma peça cerâmica: o inciso



Figura 117: Aplicação de grafismo inciso. 2015.

Segundo nas figuras 118, 119 e 120 e 121 temos a *Kalapiman*, vasilhame pintada para oferecimento de bebidas fermentadas, em contexto ritual. O convidado toma a tigela das mãos do ofertante e a leva aos lábios, sorvendo a bebida. O convidado pode ofertar o conteúdo às pessoas próximas.



Figura 118: Vasilha *Kalapiman* - Wayana, padrão: *Mekuat Kililin* “rabo de macaco prego” (enrolado) pintado no fundo interno da peça. Coleção Lúcia van velthem, Belém do Pará, 2016.

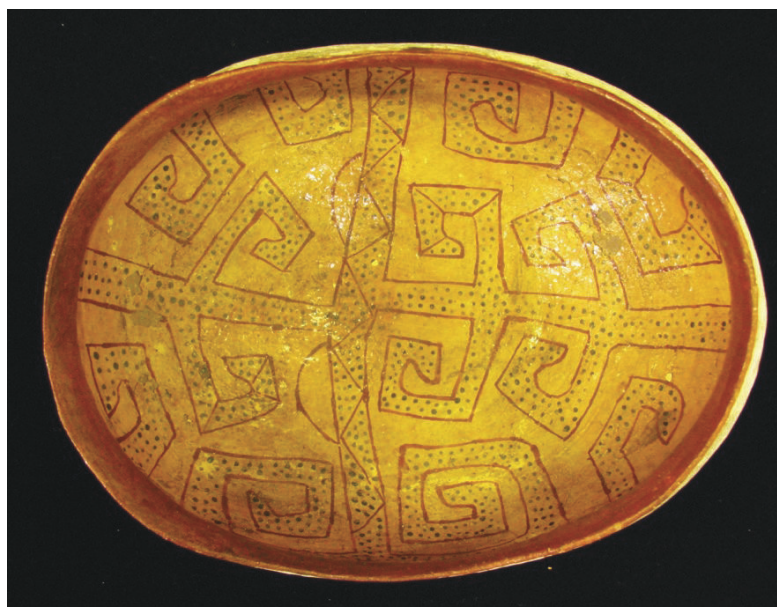


Figura 119: Vasilhame *Kalapiman*- Wayana, padrão no centro *Alimi Atapuxi*: “braços de macaco coamba” (agarrados em galhos de árvore, depois de ser flechado). Coleção Lúcia van Velthem. Belém do Pará, 2016.



Figura 120: Vasilha *Kalapiman* – *Wayana*. Pintura com óxidos minerais na parte interna e engobe branco e vermelho na parte externa da peça. Coleção Lúcia van Velthem. Belém do Pará, 2016.

Na figura 124, temos a *Kalipoh*, taça-tigela para oferecimento de bebidas fermentadas. O convidado deve beber enquanto o ofertante segura a taça-tigela com as mãos. É vedado ao convidado o oferecimento deste conteúdo, ele deve sorvê-lo integralmente. Empregada em contexto ritual específico, na roda masculina instalada dentro da casa *Tukussipan*.



Figura 121: *Kalipoh*, padrão *Paxi Emekun* (“braços de cotiara quando está comendo”). As vasilhas são pintadas internamente para serem apreciadas após a ingestão das bebidas fermentadas. 2016.

E finalmente (na figura 122), vemos a panela vasiforme compósita para cozinhar sobretudo batatas e outros tubérculos, como também para armazenar gordura de coamba.



Figura 122 – *Keiawëgman - Wayana*, panela vasiforme compósita não decorada. Belém do Pará, 2016.

5.2 A cerâmica Karajá

Os Karajá do Brasil Central são um povo indígena bem conhecido, em especial pela sua inconfundível produção cerâmica. Muitos autores estudaram essa arte pelo seu destaque no conjunto cerâmico indígena brasileiro. A cerâmica Karajá foi tombada como Patrimônio Cultural do Brasil pelo IPHAN, tal sua importância, sobretudo a sua arte figurativa, tão rica e diversificada. Hoje cerâmicas Karajá encontram-se em todos os museus e lojas especializadas em arte étnica.

Durante o I Seminário de Cerâmica Indígena no Museu do Índio- RJ, em 2014, também estavam presentes ceramistas Karajá. Elas moldaram ou já traziam prontas as conhecidas bonecas, dando importância tanto à rápida modelagem de figuras como à pintura característica deste povo.

Para comentar esse trabalho, consultei Darcy Ribeiro (1980), Sandra Maria Christiani De La Torre Lacerda Campos (2007) e Whan Chang (2010).

Os Karajá são um povo indígena, habitantes imemoriais da bacia do rio Araguaia, na ilha do Bananal, e se dividem em três subgrupos que compartilham a mesma matriz cultural e linguística. Os Karajá *Iny* são o grupo mais numeroso e as aldeias de Santa Isabel e Fontoura são as de assentamentos mais antigos e mais numerosas. Os Karajá têm conseguido preservar suas heranças culturais e suas línguas. Tal quadro é admirável em se considerando que seus primeiros contatos com a sociedade nacional remontam a mais de dois séculos. Os *Iny*, como eles se autodenominam, estão hoje plenamente integrados e inseridos na sociedade nacional (WHAN, 2010, p. 12).

[...]

Contudo, toda essa miscigenação cultural não abalou a convicção na eficácia de suas práticas tradicionais. O fator decisivo para a preservação da cultura e língua Karajá é sua cosmovisão: a manutenção do equilíbrio entre três níveis do mundo, o celestial, o terreno e o subaquático, garantido pela realização de festas rituais cíclicas, além da estrita observância de normas e condutas sociais prescritas desde tempos imemoriais (op. cit., p. 16).

Antes de abordar o tema das bonecas, as *Ritxoko* (onipresentes), Sandra Lacerda Campos esclarece que as prospecções arqueológicas na região da ilha do Bananal evidenciaram vestígios cerâmicos de antigas populações, que recuam a

produção ao início do século XII, com características semelhantes ao que ainda é produzido.



Figura 123: Bonecas Karajá tradicionais. Museu do Índio, Rio de Janeiro, 2015.

Segundo Lacerda Campos:

Originalmente as ceramistas modelavam vários objetos utilitários e cerimoniais que acompanhavam os ciclos de vida e morte dos Karajá, podendo ser distinguidos morfologicamente em cinco tipos de recipientes. De acordo com a forma e a variedade de tamanho, tinham funções distintas” (LACERDA CAMPOS, 2007, p. 42).

Ainda de acordo com Lacerda Campos (op. cit., p. 42), havia: o “*Besé grande* [...] utilizado para assar o beiju e servir alimento para grandes grupos nas festividades”; o “*Boti*, recipiente fabricado até hoje para armazenar água”; e a “*Watxiwi*, panela utilizada para cozinhar o *calogí*, alimento típico dos Karajá”.

Além disso, prossegue:

Em épocas remotas, quando praticavam o sepultamento secundário de seus mortos, o *Watxiwi* [...] era ritualisticamente confeccionado pela avó materna ou mãe do falecido para enterrar os ossos

exumados, e o *besé*, nessa ocasião, era colocado com alimento nas sepulturas.

Esse ritual [...] não é mais praticado, mas a forma e função do objeto reside na memória dos mais velhos e na curiosidade dos mais jovens, quando observam no cemitério o afloramento dos vestígios cerâmicos de antigos sepultamentos (op. cit., p. 42-43).

A respeito do embate entre tradição e inovação, a autora comenta que o alimento ainda é colocado na sepultura, mas em outros tipos recipientes, como os de plástico ou de metal, substituindo o tradicional *Watxiwi*.

O alimento é repostado nesse período, para que o espírito se alimente em sua jornada para o mundo dos mortos.

[...]

No uso cotidiano, o *Watxiwi* era utilizado como panela para cocção de alimentos, e estas apresentando uma variedade de dimensões de acordo com o tamanho da família. Com a gradativa substituição por panelas industrializadas, sua produção foi abandonada, ficando registrada apenas em acervos dos museus, assim como os *Walú*, [...] utilizados para beber água e armazenar mel.

[...] *Boti* é o único sobrevivente aos apelos do consumo, cuja técnica de manufatura ainda é dominada por algumas ceramistas de Santa Isabel que o fornecem, sob encomenda, para várias famílias da aldeia.

Quase todas as famílias têm um ou dois desses potes, com capacidade de armazenar cerca de 10 litros de água cada um [...] (op. cit., p. 44).

Ao lado das peças utilitárias, havia uma outra tradição cerâmica, a fabricação de bonecas, brinquedos, as *Ritxoko*. Antigamente modeladas em argila crua, com cabelo de roletes de cera de abelha enegrecida com fuligem, as bonecas eram brinquedos com formas arredondadas e robustas. Os conjuntos, representando famílias desempenhavam função educativa na socialização dos pequenos Karajá e reforçavam os laços afetivos familiares (WHAN, 2012, p. 41).



Figura 124: Produção das bonecas *Ritxoko* formando famílias. Aldeia Karajá, 2012.

É interessante relatar esta função das bonecas que se perpetua até hoje. Tradicionalmente, as meninas recebem uma “família” de bonecas, composta de peças que representam pais, irmãos e avós.

A família de bonecas, sempre produzida pela avó (ou tia) para a neta no padrão antigo, é um presente que todas as meninas recebem quando completam 5 ou 6 anos de idade.

[...] O conjunto de peças tem duração prevista até o final da infância, aproximadamente até os 12 anos de idade, quando a menina vai receber outros atributos e outros objetos referentes ao estágio seguinte (LACERDA CAMPOS, 2007, p. 47).

Como as meninas brincam com estas bonecas até os 12 anos, e muitas se quebram, esse seria o motivo por não registrar este conjunto de famílias nos acervos de museus.

Em relação à fase moderna iniciada no final da década de 1940, prevalece a representação de variadas cenas da vida cotidiana da sociedade Karajá. Essas peças cênicas são mais destinadas ao

comércio, não fazendo parte do conjunto de peças presenteadas às crianças (LACERDA CAMPOS, 2007, p. 49).

Estas bonecas passam no século XX por transformações. As coleções são classificadas em duas fases, antiga e moderna, sendo a década de 1940 o limite temporal entre as duas.

Na antiga, as peças não passavam pelo processo de queima, o que restringia a sua morfologia a figuras humanas sem muitos detalhes.

Na fase moderna, a adoção da técnica de cozimento dos objetos possibilitou o desenvolvimento de diversas modalidades e a introdução de novos padrões estéticos [...] com a confecção de cenas de vida cotidiana dos Karajá.

O aprimoramento técnico permitiu novas experimentações favorecendo a ampliação do repertório figurativo e a criação de cenas realistas como ralar mandioca, o cuidado com os filhos, pesca com canoa, entre outros [...]

O processo artístico e criativo das oleiras Karajá consiste em um jogo lúdico de variação e elaboração de formas [...] como exemplo as bonecas com mais de uma cabeça e as com vários seios (op. cit., p. 112).

Como reforça Lacerda Campos, nota-se que permanências e inovações permeiam as escolhas das ceramistas, e a criação de um novo estilo não implica o abandono de práticas antigas, sobretudo porque está presente o uso da mesma tecnologia de produção. Deste modo, o processo deve ser entendido “como continuidades que incorporam mudanças e por sua vez criam novas tradições” (op. cit., p. 113). De todo modo, a autora complementa que “em todos os objetos, o ideal de beleza estará presente nas formas, nos sentidos, nas cores, nas cenas, no acabamento” (op. cit., p. 114).

Segundo Lacerda Campos, para as ceramistas Karajá “a relação entre forma e conteúdo é inerente à preocupação com as manifestações de beleza como garantia da qualidade de seu trabalho. São processos que não se dissociam” (op. cit., p. 114).



Figura 125: Casal de bonecas Karajá. Museu do Índio, Rio de Janeiro. 2015.

Os desenhos aplicados na cerâmica são os mesmos que os aplicados em outras categorias de objetos, como a cestaria ou pintura corporal.

Chang Whan diz que, com suas *Ritxoko* (bonecas e cenas figurativas), as ceramistas retratam cenas da vida cotidiana e ritual do mundo *Iny*, além de seres sobrenaturais de sua cosmologia e personagens e eventos de seus mitos e narrativas tradicionais (WHAN, 2012, p. 21).

As *Ritxoko* passam no século XX por transformações, mudanças nas técnicas e processos de produção. A queima das figuras incrementa a comercialização das peças e o status da mulher nas suas relações sociais. As artesãs são reconhecidas pelo seu conhecimento e ofício.

A fase moderna conferiu maior resistência e durabilidade aos objetos além de novas possibilidades criativas. Aumenta o tamanho das figuras, elas adquirem braços, pernas, nota-se uma maior iconicidade e realismo nas figuras, mais movimento, dramaticidade, diferentes posturas corporais e mais cenas do cotidiano (op. cit., 2012, p.12).



Figura 126: Representação de figuras míticas. Museu do Índio, Rio de Janeiro. 2015.

Muitos assuntos e temas do mundo Karajá são hoje retratados tridimensionalmente em cerâmica. Há uma diferença entre as bonecas dos tempos antigos e as dos tempos atuais, mas as primeiras não foram totalmente abandonadas. Pode-se afirmar que bonecas antigas não estão superadas e não foram substituídas pelas novas, pois até hoje elas fazem parte das preferências e escolhas temáticas das ceramistas de Santa Isabel (LACERDA CAMPOS, 2007, p. 46).

Segundo Whan, distinguem-se dois temas principais: a vida Karajá e o imaginário Karajá, “o cotidiano e a vida feliz, os *aruanã*, a iniciação dos meninos, a luta tradicional, a marcação dos círculos faciais, o parto e os funerais”.

“Essas *Ritxoko* são caracterizadas, recebem pintura corporal e adereços, arranjo de cabelo. Marcam a identidade visual da pessoa, designativos de categorias sociais e etárias, reproduzindo a organização social na cerâmica”.

Outrossim, há uma intenção de preservação das formas e práticas culturais na disposição criativa das ceramistas. “Poucos itens são exógenos à cultura, sendo

assim as *Ritxoko* constituem-se em objetos mnemônicos, registrando práticas tradicionais do patrimônio coletivo”.



Figura 127: Representação das lutas competitivas. Museu do Índio Rio de Janeiro. 2015.

Ainda segundo esta autora:

Há representações imagéticas de seres cuja visualidade não se encontra no mundo físico natural, mas no mundo imaginário sobrenatural. A partir de narrativas míticas ou transe xamânicos, são interpretações de imagens mentais, trazidas para o plano físico visível.

Os traços formais que distinguem esses personagens vão sendo compartilhados e consolidados, são artes da memória [...] As ceramistas articulam imagem e memória cultural [...] Essas imagens, são imagens antropomorfas compostas de traços paradoxais e espíritos diversos e que somente encontram suporte material na cerâmica figurativa, nos desenhos em papel e nas máscaras (WHAN, p. 67).

[...]

São representados: *Kboi*, o barrigudo ancestral do mundo subaquático; o jacaré que namorou com as mulheres ou a mãe de um chefe, que criou um filhote de onça como o próprio filho; um

bicho papão, um enorme peixe tucunaré, uma tartaruga predadora de duas cabeças (op. cit., p .68).

As bonecas são representações de imagens mentais, transposições de uma visualidade do plano mental para o material (op.cit., p.69)



Figura 128: O barrigudo ancestral *Kboi*. Museu do Índio, Rio de Janeiro, 2015.

Para a comercialização, o conteúdo das cenas em cerâmica são de fácil decodificação, mas representam também coisas mais herméticas, como os sobrenaturais e cenas da vida ritual [...] As mulheres falam, e muito, através de suas *Ritxoko*. A sua voz é visual, imagetivamente eloquente, através de sua produção cerâmica (WHAN, p. 74).

Esta arte tem tido um grande alcance e potencial desde o século XIX, tem viajado pelo mundo, mas principalmente esta arte é dirigida ao próprio povo Karajá, aqueles que afinal melhor podem fazer a leitura das mensagens expressas nas *Ritxoko* (WHAN, 2012, p. 74).

Lacerda Campos (2007, p. 50) trata também da circulação dos tradicionais objetos: “existe entre as ceramistas Karajá uma grande produção de figuras cerâmicas, cumprindo funções plurais de circulação. Nesse sentido, o repertório figurativo está sujeito a uma série de fatores condicionados a sua distribuição”.

Ainda segundo Lacerda Campos:

Este confronto das bonecas coletadas em diferentes épocas e o exame da estrutura sociocultural evidenciou que as mudanças ocorridas na sociedade e cultura Karajá sugeriram redefinições na confecção das bonecas [...] Este processo de alteração temática surge como forma de ajustes à nova situação de contato com a sociedade envolvente, consumidora desses objetos (op. cit., p. 143).



Figura 129: Representação das pinturas Karajá, um casal de peixes tucunaré sobrenaturais. RJ, 2015



Figura 130: Representação de atividade relacionada à pesca. Museu do Índio, RJ, 2015.

5.3 A cerâmica Palikur: um artefato em desuso

No I Seminário sobre Cerâmica Indígena no Museu do Índio, em 2014, Lux Vidal apresentou a cerâmica Palikur, um artefato em desuso, texto publicado em “A presença do invisível” (2016).

Quando, em 1926, Curt Nimuendajú visitou os Palikur, do lado brasileiro da fronteira com a Guiana Francesa, ele já achava a cerâmica uma arte em decadência, mas descreve várias formas. Pierre e Françoise Grenand, em 2002, afirmam que “a cerâmica ainda é bem viva do lado francês, com uma variedade de formas (NIMUENDAJÚ, 2008). Martiyn van den Bel, entretanto, diz “que a cerâmica é algo feito sob encomenda, não é uma atividade cotidiana” (2009).

O povo Palikur vive no Amapá, no extremo norte do Brasil, à margem do rio Urucaúá, onde esta atividade tão importante antigamente está desaparecendo, mas não totalmente por uma questão de resistência, relacionada à vida ritual na região e ao preparo do cachiri, bebida tradicional à base de mandioca, presente em todas as festas: o *Turé* indígena, a festa católica do Espírito Santo, os mutirões de trabalho e as assembleias políticas. O pote de cachiri, segundo Lux Vidal, é “uma entidade resistente”, uma manifestação de identidade compartilhada pelos povos indígenas do baixo Oiapoque. Mas o pote é apenas fabricado pelos Palikur.

Os Galibi-Marworno e os Karipuna que vivem na mesma região não fazem cerâmica, e os Galibi Kali’na, que vivem no Brasil, também não, sendo assim esses povos compram, por encomenda, o grande pote de cachiri. O pote é enorme, especialmente a parte superior, a boca, que pode medir um metro de diâmetro. Ele se distingue no conjunto da cerâmica ameríndia conhecida.

Durante a cerimônia do *Turé*, o pote pode se tornar uma entidade do invisível, um objeto-pessoa, convidada a participar da festa pelo canto do xamã. Isto é, o pote do cachiri possui dimensões cosmológicas. Ligado ao dilúvio das origens, segundo o mito, ele era uma Arca de Noé onde se esconderam alguns humanos para sobreviver. No mito da Cobra Grande, o pote serve de esconderijo para o herói que salvará seu povo deste monstro.

Como dito, entre os povos do baixo Oiapoque apenas os Palikur são ceramistas. Os Galibi Kali’na não se dedicam mais a esta arte desde a morte dos mais velhos, mas os índios desta etnia, na Guiana Francesa, desenvolveram esta

atividade com belas peças, especialmente para fins comerciais (TRICORNORT, 2007).

A experiência cerâmica apresentada a seguir foi o resultado de um projeto desenvolvido entre todos os povos indígenas da região, entre 2004 e 2005, pela Associação dos Povos Indígenas do Oiapoque (APIO), assessorados por uma equipe da USP e financiado pelo Projeto Demonstrativo dos Povos Indígenas (PDPI) tendo como objetivo o resgate e a valorização do patrimônio material e imaterial destes povos.

Durante o PDPI, os mais velhos recebiam uma remuneração para que transmitissem seus saberes e práticas às gerações mais novas, ou melhor, àqueles interessados em aprender. Esses mestres tiveram total liberdade de escolher o lugar e o momento da atividade e os seus discípulos, que, no caso da cerâmica, foram as filhas e netas de dona Nazaré, a última grande ceramista Palikur. Contaram também com a ajuda dos homens da família para a coleta do barro, a redução em cinzas da casca da árvore *kuep* e a queima. Para a ocasião, dona Nazaré construiu um ateliê ao lado de sua casa, situada em uma ilha do rio Urucauá.

A tradição das ceramistas consiste essencialmente na fabricação dos grandes potes, os *Darivwit Nobsesa*, para o preparo e a armazenagem do *caxiri wohska*; de potes menores, que são duplos e comunicantes; os *Tukukutu*, para consumo da mesma bebida; e de vasos mais simples, chamados *Anamiú* (VIDAL, 2016, p. 155).

Segundo Vidal (op. cit., p. 155), como as peças são delicadas, “mesmo bem protegidas por uma armação de cipós e entrecasca, o transporte dos grandes potes de cerâmica é sempre algo delicado. Uma vez nas aldeias e bem guardados, em lugar protegido podem durar vários anos”.

E prossegue:

A coleta do barro é realizada antes da época da seca, fim de junho, em um laguinho perdido no meio da imensa savana alagada e, segundo uma artesã, o único lugar que produz um barro adequado. Os homens mergulham a mais de dois metros de profundidade, pegam uma mão cheia de barro e voltam à superfície com a ajuda de uma longa vara, o *Takara*, fincada no fundo do lago para este objetivo. As mulheres, ao receber o barro, já retiram as impurezas e o colocam em cima de folhas de bananeira no fundo da canoa (op. cit., p. 156).



Figura 131: Transporte em canoa de um pote de caxiri. Oiapoque, 2006.



Figura 132 : Indígenas retirando a argila do fundo do rio. Oiapoque, 2006.

Uma vez no ateliê, procede-se ao preparo da cinza da casca da árvore *kuep*, socada no pilão, peneirada e misturada na proporção certa com o barro. Feito isso, tudo é bem amassado para aceitar a liga. Para levantar os potes, a técnica é de rolete.

Para os potes maiores, as *Darivwuit*, que possuem uma forma muito característica, é preciso usar suportes de madeira. A parte superior do pote é extremamente vazada, um trabalho delicado que, por enquanto, apenas a artesã madame Nazaré domina com perfeição. Os potes prontos, bem formatados e alisados ora com um pedaço de cuia ora com um seixo, são deixados para secar, na sombra ao ar livre” (VIDAL, L., 2006, 156).



Figura 134: Preparo da argila com cinza. Oiapoque, 2006.

Figura 133: Potes secando. 2006.

Para a queima os procedimentos são diversos. Pequenos potes ou objetos são queimados em cima de uma chapa de ferro, no chão, e cobertos por pedaços de casca kuep. Para os potes médios, arruma-se uma fogueira no chão, formando com a madeira uma pirâmide, cobrindo as cerâmicas.

Para os potes grandes de oitenta, cem litros ou mais, cava-se um grande buraco no chão, um forno de terra. Com muito cuidado os potes são colocados no fundo desta estrutura e cobertos com um tipo de madeira especialmente coletada para este fim, pelos homens da família. Quando tudo esta coberto, colocam folhas secas de palmeira e tocam fogo.(VIDAL, 2006, p.157).



Figura 135: Enformando as peças no buraco. Oiapoque, 2006.

Após algumas horas emergem das cinzas os potes cozidos, com sua cor típica, um belo espetáculo apreciado por todos. Os potes são internamente envernizados com uma resina preta chamada *mani*, para a impermeabilização do pote (op. cit., p. 157).



Figura 136: Os grandes potes que emergem das cinzas após a queima. Oiapoque, 2006.

Esses grandes potes queimados em atmosfera oxidante não recebem nenhum tipo de acabamento. Segundo Lux Vidal:

Atualmente as ceramistas não pintam os grandes potes. Eles ficam com a cor natural do barro cozido, dando todo o destaque às formas, exclusivas desta região. Os potes menores podem ser pintados com o corante natural, *cumatê*, tirado da casca da árvore do mesmo nome.

Tradicionalmente, a pintura de base era feita a partir de pigmentos minerais. Passava-se este corante em toda a superfície do pote antes de cozer. Depois da queima, é sobre esta base que se

aplicavam, com tinta de *cumatê*, as marcas geométricas, desenhos estilizados, com seus nomes e significados.

Com empenho e zelo, a ceramista Nazaré ensina a sua arte às mais jovens, que aprendem a produzir objetos tradicionais e, também, inspiradas na cerâmica arqueológica da região e na figuração, em miniatura, de animais, recriam novos objetos. “Antigamente faziam também raladores de mandioca e fornos para o preparo da farinha em cerâmica e apitos usados na intercomunicação no mato. (op. cit., p. 40).



Figura 137: Senhora Nazaré ensinando sua neta. Oiapoque, 2006.

Do outro lado do rio Oiapoque, na Guiana Francesa, Martiyn van den Bel (2009) acrescenta outras informações importantes sobre a cerâmica Palikur. O autor informa que:

Os motivos decorativos Palikur desempenham papel importante durante os rituais públicos: casamento, iniciação e rituais funerários. Esclarecem as relações complexas entre a cultura material e cognitiva. Para os Palikur a decoração da cerâmica reflete essencialmente a identidade clânica, algo muito importante na história deste povo. [...] Naquela região (das Guianas), depois da colonização, desde o século XVI, houve confrontos, doenças, que dizimaram essas sociedades. Os remanescentes destas populações

de diferentes grupos étnicos se uniram para sobreviver culturalmente no meio do século XVIII. Os Palikur atuais são uma mistura de vários grupos étnicos durante os tempos históricos. O sistema clânico é o resultado de assimilações étnicas durante o período colonial. A cerâmica Palikur é uma convergência de várias tradições. O fato de o parentesco ser pintado em um artefato, o pote cerâmico, é uma evidência clara de que a identidade clânica desempenhava um papel importante na sociedade (BEL, 2009, p. 41).

O autor comenta que aos clãs correspondem desenhos gráficos de animais ou partes de animais e plantas e que esses são seus signos.

O signo do clã do falecido era pintado na urna e o signo clânico do casal na cerimônia de casamento, no pote de cachiri. Essas pinturas clânicas, nas cerimônias, eram também pintadas nos corpos e marcavam também os objetos de guerra. O importante é sua função como identidade social. Podemos considerar os motivos como pictogramas porque representam um conceito Palikur que funciona como meio de comunicação (op. cit., p. 47 e 50. Tradução nossa do inglês.).

5.4 Painéis que cantam e que devoram: a cerâmica Waujá

Segundo Barcelos Neto (2000, p. 139), os Waujá dizem “panela é nossa vida”, “panela é a escola dos Waujá”. Isto é uma estratégia no complexo jogo de identidades étnicas do Xingu e no panorama do contato com a sociedade nacional. Elas são uma metáfora da identidade Waujá.

Os Waujá integram, juntamente com outros nove grupos de diferentes filiações linguísticas, um sistema multiétnico existente na região do alto Xingu [...] Esse sistema é essencialmente marcado por redes de intercassamentos, de alianças políticas [...] de rituais e de comércio, sendo esta última caracterizada por especializações artesanais segundo cada grupo étnico. Nesse contexto, os Waujá são os especialistas na produção de cerâmica, objeto sobre o qual possuem um elaboradíssimo discurso.

[...]

No panorama etnográfico sul-americano, a cerâmica Waujá é significativamente singular por três razões principais: pelas características morfológico-funcionais que apontam para uma continuidade cultural de pelo

menos nove séculos na bacia dos formadores do Xingu (HECKENBERG, 1996), pela ampla diversidade de suas formas, nas panelas zoomorfas são representadas mais de sessenta espécies da fauna amazônica, vários motivos gráficos que a decoram, e por fim pelas categorias cosmológicas que a conceituam (BARCELOS NETO, 2000, p. 138).



Figura 138: Panela de forma zoomorfa, 2010.

Para os Waúja, a cobra mítica trouxe a argila e o conhecimento da cerâmica. Desde 1960 é a principal atividade econômica. Na aldeia Waujá, toda casa tem um ou mais ceramistas.

Diz o autor que:

As noções artísticas Waujá distinguem claramente imagem figurativa e “motivo ornamental geométrico”. Não obstante tal distinção, ambas noções interligam-se através do princípio simbólico da “roupa” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996). Este princípio pressupõe que corpos “sobrenaturais” [...] podem ser construídos a partir do emprego de desenhos geométricos. O princípio simbólico da “roupa” tem uma importância fundamental na cosmologia e criatividade Waujá. O mito de origem do desenho ornamental indica de modo explícito como o personagem humano ARAKUNI criou uma “roupa” repleta de motivos geométricos para se transformar em uma cobra “sobrenatural”, usando também a música como artifício para esta transformação. Os motivos decorativos foram inventados por

ARAKUNI e outros seres. São os xamãs que os transmitem, através do sonho e do transe; eles obtêm conhecimentos artísticos pelo contato privilegiado com os sobrenaturais (BARCELOS NETO, 2000, p. 141).

O autor esclarece que as dádivas artísticas dos sobrenaturais, quando interpretadas e exibidas, tornam-se patrimônio coletivo e que os Waujá elaboraram:

um sistema de ornamentação gráfica composto de 45 motivos, empregados segundo padrões composicionais limitados. Os motivos geométricos são fundamentais para a fabricação/corporificação dos não humanos [...] Eles são pensados existindo em um corpo. Um corpo para existir não é concebido sem pintura.

[...] a importância da pintura reside muito mais em sua execução do que na sua permanência no suporte. A pintura tem o papel de fixar a natureza ontológica de cada ser. Nesse sentido, os motivos geométricos podem ser aproximados a uma “substância visual” que trabalha na direção da corporificação de artefatos e seres.

[...] Os primeiros seres humanos foram criados através de troncos de árvores, pintados com motivos gráficos, o que os tornou potencialmente vivos [...] A música e o tabaco os transformaram em gente [...] neste universo ricamente construído a partir de experiências artísticas, quase nada existe (ou existiu) sem o substrato estético da pintura (op. cit., p. 143).



Figura 139: Peça cerâmica zoomorfa com grafismos, 2010.



Figura 140: Peça invertida com grafismo, 2010.

O mais importante “não são os motivos em si, mas os padrões de composição e a organização do espaço plástico” (BARCELOS NETO, 2000, p. 144). Para os Waujá:

Bonito é empregar os desenhos de ARAKUNI de acordo com simetrias bem calculadas, de absoluta qualidade técnica, de difícil execução, nitidez e firmeza do traço e a capacidade interpretativa do desenhista [...] e, fundamental, a perfeita correspondência entre simetria e ritmo na composição [...] Desenho difícil é a composição com dois ou três motivos gráficos que ocupam todo o espaço plástico [...] Mais difícil, mais bonito (BARCELOS NETO, 2000, p. 144).

Segundo Barcelos Neto, “a mitologia Waujá é repleta de referências a objetos, seres e animais dotados de capacidade estética” (op. cit., p. 145).

A cerâmica e todas as matérias-primas usadas na sua fabricação foram trazidas para os Waujá por uma Cobra Canoa “sobrenatural”, dona das panelas. Os artefatos e a matéria-prima, por serem de origens sobrenaturais, ou serem “sobrenaturais”, apresentam sérios riscos para os humanos. O barro é excremento da Cobra Canoa, é

muito perigoso, sua materialidade mantém uma relação de consubstanciação com seus donos originais.



Figura 141: Peça invertida representando um pássaro de duas cabeças, 2010.

As panelas quotidianas são a ponta inferior de um esquema cosmológico que liga as coisas a supercoisas (*apaapatai* ou monstros).

[...] O fato de as panelas “míticas” Waujá continuarem cantando, em um lugar distante do Xingu onde os xamãs poderosos podem ouvir e ver, evidencia as ideias amazônicas de uma simultaneidade de mundos/tempos e de um elo contínuo entre animais, objetos, plantas e suas dimensões sobrenaturais (monstros) [...] Nesse universo em que panelas cantam, devoram e adoecem os humanos, somente a arte (e o ritual), como manifestação artística, e o xamanismo podem converter perigosos e agressivos seres “sobrenaturais” em amigos, ainda que esses mantenham suas naturezas monstruosas (BARCELOS NETO, 2000, p. 147).

Finalmente, a cerâmica Waujá é apreciada nas aldeias do Xingu e usada cotidianamente e durante os rituais. Hoje, nas cidades são absorvidas mais como uma arte que estimula o gosto de ver, possuir e mostrar, do que como cerâmica utilitária.

5.5 Uma exposição Kadiwéu em Berlim, o encontro entre o antigo e o moderno

Durante o I Seminário de cerâmica do Museu do Índio, em novembro de 2014, a ceramista Olivia mostrou aos participantes, durante uma oficina prática, algumas peças fabricadas na hora. Ela usou o barro oferecido pelo museu e moldou algumas placas em formato de peixe ou outros animais, além de objetos. O estilo Kadiwéu se destacou pelo uso de barbante aplicado no barro ainda úmido, uma prática muito antiga, para dividir os espaços a serem preenchidos com tintas coloridas, de tons fortes e o preto.



Figura 142: Peça bicromática do povo Kadiwéu. Acervo do Museu de Etnologia de Berlim, 2001.

Sabemos que os Kadiwéu não usam mais (ou muito pouco) a complicada e belíssima pintura facial (LÉVI-STRAUSS, 1955), transferindo sua arte gráfica, antigamente aplicada sobre o corpo, ao suporte cerâmico e ao papel.



Figura 143: Pintura facial e corporal antiga dos Kadiwéu e ao lado representação gráfica sobre painel cerâmico em Berlim. Museu de etnologia de Berlim. 2002.

No Rio de Janeiro, em 2014, na ocasião das oficinas do Seminário, falando com a ceramista Olivia, foi lembrada a viagem a Berlim realizada em 2001 por um grupo de oito mulheres ceramistas e um homem Kadiwéu, além de três acompanhantes³⁹, levando consigo um belo acervo de cerâmicas recentes e inúmeros desenhos sobre papel, evidenciando o rico processo criativo deste povo. Na reserva técnica do Museu de Etnologia de Berlim, as ceramistas tiveram a oportunidade, durante vários dias, de ver e comentar a preciosa coleção de cerâmicas Kadiwéu levada para esse museu no final do século XIX, pelos colecionadores Richard Rohde (1883) e Guido Boggiani (1892/1897). Sabemos que mais tarde houve trabalhos e coleções importantes por parte de Lévi-Strauss (1935) e Darcy Ribeiro (1947-48).

³⁹ Participaram da viagem: Lux Vidal da USP, Carmem Junqueira da PUC e o advogado Alain Moreau, assessor dos Kadiwéu.



Figura 144: Artistas Kadiwéu trabalhando na reserva técnica do Museu de Etnologia de Berlim, 2001.

Segundo a antropóloga Lux Vidal,

O mais emocionante foi ver o interesse das ceramistas (a mais idosa tinha 88 anos) ao comentar, comparar e especialmente desenhar no papel numerosos motivos decorativos desta cerâmica antiga, muito diferente da atual. A artesã mais idosa tinha muito o que falar, rememorar e comunicar às mais jovens. Tudo evidentemente na língua nativa, isto é, apenas entre elas (VIDAL, L., em depoimento direto ao autor).

Segundo Olivia, elas ainda lembram e comentam essa viagem, nas aldeias. Naquela ocasião, montou-se, em uma grande sala, exposição com a curadoria das museólogas do Museu de Etnologia de Berlim e das ceramistas indígenas, com as peças mais antigas ao lado das mais recentes.



Figura 145: Peças cerâmicas Kadiwéu contemporâneas escolhidas para serem expostas no Museu de Etnologia de Berlim, 2001.



Figura 146: Peça de cerâmica Kadiwéu contemporânea. Berlim, 2001.



Figura 147: Peça Kadiwéu antiga. Berlim, 2001.

Além das peças na vitrine, mais de duzentos desenhos estavam expostos em uma grande parede, dando ideia da diversidade e beleza desta arte gráfica, obedecendo, entretanto, a um padrão bem definido, inconfundível, de ordenamento do espaço plástico e do uso de formas geométricas retas e angulares separando desenhos em espiral.



Figura 148: Painel de desenhos das artistas Kadiwéu expostos no Museu de Etnologia de Berlim. 2001

Este último exemplo nos leva um pouco de volta, ao início deste trabalho, quando descrevemos as exposições da arte cerâmica Suruí em galerias de arte e espaços acadêmicos, tornando mais claros os diferentes espaços e modos de expor e proceder possíveis, quando se trata do acolhimento das artes indígenas em espaços fora de seu lugar de origem, de produção.

No mesmo espaço expositivo, foram expostas fotografias de prédios populares construídos na antiga Alemanha Oriental por um grupo de arquitetos brasileiros e que usaram na decoração das fachadas azulejos de cerâmica cujos desenhos foram baseados nos diferentes desenhos das pintoras ceramistas Kadiwéu. Este trabalho antecedeu a exposição e várias ceramistas estiveram em Berlim, na ocasião, acompanhando a confecção destes azulejos. Toda esta arte foi

devidamente registrada, tanto em nome da associação da comunidade Kadiwéu, como, individualmente, em nome de cada artista ceramista.



Figura 149: Prédio na região oriental de Berlim ornamentado de azulejos com desenhos Kadiwéu, 2001.

5.6 Observações sobre a arte cerâmica de povos indígenas da Amazonia

Após o trabalho de campo entre os Asurini e a leitura de textos sobre os significados dos grafismos aplicados em sua cerâmica (MÜLLER, 1993, 2009), senti a necessidade de ampliar meus horizontes e enriquecer o meu conhecimento sobre a diversidade da produção cerâmica de alguns povos da Amazonia. A primeira constatação é que não existe uma tradição cerâmica, mas uma grande variedade de tradições, cada qual profundamente inserida em um contexto sociocultural, ambiental e histórico específico.

Esta constatação, entretanto, não pode obscurecer que existem muitas semelhanças na cerâmica ameríndia a serem registradas: o fato de ser uma tarefa essencialmente feminina e uma atividade exclusivamente artesanal, além de, apesar de algumas diferenças, ser elaborada com técnicas e procedimentos bastante semelhantes. Há artesãs reconhecidas como mestres, isto é verdade em todas as sociedades citadas. A arte é o desejo dos sobrenaturais, mas é preciso dominar a técnica e os conhecimentos sobre a matéria-prima. Constatamos também que todas as sociedades amazônicas que produzem cerâmica possuem regras a serem obedecidas na sua fabricação.

Outro fator comum, apesar das mudanças, adaptações e inovações, é o fato de os índios atribuírem à atividade cerâmica uma posição privilegiada nas suas respectivas culturas, sendo considerada, em alguns casos, como um definidor de identidade para si mesmos e frente a outras etnias indígenas ou aos não-índios. Verificamos também a relação da cerâmica com a mitologia e cosmologia indígenas, assim como sua íntima relação com o meio ambiente de onde provêm as matérias-primas para sua confecção e muitos dos padrões para sua ornamentação.

É importante lembrar que, em todas as sociedades indígenas amazônicas, os donos dos conhecimentos e das artes são seres sobrenaturais com os quais é preciso negociar, geralmente por meio da atividade xamânica (LAGROU, 2009). Esse é um aspecto fundamental da arte indígena.

Um outro fator, próprio à cerâmica indígena pós-contato, é que ela passou a ser um artefato comercializado, de uso doméstico ou ritual, passou para um objeto de consumo externo, para não índios, objeto de decoração ou contemplação ou objeto de arte para museus e exposições.

É bom frisar que certos povos indígenas não produzem cerâmica. Por exemplo, os Jê-Kayapó, que vivem na mesma região do Brasil Central que os Karajá e mantinham com eles contatos de troca de objetos e rituais, nunca se interessaram pela sua cerâmica, preferindo a comida assada em fornos de pedra, o *berarubu*, e isso até hoje (depoimento de Lux Vidal diretamente ao autor).

Após o contato com as frentes colonizadoras, a cerâmica indígena sofreu um impacto devastador e, em alguns casos, a sua tendência foi desaparecer, presente apenas em museus, ou se transformou radicalmente. É o caso dos Kaxinawá do Acre que, segundo Lagrou (informação pessoal), produziam cerâmica parecida à dos Suruí, mas hoje abandonaram essa atividade. Ou como os Kadiwéu, cuja cerâmica atual é totalmente diferente daquela produzida em tempos mais recuados, encontradas nos museus.

Outro exemplo são os Palikur, onde sobrevive, a duras penas, o grande pote de caxiri. Lux Vidal informa que nunca viu alguém usar um vasilhame de cerâmica entre os povos indígenas do Oiapoque, a não ser o pote de caxiri Palikur.

Um caso curioso são os Karajá, que deixaram de fabricar seus vasilhames de uso doméstico, apesar de estes possuírem importantes funções rituais, como nos informa Sandra Lacerda Campos; mas, em contrapartida, desenvolveram de maneira surpreendente outra tradição cerâmica paralela à utilitária, a fabricação das famosas bonecas *Ritxoko*.

Como enumera Velthem, há várias causas que explicam a diminuição da produção cerâmica indígena, como a perda de conhecimentos, a distância das comunidades indígenas de centros urbanos onde os objetos são comercializados (é o caso dos Wayana do Tumucumaque), a dificuldade do transporte que precisa de cuidados especiais. No caso dos Asurini, há interferências externas sobre sua produção.

Muitas vezes os preços pagos não correspondem ao trabalho e aos cuidados exigidos na fabricação das peças cerâmicas, o que afeta também a qualidade dos objetos produzidos por estes povos.

Mais recentemente, observa-se o fato de as mulheres estarem envolvidas em outras atividades, como o estudo e o ensino e a participação ativa em assembleias e reuniões dentro e fora de suas comunidades, ou se dedicarem à fabricação de um “artesanato” menos trabalhoso e com mais apelo comercial, como a confecção de colares, pulseiras, brincos, bolsas e outros.

Apesar de todos esses contratemplos, a cerâmica indígena sobrevive em muitas comunidades indígenas da Amazonia e parece mesmo haver um interesse renovado por esta arte. Quais seriam então os motivos desta continuidade e de que forma ela se manifesta?

Se a cerâmica utilitária deixou em grande parte de preencher suas funções, ela não desapareceu totalmente. Lacerda Campos informa que os Karajá ainda usam o grande pote *Boti*, de mais de 10 litros, para guardar água, e que algumas ceramistas o fabricam sob encomenda. Os Suruí ainda usam os seus vasilhames para cozer a carne de caça, e o professor Joaton Suruí afirma que o alimento preparado em panelas de cerâmica é mais saboroso. Os homens Suruí também reconhecem, com orgulho, as habilidades de suas mulheres ceramistas, como algo que os diferencia como povo. Eles afirmam que não querem abandonar nem modificar essa tradição.

A cerâmica Suruí não sofreu modificações ao longo do tempo, e as panelas domésticas e para comercialização são idênticas, as mesmas formas e medidas, o mesmo estilo. Os homens apenas dizem que gostariam que os artefatos fabricados por eles também fossem valorizados.

Uma mulher Asurini disse-me, durante minha pesquisa de campo, que as panelas que estava modelando eram para “enfeitar”, isto é, apenas para comercialização. Entretanto, os jovens Asurini que acompanharam a expedição pelo território com a arqueóloga Fabíola Silva apreciaram muito e até se emocionaram quando encontraram panelas antigas; queriam guardá-las em suas casas para não perder o conhecimento, como algo a ser preservado e repassado para as gerações futuras. Uma mulher Wayana lamenta que não se produzam mais as panelas, porque hoje percebe essa atividade como um patrimônio a ser preservado, de alguma forma.

Se, como informa a bibliografia consultada, para os índios os diferentes seres animais, plantas, sobrenaturais e humanos, apesar de se diferenciarem entre si, fazem parte de um mesmo universo, vivido como tal, com a mediação dos xamãs, entendemos melhor certos comentários dos Suruí, quando, ao serem indagados sobre o que seria para eles a natureza, responderem que é o lugar onde se desenvolvem as relações sociais entre as pessoas, isto é, entre todos os “seres”.

Os Suruí, como a maioria dos índios, não diferenciam de maneira radical, como nós, natureza e cultura. Isso fica bem claro no texto de Barcelos Neto sobre os Waujá. Essas duas dimensões ficam interconectadas.

A partir deste entendimento, fazem sentido certas restrições colocadas por Uraan e Joaton Suruí. Apesar de terem gostado muito da exposição montada na galeria Estemp, ponderam que faltou algo essencial, a informação sobre o *caranguejo*, o “dono do barro”. Sem esse esclarecimento, a peça de cerâmica parece deslocada, sem referencial e sem identidade de cosmologia, algo de vital lhe foi subtraído. E os Suruí insistem: “Será que os visitantes vão entender alguma coisa? “

Não reconhecer esta ligação com o sobrenatural pode ser até perigoso. Os Suruí dizem que não se pode desrespeitar o *caranguejo* e certos cuidados devem ser tomados, como é o caso do ritual das mulheres após a coleta do barro.

Entendemos também melhor as colocações de Uraan com relação ao valor (de que valor estamos falando?) das peças de cerâmica se o barro não é comprado, mas oferecido, “negociado”, por um ser sobrenatural. Uraan usa a palavra natureza como se fosse uma pessoa.

Verificamos, agora, quanto as exposições montadas em São Paulo levaram os Suruí a pensar sobre sua própria cultura, a partir de um objeto, um pote de cerâmica, imerso em outra realidade.

Uma característica da cerâmica indígena é sua presença na mitologia e nas narrativas sobre as origens de um povo, a ebulição cósmica e as transformações dos tempos primevos. Lucia Van Velthem dá grande ênfase a esse aspecto e o descreve minuciosamente logo no início de seu artigo. O que também fica claro no seu texto é a relação entre corpo e artefato cerâmico, sendo ambos “fabricados”, construídos, exatamente como acontece entre os Asurini. O vocabulário que descreve as diferentes partes e formas do corpo é o mesmo que nomeia as diferentes partes e formas de um pote cerâmico.

A pintura que ornamenta os corpos é, na maioria das vezes, reproduzida na cerâmica, bem que algumas são apenas aplicadas no corpo, como no caso dos Asurini. De um modo geral, as variações nas combinações dos motivos decorativos são mais numerosos na cerâmica por ficar menos submetida a regras específicas quando aplicadas no corpo. O espaço para a criatividade individual é maior quando a pintura se aplica em um artefato.

A arte cerâmica entre os Karajá destaca-se por ter sido bem documentada ao longo de décadas, como informa Lacerda Campos, já que muitos antropólogos se interessaram em pesquisar essa atividade entre eles, tanto pelo fácil acesso às suas aldeias como pelo estilo de sua produção cerâmica – pequenas figuras e cenas da vida cotidiana, ritual e imaginário individual ou coletivo deste povo.

Os Karajá abandonaram a cerâmica utilitária, cujas funções rituais foram substituídas por recipientes de metal e plástico. As bonecas *Ritxoko*, por sua vez, são uma tradição muito antiga que se desenvolveu paralelamente à utilitária. Segundo Lacerda Campos e Chang Whan, eram brinquedos altamente estilizados, de aparência peculiar e inconfundível. Essas autoras descobriram que as *Ritxoko* possuem também uma função social importante, já que são oferecidas às meninas, ritualmente, sob forma de um conjunto de bonecas formando uma família, representando as relações de parentesco e os familiares. Essa função explicaria porque, apesar das mudanças com relação à tecnologia e aos temas representados, não houve descontinuidade na produção das *Ritxoko*. Lacerda Campos diz que não apenas as meninas brincam com essas figurinhas de barro, mas os meninos também, o que lhes confere uma função social mais abrangente. É notório que as bonecas de estilo mais arcaico nunca foram totalmente abandonadas – certas artistas ainda gostam de reproduzi-las.

Quando as ceramistas Karajá aderiram à nova prática de queimar suas peças, mudando formas e ampliando o seu repertório, elas já tinham uma longa tradição desta arte figurativa, com o domínio total da técnica.

Percebe-se que nos grupos indígenas onde não existia esta tradição figurativa, como é o caso dos Asurini, a sugestão por parte dos comerciantes, pedindo às ceramistas que modelassem figuras de animais, destacadas de seu suporte, não resultou em uma inovação artística.

A tradição Asurini é colocar as figuras de animais que representam seres sobrenaturais ou antigos pajés, como apliques, em alto relevo, na parte externa de suas painéis rituais. Essas figuras revelam um estilo muito expressivo, o que reforça a função simbólica das painéis.

Interessante é o fato de os Karajá não terem incorporado na sua cerâmica figurativa cenas e temas provenientes de fora de sua cultura, apesar de séculos de contato com a sociedade não-indígena. Parece que o que mais gostam é retratar os diferentes aspectos de seu mundo, uma marca que os identifica e os diferencia.

Apesar de feito para a venda, é uma arte que também circula internamente. Como coloca Whan, é uma arte para eles mesmos, na qual se reconhecem enquanto Karajá.

Nas *Ritxoko* contemporâneas, a função social também é ampliada. As pinturas que lhes são aplicadas passam a indicar gênero, categorias de idade e papéis rituais. Nesta arte figurativa, encontram-se ainda representações de seres estranhos, frutos da imaginação das ceramistas, coisas não encontradas na vida real, como bonecas de duas cabeças ou mulheres com três peitos. Esses não são seres mitológicos; antes, de acordo com Lacerda Campos, uma expressão lúdica e criativa das artesãs, talvez algo que se aproximaria mais do que chamaríamos obra de arte.

A arte cerâmica dos Karajá é muito bem aceita pelos turistas e colecionadores, pela sua fácil compreensão, como um brinquedo em nossa sociedade ou como “figuras de um presépio”. Elas também se aproximam da arte popular tão presente no Brasil. São figuras de tamanho reduzido, mesmo as que representam cenas mais elaboradas, o que facilita o transporte. Paulatinamente as ceramistas Karajá, devido a um ambiente mais assertivo e ao protagonismo indígena, passaram a representar, assumidamente, figuras de sua cosmologia, seres monstruosos, perigosos, cenas de transgressão, relatadas na mitologia, como seres híbridos, casamentos entre humanos e animais. As peças com tais características, atrativas esteticamente pelo estranhamento, são de compreensão mais difícil, mais herméticas, mas não tanto quanto a arte geométrica e os grafismos abstratos de outros povos indígenas, que não se deixam decifrar sem uma pesquisa etnográfica junto ao povo que os produziu, único detentor de seus significados.

Nota-se também que na arte nativa, apesar de haver espaço para a criatividade individual, certos temas, formas e estética, uma vez aceitos coletivamente, tendem a ser copiados e a se repetir ao longo do tempo. É o caso da representação de um casal mitológico de seres-tucunaré, quase idênticos nas figuras que constam do trabalho de Lacerda Campos e Chang Whan.

O mesmo acontece com a arte gráfica: ao longo do tempo certos padrões e motivos acabam sendo mais aceitos, definindo um estilo próprio para cada povo.

Um destino bem diferente parece reservado à cerâmica Palikur. O pote grande de cachiri desempenha função ritual durante o *Turé* e tem um papel de destaque na mitologia. Além destes aspectos, tinha uma função social pelos

grafismos aplicados antigamente, segundo o levantamento de Martijn van den Bel (2009) entre os Palikur da Guiana Francesa. Esses grafismos, com nomes de animais e plantas, representavam os diferentes clãs da sociedade Palikur. Essa arte relativa à organização social, as relações de parentesco, tinha como função estruturar uma sociedade que, em um certo momento pós-contato, apresentava-se como a junção de vários grupos indígenas. Aqui a arte gráfica identifica e preserva a memória desses diferentes grupos e de como se articulam entre si. Do lado brasileiro, essa arte decorativa na cerâmica se perdeu, apesar de os Palikur que vivem no Brasil ainda possuírem as divisões clânicas patrilineares que regem os casamentos exogâmicos (depoimento de Lux Vidal diretamente ao autor).

Barcelos Neto realizou um belo estudo sobre a arte cerâmica entre os Waujá do alto Xingu. Esses índios fornecem as panelas de barro para os outros povos da região sob forma de trocas. Desde 1960, entretanto, é também a principal atividade econômica. Os Waujá desenvolveram uma técnica de embalagem, de fibras e galhos entrelaçados, muito eficaz para o transporte de suas peças. Entre os Waujá, como nos outros povos, as grandes panelas de barro são uma metáfora da identidade Waujá. “Panela é a escola dos Waujá”, este é um pensamento recorrente também entre os Suruí e outros povos da Amazônia e, de fato, na aldeia, toda casa tem um ou mais ceramistas.

Entre os Waujá, como entre os Suruí, uma entidade mítica trouxe a argila e o conhecimento da cerâmica.

Uma característica da cerâmica Waujá é a diversidade de formas figurativas zoomorfas modeladas no próprio corpo das panelas. Motivos gráficos se sobrepõem à representação figurativa, na parte externa das peças, e Barcelos Neto informa que os Waujá distinguem claramente imagem figurativa e motivo ornamental geométrico. O personagem *Arakuni* criou uma “roupa” repleta de motivos geométricos para se transformar em uma cobra. Segundo o mito, ele inventou os motivos decorativos. São os xamãs que os transmitem através do sonho e do transe, eles obtêm conhecimento artístico pelo contato privilegiado com os sobrenaturais.

Como para os indígenas os grafismos são pensados existindo em um corpo, um corpo para existir não é concebido sem a pintura. Segundo Barcelos Neto, “a pintura tem o papel de fixar a natureza ontológica de cada ser”. Os motivos geométricos podem ser aproximados a uma “substância visual” que trabalha na direção da corporificação de artefatos e seres.

Neste universo ricamente construído a partir de experiências artísticas, quase nada existe sem o substrato estético da pintura. O autor coloca com clareza o que é considerado bonito, sendo que o mais importante não são os motivos em si, mas os padrões de composição e a organização do espaço plástico. Para os Waujá quanto mais difícil, mais bonito, o que também é verdadeiro para os Asurini.

Para os Waujá, os limites dos artefatos não cessam em sua materialidade; o interessante é como a arte indígena explora o mundo. Os dados etnográficos mostram que os artefatos estão profundamente interligados com aspectos não materiais da cultura.

Barcelos Neto explora um outro aspecto importante, a complicada relação entre humanos e seres não-humanos. A cerâmica e todas as matérias-primas usadas na sua fabricação foram trazidas para os Waujá por uma Cobra-Canoa “sobrenatural”, dono das panelas. Isso apresenta riscos para os humanos. O autor mostra bem como na filosofia amazônica existe a ideia de uma simultaneidade de mundos/tempos e de um elo contínuo entre animais, objetos, plantas e suas dimensões sobrenaturais, monstros. Neste universo, “somente a arte e o ritual, como manifestação artística, e o xamanismo podem converter perigosos e agressivos seres sobrenaturais em amigos, ainda que estes mantenham suas naturezas monstruosas” (op. cit., p. 47). Isto também ficou claro na arte figurativa dos Karajá.

Essa abordagem, segundo Barcelos Neto, é o resultado de um novo entendimento da filosofia ameríndia, de acordo com o chamado “multinaturalismo” desenvolvido a partir de estudos de Viveiros de Castro. Nessa perspectiva, a unidade espiritual une todos os seres vivos, e a diversidade se mostra nos corpos. Deste fato resulta o princípio simbólico da “roupa” que pressupõe que corpos “sobrenaturais” podem ser construídos a partir do emprego de desenhos geométricos. É também o que revela a importância das contínuas transformações nas cosmologias ameríndias. *Arakuni* criou uma roupa repleta de motivos geométricos para se transformar em uma cobra sobrenatural. A mitologia Wayana é também rica em exemplos de transformações.

Para encerrar, gostaria de citar algumas ideias colocadas por Prinz (2001). A autora cita Ernst Cassirer: “A arte é um dos caminhos para uma interpretação e criação do ser e da vida humana. Não é uma imitação, mas é o descobrimento de realidades”. Vários mitos falam sobre as origens do conhecimento cultural e da “arte” (como é o caso da anaconda Tulupële entre os Wayana). Com os desenhos, os

homens se apropriam de certas qualidades e características do mundo dos espíritos. Os bichos representados são os donos do conhecimento cultural.

Além do conto mítico, é essencialmente o xamã que conhece as técnicas para visitar outros mundos; em suas visitas a regiões cósmicas, ele aprende cantos e desenhos. Ele renova a comunicação entre o mundo mítico e o cotidiano; nos sonhos e visões se dilui a fronteira entre as realidades [...] O embelezamento dos objetos cotidianos deve ser entendido como uma forma da técnica do encantamento. Os desenhos servem de mediador entre o mundo mítico e dos bichos e os humanos. Expressam a *metamorfosis*, o seu poder transformador, e permitem que os corpos e o cosmos se comuniquem. (PRINZ, 2001, p.163)

Segundo esta autora, os desenhos servem como veículo que contém e codifica a transformação. “A atividade artística nos conduz do mundo mítico em ebulição para o mundo configurado e ordenado. Mas pode-se cair novamente no mundo mítico dos espíritos” (2001, p.164).

Esta ambivalência latente e metamórfica se verifica na arte indígena amazônica, na ambiguidade dos desenhos na cerâmica – o câmbio constante entre fundo e figura (algo que Regina Müller já havia observado na arte gráfica Asurini).

No encantamento do mundo dos espíritos, os desenhos transgridem a pura função dos objetos, a força da beleza aumenta a eficácia dos objetos. Os desenhos que pertenciam ao mundo dos “bichos” podem tornar visível o que normalmente não se vê, materializam-no e brincam com ele. Em um movimento contínuo entre o mundo mítico e o cotidiano, o objeto estético, o artefato, o corpo pintado chegam a símbolos da transgressão.

A arte participa da construção do mundo. Fazer-se também significa fazer-se artista e transformar-se. Na expressão artística ameríndia, percebe-se uma maneira diferente de tratar o mundo, um modo diferente de se relacionar com ele, válido para as máscaras, mas também para o ralador de mandioca: na arte indígena não se decora a função dos objetos, mas se funcionaliza a arte para conseguir uma estabilidade relativa no mundo, para se posicionar dentro dele. A representação artística contribui para o processo da elaboração da identidade.

Como diz Prinz (2001), a “arte indígena sempre volta a seus mundos vizinhos, ela não rompe nunca definitivamente com seu entorno; o homem continua a sentir-se parte do conjunto de animais, plantas e espíritos”.

Ficou claro para mim que a retomada do interesse pela cerâmica indígena deve-se, de acordo com os textos comentados, muito à produção acadêmica mais recente, da antropologia, da arqueologia, da museologia e da história da arte, referente à cultura material dos povos ameríndios.

Esta retomada se verifica também pela necessidade de informações sobre os conhecimentos e práticas tradicionais, de maneira mais sistematizada e aprofundada, já que os povos indígenas têm o direito a uma educação diferenciada, o que aumenta, por parte dos índios, a importância de resgatar e registrar o patrimônio e a identidade cultural de seus respectivos povos.

Por outro lado, a grande arte dos índios amazônicos, a plumária, artefato confeccionado pelos homens, sofreu um grande impacto negativo, devido à proibição de sua comercialização pelo Ibama. Isto até certo ponto pode favorecer o interesse pela produção cerâmica, a cestaria, os trançados, as esculturas em madeira, além da bijuteria indígena.

Como vimos, apesar de sua importância no contexto social dos povos indígenas, a cerâmica depende bastante de incentivo externo a ele, e a produção acadêmica pode contribuir bastante para uma reflexão dos próprios índios sobre suas produções artísticas, seus significados mais tradicionais e de como elas se adaptam ao mundo contemporâneo.

Certos povos, como Karajá, Waiãpi e Wayana, já possuem sua arte reconhecida e tombada pelo IPHAN, como patrimônio cultural do Brasil. Fica, entretanto, a pergunta se este reconhecimento é mais presente nos trabalhos acadêmicos e eventuais eventos urbanos do que de fato nas aldeias, onde os índios enfrentam tantos problemas. Não é sempre que se vende, não é sempre que se montam exposições e eventos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os Suruí de Rondônia e Asurini do Xingu, como vimos, apreciam muito sua arte cerâmica, e os motivos profundos deste apreço estão relacionados muitas vezes ao fato desta arte ser um definidor de sua identidade em relação a outros povos indígenas e não-índios, além de uma longa tradição relacionada aos conhecimentos e valores sociais cosmológicos e estéticos específicos a cada povo.

Os Suruí, povo que mantem um ritual para fazer sua produção cerâmica, não alterou, mesmo após o contato em 1970, seu modo tradicional de praticar esta arte. As mulheres detentoras deste saber não deixaram esta tradição se perder apesar de tantas mudanças ocorridas nestes últimos 47 anos. Os homens, no entanto, por conta da necessidade de entender e tratar de assuntos econômicos e políticos com os não-índios se distanciaram de suas práticas artesanais e hoje procuram novamente retomar estas atividades.

Os desdobramentos das exposições montadas em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília das cerâmicas Suruí, favoreceram uma discussão profunda entre eles na aldeia Gãbguir da linha 14 em Rondônia. Pensaram a respeito desta produção, da importância deste saber para seu povo, do valor econômico agregado a este trabalho, da identidade Suruí valorizada, como também se abriu a oportunidade para uma reflexão sobre o que é arte para este povo; como bem mostram os longos depoimentos de Uraan e Joaton dois líderes Suruí.

Para os Asurini a cerâmica reconhecida e apreciada ao longo das últimas décadas por lojistas e turistas, por suas técnicas sofisticadas, grafismos e acabamentos de superfície, acabou sofrendo mais alterações ao longo destas últimas décadas pós contato. Alguns tons de engobe foram alterados, partes das peças que não eram pintadas passaram a ser totalmente recobertas de grafismos perdendo às vezes em função de demandas comerciais, suas características tradicionais. Devido a estas demandas mudaram em parte seu modo de fabricar suas peças, acelerando os processos de modelagem e ter produtos para oferecer rapidamente ao mercado. Pelo fato do grafismo Asurini ser apreciado no mercado eles passaram também a pintar outros objetos que tradicionalmente não recebiam pinturas.

Devido às inúmeras mudanças estruturais ocorridas nas aldeias devido a projetos desenvolvidos pela Energia Norte na região do Xingu verificamos que a vida

e rotina dos Asurini foi bastante alterada; as demandas são tantas que no momento é praticamente impossível cuidar de seus próprios afazeres diários, inclusive dedicar-se as suas produções artísticas.

Com relação às tecnologias constatamos que a cadeia operatória envolvida nos processos e procedimentos para fabricação cerâmica dos Asurini envolve um complexo conhecimento de matérias primas e de uma argila adequada para sua produção, além de um conhecimento e procedimentos sofisticados na aplicação de grafismos nos potes de cerâmica que apresentam também uma grande variedade de formas.

Tendo em vista a necessidade de ampliar os conhecimentos relativos a produção cerâmica de alguns povos da Amazônia constatamos que existe uma variedade de tradições e tecnologias sendo cada uma inserida em um contexto sociocultural, ambiental e histórico específico.

O resultado deste estudo complementar, baseado na bibliografia existente vem demonstrar a grande riqueza da arte cerâmica entre os ameríndios do Brasil e o interesse cada vez maior por parte dos pesquisadores em estudar esta manifestação artística tão difundida.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Márcia A. **Análise cerâmica: estudo tecnopológico**. 1988. Tese (Doutorado em Antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1988.
- ALVIM, Heloisa; REBOLLO, Henri. **La Céramique**: dans les ateliers terre et feu du midi. Prades-le-Lez: s.e., 1996.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. **As panelas que cantam e devoram**: a cerâmica Waujá. In: MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA. **Os índios e nós**. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2000.
- _____. **Arte, estética e cosmologia entre os índios Waurá da Amazônia meridional**. Dissertação de mestrado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.
- _____. **Apapaatai: rituais de máscaras no alto Xingu**. 2005. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo: EDUSP, 2008.
- BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.
- BEL, M, v, D. **The Palikur Potters: an ethnoarchaeological case study on the Palikur pottery tradition in French-Guiana and Amapá, Brazil**. Bol.Mus. Pára. Emilio Goeldi, Belém 4(1):39-56, 2009.
- BOAS, Franz. **Arte primitiva** [*Primitive Art*]. Tradução de Paula Seixas do original [Oslo: Institute for sommenligned Kultufors, 1927]. Revisão científica de J. A. Fernandes Dias. Lisboa: Fenda Edições, 1996.
- BORGES, Adélia. **Cerâmicas do Brasil**. *Newsletter* de A CASA, Museu do Objeto Brasileiro, n. 87, ago. 2015. Disponível em: <www.acasa.org.br/nl/87> Acesso em: 03 dez. 2016.
- BOURDIEU, P. **Outline of a theory of practice**. London: Cambridge Universiti press, 1977.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.
- DALGLISH, Geralda M. F. S. **A arte do barro na América Latina**: um estudo comparado de aspectos estéticos e socioculturais na cerâmica popular do Brasil e do Paraguai. 2004. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina, 2004.
- _____. **Noivas da Seca**, cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

- FRISCH, D. J.; FRISCH, D. C. **Aves brasileiras e plantas que as atraem**. 3ª edição. São Paulo: Dalgas Ecoltec, 2005.
- GABBAI, M. B. B. **Cerâmica: arte da terra**. São Paulo: Callis, 1987.
- GALLOIS, D. **Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica Wayãpi**. Museu do Índio – FUNAI – Rio de Janeiro, 2002.
- GEERTZ, Clifford. **L'art en tant que système culturel**. In: GEERTZ, C. **Savoir local, savoir global**. Les lieux du savoir. Paris: PUF, 1986. pp. 119-151.
- GOMES, D.M.C. **Reescavando o passado: um estudo do vasilhame cerâmico da coleção Tapajônica**. São Paulo: MAE-USP. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa Interdepartamental em Arqueologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ Museu de Arqueologia e Etnologia - USP, 1999.
- GORDON, Cesar. **Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xicrin-Mebêngôkre**. São Paulo: UNESP/ISA/NUTI, 2006.
- LACERDA CAMPOS, Sandra M. C. de la Torre. **Bonecas Karajá: modelando inovações, transmitindo tradições**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais – Antropologia). PUC de São Paulo, 2007.
- LEROI-GOURHAN, André. **Le geste et la parole**. Volume 1: Technique et langage. Paris: Albin Michel, 1964.
- _____. **Evolution et techniques I. L'homme et la matière**. Paris: Albin Michel, 1943.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **La Potière Jalouse**. Paris: Plon, 1985.
- _____. **Le cru et le cuit**. Paris: Plon, 1964.
- _____. **La pensée sauvage**. Paris: Plon, 1962.
- _____. **Tristes tropiques**. Paris: Plon, 1955.
- LERY, Jean de. **Journal de bord en la terre du Brésil, 1557**. Paris: Editions de Paris, 1957.
- LIMA, Ricardo G.; PINTO, M. **Icoaraci: cerâmica do Pará**. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 2003.
- LIMA, Tania A. Cerâmica indígena brasileira. In: RIBEIRO, B. G. (Org.). **Suma etnológica brasileira**. Volume 2. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 173 a 229.
- LEMONNIER, Pierre. L'étude des systèmes techniques, une urgence en technologie culturelle. *Techniques et culture*, n. 1, p. 11-34, 1983.
- _____. La description des chaînes opératoires: contribution à l'analyse des systèmes techniques. *Techniques et culture*, n. 1, p. 100-151, 1976.

- LEONEL, Mauro; MINDLIN, Betty. Apoená Meirelles 1949-2004. Uma grande perda frente as leis das mineradoras, em dois momentos do indigenismo. *Revista de Estudos e Pesquisas*, Brasília, FUNAI, v. 4, n. 1, jul. 2007.
- LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**. Belo Horizonte: C/arte, 2009.
- LORENZI, Harri. **Árvores brasileiras**: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil. São Paulo: Plantarum, 1992.
- MATIAS, O. F. **Ocupação, políticas públicas e gestão ambiental de unidade de conservação do estado de Rondônia**. O estudo de caso do parque estadual de Guajará Mirim. Dissertação (Mestrado em Geociências). 2001. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Rio Claro, 2001.
- MAUSS, M. **As técnicas corporais**. In *Sociologia e Antropologia*, V.II, São Paulo, Edusp, 1974.
- MERQUIOR, José G. **A estética de Lévi-Strauss**. São Paulo: É Realizações, 2013.
- MINDLIN, Betty. **Vozes da origem**. Seleção e organização: Betty Mindlin e Narradores Suruí. Tradução e transcrição das gravações Antonio Ipokará. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. **Diários da floresta**. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.
- _____. **Nós Paiter**. Os Suruí de Rondônia. Petrópolis: Vozes, 1985.
- MÜLLER, Regina P. **Os Assurini do Xingu**: história e arte. 2 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.
- _____. **Ritual da imagem**: Arte Asurini do Xingu. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2009.
- NIMUENDAJÚ, Curt. **Les Indiens Palikur et leurs voisins**. Apresentação e notas de Pierre Grenand. *Encyclopédie Palikur*, n. 1, Presses Universitaires d'Orléans, 2008.
- PAZ, Octavio. **Hommage aux mains**: Artisanat contemporain mondial. Neuchâtel (Suíça): Editions Ides et Calendes, 1974.
- PINTO, M, V, A. **O negativo e o positivo**: a fotografia entre os Asurini do Xingu. Tese (Doutorado em Antropologia Social). 2015. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- PRINZ, Ulrike. **La metamorfosis como principio estético**. *Société suisse des Américanistes*, Bulletin 64-65, p. 161-167, 2000-2001.
- PUCCI, Magda D. **A arte oral**: Paiter Suruí de Rondônia. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais – Antropologia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

- REINA, R. E.; HILL, R. M. **The tradicional pottery of Guatemala**. Austin: University of Texas Press, 1978.
- RHODES, Daniel. **La poterie**. Terres et glaçures. Paris: Dessain et Tolra, 1976.
- RIBEIRO, Berta G. (Org.). **Suma etnológica brasileira**. Volume 2. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. **Dicionário do artesanato indígena**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- _____. **Amazônia urgente: 5 séculos de história e ecologia**. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 1990.
- RIBEIRO, Darcy. **Kadiwéu. Ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza**. Petrópolis: Vozes, 1980.
- SILVA, Fabíola A. **As tecnologias e seus significados: um estudo da cerâmica dos Asurini do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xikrin sob uma perspectiva etnoarqueológica**. Tese (Doutorado em Antropologia Social). 2000. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- _____. Arts graphique dès céramiques Asurini. In: **Brésil Indien: les arts des Amérindiens du Brésil** (Catálogo de exposição). Paris: Editons de la Réunion dès Musées Nationaux, 2005.
- _____. **Arqueologia e etnoarqueologia na aldeia Lalima e na Terra Indígena Kayabi: reflexões sobre Arqueologia comunitária e gestão do Patrimônio Arqueológico**. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, Universidade de São Paulo, n. 19, p. 205-219, 2009.
- _____. **Arqueologia colaborativa com os Asurini do Xingu: um relato sobre a pesquisa no igarapé Piranhaquara, T.I. Koatinemo**. *Revista de Antropologia*, v. 58, n. 2, p. 143-172, 2015.
- SILVA, Fabíola A.; NOELLI, Francisco S. **Mobility and territorial occupation of the Asurini do Xingu, Pará, Brazil: An archaeology of the recent past in the Amazon**. *Latin American Antiquity*, v. 26, p. 493-511, 2015.
- SILVA, Nathália. C. S.; FERREIRA NETO, José A. **A monetarização da vida social dos Paiter Suruí**. *Boletim do Museu Paranaense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 9, n. 1, p. 163-181, jan.- abr., 2014.
- SILVA, Silvestre. **Frutas da Amazônia brasileira**. São Paulo: Metalivros, 2011.
- _____. LEÃO, Noemi V. M. **Árvores da Amazônia**. São Paulo: Empresa das Artes, 2006.
- STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974.

SZTUTMAN, Renato. **Kawewi pepique: les caouninages anthropophages des anciens Tupi-Guarani**. In: ERIKSON, Philippe (Org.). **La pirogue ivre: Bières traditionnelles en Amazonie**. Saint-Nicolas de Port: Musée Français de La Brasserie, 2004. p. 26- 44.

TRICORNOT, Marie-Chantal de. **L'art céramique des Kali'na**. France: Editions Vents d'Ailleurs, 2007.

VELTHEM, Lucia H. V. Equipamento doméstico e de trabalho. In: RIBEIRO, Berta G. (Org.). **Suma etnológica brasileira**. Volume 2. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 95-108.

_____. **O belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana**. Lisboa, Museu Nacional de Etnologia, Assírio e Alvim. 2003.

_____. **Ëliwe: técnica e estética da cerâmica Wayana**. (2016, no prelo)

VIDAL, Lux B. **Grafismo indígena**. São Paulo: Studio Nobel / EDUSP, FAPESP, 1992.

_____. **“Art corporel, graphisme et peinture au jenipapo”**In Brésil Indien. 2005.

_____. **Povos indígenas do Baixo Oiapoque** – o encontro das águas, o encruzo dos saberes e a arte de viver. São Paulo/Rio de Janeiro: Iepé/Museu do Índio, 2007.

_____. **A cerâmica Palikur**. In: A presença do invisível, vida cotidiana e ritual entre os povos indígenas do Oiapoque. (Catálogo.) São Paulo/Rio de Janeiro: Iepé/ Museu do Índio, 2016. p. 155-159.

VIDAL, J. J. A. Cerâmica Indígena. In: GABBAL, Miriam B. B. (Org.). **Cerâmica: arte da terra**. São Paulo: Callis, 1987. p. 154-155.

_____. **A cerâmica do povo Suruí de Rondônia: Continuidade e mudança cultural 1970 – 2010**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). 2011. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2011.

WHAN, Chang. **Ritxoko: a voz visual das ceramistas Karajá**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). 2010. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

_____. **INY Karajá**. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Funai, 2012.

WILLEY, G. R. **Cerâmica**. In: **Suma etnológica brasileira**, RIBEIRO, Berta G. (Org.). Volume 2. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 231-281

Catálogos

BRÉSIL INDIEN: les arts des Amérindiens du Brésil. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2005.

Copyright by Kadiwéu: von der Körperbemalung im Mato Grosso zur Fassdenfliese in Berlin. Berlin: Museu de Etnologia de Berlim, 2002.

A presença do invisível: vida cotidiana e ritual entre os povos indígenas do Oiapoque/ Lux Boelitz Vidal; José Carlos Levinho; Luís Donisete Benzi Grupioni (organização) – Rio de Janeiro: Iepé – Museu do Índio, 2016.

Il mito del disegno: Espressioni figurative degli Asuriní dell Amazzonia/ curadoria Antonio Aimi e Anna Alessandrello. Società Italiana di Scienze Naturali. Museo Civico di Storia Naturali di Milano. Volume 86 – Fascicolo 2. 1995.

I segni del tempo: identidade e mutamento – Arte, cultura e storia di tre etnie del Brasile/ curadoria di Carlo Nobili e Donatella Saviola. Edizione Seam Roma. Roma, 1995.

Anexo 1a

SEMANA DA CULTURA
ARTE DA TERRA: I SEMINÁRIO SOBRE CERÂMICA INDÍGENA NO MUSEU DO ÍNDIO
PALESTRAS, OFICINAS E VENDA
DE 04 A 08 DE NOVEMBRO DE 2014

O seminário contará com a participação como palestrantes de indígenas e de professores e pesquisadores de museus, instituições culturais e universidades.

Exibição diárias de vídeos sobre cerâmica indígena.

Certificado de participação.

Inscrições Abertas. Vagas Limitadas.

Valores: profissionais: R\$ 200,00 - estudantes: R\$ 100,00

Informações: (21) 3214-8718 – e-mail: estudos.pesquisas@museudoindio.gov.br

Rua das Palmeiras, 55 – Botafogo

Cep.22.270-070 – Rio de Janeiro – RJ

www.museudoindio.gov.br

Facebook: Museu do Índio

Logos: Unesco; SAMI; Museu do Índio; Funai; Ministério da Justiça , UNESP.

O evento “Arte da Terra: I Seminário sobre cerâmica indígena no Museu do Índio” promove a identidade visual desenvolvida para o Programa de Promoção da Arte Indígena “Índio e Arte”, que estará em exibição no Espaço Galeria no Museu do Índio.

PROGRAMAÇÃO

Dia 04/11 – TERÇA-FEIRA – Exposições e coleções contemporâneas de cerâmica indígena

9:00 – Credenciamento

10:00/12:00 – “Duas experiências contemporâneas: a cerâmica Palikur, processo de uma arte em desuso.

Cerâmica Kadiwéu: uma exposição em Berlim e seus desdobramentos”, Lux Vidal

14:00/15:00 – “As coleções de cerâmica do Museu do Índio”, Ione Couto e Renata Curcio

15:00/16:00 – “Terena e Kadiwéu – uma experiência de inventário e de qualificação indígena de acervos museológicos, por ceramistas indígenas Kadiwéu e Terena, com Sheila Sá e Rômulo Sá.

16:00/18:00 – Mostra de Filmes

Dia 05/11 – QUARTA-FEIRA – Conhecimentos e expressões indígenas em cerâmica

9:00/11:00 - Palestra: “Cerâmica Suruí de Rondônia, Processos e Procedimentos”, por Jean-Jacques Vidal

11:00/13:00 – Palestra: “Cultura material e ornamentação corporal: o campo da arte gráfica Asurini”, por Regina Müller

14:00/16:00 – Palestra: "Ritxoko: a trajetória morfológica da cerâmica figurativa Karajá", por Chang Whan

16:00/18:00 – Mostra de Filmes

Dia 06/11 - QUINTA-FEIRA - A produção artística indígena e a fabricação de si

9:00/11:00 - "O pote e a cabaça: cerâmica e gênero entre os Wayana", por Lucia van Velthem

11:00/13:00 – "O registro imaterial na materialidade da fabricação de si", por Carla Dias

14:00/16:00 - "A complexidade do objeto da salvaguarda: a cerâmica baniwa no âmbito do prodocult/MI", por Thiago Oliveira

Dia 07/11 - SEXTA-FEIRA – Oficinas com ceramistas indígenas I: Modelagem e Pintura

9:30 – 12:30 - Oficina Suruí

14:00/17:00 – Oficina Asurini

17:30 – Mostra de Filmes

19:00 – Lançamento do Programa Índio e Arte - José Carlos Levinho

Dia 08/11 - SÁBADO – Oficinas com ceramistas indígenas II: Modelagem e Pintura

9:30 – 12:30 - Oficina Karajá

14:00/17:00 – Oficina Kadiwéu e Terena

17:30 – Mostra de Filmes

Anexo 1b



ARTE DA TERRA

I SEMINÁRIO SOBRE CERÂMICA INDÍGENA NO MUSEU DO ÍNDIO
DE 04 A 08 DE NOVEMBRO DE 2014 – DAS 9 ÀS 18 H

DETALHE DE CERÂMICA KARAJÁ

FOTO: ALICE KOEHLER – CERAMISTA ASURINI

O seminário ARTE DA TERRA tem como objetivo promover um campo de diálogo e reflexão sobre a produção de cerâmica contemporânea dos povos indígenas no Brasil. Participação de professores e pesquisadores de museus, instituições culturais e universidades e de ceramistas indígenas. Oficinas de cerâmica indígena, exibição diária de vídeos e venda de peças.

PROGRAMAÇÃO

04/11 TERÇA-FEIRA **EXPOSIÇÕES E COLEÇÕES CONTEMPORÂNEAS DE CERÂMICA INDÍGENA**
Lux Vidal (*USP*)
Ione Couto e Renata Curcio (*Museu do Índio*)
Sheila Sá (*Museu do Índio*) e Rômulo Cabral (*Funai*).

05/11 QUARTA-FEIRA **CONHECIMENTOS E EXPRESSÕES INDÍGENAS EM CERÂMICA**
Jean-Jacques Vidal (*Unesp*)
Regina Muller (*UNICAMP*)
Chang Whan (*PRODOC-Museu do Índio*)

06/11 QUINTA-FEIRA **A PRODUÇÃO ARTÍSTICA INDÍGENA E A FABRICAÇÃO DE SI**
Lucia van Velthem (*Museu Emilio Goeldi*)
Carla Dias (*EBA-UFRJ / Museu Dom João VI*)
Thiago Oliveira (*PRODOCULT – Museu do Índio*)

07/11 SEXTA-FEIRA **OFICINAS COM CERAMISTAS INDÍGENAS I: MODELAGEM E PINTURA**
Oficina Suruí
Oficina Asurini

08/11 SÁBADO **OFICINAS COM CERAMISTAS INDÍGENAS II: MODELAGEM E PINTURA**
Oficina Karajá
Oficina Kadiwéu e Terena

* **INSCRIÇÕES ABERTAS. VAGAS LIMITADAS. CERTIFICADO DE PARTICIPAÇÃO.**

* **INVESTIMENTO:**
Profissionais: R\$200,00 - Estudantes: R\$100,00

* **INFORMAÇÕES:**
(21) 3214-8718 - email: estudos.pesquisas@museudoindio.gov.br
Rua das Palmeiras, 55 - Botafogo - Rio de Janeiro - RJ
www.museudoindio.gov.br

DETALHE DE CERÂMICA KARAJÁ

APOIO



Representação
no Brasil

SAMI Sociedade de Amigos de
Museu do Índio

unesp

REALIZAÇÃO



COORDENAÇÃO REGIONAL
LITORAL SUL/FUNAI



Ministério da
Justiça

Anexo 2a

Relação de cerâmica do acervo do Museu do Índio por colecionador				
COLEÇÃO	ESTADO	ITENS	GRUPOS INDÍGENAS	DATA
Índia Quitéria	PE	29	Pankararu	1986/1987
Darcy Ribeiro	MS	122	Kadiwéu	1950/1987/1994
Darcy Ribeiro	MT	4	Terena	1950
Darcy Ribeiro	MA	3	Urubu/Urubu- Kaapor	1950/1952
Darcy Ribeiro	TO	45	Karajá	1958
Eduardo Galvão	TO	1	Karajá	1954
Eduardo Galvão	AM	20	Baniwa	1957/1959
Roberto Cardoso de Oliveira	MS	48	Terena	1955
Roberto Cardoso de Oliveira	MT	1	Tapirapé	1957
Heloísa A. Torres	MS	3	Kadiwéu e Karajá	1957/1967/1977
Delvair Melatti	AM	1	Matis	1988
Delvair Melatti	AM	12	Marubo	1975/1988
Carlos Coimbra	RO	34/37	Suruí	1980/2003
Regina Müller	PA	71	Asurini	1980
Lux Vidal	AP	14	Palikur	2007

Tabela fornecida pelo Museu do Índio – RJ.

Anexo 2b

RELAÇÃO DE CERÂMICA DO ACERVO DO MUSEU DO ÍNDIO POR GRUPO INDÍGENA				
GRUPO	ESTADO	ITENS	COLEÇÃO	DATA
PANKARARU	PE		Índia Quitéria	1986/1987
MAXAKALI	MG	6	CNPI	
KARAJÁ	TO	1.226	Marieta Alberto Torres	1977
			Mario Simões	1954
			Augustinho C Barbosa	1987
			Eduardo Galvão	1954
TERENA	MS	60	Roberto Cardoso de Oliveira	1955
			Darcy Ribeiro	1950
KADIWÉU	MS	109	Heloísa A. Torres	
			Darcy Ribeiro	1950
			Augustinho C Barbosa	1987
			Solange Padilha	1999
TUKUNA	AM	35	DGEP/Gastão Cruis	1971/1959
MARUBO	AM	12	Delvair Melatti	1975/1988
SURUÍ	RO	34/37	Carlos Coimbra	1980/2003
ASURINI	PA	71	Regina Polo Müller	1980
PALIKUR	AP	14	Lux Vidal	2007
WAYANA APALÁÍ	AP	40	Fernando Martins Galvão	1996
			Lucia van Velthem e Iori Link	2012

Tabela fornecida pelo Museu do Índio – RJ.

Anexo 3a



O projeto estemp convida para a abertura da exposição **Sei que nada sei / Paiter emaxot ey (artesanatos do Paiter Suruí)** com cerâmica indígena Paiter Suruí em diálogo com obras dos artistas alemães que participaram de seu programa de residências em 2013.

Sei que nada sei / Paiter emaxot ey (artesanatos do Paiter Suruí)

estemp **estemp**

Abertura **12 de novembro**
terça feira
das 19 às 22 hs

Mesa-redonda **14 de novembro**
quinta feira
às 19 hs
com
Betty Mindlin
Jean-Jacques Vidal
Marlui Miranda
Maria Thais Lima Santos
Uraan Anderson Suruí

Visitação **De 13 de novembro a 14 de dezembro 2013**
De terça-feira a sábado, das 11 - 18 hs

Contatos
Ellen Slegers ellenslegers@gmail.com
Dora Silveira Corrêa dorasilveiracorrea@gmail.com
Renata Paciullo Ribeiro renata.pao@gmail.com

estemp é um desdobramento do projeto ESTEMP(orary) criado pela artista Ellen Slegers em Düsseldorf, que funcionou como espaço de convivência e exposições entre 2006 e 2010. Estabelecido agora em São Paulo, estemp é um espaço independente interdisciplinar com exposições, encontros, residências de artistas e contribuições educativo-sociais.

estemp

CERAMISTAS PAITER SURUI
**Seminário internacional
de arte indígena**

Quarta-feira, dia 7 de maio das 9 às 12hs
Teatro Maria De Lourdes Sekeff
Instituto de Artes - UNESP
Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz 271 - Barra Funda - São Paulo

Sabemos que em uma sociedade indígena a cultura material se insere em um universo maior, que inclui as relações sociais, a relação com a natureza e com a sobrenatureza. A arte, e mesmo as práticas tecnológicas, não ficam desligadas destas outras dimensões. A partir desta visão de mundo os participantes da mesa redonda apresentarão a Arte Paiter Suruí e os seus desdobramentos de 2010 à 2014.

Participantes

Betty Mindlin [antropóloga] | **Ellen Slegers** [artista idealizadora do estemp] | **Jean-Jacques Vidal** [artista ceramista] | **Katiane Suruí** [artista ceramista] | **Lalada Dalglish** [profª IA - UNESP] | **Marlui Miranda** [musicista] | **Pamatoa Suruí** [artista ceramista] | **Uraan Anderson Suruí** [professor e representante Suruí]

Apoio na realização do evento:
Grupo de Pesquisa
Panorama da cerâmica Latino-Americana Tradicional e Contemporânea - UNESP
Orientadora: **Profª Drª Geralda Mendes Ferreira Silva Dalglish [Lalada]**

Encontro aberto no estemp

Sábado, dia 10 de maio a partir das 11hs
estemp Rua Maria Carolina 705 - Pinheiros - São Paulo

O encontro aberto com a presença das artistas Ellen Slegers, Pamatoa Suruí e Katiane Suruí tem por objetivo dar visibilidade ao processo colaborativo e de troca que resultará na próxima exposição do estemp. Dando continuidade ao projeto iniciado em 2013 com a mostra que colocou em relação obras das ceramistas Paiter Suruí e dos artistas alemães que participaram da residência estemp, a vinda de Pamatoa e Katiane para São Paulo marca mais uma etapa na tentativa de aproximar visões de mundo diversas, buscado o diálogo, a participação e a abertura para o inesperado. O processo de produção e montagem de uma nova exposição se transforma, assim, numa oportunidade de troca e conhecimento.

Participantes

Ellen Slegers | Pamatoa Suruí | Katiane Suruí | Uraan Anderson Suruí

Realização

estemp
convivência
arte-experiência
espaço independente

estemp

Gabgirev

unesp
com PPG- em Artes |
DAP-Departamento
de Artes Plásticas
do Instituto de Artes

Anexo 4a

CERÂMICA Coleção Regina Polo Muller.					
1) Altura - 2) Diâmetro da - 3) Espessura - 4) Bojo maior					
Jafu : armazenar mel ou mingau.					
lawá : bojuda para armazenar água					
Tauwa : Peça cerimonial com os bichos.					
Já 'e:					
Japepa'i:					
Nº	Forma	Desenho Borda	Desenho corpo	Desenho base	medidas
1	laava juruí	Tayngawa	Tayngawa juwawuu	Tayngawa	21,5 x 12 x 0,4 x 24,5 cm
2	Ja'e		Cuiapeí, kwasarapara e juagyweyma	cafuiwa	13 x 28,5 x 0,3 cm
3	Ja'e		cafuewi	tayngawí	9 x 20,5 x 0,4 cm
4	Jaeniwa		tembequararupitá	jaeakynga	12,5 x 17 x 0,3 x 20 cm
5	Jaeniwa		jautipapera		12,5 x 16 x 0,3 x 19 cm
6	Ja'e meja		Apytin		12 x 21 x 0,5 cm
7	Japepa'i	mare'e ridy e pirinina	tayngawiweri e tayngajewiry		9,5 x 17 x 0,4 cm
8	Japepa'i akynga	tayngajuwapigy	tayngajuwawuu		
9	Jaeniwa'i		Uruaia	pirinina	11 x 12,5 x 3 x 18,5 cm
10	Ja'e		jautupaperi e japepirinijewiry		9,5 x 26 x 0,3 cm
11	Ja'e	pirinina	tayngajakutima	pirinina	9 x 24 x 0,3 x 19 cm
12	Apyruwa'i	pinima	tayngajakutima	pirinina	7,5 x 16 x 0,3 x 18,5 cm
13	Jarati	pirinina	kaiwainyna	-	8,5 x 26 x 0,6 cm
14	Jaeniwa'i	-	Tayngawa	Jaeakynga	
15	Apyruwa'i	sem pintura			11 x 21 x 0,4 x 25 cm
16	Uirá		cafuiwa e pirinina		12 x 10,5 x 0,4 cm
17	Kume'i		sem pintura		12 x 12 x 0,3 x 17,5 cm
18	laaví		Tayngajupitawyra		15,5 x 12 x 0,3 x 22 cm
19	Ja'e taka		Jaeakynga	Cuiape'i	11 x 16 x 0,3 x 16 cm
20	Jafu	jautipapera	Uikwasaruu	pinima	13,5 x 15 x 0,3 x 17 cm
21	Pupijane kanawa	Cuiape'i			
22	Jaeniwa		Tayngawiwera	jaeakynga	13 x 19 x 0,4 x 23 cm
23	Ja'e	Pinima	Tayngajupitawyra	pirinina	14 x 15 x 0,3 x 21 cm
24	laava	Tayngawí, pirinina	kwasarapara	jaeakynga e pirinina	24 x 16,5 x 0,3 x 30 cm
25	Ja'emewa	jaeakynga	tayngawajautirekaraiwera	pirinina	12,5 x 30 x 0,3 cm
26	Jaeniwa'i	Apari, pirinina	jautikaraiwera	tiwaryja	11 x 17,5 x 0,4 x 19 cm
27	Ja'e	jaeakynga	Cuiape'i	pirinina	9,5 x 20 x 0,5 x 17 cm
28	Ja'e		jautipapera	pirinina	12 x 27,5 x 0,3 x 29 cm
29	laaví		tayngawakutima	pirinina e pinima	12 x 18 x 0,3 x 22 cm
30	Jaeniwa		Eiraremaywa	jaeakynga	24 x 21 x 0,4 x 38 cm
31	Jafu	mytupepapirera	Cuiape'i	pirinina	22 x 16 x 0,4 x 23 cm
32	Jaeniwa		jautikaraiwera	jaeakynga e pirinina	23 x 17 x 0,4 x 32 cm
33	Jaeniwa		tayngajuwaa com jaeakynga		12 x 14,5 x 0,4 x 18 cm
34	laaví		tamakijuagy	pirinina	16 x 12,5 x 0,4 x 20,5 cm
35	Ja'e	jaeakynga	cafuiwa e tamakijuagy	pirinina	10 x 21 x 0,3 cm
36	jaeniwa		tayngajakutima	jaeakynga e pirinina	12 x 20,5 x 0,4 x 23 cm
37	laaví		uruwupyji'uaia	pirinina	14 x 10,5 x 0,4 cm
38	peky'ia		Cuiape'i		13 x 15 x 0,3 x 22,5 cm
39	Jaeniwa		Ipireté com jaeakynga e pirinina	jaeakynga	15 x 22,5 x 0,4 x 26,5 cm
40	Jaeniwa		Ipireté	jaeakynga	11 x 17,5 x 0,4 x 19 cm
41	Jaeniwa		Jautipapera	pirinina e pinima	14,5 x 18,5 x 0,3 x 22,5
42	Apiruwa'i ou Nadiwa		Cumaná	Pirinina	11,5 x 13 x 0,2 cm
43	Jaeniwa		Ipireté	jaeakynga e pirinina	14 x 20 x 0,3 x 25 cm
44	laaví		Jautipapera mukuywara	pirinina	16 x 15 x 0,4 x 21 cm
45	Jaeniwa		Ipireté	cafuiw'i	12 x 16 x 0,4 x 19 cm
46	Jafu		Tamemuriwaky	pirinina	21 x 19 x 0,4 x 18 cm
47	Jaeniwa		lagywaky	jaeakynga e pirinina	
48	laaví	Apepirinijewyra e pirinina	lagywaky	Jaeakynga	
49	laawa	Cuiape'i	jautipaperí	pirinina	19,5 x 16 x 0,3 x 25 cm
50	Jarati		kuaawa		8 x (14 x 23) x 0,4 cm
51	laaví kuapiapira		Cuiape'i	pirinina	15 x 9 x 0,4 x 14 cm

Anexo 4b

CERÂMICA Coleção Regina Polo Muller.					
1) Altura - 2) Diâmetro da - 3) Espessura - 4) Bojo maior					
Jafu : armazenar mel ou mingau.					
lawá : bojuda para armazenar água					
Tauwa : Peça cerimonial com os bichos.					
Já 'e:					
Japepa'i:					
Nº	Forma	Desenho Borda	Desenho corpo	Desenho base	medidas
52	Pupijanykanawa	pinima	Cuiape'i	pirinina	11,5 x 15 x 0,4 x 15 cm
53	Jaeniwa		jautipapera	pirinina	11,5 x 16 x 0,4 x 19 cm
54	laawa	Tayngajywiri	lagywaky	pirinina	21 x 24 x 0,4 x 28 cm
55	Jaeniwa'i		jaeakynga e Ipireté	pirinina	quebrada
56	Kume'i		sem pintura		19 x 39 x 0,4 cm
57	Kume'i		sem pintura		4,5 x (20 x 17) x 0,4 cm
58	Jaeniwa		Tayngawapyk	jaeakynga	14,5 x 23,5 x 0,4 x 26 cm
59	Tauva Rukaia pequena				14,5 x 22,5 x 0,3 cm
60	Jaeniwa ou Jaeniwaryna		Tayngajuwaawa com Jautirekarakynga		22 x 30 x 0,4 x 36 cm
61	laaweté	pinima	Tayngajupipé	pinima	
62	laavi	Tayngawí e pirinina	Cumaná	Kafueví e pirinina	13 x 13 x 0,3 x 17,5 cm
63	laavi	Tayngajewiry e pirinina	Tayngasipé	pirinina	12 x 14 x 0,4 cm
64	Ja'e	jaeakynga	Kafuiwa com jaeakynga	pirinina	12 x 24,5 x 0,3 x 19 cm
65	Japepa'i		tamakjuagy	pinima	
66	Japepa'i eté		sem pintura		18 x 40 x 0,4 cm
67	laawa	Tayngajuwaavi e pirinina	Tayngajupipé	Upeja	26 x 20,5 x 0,3 x 38 cm
68	Kawi'u	Tayngajuwiry	Jaeakynga e Tamemuriwaky	pirinina	28,5 x 19,5 x 0,3 x 23 cm
69	laawa	Apysi e pirinina	Tayngawiryna	pirinina	21 x 22 x 0,4 x 30 cm
70	laawa	Jautipapera e pirinina	Jautipapera	pirinina	22,5 x 26,5 x 0,3 x 40 cm
71	Japepá		sem pintura		16,5 x 34 x 0,3 cm
72	Jafu'i		pinima e pirinina	jaeakynga	13 x 8,5 x 0,3 x 14 cm
73	Jaeniwa'i		Jautipapera	Pirinina	8,5 x 13 x 0,3 x 14 cm
74	Jaeniwa'i		Cuiape'i com Uikwasaruu	Jautijuaka e pirinina	4,5 x 8,5 x 0,3 x 9 cm
75	Jaeniwa'i		Jautipapera	pirinina	7,5 x 12,5 x 0,3 x 14,5 cm
76	Kume'i		Tureraitynga		3 x 10,5 x 0,3 cm
77	Jaeniwa'i		Jaeakynga e Imanakawa	jaeakynga e pirinina	8,5 x 12,5 x 0,4 x 15,5 cm
78	Apiruwa'i		Cuiape'i e jaeakynga	pirinina	8,5 x 15,5 x 0,5 cm
79	Jaeniwa juruy	pirinina	jaeakynga e pirinina	pirinina	8 x 8 x 0,2 x 11,5 cm
80	Jarati'i		Tayngaweté e kuaawa		4x(11,5 x 8)x0,5x18,5c
81	laavi		Tayngajupitawyra	pirinina	5,5 x 7 x 0,3 x 9 cm
82	Jafu'i	pinima	pinima	pirinina	7,5 x 4 x 0,3 x 6 cm
83	Jarati yapeja		cuiape'i e pirinina		4 x (20 x 14) x 0,4 cm
84	Kume		Tayngawapyk		4 x 16 x 0,3 cm
85	laavi	Tayngawí	Tayngawí	pirinina	4 x 3 x 0,3 x 5 cm
86	laaviakynga	Kafueví	pirinina	pirinina	7x 3 x 0,3 x 8 cm
87	Jaeniwa'i	Kafuiwa	Kafuiwa	pirinina	8 x 13 x 0,3 x 15 cm
88	laavi	Pirinina	Cuiape'i	pirinina	5 x 3 x 0,2 x 6,5 cm
89	Kumemanan'i		Cuiape'i		3 x (8 x 7) x 0,4 cm
90	laavi		Cuiape'i	pirinina	8 x 9,5 x 0,4 x 16 cm
91	laaviakynga	Cumaná	Cuiape'i	pirinina	13 x 8,5 x 0,3 x 14 cm
92	Jaeniwa'i	Tayngawa e pinima	pinima e pirinina	Jautipapera	7 x 12 x 0,3 x 15 cm
93	laavi		Pinima com merirya e tamakjuagy e tayngawa	pirinina	10 x 9,5 x 0,3 x 13,5 cm
94	Jaeniwa		jautipapera	pirinina	8 x 13 x 0,4 x 15 cm
95	Jaeniwa'i		Jautipapera	Jaeakynga e pirinina	4,5 x 9 x 0,3 x 11,5 cm
96	Jaeniwa'i		Jautirekaraiwera	kumaukynga e pirinina	9,5 x 12 x 0,3 x 15,5 cm
97	Jaeniwa'i		Jaeakynga e pirinina e manakawa	jaeakynga e pirinina	
98	Jafuiakynga	Jaeakynga	Cuiape'i e pirinina	pirinina	12 x 4,5 x 0,3 x 10 cm
99	Jaeniwa'i		Tayngajuwapyk	pirinina	7 x 11 x 0,3 x 13,5 cm
100	Ja'eí	Apepirinina	Tayngajewiry		3 x 6,5 x 0,2 cm
101	Ja'eí		Cuiape'i	pirinina	4,5 x 9,5 x 0,3 x 13,5 cm
102	Apiruwa'i	Pirinina	Kwasiarapara com Tayngawiweyma	pirinina	6 x 11 x 0,3 cm
103	laavi		Merirya	pirinina	3,5 x 2,5 x 0,2 x 5,5 cm
104	Japé		sem pintura		12 x (63 x 52) x 0,5 cm
105	Japepa'i		sem pintura		22 x 42 x 0,5 x 47 cm
106	Japé		sem pintura		13 x (1
107	Ja'é	Jaeakynga	mytumpepapirera	Pirinina	16 x 45 x 0,5 cm
108	Jaeniwa		Tayngajuwaawa	pirinina	19 x 27 x 0,4 x 34 cm
109	Jafu'i	Tayngajuwaawa	Cuiape'i e pirinina	jaeakynga e pirinina	17 x 11 x 0,3 x 21 cm
110	Jafu'i	Apepirinijewyra	Cuiape'i		

Anexo 5

Mito sobre a festa da *Tauva*

(Mito recolhido por Fabíola A. Silva, 2000)

Tauwyma estava limpando a roça. Enquanto ela limpava chegou *Arapu'a* (veado), bem devagarinho quebrando os paus. Eu estou trabalhando disse ela. Ele a convidou para dançar. Os dois dançaram e quando a dança acabou *Tauwyma* perguntou para ele:

- Você pode trazer alguma coisa para mim? Pode ser mandioca, cará, batata, feijão bravo..

O veado trouxe as coisas para ela.

- Vamos dançar de novo, disse ele. Eles dançaram e ele continuou trazendo coisas para *Tauwyma*. No outro dia ela falou para o irmão:

- Tem veado que dança comigo e não deixa eu limpar a roça; você poderia matar ele.

O irmão foi junto com outros homens esperar o veado, se esconderam. Enquanto ela limpava a roça o veado chegou e começou a dançar e cantar. Os homens flecharam o veado e ele gritou e morreu.

No outro dia, depois que o veado havia morrido, a anta chegou perguntando por ele. A anta chamou *Tauwyma* para manter relações sexuais.

- Mais tarde quando você vier traz mingau, disse a anta.

Tauwyma fez mingau e foi para roça. Ela gritou chamando a anta. A anta veio correndo e manteve relações sexuais com *Tauwyma* e depois bebeu o mingau.

Novamente ela voltou para a aldeia e encontrou o irmão.

- Eu escorreguei, derrubei o mingau e quebrei a panela, disse ela.

- Vou fazer mingau de novo.

Levou o mingau para roça e chamou a anta. A anta chegou, bebeu o mingau e quebrou a panela novamente.

- Você pensa que vai quebrar todas as minhas panelas, disse ela. Pois eu tenho muitas panelas na minha casa.

Tauwyma voltou para a aldeia e novamente encontrou o irmão.

- Eu escorreguei, derrubei o mingau e quebrei a panela, disse ela.

O irmão ficou desconfiado. Mais uma vez *Tauwyma* fez mingau, levou para a anta comer e esta novamente quebrou a panela.

O irmão desconfiado resolveu ir atrás dela para ver o que estava ocorrendo. Mais uma vez *Tauwyma* fez mingau, a anta comeu e quebrou a panela.

- Agora minhas panelas estão acabando, disse ela.

O irmão de *Tauwyma* viu a anta. Quando *Tauwyma* buscar barro, nós vamos matar a anta, disse ele. *Tauwyma* avisou o irmão que ia buscar barro. No outro dia chamou as abelhas para irem buscar barro. Enquanto *Tauwyma* foi buscar barro o irmão chamou os outros homens para matar a anta. Chegaram a roça e chamaram a anta do jeito que *Tauwyma* fazia.

A anta veio e ficou procurando por ela. O irmão de *Tauwyma* aproveitou e flechou a anta. Ela morreu.

Tauwyma fez panela lá no lugar do barro, no mato mesmo. Mais tarde foi para roça. Quando chegou chamou pela anta. O espírito da anta gritou e parou, depois gritou de novo e parou. *Tauwyma* viu as fezes dela e descobriu que haviam matado a anta. Ela começou a chorar e disse que iria embora da aldeia.

No outro dia começou a dançar. Disse para os matadores da anta que eles precisavam tirar sangue. Chamou eles para fora da casa mas eles não queriam sair. Ela continuou cantando e os chamou novamente para irem à beira do rio.

Só as mulheres foram para beira do rio. *Tauwyma* dançava e rodava.

- Agora vamos embora, disse ela. O irmão disse para ela não ir e disse que estava indo busca-la. *Tauwyma* virou capivara e caiu na água. Agora ela é *Tauva*.

Foi assim que começou a festa de *Tauva*.



LEQ
LABORATÓRIO DE ENSAIOS QUÍMICOS

RELATÓRIO DE ENSAIOS

DATA DE RECEBIMENTO	22/01/16	SEQÜENCIAL	99/16	NÚMERO DE RELATÓRIO	58/16
AMOSTRA	ARGILA - ITA-AKA				
EMPRESA	JEAN-JACQUES ARMAND VIDAL				
ENDEREÇO	CRISÂNTEMOS, 1141 – CAPUAVA – EMBU DAS ARTES – SP				
DATA DE EMISSÃO	03/02/16	CONDIÇÕES DE RECEBIMENTO	IN NATURA - ACINZENTADO		

Temperatura da perda ao fogo 950 ± 50 °C - Temperatura de secagem 110 ± 5 °C

Métodos: (X) A amostra foi preparada conforme PE-LEQ-008 (X) Perda ao fogo PE-LEQ-007 Análise por FRX - NBR 12677/2014

Análise Quantitativa por Espectrometria de Fluorescência de Raios X.

DADOS DOS ENSAIOS

ENSAIOS	RESULTADOS (%)	ENSAIOS	RESULTADOS (%)
Perda ao fogo	5,41	MgO	< 0,01
SiO₂	72,69	Na₂O	< 0,01
Al₂O₃	16,31	K₂O	2,56
Fe₂O₃	1,60	MnO	0,01
TiO₂	0,54	P₂O₅	0,03
CaO	< 0,01	-----	-----

CLÁUSULAS DE RESPONSABILIDADE

- Os resultados obtidos somente se referem ao material submetido ao ensaio.
- A identificação do material analisado é responsabilidade do solicitante.
- O Laboratório se responsabiliza em arquivar a contraprova da amostra por um período de 90 dias após a conclusão do ensaio.
- Não se admite qualquer responsabilidade referente à exatidão da amostragem, a menos que esta tenha sido efetuada mediante nossa própria supervisão. Salvo menção expressa, as amostras foram livremente selecionadas pelo solicitante.
- O Laboratório de Ensaio Químicos não se torna responsável pela divulgação ou o uso que o solicitante, outra pessoa ou entidade venham a fazer dos resultados do presente relatório.
- O Laboratório de Ensaio Químicos, não se torna responsável em nenhum caso de interpretação ou uso indevido que se possa fazer deste documento.
- Este relatório só deve ser reproduzido por inteiro. Reprodução de partes requer aprovação por escrita do laboratório

Obs.: Não há.

São Bernardo do Campo, 03 de fevereiro de 2016.

Maria Degmar dos Reis Carvalho
Coordenadora do Laboratório
CRQ N° 04239481 4ª Região.

Laboratório de Ensaio Químicos (LEQ)
Escola SENAI Mario Amato - Núcleo de Tecnologia Cerâmica
Av. José Odorizzi, 1.555 - São Bernardo do Campo - SP CEP 09861-000
Fone: (011) 4344 5074 - NOVO - e-mail: labquim@sp.senai.br



LEQ
LABORATÓRIO DE ENSAIOS QUÍMICOS

RELATÓRIO DE ENSAIOS

DATA DE RECEBIMENTO	22/01/16	SEQÜENCIAL	99/16	NÚMERO DE RELATÓRIO	57/16
AMOSTRA	ARGILA KUATINEMO				
EMPRESA	JEAN-JACQUES ARMAND VIDAL				
ENDEREÇO	CRISÂNTEMOS, 1141 – CAPUAVA – EMBU DAS ARTES – SP				
DATA DE EMISSÃO	03/02/16	CONDIÇÕES DE RECEBIMENTO	IN NATURA - ACINZENTADO		

Temperatura da perda ao fogo 950 ± 50 °C - Temperatura de secagem 110 ± 5 °C

Métodos: (X) A amostra foi preparada conforme PE-LEQ-008 (X) Perda ao fogo PE-LEQ-007 Análise por FRX - NBR 12677/2014

Análise Quantitativa por Espectrometria de Fluorescência de Raios X.

DADOS DOS ENSAIOS

ENSAIOS	RESULTADOS (%)	ENSAIOS	RESULTADOS (%)
Perda ao fogo	5,53	MgO	0,87
SiO₂	71,92	Na₂O	< 0,01
Al₂O₃	12,54	K₂O	0,46
Fe₂O₃	6,28	MnO	< 0,01
TiO₂	0,87	P₂O₅	0,03
CaO	0,60	-----	-----

CLÁUSULAS DE RESPONSABILIDADE

- Os resultados obtidos somente se referem ao material submetido ao ensaio.
- A identificação do material analisado é responsabilidade do solicitante.
- O Laboratório se responsabiliza em arquivar a contraprova da amostra por um período de 90 dias após a conclusão do ensaio.
- Não se admite qualquer responsabilidade referente à exatidão da amostragem, a menos que esta tenha sido efetuada mediante nossa própria supervisão. Salvo menção expressa, as amostras foram livremente selecionadas pelo solicitante.
- O Laboratório de Ensaios Químicos não se torna responsável pela divulgação ou o uso que o solicitante, outra pessoa ou entidade venham a fazer dos resultados do presente relatório.
- O Laboratório de Ensaios Químicos, não se torna responsável em nenhum caso de interpretação ou uso indevido que se possa fazer deste documento.
- Este relatório só deve ser reproduzido por inteiro. Reprodução de partes requer aprovação por escrita do laboratório

Obs.: Não há.

São Bernardo do Campo, 03 de fevereiro de 2016.

Maria Degmar dos Reis Carvalho
Coordenadora do Laboratório
CRQ Nº 04239481 4ª Região.

Laboratório de Ensaios Químicos (LEQ)
Escola SENAI Mario Amato - Núcleo de Tecnologia Cerâmica
Av. José Odorizzi, 1.555 - São Bernardo do Campo - SP CEP 09861-000
Fone: (011) 4344 5074 - NOVO - e-mail: labquim@sp.senai.br

ANEXO 6c



LEQ
LABORATÓRIO DE ENSAIOS QUÍMICOS

RELATÓRIO DE ENSAIOS

DATA DE RECEBIMENTO	22/01/16	SEQÜENCIAL	99/16	NÚMERO DE RELATÓRIO	60/16
AMOSTRA	ENGOBE- ITA-AKA				
EMPRESA	JEAN-JACQUES ARMAND VIDAL				
ENDEREÇO	CRISÂNTEMOS, 1141 – CAPUAVA – EMBU DAS ARTES – SP				
DATA DE EMISSÃO	03/02/16	CONDIÇÕES DE RECEBIMENTO	IN NATURA - ALARANJADO		

Temperatura da perda ao fogo 950 ± 50 °C - Temperatura de secagem 110 ± 5 °C

Métodos: (X) A amostra foi preparada conforme PE-LEQ-008 (X) Perda ao fogo PE-LEQ-007 Análise por FRX - NBR 12677/2014

Análise Quantitativa por Espectrometria de Fluorescência de Raios X.

DADOS DOS ENSAIOS

ENSAIOS	RESULTADOS (%)	ENSAIOS	RESULTADOS (%)
Perda ao fogo	11,83	MgO	< 0,01
SiO ₂	29,28	Na ₂ O	< 0,01
Al ₂ O ₃	17,56	K ₂ O	< 0,01
Fe ₂ O ₃	39,51	MnO	< 0,01
TiO ₂	1,63	P ₂ O ₅	0,06
CaO	< 0,01	----	----

CLÁUSULAS DE RESPONSABILIDADE

- Os resultados obtidos somente se referem ao material submetido ao ensaio.
- A identificação do material analisado é responsabilidade do solicitante.
- O Laboratório se responsabiliza em arquivar a contraprova da amostra por um período de 90 dias após a conclusão do ensaio.
- Não se admite qualquer responsabilidade referente à exatidão da amostragem, a menos que esta tenha sido efetuada mediante nossa própria supervisão. Salvo menção expressa, as amostras foram livremente selecionadas pelo solicitante.
- O Laboratório de Ensaio Químicos não se torna responsável pela divulgação ou o uso que o solicitante, outra pessoa ou entidade venham a fazer dos resultados do presente relatório.
- O Laboratório de Ensaio Químicos, não se torna responsável em nenhum caso de interpretação ou uso indevido que se possa fazer deste documento.
- Este relatório só deve ser reproduzido por inteiro. Reprodução de partes requer aprovação por escrita do laboratório

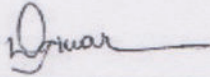
Obs.: Não há.

São Bernardo do Campo, 03 de fevereiro de 2016.

Maria Degmar dos Reis Carvalho
Coordenadora do Laboratório
CRQ N° 04239481 4ª Região.

Laboratório de Ensaio Químicos (LEQ)
Escola SENAI Mario Amato - Núcleo de Tecnologia Cerâmica
Av. José Odorizzi, 1.555 - São Bernardo do Campo - SP CEP 09861-000
Fone: (011) 4344 5074 - NOVO - e-mail: labquim@sp.senai.br

ANEXO 6d

RELATÓRIO DE ENSAIOS					
DATA DE RECEBIMENTO	22/01/16	SEQÜENCIAL	99/16	NÚMERO DE RELATÓRIO	59/16
AMOSTRA	ENGOBE - KUATINEMO				
EMPRESA	JEAN-JACQUES ARMAND VIDAL				
ENDEREÇO	CRISÂNTEMOS, 1141 – CAPUAVA – EMBU DAS ARTES – SP				
DATA DE EMISSÃO	03/02/16	CONDIÇÕES DE RECEBIMENTO	IN NATURA - BEGE		
Temperatura da perda ao fogo 950 ± 50 °C - Temperatura de secagem 110 ± 5 °C					
Métodos: (X) A amostra foi preparada conforme PE-LEQ-008 (X) Perda ao fogo PE-LEQ-007 Análise por FRX - NBR 12677/2014					
Análise Quantitativa por Espectrometria de Fluorescência de Raios X.					
DADOS DOS ENSAIOS					
ENSAIOS	RESULTADOS (%)	ENSAIOS	RESULTADOS (%)		
Perda ao fogo	4,21	MgO	0,06		
SiO ₂	76,45	Na ₂ O	< 0,01		
Al ₂ O ₃	13,92	K ₂ O	1,80		
Fe ₂ O ₃	1,85	MnO	< 0,01		
TiO ₂	0,79	P ₂ O ₅	0,01		
CaO	0,19	ZrO ₂	0,39		
CLÁUSULAS DE RESPONSABILIDADE					
<ul style="list-style-type: none">Os resultados obtidos somente se referem ao material submetido ao ensaio.A identificação do material analisado é responsabilidade do solicitante.O Laboratório se responsabiliza em arquivar a contraprova da amostra por um período de 90 dias após a conclusão do ensaio.Não se admite qualquer responsabilidade referente à exatidão da amostragem, a menos que esta tenha sido efetuada mediante nossa própria supervisão. Salvo menção expressa, as amostras foram livremente selecionadas pelo solicitante.O Laboratório de Ensaios Químicos não se torna responsável pela divulgação ou o uso que o solicitante, outra pessoa ou entidade venham a fazer dos resultados do presente relatório.O Laboratório de Ensaios Químicos, não se torna responsável em nenhum caso de interpretação ou uso indevido que se possa fazer deste documento.Este relatório só deve ser reproduzido por inteiro. Reprodução de partes requer aprovação por escrita do laboratório					
Obs.: Não há.			São Bernardo do Campo, 03 de fevereiro de 2016.		
					
_____ Maria Degmar dos Reis Carvalho Coordenadora do Laboratório CRO Nº 04239481 4ª Região					

ANEXO 6e



LEQ
LABORATÓRIO DE ENSAIOS QUÍMICOS

RELATÓRIO DE ENSAIOS

DATA DE RECEBIMENTO	22/01/16	SEQÜENCIAL	99/16	NÚMERO DE RELATÓRIO	62/16
AMOSTRA	TINTA -2				
EMPRESA	JEAN-JACQUES ARMAND VIDAL				
ENDEREÇO	CRISÂNTEMOS, 1141 – CAPUAVA – EMBU DAS ARTES – SP				
DATA DE EMISSÃO	04/02/16	CONDIÇÕES DE RECEBIMENTO	ESFERA – MARROM ESCURO		

Temperatura da perda ao fogo 950 ± 50 °C - Temperatura de secagem 110 ± 5 °C

Métodos: (X) A amostra foi preparada conforme PE-LEQ-008 (X) Perda ao fogo PE-LEQ-007 Análise por FRX - NBR 12677/2014

Análise Qualitativa/Quantitativa por Espectrometria de Fluorescência de Raios X.

DADOS DOS ENSAIOS

ENSAIOS	RESULTADOS (%)	ENSAIOS	RESULTADOS (%)
Perda ao fogo	12,52	P ₂ O ₅	0,95
SiO ₂	32,74	TiO ₂	0,42
MnO	15,29	CaO	0,30
Fe ₂ O ₃	21,08	ZnO	0,10
Al ₂ O ₃	12,00	Co ₂ O ₃	0,14
BaO	2,94	ZrO ₂	0,05
K ₂ O	1,46	-----	-----

CLÁUSULAS DE RESPONSABILIDADE

- Os resultados obtidos somente se referem ao material submetido ao ensaio.
- A identificação do material analisado é responsabilidade do solicitante.
- O Laboratório se responsabiliza em arquivar a contraprova da amostra por um período de 90 dias após a conclusão do ensaio.
- Não se admite qualquer responsabilidade referente à exatidão da amostragem, a menos que esta tenha sido efetuada mediante nossa própria supervisão. Salvo menção expressa, as amostras foram livremente selecionadas pelo solicitante.
- O Laboratório de Ensaios Químicos não se torna responsável pela divulgação ou o uso que o solicitante, outra pessoa ou entidade venham a fazer dos resultados do presente relatório.
- O Laboratório de Ensaios Químicos, não se torna responsável em nenhum caso de interpretação ou uso indevido que se possa fazer deste documento.
- Este relatório só deve ser reproduzido por inteiro. Reprodução de partes requer aprovação por escrita do laboratório

Obs.: Resultado obtido por varredura no disco de vidro, devido a limitação da quantidade de amostra. Estes valores são apenas orientativos.

São Bernardo do Campo, 03 de fevereiro de 2016.

Maria Degmar dos Reis Carvalho
Coordenadora do Laboratório
CRQ Nº 04239481 4ª Região.

Laboratório de Ensaios Químicos (LEQ)
Escola SENAI Mario Amato - Núcleo de Tecnologia Cerâmica
Av. José Odorizzi, 1.555 - São Bernardo do Campo - SP CEP 09861-000
Fone: (011) 4344 5074 - NOVO - e-mail: labquim@sp.senai.br

ANEXO 6f

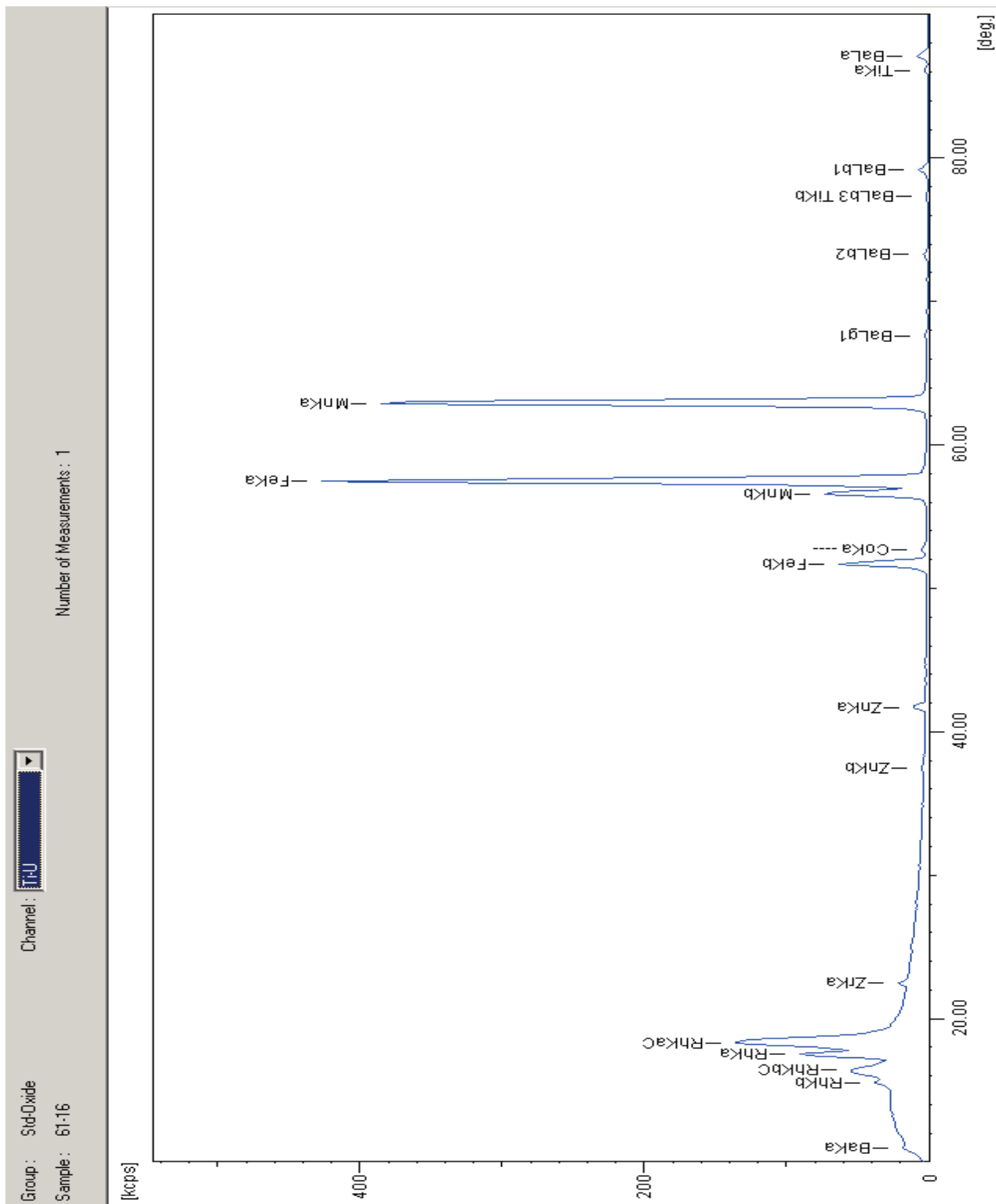
Fotos dos corpos de prova que foram utilizados para a realização dos ensaios



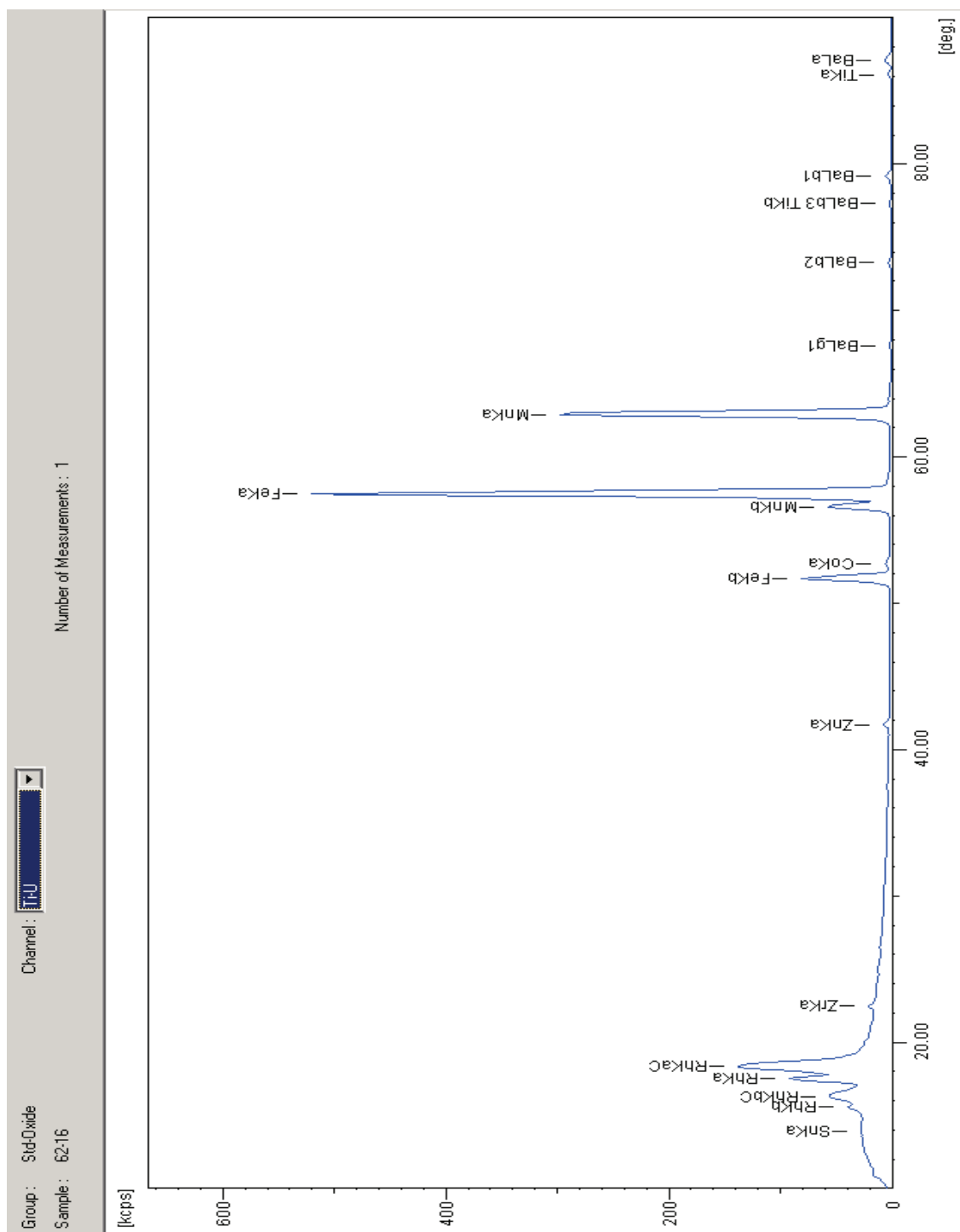
ANEXO 6g

Espectros das amostras de tintas. Espectros das varreduras das tintas, estas imagens só foram possíveis de serem obtidas devido ao tipo de ensaio que foi feito nestas amostras.

Tinta - 01

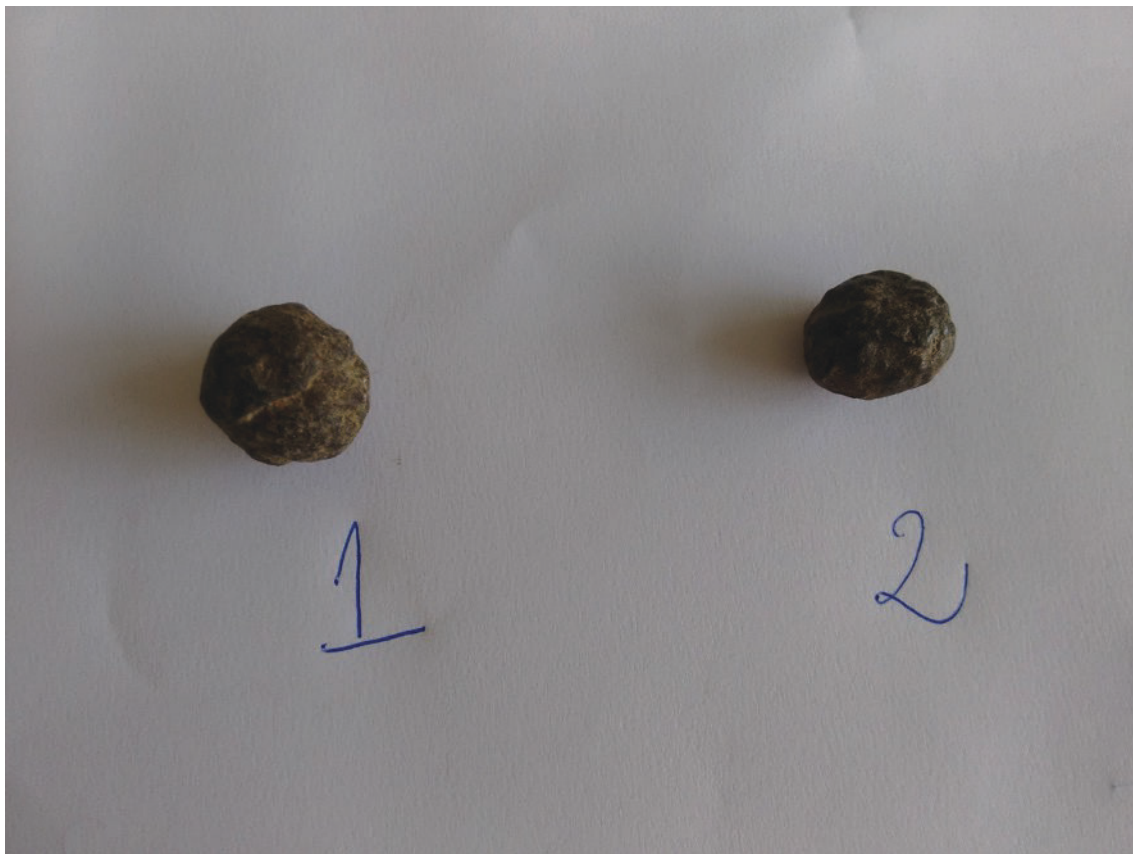


Tinta – 02



ANEXO 6h

Fotos das amostras de tintas como foram recebidas



ANEXO 6i



LABORATÓRIO DE ENSAIOS EM REVESTIMENTOS

RELATÓRIO Nº: **285/16** DATA: **22/02/16**

Cliente: **JEAN-JACQUES ARMAND VIDAL**

Produto: **Cerâmica Asurini**

RELATÓRIO DE ENSAIOS EM ROCHAS ORNAMENTAIS BASEADO NA NORMA ABNT

ENSAIOS REALIZADOS:

NBR 15845:2010 Porosidade Aparente e Absorção de Água – Anexo B

Observação:

Dados do produto fornecidos pelo cliente:

➤ Cerâmica Asurini.

Pág. 01/03

Laboratório de Ensaios em Revestimentos – LER
Escola SENAI Mario Amato

Av. José Odorizzi, 1555 – São Bernardo do Campo – SP – CEP 09861-000
Fone: (11) 4344-5073 / E-mail: revest@sp.senai.br

ANEXO 6j



LABORATÓRIO DE ENSAIOS EM REVESTIMENTOS

RELATÓRIO N°: 285/16 DATA: 22/02/16

Cliente: JEAN-JACQUES ARMAND VIDAL

Produto: Cerâmica Asurini

DETERMINAÇÃO DA POROSIDADE APARENTE E ABSORÇÃO DE ÁGUA

ENSAIO REALIZADO BASEADO NA NORMA ABNT NBR 15845:2010 – ANEXO B

RESULTADOS OBTIDOS

CP	PESO (g)			Porosidade	Absorção de Água	
	N.	Submerso (A)	Saturado (B)			Seco (C)
1		83,34	157,10	133,76	31,64	17,45

Observação: Procedência do material: **Pote cerâmico esmaltado.**

Técnica Paula Camilo de Godoi

Data de finalização ensaio: 19/02/16

Pág. 02/03

Laboratório de Ensaios em Revestimentos – LER
Escola SENAI Mario Amato

Av. José Odorizzi, 1555 – São Bernardo do Campo – SP – CEP 09861-000
Fone: (11) 4344-5073 / E-mail: revest@sp.senai.br

ANEXO 6k



LABORATÓRIO DE ENSAIOS EM REVESTIMENTOS

RELATÓRIO Nº: **285/16** DATA: **22/02/16**

Cliente: **JEAN-JACQUES ARMAND VIDAL**

Produto: **Cerâmica Asurini**

O Laboratório de Ensaios em Revestimentos, não se torna responsável em nenhum caso de interpretação ou uso indevido que se possa fazer deste documento, cuja reprodução parcial, sem autorização expressa deste laboratório está totalmente proibida.

CLÁUSULAS DE RESPONSABILIDADE

Os resultados obtidos somente se referem ao material submetido ao ensaio.

Não se admite qualquer responsabilidade referente à exatidão da amostragem, a menos que esta tenha sido efetuada mediante nossa própria supervisão. Salvo menção expressa, as amostras foram livremente selecionadas pelo solicitante.

O Laboratório de Ensaios em Revestimentos não se torna responsável pelo uso que o solicitante, outra pessoa ou entidade venham a dar aos dados ou indicações contidas no presente relatório, em prejuízo ou benefício das marcas comerciais que o solicitante tenha citado como identificação das amostras submetidas a estudo.

O Laboratório de Ensaios em Revestimentos poderá incluir em seus relatórios, análises, resultados, etc., qualquer outra avaliação que julgue necessária, ainda que esta não houvesse sido expressamente solicitada.

O Laboratório de Ensaios em Revestimentos garante a confiabilidade dos resultados contidos no presente relatório de ensaio.

Os resultados que são obtidos através de cálculos matemáticos são apresentados com valores arredondados.

A reprodução deste relatório só está autorizada na forma de uma reprodução integral.

São Bernardo do Campo, 22 de Fevereiro de 2016.

Adriano Lanes
Coordenador do Laboratório - LER
CRQ - 04442545

Pág. 03/03

Laboratório de Ensaios em Revestimentos – LER
Escola SENAI Mario Amato

Av. José Odorizzi, 1555 – São Bernardo do Campo – SP – CEP 09861-000
Fone: (11) 4344-5073 / E-mail: revest@sp.senai.br

Anexo 7

