VOVÓ BARRO (KO'KO NON):

CERÂMICA MACUXI EM TERRAS DE MAKUNAIMÎ - RORAIMA

DAYANA SOARES ARAÚJO PAES

Instituto de Artes - UNESP, São Paulo, 2022.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes

DAYANA SOARES ARAÚJO PAES

VOVÓ BARRO (KO'KO NON):
CERÂMICA MACUXI EM TERRAS DE MAKUNAIMÎ - RORAIMA

Tese submetida 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 Profa. Dra. Geralda Mendes F. S. Dalglish (Lalada) e Co-orientação do Prof. Dr. Jean-Jacques Armand Vidal, para obtenção do título de Doutora em Artes.

São Paulo
2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

P126v Paes, Dayana Soares Araújo, 1984-
Vovó Barro (ko'ko Non): cerâmica Macuxi em terras de Makunaimî - Roraima / Dayana Soares Araújo Paes. - São Paulo, 2022.
262 f. : il. color.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Geralda Mendes Ferreira da Silva Dalglish (Lalada Dalglish)
Coorientador: Prof. Dr. Jean Jacques Armand Vidal
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes

1. Arte indígena. 2. Arte macuxi. 3. Trabalhos em cerâmica. 4. Indígenas Macuxi. I. Dalglish, Geralda Mendes Ferreira da Silva (Lalada Dalglish). II. Vidal, Jean Jacques Armand. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 738.0981

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

DAYANA SOARES ARAÚJO PAES

VOVÓ BARRO (KO'KO NON): cerâmica Macuxi em terras de Makunaimî - Roraima

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes, área de concentração em Artes Visuais.

Tese APROVADA em 22/06/2022 por Videoconferência.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. JEAN-JACQUES ARMAND VIDAL
Coorientador/ Faculdade Paulista de Arte - FPA

Profa. Dra. CRISTIANA NUNES GALVÃO DE BARROS BARRETO
Museu Paraense Emílio Goeldi

Profa. Dra. LARISSA SILVA GONÇALVES
Universidade Federal de Roraima - UFRR

Prof. Dr. PERCIVAL TIRAPELI
Instituto de Artes da UNESP

Prof. Dr. SERGIO MAURO ROMAGNOLO
Instituto de Artes da UNESP

DEDICATÓRIA

Às ceramistas Macuxi.
Aos meus ancestrais.

AGRADECIMENTOS

Ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), com financiamento parcial da pesquisa - Código de Financiamento 001.

À minha mãe, Ana Meyre, maior incentivadora para os estudos e enfrentamento dos desafios diários. Símbolo de força e luta.

Às Mestras Ceramistas Macuxi, guardiãs dos saberes ancestrais da Vovó Barro, que contribuíram para que esse trabalho fosse possível: Vovó Zilda, Vovó Damiana (in memorian), Vovó Bernaldina (*in memoriam*), Iolanda (in memorian), Joana Fidelix, Lídia Raposo, Margarete Raposo, Erlize Souza, Lourdes Silva, Cléocimar Raposo, Lelibete Salazar, Leonice Paulino, Ivanir Fidelix e Delciane Raposo.

Aos líderes e moradores da Comunidade Indígena Raposa I, em especial, Enoque Raposo, pelas articulações e ajuda durante as vivências na Comunidade; Dona Joana e sua família por me acolherem em seu lar; Jarissom pelas muitas caminhadas entre lavrados e Serras, permitindo sentir e compreender a influência que a natureza exerce dentro da cultura; ao Marcão e Dona Lélia, por cederem seu espaço quando precisei.

À minha orientadora Lalada Dalglish e Coorientador Jean Vidal, pela paciência, condução e apoio desta pesquisa, mesmo tendo que enfrentar uma pandemia.

Aos familiares, amigos, e todos aqueles que me ajudaram a caminhar ao longo desse processo de concentração, escrita, pesquisa de campo, organização e novas descobertas em torno da cultura Macuxi. Consegui fazer este doutorado porque tive o auxílio de pessoas que foram anjos em algum momento nessa trajetória. Cada uma delas, talvez não possam imaginar o quanto, foram importantes, fosse no preparo de um alimento enquanto eu escrevia; na companhia durante momentos em que estive sozinha; nos encontros e discussões acadêmicas no Instituto de Artes da UNESP; nas vivências com o Grupo de Estudos; na força, ajuda e incentivo para concretizar o Congresso Cerâmica em Roraima em conjunto com o Festival das Panelas de Barro, em especial à Larissa Gonçalves, que topou esse enorme desafio e com muito primor conduziu um evento memorável; aos que leram junto comigo trechos do trabalho para elucidar algum pensamento que não conseguia fechar; aos que me auxiliaram nas experimentações práticas com a cerâmica; aos debates e

conversas que elucidaram meus pensamentos em torno da Cultura, Antropologia e Arte Indígena de Roraima; ao apoio nas sugestões e correções da escrita da tese; na vasta transcrição de entrevistas; no conforto de um ombro pra desabafar em momentos sensíveis; aos que me deram ouvidos para discutir este tema; aos que me fizeram sorrir e me sentir forte nos momentos que mais precisei para conseguir escrever diante de uma crise de ansiedade, diante de uma pandemia, diante de perdas de pessoas amadas. Esse é o campo da amizade, das parcerias, dos afetos, dos amores; é o campo da energia vital e inspiração para transformar pensamentos em palavras. Sim, vocês fazem parte dessa grande realização e manifesto aqui o meu mais profundo agradecimento, obrigada: Raimundo Júnior, Agda Regina, Rafael Dávila, Edna Aguiar, Ana Carolina Marques, Tatiana e Rodrigo, Luciana e Renato, Larissa Gonçalves, Mestre Souza, José Brito, Eli Macuxi, Ednarde Marques, Emerson (Arawak), Jaider Esbell (in memorian); manos Ana Vitória, Francisco e Helenildo; Irmanio Sarmento, Theresa Uchoa, Emmily Melo, Abimaelson Santos, Ive Rubini, Mariana Araújo, Priscila Leonel, Amanda Magrini, Felipe Aleixo, Ananda Machado e Cadu de Castro.

À cada professor da banca de qualificação e banca de defesa pela atenção, leitura, contribuições e preciosas sugestões.

Aos docentes do Curso de Artes Visuais da UFRR, pela compreensão e ajuda durante este constante processo do ensino aprendizado.

Aos professores do Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes – UNESP, que alimentaram e trouxeram luz para a construção de novos pensamentos.

Ao Grupo de Pesquisa Panorama da cerâmica latino-americana - tradicional e contemporânea.

Ao Museu de Roraima e Museu Etnológico de Berlim.

(...)
A terra deu, a terra dá, a terra cria
Homem a terra cria, a terra deu, a terra há
A terra voga, a terra dá o que tirar
A terra acaba com toda mal alegria
A terra acaba com inseto que a terra cria
Nascendo em cima da terra, nessa terra há de viver
Vivendo na terra, que essa terra há de comer
Tudo que vive nessa terra, pra essa terra é alimento
(...)
O homem aplanta um rebolinho de maniva
Aquela maniva com dez dias tá inchada
Começa nascer aquela folha orvalhada
Ali vai se criando aquela obra positiva
Muito esverdeada muito linda e muito viva
Embaixo cria uma batata que engorda e faz crescer
Aquilo dá farinha pra todo mundo comer
E para toda criatura vai servir de alimento
Deus corrige o mundo pelo seu dominamento
A terra gira com o seu grande poder
Grande poder com o seu grande poder

(Mestre Verdelinho-Grande Poder)

RESUMO

Os saberes dos povos indígenas estão interligados ao seu universo cosmológico. A cerâmica produzida por povos/mãos indígenas remete a conhecimentos advindos dos antepassados e revelam processos técnicos, rituais, regras e toda uma relação do fazer com os ciclos da natureza. Com isso, esta pesquisa objetiva tratar de aspectos culturais do fazer cerâmico do povo indígena Macuxi, dentro de uma perspectiva que aborda o conceito de “arte indígena” utilizada por Alfred Gell, Els Lagrou e Eduardo Viveiros de Castro. Debrucei-me sobre os processos e saberes ancestrais das ceramistas Macuxi que vivem em Boa Vista (RR) e na Terra Indígena Raposa Serra do Sol (RR), por meio de um trabalho de campo etnográfico, no qual passei a conviver durante alguns períodos na Comunidade Indígena Raposa I, participando de ações voltadas para a produção cerâmica e momentos de festividade, como o Festival das Panelas de Barro. Neste estudo, também trato de questões que esclarecem a relação cultural, social e cosmológica que evidenciam o modo de vida e o pensamento que giram em torno do barro nas “Terras de Makunaimî”.

Palavras-chave: Cerâmica indígena Macuxi. Arte Indígena de Roraima. Cosmologia indígena. Makunaimî.

ABSTRACT

The traditional indigenous knowledge is intertwined with its cosmological universe. Pottery manufactured by indigenous hands refers to their ancestor's technology and knowledge unraveling technical processes, rituals, rules, and the whole relation between making with the cycles of nature. Thus, this research intends to study cultural aspects of pottery making from the Macuxi indigenous ethnicity, within a perspective that addresses the concept of “indigenous art” used by Alfred Gell, Els Lagrou, and Eduardo Viveiros de Castro. I looked upon the ancestors’ processes and knowledge of Macuxi potters based in Boa Vista, the capital of the Roraima state, and the indigenous land of Raposa Serra do Sol (Roraima), through ethnographic fieldwork, where I lived for certain lengths of time in the indigenous community Raposa I, taking part in activities of pottery making and festivities such as The Clay Pots Festivity. This study also discusses issues that clarify the cultural, social and cosmological relations, which evidence the way of life, as well as the thought which revolves around the clay in the “Makunaimî Lands”.

Keywords: Macuxi indigenous pottery. Indigenous Art of Roraima. Indigenous cosmology. Makunaimî.

YANÎMAATO'[1]

Ipu'nen pe pataako'yamî e'to wanî mîrî teeseruukonta teeko'manto'kon kaisîrî pataapo. Mîrîrî pampe, pena' pataapai tawaa yapuri to'ya mîrî teyerinkon koneekakonpa kai'ma, itu'se' tewanîkon kaisîrî. Sewarantî ko'kopîkon seruurî'pî yenkronpa to'ya mîrî iwe'koneekato' moroopai yamîîto' tera'mai, akka taa ye'kape pataa yapuri kaisîrî, Seeni'pampe, makuusiyamî'ya tawaa yenkama neepu'pai wanî mîrîrî "pataako'yemannekon" taato'ya' tiaronkonya imenukasa tera'mai. Neepu'pai nîrî uwanî sîrî makuusiyamî non yenkamaninkon seruu tarî Kuwai kîrî'po moroopai Maikan Wei kîrî'po tîîko'mansenan, to'menuukato'kon tera'mai. Mîrîrî tonpe uuko'mantî'pî Maikan pisi' po', moro to' senkamato' moroopai to' su'minaato' teyerinkon yenpa'kapîîto' ra'mapîîtî'pîuya. Tarî era'ma nîrî, makuusiyamî ko'manto', to'senkamato' moroopai pata' ko'manîto'ya serukon. "Tarî Roraimîîta".

Maion sawîri: Non ku'to makuusiya, pataako' yemannekon roraimîîta'.
O'ma'kaanaimî.

[1] Resumo na língua Macuxi.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Localização do Estado de Roraima na Amazônia Legal..... 31
Figura 2: Monte Roraima. 32
Figura 3: Monumento aos pioneiros, Praça Barreto Leite, s/n, Boa Vista-RR. 43
Figura 4: Vovó Bernal fazendo defumação com Maruai na abertura da exposição “Piatai Datai – no tempo de Makunaima” – Galeria Jaider Esbell..... 55
Figura 5: Maruai queimado no velório de Jaider Esbell..... 56
Figura 6: Cinzas de Maruai na panelinha de barro..... 56
Figura 7: Pau de chuva..... 60
Figura 10: Jamaxim com cabaças..... 60
Figura 8: Cesto de palha, grafismo e buriti..... 60
Figura 9: Minijamaxim, flechas, tipiti. 60
Figura 11: Da esquerda para a direita, chocalho na ponta da vara, rede de algodão, bolsas de palha, roupa de sementes para dançar Tukui, chocalhos de sementes e palha, cestaria Ye´kuana, adereços de penas, cesto suspenso..... 61
Figura 12: peneiras de palha, cestos Ye’kuana..... 62
Figura 13: cestos de palha, pilão de pedra, cocar de pena. 62
Figura 14: Damurida de lagarta na panela de barro..... 67
Figura 15: Beiju em pedaços 67
Figura 16: Damurida de peixe na panela de barro. 67
Figura 17: Processo de produção de farinha. 71
Figura 19: Ralando batata roxa..... 72
Figura 18: Caxiri na cuia. 72
Figura 20: Caxiri de batata roxa sendo preparado na panela de barro..... 73
Figura 21: Dança parixara..... 79
Figura 23: Chocalho de sementes ocas. 82
Figura 22: Três tipos de chocalhos. 82
Figura 24: Pintura da artista indígena Macuxi Carmézia Emiliano. Título: Dança parixara... 84
Figura 25: Vestimenta de sementes..... 88
Figura 26 Mapa da Terra Indígena Raposa Serra do Sol..... 90
Figura 27: Urnas funerárias em caverna..... 94
Figura 28: peneirando barro..... 99
Figura 29: fragmentos de ossos encontrados na argila..... 105
Figura 30: Panelas de barro com bordas. 114
Figura 31: Peças cerâmicas, pedras de jaspe e pedaços de cabaças. 127
Figura 32: pedras e sabugo de milho para fazer acabamento de panelas de barro. 133
Figura 33: Corredeira Wailã – Uiramutã..... 134
Figura 34: Ceramista alisando a panela de barro com a pedra jaspe..... 135
Figura 35: Pedras de jaspe..... 136
Figura 36: Capemba ao pé da palmeira Buriti..... 136
Figura 37: Capembas para utilizar na queima..... 136
Figura 38: Materiais para produção cerâmica; molde de isopor para tampa de panelas. ... 136
Figura 39: pedaços de cuia para modelar panelas..... 136
Figura 40: Ceramista usando molde para determinar o tamanho da peça. 136
Figura 41: peças agrupadas em formato de peixe e flor. 137
Figura 42: travessas e panelas de barro sendo comercializadas durante Feira de Arte em Uiramutã..... 137
Figura 43: Coletando barro no pé da Serra Guariba. 139
Figura 44: Trilha para chegar à Serra São João. 142

Figura 45: Dona Joana indo buscar barro. 142
Figura 46: Indo buscar barro de trator. 143
Figura 47: Pedra “Vovô Siriná” 143
Figura 48: Ceramista Margarete tirando barro. 144
Figura 49: Visitando um barranco de barro. 146
Figura 50: Barro escuro para fazer panelas. 146
Figura 51: Cocô da Vovó Barro. 146
Figura 52: Barranco de barro. 146
Figura 53: Coleta de barro próximo à BR. 147
Figura 54: Tipos de barro. 151
Figura 55: Pilões de madeira. 152
Figura 56: Pneus sob o couro para pilar barro. 152
Figura 57: Pilando barro. 152
Figura 58: Peneirando o barro. 153
Figura 59: Colocando os resíduos que restaram na peneira no balde de água 153
Figura 60: Retirando os resíduos que estavam de molho na água para passar pela peneira mais uma vez 153
Figura 61: Barro peneirado.. 153
Figura 62: Barro líquido após passar pela peneira. 153
Figura 63: Início da mistura do barro molhado com o seco. 153
Figura 64: Misturando o barro. 153
Figura 65: Finalizando o preparo da massa 153
Figura 66: Mestra Ceramista Joana preparando a massa 153
Figura 67: Sovando a massa no couro de boi. 153
Figura 68: Processo de produção cerâmico da Vovó Zilda. 156
Figura 69: Preparando a massa para iniciar uma peça. 158
Figura 70: Iniciando a abertura da peça. 158
Figura 71: Abrindo a peça aos poucos. 158
Figura 72: Modelando com pedaço de cuia. 158
Figura 73: Passando o pedaço de cuia na área externa. 158
Figura 74: Ceramista Joana modelando panelas ao raiar do sol. 159
Figura 75: Da esquerda para a direita, as imagens mostram detalhes de como é feito um cálculo visual para inserir as alças da panela de barro. 161
Figura 76: Ceramista Lídia e seu processo de produção cerâmica. 162
Figura 77: Usando um molde para fazer o fundo da panela. 164
Figura 78: Iniciando uma modelagem com a técnica de acordelado. 164
Figura 79: Unindo os acordelados. 164
Figura 80: Unindo os acordelados – parte externa. 164
Figura 81: Finalização do acordelado, conforme altura desejada. 164
Figura 82: Iniciando uma peça conforme faziam os antepassados. 165
Figura 83: Jovem mostrando com sua avó lhe ensinou. 165
Figura 84: Unindo os acordelados. 165
Figura 85: Modelando com a técnica acordelado. 165
Figura 86: Tirando as imperfeições com uma faca. 166
Figura 87: Raspando a borda da peça na calçada para remover as irregularidades. 166
Figura 88: panela de barro após ser alisada pela pedra de jaspe pela Mestra Ceramista Margareth. 167
Figura 89: Queima das panelas de barro. 168
Figura 90: Queima cerâmica. 170
Figura 91: Forno no quintal/ateliê da Mestra Ceramista Lídia Raposo. Processo de queima. 171

Figura 92: retirando as peças do forno. 172
Figura 93: açúcar para selar os poros. 172
Figura 94: Panela de barro selada com breu. 173
Figura 95: Panelas de barro no ateliê. 173
Figura 96: Panelas expostas no ateliê. 174
Figura 97: Fotos registradas em 02/08/2019 – abertura da exposição 182
“Piatai Datai – no tempo de Makunaìma”. 182
Figura 98 Vovó Barro nos jardins. 182
Figura 99: conjunto de imagens com todo o processo da produção cerâmica Macuxi. 190
Figura 100: Pedra Pintada. 193
Figura 101: Pinturas rupestres da Pedra Pintada e escavações feitas por arqueólogos em 1985. 193
Figura 102: Placa próxima à Pedra Pintada que mostra detalhes das escavações feitas por Pedro Mentz em 1985. Fonte: Dayana Soares, 2021 194
Figura 103: caverna com urnas funerárias. 197
Figura 104: urnas funerárias em caverna. 198
Figura 105: peças cerâmicas no acervo do Museu de Roraima. 200
Figura 106: peças cerâmica do acervo do Museu de Roraima. 201
Figura 107: Fotos de peças cerâmicas expostas na Casa de Cultura da Comunidade Indígena Raposa I a partir de imagens enviadas do Museu Etnológico de Berlim. 204
Figura 108: mancha de tucupi. 207
Figura 109: Panela de barro, tamanho 16,5x32. 208
Figura 110: Panela de barro, tamanho 8x13cm. 208
Figura 111: Panela de barro, tamanho 14x 19 cm. 209
Figura 112: Panela de barro, tamanho 11x 12 cm. 210
Figura 113: Panela de quatro pontas, tamanho 11x18 cm. 210
Figura 114: Panela de quatro pontas, maior 14x22 cm, menor 9,5x15 cm 211
Figura 115: A- mini panela de três pontas, tamanho 6x8 cm. 212
Figura 115: B- panela tradicional sem alça e sem tampa. 212
Figura 116: Panelas de barro, tamanho 11x20 cm. 213
Figura 117: Panela de barro pata de capivara, tamanho 12x22 cm. 213
Figura 118: Panela de barro, tamanho 12x22 cm. 213
Figura 119: Panela de barro, tamanho 11x16,5 cm. 214
Figura 120: Panela de barro, tamanho 10x17cm. 214
Figura 122: Alça inteira, tamanho 8x9 cm, e alça de corda, tamanho 8x10 cm. 214
Figura 121: Panela de barro, tamanho 8x10 cm. 214
Figura 123: Panelas de barro grande com tampa. 215
Figura 124: Panelas de barro, tamanho 20x 22 cm. 215
Figura 125: Panelas de barro, tamanho 29x18 cm. 215
Figura 126: Maiores, tamanho 11x18 cm; menores, tamanho 6x12 cm. 216
Figura 127: Canecas de barro, vários tamanhos. 217
Figura 128: Caneca de barro, tamanho 7,5x12 cm. 217
Figura 129: Caneca de barro, tamanho 7,5x7,5 cm. 217
Figura 130: Caneca de barro, tamanho 6x5 cm. 217
Figura 131: Caneca de barro, tamanho 7x7 cm. 217
Figura 132: Prato de barro, tamanho 3,5x20 cm. 217
Figura 133: Copo de barro, tamanho 9,5x7 cm. 217
Figura 134: Jarro de barro, tamanho 18x10 cm. 218
Figura 135: Cumbuca de barro, tamanho 18x10 cm. 218
Figura 136: Recipiente de barro, tamanho 8x16x27 cm. 218
Figura 137: Recipiente de barro, tamanho 7x19x34 cm. 218

Figura 138: Recipiente de barro, tamanho 5x17x26 cm. 218
Figura 139: Recipiente de barro, tamanho 7,5x24x38 cm. 219
Figura 140: Recipiente de barro, tamanho 8x24x24 cm. 219
Figura 141: Panela de barro, tamanho 9x21 cm. 219
Figura 142: Panela de barro, tamanho 8x22 cm. 219
Figura 143: Comparativo de alças e pegadores de tampa. 220
Figura 144: Conjunto de recipientes de barro em formato de peixe, tamanho 8,5x52x68 cm. 221
Figura 145: panela de barro sob fogareiro de barro, tamanho 20x25 cm. 222
Figura 146: Recipiente de barro em formato de peixe, tamanho 6,5x17 cm. 223
Figura 147: Tartaruga de barro, tamanho 6,5x17x22 cm. 223
Figura 148: Tatu de barro, tamanho 8x11x48 cm. 223
Figura 149: Cuscuzeira de barro, tamanho 15x15 cm. 224
Figura 150: Marcas das peças cerâmicas. 224
Figura 151: Cartaz do Festival das Panelas de Barro de 2019. 225
Figura 153: Cartaz da Quarta Edição do Festival. 225
Figura 152: Cartaz da terceira edição do Festival. 225
Figura 154: Oficina de molde em gesso. 229
Figura 155: Oficina de instrumentos musicais com a Banda Kruviana. 229
Figura 156: Oficina de Panela de Barro. 229
Figura 157: Serra da Guariba. 230
Figura 158: Exposição de panelas de barro, caxiri e cestarias no Festival das Panelas de Barro. 231
Figura 159: Modelando panela de barro. 232
Figura 160: Pedaços de cuia para modelar. 232
Figura 161: Panelas expostas no Festival das Panelas de Barro. 233
Figura 162: Roda de conversa com ceramistas Macuxi. 237
Figura 163: Grupo de participantes do evento fazendo a Trilha da Vovó Barro na Comunidade Indígena Raposa I. 238
Figura 164: Exposição “Pena esenyaka’ma’san Amenanpe teseyaka’masanan” – O fazer que atravessa o tempo. Fonte: Dayana Soares, 2019. 239
Figura 166: Panelas antigas da Comunidade na Exposição. 240
Figura 165: Visitantes na exposição. 240
Figura 167: Vovó Zilda com sua tradicional panela de barro Macuxi. 246

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **18**

CAPÍTULO I **28**

1. POVO MACUXI EM RORAIMA **29**

1.1 HISTÓRIA, LUTA E RESISTÊNCIA **29**
1.2 COSMOLOGIA **44**
1.3 RITUAIS **50**

CAPÍTULO II **58**

2 CULTURA E ARTE INDÍGENA MACUXI: DAMURIDA, PARIXARA E CAXIRI **59**

2.1 DO BARRO À DAMURIDA **63**
2.2 DA CUIA AO CAXIRI **72**
2.3 DA PALHA AO PARIXARA **78**

CAPÍTULO III **89**

3 ARTE CERÂMICA MACUXI: VOVÓ BARRO NAS TERRAS DE MAKUNAIMÎ **90**

3.1 KO'KO NON– RITUAIS E SABERES ANCESTRAIS DA VOVÓ BARRO **97**
3.2 MESTRAS CERAMISTAS MACUXI: GUARDIÃS DA VOVÓ BARRO **110**
3.3 PROCESSO DE PRODUÇÃO CERÂMICA MACUXI **132**
3.3.1 MATERIAIS *133*
3.3.2 COLETA DO BARRO *138*
3.3.3 PREPARO DA MASSA *149*
3.3.4 FORMAS DE MODELAR *155*
3.3.5 QUEIMA *168*
3.4 CIÚME DA VOVÓ BARRO: OUTROS DESTINOS **180**
3.5 COM QUANTOS GRÃOS DE PÓ SE FAZ UMA PANELA DE BARRO? **183**

4 DIÁLOGO ANCESTRAL **191**

4.1 MEMÓRIA DOS ANTEPASSADOS **191**
4.1.1 SÍTIOS ARQUEOLÓGICOS E MUSEU DE RORAIMA *194*
4.1.2 EXPOSIÇÃO PERMANENTE NA CASA DE CULTURA DA RAPOSA: "PENA ESENYAKA'MA'SAN AMENANPE TESEYAKA'MASANAN – O FAZER QUE ATRAVESSA O TEMPO" *202*
4.2 MEMÓRIA ANCESTRAL **205**
4. 3 FESTIVAL DAS PANELAS DE BARRO **225**
4.3.1 PRIMEIRA VIVÊNCIA – 2016 ..... *229*
4.3.2 SEGUNDA VIVÊNCIA – 2017 – SERRA DA GUARIBA *230*
4.3.3 INTERCÂMBIO ENTRE O "CONGRESSO CERÂMICA EM RORAIMA: ANCESTRALIDADE EM DIÁLOGO" E O FESTIVAL DAS PANELAS DE BARRO (2019) *234*
4.4 DE VÓ PARA MÃE, DE MÃE PARA FILHA: O REPASSE **241**
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS **244**

REFERÊNCIAS **247**

APÊNDICES **253**

ANEXOS **257**

ANEXO A – PROGRAMAÇÕES DOS FESTIVAIS DA PANELA DE BARRO **258**
ANEXO B - PROGRAMAÇÃO DO CONGRESSO CERÂMICA EM RORAIMA:ANCESTRALIDADE EM DIÁLOGO **260**

INTRODUÇÃO

Ao pensar o fazer cerâmico no Estado de Roraima, um lugar que fica no extremo-norte do Brasil, também reconhecido como "Terra de Makunaimî"[2] pelos Povos Indígenas que habitam essa região, é impossível não lembrar dos antepassados e, principalmente, de nossas ceramistas indígenas que trazem consigo saberes tradicionais. Elas são as guardiãs do barro sagrado. São mulheres que estão sintonizadas com a vida – sim, barro é vida. Barro que vem do alto e do pé da Serra. Barro carregado no jamaxim[3]. Barro que faz panela para damurida[4]. Barro que faz vasilha para o caxiri[5]. Barro que alimenta o Povo. Barro que alimenta a cultura. Barro que tem dono – para pegar, tem de ter permissão. Tem de comer pimenta, tem de pintar de urucum. Para produzir, tem de seguir os saberes ancestrais deixados pela Ko' ko Non[6].

O termo "ancestralidade" empregado nesta tese remete às memórias de uma herança cultural trazida desde tempos remotos. As memórias ancestrais carregam significados, que podem envolver raízes ritualísticas, narrativas míticas e processos, que prezam conhecimentos ditos como tradicionais. No caso da arte cerâmica, as Mestras Ceramistas Indígenas têm acesso a essas memórias repassadas por suas matriarcas e expressam, constroem, produzem suas peças, carregadas de valores culturais. Os eventos ritualísticos envolvidos nesse fazer e as suas regras trazem influências durante o processo de criação.

Esse movimento que perpassa gerações segue um fluxo que inevitavelmente tem mudanças, ou seja, passa por ressignificações, que o próprio tempo presente

---

[2] O Termo "Terra de Makunaimî" é muito utilizado pelos Povos Indígenas de Roraima devido sua origem e cosmologia estarem atrelados às narrativas orais míticas dos povos do circum-Roraima. Makunaimî é considerado um demiurgo, divindade para alguns Povos Indígenas de Roraima, seus legítimos herdeiros. Ressalto ainda que utilizarei esta palavra escrita conforme o vocabulário dos Macuxi, onde o termo é escrito com "K", finaliza com a vogal "î" com acento circunflexo, diferente do Macunaíma, personagem criado por Mário de Andrade.

[3] Jamaxim é um tipo de cesto feito de fibra que serve para transportar cargas com mais de quarenta quilos. É fechado dos lados, tem um fundo plano e uma alça comprida para ser carregado nas costas, ombros ou testas.

[4] Caldo feito de tucupi com uma proteína (peixe, lagarta, caça etc.) com bastante pimenta.

[5] É uma bebida de mandioca brava, que é cozida depois de ralada e colocada em recipiente para fermentar (mandioca com batata, milho, cará, abóbora, macaxeira).

[6] Vovó Barro na língua Macuxi.

muitas vezes exige. A transmissão de valores culturais ocorre de forma dinâmica; mesmo assim as raízes são fortes e profundas, a ponto de deixar evidentes os conteúdos míticos, a cosmovisão e toda uma estrutura estabelecida para a forma de vida de um povo, bem como a forma de produção de suas artes, em suas mais diversas expressões, seja na dança, na música ou nos artefatos.

A forma de pensamento das diferentes etnias indígenas também adentra outros campos, como momentos de festividade, alimentos, bebidas, formas de plantação, maneiras de relacionar-se com a natureza etc. Por meio da memória, as mãos reproduzem formas aproximadas ao que se fazia há anos. O “feito à mão” marcou o desenvolvimento da espécie humana. Peças produzidas em séculos passados, contrapondo-se com peças feitas atualmente, são uma verdadeira viagem no tempo.

Cacos, peças cerâmicas, desenhos rupestres, vestígios ósseos de povos originários, objetos arqueológicos – todo um arcabouço histórico reside em terras roraimenses e estão à espera de que sua trajetória seja desvendada. Em meio às andanças por entre Serras, deparei-me com cavernas que possuíam urnas funerárias e causou-me espanto ver que no interior delas havia fragmentos de ossos humanos e objetos, registros de sepultamentos preservados, não apenas em meio às Terras Indígenas, mas em todo o território de Roraima. Ter acesso a essas peças enormes, expostas sob as pedras, me instigou a pensar na história que carregavam, e despertou em mim o desejo de compreender o motivo de terem sido colocadas justamente naqueles lugares. Teria havido algum ritual? Há quanto tempo estariam ali? Quem as teria colocado e como isso foi feito?

O modo como as urnas cerâmicas estavam organizadas me fez pensar que, para a existência desse fato arqueológico, existiria um modo de pensar – uma cosmologia, a cultura expressa de um povo. Nesse caso, do povo de Makunaimî, o Povo Macuxi[7]. E em meio a esse povo há mulheres que se conectam diretamente à ancestralidade em seu fazer por meio do contato com os saberes e fazeres, que envolvem o barro e sua dona, a Vovó Barro. As netas de Makunaimî, Mestras Ceramistas, permanecem criando conforme os ritos de suas avós e bisavós. Os

[7] Povo Indígena mais populoso do estado de Roraima. O termo será utilizado no singular, conforme termos seguidos pela Antropologia.

saberes e respeito à Vovó Barro, entidade cosmológica Macuxi, que representa o barro, perduram, passando por gerações.

Tocar em uma peça cerâmica produzida autenticamente pelas Mestras Ceramistas Indígenas de Roraima é tocar na raiz que nos interliga ao tempo de nossos antepassados. Suas formas carregam consigo saberes amazônicos, polidos ao toque da pedra lisa com o barro, barro molhado e amassado no silêncio da maloca[8]. É comum ouvir as Mestras Ceramistas Indígenas Macuxi dizerem:

– *Cuidado curumim! Não faz barulho! Vovó Barro fica zangada!*

– *Olha só, menina moça, não vai namorar se com a Vovó for modelar. Se isso você fizer, a panela vai rachar. Vovó fica zangada!*

– *Macuxi perdeu parente. Macuxi tá de luto. Macuxi não pode colocar as mãos em contato com Vovó Barro. Tem que esperar as lágrimas secarem.*

– *Se Vovó Barro for contrariada, a peça quebra, a peça racha.*

Dessa maneira, são transmitidos os saberes ancestrais da Vovó Barro. De mão em mão, de amasso em amasso, de queima em queima, de vó para neta e de mãe para filha.

Por ser natural de Roraima, durante minha vida, muitas vivências giravam em torno de diferentes círculos culturais, dentre eles, a cultura indígena. O despertar, não apenas para aprofundar o conhecimento sobre os Povos Indígenas, mas para entender o funcionamento no campo das artes indígenas, surgiu durante a graduação em Artes Plásticas, em 2002. Eu queria saber como os grafismos eram utilizados, quais suas funções e, a partir dali, percebi o diferencial do pensamento indígena. Aqueles elementos gráficos não eram utilizados apenas para fins estéticos, mas embutiam toda uma cosmologia que se diferenciava de um povo para o outro. Depois disso, passei a observar mais as criações produzidas pelos diferentes povos indígenas, sempre tentando correlacionar o que aquilo poderia representar para sua cultura, sua funcionalidade e sua relação cosmológica.

Após ingressar como docente no Curso de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal de Roraima (2011), meus laços com artistas indígenas foram estreitados. O contato se deu com os acadêmicos indígenas do próprio Curso de

[8] Tipo de morada indígena feita de madeira, coberta de palha.

Artes, assim como com acadêmicos do INSIKIRAN[9] e artistas indígenas locais. Isso gerou meu interesse em realizar uma pesquisa sobre a arte do Povo Ye'kuana sobre as miçangas, durante o Mestrado.

Já mergulhada nesse universo da Arte Indígena, foi durante as aulas ministradas no Laboratório de Cerâmica que tive a satisfação de ter vivências mais profundas no campo dos saberes ancestrais indígenas, pois passei a convidar, visitar e levar acadêmicos para conhecer essa realidade por meio das Mestras Ceramistas Indígenas Macuxi. Desde então, passei a frequentar o Festival das Panelas de Barro e a inserir os conhecimentos das Macuxi para estudar o processo de produção cerâmica durante as aulas. Assim, surgiu a motivação para esta pesquisa. Trilhar por esse caminho instiga cada dia mais minha relação com o campo da ancestralidade, com a história de Roraima e com a forma de olhar um objeto produzido por mãos e pensamentos indígenas.

O povo Macuxi é bastante conhecido por várias manifestações culturais, como a dança parixara[10], a damurida e o caxiri, por exemplo. Além da constante presença desses elementos no cotidiano, a panela de barro tem sido um utensílio disseminado entre os indígenas e a população roraimense em geral. A panela carrega seu valor cultural. O acabamento das peças é liso, sem grafismos ou pinturas, de um brilho intenso na cor avermelhada; essas características são uma grande referência da cerâmica Macuxi, desde os primeiros relatos escritos e visuais de que se tem notícia.

Na contemporaneidade, as panelas cerâmicas Macuxi têm tido uma revitalização de seu fazer, por meio da movimentação das próprias produtoras, as Mestras Ceramistas Indígenas de Roraima, que dominam não só o fazer, mas todo o processo de agenciamento da produção: desde as dimensões invisíveis de contato com a Vovó Barro, passando pelas questões técnicas, até a divulgação e comercialização do trabalho.

Dada a importância do fazer cerâmico que essas ceramistas vêm desempenhando não só no nível regional, mas também global – tendo em vista o alcance internacional que as panelas tiveram, é preciso registrar esse conhecimento, com o intuito de contribuir para que as futuras gerações possam continuar essa

[9] O Instituto de Formação Superior Indígena da Universidade Federal de Roraima (UFRR).
[10] Dança tradicional realizada pelo Povo Macuxi em momentos de festividade.

missão milenar, permitindo, assim, compreender a importância dos saberes ancestrais dos povos amazônicos brasileiros.

Nesse sentido, processar o entendimento sobre a forma de pensar e ser indígena, com relação à produção cerâmica – mesmo sabendo que esse é um campo que está em constante transformação – é o objetivo principal deste trabalho. Por mais que parte da população de Roraima seja indígena e fale sua língua materna (Karib ou Arauak)[11], houve o processo de colonização e os contatos interétnicos. Dessa forma, a cultura indígena passa a incorporar novos elementos, sejam estes técnicos, materiais, ou culturais, ocasionando transformações na forma da produção cerâmica.

Ademais, caracterizar as mudanças que se evidenciam em relação às formas de produzir as peças cerâmicas na cultura Macuxi, considerando referências rituais ancestrais, é um dos objetivos específicos do trabalho. A este se soma o objetivo de descrever o processo de avivamento da produção cerâmica por parte das Mestras Ceramistas Indígenas do Povo Macuxi.

Esta pesquisa objetiva, também, abordar a produção cerâmica indígena como arte do Povo Macuxi, em consonância com as reflexões sobre as dimensões de agenciamento advindas da cultura produtora. Procuro, com isso, refletir sobre a relevância sociocultural dessas produções. Por esse motivo, trato o tema da produção cerâmica sob a ótica do pensamento indígena Macuxi, observando que essas produções têm uma representação cultural específica, característica daquela sociedade.

A partir disso, destaco que esta pesquisa é caracterizada como uma investigação de cunho etnográfico com observação participante. As Mestras Ceramistas Macuxi foram as guias e propulsoras para que eu pudesse observar e

[11] Essas línguas fazem parte das famílias linguísticas na América do Sul. A língua Karib recebe esse nome por ter surgido nas ilhas do Caribe. Esta é repartida "entre vários países da região amazônica: além do Brasil, há línguas desta família na Colômbia, na Venezuela, na Guiana, no Suriname e na Guiana Francesa. [...] As línguas Karib modernas concentram-se no interior do Maciço das Guianas e na região entre o rio Orinoco, na Venezuela, e o estado de Roraima, no Brasil" [...] na época do descobrimento, línguas da família Karib estiveram entre as primeiras a serem encontradas pelos europeus (junto com línguas da família Arawak, que também eram faladas nas ilhas do Karib). A própria palavra “Karibe” provém de uma língua desta família (onde há freqüentemente termos parecidos, como kari’na, karifna, karipono, karipuna etc., todos significando “ser humano”, “gente”), e foi o termo adotado pelos europeus para se referirem aos falantes de línguas Karib que encontraram nas ilhas do Caribe e nas costas das três Guianas e da Venezuela" (MEIRA, 2006, p. 160-161).

compreender os processos técnicos e rituais empregados na produção cerâmica, bem como trazer à luz todo o conhecimento que circunda esses saberes.

Ao acompanhar as fases da investigação, mergulhei em longas conversas para dar a devida atenção às narrativas pessoais de cada uma. Coletei informações das entrevistas de maneira mais informal, seguindo uma proposta indicada por Burgess (2001). E isso foi feito não apenas durante a produção das peças cerâmicas, mas também em outros momentos, em que estive em contato com os Macuxi, o que me permitiu observar as interpretações que eles criam no momento que produzem as peças, bem como a sua forma de utilização. Vale ressaltar que, nessa etapa, fiz captações de imagens, por meio de aparelho de celular de alta resolução, a fim de mostrar as minúcias desse fazer, o que poderá ser acompanhado ao longo do trabalho.

Segundo Becker (1993), a observação participante norteia o pesquisador para produzir e coletar dados, já que participa na vida cotidiana do grupo ou da organização que estuda. A partir das situações e dos comportamentos das pessoas em estudo, a pesquisadora pôde observar, estabelecer conversas e descobrir a interpretação que foi dada aos acontecimentos que observou. Existem algumas vantagens ao ser um observador participante, como “estar disponível para recolher dados ricos e pormenorizados, baseados na observação de contextos naturais. Além disso, o observador pode obter relatos de situações na própria linguagem dos participantes” (BECKER, 1993, p. 47). Para integrar e enriquecer o arcabouço de informações coletadas, trago os registros fotográficos que têm por objetivo complementar não apenas o entendimento dos processos quanto à prática cerâmica, mas trazer aos olhos a cultura presente do povo Macuxi. Dessa forma podemos assim caracterizar estas imagens dentro dos estudos sobre a antropologia visual com o conceito abordado por Achutti (2004) enquanto fotoetnografia. Antes da fotografia, viajantes registraram os costumes dos povos originários a partir e desenhos, gravuras, pinturas e ilustrações. Contudo, hoje se sabe que houve distorções, não apenas nas imagens, mas também nos fatos históricos. Nos tempos atuais temos o apoio tecnológico para realizar os registros e mantermos àquela imagem mais fidedigna possível ao contexto vivido. Conforme Castro (*2022)*, para evitar distorções ou informações equivocadas, o registro etnográfico deve ser feito de forma mais detalhada. Com o surgimento da antropologia houve essa abertura para utilizar as imagens no campo etnográfico, onde

o pesquisador foca sua atenção/lente para o que considera importante para a pesquisa, devido a isso, *"faz muito tempo que os antropólogos foram seduzidos pela técnica fotográfica e pelo número incalculável de dados que ela pode proporcionar" (Achutti, 2004, p.78).* As narrativas fotográficas acabam se equiparando ao mesmo nível de importância das narrativas escritas, sendo utilizadas como se fosse um bloco de notas que podem fazer coletas de dados que estejam relacionados tanto a cultura material como imaterial, conforme Castro (2022).

Mesmo já tendo contato e vivências com as ceramistas em anos anteriores, foi em 2018 que um encontro aconteceu, a fim de pedir permissão à Comunidade Raposa I e, principalmente, às Mestras Ceramistas Macuxi, para realizar este estudo. Durante uma assembleia do Povo Macuxi, na referida Comunidade, apresentei o projeto, respondi às dúvidas e aos questionamentos em relação à pesquisa e, ao fim, obtive a aceitação.

Após a aprovação pela Comunidade, a primeira imersão nos afazeres cerâmicos com as indígenas ocorreu por meio de uma oficina que incluía em sua programação todos os rituais para a retirada do barro, preparação da argila, modelagem das peças e queima. A partir desse momento, foi possível adentrar o campo dos saberes ancestrais.

Para a realização da pesquisa, estabeleci contato com as ceramistas Macuxi que vivem em Roraima. Obtive as devidas autorizações delas, do Tuxaua[12] da Comunidade Indígena Raposa I e de seus moradores. Dentre o grupo de Mestras Ceramistas com que mantive contato, pude acompanhar mais de perto a trajetória de três delas. Isso serviu não apenas para uma delimitação do trabalho, como também um meio de ir mais fundo sobre o cotidiano de uma ceramista que vive na cidade; as outras duas são moradoras na Terra Indígena Raposa Serra do Sol, sendo que uma delas faz parte da nova geração de produtoras. O que todas elas têm em comum é que do barro advém o seu sustento, fazendo disso seu ofício; elas atuam como importantes agentes de resistência cultural para seu povo.

Para a coleta de dados e com intuito de catalogar as peças cerâmicas, observei e participei do processo criativo em diferentes momentos. Assim, foi proposto um planejamento prévio feito em conjunto com as ceramistas e líderes da

[12] Líder que atua na gestão e decisões dentro de uma Comunidade.

comunidade. Esse processo e planejamento favoreceram a identificação das variadas formas de produção, o uso, a comercialização e os significados culturais que as peças possuem para os Macuxi.

A convivência durante os momentos de produção com cada ceramista trouxe histórias relacionadas aos seus antepassados atreladas à produção atual. Além disso, ao observar que existem vários polos de produção cerâmica indígena Macuxi em Roraima, aproximei-me desses fazeres e percebi que a concepção sobre arte é idealizada de outra maneira, diferentemente da que estamos habituados a aprender no mundo acadêmico.

Para chegar a uma melhor compreensão do que seria arte indígena, aprofundei-me em alguns estudos na área da Antropologia. Parto com a compreensão de que a produção de peças em cerâmica é arte Macuxi e desenvolvo tal afirmação em uma discussão que aborda as diferentes concepções entre a arte ocidental e a arte indígena, visto que, conforme autores como Alfred Gell (2009), Els Lagrou (2010, 2013), Van Velthen (2007) e Viveiros de Castro (1996), a arte indígena tem mais a ver com sua cultura do que com a visão de arte ao modo europeu ou de lugares colonizados por europeus. Para esses autores, a arte tem *o poder de agência*.

E, com intuito de investigação do conceito de agência, no campo empírico, fiquei atenta às histórias contadas em torno das experiências com a Vovó Barro e entidades consideradas sagradas na cosmologia indígena Macuxi. Pude observar o modo de vida e a forma como a comunidade interage com a natureza e afazeres cotidianos. Encarei isso tudo como necessário para poder compreender como se dá a relação da forma de produção cerâmica, com a cosmovisão e ancestralidade. Ou seja, a partir do relato dos indígenas dessa comunidade é que tento expor seus pensamentos, utilizando sua própria cultura, como eixo para entender os aspectos de criação.

Mesmo fazendo um recorte para o campo da produção cerâmica indígena Macuxi, a compreensão só é possível quando também o seu modo de vida é considerado, pois tudo está interligado. Assim paralelamente à coleta dos relatos, desenvolvi registros fotográficos, vídeos, vivências em afazeres cotidianos, entrevistas individuais e coletivas, visitas ao Museu de Roraima – MURR, visitas à sítios arqueológicos, participação ativa em algumas edições dos Festivais das

Panelas de Barro (2016, 2017 e 2019), participação em oficinas cerâmicas realizadas pelas ceramistas Macuxi, bem como leituras correlacionadas à cultura Macuxi, arte indígena e ancestralidade.

Para compreender os processos de transformação pelos quais as produções cerâmicas vêm passando, trago Gallois (2005), que aborda os encontros interétnicos ao relatar sobre a rede de trocas. Outros autores contribuem com seus estudos sobre a produção cerâmica indígena em Roraima, como Theodor Koch-Grünberg (2006) e Kok (2014). Outras fontes que orientam esta pesquisa advêm de artigos, teses, matérias jornalísticas. Muitas reportagens dizem respeito à Mestra Ceramista Macuxi Lídia Raposo, considerada uma das maiores produtoras das panelas de barro na capital Boa vista.

Para apresentar as dimensões que envolvem o fazer cerâmico Macuxi, objeto desta pesquisa, entrelaçado aos saberes da ancestralidade do referido Povo Indígena, este trabalho se apresenta com a seguinte estrutura: no primeiro capítulo, busco mostrar a história do Povo Macuxi, como ocorreu o processo de colonização e suas alianças para que seja possível compreender como sua cultura resistiu e se apresenta atualmente. Para entender a forma de pensamento indígena, é importante saber como sua cosmovisão atua diretamente nas ações cotidianas, na relação com os alimentos, natureza, entidades, rituais, pois todos esses aspectos estão interligados à forma de criação de objetos, os quais chamarei aqui de arte indígena. Para subsidiar esse capítulo, utilizo Nádia Farage (1991), Koch-Grünberg (2006) e Santilli (1992, 2001), que, em suas pesquisas, aprofundaram esse tema.

A partir das vivências com as ceramistas durante esta pesquisa, busquei analisar aquilo que pudesse estar atrelado ao barro. Os alimentos produzidos nas panelas de barro mostram o modo de subsistência desde tempos longínquos. Sendo assim, o barro está intimamente ligado às raízes de mandioca (macaxeira), aos peixes, às caças, às bebidas, aos corpos que repousam dentro de urnas após a vida, às condições fisiológicas e mentais das mãos que tocam a argila – já que envolvem questões ritualísticas –, ao respeito e envolvimento com a natureza, às entidades. Desenvolverei sobre esse assunto no segundo capítulo, que retrata a cultura Macuxi a partir de elementos culturais, como a damurida, parixara e caxiri.

No Capítulo 3, demonstrarei todo o processo do fazer cerâmico Macuxi, desde os materiais utilizados, coleta do barro, formas de modelagem, queima e como ocorre a agência da Vovó Barro. Por meio da convivência, entrevistas e relatos das ceramistas é que será possível visualizar que sua forma de criação sofre influências diretas por meio de regras e rituais próprios de sua cultura e cosmologia. Nesse sentido, trato as peças cerâmicas como Arte Indígena, um termo trabalhado por Gell (2009), Els Lagrou (2010) e Van Velthen (2010), que traz à luz o entendimento sobre a produção indígena atrelada a seres invisíveis que regem os passos para que as peças sejam erguidas com êxito. Para ser ceramista Macuxi, é preciso conhecer o universo da Vovó Barro; caso contrário, os resultados podem ser desastrosos: desde a rachadura das peças, doenças e até a morte.

Atualmente, Vovó Barro vem adentrando outra moradas, tomando outras formas, conforme será visto no Capítulo 4, no qual farei uma apresentação sobre a estética das peças mais antigas, a memória que as ceramistas guardam de seus ancestrais entre a produção atual. Hoje, o barro é sustento e tem sido exaltado de várias formas, sendo uma delas o Festival das Panelas de Barro que vem ocorrendo há mais de oito anos na Comunidade Indígena Raposa I. Devido à pandemia causada pelo Covid19, anciãs e anciãos indígenas foram perdidos e, junto com eles, um acervo de saberes.

Lidar com a Vovó Barro é uma questão complexa e estar atenta aos detalhes é o que traz a grandeza e a importância de atualmente ainda existirem mulheres que resistiram a tudo o que pudesse ter destruído esses conhecimentos, que se mostram cada vez mais vívidos. Considero os saberes indígenas Macuxi de fundamental importância para a arte roraimense, representando, também, um papel importantíssimo na composição da identidade da arte indígena nacional. Por isso, as Mestras Ceramistas Indígenas Macuxi, mulheres vocacionadas à arte do barro, que de forma contínua vêm contribuindo com o cenário local, vistas como força e resistência para seu povo. Apresento esse Povo com mais detalhes nas linhas a seguir.

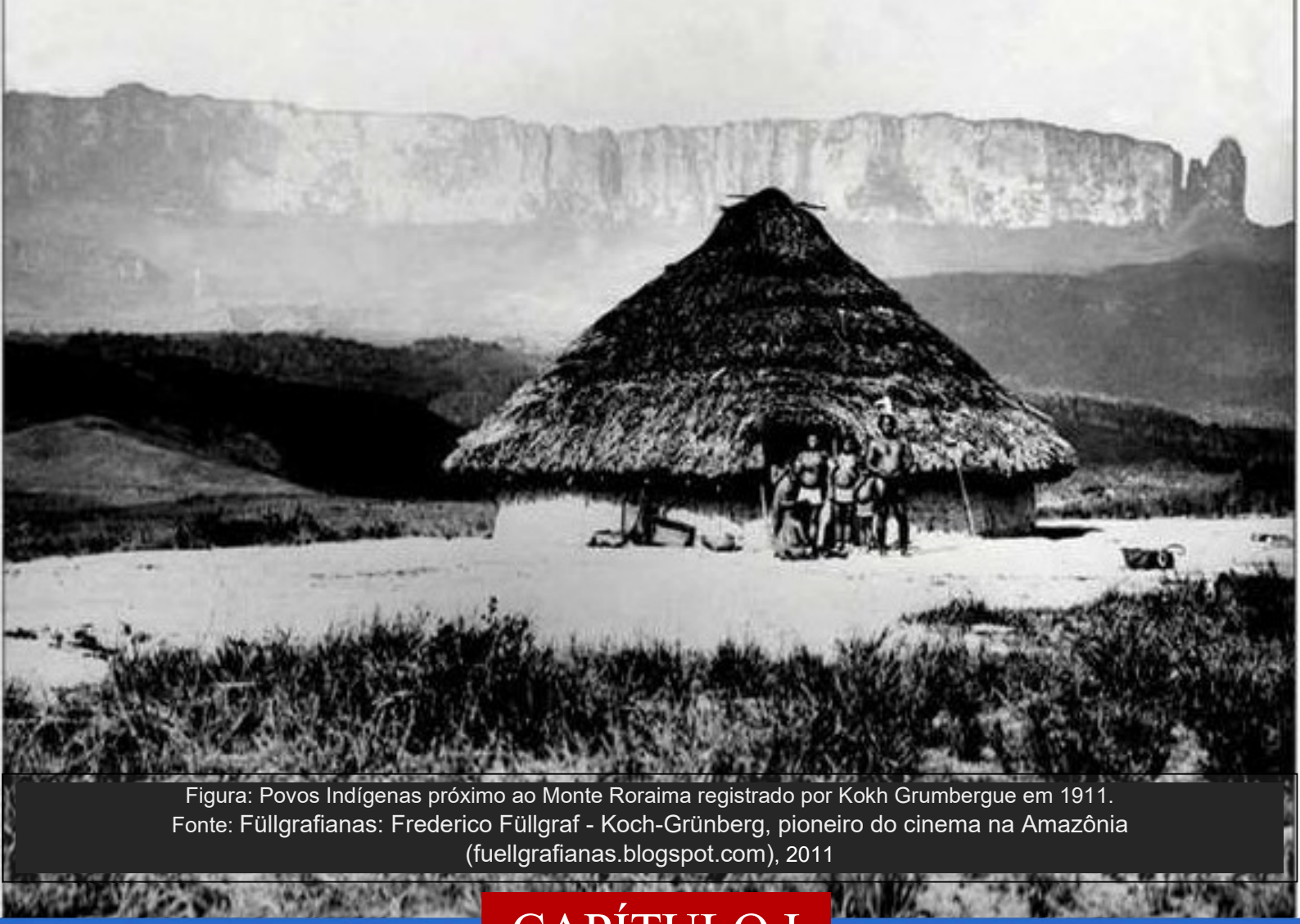


Figura: Povos Indígenas próximo ao Monte Roraima registrado por Kokh Grumbergue em 1911.
Fonte: Füllgrafianas: Frederico Füllgraf - Koch-Grünberg, pioneiro do cinema na Amazônia (fuellgrafianas.blogspot.com), 2011

CAPÍTULO I

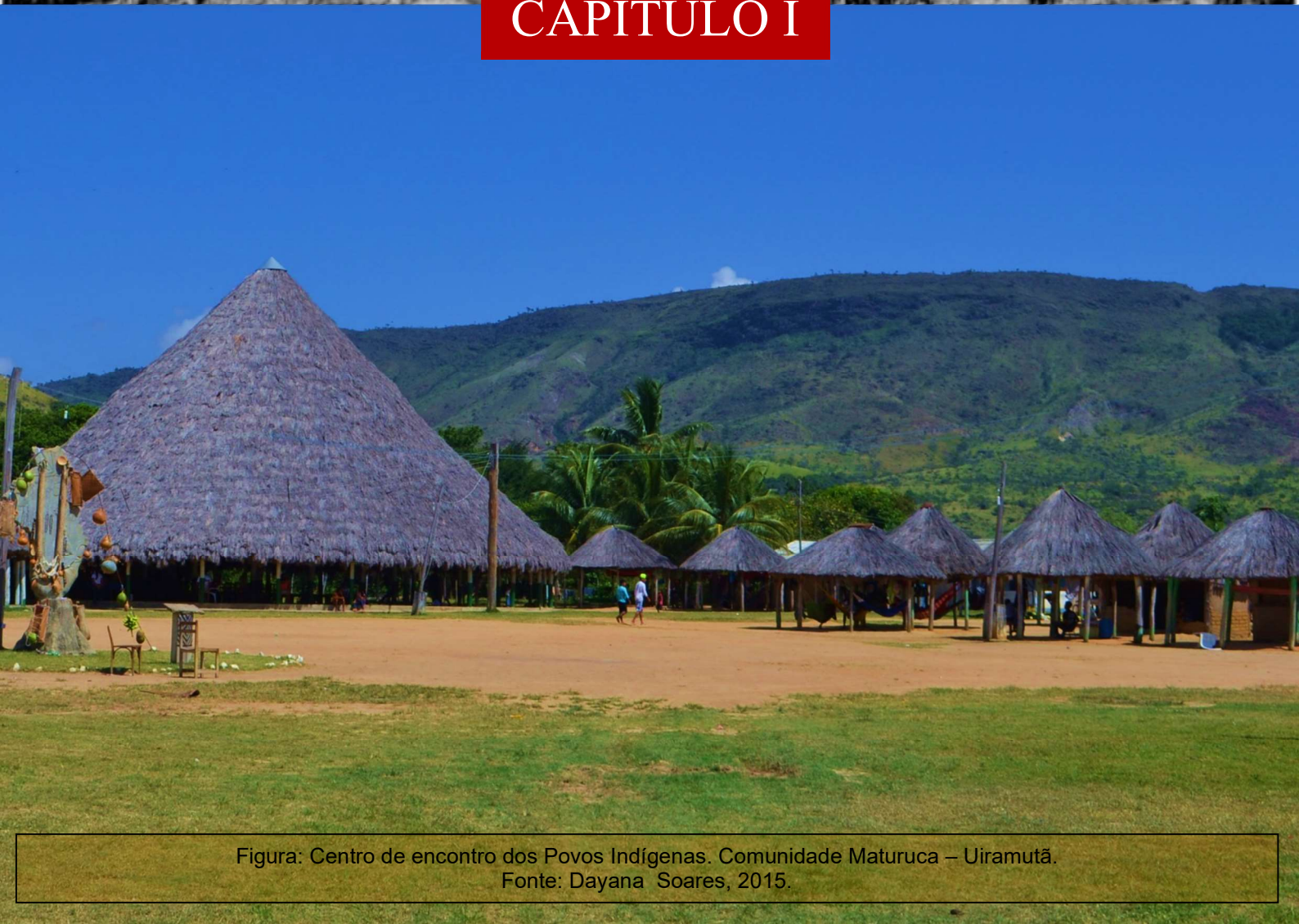


Figura: Centro de encontro dos Povos Indígenas. Comunidade Maturuca – Uiramutã.
Fonte: Dayana Soares, 2015.

1. POVO MACUXI EM RORAIMA

Ao adentrar o universo cultural, social, criativo de qualquer sociedade, faz-se necessário conhecer sua história, sua forma de pensar e todo o contexto que envolve sua forma de vida. Dentre tantos Povos originários do Brasil, cada um teve seu processo histórico, iniciado ainda antes da colonização. Pouco temos conhecimento a respeito da cultura de nossos Povos antepassados. Mesmo nos livros de história do Brasil, não existem as versões contadas pelos indígenas. Hoje, através da oralidade, temos ido ao encontro dessa busca. Este capítulo é justamente uma forma, mesmo que sucinta, de mostrar parte da história do Povo Macuxi de Roraima. Para falar de Arte indígena Macuxi, em especial, a cerâmica, entendo que os fatores históricos trazem a possibilidade da compreensão de tudo o que circunda esses saberes, seus processos de transformações, as técnicas empregadas, os rituais, as regras. Não quero aqui tratar de forma direta apenas de aspectos técnicos da cerâmica; quero saber quem são essas mãos que produzem. A materialização do barro em cerâmica para os Macuxi está para além de processos técnicos. Diante do material bibliográfico que me deram suporte para este capítulo, utilizo Nádia Farage, Koch-Grünberg e Santilli, pois foram estes pesquisadores que adentraram mais a fundo em suas pesquisas sobre o processo histórico Macuxi e sua cultura, mostrando como lutaram e resistiram para que pudéssemos hoje conhecer esse povo.

1.1 HISTÓRIA, LUTA E RESISTÊNCIA

A grande heterogeneidade ambiental da região amazônica resultou em um complexo mosaico cultural que compreende um conjunto tradicional de crenças, valores, modos de vida e atitudes que formataram a organização social e o sistema de conhecimentos, práticas e usos dos recursos naturais extraídos dos diversos ambientes. Até meados do século XVII, o conhecer, o saber, o viver e o fazer na Amazônia Equatorial e Tropical foram processos predominantemente indígenas, povos originários, pré-colombianos, de inúmeras etnias. Sistemas sofisticados de produção que incluíam desde conhecimentos de calendários agrícolas baseados na astrologia, até sistemas de seleção e manejo de solos eram de domínio dos povos

indígenas na Amazônia. Nessas circunstâncias, desenvolveram-se o homem e a sociedade, ao longo de um processo histórico e institucional secular (BENCHIMOL, 2009).

Durante os séculos de XVII e XVIII, a conquista europeia e a posse da Amazônia se desenvolveram sob um intenso processo de lutas e disputas entre portugueses, espanhóis, holandeses, ingleses e franceses. Os portugueses acabaram dominando o delta e a maior parte da calha central do rio Amazonas e o seus principais afluentes, enquanto os espanhóis consolidaram sua conquista na periferia norte dos vales dos rios Içá, Japurá e alto rio Negro. Os franceses, ingleses e holandeses acabaram se fixando nos estreitos limites da região das Guianas. Do ponto de vista interno da colônia portuguesa, o grande obstáculo foi a consolidação dessa conquista diante da rebeldia dos povos nativos, que se opuseram à escravidão, aos descimentos e às tropas de resgate, atividades da Coroa que tinham por objetivo incorporar a mão de obra nativa aos trabalhos de colonização e assentamento dos núcleos de povoamento. A sociedade originária amazônica, ao receber o impacto dominante desses valores e sistemas imperiais, aculturou-se por via de submissão, acomodação, assimilação ou conflito, sobrepondo-os ou integrando-os à própria cultura original. A colonização e expansão do império português na Amazônia perdurou por mais de duzentos anos nas colônias do Grão-Pará, Maranhão e Rio Negro (ALVES, 2001; BENCHIMOL, 2009).

A partir de uma perspectiva histórica abordada por historiadores e antropólogos, é possível ter acesso à algumas informações de como, provavelmente, ocorreram os primeiros contatos dos indígenas de Roraima com os *karaiwá*[13], colonizadores portugueses, holandeses, espanhóis, missionários carmelitas, missionários jesuítas etc. Será possível, também, entender e refletir sobre o processo de resistência cultural pelo qual esses povos passaram, chegaram aos dias atuais e permanecerem com sua língua, dança, comida, rituais e criação de artefatos.

O estado de Roraima é a unidade mais setentrional da federação brasileira e está situado em uma região inserida no centro do complexo geológico Planalto das Guianas ou Escudo das Guianas, território único que conforma a maior ilha marítimo-

[13] Esse é um termo utilizado pelos indígenas de Roraima para se referirem aos “brancos”, ou seja, a qualquer pessoa que não se denomina indígena. Forma como os indígenas chamam os não indígenas.

fluvial do planeta, também chamada de Ilha das Guianas, que é, ao mesmo tempo, atlântica, caribenha e amazônica, tendo como principais demarcações os dois principais rios do norte da América do Sul, o Amazonas e o Orinoco. Essas condições geográficas garantiram a essa região do Brasil um avanço colonial mais lento quando comparado com outras regiões mais próximas às capitanias hereditárias da Coroa Portuguesa. A ausência tardia dos portugueses nessa região, no entanto, não significou de forma alguma ausência de exploradores europeus de outros impérios, espanhóis, holandeses, ingleses e franceses, o que obrigou os portugueses a adotarem medidas de ocupação e proteção desse território em suas zonas limítrofes com as demais colônias, como a construção de um forte e a tentativa de desenvolver a pecuária, fomentando a migração de indivíduos de outras regiões para essa área.

Além das fronteiras com Venezuela e Guiana Inglesa, Roraima também possui as fronteiras nacionais com o Pará e Amazonas. A população do estado gira em torno de 605.761 habitantes, segundo estimativas de 2019 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Tem como sua capital a cidade de Boa Vista, lugar que herdou este nome da fazenda Boa Vista do Rio Branco, em 1858, justamente porque ficava às margens do rio Branco. Essa sede era o lugar de entrada e saída de alimentos, materiais, encontros e despedidas. À época, era conhecida como “Porto de cimento”. A partir dali a cidade começou a desenvolver-se com a criação das primeiras casas, igrejas, hospital etc., até os dias atuais. Boa Vista é a única capital do país situada no Hemisfério Norte.

Figura 1: Localização do Estado de Roraima na Amazônia Legal.
Fonte: Silva (2007). Dinâmica territorial urbana em Roraima – Brasil. (USP, Tese de Doutorado).

Figura 2: Monte Roraima.
Fonte: Dayana Soares, 2009.

O estado recebe esse nome em nítida alusão ao Monte Roraima. A etimologia da palavra “Roraima” possui algumas versões. Magalhães (1997, p.102), por exemplo, nos diz que Roraima resulta da junção de *roro - rora* (verde) e imã (serra ou monte), quer dizer, “Verde Monte, Verdão” ou ainda:

> um substantivo composto por outros dois: ioroi = caju e imã = serra, montanha, isto é Roraima = Serra do caju. O primeiro vocábulo ioroi é macuxi, do grupo etnográfico Karib, cujo r deve ser pronunciado brandamente, o que acontece mesmo no início da palavra, sendo clássico desse dialeto. Os dois substantivos sofreram os passos para o aportuguesamento, tal como ocorre comumente nesses casos. O r inicial teria sido acrescentado por eufonia ou por erro de audição (roroi em vez de ioroi) e imã, termo tupi, perdeu a nasalização [...]. O fato de fundir-se duas expressões diversas, ioroi macuxi e imã tupi, não deve causar nenhuma celeuma, porque no vernáculo o hibridismo é comum (MAGALHÃES, 1997, p. 102).

Na língua Tupi, Roraima significa “serra verde”, segundo Alves Filho (2000), ou ainda “monte verde”, conforme Girardi (2007). Ainda assim, possui a mesma formação da palavra apresentada anteriormente por Magalhães, em que há a junção de *roro* ou *rora* (verde) com *imã* (serra ou monte). Contudo, outros autores nos dizem que esse nome pode ter vindo da denominação dos indígenas Pemon. Esse povo vive na fronteira entre Brasil e Venezuela, e denomina o monte de *roroima*, o que quer dizer: a “montanha verde-azulada”. Já para os indígenas Yanomami, em sua língua, *roroima* significa a “montanha trovejante”, por conta da instabilidade do tempo na região. Na língua dos indígenas Karib, como os Taurepang, segundo Cardoso (1961, p. 249), seria “rorá – e não rorô – no Taurepã, linguajar Karib da região, significa verde e, às vezes, azul”; em conjunto com *imã*, que para eles queria dizer *“*pai, formador, o maior de todos”, ou seja, não significa montanha ou serra, conforme outros autores; poderia reportar então ao termo “verde-azul maior de todos”. Devido aos inúmeros

dialetos Karibes, “Roraima” poderia suscitar vários significados, mas Cardoso (1961) deixa claro que, para eles, a pronúncia é *Rorôimâ* e nunca *Roráimâ*, mesmo que esta última tenha sido a maneira pela qual o topônimo foi conhecido.

Sabemos que os Povos indígenas habitavam o território brasileiro muito antes da chegada dos colonizadores. No entanto, com o intuito de compreender como ocorreram as histórias sobre as andanças/chegada do Povo Macuxi em Roraima, dos registros encontrados, os relatos culminam baseados em um processo migratório que se iniciou na metade do século XVI, em que os “territórios ancestrais dos povos Macuxi apontam para a Bacia do Orinoco (na Venezuela)” e, aos poucos, chegaram à Bacia do Rio Branco e avançaram até territórios do Rupununi, na Guiana, conforme Jorge Manuel Costa e Souza (2005, p. 45). Nesse processo de migração, que ocorreu em etapas progressivas, os Macuxi acabaram fixando-se nas regiões ao norte do Rio Branco, depois deslocaram-se para o Rupununi e, em seguida, saíram pelas “planícies e pelas montanhas na parte norte/nordeste de Roraima e noroeste da Guiana, na parte limítrofe com o nosso país” (SILVA, S/A, p. 07). A partir do século XVII, há os relatos de viajantes, naturalistas e colonizadores que trazem parte da história de como ocorreu a chegada destes, “considerando que esse território foi um dos últimos a ser penetrado por exploradores espanhóis, holandeses, ingleses e portugueses” (BORTOLON, 2014, p. 42). Como as principais vias que davam acesso a esses povos eram os rios, foi através do Rio Branco que não indígenas chegaram às Terras de Makunaimî. “As primeiras notícias de que se tem conhecimento sobre essa região são oriundas do século XVII”, quando portugueses vieram pelo Rio Amazonas entre 1637 e 1639 e tiveram conhecimento dos rios da região. A maior parte dos relatos é feita por Jesuíta Chistobal de Acuña, “funcionário colonial no século XVIII, Francisco Xavier Ribeiro Sampaio e, posteriormente, por Joaquim Nabuco” (VIEIRA, 2003, p.12).

Nadia Farage (1991), durante sua pesquisa sobre a história do Vale do Rio Branco (atual Estado de Roraima), debruçou-se sobre muitos relatos daquela época, o que resultou com o livro “As muralhas dos Sertões – os povos indígenas no rio Branco e a colonização”; a partir deste, torna-se conhecida a relação que houve entre os povos indígenas de Roraima com os colonizadores. Ela argumenta que, apesar de os portugueses chegarem ao território amazônico brasileiro para realizarem suas explorações e demarcações, já existia uma rede de trocas entre os povos indígenas

de Roraima com os holandeses. Tanto um quanto o outro, além de usarem o trabalho e a mão de obra dos indígenas, pretendiam se estabelecer naquele território:

> [...] vindos do rio Negro, os portugueses, na década de 70 do século XVIII, estabeleceram no rio Branco uma fortaleza e aldeamentos indígenas, com o claro objetivo de conter o que considerava uma ameaça ao seu domínio do vale amazônico: o tráfico de escravos índios que, polarizado pelos holandeses radicados na costa da Guiana, envolvia os povos indígenas naquela região. Assim sendo, a disputa em torno do território do rio Branco realizou-se *através* dos povos indígenas que o habitavam (FARAGE, 1991, p.18).

Para que os portugueses pudessem se estabelecer nas Terras de Makunaimî, precisavam daqueles que sabiam, melhor que ninguém, lidar com a natureza para poder tirar o sustento advindo de frutos, caças, pesca, raízes etc. Ao ver a abundância desses alimentos, faziam grandes coletas para enviarem à população já estabelecida em outros territórios da Amazônia, sendo o principal o Grão-Pará, em que se caracterizava "justamente a economia extrativista, apoiada na mão-de-obra indígena". A gama de produtos adquiridos por meio da extração era conhecida por "drogas do sertão"; além dos frutos e raízes silvestres, havia a pesca e a viração de tartarugas (FARAGE, 1991, p. 24).

A atividade extrativista perdurou por muito tempo na condição de economia amazônica. Isso se estendeu até meados do século XVII:

> [...] com utilização exclusiva de mão-de-obra indígena. Dos índios dependiam não só a extração das 'drogas do sertão', como também todos os outros serviços voltados para a vida cotidiana dos colonos: eram os remeiros, os guias, os pescadores, os caçadores, carregadores, as amas-de-leite, as farinheiras [...]" (FARAGE, 1911, p. 26).

Durante o período pré-pombalino, veio a Guerra Justa, que dava direito aos missionários de também utilizarem a mão de obra indígena nos aldeamentos. Os missionários recrutavam os indígenas por meio do que ficou conhecido como "descimento", em que persuadiam os indígenas, por vezes aldeias inteiras, a se deslocarem de seu território original e a se estabelecerem nos aldeamentos missionários (FARAGE, 1991).

Segundo Vieira (2003), os conflitos que surgiram entre os colonos estavam ligados ao controle do indígena, já que os aldeamentos eram usados como força de braço. Tão logo, tratou-se de criar regulamentações para regularizar a mão de obra

para que se pudessem fazer as ocupações durante o período colonial, ou seja, usar os indígenas como escravos. Diante disso, ao ser criado o Regimento das Missões da igreja católica, os jesuítas passaram a ter poderes que dificultavam o trabalho da mão de obra dos indígenas aldeados pelos colonos. Mesmo antes de ter sido criado esse regimento, “os jesuítas foram expulsos do Pará e do Maranhão em 1661, por discordarem do excessivo tempo em que os índios permaneciam sob o domínio dos colonos” (VIEIRA, 2003, p. 14). A intenção da igreja era catequizar.

> Dessa forma, poderíamos enfatizar que foram os jesuítas, nessa primeira fase, que tiveram uma posição consistente quanto à defesa da liberdade dos índios, levando em consideração seus interesses contra todos os esforços dos moradores para escravizá-los (VIEIRA, 2003, p. 14).

No entanto, mesmo assim, as missões também foram responsáveis pela diminuição da população indígena, visto que praticaram descimentos e apresamento de escravos para as missões. Vieira (2003) enfatiza que cada ordem religiosa trabalhava com métodos próprios na intenção de manter o trabalho de evangelização e controle dos indígenas, de modo que “muitas dessas ordens tentaram por muito tempo mantê-los longe dos colonos. Dessa forma, não podemos fazer generalizações sobre as responsabilidades da Igreja” (VIEIRA, 20003, p.16).

Com a liberação de Alvará pela Junta das Missões, em 1727, foram iniciados os resgates dos indígenas que eram aprisionados pelos traficantes por meio das expedições. A ordem dada aos missionários era a de que os catequizassem, evitando, assim, que fossem escravizados. Contudo, o que houve ali foi a captura de indígenas para realizar funções como serviços gerais dos próprios missionários, bem como dos colonos. Depois de quase dez anos, a primeira tropa oficial portuguesa de resgate entrou no Vale do Rio Branco sobre as ordens de Cristovam Ayres Botelho. Durante esse período é que também foram feitos os registros de produtos naturais levados para a Capitania do Grão-Pará, bem como indígenas escravos. No ano de 1729, “presos em currais, os escravizados morriam a cada dia de fome e doenças. O padre Lopes deixava claro que tanta violência chegava a ser improdutiva, observando que, para cada cem escravos que chegavam vivos no Pará, morriam em média quarenta” (FARAGE, 1991, p. 66). A partir de então, os portugueses fizeram algumas expedições, conhecidas como tropas de resgate, de que se tem registro entre os anos de 1740 a 1748; essas expedições tinham o intuito de: (1) capturar indígenas para o trabalho escravo; e (2) contribuir com o expansionismo da coroa portuguesa.

(AMODIO; PIRA, 1985; DINIZ, 1972). A repercussão negativa teve efeitos conforme apresenta Farage (1991, p. 77):

> O pavor que espalharam entre a população indígena na área pode ser mensurado pela repercussão que suas atividades tiveram até mesmo nas colônias vizinhas. Em 1746, o comodante da colônia holandesa de Essequibo informava à Compainha da Índias Ocidentais que os povos indígenas habitantes da área da Serra dos Cristais (nas cabeceiras do rio Rupununi) estejam rejeitando qualquer contato com os brancos, devido aos maus tratos que vinham lhes infligindo os portugueses.

Em 1757, foi criado o “Diretório Pombalino”, fundado por Marquês de Pombal, marcado pelo fim das expedições de resgate ao indígena; no entanto, implicava uma nova política escravista. Com isso, a vida do indígena passou a ser gerida a partir do Regimento do Diretório. Por mais que tal regimento dissesse que os indígenas estivessem livres, eles passaram a viver sob a proteção do Estado, executando os serviços a eles incumbidos. No fim, o que ocorreu foi que os indígenas passaram a ser “propriedade” do Estado (OLIVEIRA, 2003). Toda essa artimanha criada, na verdade, segundo Reis (1989), serviu para que os portugueses alinhassem o modo de vida dos indígenas aos moldes europeus, ajustando-se ao estilo de vida da “nova sociedade”.

A ocupação colonial portuguesa do vale do rio Branco, empreendida pelos portugueses a partir de meados do século XVIII, deu-se inicialmente por razão estratégico-militar. Isso aconteceu devido a pressões exercidas por espanhóis e holandeses, fixados na região limítrofe às possessões portuguesas, atuais Venezuela e Guiana Inglesa, respectivamente, que empreitaram diversas tentativas de usurpação dessa região. Isso obrigou a ocupação das terras do vale do rio Branco, construindo-se em 1775 uma fortificação, o Forte São Joaquim, na confluência dos rios Uraricoera e Tacutu, Formadores do rio Branco, principal afluente do rio Negro e via de acesso às bacias dos Orinoco (Venezuela) e Essequibo (Guiana Inglesa) e que cruza todo o Estado de Roraima no sentido norte-sul. A estratégia utilizada pelos portugueses para garantir a posse do vale teve como base o aldeamento da população indígena, que foi executada pelo destacamento do forte. Para os portugueses, tratava-se, sobretudo, de formar no rio Branco uma barreira humana contra invasões ao vale amazônico (FARAGE, 1991; SANTILLI, 1997).

Assim, no ano de 1777, etnias dos povos indígenas como os Macuxi, Uaicá, Cariponá, Carapi, Umaiana, Sepuru e Securi passaram por esse processo de aldeamento. Mas não foi fácil, em vista de esses povos serem considerados como sendo de etnias arredias. Em virtude dos conflitos que tiveram anteriormente com os espanhóis, não confiavam em novas alianças. A não ser com os holandeses, com os quais mantinham uma relação de trocas e obtinham objetos de seus interesses. Por se tratarem de povos guerreiros, também travavam as guerras intertribais e dizimaram outras etnias, como o caso da luta entre os Macuxi e os Wapichana. Uma guerra intertribal que durou praticamente um século. Os Macuxi capturavam os inimigos Wapichana para negociar com os holandeses e, também, passaram a ocupar área localizada ao norte do Rio Branco (SAMPAIO, [1777] 1872). Não apenas os colonizadores consideravam os indígenas Macuxi “hostis”, mas também as outras etnias, já que matavam pessoas dos outros povos, conforme iam avançando pela Bacia do Orinoco para ficar com as terras. Como algumas etnias foram dizimadas devido às guerras intertribais, os que restaram passaram a conviver com os Macuxi. Um dos poucos que conseguiram resistir foram os Wapichana (SAMPAIO, 1872; CIDR, 1990).

Os povos indígenas foram aldeados para trabalhar para os militares e religiosos, o que causou a diminuição do tempo para cultivar suas roças. Em consequência disso, houve redução na produção de farinha e outros alimentos, que também eram distribuídos entre os militares, ocasionando uma vasta desnutrição alimentar. Além de passarem fome, os indígenas adquiriram doenças trazidas pelos europeus, como a tuberculose. Diante de tudo isso, nos anos de 1780, os povos deixaram os aldeamentos. É importante notar que, mesmo aldeados, e mesmo que os europeus quisessem mudar o modo de vida desses povos, estes continuavam praticando seus costumes (DINIZ, 1972).

Para os colonizadores, a região de campos (savana) do alto rio Branco oferecia condições favoráveis à pecuária bovina de corte, por constituírem pastagens naturais. Coube ao coronel Manoel da Gama Lobo D’Almada, então governador da capitania de São José do rio Negro (atual estado do Amazonas), a introdução do primeiro rebanho bovino no vale do rio Branco, em 1787, fundando, assim, a Fazenda Real. Posteriormente, duas outras fazendas, de propriedade particular, foram instaladas: São Bento, de propriedade de José Antônio Évora, um dos comerciantes

mais ricos de São José do rio Negro ao final do século XVIII, e São Marcos, fundada pelo capitão Nicolau de Sá Sarmento, que havia sido comandante do forte São Joaquim. O objetivo da instalação das fazendas era garantir, através da “pata do boi”, a posse portuguesa no extremo-norte da Colônia e vinculá-la a essa região, oferecendo gado vivo às regiões do rio Negro e rio Amazonas, voltadas para o extrativismo e roças (ANDRELLO, 2010; BARROS, 1995).

Os fazendeiros passaram a manter o convívio com indígenas e não indígenas para utilizar a mão de obra e, por conseguinte, a manter laços familiares por meio de casamentos ou compadrio; passaram, assim, a ser prestigiados por parte das autoridades de Roraima, elevando seu *status* na sociedade (BARROS, 1995). Dentre os deslocamentos que os Povos Indígenas exerciam sob as terras que habitavam, nos anos 1788-1789, um grupo de Macuxi passou a viver próximo ao Forte São Joaquim, porém, em 1790, acabaram se rebelando e travando luta com os colonizadores que, além de construírem o Forte, passaram a viver naquele lugar, o que acarretou na morte de quatro soldados e ferimento de alguns indígenas Macuxi. Por conta disso, a aliança entre os portugueses e Macuxi foi enfraquecida, ao mesmo tempo que, também, passaram a considerar os Wapichana ainda mais seus inimigos, já que estes, por viverem nas proximidades do forte São Joaquim, haviam estabelecido alianças com os não indígenas. Para estabelecer a ordem no Rio Branco, foi enviada uma expedição de soldados (AMODIA PIRA, 1985).

A revolta indígena de 1790 foi o marco inicial para a mudança na estratégia de povoamento, momento em que os aldeamentos foram definitivamente desfeitos. No final do século XVIII, diante das tentativas malsucedidas de estabelecer aldeamentos indígenas, administradas pelo governo colonial português, a pecuária representou para os colonizadores uma opção de povoamento do vale do rio Branco (FARAGE, 1991; SANTILLI, 1997). Essa iniciativa obedecia à política oficial do governo da capitania de São José do rio Negro, e tinha por objetivo integrar a região do vale do rio Branco ao mercado interno da colônia, tornando-a um polo de atração e fixação de colonos. Porém, essa política não produziu em curto prazo o efeito desejado, pois, no contexto da economia extrativista da Amazônia, a pecuária representou uma atividade apenas marginal e de baixa rentabilidade; a comunicação entre o alto rio Branco e Manaus era irregular e lenta, tornando essa atividade menos

atraente. Além das dificuldades de se chegar à região, sua economia não despertava a atenção dos migrantes (FARAGE; SANTILLI, 1992).

Outro conflito ainda maior, denominado de “Praia de Sangue”, ocorreu em 1798, quando as tropas da expedição portuguesa chegaram, acarretando quase em completa dizimação dos indígenas. Tanto o lado dos portugueses quanto o dos indígenas tiveram um elevado número de mortes (FREITAS, 2009, p. 135). Dessa forma, para que os indígenas pudessem sobreviver, decidiram abandonar as missões e romper de vez com as alianças feitas até então. Tomaram rumo para outros territórios de lavrados, serras e florestas, mas se atentaram em ficar em pontos estratégicos para continuarem as trocas com os holandeses e ingleses da Guiana. Aqui temos outro marco histórico, a migração em massa de indígenas do Rio Branco para a Guiana. Apenas no final do século XVIII foi que passaram a retornar, quando mais uma vez, reataram as alianças e acreditaram nas promessas feitas pelos portugueses (ALMEIDA, 2008).

Após a falência da família Évora, cujas terras ao serem leiloadas não foram arrematadas, e a morte do capitão Sá Sarmento, que não deixou herdeiros, as terras das São Bento e São Marcos passaram ao domínio do Estado e foram declaradas Fazendas Nacionais. É provável que o Estado já estivesse em poder dessas terras ainda na primeira metade do século XIX. A área da Fazenda Nacional São Marcos somada às das outras fazendas cobriam quase toda a região das savanas do alto rio Branco. Tratava-se de grandes latifúndios de propriedade da união, sob a gestão do Ministério da Fazenda, de grande interesse geopolítico, por estarem em uma área de fronteira em litígio (ANDRELLO, 2010; BARROS, 1995).

Em cada fase de contato entre indígenas e não indígenas, surgiram novas formas de opressão do trabalho indígena. A exploração da borracha na Amazônia foi uma delas, devido à extração do caucho e da balata nas matas do baixo Rio Branco, no século XIX (FARAGE, 1991).

Em 1842, com a Missão do rio Uraricoera feita pelos padres franciscanos, foi que os portugueses fixaram os Macuxi no Território do Vale do rio Branco (FREITAS, 2009). Com o advento da malária, logo os padres abandonaram a Missão, mas deixaram registrado que pouco se conhecia sobre o povo Macuxi e que estes ainda realizavam as guerras intertribais com outros povos (SILVA, 1996). Contudo, dentre

esses povos, como já foi dito, os Macuxi constantemente guerreavam com os Wapichana, provavelmente porque sempre dividiam os mesmos espaços geográficos. Então, além das guerras, ocorria também uma rede de trocas comerciais e simbólicas, denominada “Complexo Macuxi-Wapichana” (FUNAI, 2008).

As Fazendas Nacionais (antigas Fazendas Reais) foram alvos de muitos saques a partir da década de 80 do século XIX, e várias fazendas particulares surgiram no entorno dessas áreas, que não possuíam cercas e o gado era criado solto. O roubo de gado de propriedade do Estado contribuiu para a formação de muitos rebanhos particulares (FARAGE, 1986; KOCH-GRÜMBERG, 1924). A introdução da pecuária nos campos do rio Branco encurralou diversas aldeias, o que provocou uma debandada, sobretudo de Macuxi e Wapichana, para a Guiana Inglesa. Na década de 70 do século XX, observou-se um fluxo ao contrário, após a Revolta do Rupununi. Mesmo com todas as violências praticadas pelos colonizadores, muitos grupos indígenas conseguiram permanecer em seus territórios do lado brasileiro (SANTILLI, 1994).

A política de preservação das Fazendas Nacionais, do Governo Federal durante o século XIX, não apresentou nenhuma eficácia após 1904, momento em que as questões de limite com a Guiana Inglesa foram resolvidas. Em 1900, foi aberta pelo governo do Amazonas uma concorrência pública para a venda das Fazendas Nacionais, amparada pelo Decreto nº 07 de 20 de novembro de 1899, que dava competência aos Estados da federação para regular transitoriamente a administração dos bens do Estado, inclusive sua venda. Embora o Ministério da Guerra, em 1903, tenha se posicionado contrariamente a essa negociação, devido ao valor estratégico da área enquanto fronteira internacional, grandes empresários latifundiários continuavam ocupando parte das terras das Fazendas Nacionais São Bento e São Marcos, sem nunca terem pagado as taxas estabelecidas pelo Governo do Amazonas, em 1888. Nesse momento, as Fazendas São José e São Bento encontravam-se dominadas por posseiros, divididas em diversas fazendas particulares, num total de 192, incentivadas pelo próprio Governo do Amazonas. Dentro desse contexto, começa então a atuar o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), ao enviar, em 1912, um funcionário para a região localizada entre os rios Maú, Tacutu, Surumú e Cotingo. Segundo esse funcionário, a principal reclamação dos indígenas à Inspetoria do Rio Branco era a demarcação de suas terras, devido à invasão de seus territórios. A pilhagem e o

esbulho possessório fizeram com que o território indígena chegasse ao final do século XX com mais de 100 posseiros, formados por agricultores, fazendeiros e pequenos comerciantes (ANDRELLO, 2010; FARAGE, 1986).

À medida que o gado ia avançando às Terras de Makunaimî, o contato entre o indígena e o não indígena se intensificava nos lavrados, no século XX (SANTILLI; FARAGE, 1992). Em virtude de essa localização possuir uma vegetação que facilitava a criação de gado, aumentou-se o trabalho pecuário com a vinda de várias pessoas de outros lugares do país, principalmente do Nordeste brasileiro. Nesse período, o Nordeste passava por uma forte seca. Frente a isso, viram a possibilidade de sobreviverem e crescerem tornando-se fazendeiros, usando as terras de forma indevida, já que invadiram e se apropriaram dos territórios que, por ora e sempre, pertenceram aos indígenas, além de usar a mão de obra escrava indígena (FUNAI, 2008). Assim, estabeleceram-se em Roraima as três grandes fazendas nacionais, o que foi constatado pelo antropólogo viajante Theodor Koch-Grünberg (2006), que, durante sua viagem pelo rio Branco, em 1911, viu as terras serem transformadas em imensos latifúndios sobre as terras indígenas. Dessa forma, Santilli (1994) ressalta que essa expansão pecuária gerou conflitos entre indígenas e posseiros, já que os povos indígenas estavam perdendo suas terras para os fazendeiros.

Para que o fluxo migratório pudesse fluir e com o intuito de desenvolver a região Norte com a extração de recursos diversos, em 1970, o Programa de Integração Nacional (PIN), criado pelos governos militares, criou a BR-174, que liga Boa Vista à Venezuela e ao Estado do Amazonas (LEALDINO; LYRA, 2012). Essa seria uma forma de integrar Roraima aos outros estados e facilitar o “desenvolvimento”. No entanto, para que a BR-174 fosse realizada, os militares cortaram o território do Povo Waimiri-Atroarí, que estava estabelecido naquele lugar, causando conflitos e morte. Esse fato é sempre lembrado atualmente quando passamos por essa BR e atravessamos essa Terra Indígena que foi demarcada.

Os governantes dos anos de 1980 ainda permaneciam com a ideia de presentear os indígenas para ter o que quisessem em troca. Mas segundo Aldo Mongiano (1990), no Governo de Ottomar Pinto, essa estratégia não funcionou em algumas comunidades. Com tanta gente chegando, os indígenas não queriam mais presentes e, sim, a demarcação dos seus territórios. Contudo, o governo não atendia

ao desejo dos povos indígenas, criando novos municípios, inclusive dentro dos territórios em que viviam os indígenas. Isso deu brecha para que outros migrantes continuassem a invadir as terras ocupadas tradicionalmente pelos Povos, como posseiros e garimpeiros (SANTOS, 2014). Assim, tem-se o registro dos primeiros garimpeiros no Estado no início do século XX (BARROS, 1995).

Com a história dos fazendeiros e garimpeiros em terras indígenas, atualmente ouvimos muitos relatos dos indígenas falando sobre o que fizeram com seus pais e avós. História de agressão, escravidão, doenças. Quando iniciaram as demarcações, foi um marco histórico para os povos indígenas de Roraima (SANTILLI, 2001). Foram anos de briga com os fazendeiros, bem como arrozeiros, que também se instalaram em Roraima. Até o ano de 2021, Roraima possui 32 Terras Indígenas demarcadas, dentre as quais a Terra Indígena Raposa Serra do Sol, um lugar importante para esta pesquisa. Com isso, é preciso entender todo esse contexto histórico, já que é através disso que podemos acompanhar os fatos que levaram às disputas pelas Terras e "entender o julgamento da Raposa Serra do Sol e do seu momento pós-demarcatório, visto que os interesses dos políticos locais, fazendeiros e garimpeiros sobre as pedras preciosas e semipreciosas persistem há mais de meio século, não só dentro da Terra Indígena, mas em todo o estado" (ALONSO, 2013, p. 30).

No lugar do Porto do Cimento[14], foi construída uma Orla e, na frente, como memória, resta um marco e um painel em alto-relevo intitulado "Monumento aos pioneiros", que possui em seu desenho indígenas, garimpeiros e fazendeiros, ou seja, personagens que contribuíram para a história e formação cultural de Roraima. O indígena em destaque é Makunaimî, segundo o que consta em noticiários registrados à época da inauguração. Essa imagem também reflete sobre a colonização onde vemos os fazendeiros e garimpeiros avançarem, deixando os povos Indígenas mais à margem.

[14] Porto de Cimento era um dos poucos lugares à margem do rio Branco que dava acesso ao antigo Território de Roraima. É importante ressaltar que o Porto de cimento atualmente é coberto com os pilares da Orla Taumanan.

Figura 3: Monumento aos pioneiros, Praça Barreto Leite, s/n, Boa Vista-RR.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

A história de Roraima foi, e ainda hoje é, motivo de inspiração para artistas e escritores. Além deste, outros monumentos foram criados, como “O garimpeiro”, situado na Praça do Centro Cívico, e “os três pioneiros”, um monumento situado na praça da cultura que possui três estátuas de concreto representando um “fazendeiro”, um “indígena” e um “garimpeiro”, todas com data de dezembro de 1991 e assinadas pelo artista identificado como Coelho (MARTINS, 2010). O poeta e cantor roraimense Eliakin Rufino também mostrou seu olhar através da música:

Netos do Nordeste[15]

> Eu tenho um pé no Ceará / O meu avô era de lá / Eu tenho um pé no Maranhão / Eu tenho mais, eu tenho a mão / Eu tenho um pé no Piauí / o Rio Grande do Norte passa por aqui / Eu tenho um pé em Pernambuco / Tenho uma perna no sertão / Eu tenho um braço na Bahia / Uma costela em Alagoas / Na Paraíba, o Coração / Quem é filho do Norte / É neto do Nordeste / Sou chuva na floresta /Sou mandacarú do agreste / Quem é filho do Norte / É neto do Nordeste / Sou farinha de caboclo / Eu sou cabra da peste.

Outra fonte de inspiração que traz elementos culturais dos Povos Indígenas de Roraima é o “movimento roraimeira”, composto por três artistas que retratam elementos culturais de Roraima por meio de suas composições musicais. Nesse movimento, fazem alusão à Cultura Indígena como as danças, culinária, bebida e natureza local. Como exemplo, a música “Makunaimando” tornou-se um hino para os roraimenses e roraimados:

[15] Disponível em: < https://www.cifraclub.com.br/eliakin-rufino/neto-do-nordeste/letra/> Acesso em: 23 out. 2021.

Makunaimando[16]
Zeca Preto

Cai o sol na terra de Makunaima
Boa Vista no céu, lua cheia de mel
sob a serra de Pacaraima
eu sou de Roraima
surubim, tucunaré, piramutaba
sou pedra pintada, buriti, bacaba
Caracaranã, farinha d'água, tucumã
curumim te espera cunhantã
um boto cantando no rio
beijo de caboco no cio
parixara na roda de abril, se abriu
linha fina no meu jandiá
carne seca, xibé, aluá
jiquitaia, caxiri, taperebá...

Essa letra pode ser vista como mais um ponto de resistência diante de tudo o que foi dito até o momento. Diante de todo um histórico de lutas nas Terras de Makunaimî, a cultura e a cosmologia indígenas persistem. É momento de contar a parte da história que, por muito tempo, não constava nos livros de história. É momento de mostrar a forma do pensamento e vida indígena sob a ótica de seus autores. No caso em questão, frisamos, principalmente, a história do Povo Macuxi, por se tratar do campo de pesquisa neste trabalho, como já mencionado anteriormente.

1.2 COSMOLOGIA

Mesmo que parte do que temos conhecimento sejam fatos históricos narrados principalmente por não indígenas, estudos arqueológicos mostram que a história de Roraima está para além disso, os indígenas contam a história desse lugar em pedras, em cavernas, em barro. Artefatos encontrados aos arredores da Pedra Pintada que atualmente estão no MURR – Museu de Roraima[17] datam mais de 1.000 mil anos. Essa é a história que mais nos interessa. Dessa forma, apresento aqui a história do

[16] Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/zeca-preto/makunaimando.html>. Acesso em: 23 out. 2021.

[17] O MURR está fechado há mais de 10 anos e suas peças arqueológicas ficaram sob perigo, pois foram colocadas em uma sala fora dos padrões para conservação de materiais arqueológicos. Esse lugar que abrigou tanto artefatos quanto peças museológicas foi roubado incontáveis vezes. Após o Estado ter passado por todo esse tempo sem que as peças tivessem sido guardadas em segurança, sem disponibilizar a visita ao acervo em um lugar seguro, no ano de 2022, é nomeada uma nova direção do Museu com a finalidade de realizar um inventário do acervo e buscar um espaço apropriado para exposição das peças.

Povo Macuxi baseada em sua cosmovisão e cultura. História viva que permanece na fala, nos costumes.

As divindades ancestrais fazem parte da história e do cotidiano dos Povos Indígenas de Roraima. Elas estão diretamente correlacionadas aos elementos da natureza, em que passam a possuir forças de outros planos de existência, ou seja, plantas, animais, ou, ainda, artefatos criados pelos homens, que podem ter uma relação de igualdade. Atrelado a isso, há o pensamento de Eduardo Viveiros de Castro (1996, p. 122) que define o animismo "como uma ontologia que postula o caráter social das relações entre as séries humana e não-humana: o intervalo entre natureza e sociedade é ele próprio social". Ainda segundo esse autor, a percepção que os povos indígenas possuem sobre o ser humano é diferente da sociedade ocidental, já que os povos acreditam em continuidade e descontinuidade entre os seres do cosmos. Com isso, é possível dizer que o pensamento dos povos indígenas está diretamente ligado às práticas e aos saberes cosmológicos. O que não indígenas consideram como histórias e mitos, para os indígenas, podem ser histórias reais.

Todas as coisas criadas na terra estão atreladas a uma cosmologia, como para os Macuxi, cuja origem de seu povo se deu com os heróis Makunaimî, Enxikirang e Ani'ké – filhos do sol. Makunaimî é considerado uma espécie de Deus/Homem, deus/demiurgo assim como a relação que existe entre espírito/animal, espírito/plantas, espírito/objetos. Todas essas relações remetem a uma forte influência no comportamento dos indígenas. A relação vai para o campo subjetivo e invisível. Makunaimî é o Deus criador, mas também é o homem brincalhão. Ele pode "castigar", mas também pode fazer prosperar. Este habita no templo sagrado, o Monte Roraima, do qual os Macuxi são considerados descendentes diretos. Dentre as narrativas encontradas sobre o mito de Makunaimî, Santilli (2001, p. 17) descreve:

> [...] contam esses povos que Macunaima percebeu entre os dentes de uma cotia, adormecida de boca aberta, grãos de milho e vestígios de frutas, que apenas ela conhecia; saiu, então, a perseguir o pequeno animal e deparou com a árvore *Wazacá* – a árvore da vida -, em cujos galhos cresciam todos os tipos de plantas cultivadas e silvestres que os índios se alimentam. Macunaima resolveu, então, cortar o tronco – piai – da árvore *Wazacá*, que pendeu para a direção nordeste; nessa direção, portanto, teriam caído todas as plantas comestíveis que se encontram até hoje, significativamente, nas áreas recobertas de matas. Do toco da árvore *Wazacá* jorrou uma torrente de água, que causou grande inundação naquele tempo primordial. Segundo o mito, esse toco permanece: é o Monte Roraima, de onde fluem os cursos d´água que banham o território tradicional desses povos. O mito fala, assim,

> da origem do cultivo que marca a humanidade, bem como de sua diferenciação étnica, expressa também na localização geográfica.

Além dos Macuxi, outros povos indígenas possuem uma relação cosmológica com Makunaimî, como os Ingaricó e Taurepang; parte destes habita os arredores do Monte Roraima. É possível conhecer suas narrativas por meio do documentário “Nas trilhas de Makunaima”, em que contam suas versões cosmológicas sobre esse Ser, considerado um deus da natureza. É comum seres como Makunaimî estarem nos relatos do cotidiano desses povos.

As terras de Makunaimî designam uma região específica do estado de Roraima localizada no Circum-Roraima, zona limítrofe entre Brasil-Venezuela e Brasil-Guiana Inglesa, a norte e nordeste do estado, respectivamente, também chamada em Roraima de “região das Serras”, que tem como epicentro o icônico Monte Roraima, marco tríplice fronteiriço dos três países. Essa região é tradicionalmente habitada por dois grupos étnicos: os Pemon (formados pelos povos Kamaracoto, Arekuna, Taurepang e Macuxi) e os Kapon (integrado pelos povos Ingarikó, Patamona e Akawaio), ambos subdivisões do tronco linguístico Karib. Além de coabitarem a região das Serras e pertencerem a um tronco linguístico comum, esses povos compartilham uma cosmovisão semelhante, como, por exemplo, a história de Wazaká, a árvore da vida, que produzia todos os frutos e alimentava homens e animais, e que foi cortada por um Ser chamado Makunaimî em tempos imemoriais. Segundo essa história, que ainda hoje é contada pelos anciões dessas etnias, o que era o tronco de Wazaká hoje é o que conhecemos como Monte Roraima (SANTILLI, 2001).

A visão cosmológica desses povos se misturou com um fato histórico registrado, cronológica e geograficamente, em torno de 1830, na região do sopé do Monte Roraima: o surgimento de um indígena xamã, profeta ou messias, a quem os demais indígenas, Pemon e Kapon, passaram a seguir e praticar seus rituais de elevação a um determinado “patamar celeste”. Por volta do ano 1840, eclodiu um notável movimento migratório de povos de diversas etnias em direção a essa região. Essa movimentação de pessoas foi registrada por missões evangélicas que tentavam se estabelecer nessa área à época, registrando, inclusive, casos de missionários evangélicos que abandonaram a missão e resolveram seguir o tal indígena profeta. (STELA, 2010).

Após instruir espiritualmente os povos Pemon e Kapon, o messias retirou-se para o alto do Monte Roraima e nunca mais foi visto. O movimento espiritual liderado por Makunaimî continuou reverberando no seio de cada etnia que conviveu e testemunhou de forma ocular a existência e os ensinamentos desse "homem-deus", criando inclusive uma religião própria, praticada ainda atualmente, comum aos Pemon e Kapon: o ritual Aleluia. Esse ritual, segundo eles, foi ensinado pelo próprio Makunaimî. (STELA, 2010).

O eco desse movimento ainda era forte quando o etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg passou por essa região no ano de 1911-1913 (mais de meio século depois). Ele coletou, através de seus dois guias indígenas, um Arekuna e outro Taurepang, inúmeras histórias acerca de Makunaimî, algumas delas interpretadas como mitos e lendas, e outras como fatos históricos (STELA, 2010). Esses relatos foram publicados em seu livro em 1922, o qual inspirou o escritor Mário de Andrade a escrever o livro "Macunaíma, o herói sem nenhum caráter".

Monte Roraima e Makunaimî estão intimamente ligados para os povos dessa região, seja na cosmologia, registrada como mitos e lendas, seja nos fatos históricos, de cronologia mais recente, testemunhados por ancestrais próximos aos povos atuais e registradas por missionários evangélicos e viajantes europeus. Devido a isso, toda a região do Circum-Roraima – ou região das Serras – é chamada pelos indígenas de *Terras de Makunaimî*, onde está a Área Indígena Raposa Serra do Sol, na qual se localiza o objeto de estudo deste trabalho.

Do lado do Brasil, fica situada a Serra de Pacaraima. Possui 2.875 metros de altura. A região que fica ao redor do Monte Roraima é conhecida por Circum-Roraima. Um lugar repleto de florestas e savanas que se estende até as cabeceiras dos rios Branco (Brasil) e Rupununi (Guiana Inglesa). Este é o habitat do povo Macuxi, segundo Paulo Santilli (2001). Os Macuxi organizam-se em duas populações distintas: Macuxi do lavrado (Romoko) e Macuxi das serras (Vi'rikó) (FREITAS, 2009). Mesmo que exista essa denominação que diferencia o povo do lavrado e o povo das serras, por serem andarilhos, ou por tantos outros motivos, em certos períodos o povo poderia viver na Serra, enquanto em outros poderiam viver no lavrado[18], alternando de tempo em tempo a morada nesses espaços. Vale ressaltar que os Macuxi eram considerados

[18] Termo utilizado em Roraima para designar as áreas de planícies recobertas por savanas.

como a “tribo das mais numerosas” (EGGERATH, 1924 p. 32), o que permanece até os dias de hoje. Por esse motivo, existe uma relação com o tratamento sobre quem vive em Roraima. Em vez de ser chamado de “roraimense”, usa-se o termo “Macuxi”.

Além de Makunaimî, existem outros seres mitológicos presentes na cultura Macuxi, como o Kanaimé, Cruviana, Mãe D'água e Vovó Barro. Esses seres possuem poderes que podem causar doenças, aprisionamento de almas e até a morte. Para curar ou anular o efeito maléfico, é preciso a ajuda de um pajé, xamã – piatzán (SANTILLI, 2002). Não existem apenas os seres humanos para os Macuxi, mas também os Omá:kon e Makoi, seres considerados das montanhas e das águas. São seres que, segundo Castro (2007), possuem comportamentos que se misturam entre atributos animais e humanos "em um contexto comum de intercomunicabilidade idêntico ao que define o mundo intra-humano atual”.

É constante pedir permissão a esses seres ao andar pelas Serras, ao entrar na água e ao pegar o barro, por exemplo. Eles também atuam na proteção a uma determinada matéria ou espaço. São protetores da natureza. Quem protege os rios é a Mãe D'Água. Logo, ao adentrar as águas pede-se permissão a ela para que não sofra nenhum infortúnio, não fique doente, principalmente se a mulher estiver em seu período menstrual. O mesmo ocorre com quem tem um envolvimento maior com os rios, como os pescadores, conforme relatos colhidos por Bortolon (2014, p. 109), que nos diz que " o pescador somente poderia pôr suas mãos na água do rio após passar uma espécie de pimenta na boca e nos olhos para não atrair chuva, relâmpagos e bichos ferozes".

Um dos seres que amedronta as comunidades é o Kanaimé[19], visto que este corporifica forças do mal, atua de forma violenta e pode matar pessoas. Esse personagem mítico atua principalmente sob aqueles que cometem atos reprováveis ou andam sozinhos pelos campos ou matas. Seus poderes permitem que se transforme em uma espécie de animal/humano/espírito. Geralmente, são bichos que possuem rabo grande, como tamanduá e onça. Por conta disso, também é chamado de Rabudo. Koch-Grünberg (2006), quando fez sua viagem pelo Vale do Rio Branco durante o final do século XIX e início do século XX, relatou sobre o ancestral Kanaimé.

[19] Tanto “Kanaimé” quanto “Canaimé” são termos traduzidos desse ser para o português. Em Macuxi, escreve-se “Kanaimî”. Adotaremos esses termos em português já que são os que mais se aproximam da língua originária.

Em seus diários constam que esse ser traz o princípio do mal e que o homem dificilmente consegue se proteger. Perspicaz, ataca sua presa traiçoeiramente, persegue-o, até matá-lo. Apenas os pajés (Piy'a san) podem tentar curar as doenças causadas pelo Kanaimé, pois são "guia e conduz o 'trabalho' espiritual para solucionar problemas, afastando os maus espíritos" (RABELO FILHO, 2012, p. 16). Contudo, muitas vezes, nem o pajé consegue solucionar o problema.

> Esse causador das doenças também tem características necrófagas em relação a suas vítimas. Quando ataca e o indivíduo morre, ao ser enterrado, percebem-se sons de animais. Diz-se, então, que é o espírito do Kanaimé que entrou nos animais para procurar os corpos das vítimas e devorá-los. Caracteriza-se também pelo canibalismo predatório. Basta observar que a forma como ataca suas vítimas lembra um espírito canibal, voltado à caça, ao abate e consumo de suas presas. O Kanaimé lança sua reza ou feitiço e atrai suas presas, fazendo a pessoa desviar-se de seu caminho e chegar até ele. De forma traiçoeira, envolve-as e retira dela suas vísceras, substituindo-as por folhas, que sairão pelo vômito aos poucos, quando a vítima adoece (RABELO FILHO, 2012, p. 17).

Com todas essas características, explica-se o pavor que os povos indígenas têm do Kanaimé. É comum ouvir histórias de parentes que morreram com o ataque desse ser, de outros que ficaram doentes psicologicamente e nunca mais foram curados e, ainda, de poucas pessoas que conseguiram vê-lo sem que fossem percebidos.

Cruviana é outra personagem mítica conhecida como deusa do vento, que lança seus encantos aos homens que sentem o frescor noturno no berço da mata. O encanto dura toda a noite e a frustração vem pela manhã, ao alvorecer, quando ela vai embora. Jaider Esbell (2014, p. 23) presenteia-nos com um verso em que descreve a deusa do vento:

> Lá vem a Cruviana. Lá vem a deusa mulher. Lá vem a sedutora Cruviana, o vento sonante, frio e encantador da madrugada. Por que anda na madrugada sozinho, tão frágil? Não te avisaram da Cruviana? Ela vem lentamente, descendo as serras, contornando os morros, arrastando seu manto nas moitas dos tesos, vem buscando as terras planas da savana onde deseja encontrar uma rede à sua espera. Chegou a Cruviana, chegou no barracão, deitou-se comigo e não era sonho. Pela manhã estava só, de volta aos meus dias; à noite, outra vez vaguei, mas nunca mais minha Deusa, nunca mais eu te encontrei.

A Cruviana é um ser que se personifica em mulher e chega como um furacão, sacudindo as folhas, a poeira do chão, balançando a rede. Durante o verão em Roraima, os ventos são mais intensos; é tempo de Cruviana. Além da Cruviana, existe

a Vovó Barro, protetora da argila, que dá origem às peças cerâmicas Macuxi. Quando as indígenas vão coletar barro, é preciso pedir permissão à Vovó Barro, levar charuto, comida e caxiri. Existem regras e rituais a serem seguidos, caso contrário, as pessoas podem adoecer. Mais adiante, aprofundarei detalhadamente sobre a Vovó Barro, já que ela é o Ser protagonista deste trabalho.

Algumas ervas e pimenta malagueta são utilizadas para proteção aos maus espíritos ou aos agouros. Por isso, ao adentrar determinados espaços, coletar matérias-primas, primeiramente se consome pimenta; depois, pede-se permissão à mãe natureza ou ao ser que é dono daquela matéria ou daquele lugar. Em algumas situações, utiliza-se o pigmento do urucum benzido por um benzedor, o qual é passado em determinadas áreas do corpo, conforme veremos a seguir.

1.3 RITUAIS

Ao longo de alguns anos e durante esta pesquisa, percebi que alguns rituais são utilizados para pedir proteção, permissão ou cura. Os rituais geralmente envolvem plantas, ou seja, elas adentram o campo de agência, como se fossem seres que curam, protegem ou, ainda, que podem fazer mal. Pude presenciar alguns rituais durante o Festival das Panelas de Barro, vivências com o fazer cerâmico Macuxi e em eventos abertos ao público realizados pelos indígenas. É interessante notar a versatilidade do uso das plantas que vão desde seu consumo ao poder que exercem no âmbito cosmológico. Após centenas de anos de uso e de observação, os povos indígenas foram descobrindo as características das plantas para utilizarem em prol de seus benefícios, conforme a finalidade que desejassem. Neste tópico, quero abordar, principalmente, o aspecto que envolvem os rituais, visto que essas práticas são presentes durante a produção cerâmica.

Dentro desse engajamento do saber tradicional indígena que envolve as plantas, criou-se o termo “etnociência” para compreender as representações da natureza pelos povos indígenas que podem vir representar uma ciência concreta, com conhecimentos relevantes sobre farmacologia, botânica, ictiologia, astronomia etc. Um dos primeiros estudiosos a respeito desse conceito, o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1989, p. 61), em sua obra “O Pensamento Selvagem – 1962”, diz que:

> Os indígenas têm um aguçado senso das árvores características, dos arbustos e das ervas próprias de cada "associação vegetal", tomando essa expressão em seu sentido ecológico. Eles são capazes de enumerar nos mínimos detalhes e sem nenhuma hesitação as árvores próprias para cada associação, o gênero de fibra e de resina, as ervas, as matérias-primas que fornecem, assim como os mamíferos e pássaros que freqüentam cada tipo de habitat. Na verdade, seus conhecimentos são tão exatos e detalhados, que sabem também nomear os tipos de transição... Para cada associação, meus informantes descreviam sem hesitar a evolução sazonal da fauna e dos recursos alimentares.

É na natureza que os indígenas encontram as soluções para suas enfermidades e necessidades de autocuidado; esse acúmulo de saberes e crenças é transmitido de geração em geração. Os saberes medicinais com as plantas associados ao “xamanismo” utilizam encantações a partir dos atributos que as plantas, ou mesmo animais, possuem[20]. A pimenta malagueta, por exemplo, é utilizada tanto na alimentação diária como nos rituais. Uma de suas maiores atuações está no campo da proteção. Habitualmente, os Macuxi ingerem pimenta logo pela manhã, principalmente se forem executar alguma atividade que exija proteção, como ir para roça, caçar, pegar barro para fazer panela. Dentre os relatos que ouvi quando ingeriam a pimenta, diziam que os “seres maléficos” não gostam dela. Por isso, não se aproximam de pessoas que estão com o ardor da pimenta no corpo.

Durante o Festival das Panelas de Barro, dois rituais feitos com a pimenta fazem parte da programação: ritual da “pimenta nos olhos” e “sangria”. No ritual da pimenta nos olhos, assim como na sangria, geralmente é usada a pimenta malagueta. Esta é preparada para os dois processos de forma diferente, sendo que em ambos os casos precisa ser “soprado” por um benzedor da comunidade. A pimenta no olho é aplicada por um(a) ancião(ã) Macuxi. Este, com o auxílio de um pedaço de tala de buriti ou coqueiro, molha a ponta e, em seguida, toca nas escleras dos dois olhos. Fiz esse ritual e ao receber a aplicação, não consegui abrir os olhos por cerca de uns cinco minutos, que lacrimejaram bastante. Aos poucos, o ardor foi passando. Parece ocorrer uma espécie de limpeza, pois a quantidade de lágrimas que saem limpa tudo, assim como sentimos o ardor adentrar nas cavidades nasais, causando um pouco de coriza. Segundo os Macuxi,

[20] GAUDÊNCIO, J. S.; RODRIGUES, S. P. J.; MARTINS, D. R. “Indígenas brasileiros e o uso das plantas: saber tradicional, cultura e etnociência”. *Khronos*, Revista de História da Ciência, n. 9, p. 163-182, 2020.

esse ritual serve para curar doenças de cunho ocular e nasal, evitar dor de cabeça, fazer enxergar melhor, principalmente para quem gosta de caçar e tirar preguiça.

Lourival da Silva, de 72 anos, um dos anciãos Macuxi, relatou durante uma entrevista[21] que "O único remédio que a gente tinha antigamente para dor de cabeça era a pimenta nos olhos". Quem faz o sumo da pimenta são os mais velhos e é necessário fazer uma reza. Lourival diz que "Qualquer pessoa pode passar pelo tratamento, mas só quem pode aplicar são os velhos que sabem. É feita uma reza na pimenta. Ela tem que ser benzida", explicou. Além de curar dor de cabeça, esse ritual serve para doenças como rinite, sinusite, dar mais disposição e ampliar o campo de visão, principalmente para os caçadores. Ao passar pela experiência, senti os olhos arderem e não consegui abri-los bem até a ardência passar.

O ritual da “sangria” implica fazer em torno de quatro cortes superficiais com uma lâmina nas batatas das pernas, esperar o sangue escorrer e aplicar um sumo que contém pimenta, limão e raiz de uma árvore sob a pele ainda recém-cortada. Esse ritual também é aplicado por um ancião, segundo Lourival, e serve para limpar o sangue, deixar a pessoa mais esperta e aliviar dores.

O urucum, além de ser utilizado como tempero para dar sabor e coloração ao alimento, serve para proteger de seres considerados malignos. Antigamente, era utilizado também para proteger do sol. Em dias de trabalhos intensos expostos ao sol, passava-se o sumo do urucum nas partes principais que queriam proteger. Assim como a pimenta malagueta precisa da reza de um ancião para ser usada no campo da medicina xamânica, o urucum também. Logo, para usar o sumo do urucum como proteção, é preciso utilizar aquele que foi “benzido” por um “curandeiro” da comunidade.

O jenipapo, também chamado de “pai jenipapo”, tem a função bem parecida com a do urucum: proteger. Com o sumo de jenipapo, é possível fazer a pintura de grafismos. Cada grafismo carrega um significado. Os momentos que mais utilizam esse pigmento acontecem durante as festas, ou, ainda, quando as lideranças fazem reuniões ou viagens. O artivista Macuxi Jaider Esbell, por exemplo, em suas viagens

[21] Relato coletado na entrevista concedia ao G1. Disponível em: <g1.globo.com/rr/roraima/noticia/2015/11/indios-fazem-ritual-de-cura-com-cortes-na-pele-e-pimenta-nos-olhos-em-rr.htm>. Acesso em: 06 dez 2020.

pelo Brasil, andava sempre pintado e fazia o ritual de pintura em pessoas que acreditavam na força do jenipapo.

Atrelados à questão de sempre estarem protegidos ao executar suas tarefas diárias que envolvem, principalmente, a andança por entre serras e matas, os Macuxi temem o mundo dos espíritos que circundam esses lugares, como também espíritos que são donos “das coisas”. Isso fica claro a partir do relato de Elder Silva Marques[22] quando diz que em Roraima os indígenas:

> [...] pedem licença dos espíritos malignos para visitar um determinado lugar pouco visitado como por exemplo lugares sagrados, sítios arqueológicos de urnas funerárias e pinturas rupestres.
>
> Acredita-se que essas são as marcas deixadas por Makunaimî, que estão relacionadas com a proteção e com o meio social em que vivemos. A maneira de respeitar esses lugares acontece a partir da prática da crença no ritual feito pelos “benzedores” que consiste em pôr a pimenta malagueta nos olhos. [...] Porque os Macuxi sentem medo e não vão a esses lugares sem cuidado. Com esse rito, os Macuxi pedem licença e se protegem de um possível espírito maligno conhecido de Mariwa, deixado por Makunaimî. Quando isso não acontece o “chefe” do lugar pode roubar o espírito da pessoa e levar para serra, fazendo com que tenha muito pesadelo quando for dormir.
>
> Acredita-se que, quando não é realizada essa crença, a pessoa sofre consequências relacionadas à dormência no corpo e muita dor de estômago. Por isso esse rito de proteção antes de ir a esses lugares acontece dessa forma há muito tempo por nós indígenas.
>
> Esses lugares sagrados estão relacionados ao mundo dos espíritos. Para nós indígenas, muitas formações rochosas são moradas de espíritos relacionados à Makunaimî. Por isso quando um sítio arqueológico é visitado, é necessário colocar pimenta no olho como forma de proteção. E também comer damurida, pois é contraindicado ir a esses lugares sem antes estar bem alimentado.

A defumação com maruai é um ritual que ocorre sempre que se considerar necessário proteger as pessoas em um determinado espaço, isso pode ocorrer em várias ocasiões. Pude presenciar a defumação acompanhada com cânticos em eventos que ocorreram tanto nas comunidades indígenas, bem como em eventos na cidade. Maruai é uma resina retirada de uma árvore com o mesmo nome. Para fazer a defumação, é colocado em uma pequena vasilha de barro junto com pequenas brasas de carvão. Essas brasas vão aquecendo e queimando o maruai, que, ao

[22] Elder Silva Marques é graduado pelo curso de Gestão Territorial, na UFRR, com a área de habilitação em patrimônio indígena. Disponível em: <https://valoreseidentidademacuxi.blogspot.com>. Acesso em: 05 jul. 2021.

queimar, libera uma fumaça com o cheiro peculiar dessa matéria. Geralmente, quem faz esse ritual são as pessoas mais velhas, os anciões. Assim que a fumaça começa a sair da vasilha de barro, o ancião vai passando pelas pessoas, entoando um cântico ou uma reza e defumando tanto a frente quanto as costas. Ao passar por todos, que geralmente estão em uma grande roda, repousa o maruai em um lugar ao chão. A ceramista Joana escutou de seu pai que o maruai "serve pra tudo, pra susto, mau olhado, tudo…defumar a casa, defumar quem tá doente, aí diz que é um bichinho muito, muito assim, deixa eu ver, muito carinhoso, assim papai falava" (JOANA, entrevista em 25/01/2022). A ceramista Ivanir complementa:

> *É, mas usavam mais para chamar o espírito das pessoa, quando criança adoece, então ali defumavam a criança, aí misturavam com caroço de semente de algodão verde, aí com maruai, aí quando a semente de algodão pipocava, aí chamavam, aí diziam que se a semente de algodão pipocar é porque a criança tá assustada. Aí se não pipocar é porque não está assustada então é outra coisa, outra doença, assim que faziam.*
>
> *É. O maruai é, o maruai como é que é, que é para defumar. Mandavam buscar, né? Quando, falavam assim: "Scoo Chigulê" chamavam já a pessoa que tá doente, né? "Assustado, bicho levou tua alma, volta para cá, volta pra casa, aí amanhã você vai amanhecer bem". Eles falavam assim defumando a pessoa.*
>
> *Os pajé, os pajé também usavam.*
> *É. A minha mãe gostava do cheiro. É bem cheirosinho, né?*
> (Ivanir Fidelix, entrevista em 29/01/2022)

A Mestra indígena Macuxi Vovó Bernaldina (*in memoriam*) foi uma das pessoas que mais pude presenciar realizando esse ato. A Mestra chegou a viajar para outros Estados do Brasil e levava sempre seu maruai. Durante um evento que ocorreu em São Paulo, ela revelou, durante uma entrevista concedida a Pedro Stropasolas (2019), do veículo Brasil de Fato[23], como essa resina funciona no pensamento Macuxi:

> *Meu trabalho aqui, eu veio aqui queimar maruai. Esse maruai que defumou as meninas, os meninos, vocês, é bom demais. Ele veio de avião, longe, só pra ver vocês também. Ele, ele é gente isso daqui, ele ouve. Ele veio com vocês, pra ouvir vocês, pra vocês me ouvir também. Esse que tô dizendo. Meu trabalho é esse daí [...].*

[23] Pedro Stropasolas/Brasil de Fato, São Paulo (SP), 29 de novembro de 2019. Disponível em: <www.brasildefato.com.br/2019/11/29/com-arma-a-gente-nao-fala-a-arma-e-nossa-lingua-diz-ancia-macuxi/>. Acesso em 05 jul. 2021.

Vovó Bernaldina era uma das anciãs mais ativas da Terra Indígena Raposa Serra do Sol e, conforme mostra sua fala acima, deixou claro que o maruai é como se fosse um ser, assim como podemos observar com as demais plantas expostas até então. Para ela, tudo estava na natureza: “Nossa terra é nossa mãe. Se eu não tiver terra, como é que faz? Não tem nada. Não tem aonde a gente plantar". É necessário enfatizar nesse momento a relevância de Vovó Bernaldina e de Jaider Esbell (*in memorian*), que faleceram em pleno curso desta pesquisa, pois foram duas pessoas de suma importância para o Estado de Roraima e para o Brasil por disseminarem a cultura e os saberes do povo Macuxi. Vovó Bernal, como era chamada, estava no centro da propagação dos saberes ancestrais. A grande matriarca era vista como uma líder ativa em suas práticas como pajé, rezadora, curandeira, entoadora de cântico xamânico, ceramista, dança parixara, fazedora de sua típica culinária como a damurida e o caxiri, enfim, seguia completamente seu modo de vida originária. A atuação dessa Mestra Macuxi ganhou visibilidade diante do mundo não indígena através das andanças feitas ao lado do artista/ativista Macuxi Jaider Esbell, mundialmente renomado. Os dois tinham o mesmo propósito: mostrar aos *karaiwá* sua visão de mundo por meio de seus cânticos, rezas, defumação, arte, fala etc. Com a partida desses dois ícones Macuxi, abriu-se uma lacuna difícil de ser preenchida.

Figura 4: Vovó Bernal fazendo defumação com Maruai na abertura da exposição “Piatai Datai – no tempo de Makunaima” – Galeria Jaider Esbell.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Uma das últimas defumações de maruai por mim presenciada antes de finalizar este trabalho aconteceu em um momento fúnebre, no velório do artivista Macuxi Jaider Esbell. Na chegada de seu corpo, pintado de urucum, com adereços indígenas em “sua companhia”, coberto por um manto pintado por ele mesmo, repousava abaixo do caixão uma panelinha de barro com o maruai. A fumaça defumava a partida de seu corpo. Antes de fecharem o caixão, anciãs Macuxi ergueram o maruai e defumaram todo o arredor, entoando cânticos tradicionais em sua língua originária. Nesse momento, o maruai soou como uma espécie de despedida. À medida que queimava, sua fumaça ia diminuindo e, for fim, restaram apenas as cinzas.

Figura 5: Maruai queimado no velório de Jaider Esbell.
Fonte: Dayana soares, 2021

Figura 6: Cinzas de Maruai na panelinha de barro.
Fonte: Dayana Soares, 2021

Com este capítulo introdutório, espero ter explicitado o modo do pensamento Macuxi para que possamos aprofundar e compreender a maneira de existir em outros campos de conhecimento para esse povo. Mesmo com um processo histórico devastador, em que foram impostos os modos de vida não indígenas, com o desejo

de se exterminarem desde sua língua originária, seus costumes, suas vestimentas, sua cosmovisão, atualmente podemos conhecer e aprender a forma que o povo Macuxi vive. A visão que interliga o pensamento indígena aos seres invisíveis é o foco principal. É como se tudo fosse gente e, diariamente, temos de saber lidar com esses seres. A vida Macuxi é um grande ritual em que tudo é sagrado e que devemos reverenciar, respeitar. Esse pensamento adentra o “fazer objetos”, o “fazer arte”, conforme apresento no próximo capítulo.

CAPÍTULO II

2 CULTURA E ARTE INDÍGENA MACUXI: DAMURIDA, PARIXARA E CAXIRI

Atualmente, registram-se onze etnias[24] indígenas no estado de Roraima e seus subgrupos, lugar que concentra a maior população indígena do país, em proporção à população, sendo a maior o povo Macuxi, de acordo com Fundação Nacional do Índio (FUNAI, 2018), lembrando que, com a migração venezuelana tem ocorrido a chegada de outros povos deste país. Vale dizer que Roraima é considerado um estado novo, já que foi constituído no ano de 1988. Antes da chegada de fazendeiros e colonizadores, os povos viviam entre as Serras e lavrados. Após conflitos, vieram as demarcações das Terras Indígenas e, hoje, a maior parte deste povo vive nesses espaços.

Contudo, além das comunidades em Terras Indígenas, os Macuxi transitam entre os centros urbanos, fronteiras da Venezuela, Guiana e comunidades vizinhas. As motivações são as mais diversas, como visitar os parentes, ou mesmo morar um tempo naquele lugar, interesses políticos, educacionais, ou ainda resolver questões relacionadas à saúde etc. Em sua maioria, falam português, devido às imposições da colonização e em virtude do ensino educacional voltado ao modo ocidental. A língua materna é mais usada pelos mais velhos. Contudo, a partir da educação escolar indígena e de cursos de língua Macuxi, muitos vêm retomando esse saber. Vale dizer que existem cursos em Boa Vista – capital de Roraima – para que qualquer pessoa possa aprender a língua Macuxi, como o que é ofertado pelo INSIKIRAN[25] – UFRR.

Por meio da oralidade e observação, foi possível continuar repassando os conhecimentos em torno dos fazeres artísticos com elementos da natureza como o jamaxim, pau de chuva, trançados de palha, vestimentas, adereços com sementes, tipiti, arco, flecha, peneira, rede, entre outros. Por mais que o foco desta pesquisa seja o processo de criação cerâmico Macuxi, entendo ser pertinente mostrar outros tipos de produção que seguem interligados ao cotidiano dos indígenas de alguma forma, ou seja, a arte também é um meio de evidenciar a cultura. Enquanto alguns elementos são usados diariamente, como as panelas de barro, colheres de cuia e abanadores,

[24] Macuxi, Wapichana, Taurepang, Ingaricó, Patamona, Yanomami, Ye'kuana, Wai-wai, Waimiri-atroari, sapara e pirititi.
[25] Instituto Insikiran de Formação Superior Indígena: unidade administrativa e acadêmica vinculada à Universidade Federal de Roraima.

outros são utilizados em momentos específicos. O tipiti e a peneira de palha, por exemplo, são utilizados no momento de fazer farinha, beiju, pajuarú. O jamaxim é o “mochilão” indígena. Serve para carregar alimentos, objetos, barro e tudo o que é necessário para a caminhada feita por longas horas, seja no lavrado, seja subindo serras. Geralmente, podemos encontrar essas produções em momentos de festividades e em locais que as comercializam, pois os não indígenas compram e usam esses objetos como decoração.

Podemos distribuir as peças produzidas por diferentes matérias-primas: palha, plumagem, sementes, miçangas, madeira, pedras, cerâmica etc. Algumas têm a função de adornar; outras são usadas como símbolo de proteção ou, ainda, servem para ajudar nos afazeres cotidianos. O importante é ressaltar a forma que o pensamento indígena interage com essas criações. No caso da cerâmica, por exemplo, as peças possuem agência – assunto que será abordado no decorrer deste trabalho. Ou seja, as peças cerâmicas não são feitas meramente para fazer os alimentos, mas carregam a presença de um ser ancestral que conduz desde momentos ritualísticos até regras, ocasionando uma forma de “ser” dentro da comunidade. Não adentrei à questão da agência das outras peças, como foi dito no início, o intuito desse ponto é fazer um panorama sobre outros tipos de produção, além da cerâmica, para que seja possível compreender o contexto cultural e artístico do Povo Macuxi. Como o cunho desta pesquisa está atrelado a uma composição visual, no sentido de mostrar tanto os processos de criação, como também imagens que estejam relacionadas aos contextos discutidos, apresento, a seguir, uma pequena cartela de fotos para que seja possível visualizar alguns dos materiais produzidos atualmente.

Figura 8: Jamaxim com cabaças.
Fonte: Dayana Soares, 2019

Figura 7: Pau de chuva.
Fonte: acervo de Dayana Soares, 2019.

Figura 9: Cesto de palha, grafismo e buriti.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 10: Minijamaxim, flechas, tipiti.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

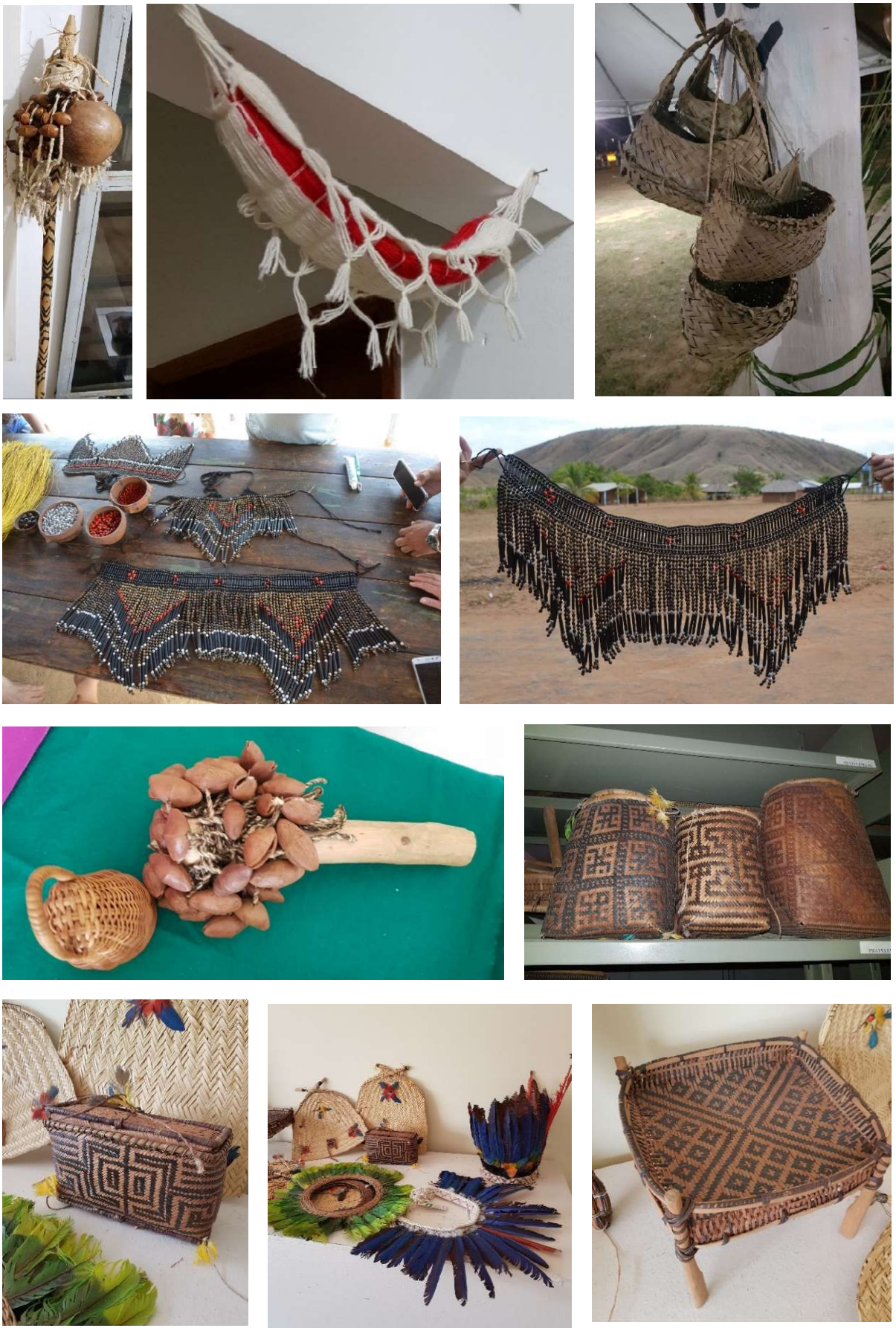


Figura 11: Da esquerda para a direita, chocalho na ponta da vara, rede de algodão, bolsas de palha, roupa de sementes para dançar Tukui, chocalhos de sementes e palha, cestaria Ye´kuana, adereços de penas, cesto suspenso.
Fonte: Dayana soares, 2019.

Figura 12: peneiras de palha, cestos Ye'kuana.
Fonte: Dayana soares, 2019.

Figura 13: cestos de palha, pilão de pedra, cocar de pena.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Diante disso, trago aqui o foco para três pontos que se desmembram e que detalham ainda mais essa cultura: a damurida, o caxiri e a parixara. Quando falamos sobre cada um desses itens, podemos observar o tipo de alimento que é consumido, como também suas danças, cantos, comidas e vestimentas usadas em dias de festa/apresentação. Ou seja, escolhi esses três elementos como forma de abordar as maiores representações desse complexo cultural que são os Macuxi. Estes elementos também contribuem para que possamos entender que a arte indígena tem a ver com a agência, ou seja, que envolve o acesso a outras dimensões do campo invisível.

A partir das observações feitas durante as vivências com os Macuxi, foi possível perceber a relação do "Ser" Vovó Barro em todos eles; de alguma forma, Vovó Barro faz parte. A energia de onde brota, sustenta e faz crescer a mandioca vem do "barro", da terra, que faz o tucupi. Do barro, é feita a panela, que prepara a damurida e, também, o caxiri. O barro está na parixara, o momento de coroação dos

afazeres cotidianos desse Povo. É momento de festa e exaltação que reúne todos esses elementos culturais numa única atividade. Para dançar parixara, tem de ter damurida e caxiri. E, assim, Vovó Barro “participa” de cada ciclo, correndo nas veias desse complexo ancestral. Esse “Ser Terra” percorre vários corpos e espaços aos quais poderemos perceber em cada tópico a seguir. Os elementos da natureza se transformam em objetos, alimentos, artefatos de cura, instrumentos musicais, vestimentas, mas, mais do que existir um “corpo visível”, é o “corpo invisível” que move a forma de vida nesse grupo social.

Vovó Barro incorpora e é incorporada em implicações ontológicas em tudo que envolve a cultura Macuxi, abrangendo múltiplas facetas no estado das coisas. Ela dá corpo, formas, causa movimentos, ensina saberes que sustentam os costumes originários. Ela é uma em muitas ou muitas em uma. Sobre isso podemos trazer o pensamento de Roy Wagner onde fala que “uma pessoa fractal

nunca é uma unidade em relação a um agregado, ou um agregado em relação a uma unidade, mas sempre uma entidade cujas relações estão integralmente implicadas” (WAGNER, 2011 [1991], p. 4). Dito isso, compreendemos Vovó Barro como uma entidade que pode ser dividida e distribuída, sem com isso ter que desmembrá-la em partes; e isso ocorre justamente por “Ela” fazer parte de uma dimensão que não é subjetivamente isolada, mas sim como uma composição de alcance múltiplo.

2.1 DO BARRO À DAMURIDA

Damurida é um prato típico consumido pelos indígenas e que ficou conhecido por toda a região roraimense. Segundo os Macuxi, a base principal é o tucupi preto, a pimenta e uma proteína, que pode ser peixe, larva ou algum tipo de caça. A damurida, desde a época dos antepassados, é originalmente preparada na panela de barro. Logo, a panela de barro, mais do que ser um utensílio para o uso culinário, carrega em si o sustento cultural desse povo. A cerâmica é o alimento.

O preparo da damurida envolve todo um processo para obtenção dos materiais utilizados. O tucupi, por exemplo, é um sumo extraído da mandioca. A “mandioca braba”, como é conhecida, possui veneno e exige um tempo de preparo,

desde a extração da raiz, ralar a mandioca, tirar o sumo, colocar para fermentar e depois passar algumas horas fervendo na panela de barro para extrair a toxina (ácido cianídrico), considerado um veneno fatal, onde, após muitas horas de fervura o ácido é eliminado. O tucupi preto é obtido através da redução do amarelo. Sua consistência é densa, lembrando a de um melaço.

Existe uma variação na cor e textura do tucupi. O mais popular entre os não indígenas tem uma cor amarela e é mais cítrico. Um panelão de, aproximadamente, trinta litros leva em torno de apenas duas horas cozinhando no fogo à lenha. Conforme o tempo que fica fervendo, sua cor vai modificando e ficando mais apurado. Da tonalidade amarela, passa para a marrom, onde sua textura vai ficando mais viscosa, parecida com o mel, e é menos cítrico – fica doce. Nesse estágio, leva em torno de cinco horas na fervura. Fica à escolha de quem produz o tucupi se é tirado do fogo nesse momento ou se deixa ferver até ficar preto, chegando, assim, ao ponto do tucupi preto, conhecido também por cumaji, um molho de consistência bem densa. Este é mais encorpado e possui o sabor mais forte. Leva mais tempo para ser produzido, em torno de 8 horas, dependendo da quantidade. Enquanto do tucupi amarelo se utilizam dois litros para fazer uma damurida, do cumaji preto bastam cinco colheres de sopa em uma panela de sete litros. Ambos os tipos servem para a base do molho de pimenta. Um fato interessante é que alguns gastrônomos têm utilizado o cumaji na alta gastronomia, substituindo o molho shoyu. Muitos Macuxi não utilizam o tucupi amarelo. Para eles, é como se fosse veneno, pois, por ser pouco cozido, têm o receio de que a toxina da mandioca braba não tenha saído. O sabor do tucupi preto é inconfundível, possui um toque de sabor defumado, estimula todo o paladar e possui uma mistura de sabor doce, salgado, amargo e ácido, ao mesmo tempo. Uma das principais funções pelas quais o tucupi existe há tanto tempo é que este ingrediente servia de conservante natural, assim como o sal. Esse sabor típico foi sendo repassado e atualmente é mais utilizado como tempero.

Pude observar o processo de como extrair o tucupi, fazer farinha, beiju e pajuarú durante uma vivência com os Macuxi na Comunidade Araçá, a convite da Mestra Ceramista Joana. Passei em torno de vinte dias ajudando e aprendendo a fazer essas iguarias típicas. A imersão permitiu não apenas observar, mas participar ativamente e poder sentir nas mãos, nos músculos, na pele, no cansaço dos pés, as intempéries da natureza aliadas ao esforço físico e o respeito ao tempo de cada coisa.

É justamente durante esses encontros que adentro no universo cultural Macuxi. Em meio aos afazeres, contam-se muitas histórias. As histórias envolvem saberes como a retirada das raízes de mandioca, o melhor tempo para colher, a convocação dos membros da família para fazer o ajuri[26], a distribuição de serviços, histórias de seus avós, de bichos da mata, dos momentos de caça, da construção de objetos para auxiliar no que for necessário. Em cada etapa, o trabalho ocorre de forma coletiva. As gargalhadas ecoam na contação desses relatos. Enquanto isso, aquela raiz vai sendo transformada em alimento.

Antes de finalizar a escrita de como se faz uma damurida, abro estes parênteses para que possamos ver quantas coisas antecedem a finalização desse prato indígena. Aqui mostro o processo dos alimentos advindos da mandioca. No próximo capítulo, adentrarei o universo da Vovó Barro para acompanharmos o processo do fazer cerâmico, em que é feita a panela de barro que comporta esses alimentos. Vovó Barro gosta de panela cheia de damurida. Assim como Vovó Barro sustenta e nutre a mandioca ainda no solo, ela também a degusta após materializar-se em panela. Essa degustação da Vovó barro vai desde o forno[27] feito de cerâmica para torrar farinha, fazer beiju, até a panela que acomoda a damurida, o caxiri, suas moradias, também feitas de barro e, por fim, ainda se alimenta do corpo que ingeriu seu próprio alimento em forma de urna funerária. Retrato esses dizeres como forma de percebermos todo um ciclo que envolve o barro durante a vida de um antepassado. Hoje sabemos que em alguns casos a cerâmica foi substituída por outros materiais, mas o que resiste? O que permanece? Por onde anda Vovó Barro? O que *R-existe* atualmente é o que quero deixar registrado após essa pesquisa. Para falar de Vovó Barro, pretendo falar de “panela cheia”. É importante saber o que enche/nutre essa panela e, talvez por isso, a continuidade de sua existência.

Seguindo adiante com a damurida, é bom ressaltar que não pode faltar pimenta. Usam todas as pimentas que têm disponíveis no local de produção (malagueta, olho de peixe, kanaimé, trodró). Dependendo da região ou de quem faz a damurida, decide-se se vai deixar o prato mais *pimentoso* ou não. Geralmente, gostam de bastante pimenta. Além do tucupi, da pimenta e da proteína, algumas Macuxi

[26] Mutirão de pessoas para trabalhar coletivamente.

[27] O forno, ao longo dos anos, passou por transformações. Segundo fatos arqueológicos, primeiro usaram uma base de pedra, depois a cerâmica e, atualmente, utilizam uma base de ferro. Nesse sentido, quero ressaltar aqui a “presença” da Vovó Barro nesse processo, assim como nos demais.

gostam de acrescentar cariru[28], folha de vinagreira, folha de pimenta ou qualquer folha comestível que esteja disponível no quintal. Quando esse prato típico é feito por cozinheiros *karaiwá*, fica a dúvida se pode ser chamada de damurida já que geralmente são incorporados temperos, como cebola, alho e jambu, e ainda, é feito de tucupi amarelo. Dos lugares que provei a damurida Macuxi, era unânime o tucupi escuro.

Ter a damurida servida representa um momento de alegria e descontração, assim como o momento de seu preparo. A damurida movimenta a comunidade, as pessoas, principalmente quando é feita de larva da maniva[29]. Ao chegar o tempo da chuva, as lagartas surgem para comer as folhas dessa planta. Os Macuxi fazem um mutirão, em que principalmente as crianças e os jovens se envolvem para retirar as larvas. Depois disso, tratam a lagarta, tirando o bucho e a "moqueiam". "Moquear" é o mesmo que "defumar". O processo de moquear também é feito com as outras proteínas, como peixe e caça. Atualmente, podem optar por moquear, ou colocar a proteína para cozer diretamente no caldo, sem moquear. Seu preparo fica a critério de quem a produz.

Ao obter todos os ingredientes, a damurida é feita da seguinte forma: 1) coloca-se o tucupi com os temperos para ferver; 2) coloca-se a proteína moqueada ou crua; e 3) acrescenta-se a quantidade de pimenta que desejar. Deixa-se ferver até que a proteína esteja no ponto para comer e deve-se servi-la quente. Para acompanhar a damurida, tem o beiju, feito da massa da mandioca. Este é feito sobre o forno tradicional da casa de farinha que possui um formato arredondado e grande. Após ficar torrado, está pronto. Para servir, é necessário quebrar em pedaços menores. A seguir, temos a imagem de dois tipos de damurida: a de larvas de maniva e a de peixe.

[28] Planta nativa utilizada na culinária regional.
[29] Termo referentes à planta de macaxeira.

Figura 14: Damurida de lagarta na panela de barro.
Fonte: acervo Dayana Soares A. Paes, 2015.

Figura 15: Beiju em pedaços
Fonte: Dayana Soares, 2018.

Figura 16: Damurida de peixe na panela de barro.
Fonte: Cadu de Castro, 2019.

Apesar de estar falando do alimento em si, a damurida, o fato é que esta surge a partir do momento em que se tem a panela de barro, sem ela, não seria possível. Assim, é notória a relação existente entre o alimento, propriamente dito, com o alimento cultural. Mais adiante, compreendemos isso quando, durante o ritual da retirada do barro, as ceramistas pedem permissão para coletar o barro e argumentam que esse barro vai ser alimentado com a damurida. Existe um ciclo, o barro é alimentado ao mesmo tempo que também alimenta as pessoas. É como se dissesse naquele momento o quanto o barro é importante para a subsistência daquele povo.

O beiju é um aperitivo que não pode faltar para acompanhar a damurida. Assim como a farinha, o caxiri, o pajuarú e o tucupi preto, o beiju também é feito com a mandioca braba. Após retirar essa raiz do solo, sua matéria é aproveitada de várias formas. No caso dos itens citados acima, o início do processo é bem parecido. Descasca-se a mandioca, lava-a bem, e rala-a manualmente ou com a ajuda de um catitu[30]; depois, extrai-se o sumo, sendo deste a feitura do tucupi, conforme narrado anteriormente; após extrair esse sumo com o tipiti ou prensa manual, a mandioca ralada é peneirada e vai ao forno típico da Casa de Farinha. Nessa etapa do forno é que se determina o destino da mandioca: quando se quer fazer farinha, beiju ou pajuarú.

Para a farinha, vai-se jogando a mandioca ralada e peneirada em pequenas quantidades, de pouquinho em pouquinho, até que o forno cubra todo o fundo. Enquanto isso, duas pessoas vão mexendo e jogando a mandioca para cima. Demora em torno de duas horas e meia para cada torra. A farinha está pronta quando fica torradinha e sua cor fica amarelada. Dessa mesma mandioca ralada, no entanto, passada num ralador de malha mais fina, também se produz o beiju. Nesse caso, a mandioca é colocada com movimentos circulares, onde se forma um disco, e não se pode mexer até que a camada que está em contato com o forno vai ficando mais dura, pois esse contato faz com que a mandioca asse e fique mais rígida. Após isso, com o auxílio de um grande abanador, vira-se o disco para torrar o outro lado. Ao fim, temos o beiju composto por um grande disco de mandioca torrada. Para ficar mais sequinho

[30] Catitu é um motor criado manualmente, feito com peças reaproveitadas, que serve para moer a mandioca.

e gostoso, assim que se tira o disco do forno, atira-o para cima da casa. O contato com o sol faz com que chegue a esse ponto do sabor e rigidez desejados.

Figura 17: Processo de produção de farinha.
Fonte: Dayana Soares, 2021.

2.2 DA CUIA AO CAXIRI

Figura 18: Caxiri na cuia.
Fonte: acervo Dayana Soares, 2019.

Figura 19: Ralando batata roxa.
Fonte: acervo Dayana Soares, 2019.

A cuia/cabaça é uma matéria versátil em seu uso. Em certos momentos, quando é utilizada enquanto utensílio culinário passa a compor com a cerâmica de forma casada, se complementam. A cuia serve de concha para tirar comida de dentro da panela de barro. Antes disso, a cuia também é utilizada para a confecção da panela no momento da modelagem. Mas aqui neste ponto quero ressaltar o uso dessa matéria enquanto um utensílio que auxilia para ingerir e guardar líquidos, pois é de onde advém uma das maiores expressões populares para o Povo Macuxi “caxiri na cuia”. Quando cortada, a cuia pode ser utilizada como copo, concha e, até mesmo, panela, já que seus variados tamanhos permitem armazenar até vinte litros de água, ou, no caso em questão, de caxiri. Esta é uma bebida fermentada feita com alguns tipos de raízes – mandioca, batata roxa – ou, ainda, milho. Outra bebida considerada mais forte é denominada de pajuarú, o whisky indígena. Existe outra bebida fermentada que leva outra denominação, o mocororó, feito de caju. Cada uma dessas bebidas têm um processo diferente no preparo. Para seu cozimento, necessita da panela de barro. A seguir, apresento o relato da Mestra Lourdes sobre como fazer Caxiri:

> *Cozinha dentro da panela. Primeiro prepara a massa, rala tudo. Enquanto isso, ela coloca primeiro a panela no fogo com a água e deixa esquentar. Quando começar a querer ferver, água aquecida, aí quando a massa tiver pronta, ela começa a colocar. Aí onde vem os outros ingredientes do caxiri, vem a batata, vem o próprio beiju, a farinha, o mamão... Os ingredientes que cada um faz. Aí vai mexendo.*
>
> *Segundo minha mãe disse, pro caxiri ficar bem cozido, se for colocado umas nove horas, lá pras nove da noite já está pronto. Porque não pode colocar muita lenha, tem que cozinhar devagar para que não queime no fundo. Cozido lento, mexendo. Depois deixa quieto para esfriar.*
>
> *Fermentação já tem outro processo, coloca na cabaça, que a gente diz, depois que tempera, 'agoa'. Peneira ela, tem outro processo... Antigamente era usado mastigado, não era como hoje que colocam outros ingredientes, esse é o natural, original.*

Depois de cozer os ingredientes que compõem a bebida, o líquido descansa na própria panela de barro ou em grandes cuias. Quanto mais tempo deixar descansar, mais fermenta. Isso faz que o teor alcoólico aumente. Aqui, mais uma vez, o barro exerce sua função na cultura e culinária do povo Macuxi. Dentre os relatos, muito se ouve falar das grandes panelas que as vovós modelavam antigamente para fazer o caxiri. Com o surgimento das panelas de alumínio, passou-se a usar também esse utensílio. Contudo, a preferência sempre é a de barro.

Figura 20: Caxiri de batata roxa sendo preparado na panela de barro.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

O pajuarú, outra bebida típica Macuxi, tem um processo mais demorado. Primeiro passa por todo aquele processo de tratamento da mandioca braba até chegar o ponto de fazer o beiju. Nesse caso, o beiju é mais grosso, e não chega ao ponto de ficar torrado, como o beiju tradicional. O beiju do pajuarú fica mais úmido por dentro. Quando acompanhei o processo, notei que, durante as falas, chamavam o pajuarú de curumim[31]. Depois de o beiju grosso ficar pronto, precisa-se de outros materiais e seguem-se algumas fases para atingir o objetivo final. Como as indígenas falavam, "tinha que botar curumim pra dormir". Esse dormir implica repousar os pedaços de beiju, após embeber essa massa na água, sobre folhas de bananeiras. Para isso, fomos tirar folhas de bananeira e folhas de macaxeira. Em um canto, forrou-se o chão da cozinha, e foram colocadas camadas intercaladas de folhas de bananeira, beiju grosso molhado, folhas de mandioca secas e trituradas. Ao formar três camadas, finaliza-se com uma última camada com as folhas de mandioca. Depois, é só deixar o curumim dormir por três dias. Tempo suficiente para criar os fungos que trazem o sabor adocicado da bebida tradicional. A Macuxi tem de ter "mão boa", caso contrário o curumim não fica bom.

Passados os três dias de descanso, é hora de acordar curumim. Sai um sumo chamado de "mijo do curumim". Isso é sinal de que se teve um bom resultado. É uma festança quando vai acordar curumim. À medida que se vão retirando as folhas, vai-se tirando o beiju bem molhado, ainda quentinho e cheio de fungos para depositar em uma vasilha. Nesse momento, já se tem uma pequena degustação. Provei pedaços da massa, que fica de um sabor inigualável. Um doce natural que não poderia imaginar. A vontade é de já ingerir a iguaria naquele estado. Contudo, ainda existem mais algumas etapas para essa massa ser transformada em pajuarú. Depois de recolher toda a massa, junta-se o líquido que restou. Esse líquido é aquele em que foram mergulhados os beijus no início do processo. Enquanto curumim descansava, esse líquido já foi passando por um processo de fermentação. Junta-se tudo e deixa reservado. Depois de descansar mais algumas horas, chega o esperado momento, finalizar a bebida que todos tanto esperam, pois é muito bem apreciada. Pega-se uma quantidade daquela massa, mistura com uma boa quantidade de água e bate até chegar a uma consistência líquida. Fica com uma textura grossa. Passa-se na peneira para retirar resíduos maiores e pronto, bebida preparada para o consumo. Quando

[31] Termo utilizado quando se quer chamar alguém de "menino".

isso é feito e ingerido no mesmo dia, a bebida é doce e quase nada fermentada. Se ela for deixada ao menos três dias em repouso, a fermentação vai aumentar e, com isso, aumenta-se também o teor alcoólico. Quando preparam essa bebida para dias de festa, prepara-se com antecedência para poder ter maior fermentação. Já degustei pajuarú forte. Com um pequeno copo de apenas 200ml, já pude sentir a força do curumim. Durante um dos encontros com as ceramistas, dona Lídia, Joana e Léo brevemente explicaram esse processo:

> *Agora o pajuarú já dá mais trabalho. O pajuarú pega mandioca. Arranca mandioca, seva mandioca, mandioca braba, aí deixa ela sevada. Amanhã que você vai espremer no tipiti, na prensa, né. Retira tucupi todinho. Aí já vai peneirar. Botar lenha no fogo, vai fazer beijú. Faz um beijú grosso. Assa, vira e tudo mais. Vai deixando ali, um em cima do outro. Depois disso você já tem que ter tempero dela, a folha da maniva seca. Essa folha de maniva é o tempero dela pra jogar por cima, uma camadinha de folha seca moído, bem moidinho, um pozinho. O beijú você vai fazer o seguinte, pega uma bacia... o beijú tá aqui, já feito né, aí você coloca uma bacia pra fazer assim, peneira em cima, né. A bacia com água. Eu Colocava o beijú e molho dentro da água. Rapidinho, só mergulhar pra pegar água e jogar na peneira pra ela escorrer. Aí, ali tá a folha de bananeira pra poder colocar em cima, bem uma camadinha mesmo. Aí já vai colocando um pozinho de maniva, aí vai colocando uma camada de beijú. Aí vai jogando o pó, vai colocando a massa até terminar, tipo lasanha, tipo coisa né. Aí pronto, vai até terminar. Aí cobre ela com folha de maniva verde, já quebrada, que nem a Léo quebrou aqui o olho. A gente quebra e bota todinho em cima, a maniva. Já aproveita pra fazer outro caxiri, noutra vez, noutro pajuarú. Aí cobre com folha de bananeira, benzinho, aí tampa e deixa ela ali, passar um dia, no outro dia que você vai tirar, tá uma massa doce. Já diferente. Doce ela fica, a massa. É pajuarú. Só colocar no liquidificador, bater com água e pronto. Pode tomar. Só fica a massazinha. Você coloca nas vasilhas com tampa, né. (**Se quiser deixar forte, só deixar fermentar, depois que fermenta coloca água?)** Isso, só colocar água. (Joana) "mas pra fazer pajuaru tem que ter mão boa. Não é todos que fazem". Porque não é todos que sabem fazer. Não é todos que sabem fazer. Tem pajuarú que fica azeda. Tem pajuarú que não amadurece, fica beijú, não fica uma massa boa. Não é todos que sabem fazer. Olha essa daqui (se retratando à dona Léo), ela faz doce. Doce é o pajuarú dela. Eu encontrei com ela lá, suando, fazendo pajuarú. Colocando coisa. Aí quando eu vou lá ela me dava uma massa com a vasilha cheia pra mim. (**Aí quando a senhora chega em casa pega a massa e coloca água?)** Boto água, aí boto no liquidificador aí faz suco. Agora se você deixar fora ela fermenta. Agora se você colocar na geladeira ela não fermenta. (**E não coloca açúcar, nem nada.)** Se você quiser, tudo bem, se não quiser, não tem problema. Mas o tradicional é sem açúcar. Mas fazia tempo, eu fazia assim ó, pra dar aquele cheiro. Sabe o que eu fazia, eu descascava cana, né, uns pau de cana. Eu cortava bem miudinho e jogava dentro da massa assim, aí eu tampava. Só pra dar aquele cheiro. (Léo) mas tem um caxirizinho traiçoeiro (risos). Isso. Tem um que solta uma água. Água dela mesmo. Só aquela água dela, menino, se tomar um pouquinho, já era. (Léo)*

> *“fica quase da cor do conhaque”. Falam mijo. Mijo do pajuarú que eles chamam. Dentro do balde, ela cria aquela água. (Entrevista no ateliê da ceramista Lidia Raposo - 28/08/2020)*

Em uma das visitas ao ateliê de Lídia Raposo o assunto foi sobre como fazer caxiri, pajuarú, tucupi e alimentos que levam mandioca e macaxeira. As receitas produzidas pelo povo Macuxi passaram por algumas transformações desde seus antepassados. Algumas são produzidas exatamente da mesma forma, caso contrário, não se atinge o esperado, principalmente, quanto ao sabor. Podemos aqui também abrir um parêntese quanto aos utensílios utilizados, pois a combinação entre a panela de barro, cabaça e cuia juntamente com essas raízes foram de suma importância para manter a cultura alimentar dos indígenas. Com o advento das panelas de alumínio, por um bom tempo substituiu as de barro. Mas, durante os relatos, lembram que suas avós utilizavam a penas as de barro ou a cabaça, uma espécie de balde natural. Com a retomada de produção das panelas de barro, também veio a retomada à produção de alguns alimentos nesse utensílio. Umas das principais é a damurida e o caxiri. Ao acompanhar a conversa que tivemos neste dia, fica mais claro.

Os encontros no ateliê de Dona Lídia sempre têm gente. Neste dia estava eu, Júnior, um ribeirinho do amazonas, ceramista Dona Lídia, Ceramista Joana que estava de passagem, vindo da TI Raposa e dona Léa, outra ceramista que acompanha as atividades diárias no ateliê, ajudando a modelar e brunir as panelas de barro. Dona Lídia e Dona Joana são ceramistas indígenas da Raposa, ao passo que dona Léa é Wapichana. Mas, ao conversar sobre a forma de produção desses alimentos, as informações que cada uma traz são bem similares. Em geral, chega um momento que ocorre uma troca de saberes culinários de nossa região amazônica, já que todos envolvidos vivem e se alimentam de alimentos típicos desse lugar.

Falar de tucupi é como falar de limão, salivamos e parece que sentimos aquele sabor peculiar que somente esse tempero possui. Neste dia as ceramistas falaram dos processos que modificam o sabor do tucupi. Quando não deixa o sumo da mandioca fermentar, ao praparar o tucupi, ele fica doce, por exemplo. Abaixo poderemos acompanhar um trecho sobre a culinária Macuxi e sua relação com as panelas de barro:

Ela fica doce, doce, doce. Tô dizendo tucupi doce. ***(Só é não deixar fermentar?)*** *Não, ela cozinhava na hora. Tirando e botando na panela pra cozinhar logo. Que ela não fermenta e fica doce. fica adocicada demais.* ***(Quanto mais forte fica o tucupi mais deixa fermentar ou não?)*** *Uhum. Porque tem o tucupi que fica muito azedo também. Aí não presta também. Não tem que deixar ficar muito azedo. Não presta. Quando você coloca na comida fica azedo, mas tem um tucupi que é bom, qua não fica muito azedo. Se você deixar, por exemplo, vai espremer, tirar o tucupi hoje de manhã pra colocar de tarde aí vai azedar. Então já vai tirando, já vai colocando lá.* ***(E o tucupi sempre é melhor fazer da mandioca braba?)*** *Pode ser da macaxeira também. Tanto faz. (****Pra fazer o tucupi preto também tanto faz?)*** *Tanto faz porque ela vai apurar, né! O que cozinha ela é a apuração. Que cozinha ateee... Coloca lenha debaixo da panela ela vai secando. (Joana) de 4 litros ela diminui mais ou menos pra um litro e meio. O tempo vai depender da lenha. Se tacar mesmo rápido, vai mais rápido. De 10 litros, tira 5. É assim, vai diminuindo. (****Eu vi ali na Dona Lelibeth que eles gostam muito da pimenta no tucupi, é meio marrom, não deixa ficar preto. Então ele não apura, seria isso?)*** *Tem isso também, pra colocar o molho de pimenta. Porque ela rende também (o tucupi preto). Ela bem grossa, ela rende. Coloca bem pouco, mas ela rende. Se ela tiver muito marrom, ela não rende. Ela rende quando tá mais apurada. Eu vejo as pessoas que fazem bem mais apurada, é o pessoal wapixana. (Joana) bem grossona, poque é da Guiana mesmo. Aquele dali, não é pra molho, é pra colocar na comida mesmo. Agora eles fazem aquele meio amarelado pra fazer o molho. Colocar pimenta dentro. Não tem gente que faz o molho de tucupi com pimenta, mas é amarelo. (****Então eu gostaria de saber sobre a função da panela de barro, se ela faz tudo isso. Se ela faz tucupi, se ela faz caxiri.)*** *Faz tudo! (****Então a panela de barro junto com a mandioca são duas ferramentas sensacionais pra cultura indígena, né?)*** *Com certeza. E a panela é curada com o tucupi. Antigamente nossas avós curavam com tucupi. A Vovó fazia assim, fazia fogo, colocava uma panela zerada que nem aquela ali, botava o tucupi dentro pra cozinhar. Cozinhava até apurar. Ela disse que ficava bem firme a panela. Que o tucupi penetrava nela. Então deixava ela cozinhar até apurar. Depois deixava com água dentro e lavava, pronto. Era assim. (****A parte mais seca que ficou da macaxeira faz farinha, beijú?)*** *Faz farinha, faz farinha branca. Da macaxeira.* ***(O tucupi, o sumo que sai, vai pra panela.)*** *Vai pra panela, mas tem que deixar... porque vem com goma né. O tucupi sai com goma. Então você tem que esperar goma sentar. Só joga o tucupi que está em cima porque a goma está embaixo. Se colocar junto com goma ela vai ficar mingau. Então ela tem que sentar. Primeiro, só tirar o tucupi de cima. Pra poder cozinhar.* ***(Aí quando vai para o fogo, não leva mais nada, só o tucupi mesmo, sem água, sem sal, sem nada mesmo?)*** *Sem nada.* ***(Aí vai ficar o dia todinho. Fica primeiro amarelo, depois marrom e depois preto?)*** *É assim.* ***Vocês pubam a mandioca inteira mesmo né?*** *Moi depois que ela tiver mole. Não tão mole também, né. Porque é dela que a gente faz o pé de moleque, né. Da mandioca puba né. Que chama carimã, né.* ***(Tá, isso é o tucupi preto, já o caxiri é outra coisa, né?)*** *É outra coisa. Pajuarú é outra coisa. Caxiri é outra coisa. O caxiri é feito assim, você pega macaxeira. Arranca macaxeira e raspa macaxeira e rala macaxeira e coloca água dentro pra tirar goma dela ne. Espreme, aí a panela tá ali com água, fervendo já. Aí você espreme a*

> *massa e tira a goma e vai depois jogar dentro, já vai cozinhar na água, o caxiri, a massa. Vai cozinhar, só a massa. Aquele tucupi que tirou com coisa, tá aqui, não joga dentro. Não é pra colocar mais. Só a massa que você vai cozinhar e ralar batata roxa. Rala a batata roxa e coloca dentro. Aí vai mexendo até cozinhar. Cozinhar, borbulhar, né, bem mesmo. E pronto. Deixa ela cozinhar. Se for mandioca braba, tem que cozinhar bem, né. Agora se for macaxeira pode cozinhar... fermenta depois. Aí você coloca água dentro e coa ela, né. Pronto. Faz aquela água, tipo assim né, que água não fica muito grossa, pronto. Deixa fermentar. (Léo) a mamãe fazia era naqueles panelão. Vai depender da pessoa. Caxiri cozido é na panela de barro. A vovó Damiana cozinhava na panelona dela. Nem tirava do trimpe. Tirava só o caxiri de dentro. Deixava lá. Lavava panela. (Léa) - aí tem outro caxiri que chama sawarau, que chama pra nós, na língua wapichana. Que é beijú queimado. Ah é! Sei! Nosso é paiuá. É o mesmo que o pajuarú, mas ela tem que ser mais queimada ainda. Paiuá, igual pajuarú. Paiuá eles fazem tipo em cima de um jirau, né! Antigamente eles faziam. Bota em folha de banana no jirau e faz. Aí quando cair alguns pingos é porque já tá bom. Assim dizia a minha avó, né. Eu nunca vi ela fazer, mas ela falava. [...] e outra coisa, e como elas faz o tempero dela. Eles tiram, tipo a mandioca que sobrar, a mandioca que a gente trabalhamo, né. Aí fica uns miudinhos, né. Então eles raspam o miudinho e corta todinho, pica elas todinho. Bota no sol pra secar. Aquele que tá seco, depois de o forno quente, bota pra assar, depois passa no moinho, bem, e queima de novo. Depois ela fica cor de, assim aí, né. É com este daí que mistura a massa. (Entrevista no ateliê da ceramista Lidia Raposo - 28/08/2020)*

2.3 DA PALHA AO PARIXARA

Neste tópico, pretendo abordar a expressão cultural conhecida pelo nome de “parixara”, que consiste em um conjunto de atos para acontecer como o canto, dança e vestimentas, realizado pelo povo indígena Macuxi. A partir dos relatos de viajantes, cronistas e pesquisadores, pude tomar conhecimento da prática do canto e da dança parixara do século passado. Atualmente, essa expressão cultural ainda é praticada, mas com algumas mudanças. Abordarei esse assunto fazendo uso de referências bibliográficas, bem como a partir do relato de experiências que vivenciei tanto nas comunidades indígenas como em órgãos públicos do Estado.

No Estado de Roraima, constantemente ocorrem eventos em órgãos públicos, privados e festividades nas comunidades indígenas. São nessas ocasiões que ocorrem as apresentações do parixara. Para isso, os Macuxi, tanto homens quanto mulheres, usam uma vestimenta de palha na parte inferior, como se fosse uma espécie de saia que, geralmente, vai até a altura ou abaixo dos joelhos. Na parte

superior, os homens ficam sem blusa e as mulheres usam um acessório, feito por elas mesmas, de cuia ou uma espécie de sutiã trançado de algodão. Fazem pinturas corporais e colocam acessórios como colares e pulseiras de sementes ou miçangas. Na maioria das vezes, dançam descalços, dependendo do contexto. A diferença entre esses lugares pode ser a participação das pessoas presentes na roda de dança. Geralmente, quando a comunidade faz um evento aberto ao público, inicia-o com o parixara e convida-se o público presente para entrar na roda e repetir os movimentos da dança, que acontece de forma circular. Como a música está na língua Macuxi, apenas quem sabe consegue acompanhar o canto. Quando o parixara ocorre em órgão público, nos momentos que presenciei, o grupo que vai dançar faz uma espécie de apresentação e as pessoas apenas assistem, ou seja, não interagem como quando ocorre na comunidade. A questão da duração também sofre alterações quanto ao local. Na comunidade, o grupo é mais livre para cantar mais de uma música ou, também, dançar durante todo o dia. Em uma das apresentações que assisti, sempre que chegava um grupo de pessoas no evento, este era recebido com parixara, ou seja, esse processo era repetido por diversas vezes.

Figura 21: Dança parixara.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

A partir dos relatos de pessoas mais velhas das comunidades e de pesquisadores, no século passado, o parixara podia durar mais de três dias. Acompanhado a isso, era servido muito caxiri, damurida e comidas típicas da região. Para acompanhar o ritmo, também usavam instrumentos que faziam barulho, como chocalhos de sementes.

Nas letras das músicas parixara, encontram-se frases curtas que são cantadas por repetidas vezes, o que faz aumentar o tempo de canto, podendo durar apenas alguns minutos, ou, ainda, durar por horas. Fiorotti (2017), que trata o parixara como uma poética da repetição, alega que esse canto parece uma espécie de mantra. Com isso, durante uma pesquisa realizada por esse autor, intitulada de “Panton Pia”, foram registradas 23 letras da música parixara, que são compostas ainda hoje. O pesquisador coletou dados de 29 narradores indígenas onde registrou as músicas e, posteriormente, fez suas análises em algumas comunidades indígenas. Além de Fiorotti, outros pesquisadores realizaram estudos sobre os cantos e letras parixara. Um deles pode ser encontrado no Museu do Índio, no Rio de Janeiro.

Em geral, o contexto das letras traz situações do cotidiano como fatores relacionados aos animais, plantas, artesanatos, caçadas, pescarias. Koch-Grünberg (2006), ao tratar sobre o parixara em seus diários no período que participou de uma expedição de 1911 a 1913, reafirma isso ao dizer que, nas letras, encontrava referência aos quadrúpedes. Fiorotti (2017, p. 108) diz, ainda, que encontrou nos cantos referências “a sapos (*kunawa*) e a pássaros (*yei-yei* [ferreiro], *kîrî-kîrî* [periquito]). Quanto à relação da dança com esses animais, já que nas festas dança e música não se separam, poderia ser imitativa”. Dentre os trabalhos utilizados como referência para essa pesquisa, foram expostas algumas letras dos cantos parixara na língua Macuxi com tradução em português:

parakamu keweyu xiri-xirimauya (2x)
pinkîimi keweyu xiri-xirimauya (2x)
waikinmî keweyu xiri-xirimauya (2x)
pinkîimi keweyu xiri-xirimauya (2x)
[toco chocalho do caititu
do caititu
toco chocalho da queixada
toco chocalho da anta]
Fiorotti (2017, p.110)

kewei yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi (2x)
ukeweyu yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi (2x)
kewei yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi (2x)
ukeweyu yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi (2x)
[recolhe a flor do kewei que caiu minha irmã
recolhe a flor do meu chocalho que caiu minha irmã
recolhe minha irmã]
Fiorotti (2017, p. 116)

Canto do Anu

Owiya yeuwîri (4x)
Ka'po yamono poro
Uyewî tane ka'po yamono poro
Uyewî tane
Owiya teuwîrî (5x)
Ka'po yamono poro uyepî tene (2x)
Owiya teuwîrî (4x)
Ka'po yamono poro
Tradução:Bernita Miguel
O anu canta (4x)
Pelo campo e pela mata
Quando eu estava vindo
O anu canta (5x)
Pelo campo e pela mata
Quando eu estava vindo
O anu canta. (4x)

(PERES, 2013, p. 75)

(Maasipî)
Eseuruma maasipî ya tawa anunmîpî
erenkauya sîrî . Uneepu`ti
Ya´rî iku´pîtîuya siri.
Maasipî tawa anunmî, tawa, tawa anunmî
(Eu vou cantar desse Maasipî que juntou caulim para passar nele, pra se pintar).
(Extraído do Cd-rom intitulado "Uyeseru'kon ta komanto, 2005)
(SOUZA; TORRES, 2014, p. 191)

(Wenasenunpai)
Pariisara neeserupai
Mariipa yare
O pariisara neeserunpai
Pariisara neeserunpai.
Mariipa yare
Maruwa yare xuruwa yare
(ao fazer roupa de palha naja para a dança de pariixaara)
(Extraído do Cd-rom intitulado "Uyeseru'kon ta komanto, 2005)
(SOUZA; TORRES, 2014, p. 191)

(Tororonono)
Sîrî amookopokon eremuîîpî
toronokon suwi suwi eporopîman
Taátoýeren kauya siri waakau waakau ya.
Uyeeporîrî man kaima eserenka sîrî saakîne kaixarî wanî mîrîrî suwî suwî pîtoron pî taiya waakau taiya woro´ke pî kaima eseuruma mîrîrî.
(este é canto do momento de início do inverno quando as andorinhas vão buscar a chuva)
(Extraído do Cd-rom intitulado "Uyeseru'kon ta komanto, 2005)
(SOUZA; TORRES, 2014, p. 191)

Ao observar os cantos indígenas, é possível perceber que são curtos. Contudo, com a forma que são cantados, o ritmo e os movimentos que acompanham toda uma performance, cria-se uma expressão conjunta ritmada, em que o líder que puxa o canto parixara estabelece quantas vezes deseja entoar aquela letra ou se iniciam outros cantos. Pude observar isso em um dos eventos que ocorreu na comunidade indígena Raposa Serra do Sol, no Festival da Panela de Barro. Para a abertura do evento, criou-se a grande roda, em que duplas dão os braços e formam uma espécie de fileira que, ao iniciar o canto e as batidas dos instrumentos, bem como os pés no chão, o círculo de pessoas vai girando. No início, algumas pessoas ainda não conseguem engajar no ritmo.

Após entoar o canto por algum tempo é que se consegue ver todos em um mesmo passo, ritmo e sintonia. Acredito que tudo isso possa contribuir para que o canto e a dança continuem. O tempo da cantoria também pode ser influenciado pelas pessoas que entram na roda. Se estão apenas os indígenas e pessoas que já conhecem o ritmo e as músicas, é mais fácil “entrar no compasso”. Já quando visitantes experimentam pela primeira vez, inicialmente tendem a “se perder” no ritmo. Fiorotti (2017, p. 112) diz que o ritmo faz parte de toda a estrutura do parixara, pois “se o ritmo é bem-marcado nos cantos, seja pelo tambor, seja pelos chocalhos, seja pela batida dos pés no chão, a recorrência de palavras, de versos e mesmo de estrofes está intimamente ligada a esse ritmo”. Abaixo, seguem alguns tipos de chocalhos que fazem parte do acervo do Museu de Roraima. Durante as apresentações de parixara, observei que o chocalho com as sementes expostas são os mais utilizados. Essas mesmas sementes também são colocadas em outros adereços ou amarradas aos tornozelos.

Figura 22: Três tipos de chocalhos.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 23: Chocalho de sementes ocas.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Ao analisar estudos e as letras dos cantos de parixara, é possível perceber que as ações fazem referência a algum aspecto pertinente ao momento em que se vive, ou a algum fator marcante para a comunidade. Constata-se isso durante o relato de Darlene:

> Nos últimos anos os jovens estão cantando na comunidade um canto que chamam os porcos do mato. Os mais velhos estão dizendo que na comunidade têm aumentado muito os porcos do mato e eles estão comendo as nossas roças, e isto está acontecendo, porque os jovens nos últimos estão cantando o canto dos porcos. Só que os jovens que estão cantando não sabem disso (entrevista/2013) (PERES, 2013, p. 63).

No trabalho apresentado por Peres (2013), que aborda “Cantos e Danças Indígenas: a ressignificação do conhecimento tradicional da comunidade Boca da Mata no processo das transformações contemporâneas”, são mostrados os vários relatos coletados a partir de entrevistas e chamam atenção dois pontos que são alegados para a diminuição da prática dos parixaras: 1 – os indígenas que aderiram à religião evangélica não praticam mais cantos, danças e rituais, pois essa religião abomina esses fazeres; 2 – com o advento de novos instrumentos e tecnologias, os jovens indígenas preferem usar os novos instrumentos, músicas e danças dos não indígenas, como o forró, por exemplo, do que aqueles que seus antepassados usavam.

Para que a cultura indígena Macuxi não perca os ensinamentos de seus antepassados, quanto ao parixara, tem-se criado grupos de dança em várias comunidades. Estes, além de apresentações feitas fora e dentro das comunidades, repassam esses saberes aos mais jovens. A escola também tem sido um lugar onde os indígenas podem saber de sua história, aprender e praticar suas danças e músicas. Inclusive, a criação desses grupos tem o incentivo da própria escola – Educação Escolar Indígena (PERES, 2013).

Quando lemos ou ouvimos os relatos sobre o parixara praticado anos atrás, constatamos algumas mudanças. Uma delas é a vestimenta. Conforme representação exposta a partir da figura abaixo, uma pintura retirada do catálogo “Carmézia Emiliano – a tradução do inconsciente coletivo Macuxi”, feita por esta artista Macuxi, que retrata suas memórias de quando vivia com seus parentes na comunidade, vemos que se utilizava de um acessório de palha que cobria a cabeça e o rosto dos dançantes, por exemplo. Esse modo de se vestir para dançar parixara também foi relatado por

(GRÜNBERG, 2006, p. 76) quando disse que os homens usavam “adornos na cabeça feitos de folhas de inajá que cobrem parte do rosto[...] longos penduricalhos do mesmo material envolvem o corpo e as pernas”. Atualmente, não vemos mais esse artefato. Ele é substituído pelo cocar, isto é, apenas se desejarem. Caso contrário, não se usa nada na cabeça. Nas pinturas corporais, antes utilizavam uma espécie de caulim, barro branco, combinando a pintura com sumo de jenipapo e urucum. Hoje, fazem as pinturas sem o barro branco. Usam o jenipapo ou alguma pigmentação escura para pintar os grafismos. Quanto a isso, os Macuxi têm um grafismo que identifica seu grupo e usam esse símbolo no rosto. Esse grafismo consiste em um “X” com traços em formato de “v” acoplados à imagem do “X”. Dos instrumentos musicais que compõem a visualidade, um dos mais importantes são os chocalhos feitos de sementes ou unhas de animais. Estes podem ser amarrados na parte superior de uma vara, ou confeccionados em outras variações, conforme se pode observar na imagem.

Figura 24: Pintura da artista indígena Macuxi Carmézia Emiliano. Título: Dança parixara
Fonte: catálogo “Carmézia Emiliano a tradução do inconsciente coletivo Macuxi”. Carmézia Emiliano Universo Makuxi - 22 anos de arte naïf Boa Vista, RR – 2014.

Além dos relatos e de observações feitas a partir das vivências durante eventos nas comunidades, também pude visualizar outros acessórios que são utilizados no parixara por meio da imagem (FIOROTTI, 2017, p. 115) registrada pelo

fotógrafo Jorge Macedo, como: o jamaxim, beiju, cuias, arcos e flechas, colares de sementes e miçangas. O registro em questão foi feito durante o “Festival do Beiju”, que ocorreu na Comunidade Tabalascada, no município de Cantá. Pode-se observar mais sobre essas diferenças no relato de Maria coletado por Peres durante uma entrevista no ano de 2012 (PERES, 2013, p. 74), conforme segue:

> *Antigamente antes dos brancos chegarem era tudo diferente, os nossos pais e avós faziam muitas festas. Naquele tempo tinha muita gente, vinha gente de vários lugares, gente lá do Contão, do Taxi, da Santa Rosa e outros lugares. As festas eram bem alegres e divertidas. Para fazer as festas todos se preparavam para participar, eles arrumam seus trajes de danças como cocar, saias feita de fibra de buriti, ajeitava as pinturas de jenipapo brabo, urucum pra pintar o corpo e se enfeitar, pintavam também o corpo com carvão e tabatinga, aquele barro branco. Os homens se preparavam para as festas, saíam para realizar grande caçadas e pescarias que duravam uma ou duas semanas, e quando estavam chegando eles gritavam bem longe. Aí as mulheres já iam encontrar seus maridos e filhos nas serras e iam levando caxiri, eles gritavam e atiravam pra cima dizendo que já estavam chegando. Quando eles chegavam, as mulheres já estavam com o cocho cheio de caxiri. Daí eles iam esperar os convidados que iam chegar para festa, eu me lembro quando nós íamos pra festa nas outras comunidades, meu pai, meus tios se pintavam de carvão e tabatinga, eu ficava olhando pra eles, depois que eles se pintavam eu quase não conhecia mais eles, porque eles ficavam diferentes, se não olhasse direito para a cara deles ninguém reconhecia. Aí nós viajava juntos para festa e antes de chegar no lugar da festa eles se pintavam de novo e combinavam para pegar o dono da festa. Eles chegavam à festa e começavam a fazer força uns como outros. Eles agarravam o dono da festa e derrubava no chão, depois eles começavam a cantar e dançar e beber o caxiri e depois comiam a damurida de carne de peixe e veado e outras caças. Esse tipo de festa eu me lembro que durava dois, às vezes três dias, até enquanto tinha caxiri. Eles ficam alegres e se divertiam muito.*

Conforme a fala acima, de Maria, acompanhamos a presença da Vovó Barro durante toda a festa, seja para ter feito o caxiri, seja na tabatinga, seja, ainda, na damurida. Em todos esses elementos o Barro está. O Barro sagrado conectado ao corpo pintado, à bebida – caxiri, ao alimento – damurida, ao som da música parixara, que em suas letras revela e ressalta ainda mais essa relação ancestral entre os indígenas e outros seres, como animais e plantas. A partir das letras que carregam o contexto vivido por esse povo, concordo com Tugny e Queiroz (2006, p. 170), já que esses autores dizem que a música adentra outros campos, como o social, filosófico e sagrado. Existe uma relação cosmológica estabelecida durante os cantos, que pode ser mais bem exemplificada com a fala do Macuxi José, conforme entrevista realizada por essa autora (PERES, 2013, p. 75):

> *Quando nós fazíamos a nossa festa era o momento que nós dançávamos e cantávamos para agradecer ao paapa pela nossa fartura de alimentação, pois é por meio do canto e dança que nós agradecemos as caças, as frutas que nós tiramos da mata, os peixes que tiramos do rio, pois foi paapa que deixou pra nós. Hoje tá diminuindo os peixes as caças, ninguém mais agradece cantando e dançando.*

A partir desse relato, é possível perceber a preocupação com a diminuição dos cantos de agradecimento aos seus ancestrais. Inclusive, correlacionam a diminuição de animais de caça justamente por terem diminuído essa prática. Ao passo que os povos têm contato com novas técnicas, estilos musicais e outras fontes que interferem na criação de seus cantos, é natural que as transformações ocorram. Passando por isso, as novas formas de cantar e dançar passam por ressignificações culturais, sendo então apresentadas pelas novas gerações. Ao passar por esses processos de transformação, Magalhães (1988) afirma que essa seria uma forma de os indígenas revelarem suas dinâmicas. Sendo a cultura flexível, a música também faz parte desse processo de transformação e renovação. Para Souza e Torres (2014, p.190), os mitos e ritos permeiam a cultura Macuxi assim como sua cosmologia e as formas de representação do mundo; então, mesmo com as transformações, existem "grupos na atualidade que buscam significar e manter a memória cultural do universo ritualístico e mítico". É como se as mudanças ocorressem justamente para se manter a cultura. É uma adaptação cultural.

Quando ocorrem trocas culturais entre grupos sociais sem que ocorram situações de dominação de um povo para o outro, onde não existam enfrentamentos, dizimações ou ainda, genocídios, por meio dos contatos podem ser transmitidos novos conhecimentos e novas experiências, desde que o grupo queira aceitar e inserir em sua cultura novos elementos. Nesse sentido, nenhuma cultura anula a outra. Elas se encontram e se refazem. Quanto mais se conhecem outras culturas, maior é a possibilidade de inserir novas configurações à própria cultura. Ao mesmo tempo em que o indígena aprende um novo processo técnico do não indígena, o não indígena também adquiriu conhecimento do processo do ameríndio. No fim, cada um vai adotar a experiência que melhor lhe convier. Dessa forma, no caso da música e dança parixara dos Macuxi, estes podem adquirir novos conhecimentos para continuarem a produzir, de forma que o resultado permaneça com a identidade cultural dessa etnia.

A cultura de um povo pode ser vista por meio de sua produção. Logo, todas as criações visuais indígenas variam de acordo com cada etnia, visto que o papel principal dos elementos simbólicos é reproduzir conteúdos que estão ligados à sua cultura, como a cosmologia e as hierarquias internas. Então, para os indígenas, essas manifestações plásticas não visam apenas a uma finalidade estética, mas sim a uma representação de sua identidade, como no caso da vestimenta utilizada para dançar parixara, bem como dos grafismos que compõem essa caracterização.

> Muitos fatores influenciam na confecção dos artefatos, desde aqueles de ordem prática, como a disponibilidade de matéria-prima, as técnicas adequadas, a exploração do ambiente e a utilidade dos instrumentos desenvolvidos, até elementos de ordem simbólica, como as concepções religiosas, estéticas e filosóficas do grupo. Esses fatores baseiam-se em conhecimentos partilhados pelos membros de cada grupo, adquiridos ao longo de muitas gerações, através da observação da natureza, da sociedade e do ser humano (NETO, 2001, p. 24).

Com esses encontros culturais, as sociedades passam a inserir o costume de outras com as quais tiveram contato. Os Macuxi, por exemplo, por mais que estejam adotando muito do costume ocidental, utilizam seus acessórios e adereços tradicionais, usam suas plantas medicinais, alimentam-se com seus produtos feitos de mandioca. No caso dessa etnia, em dia de festa na comunidade é utilizada toda a indumentária, conforme já relatamos. Ressalto que ocorrem alterações nas vestimentas, como também nas músicas e tipo de dança conforme as ocasiões. Ou seja, em outros momentos, usam o Tukui, Ximidim etc., e são acrescentados novos materiais nas vestimentas – como vimos na apresentação do Tukui, em que usaram vários tipos de sementes, criando uma composição visual típica dessa dança no município de Uiramutã, por exemplo. Seja qual for o material, em todo caso, é necessário que este possa ser acessado facilmente no ambiente em que o indígena se encontre. As sementes são matérias-primas que existem em abundância na região de Uiramutã, motivo pelo qual desde muito tempo é possível observar esse elemento no cotidiano da produção de artefatos indígenas.

Figura 25: Vestimenta de sementes.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Diante do que foi exposto, fica evidente a relevância cultural que os três elementos – damurida, caxiri e parixara - têm para os povos indígenas de Roraima, mais especificamente para os Macuxi. Isso se estende por todo o estado, pelas comunidades indígenas e Capital – Boa Vista. As transformações e incorporações de novos elementos e práticas fazem parte do processo de perduração desses atos culturais. Ou seja, as ressignificações ocorrem naturalmente para que a cultura se mantenha e continue a expandir, mesmo entre os não indígenas.

Assim, essas expressões culturais vêm fortalecendo cada dia mais o contexto indígena atual, mostrando para a população em geral sua importância e conexões com os antepassados. O modo de fazer cada coisa envolve seus rituais e crenças, marcando, assim, sua visão sobre o mundo. Os seres invisíveis estão por toda parte,

CAPÍTULO III

3 ARTE CERÂMICA MACUXI: VOVÓ BARRO NAS TERRAS DE MAKUNAIMÎ

Neste capítulo, apresentarei a relação das Mestras Ceramistas Macuxi com a Vovó Barro, como ocorre essa agência e o que isso influencia no modo de produção. É por meio da Ceramistas que serão vistos os passos de Vovó Barro na Terras de Makunaimî e que esses fatores estão atrelados ao conceito que foi adotado para tratar da Arte Indígena. Além disso, buscarei entender mais o pensamento das ceramistas a partir dos relatos trazidos por elas, que vão desde os rituais ao modo técnico da produção. Mostrarei que há mais de uma forma de “erguer” uma panela, os materiais utilizados, a forma tradicional da queima, a diversidade de formas estéticas e tamanhos. Para as Macuxi, as peças que racham também têm a ver com a interferência da Vovó Barro. Por fim, mostrarei o destino dado a essas peças.

Como a Comunidade Raposa I foi o lugar principal desta pesquisa, é importante salientar que, nesse município, existe uma população em cerca de 8.940 pessoas, segundo o último censo do IBGE (2010). Esse lugar pertence às Terras Indígenas demarcadas Raposa Serra do Sol, que se dividem entre várias Comunidades Indígenas, com moradores indígenas das etnias Macuxi, Wapichana, Taurepang, Ingarikó, Patamona, além de não indígenas. Um lugar cercado por serras, lagos e um imenso lavrado. Dentre as comunidades que produzem arte cerâmica, Raposa I tem se destacado devido ao Festival das Panelas de Barro. Por esse motivo, a escolha de vivenciar as práticas e cultura nessa região.

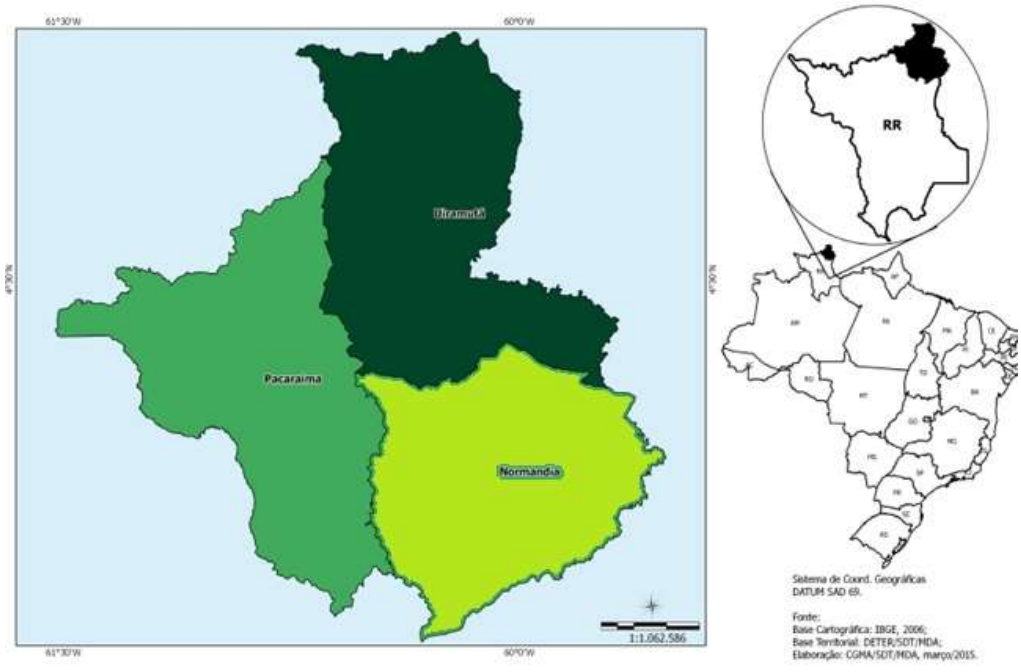


Figura 26 Mapa da Terra Indígena Raposa Serra do Sol.
Fonte: Base cartográfica, IBGE, 2006.

Devido ao Festival, Raposa I (Normandia) vem se tornando referência na questão cerâmica indígena. A argila nessa terra é abundante, principalmente em lugares que ficam próximos às serras. Contudo, a composição argilosa difere de região para região. Por isso que as peças de outras localidades, como Uiramutã, possuem uma coloração mais voltada para um marrom escuro, e as de Normandia, um tom mais avermelhado. Independentemente da região, os Macuxi chamam o barro que se pode modelar de "*ko'ko non"*, que quer dizer "Vovó Barro" em português. É em torno dos saberes ancestrais da Vovó Barro que toda a terra se materializa. Assim, neste capítulo, trarei todo o processo de produção, a fim de mostrar as peculiaridades que *ko'ko non* deixou e que, hoje, as guardiãs do barro me permitiram conhecer – rituais, regras, coleta do barro, produção da massa, produção da peça, formatos estéticos, queima e comercialização.

Nesta pesquisa, trato a produção cerâmica Macuxi enquanto arte indígena, baseada nos conceitos de Gell (2009), visto que esse autor atua dentro do pensamento da cultura de cada povo, levando em conta sua etnia e concepções cosmológicas. Assim, para ele, a arte indígena não está dentro dos moldes que aprendemos com a arte ocidental, mas, sim, a arte está voltada para a cultura étnica de cada povo indígena. Tudo o que o indígena produz pode ter mais relação com seu modo de vida do que com valores estéticos ou conceituais. Ou seja, muito se difere da arte contemporânea, por exemplo. Para os Povos Indígenas, não haveria sentido um crítico de arte usar parâmetros ocidentais ao dizer se aquilo que foi feito é, ou não, arte.

Gell (2009) diz que os objetos produzidos pelos povos indígenas equivalem a pessoas ou agentes sociais. Ou seja, esses objetos possuem um poder de agência no campo social, "é como se o objeto tivesse vida própria, o poder de agir sobre aquela sociedade" (PAES, 2018, p. 39). Se cada povo tem sua cultura, seria preciso compreender a forma que um determinado objeto atua naquela sociedade, para, assim, poder entender o objeto e sua função conforme a ótica de cada povo, bem como entender como o objeto intermedeia as relações sociais e quais intencionalidades estão por trás da sua criação. Relacionado a isso, precisaria também ser considerado o tempo histórico no qual o fato está sendo estudado. Esses estudos teóricos e conceituais sobre definição de arte indígena foram desenvolvidos dentro de estudos feitos na área da Antropologia da Arte. Assim, o autor afirma que:

> [...] a teoria antropológica da arte não precisa fornecer um critério para o status de objeto de arte que seja independente da própria teoria. O antropólogo não é obrigado a definir o objeto de arte antecipadamente de modo a satisfazer os estetas, ou os filósofos, ou os historiadores da arte, ou quem quer que seja. A definição do objeto de arte que utilizo não é institucional, nem estética, nem semiótica; é uma definição *teórica*. O objeto de arte é o que quer que seja inserido no "nicho" destinado aos objetos de arte no sistema de termos de relações esboçado pela teoria. Nada pode ser decidido antecipadamente a respeito da natureza desse objeto, porque a teoria baseia-se na ideia de que a natureza dos objetos de arte é uma função da matriz de relações sociais na qual ela está inserida (GELL, 2009, p. 252).

Para esse antropólogo, a arte indígena é vista como arte "etnográfica". Isso traz algumas concepções sobre a forma que a arte não ocidental é recepcionada pelas pessoas da arte ocidental. Logo, "no mundo contemporâneo, boa parte da arte dita 'etnográfica' na verdade é produzida para o mercado da metrópole", ou seja, os preceitos sobre a produção de um objeto de arte de um indígena, na maioria das vezes, desconhecem a visão do autor, no caso, os artistas indígenas, ou, ainda, a função que esse objeto exerce naquela sociedade (GELL, 2009, p. 252).

Quando faço referência à produção cerâmica Macuxi, a primeira abordagem trazida pelas ceramistas é a agência que Vovó Barro possui sobre essa matéria-prima. Desde os rituais para sua retirada, as regras para poder tocá-la, nota-se o poder de agência desse "Ser". O modo de lidar com todo o fazer é influenciado e não atinge apenas os ceramistas em si, mas toda a sociedade envolta. Quando uma peça cerâmica é adquirida por não indígena, as funções do pensamento indígena são deslocadas, ou seja, Vovó Barro pode não mais influenciar, já que saiu de seu contexto cultural. Se esse é um agente social, que tem funções em um grupo social devido às funções que são atribuídas a ele, seria necessário conhecer e acreditar nessas agências para permanecer com a mesma função, o que é possível quando passamos a conviver e seguir os conhecimentos repassados pelas anciãs, do contrário, seria possível imaginar que:

> o uso de um artefato indígena que, para ser utilizado ou confeccionado no seio de sua comunidade, precisaria de rituais ou cânticos, mas, ao ser adquirido e utilizado por outro indivíduo que não seja de sua etnia, modifica-se a agência ou, na verdade, perde-se a agência social daquele determinado povo. E isso justamente porque o que leva uma pessoa a adquirir um produto de outra cultura pode ser a estética ou, quem sabe, o valor cultural, mas não a função que esse objeto exerce dentro de uma determinada cultura. Um exemplo disso seria uma pessoa que pintaria um grafismo no corpo não para ir pescar ou pedir proteção, mas porque gostaria, simplesmente, de ter uma pintura corporal para atender a algum gosto estético (PAES, 2018, p. 44).

Outro fator importante é que o termo “arte” talvez nem exista nas palavras das línguas indígenas, com significado correspondente entre os não indígenas. Mesmo que para nós o conceito de arte assuma um significado diferente, precisamos compreender o pensamento, a cosmologia daquele povo para poder, de fato, compreender o sentido da produção daquela “arte”.

Sendo a arte indígena algo que está estritamente relacionado a fatores culturais étnicos, conforme apresentado pelos autores em debate, precisamos adentrar outras reflexões que possam vir a contribuir com essa discussão. Uma das primeiras questões é o contato interétnico, já que os encontros entre culturas diferentes sempre existiram – e, atualmente, isso tem aumentado. O envolvimento com outras culturas traz uma questão sociocultural, pois ocorre troca de vivências entre as comunidades. Esses contatos são definidos por Gallois (2005) como “encontros interétnicos”. É durante as trocas de vivências que acontece a rede de trocas. Ao pesquisar sobre os povos indígenas da Guiana, essa autora observou que ocorriam os intercâmbios entre os grupos, principalmente utensílios voltados para questões utilitárias. Dentre as coisas que trocavam, estavam também as matérias-primas, bem como artigos industrializados. Ao fazer trocas por matéria-prima, fica subentendido que o outro grupo não havia acesso àquele material. Outro fator é o conhecimento técnico; os Macuxi, por exemplo, que dominam a arte de fazer panelas de barro, faziam trocas com outros grupos que sabiam fazer ralador (GALLOIS, 2005, p. 76). Nesse sentido, essas trocas também podem ser carregadas de mitologias e, por isso, é possível conferir muitas histórias similares referentes ao “Ser Barro” e como este se comporta dentro de cada cultura, conforme apresentarei adiante, quando for tratar do ciúme da Vovó Barro.

As cerâmicas produzidas na Raposa Serra do Sol são resistentes e muito utilizadas na culinária. Além das panelas de barro, no passado, os indígenas também usavam a argila para produzir suas urnas funerárias. Atualmente, é possível vê-las ao andar pelas Terras Indígenas, conforme se pode examinar nas imagens: as urnas são uma espécie de vaso bem grande, com dimensões suficientes para caber um corpo humano. Segundo os relatos dos indígenas moradores da área, fica um vaso em cima, como se fosse uma tampa, sem ficar completamente fechado para não aprisionar o espírito do morto, conforme prevê a crença local. Não possuem nenhum desenho, assim como as panelas de barro tradicional desse local: são lisas.

Figura 27: Urnas funerárias em caverna.
Fonte: Dayana Soares, 2015

Estudos arqueológicos comprovam há quanto tempo existem algumas dessas urnas. A imagem acima, por exemplo, foi registrada durante uma visita de campo em 2015, em Uiramutã, onde dois Macuxi levaram-me para mostrar que, assim como estas, existem outras cavernas com urnas espalhadas pela região. A imagem que nossos olhas alcançam nesse registro são apenas da parte que fica por cima, uma espécie de tampa, pois embaixo possui outra vasilha similar com remanescentes humanos em seu interior. Infere-se que essa prática cultural remete sua existência há tempos longínquos, observando os contos e relatos dos moradores mais velhos quando se referem aos seus antepassados. Devido ao contato e à convivência do indígena com o não indígena, houve muitas mudanças na forma de viver e ver o mundo de incontáveis povos. Hoje, já não se usa essa prática ancestral para o procedimento funerário, por exemplo. Assim como as urnas, o uso e a produção das panelas de barro, uma das tradições consideradas muito antigas pelos indígenas da região que pesquisei, estavam sendo esquecidos. No entanto, atualmente, tenho percebido que, não somente com os Macuxi, mas também com outras etnias de

Roraima, está ocorrendo um processo de revitalização do fazer cerâmico. Os indígenas estão voltando a produzir e a falar da importância dessa arte, conforme pude perceber em momentos de festividades, exposições de artesanato e exposições de trabalhos indígenas.

O antropólogo alemão Koch-Grünberg (2006), nos anos de 1911 a 1913, viajou pelo norte do Brasil, passando também pelo Estado de Roraima e, em seu diário, traz o relato de vivências que obteve a partir do contato com vários povos indígenas. Com base em suas narrativas sobre os artefatos, destaco o que ele disse sobre a cerâmica que encontrou na aldeia Koimélemong, ao norte de Roraima. Nesta, habitavam indígenas Macuxi, Wapichana e Taurepang. Ele afirma que as cerâmicas feitas pelas mulheres tinham uma qualidade diferente das que ele encontrou nas tribos Aruak no alto Rio Negro. Em Koimélemong, “as panelas e os potes, grosseiros, não têm enfeite nenhum e são malcozidos”. Aqui, constata-se que as cerâmicas feitas pelos indígenas de Roraima ainda seguem o mesmo formato na questão de acabamento, pois continuam lisas, sem desenhos ou relevos, ou seja, não possuem desenhos decorativos.

O que se sabe sobre a cerâmica Macuxi é que, antes de ser criado o Estado de Roraima, as sociedades indígenas desse local possuíam uma rede de trocas, conforme visto em Rodrigues (2013, p. 42 apud CASTELO BRANCO, 2015, p. 34) afirmando que “no Brasil, os Ingarikó antes do contato com a colonização no século XIX mantinham uma rede de troca com os Macuxi, onde desciam as serras com suas produções de fibra de arumã, tipitis, jamaxim e trocavam por panelas de barro’’. Koch-Grünberg (2014, p. 47), fazendo uma distinção entre as artes indígenas, afirma que algumas peças são encontradas em várias regiões devido a essa rede de trocas, como o caso do Muiraquitã encontrado em alguns lugares diferentes na região Norte do Brasil, sendo sua produção feita no baixo Amazonas, Tapajós-Trombetas, alegando que “no início do ano 1000 de nossa era, as populações amazônicas estavam integradas em redes de trocas de artefatos, informações e alianças de guerra, que possibilitavam o intercâmbio entre culturas bastante afastadas uma das outras”. As panelas de barro eram tão desejadas que se tornaram não só uma moeda de troca, mas um poderoso condutor e promotor de intercâmbios entre culturas de povos distintos, causando, então, novas alianças, essa relação típica dos povos Karib, onde circulavam suas tecnologias, conhecimentos e objetos. Com o passar do tempo

constatou-se o aumento da produção para poder haver a comercialização e, assim, vejo ocorrer, nos dias atuais, muitos roraimenses que almejam ter uma panela de barro em suas casas.

Em todo esse processo de criação, é possível perceber as interferências em virtude da relação com outras culturas, demandas advindas de restaurantes ou de pessoas que desejam determinados modelos. Juntando isso com outros fatores sociais, acarreta-se nas transformações estéticas quanto ao formato e produção. Sobre isso, Grupioni (1994), em seus estudos antropológicos, trata da questão estética e da criatividade do indivíduo alegando que:

> A antropologia da estética ocupa-se ainda da criatividade individual, ou seja, o estudo do indivíduo através da sua elaboração cognitiva e inventividade pessoal, inserido em seu contexto sócio-cultural. A criação estética é analisada como uma performance, reveladora de aspectos individuais e sociais. Outro ponto importante é o estudo da estética no contexto de transformação social, acarretado pelos contatos inter-étnicos. A assim chamada "estética da mudança" (Cf. Graburn, 1976) deve ser enfocada como uma forma de retórica, um legítimo mecanismo de atuação através do qual os grupos indígenas podem redefinir a sua própria cultura e resistir social e politicamente aos impactos sofridos (GRUPIONI, 1994, p. 87).

Ao estudar sobre a cerâmica Macuxi, entendo que, mesmo com o fato de estarem ocorrendo incorporações de novos elementos, tanto em seu processo de produção quanto em sua forma estética – o que ocasiona a criação de novos tipos de utensílios –, os valores culturais estão presentes, já que para isso é seguida toda a cartilha da Vovó Barro. É provável que, com o passar dos anos, outras mudanças possam acontecer, pois cada vez mais as populações tradicionais incorporam novos saberes ao contato com outras culturas devido à globalização, assim como as novas tecnologias. Ainda assim, é importante reconhecer que o modo de fazer a cerâmica Macuxi, o preparo da argila, o jeito de montar as vasilhas, os rituais é o que mais resiste. A receita de cerâmica Macuxi é a tecnologia tradicional. Estudos de etnoarqueologia mostram que estas receitas tecnológicas passadas de geração em geração em sistemas de ensino aprendizado não são tão permeáveis a mudanças e por isso tornam-se um fazer de reconhecimento desse povo. Assim, enfatizo que a cerâmica possui grande significado na cultura local, tornando-se parte do cotidiano de muitas pessoas, mostrando sua importância para os Macuxi e a sociedade no Estado de Roraima. Contudo, por trás de toda produção cerâmica Macuxi, um dos pontos que

pretendo enfatizar é o modo de produção no campo cosmológico, visto que a isso se agrega a agência da Vovó Barro.

3.1 KO'KO NON – RITUAIS E SABERES ANCESTRAIS DA VOVÓ BARRO

Vovó Barro é a dona da terra, segundo os Macuxi. É exigente ao tocá-la. Tem suas regras. É provedora do alimento. Se contrariada, fica bem zangada. Se a contrariamos, ficamos doentes. Ela repassa suas mensagens em sonhos e até mesmo acordados. Para alguns, ela brota; para outros, ela se esconde. Se está cansada ou não foi bem cuidada, ela cai, desmorona, racha. Não gosta de muito barulho. Adora fumo, comida e caxiri. É comum encontrar essas afirmações nas falas das ceramistas. Como disse a Mestra Leonice:

> *Às vezes ela fica braba quando a gente não traz (alimento), ela fica braba, aí ela racha mesmo, não tem como ficar em pé não.* ***E por que que ela fica braba? Quais são as coisas que deixam ela braba assim?*** *É, não pedir permissão, né? Aí tem que…*
>
> *É. Foi uma vez, quando eu fui buscar barro em outra comunidade, né? Aonde eu não conhecia. Pois, diz que ela já conhece quem vai todo o tempo buscar, ela já sabe, né? Já conhece. Aí eu fui num outro lugar, numa outra comunidade, aí eu cheguei lá e já fui tirando e ninguém pediu permissão e eu cheguei a adoecer e eu sonhei com ela e outra, eram duas.*
>
> *Eram bem gordonas assim, né? Aí outra tava sentada fazendo a panela, aí outra tava sentada e ela disse assim: "é tu veio aqui, tu não pediu permissão, tu já tirou aqui e agora tu tá gostando?". Mas uma dor de cabeça que só faltava explodir e febre.*
>
> *"Tu tá gostando?". Aí eu olhava uma panelona - "Aí se eu te colocar aqui dentro aqui" - aí ela fazia assim sacudia que eu ficava com dor de cabeça e vomitava. E eu fiquei desse jeito mesmo, aí eu fiquei…*
>
> *Aí, aí eu disse assim pra ela: "o que que a senhora quer? A senhora me desculpa por ter invadido a sua casa, a sua área sem pedir permissão". Aí ela pediu beiju. Aí no sonho ela pediu beiju, aí eu fui arrumei, arrumei o beiju pra levar. E um pedaço de pano que ela disse que ela queria pra remendar a roupa dela.* ***(Risos)*** *Aí eu peguei e levei...*
>
> ***A senhora levou no mesmo lugar que a senhora tirou?***
>
> *Foi lá mesmo porque foi de lá que ela pediu. Aí eu fui lá, nós deixamo lá e nós viemo embora. Aí ela disse: "agora quando você vier, né? Num esquece*

> *de trazer beiju pra mim e você vai vir aqui, é pra panela grande". Ainda tem mais isso, né? Porque também tem (barro) pra miniatura.*
>
> (Leonice Paulino, Entrevista em 25.01.2022, Comunidade Raposa I-RR)

No decorrer da convivência com Ceramistas Macuxi, pude aprofundar conhecimentos sobre Vovó Barro. A qualquer sinal de produção com a argila, Vovó Barro sobressai. É da cultura Macuxi as ceramistas levarem esses saberes ancestrais por onde quer que andem, seja nos ensinamentos para os mais jovens dentro da Comunidade, seja durante os cursos ministrados em outros lugares, seja na cidade. Levam consigo suas raízes e mostram seus fazeres segundo sua cultura. Ao falar de cultura, dentre as diversas definições no âmbito dos estudos antropológicos, estes sempre se relacionam ao esforço de compreender os povos e seus diferentes costumes. As diferenças culturais podem ser vistas quando diferentes povos estão em um mesmo espaço, ao passo que ocorre o inverso quando pessoas da mesma cultura se encontram, emergem ações e pensamentos em comum, como o caso das ceramistas Macuxi.

As experiências humanas vividas têm sentido quando um conjunto de ações fazem parte de um significado. Sendo assim, conforme Geertz (2001), o indivíduo define suas prioridades naquilo que reconhece como indispensável para a continuidade de suas práticas e vivências, assim como também pode inserir novas mudanças que contribuam para o que reconhecem como pertinente. Tanto a cultura como o espaço (natureza) em que o indivíduo está inserido promovem mudanças um sobre o outro; ambos fazem parte de um mesmo sistema, e essa interação permite ao indivíduo abstrair elementos de sustentação para desenvolver sua proatividade cultural.

Conforme será visto, no decorrer das gerações de Ceramistas Macuxi, ocorreram algumas mudanças no processo de produção, incluindo as regras da Vovó Barro. Mesmo assim, acredito que tudo está relacionado às transformações que julgam necessárias para que esse fazer continue. A respeito disso, Geertz (2001) afirma que a cultura se manifesta na vivência, nas relações com o outro pertencente de um grupo étnico. Essas relações se mantêm ou se modificam à medida que houver interesse ou necessidade de novas adaptações que permitam a continuidade do grupo. Nesse sentido, as mudanças ou ressignificações culturais podem surgir do

próprio interesse do grupo, permitindo agregar novos saberes, estabelecer alianças, enfim, o contato com o outro, quando necessário ou inevitável, acaba produzindo transformações nos costumes, hábitos, fazeres e saberes desse ou daquele grupo. Essas mudanças permitem agregar ou acumular outros conhecimentos ao grupo, mas o conteúdo original deve permanecer e se manter vivo, pelo menos durante aquela geração, uma vez que os aspectos culturais geralmente não se apresentam de forma estática.

O contato com a Vovó Barro para os Macuxi é constante e faz parte do contexto cultural desse Povo, principalmente para as ceramistas. Se tem ceramista em uma casa, lá Vovó Barro está. O que quero dizer com isso é que ela atua praticamente em toda família, ou seja, tem ação direta com a sociedade Macuxi, pois suas regras atuam para além das pessoas que produzem. Para ficar claro, irei mostrar as histórias narradas pelas ceramistas ao longo dessa pesquisa, as influências que estas causam e algumas mudanças que já ocorreram.

Figura 28: peneirando barro.
Fonte: Cadu Castro

Regras dos antepassados para trabalhar com Vovó Barro:

- não pode estar menstruada;
- não pode ter tido relação sexual;
- tem de estar bem alimentado;
- não pode fazer muito barulho ou falar alto;
- criança não pode pegar no barro;
- apenas a mulher pode fazer cerâmica;
- para pegar o barro, tem de pedir permissão;
- não pode estar de luto;
- não pode estar grávida.

Além dessas regras, existe o ritual para coletar o barro. Ele serve para pedir permissão à Vovó Barro para poder levá-la. O ritual é praticado principalmente quando se faz a primeira retirada de um lugar recém-descoberto. As ceramistas mais antigas, que possuem maior conhecimento e experiência com Vovó Barro, tendo então o

entendimento necessário, são as quem conduzem o rito. Aprenderam “os dizeres de permissão” com suas mães ou avós. Com base nas narrativas, disseram que, antes de sair para buscar o Barro, são necessárias algumas precauções, como: comer pimenta, passar urucum em algumas partes do corpo e estar bem alimentado. Feito isso, podem ir ao encontro da Vovó Barro. Ao chegar ao local de coleta, antes da retirada do barro, uma das ceramistas, guardiã dos saberes ancestrais, pronuncia algumas palavras na língua Macuxi para pedir permissão. Cada ceramista tem sua forma de falar, mas as intenções são as mesmas.

Dentre alguns lugares que acompanhei a retirada do Barro, trago aqui um exemplo para que se possa elucidar esse momento ritualístico. Foi no decorrer de uma Oficina de Cerâmica, que ocorreu na Raposa I, que subi a Serra para buscar barro, juntamente com um grupo de jovens que participaram do curso. Fomos guiados por uma Mestra Ceramista (Margareth) e, antes de subir, ela indagou se todos estavam bem alimentados. Ao saber que sim, tirou um potinho com sumo de urucum benzido por um ancião da comunidade e pediu para que passássemos em algumas áreas do corpo, como: as palmas das mãos, palmas dos pés, atrás dos joelhos, testa e bochechas. Salientou que o urucum só serve se tiver sido benzido por um “benzedor”, conhecido entre os Macuxi como “Tarenpokon”. Depois de aproximadamente uma hora de caminhada subindo a Serra, chegamos ao local onde repousava Vovó Barro. Um barranco já mexido de onde as ceramistas têm tirado o barro nos últimos anos. Como aquele era um lugar que se tem tirado barro constantemente, o ritual já havia sido feito várias vezes. Sempre que tiram mais um pouco, pede-se permissão, cada ceramista da sua forma. Logo, antes de iniciar a coleta, a Mestra Ceramista Margareth proferiu os dizeres de permissão na língua Macuxi e, em seguida falou em português para podermos compreender:

> *Eu tô dizendo para Vovó: “Vovó, nós tamo chegando, nós tamo aqui com a senhora, nós viemo buscar pra nós ir lá pra Raposa comer peixe, comer caranguejo, comer, eh, piaba. Nós viemo aqui buscar a senhora. Veio aqui professora, branca, o esposo dela. Eles vieram aqui buscar a senhora”, tô falando com ela. (Margareth Permissão, Entrevista em 23.09.2019, Comunidade Raposa I-RR).*

Ao fazer o pedido de permissão, Margareth demonstra conversar com Vovó Barro como se fosse uma pessoa. Interessante perceber que ela apresenta à Vovó

pessoas que estão ali – seja pelo motivo de ter ido pela primeira vez, seja por ser *karaiwá*[32]. A ceramista também ressalta o motivo de estarmos ali. Que iríamos levá-la para outro lugar. Mais do que isso, em sua fala, mostra que é importante levar Vovó Barro para preparar comida. O preparo da comida também é uma forma de Vovó se alimentar, quando diz que "*nós viemo buscar pra nós ir lá pra Raposa comer peixe, comer caranguejo, comer, é, piaba".* Quando Margarete diz "nós", quer dizer que Vovó Barro está incluída.

Outro relato que escutei sobre o ritual da retirada do barro foi o de Lídia. Ela explicou como sua avó, uma das Ceramistas Macuxi mais antigas da geração anterior, fazia – Damiana. Ela explicou que tudo começava dias antes da retirada do barro. Apenas a mulher podia pegar o barro e que não podia estar menstruada, de luto ou grávida. Outro fator é que as crianças não podiam produzir: somente olhar e fazer silêncio, pois a "Vovó Barro" não gosta de barulho. Além da Ceramista Lídia, a Mestra Ivanir endossa esse momento ritualisco para a retirada do barro a partir de suas memórias. Sobre o ritual, elas relatam que:

> *Quando era criança, minha vó Damiana, um dia antes de ir pegar o barro fazia uma mistura de óleo e urucum dentro de uma cuia para poder benzer. Eu perguntei a minha vó, ela disse que era para proteção. De manhã cedinho, ela passava o urucum benzido em mim, nos braços, nas pernas, no rosto, e preparava o peixe assado, o tabaco e o retalho para levar para Vovó Barro, que é como chamamos a mãe natureza. E quando chegávamos no barranco ela começava a dizer 'Vovó eu trouxe um retalho pra você vestir, eu trouxe um peixe pra você comer, eu trouxe um tabaco pra você fumar', ela falava isso em Macuxi, andando falando e pondo no barranco (Lidia Raposo, Entrevista em 31.10.2015, Boa Vista-RR).*

> *Foi assim, elas (as mulheres mais antigas), começando pela minha mãe, a minha mãe quando ela saía, ela levava uns pedacinhos de pano. Naquele tempo era um paninho que se chamava muriú. Um paninho que é um paninho bem fino, ela levava um pedaço de chita que chama um paninho bem fino, colorido, uns pedaços, aí quando chegava lá ela falava com a Vovó. "Vovó eu vim te buscar, pra ti ir comigo e eu trouxe roupa pra ti", aí deixava perto do buraco onde elas tiravam, elas tiravam devagar. Devagar, sem fazer o barulho. A minha mãe, chega ela, tirava assim, ela enfiava o cavador devagar pra panela não quebrar e a avó do meu esposo era do mesmo jeito. Ela levava um pedaço de pano assim pra fazer uma troca, pra ela se entregar, pra ela não ficar quebrando. (Por que tem isso que ela se entrega quando faz o ritual direito e ela fica zangada se não fizer, aí ela não cai e racha, né?) É. Isso é verdade, eu, até hoje a gente não descobriu esse mistério, (Risos) Que a Vovó Barro, então a gente foi aprendendo né? E o tempo se passando e a gente foi é…A gente foi pegando a prática. Aquele*

[32] Termo que os Macuxi usam para os homens brancos, não índios.

> *de fazer panela graúda, né… (se não pedir permissão) Ela zanga mesmo. Assim quando a gente não fala direito assim, sem pedir, se a gente for como se fosse, como diz é, vai e não pede nada dela, assim não pede licença, aí o que que a gente adoece, dá febre, dá, sempre minha avó dizia que é por isso que dá reumatismo. A gente que fala que é reumatismo. É por causa do barro.* (Ivanir Fidelix da Silva, Entrevista em 29.01.2022, Comunidade Raposa I-RR)

Como se pode ver, para fazer a retirada do barro, dois fatores estão sempre atrelados: pedir proteção e pedir permissão. A proteção é feita por meio de rezas, urucum, pimenta, estar bem alimentado, e a permissão seria o rito de fazer pedido para levar Vovó Barro. No ritual, em troca de barro, é preciso levar comida, bebida e objetos que sejam do agrado da entidade. O barro é tratado como gente. Nossa visão e relação com essa matéria toma outras conotações que nos envolve de forma a assumirmos determinados comportamentos. Essas mesmas confirmações foram feita pela ceramista Erlize ao relatar a primeira vez que foi buscar barro:

> *Foi na comunidade, no pé da serra. Numa serra que a gente tirou, não é tão perto da comunidade. Lá a gente pediu essa permissão, falando que não era pra ela deixar nada daquilo acontecer, porque a gente tava trabalhando, que a gente não ia brincar, ia fazendo as coisas direitinho, ia seguir as regras que as nossas ancestrais sempre falaram... E daí a gente fez esse ritual de oração e fomos tirar o barro. (sempre usa essa oração?) Sim, quando vou tirar o barro. Que sempre se repete. Eu e minha mãe vamos tirar o barro. Ela não deixa eu ir sozinha. Quando a gente vai tirar o barro a gente sempre leva uma bebida tradicional, o caxiri ou uma outra bebida, né? E derrama no local. Ou panos, esses panos vermelhos, principalmente, em forma de agradecimento que a gente vai tirar e também dar alguma coisa pra ela. Às vezes vão outras pessoas, homens. Todo mundo faz o ritual, pedir permissão, conversar com ela (Erlize José de Souza, entrevista em 03.05.2019, Uiramutã-RR)*

É durante as falas das ceramistas que se percebe a intimidade com Vovó Barro. Vovó Zilda, uma das ceramistas mais antigas da Raposa I, durante uma conversa sobre respeitar e continuar praticando as regras, trouxe seu pensamento. Como Vovó Zilda fala apenas em Macuxi, a ceramista Joana traduziu o que foi dito:

> *Então, ela tá falando assim, que essas regra é verdade mesmo. Não tem que fazer quando tá menstruada, de luto. É coisa bem, bem mesmo, como ela diz, bem séria. Coisa bem, eh, como é que é? Bem rígida. Porque o barro, como ela tá comentando, o barro, a vó dela falava que esse barro tem dono. E acham que essa barro tem dono, espiritualmente é uma cobra grande, né. Então tem que respeitar. Trabalhar sempre rezado mesmo. Pra não acontecer coisas com a gente, né. Pode adoecer. Pode acontecer outra coisa pior, né? Então, tem que respeitar. Como aconteceu com dona fulana, que ela tá falando. Foram atrás de rezador. Foi agora, um tempo desses. Foi tempo passado não. Foi nessa geração, já. E aí, ela ficou boa com*

> *rezador, né. Tem que usar sempre essa reza. Pra não brincar. Às vezes é isso que eu falo, pras crianças, pros jovens, não é assim não. Tem que respeitar, tem que continuar esse respeito pelo barro. É isso que ela tá falando.* (Vovó Zilda, entrevista em 27/09/2019, Comunidade Raposa I)

Com base nas falas que são feitas para o pedido de permissão, assim como as regras, pode-se ver como as ceramistas lidam com Vovó Barro. Caso não respeitem as regras, as consequências podem ser graves, desde rachar as peças cerâmicas ou, até mesmo, ficar doente. Isso pode ser associado aos estudos realizados por Levi-Strauss, no livro "A oleira ciumenta", sobre a mitologia indígena dos povos das florestas e savanas da América tropical a respeito das relações entre divindades quanto à cerâmica. Durante suas análises sobre os mitos coletados de vários povos, de regiões diversas, percebeu que ocorre uma espécie de "intervenção das divindades exigentes, ciumentas e rancorosas" (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 31). Dessa forma, o autor busca "compreender o lugar concedido ao ciúme nos mitos sobre a origem da cerâmica" (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 31), visto que a produção cerâmica dos ceramistas passa por determinadas restrições para serem modeladas, impondo-lhe limites, como podemos ver nas regras da Vovó Barro. As Ceramistas, com suas experiências, trazem relatos que mostram o que ocorre:

> *Se vocês chegarem aqui quando nós estivermos fazendo, aí a panela ela abaixa de uma vez. Ela desanda. Ela sente outra energia chegando e murcha. Tudo isso nós presenciamos. Então, quando alguém chegar, já vai chegando, pegando nas panelas, dar 'bom dia', já chegando no barro, na argila. Isso ela ainda crua. Vai falando. E vai pegando no barro. Se não, ela arreia, quebra.*
> *Vocês chega e ninguém sabe como vocês estão. Então é isso. Quando chegar em algum lugar e alguém tiver fazendo a panela, vocês chega na argila e já vai conversando. Tipo você vai ter contato com a argila, de uma maneira respeitosa. Respeito ao espírito dela (da vovó argila).*
> *Nós fomos feito de barro, então eu acredito que esse material que nós usamos precisa de um respeito pra trabalhar com ela, um carinho. Não é fácil a pessoa chegar e levantar a panela de qualquer jeito*. (Lourdes Silva de Sousa, entrevista em 02/05/2019, Uiramutã-RR).

> *Só que a gente só fazia dentro mesmo trancado. Assim, exposto, do jeito que eu tô aqui, que não era pra chegar, assim, pra não ver a panela, as pessoa que chega com fome, suado, às vezes vem estressado, dessas coisa assim, eu acho que é por isso que acontece, às vezes eu fico pensando que tá aqui exposto e chega todo mundo, é gente de luto, menstruada e aquela coisa.*
> *Quebra. Porque tu não tá, tu tá com coisa negativa, tu não tá trabalhando assim pra ela, se dedicando.*

> *É, se dedique pra ela, que às vezes eu faço isso. Eu tenho que esquecer tudo pra fazer. Porque senão, não vai, ela tava aí estressada (referindo-se uma pessoa que estava produzindo naqueles dias). Mas acontece mesmo não é mentira não, é verdade. É verdadeira, verdadeira, verdadeira(...) Pode dizer que num tá, ela descarrega todinha, agora eu não sei porquê, nunca descobri qual é o por quê. Eu não sei se ela quer só a dedicação só pra ela, ou ela é tipo uma criança, né? Criança bebêzinho.*
> *(Joana Fidelis, entrevista em 25/01/2022,* Comunidade Raposa I-RR*)*

A relação das ceramistas com Vovó Barro também possui outros elementos pertinentes ao fazer cerâmico. Em suas falas, disseram que Vovó Barro precisa se alimentar. Vovó Barro alimentada, os Macuxi também podem se alimentar, pois ela é provedora. Aqui, entramos em questões mais profundas a respeito do alimento. Vovó Barro é dona da Terra. Da Terra é que vem o alimento. Sobre isso, trago a fala da ceramista Cleocimar, uma das moradoras da Raposa I e frequentadora da Casa de Cultura[33], onde traz essa relação que existe entre o alimento e Vovó Barro. Ela relembrou de coisas que sua mãe ensinou, tratando do que não pode ser ingerido antes de fazer panela ou antes de tirar barro, pois possui diferença. Cleocimar disse que, quando sua mãe fazia panela, não comia carne de caça, nem de boi, "porque o boi pisava. Ela falava que o boi pisava e rachava a panela. Aí ela não comia. E pimenta ela também não comia. [...] dizia que ardia a Vovó. Aí ela não comia, né! [...] Aí ela comia só peixe cozido sem pimenta". Conforme podemos ver no relato, fica clara a questão da agência que os alimentos possuem sobre Vovó Barro. As ações estão atreladas ao comportamento do animal que pisa, machuca ou sensação da ardência da pimenta. No entanto, para pegar a Vovó Barro nos barreiros, não há problema em ingerir pimenta ou comer carne. Ao contrário, é preciso estar bem alimentado e ingerir bastante pimenta para ficar protegido. Cleocimar esclarece o que sua mãe dizia:

> *Pra pegar barro ela comia pimenta. Agora, assim, pra fazer, ela não comia não. Nem assim carne de caça, ela não comia não, porque disse que quando for comer veado, veado furava a panela dela. Aí ela não comia não. Aí tudo isso ela dizia.*
>
> *Ela disse que a panela de barro ninguém dá carne pra ela, assim de caça, porque ela não gosta e porque ela é chefa das caças. Ela dizia isso que ela falava que Vovó é dona da caça. Pode prestar atenção quando for tirar barro, não tem osso de caça!? Pois é, por isso mamãe não comia. Ela não podia comer nem veado porque quebrava a panela dela, nem carne de boi. Ela não comia não. (Cleocimar Raposo, entrevista em 25.03.2019, Comunidade Raposa I)*

[33] Casa de Cultura foi o espaço criado para as ceramistas da Comunidade Raposa I produzirem suas panelas de barro.

Quando são encontrados ossos no barro, diz-se que foi a Vovó Barro que comeu. Certa vez, estávamos limpando um dos barros que foi coletado e encontramos ossos de animais, conforme se pode ver na imagem. Os indígenas presentes iniciaram uma discussão sobre isso. Foram ditas frases do tipo: “Vovó Barro comeu bem nesse dia, pelo formato do osso, acho que era uma paca!”; “Vovó Barro precisa comer pra fazermos panela boa!”. Assim, para os Macuxi, levar alimento para Vovó Barro faz todo o sentido.

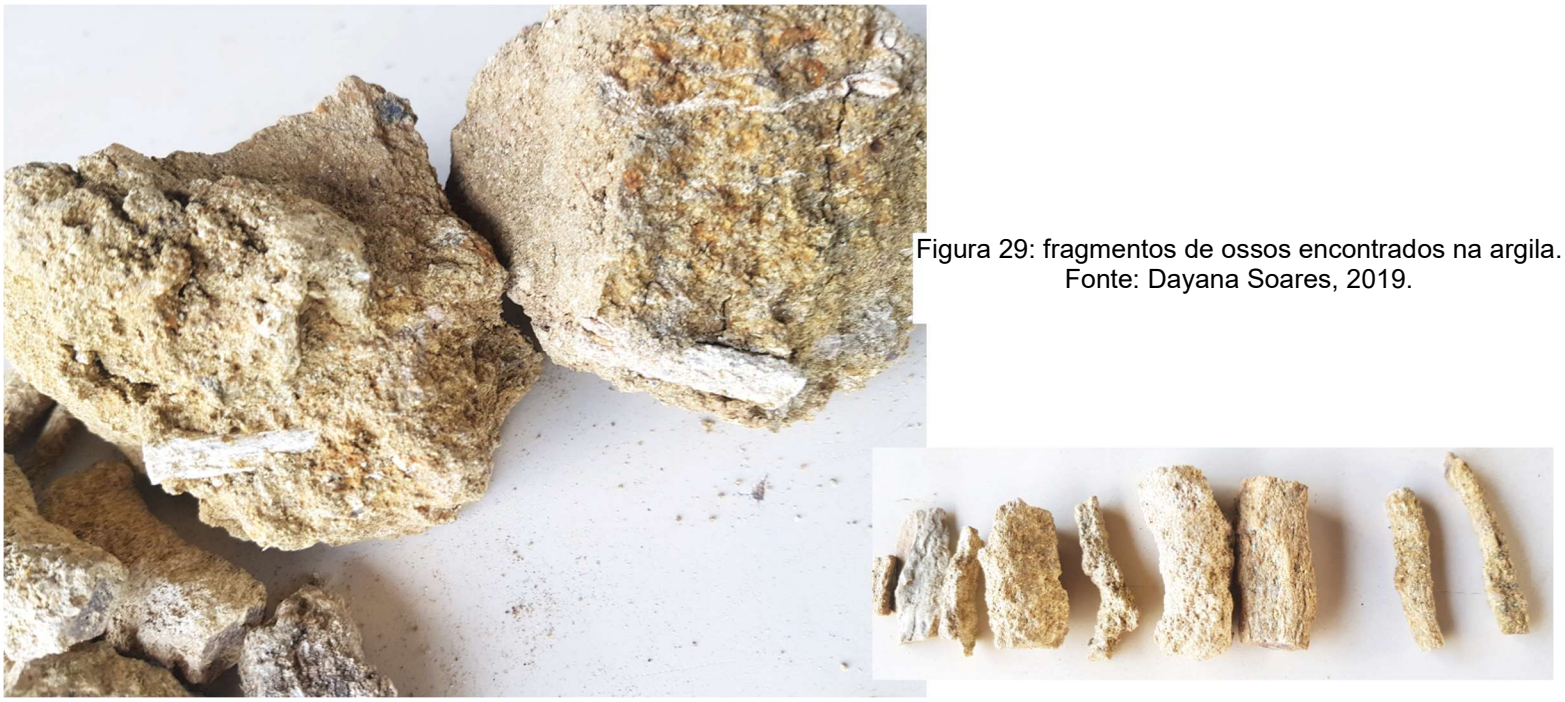


Figura 29: fragmentos de ossos encontrados na argila.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Outro fator importante é que não se pode mexer na comida, bebida ou fumo deixados para Vovó Barro. A pessoa pode ficar doente ou perturbada. Vovó vem visitar em sonhos. Durante as idas para buscar barro ou mesmo fazendo panelas, escutei algumas histórias a respeito disso. Uma das ceramistas disse que seu marido queria fumar. No entanto, não havia nenhuma espécie de fumo em casa. Sabendo que sua mulher havia coletado barro no dia anterior e que havia deixado um tabaco para a Vovó Barro, decidiu ir até lá e pegar o fumo. Saciou sua vontade ao fumar o tabaco da Vovó Barro. Sua mulher, a ceramista, não sabia do ocorrido, mas percebeu que naquela noite ele não havia conseguido dormir. Estava atordoado. Foi então que ela percebeu que ele havia fumado e falou: “de onde já tu pegou isso? Eu não te disse que isso era da Vovó Barro?”. No primeiro momento, ele resmungou dizendo: como Vovó Barro ia fumar o tabaco? Que isso não era verdade. Então, a ceramista disse

que não interveio, “deixou quieto”, como se diz em Roraima. Mas ele continuou tão atordoado que acabou indo comprar outro tabaco e levou para Vovó Barro. Deixou no mesmo lugar que encontrou.

Como expus anteriormente, Vovó Barro chega a interagir em toda uma família em que possa existir uma ceramista Macuxi. Isso ocorre em várias frentes. Desde a ajuda para buscar o barro, pilar, peneirar até o processo de produção e queima. Ultimamente, os homens têm ajudado nos serviços mais braçais, como carregar o barro, pilar e cortar lenha. De toda forma, a família sabe o que implica estar envolvido nas vivências com Vovó Barro. Durante as refeições é um dos momentos de contar histórias da Comunidade e dos seres que encantam as pessoas. Aí estão envolvidas as histórias referentes à Vovó Barro e aos seres da mata. É no café da manhã que mais se fala em comer pimenta antes de ir buscar o barro. No dia em que fui buscar barro, o café foi reforçado.

A respeito de ter de se alimentar antes de ir buscar barro, segundo os relatos, é para não ficar fraco e ser encantado pela Vovó ou outro ser que vive nas serras e no lavrado. Na verdade, quando se vai trabalhar com o Barro, é preciso estar atento às regras. Desde a retirada até a queima da peça. Isso porque, caso a pessoa descumpra alguma regra, ela pode ser acometida por alguma doença característica de quem trabalha com o barro. A criança, por exemplo, não pode brincar com o barro, pois pode ter o que chamam de “friagem”. Os sintomas são parecidos com ao de reumatismo. Além de doer as juntas das mãos, ficam inchadas e sente febre. Quando percebem que uma criança fica assim depois de ter tido contato com o barro, é preciso levar para o “benzedor”. Aqui, enfatizo a fala dita anteriormente pela ceramista Vovó Zilda “*E acham que essa barro tem dono, espiritualmente é uma cobra grande, né. Então tem que respeitar. Trabalhar sempre rezado mesmo”.* O que as ceramistas Macuxi falam a respeito da Vovó Barro e cobra grande tem semelhanças com alguns mitos da Amazônia. Podemos acompanhar isso entre as mitologias de povos distintos nos estudos de Lévi-Strauss, como dito anteriormente. Na citação adiante, é possível ver a proximidade de uma velha com a cobra grande. Acredito ser possível que os conhecimentos ancestrais repassados de geração em geração sobre esses dois seres podem ter ligação com esses fatos, ainda mais porque são de lugares em que, de certa forma, existe uma proximidade.

> Um mito bastante difundido na Amazônia conta que a cobra Boiúna, identificada ao arco-íris, saiu do rio um dia sob a forma de uma velha, para ensinar uma índia que não fazia cerâmica bem. Ensinou-a a aplicar o revestimento branco e pintar por cima com amarelo, marrom e vermelho. Antigamente, eram equívocas as relações entre as cobras Boiúna e os humanos (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 36).

No mito acima, vimos que a cobra grande é uma velha. A velha é a que ensina a fazer cerâmica. Para os Macuxi, conforme os relatos, a Vovó Barro tem uma associação à Cobra Grande. Por horas, elas são as mesmas. Em outro momento, a cobra protege o barreiro, ou seja, protege a Vovó Barro. Os rituais de proteção e permissão giram em torno desses seres. É preciso se proteger da cobra grande e pedir permissão para Vovó Barro. Ao trabalhar com Vovó Barro, é preciso estar atento às regras. Ela é rancorosa e ciumenta, como disse Levi-Strauss. Durante uma entrevista feita com a ceramista Cleocimar, ao questionar sobre a cobra grande e Vovó Barro, pude compreender melhor esse universo mitológico para os Macuxi. Em sua fala, traz elementos que sua mãe dizia durante sua infância:

> *É uma cobra grande. É ela que protege o barro, aí tem que poder falar com ela, né.*
>
> *Na hora de tirar o barro você tem que chegar e falar. Leva um pedaço de pano, aí entrega pra vovó, aí. Pra ela se entregar, né. Aí ela tá vendo que é, tipo assim, a cobra grande. Ele estronda. Agora eu já ouvi eles estrondando.*
>
> *- Pois é, a vovó é uma cobra grande ou é a mesma coisa?*
>
> *Pra mim, eu acho que é a Vovó mesmo que tá ali. É a vovó que tá ali!*
>
> *Meu avô dizer que ele já via, né. Aí, quando fomos tirar o barro lá pra lá longe, ela balança assim... tumtum...tumtum... e se tiver menstruada ela já começa a zangar.*
>
> *A cobra! A cobra ele é tipo assim que faz a pessoa ficar doente, aí você vai sentir dor de braço, vai ficar, como se diz? Vai resfriar. É gelado, né. É assim.*
>
> *- Então é a mesma coisa a cobra grande e a vovó? É quase a mesma coisa?*
>
> *É! É a mesma coisa sim.*
>
> *- E a senhora já ouviu assim, não precisa falar nome não, de gente que já viu a cobra grande e ficou doente?*
>
> *É, assim, quem olhava que cobra grande mais era os pajés, né. Os pajés que olhava mais. Agora, se a pessoa mesmo nunca vi, mas a finada mamãe ela dizia que ela já olhava, né. Agora não sei como é que ela olhava também, ninguém podia perguntar dela.*
>
> *- Mas, tipo assim, só quando subia a serra ou qualquer lugar?*
>
> *É aonde fica a vovozinha, né. Lá onde tá o barro. Lá que onde o barro fica, que ela tá lá, porque ela que tá tomando conta, protege as coisas lá.*
>
> *- Então por isso que proteção é também mais pra proteger da cobra grande e pedir permissão da Vovó, são duas coisas.*

> *É por isso que a vovó a finada mamãe ia com urucum assim. Passava aqui, nas pernas, no joelho ela já fazia a pintura dela, que ela fazia no braço pra poder mexer na vovó, aí ela ia. Esse urucum que ela passava, eu usava.*

Mesmo que essas crenças sejam da cultura Macuxi, as regras também são repassadas para os *karaiwá*. Ao acompanhar todo o processo, percebi que as ceramistas ficam atentas ao nosso bem-estar. Preocupam-se se estamos bem alimentados, se temos algum desgaste físico, ou, ainda, se apresentamos algum sintoma após participar de alguma parte do processo. Não exigem que cumpramos as regras, mas falam sobre elas e dizem que são importantes.

Além dos momentos de refeição, durante os afazeres, escutei muitas histórias. Certa vez, em uma das idas para buscar o barro, a Ceramista Joana relatou e explicou um sonho que acreditava ter relação com a Vovó Barro. Disse ter sonhado com várias velhinhas deitadas em redes. Abaixo de cada rede, havia um potinho que saía fogo e fumaça. Segundo ela, eram algumas ervas que estavam sendo queimadas. Como um processo de defumação para curar. A velhinhas aparentavam estar cansadas. Aquele fogo era para tirar toda a moleza, o quebranto, para curar. Depois do sonho, conversou com a ceramista Margarete, que, por sinal, também havia sonhado algo similar. As duas ficaram intrigadas e pararam para refletir. Chegaram à conclusão de que Vovó Barro estava cansada. Ou seja, elas precisavam parar um pouco a produção. Depois lembraram que ultimamente as panelas não estavam dando certo. Estavam rachando e quebrando. Depois disso, passaram três meses sem produzir nem pegar barro. Deixaram Vovó Barro descansar.

Dona Joana, ao ser perguntada sobre a cobra grande, lembra do que sua avó falava: quando iam buscar barro, pedia para ela ficar longe e, mesmo quando acompanhava a retirada do barro, precisava comer pimenta e quem não obedecia às regras ficava doente:

> *É porque assim, a Vovó Barro, ela dizia assim, a Vovó Barro tem dono. Bosta de cobra grande que eles dizem né. vi cobra não. Eu nunca sonhei com cobra, nunca. Se eu tinha sonhado com cobra, já tinha deixado faz tempo. Aí então assim, acho que é coisa da cabeça. É alguma coisa assim que elas ouviram né. Mas doente a gente fica. Se você que tem alguma coisa, é, espírito fraco, se tiver meio adoentado. Aí ele pega mesmo.*
>
> *Urrum. Por isso tem que comer (pimenta). Tem que respeitar mesmo. Às vezes, tem gente que vai passa o dia no curso aqui... tem as meninas que chegou aqui toda... porque ela chegou lá pra brincar. Assim tipo, como é que é, não levou a sério, tipo, é, como é que diz, assim tipo, não ligou pra vovó*

> *barro. Aí ela trabalhou e ficou doente. Que ela tinha sonhado, aí. A gente sempre fala, tudo isso ela faz, quando a mulher grávida pega. Às vezes, a criança não tá bem. Não, não na hora né, mas depois a criança fica paralítico, que dói os braço. É tipo uma paralisia.*
>
> *É a mãe que não pode fazer quando está de bebê. E nem criança não pode tocar. Tô dizendo que quando a criança tá com essa coisa, é, muito pequeno muito fraco, adoece. Até gente grande. Eu lembro quando eu fui pra Malacaxeta, tem uma professora que fez galera de arte, né? Tem um parente que mora, parente da Vovó Zilda. Que mora lá, que é professor lá, que era professor de arte, aí fica que pegaram primeira coisa, né? Vai buscar, né. Só que não chegaram respeitando. Já foram, já foram assim, as crianças bagunçaram, bagunçaram tudo. Aí adoeceram. Ficou doente, toda enrolada. Levaram para o hospital. Não teve jeito. Cada vez piorando. Aí que levaram pro pajé (JOANA,2019, em 25 de setembro).*

Ao analisar todas a regras ditas pelas ceramistas Macuxi e observar as mitologias sobre a cerâmica de outros povos indígenas de outros lugares, fica claro que existem certas ligações no campo cosmológico, como se pode ver por meio da pesquisa de Lévi-Strauss:

> Como os Jivaro, porém mais ao sul, em território boliviano, os Tacana vivem no sopé dos Andes. Contam que a avó da argila ensinou as mulheres a modelar vasos de terra, cozê-los e torná-los resistentes. Mas ela também era uma divindade exigente: insistia para que as mulheres lhe fizessem companhia, convidava-as para vir à sua casa, e, para prendê-las junto a si, provocava o deslizamento da terra que cobria os leitos de argila, enterrando-as.
>
> Uma mulher que tinha ido buscar argila na beira do rio, à noite, foi enterrada com o filho por um outro motivo: a senhora da argila não suportava que perturbassem o seu sono. Desde então, um xamã-curandeiro sempre acompanha as pessoas que vão apanhar argila, 6 folhas de coca são jogadas na escavação, para aplacar a senhora da argila. Mas sua jurisdição se estende para além de seus domínios: diz-se que uma mulher tinha saído de sua casa sem encher os seus potes de água, e a senhora da argila e dos potes de barro puniu-a por sua negligência confiscando-lhe os potes.
>
> Subindo para o norte, lembremos que na região livaro, as mulheres Shuar são obrigadas a agradar constantemente a senhora da cerâmica, para que ela lhes permita achar argila de boa qualidade, em vez de escondê-la, fazendo aflorar a argila ruim, para enganá-las. Ainda mais ao norte, no sudeste da Colômbia, os Tanimuka ou Ofaina acreditam que a Terra, Namatu, a mulher primordial, instituiu a arte da cerâmica. Ela é a senhora dos potes, que não podem ser fabricados sem a sua permissão. As mulheres que vão buscar argila pela primeira vez deixam um pequeno vaso e um punhado de coca como oferenda a Namatu, para obter a sua autorização e pagá-la.
>
> A fabricação das grandes panelas de barro para fazer beiju requer várias precauções. O trabalho é feito num lugar determinado da aldeia, e as mulheres grávidas ou menstruadas, "quentes demais", não podem se aproximar. Se as panelas são cozidas de dia, as crianças são afastadas e impõe-se o silêncio. A ceramista não come nem bebe, não toma banho, observa abstinência sexual, e arruma o cabelo para que nenhum fio possa

> cair sobre a sua obra. Ninguém pode entrar molhado na aldeia, porque a panela é sensível ao frio.
>
> Qualquer que seja o seu nome — Mãe-Terra, Avó da argila, Senhora da argila e dos potes de barro, etc. —, a padroeira da cerâmica é uma benfeitora, já que os homens lhe devem, dependendo da versão, a preciosa matéria-prima, as técnicas cerâmicas ou a arte de decorar os potes. Mas, ao mesmo tempo, os mitos considerados mostram que ela tem um temperamento ciumento e rabugento. Em um mito jivaro, ela é a causa do ciúme conjugai. Em outro mito, também dos Jivaro, cobra caro o seu auxílio. Mostra-se carinhosa e ciumenta em relação às suas alunas, prendendo-as sob a terra para mantê-las ao seu lado, ou então impõe numerosas restrições quanto ao período do ano, o momento do mês ou do dia em que lhes é permitido extrair argila. Ou, ainda, estipula as precauções a tomar, os interditos — como a castidade obrigatória das oleiras na Guiana e na Colômbia, e dos oleiros entre os
>
> Urubu —, para evitar castigos que vão desde o trincamento dos potes durante o cozimento até a morte dos doentes e as epidemias (1985, p. 39-41).

Como se pode ver na citação acima, existem muitos pontos em comum quando se trata da produção cerâmica entre os povos indígenas, mesmo que sejam povos distintos. Isso endossa o debate dessa pesquisa sobre a agência que o barro possui durante a produção cerâmica, mesmo que esse "ser" tenha outros nomes. Também é possível aferir que os rituais, as regras e os mitos sejam parecidos; logo, Vovó Barro está no modo de vida e pensamento de Povos que provavelmente tenham se encontrado e adotado tais mitologias. A seguir, trarei relatos e vivências que ocorreram a partir da experiência com ceramistas de Roraima. Dessa forma, optei por fazer essa introdução ao que vem a ser Vovó Barro para que os relatos possam ter melhor compreensão. Enquanto o ponto a seguir for descrito, apresentarei essas ceramistas e seus processos com o barro.

3.2 MESTRAS CERAMISTAS MACUXI: GUARDIÃS DA VOVÓ BARRO

As Ceramistas Macuxi são as portadoras dos saberes da Vovó Barro. Prezam os conhecimentos repassados por seus antepassados e hoje tenho aqui a possibilidade de adentrar nesse universo cosmológico para compreender tudo o que envolve as práticas relacionadas à modelagem com o barro. Ao realizar esta pesquisa, entrei em contato com pessoas que estivessem envolvidas no fazer cerâmico indígena Macuxi em Roraima. Surgiram pessoas, fatos, peças e evidências de que teria muito a conhecer.

Todas as ceramistas que contribuíram com esta pesquisa são originárias da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, sendo a Raposa I a Comunidade que foi o pilar para as experiências e observações. Contudo, no decorrer do trabalho, pude conhecer outras ceramistas que moram em comunidades distintas e, ainda, ceramistas que vivem na capital, Boa Vista, as quais também trouxeram seus relatos e mostraram sua forma de produção e relação com Vovó Barro. Ao que tudo indica, a Terra Indígena Raposa Serra do Sol pode ser o lugar com uma concentração maior de ceramistas indígenas produzindo atualmente, mas considero que a vinda de uma delas para a cidade foi o que fez reacender a chama da produção, por ter dado mais visibilidade na cidade às peças originalmente feitas por indígenas Macuxi. A ceramista virou notícia nos jornais fazendo com que a população roraimense quisesse saber mais sobre esses saberes, além de querer adquirir as panelas de barro. A partir de então, houve o aumento de pedidos, de modo que as ceramistas viram ali a possibilidade de tirarem seu sustento. Depois que Vovó Barro começou a adentrar as casas e a viajar para outras cidades, essa ceramista passou a ser convidada para dar cursos, o que foi feito não apenas na capital, mas retomou esse fazer, que por ora estava adormecido, em outras comunidades. Em paralelo à esta ceramista que começou a produzir na Capital, Boa Vista, outras ceramistas que faziam parte de seu ciclo de convivência retomaram a produção na Comunidade Raposa I, desta forma, as Mestras Ceramistas passaram a ser convidadas a oferecerem os cursos cerâmicos durante as feiras e em outras comunidades.

Por mais que existam cerâmicas com datação de mais de 1.000 anos de existência no Estado de Roraima, segundo estudos realizados[34], é a partir dos anos 1990, basicamente, que se tem tido mais acesso às histórias da produção cerâmica e seu processo. Um dos fatores principais para o repasse desse conhecimento é a própria língua indígena, pois houve um período em que os indígenas não podiam falar sua língua. Os colonizadores proibiram. Por conta disso, alguns ensinamentos tiveram de ficar adormecidos. Os mais jovens não conseguiam compreender os mais velhos. Assim, houve uma geração de indígenas que conseguiu preservar seus conhecimentos linguísticos maternos e aprenderam a língua dos não indígenas. Eles são fundamentais para contar as histórias mais antigas, pois são as pontes.

[34] MENTZ RIBEIRO, Pedro Augusto; RIBEIRO, Catharina Torrano; PINTO, Francisca Cira Bezerra. Levantamentos arqueológicos no Território Federal de Roraima – 3ª etapa de campo. *Revista CEPA*, Santa Cruz do Sul, 1987.

Conseguem traduzir as histórias dos mais velhos para os mais jovens. O jovem que aprendeu a falar apenas português também pode aprender sua língua materna ultimamente. Além de não ser mais proibido falar na língua indígena, na Educação Escolar Indígena existem aulas de língua Macuxi.

Considero pertinente refletir sobre o uso da língua originária por ser este o caminho que nos leva às histórias dos antepassados, como o caso das ceramistas mais antigas da Comunidade Indígena Raposa I. Quando questionamos quais são as mais antigas ceramistas da Raposa I, é quase unânime a resposta: “Vovó Damiana!”. Esta deixou um legado de saberes ancestrais todos narrados na língua Macuxi. A geração posterior a ela, que fala tanto em língua Macuxi, quanto em português, é que tem repassado esses conhecimentos. Conforme dizem seus parentes, Vovó Damiana viveu mais de cem anos. Atualmente, há Vovó Zilda, da mesma geração de Damiana, que conta as histórias da Vovó Barro na língua Macuxi.

Conta-se que Vovó Damiana, assim como parte da população indígena Macuxi, morava na serra. Naquele tempo, ela produzia panela apenas para seu próprio consumo. Fazia até duas panelas por vez. Sempre deixava uma de reserva. Eram panelas grandes para fazer damurida e caxiri. Vovó Damiana morou parte de sua vida próximo a um dos locais onde atualmente se coleta o barro. É possível ver alguns resquícios que restaram de sua antiga morada. Quando a Comunidade da Raposa I foi oficializada, vieram as escolas, posto de saúde e toda uma estrutura foi criada, fazendo com que, aos poucos, os povos que moravam nas Serras viessem morar próximo a este “centro”, para que as crianças pudessem frequentar a escola. Além disso, chegou energia elétrica e outras comodidades. As serras esvaziaram, ao passo que a população se aglomerou próximo ao centro.

Por Vovó Damiana ter morado por um tempo com a ceramista Ivanir devido ser a Vó de seu esposo, pôde saber de várias histórias. Durante uma das entrevistas era vivível o entusiasmo quando ela relembrava do que fora contado, pois assim soube de conhecimentos antigos. Ivanir gostava de indagar questões das quais não tinha conhecimento, principalmente sobre o barro, já que também adentrou para o círculo das ceramistas Macuxi, como podemos ver:

> *Eu lembro, eu perguntava dela, né? Eu perguntava quem foi que ensinou a senhora? Quem foi que deu essa ideia? Da onde que vocês tiraram? Quem que mandou vocês fazer? Como que vocês sabiam que barro era pra fazer*

> *panela? Ela só ria de mim, aí: "É longa história" - ela dizia: "Foi Deus que deu esse dom pra gente". Aí ela começa a contar a história, né? "Que Deus deu o dom pra cada pessoa, né? Pra cada língua, pra cada povo, pro preto, pro branco, pro Macuxi, pros Wapixana" - ela falou assim: "Aí pros branco ele deu mais, mais dom pra eles fabricar roupa, panela, prata, essas coisas assim dos branco. Aí como o Macuxi, o Macuxi ficou lá por trás" - ela disse. "Aí que deu esse dom pra, pro Macuxi não ficar pobre demais" - ela disse assim pra mim: "pra não ficar sem nada, então deu esse dom de fazer panela, fazer tipiti, jamanxim, essas coisas assim de indígena" - ela dizia. Então ela dizia que ela: "não sabia quem foi que ensinou porque já vinha de muito tempo já com os antepassados deles".* (IVANIR, entrevista em 29.01.22)

Além de Vovó Damiana, existiam outras ceramistas desse período. Essa geração geralmente produzia cada uma em sua casa, sozinhas, em lugares fechados. Ninguém podia olhar, muito menos fazer barulho. Vovó Barro zangava. Dos relatos que escutei, a maioria dizia que as mães ou avós produziam suas panelas escondidas, fechadas em algum espaço. Naquele tempo, criança não podia pegar no barro, nem chegar perto. Ao narrarem suas histórias, as ceramistas sempre trazem suas lembranças quanto a isso como podemos ver:

> *Porque ela (Avó de Lelibeth) dizia que ela fazia mais pote, aí era muito reservado onde ela fazia, assim no quarto, era tudo fechado e ninguém podia entrar, criança não podia mexer com, com a massa né, dela!? Aí então a gente ficava sempre de fora, nós, criança, ninguém não podia participar. A gente só ia buscar lá, a gente chegava no igarapé, ela pedia permissão, ela tirava o barro e levava pra gente assim um certo ponto, aí daí que a gente pegava e só carregava, deixava lá para ela e aí ela batia né o barro do jeitinho dela, ninguém não mexia mais. Só ajudava ela a carregar. Só isso. Então quando eu cheguei pra cá, aí eu já pude tocar no barro, a gente ia buscar, aí batia, porque o trabalho daqui deles quando eu cheguei pra cá era coletivo, né? Todo mundo que quisesse fazer panela de barro tinha que buscar, bater, peneirar. (Lelibeth, 24.01,22)*

> *Foi quando eu vi primeiro, com primeira vez a panela de barro e eu não sabia o que era assim, porque a finada minha avó, ela fazia. (...) A vózinha Júlia, tinha a vó Júlia, tinha a vó Amélia, mas quem fazia mais era a vó Amélia, ela tirava só que, ela não deixava ninguém vê, né? A gente ia pro pé da serra, ela convidava a gente e a gente ia, ela tirava só ela escondidinha, ela fazia escondidinha, ela não deixava ninguém tocar, nem que ela dizia que "era muito delicado", e ela dizia - que ninguém podia, né? Que éramos criança, aí eu vi, né? Ela fazendo sempre de vez em quando, quando eu olhava né? Aí ela fazia, quando ela ia queimar. É só podia olhar. Ninguém podia tocar. Foi, é, eu era, tinha uns seis, sete anos quando eu olhava. Aí quando eu fui tocar mesmo em barro é quando eu fui trabalhar junto com a dona Joana, com a, a Ivanir, a Ivanir foi a minha professora até hoje ainda é, né? Aqui que eu vim tocar em barro mesmo assim para fazer, começar a fazer, aprender, olhando. (Leonice Paulino. Entrevista em 15.01.22, comunidade Raposa I)*

Outro fator histórico importante era que, naquele tempo, Vovó Damiana fazia parte da rede de trocas que ocorria anualmente, segundo Lídia Raposo e Ivanir. Assim, existia uma parte do ano que ela produzia mais panelas para fazer essas trocas com os estrangeiros. Lídia acompanhava sua avó. Eram horas, até dias de caminhada. Durante a abertura da exposição "*Pena esenyaka'ma'san Amenanpe teseyaka'masanan - O fazer que atravessa o tempo"*, ocorrida durante o Festival da Panelas de Barro de 2019, a ceramista Ivanir falou sobre essas trocas da Vovó Damiana. Disse que ela trocava as panelas por espingardas. Eram panelas grandes. Os estrangeiros traziam várias coisas para trocar por panelas. E, assim, as cerâmicas foram sendo repassadas para a Guiana. Há muitas panelas espalhadas por aí.

A Ceramista Joana com seu sobrinho Jarissom têm feito uma busca das panelas produzidas por Vovó Damiana, Vovó Zilda e pelas demais ceramistas da antiga geração, bem como de vestígios cerâmicos que estão espalhados pelas redondezas da região. Dona Joana disse que aquelas é que são as panelas "tradicionais". Ela as reconhece pela borda da peça e por outras características estéticas, como o fundo, o tamanho, a alça etc. Algumas dessas peças ela conseguiu com familiares de Dona Damiana, bem como de Vovó Zilda.

Figura 30: Panelas de barro com bordas.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Em meio a uma Oficina que estava sendo feita na Casa da Cultura, na comunidade Indígena Raposa I, em setembro de 2019, fiz uma visita à Vovó Zilda. Ela me recebeu juntamente com a Mestra Ceramista Joana, sorriu e contou histórias sobre a Vovó Barro. Falou sobre sua história, mostrou suas panelas e aceitou fazer uma peça para vermos como ela fazia. Ter conhecido vovó Zilda foi grandioso para

esta pesquisa, já que ela preserva a forma mais tradicional de fazer as panelas e guarda os segredos do barro. Por ter coletado barro e ter preparado a massa, indaguei se Vovó Zilda gostaria de fazer a peça, pois temia que ela não quisesse mais fazer força, ou algo do tipo. No entanto, fui surpreendida, pois ela abriu o sorriso e disse que gostaria. Frisou inclusive que não fazia panela porque não tinha como preparar a massa. Ela falava tudo em língua Macuxi, e Dona Joana traduzia. Se a felicidade dela foi grande, a minha foi maior ainda. Assim, eu e Dona Joana combinamos de levar o barro durante a semana.

Na Comunidade, o tempo é diferente. Não existem horários rígidos. Quando marquei para levar o barro à Vovó Zilda, não foi marcado dia e hora específica. A espera não é um problema. O tempo é preenchido com contação de histórias e afazeres. Quando se percebe que em certo momento é possível fazer o que foi combinado, simplesmente se faz, como o caso relatado. Fizemos utensílios na Oficina, preparamos mais massa e, ao perceber que as coisas estavam encaminhadas, Dona Joana disse: “Hoje podemos ir com Vovó Zilda!”. Chegou a tarde, e seguimos para a casa da anciã Vovó Zilda.

Na estrada de chão, de longe se avistava Vovó Zilda. Parecia que estava nos esperando. Ficou feliz quando viu o barro. Ali mesmo no espaço onde tem passado parte de seus dias, um barracão de palha com utensílios de cozinha, televisão e rádio, rapidamente tirou a poeira de uma mesa de madeira e pediu que colocasse o barro. O silêncio pairou. Naquele momento, apenas observávamos. Com seus oitenta e poucos anos de idade, as mãos pareciam frágeis, mas tinham força e movimentos precisos. Era o encontro de dois seres que muito se conheciam: Vovó Zilda e Vovó Barro. Mostro o processo de produção da Vovó Zilda quando abordo o “processo de produção cerâmica Macuxi”. Contudo, o que gostaria de enfatizar neste momento é que existe uma ceramista muito antiga, que faz parte desse processo de revitalização dos saberes ancestrais, e mais, que não nega sua vontade e intimidade com o barro.

Após Vovó Zilda finalizar, fiquei de voltar no dia seguinte. Ao retornar, fui surpreendida, ela havia feito três panelas. Estava com um sorriso enorme no rosto. Aquele ato dizia muita coisa. Dizia que ela tinha vontade, saudade, alegria em fazer panela. Foram anos dedicados à Vovó Barro. Isso foi confirmado quando Vovó Zilda, depois de termos levado o barro para mostrar seu processo de criação e finalizado as

três panelas, após algumas semanas, pediu mais barro de Dona Joana. Nos primeiros dias com Vovó Zilda, pude escutá-la, conhecer um pouco de sua história e de sua relação com o fazer cerâmico. Durante sua fala, ela falou das regras da Vovó Barro e salientou seu querer sobre a continuação desse fazer na Comunidade. Seguem alguns trechos de sua fala traduzida por Dona Joana:

> *Ela tá falando aqui que ela aprendeu a fazer com a mãe, a avó já fazia né. Aí tinha uma tia, Terezinha. Uma tia chamada Terezinha. Foi junto com ela que foram fazer. Já vendo a mãe e avó fazendo as peças, né. Aí com essa curiosidade delas foram aprendendo, só vendo. Só vendo primeira vez, segunda vez e na terceira, já tavam fazendo elas mesmo, por conta. Então a partir daí que ela começou. E aí porque mãe, pai dela também falava né, que tem que aprender, porque um dia iam perder a avó. Que era mãe da mãe dela. Mãe do pai também, né. Um dia iam falecer. Se não aprendesse ia acabar, né. Como a gente tá repassando hoje. E até hoje ela faz. Só que ela não sabe qual ano que ela começou a fazer. Ela era novinha. Bora colocar assim, baseado nos 18 anos, 15 anos mais ou menos. De 15 pra 18 anos, né. E aí só que ela lembra, data do nascimento dela é 18 de dezembro. Que falam né, do mês de natal, só que não sabe o ano. Mas esse 18 inventaram já agora (risos). Ela não sabe se é realmente essa data mesmo. Mas pra mãe, se é mês de natal então né. Mês de dezembro. Agora a data... agora que o ano ninguém sabe. Agora que criaram essa data. Ela não sabe até hoje. Essa é a história da dona Zilda.*
>
> *Ela disse que tá mais de 5 anos sem fazer. Ela tá com uns 80 anos mais ou menos, ou até mais. Por aí mais ou menos. Um tempo desses ela fazia até aqui mesmo (referindo-se à casa em que mora atualmente). Ela nasceu aqui mesmo na Raposa. Daqui mesmo da Raposa. Tem um lugar láá, um sítio. Que aqui não tinha casa não. Lá, nome do lugar de lá, sítio, é Natal. Na beira do lago, lá longe.*
>
> *Ela aprendeu muito nova, né? E aí ela foi, deixando um pouco da família dela, começou trabalhar. No tempo que começaram fundar Clube de mãe. Que ela era uma das que fundou. Juntamente com Dona Zita. Zita da Raposa II, a esposa do Seu Marcelino. Aí depois, né? Ela abandonou. Ela saiu. E ficou ela (Vovó Zilda), coordenando o trabalho. Ela tá pedindo que continuasse trabalhando. Pra não deixar, pra não esquecer. Trabalhar junto. Junto com as mulheres. Tem vários modelos de panela, que ela tá falando, de panela grande. Que é feita urna. Que tá falando mesmo, realmente existe. E faziam o nome dessa panela grande "Murai", dessa urna. Panela grande é murai. A menor é "crautá". E aí desses menorzinho que a gente tá usando já é o nome diferente, "inhã", panela mesmo, inhã. Essas pequenininha que a gente tá usando. De agora né? Que ela sabe. E que a gente continuasse trabalhando, todo tempo assim... que eu aprendi com ela, e aí que a gente estamo esquecendo já do modelo dela. Já tem esses modelos que aprenderam já comigo (Joana). Então ela tá falando que só tem esse modelo mesmo e, só tem mesmo esse aí. É justamente por causa desse daí que eu queria aprender, pra deixar né, porque pra deixar, porque a gente tá realmente esquecendo isso aí. Isso é importante. Só que ela tá dizendo que a gente continuasse, que esses trabalho, que aprenderam muito, pra mim continuar ajudando, dando curso. Como já que ela não tá mais né? Que ela não vai mais poder trabalhar, que ela não tá podendo trabalhar. Então, que continuasse esse trabalho pra não esquecer e vai indo.*

> *Isso que ela tá falando (nó na garganta e lágrimas). (Vovó Zilda, entrevista em 27/09/2019)*

Damiana, Zilda, Iolanda, dentre outras, foram as principais responsáveis por repassarem os conhecimentos ancestrais à nova geração de ceramistas na Raposa I. Preciso ressaltar que os nomes aqui citados são de pessoas que fazem parte do grupo de frequentadores à Casa de Cultura da Comunidade e que consegui manter contato para realizar esta pesquisa. Esse lugar é reconhecido como o maior polo de produção da região. Existem outras ceramistas que moram em lugares mais distantes, mas que também produzem suas peças em suas casas; no entanto, preferi me ater ao grupo de ceramistas frequentadoras da Casa de Cultura, já que existia um grupo com um bom quantitativo de pessoas que produziam, facilitando o encontro com elas.

Mesmo que a Casa de Cultura seja um lugar de encontro e produção das ceramistas, a maioria delas também produz em suas casas. Inclusive, fazem queimas em seus quintais. No entanto, como o trabalho é árduo, no sentido de ter de pegar lenha, cortá-la e fazer todo o processo de queima, as mulheres precisam de ajuda. Nesse caso, a família, principalmente os homens, que possuem mais força, exercem essa função. Em outros momentos, elas combinam de fazer a queima coletiva no forno da Casa de Cultura, e, assim, todos se ajudam, o trabalho fica mais leve. São nesses momentos que compartilham muitas histórias. As falas trazem muito a respeito da cosmologia e cultura local; como tenho dito, a mais comentada é a Vovó Barro. Assim, pude perceber melhor a agência desse “Ser” para o povo Macuxi.

Essa forma de trabalhar fazendo o uso do próprio quintal para produzir cerâmica é similar à outras culturas de mulheres que precisam trabalhar e cuidar dos trabalhos domésticos. Um exemplo é o caso das ceramistas do Vale do Jequitinhonha-MG, conforme nos diz Dalglish:

> O local de trabalho está estrategicamente situado perto da casa, de onde as artesãs controlam as atividades dos filhos e cuidam da comida no fogão, enquanto modelam suas peças. A função de ceramista não é uma atividade exclusiva, ela é sempre praticada conjuntamente com outras funções domésticas – lavar roupa, cozinhar, cuidar dos filhos, fazer pão e biscoito, limpar a casa e trabalhar na lavoura quando necessário (2006, p. 31).

O mesmo ocorreu com a Ceramista Lídia que, mesmo indo morar na cidade, construiu seu ateliê no quintal. Após ter citado as ceramistas mais antigas e o local

onde se encontram, é importante dizer que tive conhecimento sobre a produção cerâmica Macuxi em Roraima a partir desta Ceramista, Lídia Raposo. Isso se deu por conta de que, nos anos 1990, ela saiu de sua Comunidade Indígena Raposa I para morar na cidade, começou a produzir e vender as panelas de barro, o que chegou rapidamente aos ouvidos da população. “Uma Macuxi está fazendo panela de Barro em Boa Vista!” – jornais, televisão e rádio anunciaram. Sim, um ofício milenar, parecia novidade. Pois bem, para entendermos a retomada que houve sobre a produção cerâmica Macuxi, é impossível não mencionar a história de Lídia Raposo. Antes mesmo de decidir fazer esta pesquisa, já conhecia seu trabalho; no ano de 2015, visitei sua casa/ateliê para conhecer sua história e seu processo de produção. Ela nasceu e se criou na Terra indígena Raposa Serra do Sol. Acompanhou seus antepassados no ofício da produção cerâmica. Quando criança, Lídia recorda que via sua avó Damiana fazendo as panelas, e foram essas lembranças que despertaram a vontade de fazer panela de barro. Mas o incentivo maior veio a partir de sua vivência enquanto presidente no Clube de mães, conforme segue em seus relatos abaixo. Posteriormente a isso, entre idas e vindas de Dona Lídia para a cidade, ela passa a morar em Boa Vista para sustentar-se a partir das panelas de barro.

> *Não, não. Não lembro quem foi, porque eu já tava pra cá. Agora Clube de mães antigo, que tá lá até hoje, no cantinho, perto da casa da Joana...Pois é, pra poder se unirem né, as mães, pra poder ter um meio de ganhar seu dinheirinho nessa época.* ***Você acha foi aí que voltou a fazer panela ou não? Porque eu fico me perguntando quando houve essa ideia de voltar, já que disseram que ficou parado por um tempo e como voltou. Você acha que o clube de mãe ajudou ou não?*** *Ajudou! Ajudou porque assim, deixa eu lhe falar. Antes de mim, tinham outras pessoas. Tinha a tia Francisca, né, mulher do tio Abel, que moravam lá e tinham outras professoras que moravam lá, e tavam começando a trabalhar com aquilo, com as panelas de barro. Aí então depois que eles foram embora, a professora Erondina veio de lá pra cá, aí pronto. Começou de novo. Tava ativa e tudo mais aí depois, parou. Uma casinha de palha, tinha lá, né. Aí a gente trabalhava lá embaixo. Aí quando me colocaram como presidente do Clube, aí eu fiquei lá. Meu deus eu não sabia fazer nada. Só farinha, beijú e tudo mais. Eu cresci vendo Vovó fazendo só que ela não deixava eu pegar. Aí eu cresci sem saber, sem pegar no barro. Só depois aí, já com idade, só com uns 38, 39 anos que eu comecei trabalhar com tia Zilda. A tia Francisca já tinha abandonado lá. Já tinha vindo embora. Eu morava lá ainda. Antes de vir pra cá. Aí me colocaram como a presidente do Clube, a comunidade. Aí como eu assumi, mas eu não sabia fazer nada (risos). Aí eu disse, meu deus o que que eu vou fazer aqui, mais ou menos eu sabia costurar, né. Aí foi a Florenir Motas, que ficava aqui no SETRABES, visitar Clube. Aí ela disse, Lídia, tu podia fazer uma reunião com as mães que estão aí paradas,*

> *de fazer as panelas, né. Tem? Aí eu: tem! Aí lembrei da tia Zilda, Levina, Raimunda, Olindina, mais pessoas, né. Aí eu disse elas sabem fazer. Pois então tu não faz reunião com elas e começa a fazer (palavras de florenir). O que ela me deu a ideia. Vamos começar a fazer, aí pronto. Vamos se reunir e começar a trabalhar junto. Aí pronto, começamos a trabalhar. E o que deu certo... Aí comecemo a trabalhar. Buscar barro.* ***Então foi aí que você aprendeu?*** *Foi. Eu aprendi com minha tia Zilda. Aí levamo pra frente. Aí teve a minha vice, era a Cibele, minha tesoureira era a Valnizea, a Joana, a Margareth, Ivanir, esses povo novatos começaram a entrar. Aí aprendemos juntos com elas... Depois de vir pra cidade eu voltei a aplicar um curso lá na Raposa. E comecemo a trabalhar. Eu! Ixi! Fazia uma panelinha toda torta, tudo mais. Mas eu comecei a fazer e gostei. Pronto. Nós fizemos um grupo grande. Tinha as pessoa que pintavam pano de prato. Tinha as pessoas que faziam bolsas de fibra, a Ivanir, ela sabe fazer bolsa muito bonito, bolsa de fibra. Aí eu fiquei no grupo de panelas, por isso que eu aprendi mais. Tinha divisão. Cada grupo tinha o seu. Eu trabalhava assim ó, por isso que tinha muita gente trabalhando, eu vou fazer 10 panelas, 5 é do clube, 5 é meu. Assim todinho. Aí se eu fizer 6, 3 é do Clube e 3 é meu. Era tudo assim lá. Ou então se quisesse deixar lá pra vender, deixava....* ***Mas teve uma hora que todos queriam fazer panela?*** *Quiseram fazer panela, e viajamos. Convidaram a gente pra cá (Boa Vista) pra apresentar, trazer as panelas tudo tortinha, vinha sem tampa, mas vinha(risos). Tudo a gente trazia. A gente ficava num alojamento ali no Totozão.*
>
> *É, uma hora foi de fazer panela. E pronto, e comecemo, e viajemo, levemo tia Zilda, levei a Raimunda comigo pra Brasília. Nós fomos apresentar nosso trabalho, aí fomos convidadas pra cidade, tem eventos, a gente vinha pra cá e tudo mais, foi crescendo, foi crescendo. A gente vendia bem. A gente levava lá pro interior, aí chegava, fazia reunião, quê que a gente ia fazer. Ah, tá precisando disso, tá precisando de linha, tá precisando isso, era desse jeito. A gente voltava, trazia uma pessoa comigo, a gente comprava, levava pra comunidade, era assim. (Lídia Raposo, entrevista em 28/08/2020)*

Quando Lídia foi morar na cidade, trabalhou para governo, mas posteriormente saiu do emprego e começou a trabalhar em casa de família. Ela disse que diariamente pensava em produzir as panelas e decidiu tentar. Então, durante o dia trabalhava nas casas como doméstica e, à noite, trabalhava com o barro. Apenas com as lembranças do que sua avó ensinou, do que havia aprendido com suas parentes na Raposa, iniciou o processo, onde algumas coisas deram errado. Primeiro, ela fez a queima apenas com o carvão. Não funcionou, porque a panela, além de ter diminuído, não atingia a temperatura necessária. Depois queimou com lenha e funcionou. Nesse jogo entre erros e acertos, muitas panelas racharam antes ou durante a queima, contudo, já domina atualmente a cozedura. Quando conseguiu finalmente fazer a tradicional panela de barro Macuxi, tinha auxílio de familiares que

saíam durante o dia de bicicleta para tentar vender e aumentar a renda da família. Quem quisesse a panela e não tivesse dinheiro podia utilizar o mesmo método que faziam no passado: trocar por algo que a família necessitava. Geralmente, eram alimentos. Conforme as vendas foram crescendo Dona Lídia e seus familiares começaram a se sustentar apenas com a venda e, posteriormente, ministrando cursos sobre a panela de barro.

Ao relatar sua história sobre o processo de produção das panelas de barro, Lídia falou que ainda segue alguns costumes; no entanto, também mudou alguns procedimentos que considero como mudanças na tradição, ou seja, ela utiliza um novo modo de fazer. A partir de então, pude evidenciar algumas transformações. Uma delas é o formato da panela, que agora tem alça. Além do mais, os clientes e restaurantes locais começaram a encomendar outros modelos, onde da panela de barro surgiram travessas, cuscuzeiras e outros utensílios bem diferentes das panelas antigas. Essas modificações foram necessárias para que ela pudesse aumentar a renda e atender à demanda.

Uma das dificuldades encontradas inicialmente foi conseguir a matéria-prima, já que esta existe em abundância na Comunidade, mas não na cidade. Então, passou a procurar lugares alternativos em córregos próximos à Boa Vista até encontrar uma de suas principais fontes, na BR 174. Devido ao esforço contínuo para carregar peso e bater barro, em um dado período percebeu que precisava da ajuda de rapazes, sendo esse ponto considerado outra transformação, conforme as regras. O homem passou a ajudar, principalmente por ter mais força. Não apenas familiares de Lídia, mas outros homens de outras Comunidades indígenas já fazem suas peças e comercializam. Isso levou um tempo, foi aos poucos. Mas, para as mulheres, percebo que é uma boa contribuição, principalmente para carregar o barro e cortar lenha. Além de eles auxiliarem nos serviços mais pesados, alguns passaram a produzir peças cerâmicas, como o ceramista Terêncio. Essas transformações também ocorreram em outros polos de produção cerâmica em comunidades tradicionais do Brasil, conforme aponta DALGLISH (2006, p. 16) que, em sua pesquisa realizada no Vale do Jequitinhonha, após ter visitado ao menos nove municípios, encontrou na cidade de Caraí, homens que fabricavam cerâmica, um ofício que naquela região era feito apenas por mulheres. O fator que sobressai é que eles advinham de famílias de ceramistas.

Lídia, além de produzir suas cerâmicas na casa/ateliê que morava, por meio de programas do SENAC, levou o curso de cerâmica para várias Comunidades Indígenas de Roraima. Isso pode ter sido a fagulha que acendeu a chama para a retomada da produção cerâmica Macuxi. Para Lídia, as panelas têm mais do que o valor econômico, elas carregam em si valores simbólicos de sua cultura. Ao tratar do termo “cultura”, refiro-me aqui a indivíduos que seguem uma “tradição”, termo esse muito utilizado pela própria Lídia. E “tradição” no sentido de continuar a reproduzir o que os antepassados ensinavam, de geração em geração, fazendo com que assim seja caracterizado o modo de vida, o costume de um povo. Ela enfatiza que seu maior orgulho é estar mantendo sua cultura. Suas panelas se tornaram conhecidas na cidade mesmo com algumas das transformações que ocorreram, como em suas tampas e pegadores, por exemplo – já que antigamente a panela possuía quatro pequenos pegadores e agora possui dois. Com o tempo, também surgiram os refratários, as cuscuzeiras, fogareiros, peças de formas e tamanhos diferentes, dependendo da encomenda de cada cliente, e tudo feito manualmente. Em todo esse processo de criação, podemos perceber as interferências devido à relação com outras culturas, com outros fatores sociais, acarretando, assim, nas transformações estéticas quanto ao formato e produção.

Lídia, ao ministrar cursos conjunto com outros ceramistas em várias comunidades indígenas do Estado, me contou que o processo de modelagem da cerâmica é manual, mas que algumas comunidades já são equipadas com forno próprio para a queima da cerâmica. Ela explicou que, embora algumas tenham, ela não o usa, pois prefere a queima tradicional. Provavelmente, isso ocorre porque até hoje ele não conseguiu adequar o forno à temperatura correta, pois a argila da região da Raposa Serra do Sol tem uma pequena concentração de enxofre na composição, fazendo com que exploda se a temperatura não estiver certa. Dessa forma, o método tradicional para a queima continua a ser praticado.

Pude constatar o aumento na produção das panelas de barro Macuxi isso ao visitar os eventos, sendo um dos principais o que acontece na Terra Indígena Raposa Serra do Sol, o Festival de Panelas de Barro. Por meio das conversas informais, escutei os mesmos discursos, conforme relatado no decorrer deste trabalho por Lídia Raposo, que homem já pode fazer a panela de barro; que é preciso pedir permissão da “Vovó Terra”; que não se pode ter relações sexuais dias antes de produzir ou estar

em período menstrual etc. Também foi possível ver diversas formas dadas ao barro, que não apenas as panelas, conforme veremos nos relatos de outras ceramistas a seguir.

Vale dizer que mesmo que a Ceramista Lídia tenha ido morar na cidade, as idas à Comunidade Raposa I continuaram, principalmente para visitar os parentes. O contato de Dona Lídia com as demais ceramistas da região também continuou. Hoje esse local possui um polo de ceramistas proativas, principalmente depois de ter sido criada a Casa de Cultura, que possui uma boa estrutura para fomentar o fazer cerâmico. Tive aproximação com esse grupo de mulheres; dentre elas, pude manter uma maior relação com Dona Joana, visto que ela deixava sempre as portas abertas para eu acompanhá-la em seus trabalhos. Estar ao lado dela era uma forma de acompanhar o trabalho das demais, visto que, em certos momentos, faziam o trabalho em coletivo. Em outras situações, algumas ceramistas trabalhavam em casa. Passei algumas temporadas[35] na Raposa I para poder mergulhar nesse universo da Vovó Barro e presenciar o cotidiano das ceramistas, da Comunidade, e foi isso que me fez entender o contexto que abordo nesta tese. Devido à pandemia do COVID/19, não pude ir com a mesma frequência de antes à Raposa no ano de 2020. Contudo, quando tinha a oportunidade de fazer alguma imersão, ia preparada para passar mais tempo e participar das vivências das quais têm sido combustível para uma coleta rica em informações, imagens e percepções do universo cosmológico Macuxi.

Conheci o trabalho das ceramistas Margarete, Lelibete, Ivanir, Cleocimar de perto, mas tive a oportunidade de conviver e aprender mais sobre a Vovó Barro, na Raposa I, com a Mestra Ceramista Joana. Ao contar sua história disse que tocou no barro ainda cedo, aos seus treze anos, aproximadamente, mas ela disse que começou escondida da mãe, já que nessa idade ainda não podia mexer com cerâmica. Assim como outras mulheres, Dona Joana foi insistente: ela queria trabalhar com isso, mas as questões culturais não permitiam. Ela disse que:

> *Mas na época ninguém podia mexer, né? Aí também foi passando eu era muito curiosa pra ver, por causa das histórias, já que elas, minha mamãe deixava. Minha mãe, minha avó, minha tia, sabia tudo fazer, menos eu. Por aí, essa idade que eu era criança, mas aí o tempo foi passando, passando.*

[35] Desde o início deste estudo, realizei algumas pesquisas de campo, em que permaneci na comunidade Raposa por alguns períodos: Oficina de Cerâmica (2018) – 7 dias; Preparação para o Festival das Panelas de Barro (2019) – 10 dias; Festival das Panelas de Barro (2019) – 4 dias; Visita à comunidade (2021) – 7 dias; Visita à comunidade (2022) – 10 dias.

> *E aí com 18 anos já, também, já comecei curiar. Fui fazendo, fui fazendo de novo. 18 anos que comecei, mas eu comecei escondida do meu pai. Meu pai, ele era pajé, né. Aí ele não deixava. Nessa época que não deixava porque não sabia rezar. Que meu filho ia ficar doente se não rezasse. É porque também, eu já tinha uma criança, né? Que eu não podia pegar por causa disso, eu sempre pedi para ele rezar para mim, aí acho que ele zangou. 'Não vou falar mais rezar quanto tá teimando!' (JOANA, 2019, 25 de setembro).*

Depois que Dona Joana chegou aos seus dezoito anos e mostrou aos familiares o quanto queria fazer esse ofício, permitiram. Seu pai fez os rituais e rezas para que tudo ficasse bem. "Ele dava água pra tomar e pra passar no braço. Água e urucum, né! A gente fazia. Passava na perna, passava no braço. Todo corpo". (JOANA, 2019, 25 de setembro). A partir de então, a jovem ceramista passou a acompanhar sua tia Zilda para buscar barro. Antes de irem, a tia fazia a reza, "aí na hora de fazer panela, ele não deixava. Eu só ia mesmo pegar. Não tirava, só pegava mesmo para colocar na costa e ia embora. Aí fui indo, fui indo, até que 19, 20 aí que comecei mesmo trabalhar" (JOANA, 2019, 25 de setembro). Mas o pai ainda não havia deixado. Foi quando certa vez a pegou em flagra. "Aí eu tinha que dar panela para ele, aí. 'tá bom, minha filha, a partir de hoje, você vai fazer'. Ele deixou. Aí, eu gostei, né! (risos)".

Quando começou a fazer as panelas, Dona Joana disse não atingia uma acabamento bom. Mas a partir do momento que suas panelas começaram a entrar no comércio as pessoas faziam exigências, queriam panelas mais bem trabalhadas. Isso foi perceptível a partir do momento que as ceramistas começaram a participar das Feiras do Governo do Estado, em que eram convidadas a expor e oferecer cursos. Com o intuito de aprimorar os conhecimentos técnicos na área cerâmica, gestores do SEBRAE auxiliaram as mulheres quanto a novos processos técnicos e acabamentos, de modo que elas, a partir de então, passaram a investir mais no acabamento das peças para poderem comercializá-las.

> *É! Mas a gente já tinha ido, saído assim, pras feira, pelo governo, assim. Convidava, a gente ia. Mas as panelas não era bem perfeitas. Aí como eu já saiu pro mercado, Aí os pessoal do SEBRAE vieram, né. Conversar com nós lá, pela feira mesmo. Viram as peça. Que os acabamento ainda tavam (risos)... E aí pediram pra gente fazer curso. Dos acabamento. [...] Urrum, foi com um branco já. Assim, ensinar não. Só mesmo explicar. Como é que é sobre o curso, encontro, né? Aí depois explicando como é que era pra fazer. É, assim se a gente tá vendendo. Tinha que sair perfeito. Não podia*

> *tá vendendo coisa feia, assim, né? Aí nós fomos na cidade, já vindo com esse pensamento de fazer um acabamento melhor. Aí quando nós caprichemo. Urrum. Aí a gente se perguntava, olha aí minha panela qual lado tá feio? Não! Pelo amor de Deus, não é pra ficar brabo não. Não, ali tem um erro ali. Tá bom? Tá! E aí foi assim, foi assim, foi assim, aí melhorou (JOANA, 2019, 25 de setembro).*

Após o contato com o comércio na cidade, as ceramistas passaram a sofrer algumas exigências para que suas panelas fossem vendidas. Até então, elas produziam as peças conforme a geração anterior havia ensinado, um acabamento rústico, ou, ainda, acabamento tradicional, como chamam. Podemos perceber que durante esse período inicial de contato nos anos 1990 com os não indígenas nas feiras é que as ceramistas passaram a incorporar novos elementos técnicos, bem como outras formas, pois, depois de alguns anos indo vender nas feiras, solicitaram alças e tampas nas panelas, que, até então, ainda mantinham o formato produzido por seus ancestrais.

> *É! E quando a gente levava né, uma vez que eu levei uma panela que faltou grudar a calça. Aí veio um lá do setrabes: "a senhora vai vender isso aqui?" Na época, a panela mais caro era 20 reais. A mais caro. De 10, de 5 de 2, de 7. Essa panela era de 7, eu lembro. Ela era desse tamanho (mostrou como se fosse um tamanho médio, 25 cm de diâmetro). Era 7 reais. Aí ele olhou a panela e perguntou a senhora vai vender a panela assim? Vou! Mas a senhora nem prestou atenção, né? E esse erro aqui? Ele amostrou né. E esse erro aqui? Tá bom eu vou abaixar o preço de 7 foi para 6 reais, tá bom? Tá! Então tá. Aí ele começou conversando. Quando for assim vocês presta atenção nos acabamentos. Aí deu um puxão de orelha (JOANA, 2019, 25 de setembro).*

Nesse início de vendas – em que ainda não faziam tampas nem alças, Dona Joana disse que fazia as panelas "só é desse de Pinguinho. Aquele botãozinho, né, de quatro botão. E essa daqui (mostrou uma panela de pescoço). A maioria era de pescoço". Nesse momento, precisavam apenas "melhorar o acabamento", conforme foi sugerido pelos não indígenas. Entre idas e vindas para irem vender panelas na feirinha, foram acompanhadas por aproximadamente oito anos pelos assessores do SEBRAE. "Os pessoal vinha buscar a gente aqui. Que a gente acompanhamo quase 8 anos do pessoal do SEBRAE". Nesse mesmo período foi que as mulheres estudavam sobre os valores a comercializar as panelas. Foram instruídas sobre como pensar nesses valores, desde o trabalho da coleta do barro até o acabamento. Mesmo

que esse relato advenha da Mestra Ceramista Joana, outras mulheres participaram desse movimento.

Com a demanda aumentando para fazer panelas, a busca pelo barro se deu em lugares diversos, principalmente quando mudava a estação. Em períodos chuvosos, alguns lugares ficam menos acessíveis. Precisavam do apoio das ceramistas mais velhas para mostrar os bons barreiros e, assim, aprenderem a identificar a Vovó Barro:

> *Aí quando a gente tá extraindo a matéria-prima aqui mesmo, é um preço diferente. Mas aí na época era mais na costa. Não tinha carro, não tinha bicicleta, não tinha moto. Quem tinha bicicleta ia de bicicleta. Quem não tinha ia na pernada mesmo. Que nem a gente foi naquele dia.*
>
> *Conhecia só uns barros, só. Só era o do São João e esse branco lá. Só esses dois que a gente trabalhava. Aí depois a gente foi aprendendo já. Aprendendo, aprendendo. Tava lá com tia Zilda sempre ensinando. Lá com ela. Eu acompanhei muito lá com ela (JOANA, 2019, 25 de setembro).*

A partir destes relatos, passei a entender não apenas sua própria história com a cerâmica, mas a forma que impulsionou esse fazer que interligou o ofício das ceramistas da Raposa com a cidade, assim como ocorreu com Dona Lídia. Com o passar do tempo, veio a construção da Casa de Cultura, fazendo com que as ceramistas pudessem se reunir com mais frequência, repassar conhecimentos e verem as melhores formas de trabalhar. Foi quando surgiu, então, o Festival das Panelas de Barro, onde, além de as ceramistas irem vender suas peças na cidade, agora os não indígenas podiam ir à comunidade conhecer a cultura Macuxi e adquirir suas panelas. Dona Joana sempre foi ativa durante os Festivais; falarei melhor sobre isso no próximo capítulo.

Além das ceramistas da Raposa, durante uma Oficina de Cerâmica que ocorreu no município de Uiramutã, pude conhecer outras ceramistas Macuxi muito engajadas e que estão fazendo história em suas Comunidades. O acesso a elas aconteceu graças à programação do evento “Visita Itinerante do Conselho Estadual de Cultura e I Semana Cultural da Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Desporto de Uiramutã”, do qual fiz parte da intermediação e organização. Devido à função com a logística, como providenciar o material, convidar pessoas das comunidades indígenas mais próximas, identificar as Mestras Ceramistas para conduzir a oficina, fazer registros fotográficos, vídeos e entrevistas, pude me

aproximar das ceramistas Erlize e Lourdes. Para isso, contei com o apoio da prefeitura do município, bem como do Conselho Estadual de Cultura de Roraima – CEC, do qual fazia parte. Comuniquei a elas sobre esta pesquisa e perguntei se gostariam de contribuir com seus relatos, se poderia registrar a forma que fazem as peças e adentrar suas relações com a Vovó Barro. Prontamente aceitaram e manifestaram alegria por saber que futuramente terão o registro desses saberes. Ao passo que aceitaram, nos juntamos para fazer todo o processo da Oficina que ocorreu durante o evento. Nisso, estava incluso coletarmos os materiais para fazer as panelas, os saberes da Vovó Barro, acabamento das peças e queima, os quais ainda serão vistos durante este capítulo.

O primeiro dia do evento consistiu em apresentarmos o papel do CEC, saber quais as estruturas que atuam no campo da cultura, bem como conhecer os produtores e artistas locais. Foi diante disso que conheci a primeira ceramista, Mestra Lourdes. Conversei com ela sobre a oficina de cerâmica e disse que gostaria de conhecer as ceramistas locais para convidá-las a conduzirem a oficina, caso tivessem interesse. Ela logo se prontificou e indicou outra ceramista. Ao fim de nosso primeiro diálogo, combinamos de nos encontrarmos no dia seguinte para planejarmos os detalhes da Oficina de Cerâmica, visto que visitar os artistas locais também fazia parte da programação do evento.

Ao chegar à casa da Mestra Lourdes, uma mesa exposta com peças cerâmicas e materiais que eram utilizados para produção nos esperava. Ela estava feliz em apresentar e falar de seu ofício. Disse que já tinha parte do material para usar na Oficina e que teríamos de coletar outros na beira do rio, como as pedras de jaspe e capembas[36]. Além disso, também disse que teríamos de chamar a outra mestra ceramista e que precisaríamos de um transporte, pois sua casa ficava na Comunidade Indígena Willimom, a alguns quilômetros da sede de Uiramutã, em que ficava a casa da Mestra Lourdes. Como a prefeitura havia disponibilizado um carro para executar nossas ações, logo marcamos para ir até a ceramista pela parte da tarde. Fizemos o convite para a jovem ceramista, que prontamente aceitou.

[36] São talos de buriti, uma palmeira típica de região que queima rápido e que existe em abundância.

Figura 31: Peças cerâmicas, pedras de jaspe e pedaços de cabaças.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

Ao olhar detalhadamente as peças expostas, chamou-me atenção o acabamento de duas xícaras. Estavam tão brunidas que o brilho ressaltava. Essas eram justamente as peças feitas pela outra ceramista, que Mestra Lourdes indicou e sobre a qual falarei mais adiante. Após apreciar as peças e os materiais, perguntei à Mestra Lourdes se poderíamos entrevistá-la para saber de sua história e a história de seu povo Macuxi com a cerâmica. Ela aceitou. Abaixo, seguem alguns trechos:

> *Meu nome é Lourdes Silva, sou Macuxi, moradora de Uiramutã.*
>
> *Os meus pais eles nasceram aqui, eles são daqui. Meus pais eles moravam numa comunidade próxima daqui. Tem o nome da Guiana, tem o Tapá, e também eles moravam aqui. Mas nasceram mesmo aqui no Brasil. Mas antigamente eles não viviam só em um lugar, eles viviam mudando de lugar, de lugar, e eu cresci aqui, no Uiramutã mesmo.*
>
> *A minha história com a cerâmica vem de muito tempo, né? Eu vi a minha vó, minha finada vó, mãe da minha mãe, ela fazia. Ela era artesã de panela. A minha vó era Maria Nazaré. Ela fazia mais aquelas panelas para caxiri, panelão grande.*
>
> *Eu só olhava. Minha avó dizia que quando era nova não pode trabalhar com argila. Era isso que ela falava pra nós. Porque isso podia prejudicar nossa saúde futuramente. Dando resfriado no braço e outros problemas de saúde que poderia vir causar. Por isso, ela não deixava nós mexer com argila quando ela estava fazendo. Não podia chegar perto, fazer zoada, então ela fazia num local reservado, sem ninguém entrando lá. Ficava só ela e a argila. Só ela pegava o barro. Tinha um ritual.*

> *Hoje a gente não faz muito, mas ainda existe pessoas que faz esse processo de ritual, que leva o caxiri no local onde vai tirar, que fala com a dona do barro, que a gente fala que é a vovó, e vai tirando a argila.*
>
> *Eu já vim pegar agora, depois de adulta. Eu tenho 42 anos, eu vim pegar eu tinha 38 anos.*
>
> *Tinham parado. Como eu disse, só quem podia fazer era as idosas. Só elas podiam fazer. Como elas foram indo, se acabando, morrendo... E aí então as velhinhas foram acabando ali. Então, as novas não faziam mais, não praticavam. Até que um dia eu fui trabalhar como professora, e tinha uma tia que ainda faz, o nome dela é Ordazina, no Willimon. Porque minha mãe mesmo ela não faz, só minha vó mesmo que fazia. Como ela disse, minha vó nunca deixou ela fazer.*
>
> *Então minha tia fazia. E nós na escola trabalhamos com semana cultural, onde planejamos o que nós vamos desenvolver, justamente pensando no resgate da cultura, na revitalização da cultura, naqueles que ainda estavam, né?! Praticavam... Então, nós começamos a fazer os projetos e trabalhar na escola. Foi quando convidamos a titia e ela veio fazer o trabalho dentro da escola.*

Depois de conhecer um pouco do trabalho e história da Mestra Lourdes, combinei de ir falar com a Mestra Erlize. No horário marcado, segui para a Comunidade Indígena Willimon. Ao chegar à casa da ceramista Erlize para fazer o convite para conduzir a Oficina juntamente com Dona Lourdes, deparei-me com uma jovem entusiasmada. Falou sobre a produção cerâmica em sua Comunidade e que, inclusive, estava auxiliando na construção de um espaço de artesanato para que pudessem reunir mais pessoas e repassar os saberes. Para isso, contaram com a ajuda financeira da Diocese de Roraima. Com esse auxílio, compraram materiais de construção. Tiveram apoio da prefeitura do município para conseguirem transportar os tijolos e cimento, pois o trajeto de Uiramutã é de difícil acesso. Importante ressaltar que a oficina seria ministrada nessa Comunidade, pois é considerada o local de maior produção cerâmica, visto que a matéria-prima é abundante. Contudo, houve alguns contratempos. Parte da Comunidade não estava presente. Foram para a manifestação dos Povos Indígenas que ocorreu no Centro de Boa Vista-RR e em Brasília-DF. Por esse motivo, a oficina foi transferida para o centro de Uiramutã.

Ao convidar a jovem Mestra Erlize para conduzir a oficina, ela se prontificou a conduzir juntamente com a Mestra Lourdes e a pesquisadora. Sendo assim, logo planejamos o que levaríamos para o primeiro dia da oficina. O principal era o barro. Como não sabíamos se conseguiríamos preparar a massa durante o pouco tempo que tínhamos antes de iniciar a oficina, por precaução, levei alguns quilos do barro

que havia guardado desde o Festival da Panela de Barro do ano de 2017, da Comunidade Indígena Raposa Serra do Sol I, do município de Normandia. Levei em torno de 20 quilos de barro, e as Mestras de Uiramutã, em torno de 15 quilos. Isso foi suficiente para cerca de trinta pessoas fazerem pequenas peças.

A oficina durou dois dias e foi o suficiente para cada participante produzir uma peça cada um, incluindo o acabamento. Como se inscreveram tanto mulheres mais senhoras quanto uma turma de jovens, colocamos as senhoras para produzir em uma mesa e os jovens em outra. Durante a oficina, percebi e entendi melhor quando se fala no sagrado da Vovó Barro. Desde o início das explicações sobre de onde se é retirado o barro, este é chamado de Vovó Barro. Repetidas vezes as ceramistas diziam aos participantes que Vovó Barro não gosta de barulho, pois fica zangada. Não podia trabalhar com a Vovó Barro se estivesse menstruada ou se tivesse mantido relações sexuais. E assim repetiam as regras da Vovó Barro. Vez ou outra, alguém dizia em tom mais alto: “Silêncio! A Vovó Barro vai ficar zangada!”. E isso foi comprovado quando as peças começaram a secar. As pessoas que não se concentravam, que falavam muito, tinham suas peças rachadas. Antes de iniciar a Oficina, a ceramistas deixaram as regras da Vovó Barro muito claras e enfatizavam a importância de segui-las.

Saindo da questão técnica do fazer cerâmico e entrando na relação de afeto e ancestralidade com a Vovó Barro, os Macuxi veem cada punhado de argila como um ser, uma entidade. A experiência de produzir junto com as ceramistas Macuxi trouxe entendimentos que só foram possíveis de enxergar graças à convivência com elas durante esse processo. A todo momento, Vovó Barro foi citada. Ela estava ali conosco o tempo todo.

Ao iniciar o segundo dia de oficina, a primeira coisa que as ceramistas perguntaram aos participantes foi se alguém sonhou com algo diferente. Se alguém sonhou com a Vovó Barro. Isso foi perguntado por que, segundo as Macuxi, é comum ter sonhos com ela quando se produz cerâmica. Ela pode aparecer de várias formas. A Mestra Erlize relatou para todos naquela manhã um sonho que teve com a Vovó Barro:

> *Teve uma vez que a gente tava numa oficina e aí a gente tinha feito a descoberta de outro barro que ninguém tinha mexido nele. Tá aí a gente pegou o barro, fomos lá, pediu a permissão da vovó barro, e fez aquele ritual todinho e daí a gente começou a fazer as panelas. Aí quando foi o segundo dia da oficina né, a noite, aí eu tive um sonho. Era uma vovozinha baixinha, uma moreninha, gordinha, dos cabelos cacheados. E daí ela falou pra mim fazer quarenta copos com aquele barro que eu tinha pegado, e deixar num local que eu não posso falar. Pra mim deixar lá. E ainda até hoje eu não fiz. Acho que ela fica me cobrando porque às vezes eu sonho com ela, né (Erlize, 03/05/2019).*

Todas as falas voltadas para a Vovó Barro mostravam a importância e agentividade que essa "entidade" possui na cultura Macuxi. É natural falar da Vovó Barro, conversar com a Vovó Barro. E isso já se visualizava no próprio comportamento dos participantes. Para alguns, essa era uma nova percepção; outros já viram suas mães e avós ensinarem a esse respeito.

Eu, naquele caldeirão ancestral, não poderia deixar de me relacionar com este "Ser". Ao iniciar minha peça, recordo que era a segunda vez que fazia isso sendo guiada pelas ceramistas indígenas, pedi permissão, conversei com carinho na hora que iniciei os acordelados. Cada passo dado, Vovó Barro ia mostrando sua forma. O momento de maior calma e paciência é a hora de alisar a peça. Após ter tirado o excesso raspando com a faca, a peça já está resistente, mas ainda úmida. Passa-se a pedra pela primeira vez, para tirar a imperfeições, molhando a ponta da pedra na água com sumo da folha de mutambeira[37]. Esse sumo serve para a peça secar mais rápido; por esse motivo, não é indicado que molhe o barro com o sumo da mutambeira durante o processo de modelagem. Após esperar aproximadamente meia hora, novamente passa-se a pedra jaspe em toda peça. Isso se repete durante toda uma manhã, ou até mesmo o dia. É o momento em que as histórias emergem. Que os ânimos se exaltam. Principalmente quando a panela não racha, visto que alguns participantes tiveram essa experiência de ver sua peça rachar. Quando isso acontecia, as mestras ensinavam como consertar. Depois de muitas horas, cada um alisando sua peça, o brilho começa a surgir. A Mestra Lourdes disse que, quanto mais se alisa, mais a pedra em conjunto com a mão vai aquecendo. É uma conexão. A Vovó Barro gosta. A peça fica bem cuidada, bem brunida. Para finalizar o brilho, esfrega-se o TNT em toda a peça. Apenas em Uiramutã observei o uso dessa água com a folha de

[37] É uma planta nativa que libera uma substância colágena na água quando triturada.

mutambeira para alisar as peças, esse pode ser um dos motivos de existir um brilho diferenciado nas peças feitas nessa região.

Era para a oficina ter finalizado às 17 horas, mas alguns participantes, principalmente as senhoras, queriam fazer mais, bem como queriam alisar melhor as peças que já estavam acabadas. Entramos pela noite. As ceramistas disseram que já era possível fazer a queima, pois como havia muitas peças pequenas, já haviam secado. Elas também tinham panelas guardadas esperando para serem queimadas. Logo nos unimos para tentar fazer a queima, já que todos queriam assistir a esse belo espetáculo. Fomos atrás de tijolos, grelhas e lenha. No entanto, choveu. Deixaram a queima para depois.

Durante essa oficina, foi possível acompanhar o processo da cerâmica produzida em Uiramutã, da qual exibirei mais detalhes mais adiante. Um dos pontos que destaco é que a Mestra Erlize é uma das mais jovens ceramistas que conheci durante esse trabalho e que, por ser muito ativa, tem conseguido repassar os saberes aprendidos com seus antepassados com muito primor. Ela deixou claro o quanto queria atuar com esse ofício durante sua fala:

> *2013/2014, mais ou menos, veio uma senhora da Raposa participar de uma oficina, convidada pela escola da comunidade. Aí ela veio ensinar. De primeiro, a minha avó disse que eu não podia participar porque eu era muito nova, e eu podia sentir dores nas mãos, as minhas mãos podiam adormecer, ficar dormentes, né? E levar isso assim, e ficar sofrendo pro resto da vida. E aí depois ela faltou que "tá". Como eu queria... Assim, eu sempre fui curiosa, né? Para aprender... Como eu queria ela: Tá bom! Minha mãe também falou que: - Tá bom, tu vai participar.*
>
> *Eu tinha 17 anos. E como eu tinha um filho, meu filho tinha 1 ano e elas não queria deixar eu participar justamente por causa disso. Que ele não andava e, segundo ela, como a argila é bem fria, gelada, podia também esfriar a perna dele e daí ele não podia andar rápido. Ia andar mas com o tempo. Um ano, dois anos, dois anos e pouco. Eu falei que tenho em fé, acredito em Deus e que nada disso vai acontecer. Aí ela falou: - Então, vamos pedir permissão para você trabalhar com ela.*
>
> *Todas as que estavam participando pedimos permissão para poder participar. Tinham outras jovens. Fizemos a oração com a ceramista. Começou esse ritual, a gente fez no local que a gente ia tirar o barro (Erlize, entrevista em 03/05/2019).*

Após Erlize iniciar a vida de ceramista em sua Comunidade, não parou mais e segue seus dias com muita alegria realizando uma vontade que era antiga. Agora,

exerce esse papel fundamental de propagar os conhecimentos e comercializar as peças mais brunidas que já vi pelo estado de Roraima.

Cumprida a missão de repassarem seus conhecimentos sobre a vovó Barro durante a Oficina, percebi que reacendeu a vontade de continuarem a trabalhar com o barro em muitas mulheres. Ao término, umas conversaram com as outras para ver a possibilidade de continuar produzindo, já que uma parte retomou o contato com o barro nessa oficina. Em suas conversas, diziam que lembravam de seu passado, de suas avós fazendo potes e panela para o caxiri. Com o apoio dos políticos locais que, até então, não haviam presenciado o potencial de criação das ceramistas, marcaram outra oficina para produzir peças para o dia das mães. Passada uma semana, chegou em meu celular a imagem delas produzindo e queimando as peças. O lugar onde fizeram a queima praticamente ficou permanente e decidiu-se criar um espaço para a produção cerâmica na sede de Uiramutã. Mas, ao retornar ao local no ano de 2021, constatei que não criaram esse espaço na Sede do Município.

Ao apresentar as ceramistas que nortearam este trabalho, inicialmente me ative a mostrar, principalmente, como se deu o início de seus ofícios, suas relações com Vovó Barro, suas relações entre as ceramistas, um pouco do percurso histórico de cada uma e, em seguida, apresentarei o processo cerâmico mais detalhadamente.

3.3 PROCESSO DE PRODUÇÃO CERÂMICA MACUXI

Até o momento, apresentei o modo de vida dos Macuxi, a cosmologia que rege sua cultura e aquilo que tange ao trabalho de sua arte com o barro, sobre a agência do “Ser” Vovó Barro. Vimos como são usados os rituais, suas regras e elementos que antecedem a modelagem. Agora, adentrarei os pormenores para a feitura das peças, que tipo de materiais são utilizados, as formas de modelagem, como é feita a coleta do barro e a queima.

3.3.1 MATERIAIS

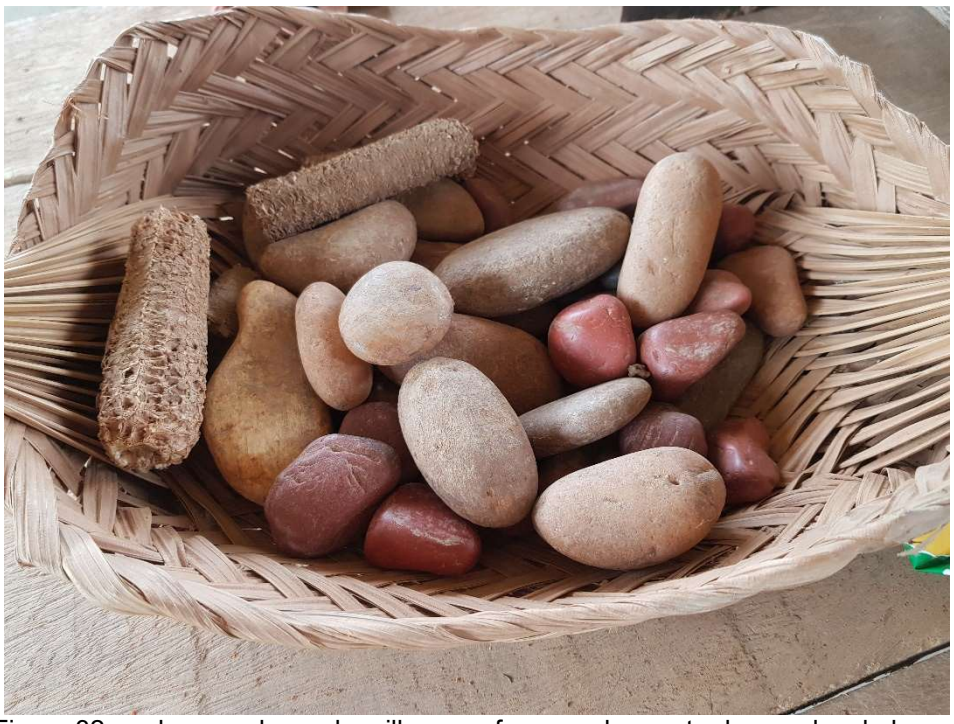


Figura 32: pedras e sabugo de milho para fazer acabamento de panelas de barro.
Fonte: Dayana soares, 2019.

As ceramistas Macuxi utilizam, em sua maior parte, materiais retirados da natureza para produzem suas peças cerâmicas. Preservam características que foram repassadas pelos seus antecedentes. Contudo, naturalmente, também inseriram elementos e novas técnicas ensinadas pelos *karaiwá*. Se antes tinham de pilar o barro com pedra e não peneiravam, hoje, utilizam pneus, socadores de madeira e peneira. Antes, as panelas eram feitas do tamanho que quisessem e não tinham tampas. Atualmente, as ceramistas sabem a quantidade exata de barro para fazer panelas de mesmo tamanho para poderem comercializar, bem como inseriram as tampas e alças. Algumas usam moldes feitos de papelão ou papel borracha (EVA). Todavia, existem as matérias de que não abrem mão, como a pedra de jaspe para polir, pedaços de cuia para abrir e selar os poros do barro, sabugo de milho, capemba ou lenha de caimbé, para fazer a queima. Com exceção da ceramista Lídia, que adaptou sua queima com madeiras de restos de construção ou mesmo MDFs. Ao ver os materiais que são utilizados, mostrarei que o uso destes está de acordo com o que se é encontrado na região, como foi o caso da coleta de pedras jaspes e capemba em Uiramutã.

Esse ofício milenar nos faz pensar que sempre foram utilizados os materiais advindos do meio ambiente que circunda os povos que produziam cerâmica. Isso fez com que soubessem da eficiência de cada material e que são utilizados até os dias de hoje, como no caso dos Paiter Suruí, de Rondônia onde utilizam a coquinhos de tucumã para polir as peças, fibras para fazer as alças dos balaios de carregar barro, palhas para as cestarias, conforme explicado por Vidal. (2011, p. 52).

Quando estive em Uiramutã para realizar a oficina de cerâmica, fomos coletar materiais como a pedra de jaspe e capemba. Em virtude de esse lugar ser cercado de serras, cachoeiras e corredeiras, essas pedras existem em abundância. A mais utilizada para produzir é a jaspe por ser uma pedra bem lisa. Chamam também de “pedra de rio”. Como essas pedras roçam umas entre as outras durante seu percurso nas corredeiras, elas vão ficando bem boleadas, lisas e possuem muitos formatos e tamanhos. É possível coletá-las em período de seca, quando as águas baixam, de forma que conseguimos enxergá-las. Quando cada um inicia o processo de brunir, alisar sua peça, é o momento que nos identificamos com uma pedra, como se fosse feita para aquela mão, segundo as ceramistas Macuxi. É quase uma espécie de talismã. Essa pedra encaixa em nossa mão e nos movimentos que realizamos ao brunir. Cada uma delas possui suas pedras preferidas.

Figura 33: Corredeira Wailã – Uiramutã.
Fonte: Dayana Soares, 2018

Figura 34: Ceramista alisando a panela de barro com a pedra jaspe.
Fonte: Cadu de Castro, 2021.

O local de que conseguimos retirar as pedras foi na corredeira Wailã. Como iniciaram as chuvas, estava enchendo e cobrindo parte delas. Atravessamos o rio, a água batia acima de nossos joelhos e chegamos em uma pequena ilha de pedras. Atenciosamente, procuramos as de jaspe. Conseguimos coletar em torno de 30 pedras ao todo. Além desta, Erlize mostrou outro tipo que serve para raspar a peça durante o processo, que é reta e fina. Também foi coletada outra matéria-prima que é utilizada para fazer a queima, a capemba. Esta é a parte mais grossa do talo da palmeira de buriti. Conforme as palhas secas do buriti vão caindo, decompõem-se e ficam apenas essa parte grossa do talo. Esse material é o que fica por cima das peças, quando se atinge a temperatura máxima do fogo. Utilizam a capemba porque é leve, resistente e não “estala”. Nas margens da corredeira, havia muitas capembas. Foi o suficiente para encher a carroceria do carro e realizar a queima das peças produzidas durante a Oficina. Toda essa coleta ocorreu bem cedo, às 6 horas da manhã.

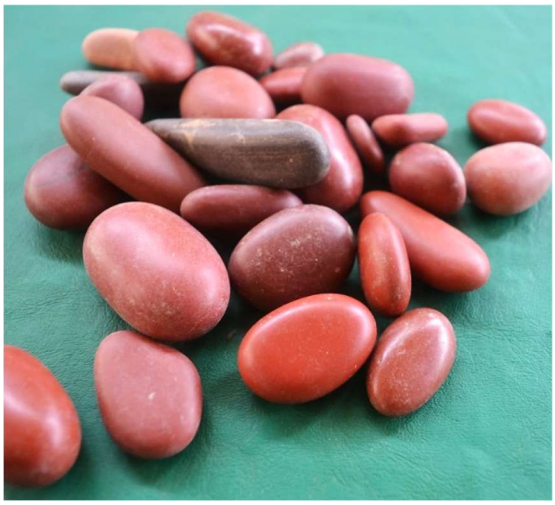


Figura 35: Pedras de jaspe.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

Figura 36: Capemba ao pé da palmeira Buriti.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

Figura 37: Capembas para utilizar na queima.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

Figura 38: Materiais para produção cerâmica; molde de isopor para tampa de panelas.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

Figura 39: pedaços de cuia para modelar panelas.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

Figura 40: Ceramista usando molde para determinar o tamanho da peça.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

Conforme as imagens acima, é possível observar materiais retirados da natureza e outros industriais, como o isopor, tesouras, régua, sacolas plásticas. O registro em questão foi feito com as ceramistas de Uiramutã, que disseram ter aprendido a usar novos materiais durante um curso de cerâmica que receberam de Terêncio. Os demais materiais inseridos no processo cerâmico praticamente auxiliam para que as peças fiquem mais uniformes e de mesmo tamanho, para facilitar o valor para comercialização, como o caso dos moldes. Estes, além de determinar os tamanhos das peças, também ajudam a modelar outras formas mais complexas, como um conjunto de travessas que formam um peixe ou uma flor, por exemplo.

Figura 41: peças agrupadas em formato de peixe e flor.
Fonte: Erlize Souza, 2020.

Figura 42: travessas e panelas de barro sendo comercializadas durante Feira de Arte em Uiramutã.
Fonte: Erlize Souza, 2021.

Os afazeres, sejam domésticos, de trabalho ou criação de artefatos, geralmente têm uma conexão com a natureza. Para pegar barro na serra, tem de ser em dia de sol. Tem de sair cedinho. Cada ida em busca do barro é diferente, pois cada anciã/ceramista tem seu modo de fazer sua reza ou ritual, mesmo que a intenção seja igual. Isso também pode mudar conforme as pessoas que acompanham a caminhada. Quando um *karaiwá* faz parte do grupo, geralmente a anciã redobra a atenção e preocupação. Para melhor compreensão, irei narrar algumas vezes que acompanhei a retirada do barro. Em cada narrativa poderemos perceber essas diferenças.

3.3.2 COLETA DO BARRO

Dentre as coletas de barro que pude acompanhar, trarei algumas vivências que mostram diferentes perspectivas, pois cada lugar que possui um barreiro tem sua especificidade quanto à distância, nível de dificuldade para tirar o barro, clima, tempo do ano etc. A primeira vez que pude acompanhar a retirada de barro ocorreu no ano de 2017, na comunidade Raposa I, durante o Festival das Panelas de Barro, ao levar uma turma de acadêmicos do Curso de Artes Visuais para conhecer a cultura e o processo cerâmico Macuxi. Iniciamos a oficina em Cerâmica ofertada pelas ceramistas locais e, antes de finalizar, combinamos que, pela manhã do dia seguinte, bem cedo, coletaríamos argila. Pairou um estado de alegria e magia, pois, nesse momento, as ceramistas falaram sobre Vovó Barro, o que mexeu com nosso imaginário, já que iríamos ao encontro dela pela primeira vez.

Uma das primeiras coisas ditas pelas ceramistas Macuxi foi sobre as regras da Vovó Barro, pois todos teriam de estar cientes do que poderiam fazer ou não, mesmo antes de dormir, para poder acompanhar essa atividade. Foi ressaltada, também, que deveríamos levar algo para Vovó Barro comer e beber. Além disso, teríamos de estar bem alimentados. Dentre as serras de onde a argila é retirada, nesse dia, foi decidido que iríamos à Serra da Guariba, pois daria para ir de ônibus e não precisaríamos subir. Além de tudo, ficava próximo à Comunidade.

Conforme dito pelas ceramistas, há um certo tempo retiram argila desse lugar. Contudo, sua massa de cor marrom escura precisa ser misturada com outra branca para poder chegar ao ponto ideal para fazer a panela. Sua composição é mais arenosa e fica à beira de um córrego. É possível tirar quando este está seco, que foi a situação

que se encontrava quando fomos fazer a coleta. Ao chegarmos no pé da Serra Guariba, tiramos os alimentos das sacolas, reunimos todos em cima de um tecido e nos alimentamos. As ceramistas lembraram que deveríamos deixar um pouco para a Vovó Barro. Assim o fizemos após fazer a coleta. Ao colocar os alimentos, deveríamos dizer para Vovó Barro receber o alimento em troca de levarmos um pouco dela. Antes de tudo, as ceramistas Macuxi pediram permissão para fazer a coleta em língua materna, bem como pediram permissão para que pudéssemos auxiliar. Depois traduziram o que haviam falado e explicaram melhor sobre as regras. Se não cumpríssemos as regras, muitas coisas poderiam acontecer, dentre elas: friagem nos braços, e doenças como tumores e febre, dentre outros sintomas que estarei mostrando adiante.

Figura 43: Coletando barro no pé da Serra Guariba.
Fonte: Dayana Soares, 2017.

As ceramistas manifestaram muita alegria em podermos estar ali ajudando a retirar o barro e ter um transporte para carregar, pois alegaram que a maior dificuldade que enfrentam é justamente essa: ter gente e força para carregar a terra. De fato, o trabalho é pesado. Todos ficamos bem cansados posteriormente. Passamos em torno de três horas nessa função onde, ao final, em torno de 10 pessoas tiraram 150 quilos de barro, aproximadamente.

Outra vez que acompanhei a retirada do Barro, ainda na Comunidade Raposa I, foi acompanhando as ceramistas locais que frequentam a Casa de Cultura. No entanto, no dia combinado, amanheceu chovendo e Dona Joana disse: “temos que entender a natureza. Hoje não é dia de pegar barro”. Frases como essas eram ditas toda vez que algum fenômeno da natureza influenciava em alguma atividade. Passado um tempo, certo dia, mesmo sem ter combinado com os demais, o sol saiu e Dona Joana disse que daria para subirmos a Serra, onde possui o barro vermelho. Todavia, agora o maior problema seria o sol, pois já havia passado das nove horas da manhã. Como Roraima fica no Extremo-Norte do Brasil, existe um calor intenso em determinados horários. Em dias quentes, ficar exposto ao sol nos horários entre as dez horas da manhã e quatro horas da tarde exige muita energia e disposição. Mesmo assim, muitas pessoas já estão habituadas. Enfim, como estava em período de chuvas e o sol saiu, fomos à serra, em um lugar chamado São João.

Existem alguns tipos de argila que são utilizadas. Umas ficam ao pé da serra. Outras, no alto. Dentre as serras mais frequentadas para coletar o barro, está aquela que, tempos atrás, morava uma família Macuxi e que foi denominada de São João. Segundo relatos de ceramistas que subiram a serra nesse dia, disseram que uma das moradoras desse lugar foi uma das mais antigas ceramistas da região, Dona Damiana, da qual falamos anteriormente. Ela morava nesse lugar justamente porque havia “Vovó Barro” por perto. Assim, ela teria maior facilidade para produzir suas panelas. Ao narrarem esse fato, lembraram que, naquela época, aproximadamente os anos 1970/80, dona Damiana fazia panelas principalmente para fins domésticos e, em ocasiões específicas, realizava trocas na fronteira da Guiana. Ainda hoje, há vestígios da casa em que dona Damiana morava. Ela repassou seus conhecimentos às suas filhas, que passaram às suas netas e que estão repassando à nova geração de ceramistas Macuxi.

Dadas a distância e a altura da serra, para subi-la, tivemos de levar alguns materiais para coletar o barro, como a picareta, saco de estopa, mochila ou jamaxim. Alimentos tanto para consumo próprio (água, paçoca de carne seca, frutas, beiju, fritinhos) como para a Vovó Barro (caxiri e fumo de tabaco). Antes de sairmos, precisamos tomar um café reforçado, pois, como explicado, não se pode subir a serra

com fome ou mal alimentado. Segundo os Macuxi, Mariuá[38] pode malinar, ou, ainda, roubar nosso espírito. Essa foi a primeira vez que escutei falar de Mariuá. Foi interessante perceber que, quando passamos a conviver, as conversas ficam mais naturais, possibilitando emergir conteúdos que dificilmente saberíamos se não passássemos dias ali, vivendo, ouvindo histórias. Além de estar bem alimentados, tivemos de comer pimenta. Aliás, a pimenta é um aperitivo utilizado praticamente em todas as refeições. Mas, nesse caso, quando vamos realizar qualquer tipo de atividade em que entraremos em contato com "os deuses/donos/espíritos da natureza", precisamos estar protegidos. Ingerir a pimenta é, assim, uma forma de proteção. Em outras regiões da Amazônia, a pimenta é utilizada com o mesmo intuito: proteger dos espíritos ou entidades, conforme explicamos anteriormente. Nessa segunda ida à coleta de barro, passei alguns dias na comunidade, já como pesquisadora participante, o que me fez ficar mais atenta aos detalhes, além de estar mais envolvida com a comunidade, o que possibilitou me aprofundar nos assuntos que envolvem o fazer cerâmico.

Ao subir a serra, vi que algumas vertentes podem influenciar no tempo que podemos levar para chegar até o topo. Quando está em tempo de chuva, como foi o caso do período que subimos, no mês de julho, é necessário um quantitativo bom de pessoas para carregar o barro na volta: guiados pela ceramista Joana, havia três homens e eu. Fomos a pé, pois os rios estavam cheios e não era possível passar carro. Seria possível utilizar motocicleta, mas não havia nenhuma disponível durante a ida; conseguimos pegar uma emprestada na volta. E, assim, foi possível carregar cerca de 90 quilos de barro que coletamos. Em outras idas a essa mesma serra, quando havia secado mais a água, no final do inverno (setembro), foi possível passar com o trator nas áreas alagadas. Já quando está bem seco, é possível ir de carro, moto, bicicleta. Esse percurso – que vai do centrinho da comunidade até o pé desta Serra, em específico – leva em torno de duas horas, se for a pé; cinquenta minutos, se for em trator; uma hora, se for de bicicleta; e meia hora, se for em um carro grande.

[38] Esta é considerada uma entidade que faz o mal, faz ficar doente.

Figura 44: Trilha para chegar à Serra São João.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Independentemente do transporte que é utilizado, ao chegar ao pé da Serra, temos de seguir o restante do trajeto a pé, pois a trilha possui muitas pedras, e algumas são cobertas pelo mato, o que pode ocasionar acidentes. Algumas partes são íngremes e escorregadias. Também temos de ficar atentos para o surgimento de algum animal, como cobra ou onça. Consideramos essa etapa a mais difícil para ter acesso ao barro. Do pé da serra até o barreiro, levamos em torno de uma hora. Nessa primeira vez, levamos esse tempo para subir porque Dona Joana anda devagar, pois já não consegue mais caminhar como antigamente.

Figura 45: Dona Joana indo buscar barro.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Os jovens são mais ágeis. Conseguem subir em torno de quarenta minutos. Já conhecem o caminho e possuem muita resistência.

Como a Serra São João possui um dos melhores barros para trabalhar, sempre que possível formam-se pequenos grupos para fazer a retirada. Na segunda vez que subi, fomos guiados pela ceramista Margarete. Dessa vez, fomos de trator até o pé da serra, o que facilitou bastante, pois poupamos energia para carregar o barro na volta. Nessa ocasião, acompanhou-nos um grupo de jovens que estavam participando de uma Oficina de Cerâmica oferecida para a Comunidade, de modo que tirar o barro fazia parte do conteúdo. Para proteger dos infortúnios, além da pimenta já ingerida, passamos urucum em algumas partes do corpo – rosto, palma das mãos, atrás dos joelhos, na frente dos cotovelos e embaixo dos pés. Todos que estavam presentes naquele momento passaram o urucum “benzido”. Nesse caso, quem benzeu foi um curandeiro, pai de umas das pessoas que acompanhou a retirada do barro.

Durante o trajeto, os moradores da Raposa contaram uma história sobre uma pedra que fica bem no início da trilha, denominada de “Vovô Siriná”. Diz-se que este foi petrificado com o jamaxim nas costas. É justamente o que parece a grande pedra: uma pessoa com um jamaxim. Ao passar por ele, Dona Margarete falou com ele: “Oi Vovô Siriná, estamos indo pra Serra. Estamos indo pegar Barro”.

Figura 46: Indo buscar barro de trator.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

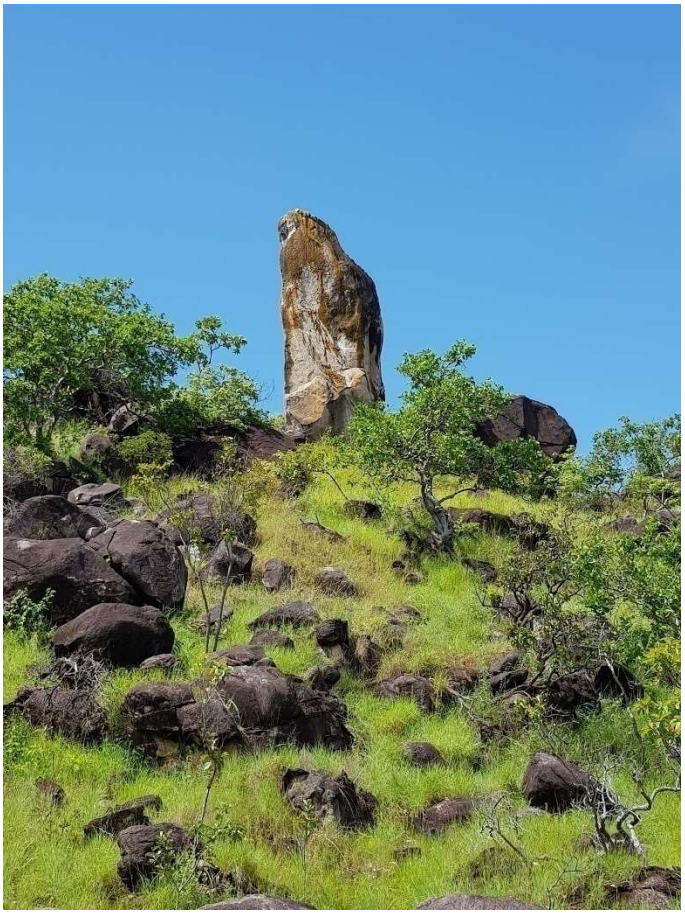


Figura 47: Pedra “Vovô Siriná”.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 48: Ceramista Margarete tirando barro.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Ao chegar com Vovó Barro, Margarete pediu permissão e iniciou a coleta. Com a ajuda de uma ferramenta (cavador), retirava pedaços de barro, que caíam sob um saco. Os demais ajudavam enchendo os sacos e revezando na retirada do barro. Cada uma enchia o saco de estopa conforme o peso que conseguia carregar. As mulheres mais fortes, desciam a serra com cerca de trinta quilos de barro; os homens fortes, com aproximadamente quarenta quilos. Os que não tinham tanta força, ou mesmo o hábito de descer serra com muito peso, carregavam em torno de vinte quilos. O barro estava bem pesado porque estava úmido. Dentre os jovens, três deles conseguiram ir e voltar pelo menos duas vezes ao barreiro e carregar o saco de barro. Duas mulheres também conseguiram fazer o percurso duas vezes. Ao término dessa coleta, conseguimos ao menos duzentos e cinquenta quilos de barro.

Após a retirada do barro, tanto da primeira, quanto da segunda subida, deixamos comida para Vovó Barro. Também usamos o fumo, agradecemos e deixamos parte do tabaco para ela. Como de costume, para aliviar o cansaço, tomamos banho em uma pequena cachoeira que fica próxima. Nesse momento, contaram-se mais histórias. Brincou-se com quem conseguiu carregar mais ou menos barro, entre outras. O interessante de acompanhar as atividades durante esta oficina de cerâmica para os jovens da Comunidade foi observar as atuais ceramistas repassando seus conhecimentos para a futura geração.

Até agora, descrevi como foram as experiências para pegar barro na Comunidade Raposa I. A seguir, trago outra experiência, que ocorreu com as ceramistas de Uiramutã durante uma oficina de cerâmica ofertada para a população local. Antes de iniciar a oficina, fomos em busca de pedras de jaspe na corredeira Wailã e, durante o percurso, pediram para parar o carro, pois avistaram algo que indicava que naquela localidade a Vovó Barro estava presente. Andamos um pouco e logo alguém gritou “olha ali a Vovó Barro!”. Com toda a exuberância que a natureza possui, a Vovozinha se exibiu em forma de veia argilosa. A alegria nos contaminou. Andando mais um pouco para ver se encontrávamos mais alguma veia, eis que outra grita: “o cocô da Vovozinha! Olha só!”. Eram várias bolinhas de cor amarelada bem rígidas. Pareciam brotar da terra. As ceramistas Macuxi disseram que o cocô da Vovó Barro indica que aquela terra é boa para fazer cerâmica. No caminho, encontramos uma pedra jaspe, justamente a pedra que saímos para buscar no rio. Contudo, elas

disseram que não poderiam levar, era preciso pedir permissão. Para tudo que estava ali, seria necessário pedir permissão. O cocô da vovozinha, a própria terra, a pedra.

Figura 49: Visitando um barranco de barro.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 50: Barro escuro para fazer panelas.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 51: Cocô da Vovó Barro.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

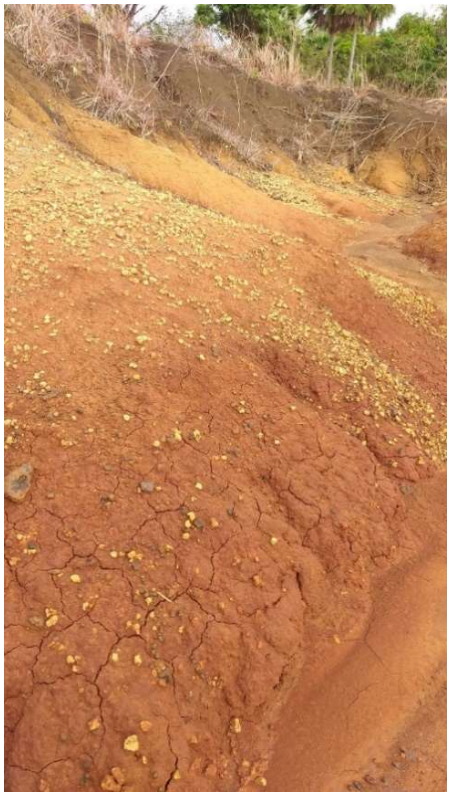


Figura 52: Barranco de barro.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Nesse dia, não saímos com o objetivo de fazer a coleta de barro, mas como foi possível avistar o barreiro no caminho, paramos para que as ceramistas mostrassem como identificam um local propício para fazer a retirada. Caso houvesse programado, ainda assim seria preciso fazer a preparação do ritual, principalmente porque seria a primeira vez que mexeriam com a “Vovó Barro” desse lugar. A experiência serviu para ver como identificam a argila e poder perceber que, diferentemente da experiência de subir a serra para pegar barro, ali, existia uma facilidade maior, pois o barro fica perto das estradas que dão acesso ao rio, que fica bem próximo à comunidade.

No caso da Mestra Ceramista Lídia, que foi tirar seu sustento morando na cidade, ela tem buscado lugares que possam ter o barro próprio para fazer as panelas, de modo que tem encontrado alguns barreiros próximos às estradas (BRs). Acompanhei o processo de coleta por algumas vezes. Para isso, foi preciso fretar uma caminhonete e procurar por pessoas que estivessem disponíveis para tirar e carregar o barro. No período do inverno, o barro fica mais pesado e liguento. No verão, mais seco e solto. Por conta disso, há a preferência por fazer a retirada do barro no verão. Os materiais utilizados geralmente são os mesmos, como ferramentas para cavar e a pá para colocar o barro no saco. Sempre se repete o ritual de levar comida para nós e para Vovó Barro e, antes de tirar o barro, pede-se permissão.

Figura 53: Coleta de barro próximo à BR.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

A ceramista Macuxi Lídia passou por um período na busca de barro em outros lugares para atingir o ponto ideal do barro que produz a panela de barro. Hoje, ela usa o barro de dois lugares diferentes: um próximo a Boa Vista, em um pequeno córrego na BR174, e o outro na Comunidade Indígena que tiver acesso, já que algumas comunidades possuem o bom barro. Apesar de ter testado outras massas, considera que a melhor é a de sua terra de origem. Geralmente, a ceramista pega uma boa quantidade durante o verão, pois durante o inverno fica inviável fazer a coleta. A primeira vez que a acompanhei, entrei no ritmo que a ceramista possui com os demais ajudantes: sair cedo, se alimentar, pedir permissão à vovó Barro; depois, um escava o barro, outro coloca no saco, outra pessoa carrega o saco e despeja na traseira da caminhonete e, assim, perdura a atividade por aproximadamente três horas. O barro dessa localidade, na BR 174, possui muita mica – chega a brilhar.

A partir do que vi, pude constatar que a forma de coleta do barro pelas ceramistas Macuxi são sempre similares no sentido de usar os rituais, regras, retirar manualmente, carregar nas costas. As especificidades encontram-se quanto às localidades da matéria-prima. As mais antigas conseguem identificar a morada da Vovó Barro facilmente, enquanto iniciantes passam desapercebidos pelos barreiros. Seguir os rituais e cumprir as regras para a retirada da argila implica em ter um bom resultado após as peças passarem pelo fogo sem passar por algum dano, assim como as ceramistas Suruí, que também possuem sua relação ritualística com a retirada do barro, pois acreditam que durante essa jornada precisam parar em algum momento no caminho de volta, sentar em formato de L, com a coluna bem alinhada e pernas esticadas para frente para atingir uma boa simetria nas peças, para que não fiquem tortas. Caso contrário, uma postura inadequada ocasionaria em peças inapropriadas, segundo Vidal (2011).

Durante a retirada da argila, é comum escutar as ceramistas conversando com a Vovó Barro, ensinando os desavisados sobre as regras, perceber a hora de descansar, a hora de parar, tudo regado entre sorrisos e gargalhadas. Nesse processo também relembram fatos de seus antepassados e vão contando as histórias. Se, por algum motivo, Vovó Barro se zangar, ela se esconde:

> *É, às vezes ela some também, a gente pensa que acabou o barro, né? Aí depois ela aparece. Quando ela zanga, ela some. Uma vez aconteceu aí no São João. A gente foi tirar, foi eu, foi a Margarete, a vovó Zilda, aí outras*

> *mulheres, aí a gente tava tirando, aí ela disse que tinha dois lugares assim, um buraco aqui e outra parte assim, bem perto, aí outra parte assim, aí a tia Zilda disse: "Bem pra aí de fazer panela miúda assim". Aí eu fui tirar e tava bem vermelhinha, Margarete falando, aí ela foi tirando, tirando, ela nem encheu o saco dela ainda. Aí tipo acabou, né? Aí ficou areioso aonde ela tava tirando, aí disse: "pronto, acabou, acabou, cadê, acabou". Aí a Vovó sumiu, aí a vovó Zilda disse, a tia Zilda disse: "ela some, quando ela quer se entregar para uma pessoa, ela se entrega, aí quando ela quer sumir, ela some". É misteriosa assim, né?* (Ivanir Fidelix da Silva, entrevista em 29/01/2022).

O início da materialidade da Vovó Barro em cerâmica começa aqui. Não apenas deixar de cumprir os rituais e as regras podem fazer adoecer, mas todo o esforço físico do corpo pode haver desgaste, bem como o emocional, onde a Vovó se esconde de quem está triste ou algo do tipo. Por isso, Vovó Barro exige que estejamos bem alimentados. Precisamos de força para tirar barro, força para colocar barro no saco, força para colocar barro nas costas. Vovó Barro é pesada. Passar por essa fase é uma prova de que a pessoa tem afinidade com a matéria. Por isso, algumas mulheres desistem ou param de produzir logo cedo. Mas se há a ajuda de outras pessoas, como os próprios familiares, o trabalho fica mais leve. Nesse sentido, viu-se a necessidade de inserir a força masculina no processo para auxiliar a carregar Vovó Barro.

3.3.3 PREPARO DA MASSA

Cada local, cada serra possui um barro com características diferentes. As ceramistas da Raposa I fizeram alguns testes e encontraram o ponto que consideram ideal para fazer as panelas. Elas sabem quais são as fórmulas por meio das cores, do tamanho da rachadura do barro. A Serra da Guariba, por exemplo, tem o barro mais escuro. A Serra de São João tem o barro mais vermelho. Assim, elas geralmente precisam pegar barro em mais de um lugar para alcançar o preparo ideal para a massa. Caso contrário, as panelas racham, mesmo antes de ir ao fogo. Isso se deve porque o tipo de mistura do barro também determina o tamanho que a peça pode ser feita., conforme estes relatos das ceramistas:

> *É, uma vez que a gente fez pesquisa. Pra descobrir que aquele barro é bom pra quê. Dependendo dos tamanho também. Tem barro que é pra coisa grande, ela não dá pros pequeno. Aí tem os do pequeno num dá pros grande, ainda tem isso: médio, grande e os pequenininhos*

> *As travessa. Isso eu ainda não tinha pensado nas travessa (Risos) Mas aí, essa de lá essa aí onde a gente vai buscar (barro branco). Tem uma parte que é pra panela grande**.** Aí tem uma parte dela é engraçado, a metade dela é, é meio laranja, roxo, porque é róseo o barro, misturado branco com rosa. Aquele dali são pras pequena. Aí tem uma parte dela que é daí mesmo que é um pedaço dela mesmo. Ela só é branco sem essa tintura dela. Branco puro dessas panela grande, aí com ela combina ela com São João, ela dá grande. (**Que é a vermelha, branco com vermelha?)** É, essa daí dá miudinho assim, mais ou menos assim, do tamanho dessas daqui ela tá, fica bonito, aí ela não quebra não. E nem essa grande que eu tô falando. Aí a Vitória, eu pego ela…É, a Vitória que ele vem alaranjado, roxo quase assim misturado também eu pego elas, só pra amaciar. Pra dá, esse São João e esse, essa outra branco, ela não são macia não, elas ficam áspera. **(É arenoso.)***
> *Uhum. Aí você vai alisar, alisar, alisar e enquanto tu alisa mais tu vai riscando, tu vai ficando branco. Ela não fica macia. Aí eu coloco a Vitória. Aí fica bem macio, mas ela dá do mesmo jeito.*
> *Aí tem essa parte que eu aprendi assim oh, aonde tá rachado os miudinhos, aí é coisa dos mais velhos, né? **(Ahã).** É dos miúdos. **(Ah é? Do tamanho da rachadura que diz o tamanho da peça?)** É, é. Aí, dos maior, ela, quando ela seca, ela racha maior. **(Isso na terra assim?)** É engraçado, ahã, a terra no chão.*
> *A gente já sabe. Aí tem pelas pedras também, se tem pedra maior, é pro maior, se tem as pedra bem, é bem miudinha, é pros miúdo. A gente vai olhando, vai olhando assim, sem colocar aparelho. É como diz: "não, leva pro laboratório, pra vê" - não tem essa não. Só olhando né? Só olhando mesmo.* (risos) (Joana Fidelis, entrevista em 25/01/2022)

> *É, então, né? A gente lá tem três tipos de barro: o vermelho, o amarelo e o preto, né? Só que o vermelho e o amarelo, ele precisa de uma mistura, já o preto não, o preto a gente tira ele e ele é mais assim puro mesmo, né? E é esse que a gente vem usando mais, o barro preto. **(O barro preto?)** É pra panela. É a gente consegue identificar assim os barros diferentes, vamos supor que é pra panela, travessa, peça pequena ou potes, panelas muito grandes quando a gente vai tirar né? Porque quando a gente tá cavando, como não é dentro do igarapé e, sim, em cima da serra, quando a gente tira, se a gente quebrar o barro, se ela sair em pedaços maiores né, aí a gente já sabe que é pra peça grande, se é você, é começar a tirar e ela ficar com os pedaços bem menores aí é de peças pequenas, panelas pequenas, né? Já o barro de pote é tem um lugar próprio, né? Que a gente tira também barro pra pote, que ali a gente só tira mesmo barro exclusivo para fazer potes e panelas de fazer caxiri, né? Em que a panela é bem grande mesmo. É porque não vaza e segundo a minha avó é desde primeiro elas só usavam aquele barro lá mesmo, aí é isso. Ele é preto também, é um barro preto.* (Erlize Souza, entrevista em 04/02/2022)

Em Boa Vista, a ceramista Lídia tem encontrado alguns barreiros e feito os testes. Ultimamente, ela tem usado o barro branco, pois possui muita plasticidade, bem como tem o minério malacacheta/mica; ela o mistura com o barro vermelho, o

qual pode ser de outro barreiro, também encontrado em uma BR da cidade ou o barro vermelho da Raposa, quando se consegue ir buscar. As ceramistas de Uiramutã praticamente usam o barro marrom e dizem que este já tem as condições ideais para fazer as peças.

Figura 54: Tipos de barro.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Todas as vezes que as ceramistas chegam com a Vovó Barro depois das coletas, colocam-na para pegar sol e secar; em seguida, vão armazenando em baldes ou sacos diferentes, conforme o tipo do barro. Formam grupos para ajudar a pegar o barro e fazem o mesmo para preparar a massa. Por ser tudo manual, o processo é lento e caminha melhor se for feito a muitas mãos. Conforme acompanhei, percebi que, mesmo que o preparo da massa seja feito em lugares ou por ceramistas diferentes, o processo é o mesmo: secar o barro, pilar para tirar as impurezas, peneirar, reservar as massas diferentes e, depois, fazer a mistura com o auxílio de água. No caso do barro vermelho que pegamos do alto da serra durante a oficina na Raposa I, colocamos este exposto ao sol para secar. Enquanto isso, outros já haviam passado por esse processo e podiam ser pilados. Alguns materiais estavam à nossa disposição na Casa de Cultura, como alguns tipos de pilão, dois couros de boi e dois pneus de trator para pilarmos dentro. As ceramistas nos ensinaram que deveríamos pilar sempre batendo no centro do pneu que o barro estava dentro, pois, assim, o barro ia revirando com o atrito do pilão, deixando cair ao centro apenas o que ainda

não havia sido pilado. É preciso de força e ritmo com os braços. Íamos alternando, ao passo que alguém se cansava ou iniciavam os calos nas mãos.

Depois de o barro estar bem pilado, era passado pela peneira. A parte que estava em pó ficava em um balde, enquanto a outra parte, que não ficava totalmente pilada por ter pedras, era depositada em um balde com água. Esse barro que ia para o balde ficava de molho por dias. Quando chegava a hora de preparar a massa, esfregavam-se as pedrinhas com as mãos, até o barro soltar delas. Em seguida, coava, formando, então, a barbotina fina. Após isso, as ceramistas faziam a mistura dos barros necessários para formar a massa. Em uma bacia, com um dos tipos de barro dentro (vermelho, amarelo, branco), colocava-se o barro aguado, tipo barbotina, aos poucos. Ia-se sovando a massa úmida até formar uma bola. Quando chegava em torno de três quilos, aproximadamente, era colocado sob o couro de boi, para ser amassado, sovado com pó de barro, até desgrudar das mãos. Ao chegar na textura ideal, reservava-se a bola em um saco.

Figura 55: Pilões de madeira.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 56: Pneus sob o couro para pilar barro.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 57: Pilando barro.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 58: Peneirando o barro.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 59: Colocando os resíduos que restaram na peneira no balde de água .
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 60: Retirando os resíduos que estavam de molho na água para passar pela peneira mais uma vez.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 61: Barro peneirado..
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 62: Barro líquido após passar pela peneira.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 63: Início da mistura do barro molhado com o seco.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 66: Mestra Ceramista Joana preparando a massa
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 64: Misturando o barro.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 65: Finalizando o preparo da massa
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 67: Sovando a massa no couro de boi.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Todo esse processo é contínuo. Das vezes que estive na Comunidade, geralmente havia alguém preparando a massa. Após a massa estar preparada, as ceramistas que frequentam a Casa de Cultura podiam pegar uma quantidade para produzir suas panelas naquele lugar ou em casa. Uma porcentagem das panelas produzidas é deixada no espaço para venda; a verba adquirida auxilia na manutenção do lugar.

Essa forma de preparar o barro é a mesma utilizada pelas ceramistas Lídia (Boa Vista) e ceramistas de Uiramutã. Segundo os relatos, nos tempos antigos, utilizavam pedras para pilar o barro, o que levava muito tempo para conseguir uma boa quantidade de barro pilado. Não peneiravam. Apenas tiravam as pedras maiores quando a massa já estava pronta, úmida. Isso provavelmente levava algumas peças a racharem. O que difere a massa de uma região para outra, é o tipo do barro, como disse antes. Geralmente, os barreiros têm muita malacacheta, um tipo de minério que, ao passar pelo processo de queima da cerâmica, brilha como ouro. Esse minério é encontrado nas Serras da Raposa, Uiramutã e em Boa Vista, ou seja, as terras de Roraima são ricas nesse minério. Inclusive, a comunidade sempre brinca que panela de barro é cara porque tem ouro.

Ao falarem da qualidade de cada argila, as ceramistas da Raposa disseram que o barro da vitória só serve para cozinhar uma vez porque ele é muito frágil ele racha depois ele é usado mais para dar liga e polimento. Já o Barro Branco não, ele é forte resistente e ele aguenta ficar no forno por muito tempo. O tipo de barro pode ser um determinante para a espessura das panelas. Os moradores compradores da Raposa I preferem as mais grossas, pois alegam que as mais finas fazem a comida queimar mais fácil, gruda no fundo. Ao utilizar as panelas de barro, as ceramistas indicam que vez ou outra utilize a mesma em fogo de lenha, pois, além de durar mais, no fogo à gás chega um momento que começa a soltar o fundo da panela, vai desgastando.

3.3.4 FORMAS DE MODELAR

VOVÓ ZILDA

Dentre os modos de modelar das ceramistas Macuxi, apresentarei as diferentes formas por meio de uma descrição e um passo a passo com imagens. Iniciarei pela mais antiga, que vive hoje na Comunidade Indígena Raposa I, Vovó Zilda.

Há algum tempo, Vovó Zilda não tem feito suas panelas de barro devido à sua idade. Como vimos, é muito trabalhoso buscar o barro e preparar a massa, mas, se levarmos o barro preparado para modelar, logo Vovó Zilda sobre suas panelas. Foi o que ocorreu após termos levado um pouco de barro para ela mostrar seu processo: iniciou sua panela ao pegar um prato fundo. Encheu de areia e pôs um pano por cima da areia. Aquilo era a base para iniciar a peça, seu torno manual. Fez as “cobrinhas” e começou a “subir a panela”. Pouco falava. Após chegar ao tamanho e altura desejados, fez movimentos com os dedos, para cima e para baixo, unindo as cordas de barro. Em seguida, alisou a peça com um pedaço de cuia. Abriu a boca da peça, criou um curto pescoço. Com o auxílio de uma faca, cortou as rebarbas da borda para deixar bem-acabado. Foi ligeira. Em pouco tempo, finalizou a panela. Do pouco que falou, disse que gostava de fazer panela daquele jeito, com beira. Mas que não tinha achado aquela tão bonita. Que já havia feito panelas melhores. Esse tipo de panela possui a boca larga, pois era justamente por essa borda que segurava a panela quando havia alimento dentro.

O fundo da panela é arredondado, pois era utilizada em uma base tipo tripé, com pedras. Para melhor compreensão dessa descrição e visualização do processo, seguem imagens na próxima página mostrando as etapas.

Figura 68: Processo de produção cerâmico da Vovó Zilda.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

A modelagem de Vovó Zilda é considerada como uma das mais tradicionais da região. Além do fundo arredondado, possui a boca bem aberta e virada para fora, o que facilita pegar a panela pela borda, já que não possui alças. Outra característica é a ausência de tampa. As mãos modelam conforme o tempo que se vive, com o que se aprende, com quem se aprende, “o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória” (MARTINS *in* RAVETTI; ARBEX, 2002, p. 89).

A ceramista Joana aprendeu a técnica de acordelado com seus antepassados, mas relatou que prefere usar uma técnica que ela mesma desenvolveu com sua intuição. Em sua fala, está presente, em muitos momentos, que o barro dá possibilidade de ter infinitas criações e formas. Então, ao iniciar uma peça, nesse caso, uma panela, ela prepara uma quantidade de massa que esteja de acordo com o tamanho da panela que deseja criar. Uma panela média, por exemplo, leva em torno de dois quilos e meio. Quando a massa de argila está na quantidade pretendida, empurra os dedões no centro da circunferência, vai girando e friccionando os dedos até que a circunferência se abra. Ao chegar no ponto em que caiba toda a sua mão, passa a utilizar um pedaço de cuia e continua a abrir a peça. Ao atingir a espessura de, aproximadamente, um centímetro e meio, começa a tratar a parte externa. Devido à fricção vir de dentro para fora, surgem pequenas rachaduras na área externa. Assim, a ceramista utiliza um sabugo de milho seco e passa para tirar essas marcas e deixar toda a peça mais uniforme. A partir dessa etapa, utiliza os mesmos processos que as demais ceramistas: passa o sabugo de milho; passa o pedaço de cuia; após secar ao ponto de couro, passa a pedra jaspe pela primeira vez; espera secar mais um pouco e passa a pedra mais uma vez até que toda a peça esteja bem lisa e brilhante.

Figura 69: Preparando a massa para iniciar uma peça.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 70: Iniciando a abertura da peça.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 71: Abrindo a peça aos poucos.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 72: Modelando com pedaço de cuia.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 73: Passando o pedaço de cuia na área externa.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 74: Ceramista Joana modelando panelas ao raiar do sol.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Quando a Mestra Ceramista Joana produz em quantidade, abre/sobe uma certa quantidade de peças, deixa ficar um pouco mais firme e insere as alças. Dentre alguns tipos de alça, a que ela utiliza é com um pedaço de corda de barro, em que fixa as duas extremidades da corda. Outra forma é fixar todo o pedaço de corda. Antigamente, utilizavam-se dois ou quatro “pinguinhos” de barro. Vez ou outra, alguma ceramista ainda faz esse tipo de peça.

Figura 75: Da esquerda para a direita, as imagens mostram detalhes de como é feito um cálculo visual para inserir as alças da panela de barro.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

A forma mais utilizada para modelagem da cerâmica Macuxi atualmente será demonstrada pela ceramista Lídia Raposo. Após a massa estar preparada para fazer as peças, Lídia tem outras mulheres que ajudam na produção. Das vezes que estive presente, percebi que as mulheres geralmente são parentes que moram ou estão na cidade. Mulheres indígenas de outras etnias que tenham interesse em aprender e ajudar também participam, como Maria, uma Wapichana de outra Comunidade. Quando uma das pessoas que está na roda para ajudar e não domina as técnicas, contribui fazendo as cobrinhas ou polindo. Lídia é a que sobrepõe as cobrinhas e modela as peças. Na modelagem das tampas, usa um molde de isopor. No acabamento, os filhos, que já são adultos, também ajudam a polir, utilizando primeiro um pedaço de cabaça e, em seguida, a pedra jaspe.

Como a ceramista Lídia recebe muitas encomendas, geralmente as produz fazendo as etapas em alta escala. Prepara muita massa, depois enrola uma boa quantidade de cobrinhas e, a partir de então, sobe várias panelas. Ela faz a modelagem inicial sobrepondo cobrinha por cobrinha, até atingir a altura que deseja; depois, faz os movimentos de cima para baixo entre as cobrinhas na parte interior da peça e, na parte de fora, debaixo para cima. Ao finalizar a união de todas as cobrinhas, alisa a peça com a cabacinha para ficar mais uniforme; contudo, nessa fase, ainda deixa a peça em uma espessura mais grossa e vai reservando, cobrindo com sacolas plásticas para a peça não perder a umidade. Ao chegar à quantidade desejada, vai pegando uma por uma e abrindo até chegar na espessura final. Reserva mais uma vez, para posteriormente colocar as alças. Quando a peça já está com as alças e toda uniforme, deixa secar até o ponto de couro e segue para o polimento com as pedras de jaspe.

Figura 76: Ceramista Lídia e seu processo de produção cerâmica.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Ao acompanhar a oficina ministrada pelas Mestras Ceramistas Macuxi Erlize e Lourdes em Uiramutã, pude acompanhar a técnica de modelagem que elas utilizam, que é bem similar à da Ceramista Lídia. Utilizaram a técnica de acordelado, que elas chamam de “cobrinha”. Durante a Oficina, as ceramistas iam fazendo as cobrinhas e explicando a espessura ideal de cada corda; alertando para o cuidado de não deixar a corda secar, e, assim, deixar entre sete e dez cordas preparadas para subir a panela. Diziam que as peças não poderiam ser muito grandes devido à quantidade de pessoas participantes e à quantidade de barro que tínhamos disponível.

Ainda durante a demonstração de como fazer uma panela, Erlize usou um molde para o fundo e, em seguida, começou a colocar as cordas. Ao chegar à altura de cordas desejada, uniu-as movimentando os dedos para cima na parte exterior da peça e movimentando os dedos para baixo na parte interna. Feito isso, alisou a peça, umedecendo, quando necessário, com um material rígido, como uma espátula de plástico, e molhando em uma água preparada com folha de embaúba. Segundo Mestra Lourdes, essa é “um tipo de planta para fazer com o que barro fique mais resistente. A gente usa tanto a folha quanto a casca. Coloca só de molho na água, esmigalha, assim ela solta liga. Vai passando, alisando ela”. Nesse estágio, a peça tem um formato inicial tipo um cilindro. É nesse momento que se inicia a modelagem do formato da panela. Com um pedaço de cabaça, abre-se a peça por cima, pela boca da peça. Vai-se alisando e passando a cabaça no interior da peça até chegar ao fundo. Como o pedaço de cabaça é arredondado, isso facilita abrir a panela e deixá-la bem redonda. O tamanho da peça inicial, que parecia um cilindro, logo passa para um tamanho maior. Ao atingir a espessura de dois milímetros, aproximadamente, chega-se ao momento de parar de abrir a panela. Assim, ela atinge o tamanho que o barro usado permite.

Figura 77: Usando um molde para fazer o fundo da panela.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

Figura 78: Iniciando uma modelagem com a técnica de acordelado.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

Figura 79: Unindo os acordelados.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

Figura 80: Unindo os acordelados – parte externa.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

Figura 81: Finalização do acordelado, conforme altura desejada.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

Depois que a parte interna está alisada e finalizada, esperam-se algumas horas (nesse caso, três horas) para que a peça seque um pouco e fique mais firme para trabalhar na parte externa. Mesmo com o clima nublado durante esse dia da Oficina, Roraima é quente e isso faz com que as peças não demorem a secar. Enquanto a peça de demonstração secava, os participantes iniciaram a fazer as suas. Uma jovem e uma senhora pediram para fazer sua modelagem sem o molde, pois queriam mostrar como haviam aprendido com suas mães ou avós. A senhora disse que era assim que se fazia no passado. Iniciava a peça pelo fundo diretamente com a corda de barro até chegar ao tamanho desejado. A senhora disse que era assim que se faziam os potes, as urnas, as panelas, conforme imagens abaixo. Pode-se ver que esse é o modo como Vovó Zilda produz até hoje, conforme mostrado anteriormente.

Figura 82: Iniciando uma peça conforme faziam os antepassados.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

Figura 83: Jovem mostrando com sua avó lhe ensinou.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

Figura 84: Unindo os acordelados.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

Figura 85: Modelando com a técnica acordelado.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

Concluído o primeiro passo de modelagem da peça e alisamento da parte interna pelos participantes, parte-se para a área externa, cujos materiais utilizados foram: um pedaço de couro de boi curtido, uma espátula de plástico rígida e uma faca ou metal que dê para raspar o barro. Todos esses materiais serviram para remover as irregularidades das peças, deixando-as uniformes tanto na forma quanto na espessura. Para isso servia a faca: para raspar os excessos de barro até ficar toda por igual. O couro de boi curtido era usado umedecido na água com folha de mutambeira para passar na peça até tirar as “imperfeições”, como pequenos buracos ou marcas em alto relevo ou, ainda, as hachuras deixadas pela ranhura da faca. O plástico rígido ajudava a compactar as partículas de barro, de modo que se repetia o processo de passar o couro e, depois, o plástico repetidas vezes até a peça ficar toda homogênea, de mesma espessura, sem marcas e lisa. Para a borda ficar com um bom acabamento, usou-se a faca e, em seguida, raspou-se a borda da peça no chão de cimento.

Figura 86: Tirando as imperfeições com uma faca.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

Figura 87: Raspando a borda da peça na calçada para remover as irregularidades.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

A todo momento, as Mestras diziam para cuidar da Vovó Barro com carinho. Pediam para ir conversando com ela. O entusiasmo tomou conta do lugar. Senhoras, jovens, meninos e meninas alisavam suas panelas. Auxiliavam uns aos outros e, em meio a tudo isso, havia os jovens mais peraltas. E esse é um momento delicado, pois uma das regras da Vovó Barro é não fazer barulho nem brincar com o sagrado. Regras essas quebradas por várias vezes. Não apenas as regras foram quebradas como algumas peças. Talvez seja por isso que as ceramistas mais antigas diziam que só se pode tocar na Vovó Barro depois de adulto.

Após as peças estarem com suas modelagens finalizadas, esperou-se secar e o suficiente para fazer o acabamento com a faca, couro curtido e plástico rígido. Durante toda uma tarde, cada participante aplicava tudo o que havia aprendido para deixar sua peça o mais uniforme possível. Raspavam o excesso de barro, passavam o couro, passavam o plástico rígido, passavam a cabaça e aos poucos iam-se fechando os poros, criando corpo. Um momento de intimidade tão grande com a Vovó Barro que nos esquecíamos do tempo.

Figura 88: panela de barro após ser alisada pela pedra de jaspe pela Mestra Ceramista Margareth.
Fonte: Cadu de Castro, 2018.

3.3.5 QUEIMA

Figura 89: Queima das panelas de barro.
Fonte: Cadu de Castro, 2018.

As queimas realizadas pelas ceramistas Macuxi são feitas com lenhas que estão disponíveis aos arredores, como o caimbé, capemba, entre outras árvores. As lenhas são consideradas como frias ou quentes. O caimbé, por exemplo, é quente, porque demora mais tempo pegando fogo, ao contrário da capemba, que pega fogo muito rápido, o que diminui o tempo ápice de queima. Geralmente, utilizam um tipo de corredor feito de tijolos, com aproximadamente 50 cm de altura e colocam uma grelha em cima, para poderem colocar as peças. Em suas residências, as ceramistas muitas vezes possuem essa estrutura, que também serve para outras utilidades, como fazer comidas ou assar carne. Se necessitam fazer uma queima em algum outro lugar, rapidamente erguem a estrutura e realizam suas queimas. A única estrutura que visualizei que foge desse padrão tradicional da queima de cerâmica Macuxi foram três bases circulares construídas com tijolos, com mais de três metros de altura, na Casa

de Cultura da Raposa. Mesmo assim, quando as ceramistas usam esse forno, erguem o corredor de tijolos dentro da estrutura, colocam a grelha e fazem a queima da mesma forma tradicional. A diferença é que, com esse forno, o calor fica mais concentrado e não há tanta interferência do vento.

Na primeira fase da queima, as panelas e outras peças ficam emborcadas, umas sob as outras. Nessa fase, colocam a panela para aquecer no calor da brasa e da fumaça, até que sejam eliminadas todas as possíveis gotículas de água. As panelas podem ficar recebendo esse calor inicial por pelo menos duas horas ou uma noite inteira. Vai depender da quantidade de peças, do tamanho do forno e da disponibilidade de quem está fazendo a queima.

Após as panelas ficarem bem escuras e quentes, segue-se para a segunda fase, onde colocam lenha ao redor e por cima das panelas para que o contato com o fogo atinja todas as áreas. Ao aquecer, as lenhas começam a pegar fogo até atingir o ápice, quando as panelas ficam em brasa, avermelhadas. Quando querem impermeabilizar o interior das peças, ainda quentes, retiram-nas do fogo com o auxílio de um metal e jogam em seu interior uma mistura concentrada de café com açúcar ou açúcar puro. O tipo de lenha também pode influenciar as manchas deixadas nas panelas, pois algumas liberam substâncias que reagem ao fogo. Para as Ceramistas Macuxi, as marcas que ficam nas peças trazem mensagens, são imagens de seres, animais ou qualquer elemento da natureza. As imagens iniciais do processo de queima são dos fornos circulares da Casa de cultura da Raposa.

Figura 90: Queima cerâmica.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

A ceramista que mora na cidade procurou outros meios para realizar sua queima, já que não existe lenha em abundância na capital. Com o tempo, depois de fazer alguns testes, descobriu que podia utilizar as madeiras que encontrava jogadas no lixo, inclusive portas de guarda-roupas feitas de aglomerado. Ela criou em sua casa/ateliê o mesmo forno tradicional que usam desde sempre: o corredor de tijolos com a grelha em cima. Como a queima é feita na cidade, teve de fazer uma adaptação para que o efeito da fumaça fosse amenizado. Assim, aumentou a altura do forno, de modo que a grelha fica na metade da altura e, quando chega à fase de queimar a

lenha que fica por cima das peças, coloca uma telha de ferro sobre o forno. Isso acaba ajudando a elevar a temperatura e manter a chama por mais tempo.

Durante o tempo que pude acompanhar seu trabalho no ateliê, presenciei algumas queimas que mostram esse processo. Nas primeiras imagens, aparece o forno antigo; nas últimas, o forno depois de uma reforma. A ordem das fotos segue as etapas explicadas para a queima de cerâmica Macuxi, incluindo o momento em que se coloca açúcar quando a peça é recém-retirada do fogo para selar a panela.

Figura 91: Forno no quintal/ateliê da Mestra Ceramista Lídia Raposo. Processo de queima.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 92: retirando as peças do forno.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 93: açúcar para selar os poros.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 94: Panela de barro selada com breu.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 95: Panelas de barro no ateliê.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 96: Panelas expostas no ateliê.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

As ceramistas da Raposa geralmente possuem um espaço para realizarem as queimas em seus próprios quintais. Uma coisa em comum é que elas utilizam diariamente o fogão a lenha e aproveitam o calor do fogão para aquecer as panelas. Praticamente toda vez que eu chegava na casa de uma ceramista me deparava com panelas no fogão a lenha ou panelas em seus fornos tradicionais. A Mestra Ceramista Joana em conjunto com seus parentes criou um forno circular com os tijolos apenas encaixados, em uma altura de aproximadamente trinta centímetros. Jarissom, sobrinho de Dona Joana, constantemente auxilia em todo processo cerâmico, mas, foi na queima que percebi sua maior dedicação, pois exige atenção, esforço e habilidade para lidar com o calor do fogo.

Figura: Jarissom aquecendo as panelas de barro no forno à lenha no quintal.
Fonte: Dayana Soares, 2022.

O circulo criado ao redor ajuda a manter a temperatura e não sofrer muito com o impacto dos ventos. No entanto, o forno tradicional está ali no centro, feito com um corredor de tijolos e grelhas de ferro para sustentar as panelas. É embaixo desse corredor que vão alimentando o fogo aos poucos ao inserir lenha. O forno manual pode ser criado em qualquer lugar. Na Casa de Cultura, quando tem visita de turistas, as panelas são queimadas ao lado. Rapidamente se produz o forno e colocam-se as panelas que já estavam aquecidas. Nesses casos, geralmente queimam uma quantidade menor de panelas.

Figura: processo de queima no forno tradicional.
Fonte: Cadu de Castro, 2018.

Como pudemos observar, nas queimas mostradas anteriormente foi utilizada a lenha de caimbé. No entanto, a jovem Mestra Ceramista Erlize utiliza outro material para isso, a capemba, conforme relatou:

> *A queima é feita com capemba de buriti.*
>
> *Eu aprendi com a dona Iolanda a queimar. Primeiro aquece, monta lá a base que a gente vai colocar as panelas. Bota lá na base e depois faz o fogo embaixo. Esse fogo faz tanto na frente, quanto atrás e dos lados e depois espalha. E vai aquecendo, só a brasa. Depois de uma hora, uma hora e meia, depois que acaba toda a brasa, a gente vai preenchendo, colocando as capembas em cima, mas sem deixar nenhum espaço para a panela não ficar preta. E daí a gente coloca... Eu utilizo o caranã no lugar da lenha, que ela pega um fogo igual mesmo. Daí pega o fogo pra queimar e a gente deixa até acabar a capemba. Daí quando ela fica alaranjada mesmo, aí que a gente tira.*
>
> *Quando as pessoas já pedem curada, preparada, só no ponto pra cozinhar, eu utilizo açúcar ou café. Passando dentro mesmo. Mexe com alguma coisa pra não ficar colando, aí ela puxa aquele gosto de barro. Prepara o café, mesmo, e passa dentro. Só pra tirar o gosto do barro.*
>
> (Erlize, entrevista em 03.05.2019, Uiramutã-RR)

Figura: Queima com capemba.
Fonte: Erlize Souza, 2020.

Figura: forno para queima cerâmica tradicional Macuxi.
Fonte: Erlize souza, 2020.

Figura: Selando o fundo da panela de barro com açúcar e peças após a queima.
Fonte: Erlize souza, 2020.

Figura: peças cerâmicas após a queima.
Fonte: Erlize Souza, 2020.

Independente de a queima ser feita com lenha de caimbé, capemba ou mesmo restos de madeiras de construção, a forma como as peças são colocadas no forno, o tempo de cozedura e a temperatura que atingem são o suficiente para que as peças queimem e fiquem resistentes. Ao fim, o que se percebe é a questão do tipo de barro e o acabamento que trazem tonalidades diferentes e brilho.

3.4 CIÚME DA VOVÓ BARRO: OUTROS DESTINOS

Vovó Barro tem ciúme, e isso fica claro quando percebemos as exigências que existem por meio das regras e rituais para poder tocá-la. É como se tivéssemos de nos dedicar apenas a ela quando decidimos trabalhar com sua matéria. Precisamos estar fortes e bem alimentados, protegidos de qualquer infortúnio, ou seja, temos de estar saudáveis, concentrados e dedicados a ela. Ao quebrarmos as regras ou não seguirmos os rituais, ficamos sujeitos à fúria da Vovó Barro, que pode ocasionar danos nas peças, como as rachaduras, ou danos físicos, como doenças. A forma de pensamento das ceramistas Macuxi, ou seja, a relação que as indígenas possuem com o barro, tem muitas semelhanças com outros povos indígenas, também da mesma língua Karib. Vale ressaltar, ainda, que, mesmo quando a panela racha, são dados “novos papéis” a esse “ser”.

Quando visitamos as casas de ceramistas Macuxi, geralmente somos recepcionadas por Vovó Barro no jardim. Lá está ela unida à sua forma mais natural, toda adubada, cheia de raízes, minhocas, matérias orgânicas, com folhas, flores ao balaço da Cruviana nos dias de verão. Quando não está no jardim, por horas fica aparando gotas de água, embaixo de torneiras e dando de beber aos bichos que circundam aquele lugar. Vovó também alimenta os animais nas roças, nos quintais, principalmente os domésticos.

O artista Macuxi Jaider Esbell tatuou Vovó Barro, com seus traços coloridos, e a levou para o campo da Arte Indígena Contemporânea (AIC). Ele chegou a expor suas pinturas em cerâmica em sua Galeria de Artes, situada em Boa Vista, bem como a levou para outras cidades e países. O artista utilizava os descartes de peças rachadas, como tampas e panelas, e pintava os elementos de sua poética que tange o campo cosmológico Macuxi. Durante sua fala, apresentada por meio de um vídeo no congresso Cerâmica em Roraima, disse que fazer esse trabalho seria dar sentido à nobreza cerâmica Macuxi, já que foi introduzida na cosmologia, nos hábitos e nas práticas. Jaider iniciou esse trabalho com a cerâmica em 2010, por meio de uma relação de parceria com as ceramistas que fazem as peças. Ele usou tinta acrílica/tinta industrial e a transformou em outro objeto, que, segundo ele, poderia ser para decoração e obra de arte.

> E aí então vem a figura do artista, no caso eu aqui, e faço uma intervenção na peça, aplico uma tinta industrial, com propósitos bem claros, sobre essa questão de transformar a peça em uma obra de arte, assino isso, e assim vira um terceiro produto. Digamos assim que é uma mescla da, do meu pensamento artístico, que não tem exatamente uma superfície, é, impresso ou desenhado, é, na superfície cerâmica feito por uma artesã, aí dentro das suas práticas milenares considerando os efeitos da contemporaneidade. Então, temos aí a figura do artista como essencial pra dar essa sobrevida, vamos dar essa palavra, a essa peça, né, enquanto transformar um produto artístico, inclusive com outro valor de mercado, né, porque a partir desse momento essa peça ela deixa de ter um valor atribuído como se fosse uma panela e acaba tendo um valor de obra de arte, que aí também tem toda a, o efeito da carreira do artista, o quanto ele é importante ou reconhecido no mundo das artes. E isso também é uma questão importante para ser compreendida quanto, é, soma de esforços, soma de potências e, também, como potências para elevar artistas juntos dessa coletividade (ESBELL, 2019).

Jaider enfatizou em sua fala que, em sua cultura, acredita-se que tudo venha de um além por meio de um merecimento. A cerâmica é um merecimento das mulheres; ela não serve apenas par fazer comida, mas também para fazer urnas funerárias, por exemplo. Para ele, a cerâmica é usada como um elemento de criação da própria humanidade em várias culturas, uma ligação com o mundo cosmológico e a terra.

> Eu especialmente gosto muito de fazer, porque remete a um outro tempo. Não é você trabalhar com barro, pressupõe uma atenção muito específica, né, que estamos aqui é, então, apresentando essas alternativas que se tem pra como reutilizar essa questão do barro que é uma coisa tão sagrada. Quando a panela, o objeto não dá certo, a gente tem um outro meio de manter perto da gente e não mais como um subproduto, porque essas panelas elas eram utilizadas para alimentar animais, né, no terreiro dos cachorros, das galinhas ou eram utilizadas também para plantar plantinhas, fazer Jardim e acredito que é possível, em vários aspectos, economicamente, especialmente também falando enquanto linguagem, manter essas peças, mesmo que elas não sejam como panela, mas com peças artísticas de decoração. Pensando nessa questão ... e também por junto com a arte, tentar falar nessa coisa da sacralização das coisas, não banalizar exatamente a cerâmica, mas voltar encarar essas peças sobre esse manuseio como o esmero, o ato é caprichado, mais delicado, que uma cultura tem desenvolvido nessa relação alimento da natureza, prática, enfim, é levar esse estado da arte que é essa panela, que hoje já caminha sozinha...Nnão só nessa comunidade, né. Temos várias comunidades aqui na região que produzem essa panela. A Raposa apenas mais uma que se dedicou aí a trabalhar essa prática dentro desse contexto de resguardo e também de fortalecimento das práticas culturais, né. Não é um trabalho especialmente das mulheres, é um trabalho que tem mantido a Raposa, Comunidade da Raposa em comunicação com o mundo em vários aspectos. Então, a partir da Casa de Cultura da produção das panelas abre-se aí um leque de vivências que hoje a Comunidade experimenta por meio do turismo normatizado, turismo comunitário e acho que tenho certeza, acaba sendo também carro chefe pra toda essa vivência que é basicamente reunir todo mundo, toda essa diversidade em torno do panela de comida, que é nosso momento sagrado né" (ESBELL, 2019)

Figura 97: Fotos registradas em 02/08/2019 – abertura da exposição
“Piatai Datai – no tempo de Makunaìma”.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

As panelas rachadas, além de serem utilizadas como base para outras criações artísticas, também são vistas nos jardins das ceramistas. É um encontro que reflete o fechamento de ciclo da Vovó Barro quanto a permanecer em seu estado de origem, na terra. No entanto, nesse caso, Vovó Barro é corporificada em forma cerâmica e recebe a terra que nutre as plantas dos jardins. Vovós gostam de jardins!

Figura 98 Vovó Barro nos jardins.
Fonte: Dayana Soares, 2019

3.5 COM QUANTOS GRÃOS DE PÓ SE FAZ UMA PANELA DE BARRO?

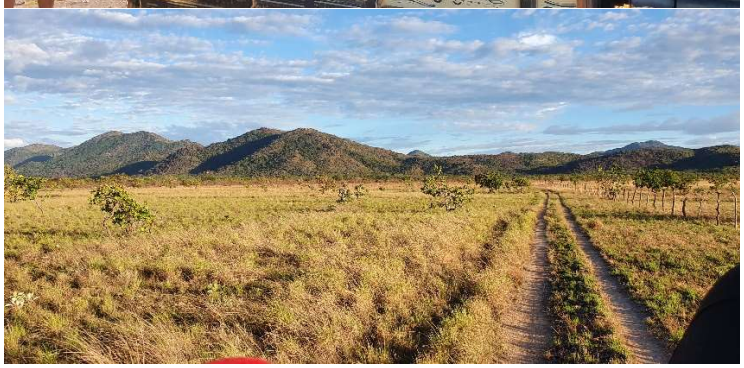
Encerro este capítulo com imagens que mostram um resumo do processo geral para produzir uma peça cerâmica Macuxi. Depois de ter participado algumas vezes das coletas de barro, de ter auxiliado durante os processos de preparação da massa e feitura das panelas, desta vez fui convidada à ir buscar um dos melhores e mais distantes barro, o Barro Branco. Fizemos uma expedição, em que foram chamados os parentes, ceramistas e outras pessoas da Comunidade Raposa I. Essa experiência foi praticamente um ritual de encerramento das coletas feitas até então. Inclusive fui batizada com direito a um apelido Macuxi, *Mo'pa*, que quer dizer "minhoca", "rainha do barro". Essas imagens sintetizam uma indagação: com quantos grãos de pó se faz uma panela de barro? São horas subindo, horas descendo, com peso nas costas; são horas batendo barro seco. É força pra carregar barro, é força pra carregar lenha, é força pra amassar barro molhado. É jeito pra encaixar a pedra lisa na mão e acariciar Vovó Barro. Carregar panela crua pra lá, panela assada pra cá; esquentar o corpo com o calor do fogo, tudo com alegria e entusiasmo.

Mesmo com a pressão do tempo para entrega de encomendas, segue-se em ritmo próprio. O tempo não tem tempo. Se se apressa, se está triste, se se está cansado, é preciso se dar um tempo. A tristeza faz a panela rachar; a falta de atenção ou pensamento em coisas não tão boas, faz desandar. É real, é verídico. Logo, o invisível torna-se visível. Vovó Barro está ali, acompanhando e ensinando o tempo inteiro. Uma fala da jovem Mestra Erlize sintetiza essa representação da vovó Barro na vida de uma ceramista Macuxi. Mostro a fala na íntegra, sem cortes, pois são os detalhes que nos apresentam a riqueza da cosmovisão destas mulheres do barro:

> *É, então assim pra nós, eu digo pra mim principalmente né? Hoje eu acho que ela tem mais valor pra mim, eu dou mais valor do que um preço pra mim, uma pessoa pra gente vai perguntar: mas por que tu, tu vende, né? Por que que tu faz mesmo? Isso aí não é coisa de mulher velha, não sei o que, eu digo: não, aqui pra mim tem uma história, né? A começar pelo que vocês estava falando da, de ela ser é tudo né? Pra gente, dali, do barro sai as coisas que a gente planta, né? A gente planta ali e tudo cresce, tudo nasce, né? Então, isso aí, ela sustenta a gente de todas as formas, né? Assim pra gente tá vivendo aqui hoje, né? O barro, é a questão de ela acolher, né? A minha avó até já falou essa questão de a gente levar pra festa, né? Como tu tava falando, né? O parixara, levar ali na damorida e tal. E ela disse que quando ela cansa ali de tá, de tá comendo damorida, de tá indo pros lugares assim né? É, é um momento que ela quebra, aí ela cansou, ela quer descansar de novo, né? Aí eu fico imaginando tanta coisa, que é tanto que por isso que eu faço as minhas coisas com muito carinho, assim quando eu*

tô mexendo com barro, fazendo as panelas, eu acho que é, eu dou um acabamento bem mesmo porque eu, porque pra ficar mais bonita do que já é, então é isso, ela é vida pra nós, ela é, ela tem um valor muito grande porque também assim através dela, né? É, a gente conseguiu o, é vamos dizer resgatar né? O que tava sendo já um pouco que esquecido, né? E eu digo que ela conversa mesmo com a gente, né? Eu principalmente, quando tô ali, eu não quero mais, a questão, uma coisa que eu descobri, que eu mais que eu creio que já usam assim na medicina, né? Que quando a gente tem um corte, se a gente pegar o barro, ele sara mais rápido, né? Eu já tive experiência com isso, eu tava com o meu dedo cortado, aí, tava um pouco inflamado, né? Não, eu não vou mexer no barro não, porque vai inflamar, aí eu, quer saber, eu vou tentar aos poucos. Quando foi no outro dia, o meu dedo já amanheceu desinflamado, o corte já desinflamado e já tava cicatrizando e pronto então aí, aí quando as pessoas cortam é tanto que eu já falo: põe um pouco desse barro, né? Aí colocam um pouco e já aí já sente que já tá sarando mais rápido, cicatriza mais rápido, né? Então ela tem, ela tá presente em tudo, né? É, a minha irmã um dia desses ela falou assim: Izi, ela me chama de Izi, um dia desse eu tive um sonho com uma Vovó, eu: hum, né? Ela: é, ela é uma Vovó baixinha, assim descrevendo a mesma pessoa que eu também tinha sonhado, e mais aí o que ela falou? ...Disse tem muita formiga ferrando ela, ela falou né, aí o meu esposo falou: essa é a Vovó Barro, né? Ele falou, né? Será? Tá bom, bora vê, vamo vê o barro se não tem formiga no barro lá em casa, aí a gente fez as massas e deixou no canto, só que aí as crianças brincando deixaram alguma coisa doce lá no chão, né? E tinha um monte, e quando a gente foi ver, tinha um monte de formiguinha pequenininha, umas formiga jiquitaia que a gente fala, né? Bem pequenininha, quando ela ferra, ela solta um ácido que queima, né? Aí ela disse que ela tava agoniada, ela falou isso no sonho pra minha irmã que ela tinha um monte de formiga ferrando ela, aí quando a gente foi ver, realmente, lá nesse barro, aí eu, meu Deus do céu! Aí a minha irmã já ficou mais assim, mais apegada entendeu, ela já derrubou um barro uma vez e disse "não, não pode estragar esse barro, não, pode juntar, ajunta e guarda, não brinca". Ela já tá também começando a entender sobre a Vovó Barro.
(Erlize Souza, entrevista em 04/02/2022)

Dia de subir a Serra para buscar barro; acorda-se bem cedo, antes de o sol nascer.



Aos poucos, vão chegando as pessoas que formarão o grupo que retirará o barro. Com o apoio de uma caminhonete, seguimos rumo ao pé da Serra.

Inicia-se a caminhada a pé, passando por pequenas serras, córregos e pedras.

Ao chegar no local, depois de duas horas e meia de caminhada, as ceramistas anciãs chegam na frente e pedem permissão à Vovó Barro.

Antes de iniciar a retirada do Barro, todos se alimentam, comem pimenta e tomam caxiri.

Após passarmos aproximadamente duas horas tirando o Barro, cada um escolhe o saco/jamaxim que tenha a quantidade de peso que conseguirá carregar para descer a Serra.

Cada um carregando Vovó Barro nas costas. Quando alguém se sentia cansado, fazia uma pausa.

Após quase duas horas, todos de volta à caminhonete. Toda a coleta foi colocada no carro e retornamos à Casa de encontro, da Mestra Ceramista Joana.

Ao chegar, colocamos o barro pra secar.

Depois de passar dois dias secando, o barro é levado para pilar. Nesse período, estava um sol intenso; se for em período de chuva, o barro demora mais para secar.

Após o barro estar todo pilado, é peneirado e misturado com outras argilas. Nessa coleta, trouxemos barro branco, que foi misturado com o vermelho.

Estando toda a matéria-prima peneirada, usa-se um barro bem aguado com o barro seco.

Vai-se misturando tudo até chegar o ponto da massa.

O barro aguado é proveniente de peças que racharam ou não deram certo antes de ir ao fogo.

Essas peças vão sendo depositadas em grandes baldes com água. Isso faz que derretam e fiquem com uma textura parecida com barbotina.

Depois de preparada a massa, deixa-se descansar por ao menos uma noite. Pronto, já pode iniciar a modelagem da peça.

Início da produção de uma panela de barro.

Para finalizar a modelagem da panela, por último, faz-se o ajuste do fundo, já que é a última parte que é aberta e esticada, até chegar à espessura desejada.

Cada ceramista leva em torno de 1h para subir uma panela, mais meia hora para colocar a alça. Isso é feito intercalando entre subir a base da panela, ao mesmo tempo em que ela seca um pouco, colocando a alça da que já está firme.

No verão, a panela vai ficando seca em torno de um dia, em que chega ao ponto de couro para poder fazer o polimento com a pedra de jaspe.

Uma peça média leva em torno de uma hora e meia a duas para receber o brilho e selar os poros. Entre uma polida e outra, esfrega-se o TNT para ficar mais lustrada.

Para a queima, são coletadas lenhas de caimbé. Tira-se um dia inteiro para cortá-las.

Deixa-se as lenhas na beira da estrada e depois as buscam na caminhonete.

Descarrega-se a lenha em local seco e arejado.

Corta-se a lenha em pedaços pequenos.

Enquanto isso, algumas panelas já recebem aquecimento no fogão à lenha.

Quando há uma grande quantidade, o aquecimento é feito diretamente no forno.

Esse aquecimento levou em torno de seis a oito horas. Ou, ainda, poderia levar a noite toda recebendo o calor. Quando ficam pretas, é um indicativo de que pode atear fogo.

Após o aquecimento, colocam-se as lenhas ao redor e por cima de todas as peças. O fogo vai subindo até virar uma única lareira.

Após atingir o auge, todas as peças ficam em brasa e, de um barro cru, tornam-se cerâmica.

O fogo alto dura apenas meia hora. Depois, vai baixando aos poucos. É preciso esperar em torno de uma hora para retirar as peças, que ainda estão quentes.

Conforme vai retirando cada peça, observa-se se houve alguma rachadura ou dano.

Peças finalizadas.

Depois de se retirarem todas as peças do fogo, separam-se as que tiveram algum problema.

Figura 99: conjunto de imagens com todo o processo da produção cerâmica Macuxi.
Fonte: Dayana Soares, 2022.

4 DIÁLOGO ANCESTRAL

Vovó Barro vem adentrando espaços e consagrando novas moradas. Desde as cerâmicas mais antigas encontradas em sítios arqueológicos, dentre as que estão nos Museus ou ainda em seus lugares originais – sejam enterradas ou expostas em cavernas – agora também podemos ver a nova configuração dada à Vovó Barro. Novos *designs* foram implementados, novas estéticas foram criadas para a adaptação de uma nova realidade. Nesse entrelace histórico, o fio condutor ancestral permanece, já que se utilizam o mesmo barro, os mesmos rituais, as mãos Macuxi, as mesmas técnicas.

Vovó Barro tem ganhado o mundo de várias formas – e considero como um dos marcos principais para que isso ocorresse, foi a mudança da Mestra Ceramista Lídia para Boa vista. Para viver na cidade, ela começou a produzir suas peças cerâmicas e a comercializá-las, de onde tem tirado seu sustento, fazendo com que houvesse uma demanda para a aquisição de peças cerâmicas. Ao mesmo tempo que Vovó Barro foi para a cidade, também tem levado *karaiwá* para a Raposa I por meio do Festival das Panelas de Barro. Esse “Ser” que há tempos atua na cultura indígena Macuxi, agora também está em novos lares, na academia, nas páginas de trabalhos que mostram seus encantos, seus passos. Dentro desse contexto dos passos dados pela Vovó Barro é que pretendo neste capítulo dialogar sobre essa potência ancestral.

4.1 MEMÓRIA DOS ANTEPASSADOS

Dos registros deixados pelos antepassados, em sua maioria, adentram no campo da arqueologia. No caso das cerâmicas encontradas em solos roraimenses, foi possível ter acesso a peças que estão no acervo do Museu de Roraima. Também foi possível ver imagens de peças que foram levadas por viajantes e estudiosos que passaram por essas terras para o Museu Etnológico de Berlim, pois, por meio do Congresso Cerâmica em Roraima em conjunto com o Festival das Panelas de Barro, a professora pesquisadora Ananda Machado fez uma articulação para que conseguíssemos expor as fotos destas peças durante o congresso e deixar a exposição permanente na Casa de Cultura da comunidade Indígena Raposa I.

Considero a vinda dessas imagens para Roraima um momento histórico. À medida que fomos colocando as imagens na parede para a exposição, fiquei de “ouvido em pé” e observei que as ceramistas acessavam fatos históricos em suas memórias, lembrando que viam suas avós fazerem esse tipo de peça, ao mesmo tempo que, também, apontavam peças que consideram não serem de cunho étnico Macuxi. É como se o que pertence a este local tivesse retornado, mesmo que em forma de imagens. Por mais que as peças atualmente façam parte do acervo do Museu Etnológico de Berlim, é um presente podermos vislumbrar juntamente com o povo Macuxi artefatos que foram feitos por seus antepassados. A partir destas imagens trazidas para a ficar permanente na Casa de cultura da Raposa I, por meio da Exposição Permanente “Pena Esenyaka’ma’san Amenanpe Teseyaka’masanan – O fazer que atravessa o tempo”, na qual farei uma melhor explicação no próximo ponto, tive então a oportunidade de poder apresentar o formato, cor, textura e até grafismos que faziam parte da produção de tempos mais antigos, e mais, pontuar algumas mudanças estéticas e o tipo de barro que foi utilizado.

Além das peças que estão em Berlim, arqueólogos/antropólogos passaram por Roraima e encontraram vestígios cerâmicos nas redondezas da Pedra Pintada. Essas peças encontram-se atualmente no MURR; algumas delas, todavia, já podem ter sido perdidas, em virtude de alguns saqueamentos ocorridos no Museu, e de algumas mudanças de estrutura física. Outras peças ainda permanecem em “seus lugares originais”, como em cavernas, enterradas e em vários sítios arqueológicos na região. Outras peças ainda estão em outros Museus do Brasil, como Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém. Adiante seguem imagens da Pedra Pintada e registros do momento em que fizeram coletas de vestígios cerâmicos.

Figura 100: Pedra Pintada.
Fonte: Dayana Soares, 2022.

Figura 101: Pinturas rupestres da Pedra Pintada e escavações feitas por arqueólogos em 1985.
Fonte: Dayana Soares, 2021.

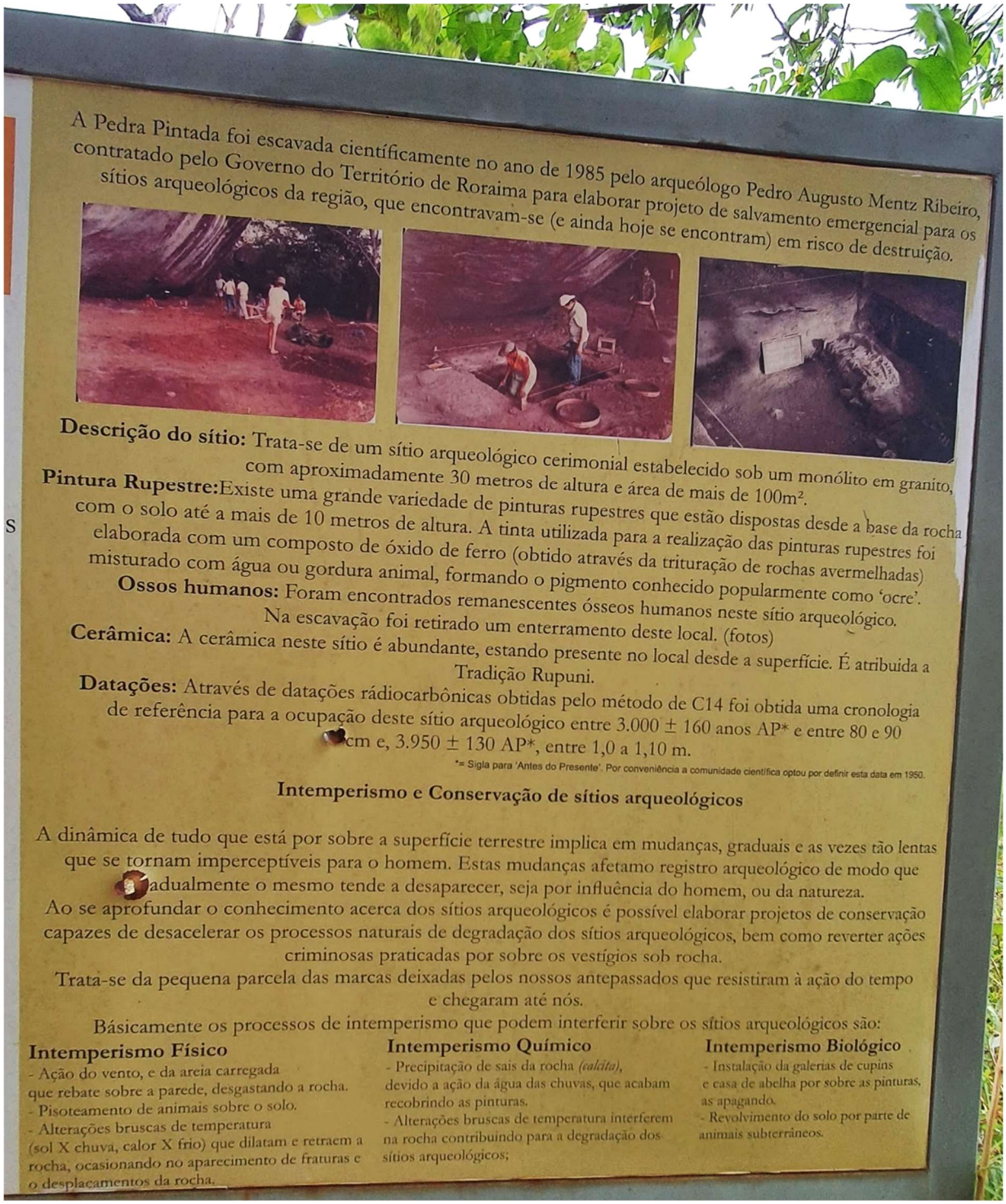


Figura 102: Placa próxima à Pedra Pintada que mostra detalhes das escavações feitas por Pedro Mentz em 1985. Fonte: Dayana Soares, 2021.

A Pedra Pintada é considerada um lugar sagrado, assim como o Monte Roraima e fica localizada nas terras da reserva indígena de São Marcos. Com a aparência de um ovo gigante, possui trinta e cinco metros de altura e fica situada em um sítio arqueológico a 140 Km de distância de Boa Vista. Existe uma crença de que

em seu interior possua um portal entre os tempos, dos quais constam rios subterrâneos e cavernas. Além dos vestígios cerâmicos encontrados próximos à Pedra Pintada, coletaram outros tipos de artefatos como contas de colar, machadinhas, etc. É possível avistar pinturas rupestres em boa parte da pedra com simbolismos similares à outras civilizações e que datam mais de quatro mil anos, segundo arqueólogos. (CAMPOS, 2020).

A Pedra Pintada é considerada um dos maiores sítios arqueológicos dentre os mais de duzentos que foram levantados pelo IPHAN-RR, dos quais foram feitas as datações de três: Sítio Arara Vermelha/Pedra do Sol 9.400 anos A.P. [39] (São Luiz do Anauá-RR), Pedra Pintada 4.000 anos A.P. (Pacaraima-RR), Ruínas do Forte São Joaquim do Rio Branco de 1775 (Bonfim-RR). (SILVA, GUIMARÃES e LEAL, 2021). Dado estes fatos sobre os estudos arqueológicos registrados, podemos ter uma pequena dimensão da riqueza histórica preservada no estado de Roraima.

4.1.1 SÍTIOS ARQUEOLÓGICOS E MUSEU DE RORAIMA

Nos anos de 1987, o arqueólogo Pedro Mentz com seus auxiliares encontrou cerâmicas e vestígios arqueológicos aos redores da Pedra Pintada. Além de cerâmica, este local possui pinturas rupestres. As peças que foram encontradas durante as escavações hoje fazem parte do Museu de Roraima. Muitas delas são grandes panelas e urnas funerárias. Tive a oportunidade de ver pessoalmente algumas urnas funerárias em seu “lugar original” no Município de Uiramutã. Três grandes urnas estão embaixo de grandes pedras, que formam uma espécie de caverna. Elas medem aproximadamente um metro de diâmetro por um metro de altura. Ossos inteiros ainda estavam em seu interior. Além deles, objetos como colar de miçangas e objetos que não consegui identificar.

Ao entrevistar as ceramistas, procurei informações sobre como as urnas eram usadas antigamente. A maioria das entrevistadas não sabiam dessa resposta, pois alegaram que isso é muito antigo. Dos relatos que consegui, trazem histórias diferentes, como podemos ver:

[39] Antes do Presente (A.P.), sendo presente considerado o ano de 1950.

> *Eu perguntei da minha avó, eu perguntei, né? Porque quando a gente ia caçar, a gente ia caçar, aí, eu, a gente encontrou, eu e minha irmã, o meu pai, ele disse assim: "vocês vão por aqui espantar veado que eu vou tá na espera" Aí a gente subiu e a gente, viu, né? Eram um, umas cinco panela com osso dentro, né? Tudinho direitinho e nas pedras ainda tinham umas escrita, mas ninguém sabia ler, né? Aí a gente olhou, a gente ficou olhando, aí minha irmã, como era mais velha do que elas, disse: "não vai tocar porque isso aí deve ser alguém ou aqui mesmo vai sumir com a gente", aí a gente também fomo embora.* ***(Risos).*** *Quando chegamo, aí eu perguntei da minha avó: "Vó por que que colocavam pessoa dentro da panela, é só osso, ou colocavam as pessoas que morria dentro", aí ela disse assim: "olha, eu cheguei a ver o meu tataravô" - ela disse assim, " perto da roça dele, aí morreu a esposa dele que era a mãe mais de cento e poucos filhos, de cento e poucos filhos" - ela disse, né? E quando ela morreu, eles, eles não queriam enterrar ela, aí como ela tinha feito uma panelona grande, ele colocou ela dentro e tampou. Eles eram gente muito querida, sabe assim. Eles com certeza eram também, tudo a mesma coisa, né e ela dizia que tinha muitos que era o tuxaua muito tempo e colocava os bisavós, colocava dentro da panela, né? Pra num perder, aí ficava tudo ali dentro. (****E aí como é que colocavam será? Ela falou, não, né?)*** *Aí eu não sei né. Eu não sei se só os ossos, eu não sei eu sei que guardavam todo, todas pessoa. Só que é tipo assim sentado, o joelho vem bater aqui, isso. Essas panela, elas eram muito grande assim mesmo? Parece que tava tipo sentado mesmo ali, aí ela dizia que tinha gente que guerreiros que os guerreiros. Ela dizia que os quando os guerreiros morriam, aquele guerreiro mesmo bom, eles guardavam****...****Aí foi isso que ela me falou que ela me contou porque eu perguntei né! Onde que colocava? Porque sempre ela, lá perto dessa panela, tem, tem flechas, flexas é só de madeira, aberto assim e ela dizia quando morria um guerreiro, ficava ali guardado, ela dizia, aí ficava e a gente olhava, algumas panelas tinha flecha, outras não. É, aí guardavam assim, foi isso que ela me contou.* (Leonice Paulino, entrevista em 25/01/2022).

Vovó Damiana, uma das anciãs mais antigas da Raposa I, morou por um temo com a Mestra ceramista Ivanir. A ceramista disse que escutou muitas histórias do passado, que fazia muitas perguntas e essa era uma de suas indagações, ao passo que obteve a seguinte resposta:

> *Ela, ela falou que faziam umas panelonas assim porque antigamente não existia caixão, né? Aí, não existia. Então guardavam, mas ela disse assim pra mim: "elas guardavam as pessoas morta ali numa panelona grande e faziam tampa com a própria panela também…Aí colocavam em cima, aí ela dizia assim: "e porque que colocavam lá as pessoas? Porque era os mais principais, assim" - ela dizia - "não, é porque as pessoas pegavam doença, então pra não espalhar pra outras pessoas, eles colocavam dentro dessas forma, aí tampavam" Eles cortavam. Cortavam e guardavam ali.*
>
> ***(Aí eles guardavam já direto na caverna?)*** *É, onde as pessoas não circulava muito por ali assim. Ela dizia assim pra mim, que que as pessoas não guardava as pessoa, por isso que, tem assim, algumas parte né, não é em todas as caverna que tem, em alguns lugares, é por isso que eu perguntava dela - "porque que colocavam essas pessoas assim?", aí ela dizia: "bem aqui". Era mais pra cá e eu não sei pra onde que é não, ela dizia*

> *- “que tinha, tem uma panela lá, aí a pessoa morreu doente, com uma doença, então para essa pessoa para não espalhar essa doença então aí, quando essa pessoa morreu, aí colocaram já esse corpo dentro da forma”. É as coisas dele, os pertence deles, que eles usavam. Da pessoa, né? Colocavam tudo junto ali.* (Ivanir Fidelix da Silva, entrevista em 29/01/2022)

Enoque Raposo, estudioso de sua cultura, disse que sempre conversa com os mais velhos de sua Comunidade para saber sobre essas histórias do passado. Sobre as urnas nos falou que:

> *É desse tempo pra cá, são, é, as panelas de barro como já pelo barro ser sagrado então eles consagravam esses barros, essas, é, essas pessoas, entes queridas que faleciam né? É porque aquelas pessoas também eles tinham esse respeito por um pajé, por um benzedor, né? Pelo ancião, pelo, pelo Epukenan, né? Epukenan é pessoa sábia, aquele sábio que morreu. Coloca o corpo dele, foi uma pessoa que ajudou, fez isso aqui, que lutou muito então era dessa forma e eles faziam isso, mas é, criaram digamos assim esses sítios, mas né? Essas urnas, debaixo das pedras colocar no local e consagravam aquele local, ninguém mexer mais naquele local, mas ao mesmo tempo, eles trabalhavam essa cerâmica pra poder também como utensílio deles, né? Doméstico, né? E não faziam com muito, pra muita, pra muita, não faziam muita coisa, né? Muitos utensílios porque eles caminhavam e isso pesava muito também, eles andavam daqui do Brasil pra Guiana, eles faziam como se fosse tipo assim um intercâmbio com outros povos, então pra cá, não tem fronteira, até agora não tem fronteira né?* (Enoque Raposo, entrevista em 25/01/2022)

Figura 103: caverna com urnas funerárias.
Fonte: Dayana Soares, 2015.

Figura 104: urnas funerárias em caverna.
Fonte: Dayana Soares, 2015.

Peças arqueológicas que envolvem rituais funerários contribuem para os estudos realizados em torno das práticas mortuárias e facilitam a percepção de que “estamos trabalhando em um terreno de representação das relações sociais, representações esta que reflete concepções de vida, de morte e da relação com ancestrais, de acordo com modelos cosmológicos particulares” (BARRETO, 2008, p. 37). Ainda segundo a autora, os rituais são vistos enquanto um fenômeno cultural, onde uma nova identidade é conferida ao morto, pois o mesmo passa a ser relembrado pela história deixada, pelos saberes ancestrais. Isso vai depender da complexidade social, já que cada povo possui seu tipo de ideologia ou sistemas de pensamentos que instruem os rituais funerários, conforme pudemos identificar nas falas dos entrevistados.

Tanto as urnas quanto outras peças cerâmicas encontradas deixam seu rastro histórico. Dona Joana e Jarissom, nos últimos anos, têm feito uma busca por panelas de seus antepassados. Até o Festival das Panelas de Barro de 2019, conseguiram encontrar quatro peças intactas. Andando pelas Serras da Raposa Serra do Sol, Jarisson e outros moradores têm visto vestígios cerâmicos como panelas, forno de fazer farinha de cerâmica, gravuras de baixo relevo e pinturas rupestres. Lugares como esse estão espalhados por muitos territórios indígenas. Muitos dos vestígios cerâmicos deixados pelas serras ocorreram por vários fatores, um deles é que os pescadores levavam as panelas de barro para se alimentarem e deixavam guardadas em buracos ou em casas de cupim conforme o relato da ceramista Ivanir:

> *Eu lembro, eu lembro assim que eu não vi, mas o meu irmão, o Lourival, ele disse assim, porque quando eu, a gente foi passear numa serrotinha lá, a gente via um bucado de panelinha quebrada, aí "por que que quebraram as panela por aqui?" Um bucado de caco de coisa de panela, aí a gente ajuntou, tinha umas panelinhas assim bem fininha, aí alguns pedaços bem grande e bem grossão. "Aí por que que será que quebraram as panelas aí?" Fui comentar com ele, o meu irmão. Eu não sei por que que tem um bucado de panela quebrada lá, faz tempo já, aí ele sorriu. "Tu nem sabe minha irmã, quando as pessoa iam pescar, eles levavam pra pescaria, porque eles não iam assim pra perto não, eles iam pra longe, pescar lá pro Xiriuini, que era perto da Xumina, lago bem longe". "Mas por que não tinha peixe por perto?" eu perguntava. "Tinha, mas eles queriam peixes graúdo, aí eles levava", aí ele dizia, né? "Tinha um homem que levava chamado Fernando, ele já morreu também, acho que foi ano retrasado que ele faleceu, ele gostava de levar, a esposa dele fazia panela e ele levava panela pra cozinhar peixe, aí de lá pra cá ele deixava.*
>
> *Ahã, lá, ele deixava, de volta já, de lá pra cá, ele deixava lá, aí eles enterravam. Eles cavavam um buraquinho assim e enterravam, às vezes eles deixavam no cupim, não tem aqueles cupins assim?*
>
> *Então eles deixavam ali, então eles cavavam embaixo e já deixavam ali. Guardado. Tem um bucado de panela ali. Aí o pessoal dizia que é por isso que tem panela por aí quebrada, ele disse aí pra mim, o meu irmão. (Ivanir Fidelix, entrevista em 29/01/2022)*

É provável que peças como estas possam ter sido encontradas e levadas para o acervo do Museu de Roraima – MURR, onde dentre as peças cerâmicas de vários formatos e tamanhos, também possui um acervo com produtos regionais, artefatos indígenas de várias matérias primas. A Estrutura original do Museu está fechado há pelo menos dez anos. Sua estrutura está sendo tomada por cupins e não possui nenhum sistema de segurança. Devido a isso sofreu alguns saqueamentos de modo que não se sabe aonde foram parar algumas peças. Com a estrutura física prestes a

desmoronar, foi necessário guardar todo o acervo em outro lugar. Mesmo na nova estrutura, o Museu chegou a ser saqueado outras vezes. Isso nos mostra a fragilidade de nosso sistema, que guarda parte de nossa história e podem nos guiar para alguns desvendamentos históricos. Mesmo não estando aberto para o público, com a devida solicitação, é possível realizar pesquisas, o que me permitiu fazer registros das peças cerâmicas e do livro de registros dessas peças.

Figura 105: peças cerâmicas no acervo do Museu de Roraima.
Fonte: Dayana soares, 2019.

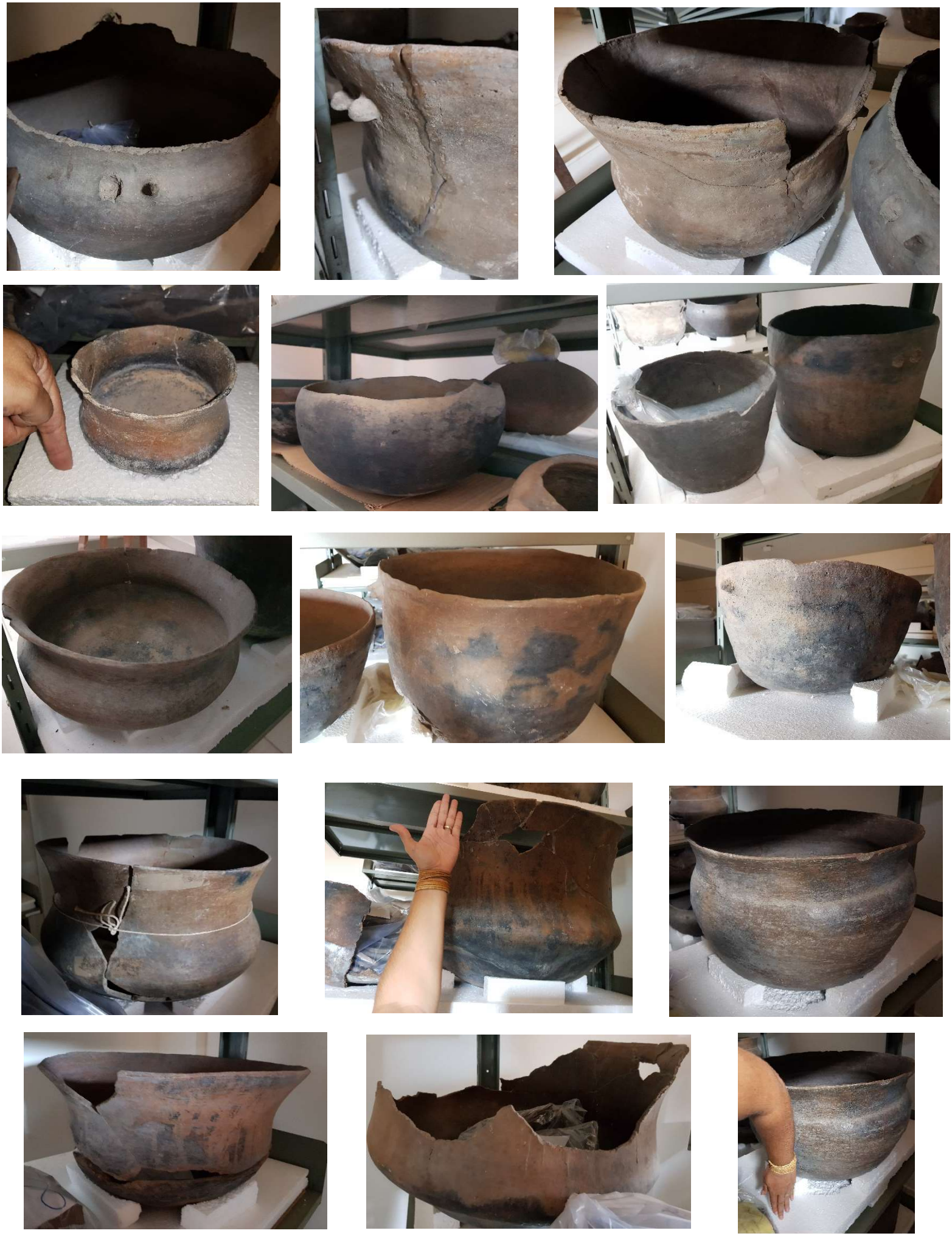


Figura 106: peças cerâmica do acervo do Museu de Roraima.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

4.1.2 EXPOSIÇÃO PERMANENTE NA CASA DE CULTURA DA RAPOSA: “PENA ESENYAKA’MA’SAN AMENANPE TESEYAKA’MASANAN – O FAZER QUE ATRAVESSA O TEMPO”

A Casa de Cultura da comunidade Raposa tornou-se um centro de referência para a produção cerâmica. Sua estrutura física foi feita pensando em todo processo de modelagem e queima. Dessa forma, fizeram-se três fornos circulares com mais de 3 metros de altura para realizar a etapa final com o fogo. Em 2019, durante o Congresso Cerâmica em Roraima em conjunto com o Festival das Panelas de Barro, o espaço recebeu uma exposição permanente com imagens das panelas de barro de peças que estão no Museu Etnológico de Berlim. Apresento as imagens a seguir, mas é necessário dizer que nem todas as peças foram identificadas como sendo do Povo Macuxi. Quando as ceramistas avistaram as imagens, identificaram e apontaram as que julgaram pertencer aos seus antepassados, diziam que suas avós faziam naquele formato, com aqueles acabamentos. Podemos ter uma melhor compreensão sobre essa estética a partir da pesquisa desenvolvida por Meliam Gaspar (2019) que traz os aspectos sobre cerâmicas etnográficas dos povos Karib. Em sua tese podemos observar as diferenciações estéticas e de acabamentos. Tudo indica que existam mais de uma ocupação de ceramistas na região; em 4 mil anos tem-se quase toda a gama de ceramistas da Amazônia. Muitas das cerâmicas apresentadas a seguir se assemelham às cerâmicas de povos Karib das Guianas, do Amapá e do norte do Pará, como as cerâmicas Wayana, por exemplo. Também poderemos ver que algumas panelas atuais (expostas no próximo capítulo) ainda mantém formas parecidas, comparadas com as antigas.

Panela, Guayana (Brasil/ Venezuela)
Theodor Koch-Grünberg, 1914
9,2 x 19 x 19 cm

Tigela, Guayana (Brasil/ Venezuela)
Theodor Koch-Grünberg, 1914
8,5 x 12,5 x 12,5 cm

Tigela, Guayana (Brasil/ Venezuela)
Theodor Koch-Grünberg,1914
7,2 x 11,6 x 11,6 cm

Panela, Brasil
Ernst Ule, 1913
11,2 x 19,5 x 19,5 cm

Tigela, Guayana
Heinrich Dohrn, 1913
altura x diâmetro: 7,3 x 19,4 cm

Fragmento de uma panela (?)
Guayana (Brasil/ Venezuela)
Theodor Koch-Grünberg, 1914
9,5 x 18,5 x 14,5 cm

Panela, Guayana
Richard Schomburgk, 1845
altura x diâmetro: 10,1 x 19,3 cm

Tigela, Guayana
Richard Schomburgk, 1845
altura x diâmetro: 7,8 x 11 cm

Tigela, Guayana
Heinrich Dohrn, 1913
altura x diâmetro: 7,1 x 10 cm

Tigela, Guayana
C.H. Sommer, (coletor); Henriquez & Petersen, (vendedores), 1852
altura x diâmetro: 7,7 x 11,6 cm

Tigela, Guayana
Richard Schomburgk, 1845
altura x diâmetro: 6,5 x 10,6 cm
Gewicht: < 2 kg

Tigela, Guayana
Heinrich Dohrn, 1913
Barro (pintado)
altura x diâmetro: 7 x 11,2 cm

Prato, Guayana
Richard Schomburgk, 1845
altura x diâmetro: 4 x 11,8 cm

Prato, Guayana
Heinrich Dohrn, 1913
altura x diâmetro: 3 x 9,8 cm

Prato, Guayana
Richard Schomburgk, 1845
altura x diâmetro: 3,2 x 11,2 cm

Prato, Guayana
C.H. Sommer, (coletor); Henriquez & Petersen, (vendedores), 1852
Barro (pintado)
altura x diâmetro: 3,4 x 11,3 cm

Prato, Guayana
Heinrich Dohrn, 1913
barro
altura x diâmetro: 3,1 x 10,9 cm

Prato, Guayana
Richard Schomburgk, 1845
Barro
altura x diâmetro: 4,8 x 20,2 cm

Tigela, Guayana
Richard Schomburgk, 1845
Barro
altura x diâmetro: 3,8 x 11,4 cm

Tigela, Guayana
Richard Schomburgk, 1845
altura x diâmetro: 5,1 x 10 cm

Tigela, Guayana
Richard Schomburgk, 1845
Barro
altura x diâmetro: 4,8 x 9,1 cm

Bilha, Guayana (Region)
Richard Schomburgk, 1845
Barro
altura x diâmetro: 23,4 x 18,8 cm

Bilha, Guayana
Richard Schomburgk, 1845
altura x diâm: 16,2 x 10,2 cm (com tampa)
Altura: 13,6 cm (sem tampa)

Bilha, Guayana
Heinrich Dohrn, 1913
barro
altura x diâmetro: 22,6 x 19,5 cm

Bilha com asas, Brasil
Ernst Ule, 1913
20 x 22 x 21 cm

Bilha, Guayana
Richard Schomburgk, 1845
altura x diâmetro: 25,3 x 18,5 cm

Bilha, Guayana
Heinrich Dohrn, 1913
altura x diâmetro: 31 x 25,5 cm

Figura 107: Fotos de peças cerâmicas expostas na Casa de Cultura da Comunidade Indígena Raposa I a partir de imagens enviadas do Museu arqueológico de Berlim.
Fonte: Museu Etnológico de Berlim.

4.2 MEMÓRIA ANCESTRAL

Diante das imagens que vimos nos subtítulos anteriores podemos, a partir de então, fazer análises comparativas com as peças que são feitas na atualidade e perceber que possuem similaridades em vários aspectos, como na forma e acabamentos, ou seja, em sua produção carregam uma memória ancestral. É notório que vem ocorrendo um aumento gradativo quanto aos ceramistas Macuxi. Não apenas mulheres, mas homens e jovens têm se dedicado a esse ofício. Romper com algumas regras da Vovó Barro tem sido uma forma de adaptação ao "novo fazer" e, principalmente, para atender à demanda de compradores. Assim como vem ocorrendo em outras comunidades, mesmo não indígenas, como as ceramistas de Goiabeira, as de Jequitinhonha, ou ainda os indígenas Kadiwéu, a cerâmica tem sido um meio de sustento. Contudo, ao aumentar a demanda, vêm também algumas exigências de mercado que fogem às tradições. Como descrito por Dalglish (2014) sobre sua pesquisa realizada no Vale de Jequitinhonha, onde as peças também passaram por um processo de adaptação estética "a cerâmica tradicional, que era produzida para atender às necessidades locais, dá lugar, a uma mais vendável, e consequentemente mais lucrativa". A autora ainda afirma que isso fez com que aumentasse o número de artesãos neste local, principalmente os mais jovens, pois esta seria uma "possibilidade de ganhar dinheiro numa profissão que não exige uma educação formal".

Com o crescimento da demanda das panelas de barro, acreditamos que algumas mudanças foram necessárias, porque, mesmo assim, percebemos a valorização que a população e os próprios indígenas têm dado às panelas de barro indígenas Macuxi devido ao seu valor cultural. Além de a população em geral vir adquirindo as peças, a própria rede de restaurantes percebeu que estes utensílios possuem algumas qualidades. Uma delas é que estes utensílios não possuem aditivos artificiais ou sintéticos. Outro fator, é que, principalmente nas peixarias, as panelas mantêm o alimento aquecido por mais tempo. Sobre as transformações tanto no processo quanto na criação de novos modelos de cerâmica, Berta Ribeiro (1989, p.48) contribui afirmando que "tal como a cultura, a arte primitiva, não obstante sua aparente estabilidade, é passível de transformações na medida em que o grupo sofre influência de outros ou da sociedade nacional circundante", ou seja, percebemos este fato quando, a pedido de restaurantes e pessoas da comunidade em geral, ceramistas produzem outros tipos de peças que atendam às necessidades de seus compradores.

Inclusive a questão do acabamento também sofreu transformação quanto às manchas que eram inseridas na peças, conforme relata a Mestra ceramista Joana:

> *Agora resina eu nunca usei, eu nunca vi a mamãe usar. É, o que eu olhava a mamãe fazer era tucupi e casca de mirixi. É pra deixar aquelas marquinhas.*
>
> *(para a mistura) É água, o tucupi mesmo e com casca do mirixi bem vermelho, né? Ela acaba rápido e eu deixei de usar porque tavam com medo de comprar por causa que fica dentro. Aquelas marca, né? Aí achavam que era tóxico, mas não é tóxico. Aí eu deixei de usar que a maioria quer assim. Querem sem a pintura. (...) Aí coloca e isso quando fazia só de pouquinho, agora nós tamo fazendo muito e esperar esfriar, ela só pega quando ela tá só brasa... mas aquele dali acaba rápido num é pra sempre.*(Joana, entrevista em 25/01/2022)

Ao construir o acervo para essa pesquisa, encontrei poucas peças com esses acabamentos. Mais adiante mostrarei as peças que são feitas nos dias atuais. A primeira imagem foi uma das poucas que vi as manchas feitas com o tucupi, pela ceramista Ivanir (figura 108), no ano de 2022. Ao retornar do Festival da Panelas de Barro, no ano de 2019, também encontrei outra panela, feita totalmente aos moldes tradicionais, em uma Feira de produtos indígenas no Lago Caracaranã (figura112). Uma Vovozinha estava vendendo. Ela disse que era da Comunidade Passarinho. Sua tradicional panela tem uma acabamento rebuscado, não possui tampa, contém as quatro alças que usavam antigamente e recebeu um sumo na queima que gerou as pigmentações.

Figura 108: mancha de tucupi.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 109: Panela de barro, tamanho 16,5x32.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 110: Panela de barro, tamanho 8x13cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 111: Panela de barro, tamanho 14x 19 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 112: Panela de barro, tamanho 11x 12 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 113: Panela de quatro pontas, tamanho 11x18 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 114: Panela de quatro pontas, maior 14x22 cm, menor 9,5x15 cm
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 115: A- mini panela de três pontas, tamanho 6x8 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 115: B- panela tradicional sem alça e sem tampa.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 116: Panelas de barro, tamanho 11x20 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 117: Panela de barro pata de capivara, tamanho 12x22 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 118: Panela de barro, tamanho 12x22 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 119: Panela de barro, tamanho 11x16,5 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 120: Panela de barro, tamanho 10x17cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

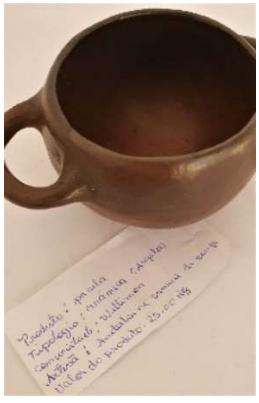


Figura 121: Panela de barro, tamanho 8x10 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 122: Alça inteira, tamanho 8x9 cm, e alça de corda, tamanho 8x10 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 123: Panelas de barro grande com tampa.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 124: Panelas de barro, tamanho 20x 22 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 125: Panelas de barro, tamanho 29x18 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 126: Maiores, tamanho 11x18 cm; menores, tamanho 6x12 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 127: Canecas de barro, vários tamanhos.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 128: Caneca de barro, tamanho 7,5x12 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 129: Caneca de barro, tamanho 7,5x7,5 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 130: Caneca de barro, tamanho 6x5 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 131: Caneca de barro, tamanho 7x7 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 132: Prato de barro, tamanho 3,5x20 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 133: Copo de barro, tamanho 9,5x7 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 134: Jarro de barro, tamanho 18x10 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 135: Cumbuca de barro, tamanho 18x10 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 136: Recipiente de barro, tamanho 8x16x27 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 137: Recipiente de barro, tamanho 7x19x34 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 138: Recipiente de barro, tamanho 5x17x26 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 139: Recipiente de barro, tamanho 7,5x24x38 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 140: Recipiente de barro, tamanho 8x24x24 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 141: Panela de barro, tamanho 9x21 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 142: Panela de barro, tamanho 8x22 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 143: Comparativo de alças e pegadores de tampa.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 144: Conjunto de recipientes de barro em formato de peixe, tamanho 8,5x52x68 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 145: panela de barro sob fogareiro de barro, tamanho 20x25 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 146: Recipiente de barro em formato de peixe, tamanho 6,5x17 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 147: Tartaruga de barro, tamanho 6,5x17x22 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 148: Tatu de barro, tamanho 8x11x48 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 149: Cuscuzeira de barro, tamanho 15x15 cm.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 150: Marcas das peças cerâmicas.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

4. 3 FESTIVAL DAS PANELAS DE BARRO

Figura 151: Cartaz do Festival das Panelas de Barro de 2019.
Fonte: Enoque Raposo, 2019.

Figura 152: Cartaz da terceira edição do Festival.
Fonte: Enoque Raposo, 2016.

Figura 153: Cartaz da Quarta Edição do Festival.
Fonte: <https://folhabv.com.br/coluna/Canoa-Pop-09-11-17/5126>. Acesso em: 30 jan. 2020.

Mês de novembro é um período importante para os Macuxi na Comunidade Indígena Raposa I. É tempo de mostrar aos *karaiwá* os saberes ancestrais da *Ko' Ko Non* (Vovó Barro). Mas o Festival das Panelas de Barro é mais que uma apresentação do fazer cerâmico; é uma forma de aproximar e mostrar ao público a cultura Macuxi,

já que nele as pessoas têm a oportunidade de ver e vivenciar rituais, danças, cantos, vestimentas, culinária, bebidas, literatura indígena, pinturas, aproximação com os deuses da natureza, entre outros.

O primeiro Festival ocorreu no ano de 2012, por meio do "Programa de valorização das Línguas e Culturas Macuxi e Wapichana", por meio da Extensão (PRAE) e Pesquisa (PRPPG) da Universidade Federal de Roraima (UFRR), sob coordenação da professora do curso Licenciatura Intercultural Ananda Machado e alunos daquele período da turma GH2. Esta me concedeu uma entrevista e explicou como tudo ocorreu.

> *Então, quando eu cheguei, eu trabalhava muito na minha sala, um dia chegou uma artista da Bahia que tava fazendo um intercâmbio pelo Itaú, um projeto qualquer em relação a isso, pedindo um material de Macuxi, aí eu entreguei tudo que eu tinha pra ela e ela disse que tava indo pro Atelier da Dona Lídia, perguntou se eu não queria ir com ela, aí eu fui. Aí quando chegou lá, tava a Dona Iolanda lá também, com a Dona Lídia e elas tavam falando que elas estavam precisando de apoio, que elas tinham escrito o esboço de um projeto, aí elas falaram no que elas precisavam de apoio. Aí o meu coração bateu mais forte, né. Eu praticamente chorei de emoção, porque eu pensei, puxa, minha função não é ficar aqui sentada dentro dessa sala. Então eu senti que era um diálogo interessante pra estreitar relação e tudo. Aí passou um tempo, acho que já era no final de 2011, Dona Iolanda foi na minha sala dizendo que sabia que tinha curso na Universidade, que ela queria estudar, aí eu falei assim "Dona Iolanda, mas a senhora já e uma professora, por que não faz um Curso lá na Raposa? A gente organiza, a gente faz um planejamento, tal, tal, tal". E assim foi. (...)*
>
> *...aí a gente tinha muita essa coisa, ela vinha aqui e as vezes eu voltava pra lá com ela. E aí nessas idas e vindas, quando vinha trazer cerâmica, uma bolsista de extensão, ficou responsável a ajudar no comércio, né. Então, a gente fazia uma rede de divulgação, a pessoa ligava, ela ia lá na salinha, vendia, não era uma coisa assim (...) Na época, eu acho que foi o primeiro programa de extensão que conseguiu com esse recurso do MEC-SISU, do Proext, nós conseguimos em 2011, aí com esse recurso eu conseguia pagar a viagem e conseguia tipo dar uma bolsa pra ela(...) aí quando ia lá, a gente fazia atividade com as mulheres. Eu lembro uma vez que minha tia veio, ela trabalhava com Cine-eduque, aí a gente projetou filme para as mulheres da Maria (...) Aí depois a gente projetou as paneleiras de goiabeira. (...) E aí numa dessas Dona Iolanda falou que ela queria fazer uma festa da panela de barro. Aí eu falei assim, "vamos fazer na universidade", ela disse "não professora, eu quero fazer na comunidade porque eu quero que o pessoal da comunidade veja, se envolva, veja se as pessoas se interessam, a gente quer chamar atenção nos jovens".*
>
> ***Ela morava lá (Raposa I) e cá (Boa Vista)?***
>
> *Ela morava lá.(...) Aí quando a gente começou a organizar, a gente pensou em um nome Macuxi "Anna Komanto' Eseeru" que é o nosso conhecimento, nosso saber, valorizar o nosso saber, um pouco por aí, com essa ideia, né.*

> *Aí o nome era esse e tal. Só que quando chegou na FUNAI, aí eu descobri que o Enoque era aluno de secretariado e depois eu descobri que ele era filho do tuxaua também, né. Então, isso foi uma coisa superlegal que ele trouxe todo esse conhecimento de secretariado e facilitou essa questão, por exemplo, da FUNAI, de alimentação, a gente foi pedindo ajuda de vários lugares (risos). E aí, quando chegou lá, falaram assim "Ah, mas festa não pode, tem que ser festival". "Tudo bem, Festival da Panela de Barro, tudo bem"? (risos) Perguntei pra Dona Iolanda, ela disse "tudo bem professora".*
> ***Ficou esse nome mesmo? Porque agora é Ko'ko Non.***
> *Ko'ko Non! teve um ano que ficou Ko'ko Nom, que eu acho foi no segundo ou terceiro ano.*
> ***(...)** Aí foi isso. Nós fomos na comunidade, eles se animaram, aí foi toda aquela coisa da organização, né. Então, foi marcado pra novembro. Os cursos já aconteciam desde o primeiro semestre de 2012. Teve uma etapa, depois outra, e aí o evento veio posteriormente a esse trabalho, também. E como o Programa tinha recurso, tinham atividades acontecendo no Raimundão, na Comunidade Serra da Moça, Taba Lascada, na Malacacheta, em várias Comunidades. E aí a gente conseguiu alugar ônibus e cada Comunidade veio também apresentar o seu trabalho. A gente conseguiu orquestrar uma culminância geral. Então, foi bem bonito. O Araçá da Serra levou panela de barro, levou muito artesanato, o trabalho deles com os nomes nas coisas, cantou em Macuxi no coral, a Comunidade Raimundão apresentou parixara, a Comunidade Barata apresentou teatro, teve alguns professores que participaram fazendo oficina, teve uma oficina de arqueologia e daí juntava um aluno indígena com uma professora, não lembro se era de iniciação científica, teve uma exposição de fotos do Jorge Macêdo.*
> (Ananda Machado, entrevista em 13/02/2020*)*

Primeiramente, é preciso dizer que o programa foi criado com o objetivo de valorizar o uso das línguas Macuxi e Wapichana nas comunidades indígenas e nas cidades de Roraima. Contudo, no ano de 2012, o programa foi contemplado com o recurso do PROEXT 2011. Assim, selecionaram-se oito comunidades para aplicar esse recurso, nas quais foram trabalhadas as línguas Macuxi e Wapichana, bem como oficinas de artesanato. Com a demanda das artesãs da Comunidade Raposa I, trazida pela Macuxi Iolanda (*in memoriam*), criou-se o primeiro Festival das Panelas de Barro, denominado "Anna Komanto' Eseeru". Devido à importância e valorização do fazer cerâmico Macuxi, que vinham mantendo esse saber e repassando de geração em geração, quiseram divulgar esse trabalho. Desde então, todos os anos, o Festival vem ocorrendo. A cada edição, surgem novos elementos, embora algumas atividades sempre permaneçam presentes. Para corroborar com o início dessa história, trago o relato da ceramista Ivanir:

> *Aí, eu não sei se a senhora conhece a Francinete? (...) ela disse assim: por que que você não faz bastante panela? Podia a gente fazer um encontro de vocês", ela disse, "vocês se junta, fazer um bocado de panela e colocar, fazer um evento, colocar as mesa aqui" - ela disse, "dali da igreja católica até lá, uma mesa, uma mesa cheia de panela e convidar outras comunidade" - ela falou, né? "O que é que tu acha?" Aí que falei: "é uma boa ideia, então vocês fala, aí a minha irmã era presidente", né? Da Casa da Cultura.* ***Iolanda?*** *É, uhum, aí eu falei pra ela. Aí eu falei com ela que "a Francinete falou assim, assim, o que tu acha?" - "É bom" - ela disse: "é bom, é uma boa ideia, agora como que a gente vai fazer. Aí eu sei que ela fez, aí ela disse que tinha de fazer um projeto pra começar?", né? Tem que fazer um projeto, eu não sei que nome da professora. Eu sei que foi uma professora aí, que ajudou ela a fazer projeto, aí num deu certo, aí daí ela fez de novo, até o meu irmão ajudou ela a fazer, montar um projeto.* ***Qual seu irmão?*** *O Lindolfo. O esposo da Leonice, aí ela já com a Ananda, né? Ela fez esse projeto de novo, apresentou pra Ananda e a Ananda ajudou ela já pra acontecesse esse festival, o primeiro Festival das Panelas, né? Aí foi através da Ananda então, foi depois, né? (...)* ***Aí foi bom o primeiro festival? O que que a senhora lembra assim? Que que foi? Todo mundo produziu, já, já tinha pronto?*** *Já tinha pronto, aí todo mundo produziu também e foi bastante panela. Deu bastante gente, a gente convidou outras comunidades do Xumina, do Napoleão. Do Xumina trouxe as panela que fizeram lá, né? As ceramistas têm também lá, até hoje elas fazem.*
>
> *A gente ficou feliz, ficou muito feliz e veio muita gente pela primeira vez, veio assim, gente de quase toda parte daqui de, do, da região da Raposa e do Baixo Cotingo, veio até do Uiramutã que eu me lembro, veio da Serra da Lua.* (Ivanir Fidelix da Silva, entrevista em 29/01/2022)

Foi por meio do Festival uma das formas que pude aprofundar o conhecimento sobre o modo de vida que os Macuxi levam. Para este povo, cada elemento da natureza tem um dono/deus, como se fosse, para os não indígenas – *karaiwá*, uma espécie de entidade[40]. Como dito no início deste trabalho, as águas, os rios, por exemplo, são a Mãe d'água. O vento, a Cruviana. Sendo assim, a terra argilosa também tem sua dona, a Vovó Barro, *Ko' Ko Non.*

Antes mesmo de iniciar a pesquisa, tive a oportunidade de acompanhar algumas edições do Festival das Panelas de Barro. Cada vivência revelou uma peculiaridade, em que, como uma espécie de quebra-cabeça, elementos culturais dos Macuxi eram apresentados. É preciso muitos anos de convivência para entender uma cultura de um Povo. Como já foi explanado sobre a história, cultura e cosmologia, nesse tópico relatarei as vivências referentes ao fazer cerâmico na Comunidade Indígena Raposa I, a fim de que seja compreendido todo o processo e entendidas suas especificidades com base nessas vivências durante os Festivais.

[40] Para o povo Macuxi, não há o uso desse termo na forma que a cultura ocidental prega.

4.3.1 PRIMEIRA VIVÊNCIA – 2016

Na terceira edição do Festival – 2016, recebi um convite para ministrar uma oficina sobre o uso do gesso na produção Cerâmica. Esse foi meu primeiro contato com o evento. O convite foi feito por um dos organizadores, morador da Comunidade, Enoque Raposo. Provavelmente, o convite chegou até mim devido ao recente funcionamento do Laboratório de Cerâmica do Curso de Artes Visuais, de modo que inferiram que, devido na época estar atuando enquanto professora dessa área, poderia contribuir com alguma nova técnica cerâmica para a Comunidade. Além de levar uma Oficina, a partir de então, vinculei o Festival ao Plano de aula para levar os acadêmicos do curso de Artes Visuais da UFRR para terem suas experiências práticas diante do que era dado apenas enquanto teoria em sala de aula.

Além da oficina de gesso, houve a oficina de como fazer instrumentos musicais com matérias-primas retiradas da natureza, como sementes, bambu e couro de animais, ministrada por estudantes indígenas que faziam parte da Banda Kruviana. Além dessas oficinas, também participei da Oficina das Panelas de Barro. Essa é uma das ações principais e sempre faz parte da programação. Nesse primeiro contato, tudo era novo. Muitas atrações culturais voltadas para a cultura Macuxi causaram um encantamento. Sobre o fazer cerâmico, ficou marcada aquela sensação do barro arenoso e bem úmido que deslizava pelas minhas mãos. Diferentemente do barro que costumeiramente eu usava no Laboratório de Cerâmica.

Figura 154: Oficina de molde em gesso.
Fonte: Dayana Soares, 2016.

Figura 155: Oficina de instrumentos musicais com a Banda Kruviana.
Fonte: Dayana Soares, 2016.

Figura 156: Oficina de Panela de Barro.
Fonte: Dayana Soares, 2016.

Figura 157: Serra da Guariba.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

4.3.2 SEGUNDA VIVÊNCIA – 2017 – SERRA DA GUARIBA

Depois de ter conhecido o Festival das Panelas de Barro, e inserido no plano de ensino do Laboratório de Cerâmica a ida ao evento no ano de 2017, houve a participação de uma pequena turma do Curso de Artes Visuais, dois professores e um acadêmico de antropologia. Antes de ocorrer o evento, ficaram combinados o transporte que faria a viagem, o lugar para hospedagem/*camping* e a alimentação. Como em uma das ações da programação era a coleta do barro e produção das panelas de barro, os estudantes estavam cientes que participaríamos ativamente dessas ações. Foi nesse evento que pudemos conhecer verdadeiramente a complexidade mística que envolve o fazer cerâmico indígena Macuxi. Como tínhamos de ajudar a coletar o barro, precisávamos saber que era necessário cumprir as regras. Dessa forma, pela primeira vez, fomos apresentados à dona do Barro *Ko' Ko Non* (Vóvó Barro).

Ao chegarmos à Comunidade, como de praxe, fomos recebidos com a dança parixara e uma cuia de caxiri. O Tuxaua deu as boas-vindas e, em seguida, disse as regras da comunidade. Após isso, fomos dirigidos a um dos quintais cedido, para nosso grupo montar acampamento. Como outros grupos se organizam para ir ao Festival previamente, os organizadores do evento decidem onde cada um poderá ficar. Nesse primeiro dia, basicamente chegamos, nos ambientamos com o local e participamos da programação cultural.

Figura 158: Exposição de panelas de barro, caxiri e cestarias no Festival das Panelas de Barro.
Fonte: Dayana Soares, 2017.

No dia seguinte, pela manhã, conhecemos e visitamos as ceramistas Macuxi com suas respectivas peças, as quais ficavam expostas ao lado do barracão central – lugar onde ocorreu todo o evento. Cada ceramista, em conjunto com alguns membros de sua família, ficava encarregada de comercializar as peças. Com falas tímidas e, ao mesmo tempo, com o sorriso acanhado sempre exposto no rosto, as ceramistas explicavam sobre a utilidade de cada produto. Nos apresentamos e ali mostramos nosso desejo em conhecer mais sobre o processo criativo das peças. De prontidão, Dona Joana falou da importância desse fazer e nos convidou para a Oficina das Panelas de Barro que ocorreria pela parte da tarde. Confirmamos nossa participação. Após o combinado, seguimos conhecendo os demais trabalhos.

Ainda pela manhã, conhecemos o Lago da Raposa. Este fica bem próximo ao “centrinho”, que é justamente onde fica o barracão. Tomar banho de rio, no lago ou cachoeira é corriqueiro nessa região (e mesmo no Estado de Roraima). É um hábito. Se tem água fresca, mergulhamos! Como cada elemento da natureza tem sua importância, esse lago é um lugar considerado sagrado para os moradores. *Karaiwá* não pode entrar sem permissão. Precisa estar acompanhado de um dos guias que atua no Plano de Etnoturismo da Comunidade da Raposa.

Após o almoço, seguimos para a tão esperada Oficina de Cerâmica. Duas ceramistas Macuxi ministraram nesse dia – Joana e Cleucimar. Para isso, utilizaram uma mesa de madeira de aproximadamente 4 x 1,5 m, que ficou do lado esquerdo do barracão. A área era toda aberta, o que fazia com que pessoas pudessem observar

tudo de perto. Vez ou outra, algum morador da comunidade que sabia fazer cerâmica se aproximava e contribuía com dicas. Todo o material necessário ficou sobre a mesa (pedaços de cuia, sabugo de milho, objetos cortantes, papelão, espátulas, potes com água etc.) e o barro em um saco plástico repousado no chão. A massa, já preparada, foi distribuída para cada participante: cerca de 1,5 kg, aproximadamente.

A ceramista Joana, inicialmente, fez uma demonstração explicando como começar uma das panelas considerada tradicional pelas ceramistas Macuxi. Pegou uma quantidade de argila, preparou-a no formato de um cone, pôs sobre um pedaço de papelão, perfurou a parte superior com seus dedões, pressionando para baixo. Cada vez que abria um pouco, ia rodando o cone, como se o papelão fosse um torno. Ela disse que gostava de fazer dessa forma porque era mais rápido e conseguia modelar melhor. Disse que sabia fazer a técnica de cobrinha, mas que, além de considerar essa técnica mais trabalhosa, acreditava que suas peças não ficavam com um bom acabamento.

Depois de abrir aquele cone de argila, Joana usou um pedaço de cuia para arredondar e dar o formato à peça. Chegando à espessura ideal de uns dois milímetros, deixou a peça descansar para secar. Posteriormente, cada participante da oficina iniciou seu fazer.

Figura 159: Modelando panela de barro.
Fonte: Dayana Soares, 2017.

Figura 160: Pedaços de cuia para modelar.
Fonte: Dayana Soares, 2017.

Neste momento, a ceramista Cleucimar, que até então acompanhava a explicação de Joana, passou a auxiliar cada um. Todos fomos tomados por um desejo de deixar nossas peças mais bem-acabadas, pois, no dia seguinte, não seria mais possível modificá-las, já que teriam de secar para poder polir. As atividades seguiram pela noite.

Figura 161: Panelas expostas no Festival das Panelas de Barro. Fonte: Dayana Soares, 2017.

No início da tarde desse dia, retomamos à oficina para dar acabamento nas peças que foram feitas. Chegou o momento de poli-las. Utilizamos as pedras de jaspe, que é encontrada na maioria das regiões de serra. O primeiro polimento foi feito quando a peça estava mais úmida. O barro chegava a grudar na pedra. Depois, deixamos secar por mais uma hora e, novamente, fizemos outro polimento. Assim, a peça ia criando uma espécie de película brilhosa. Algumas peças secaram mais rápido. Quando isso acontecia, as ceramistas pediam para passar o dedo molhado na peça e, logo em seguida, polir. Nesse dia, o evento tinha mais visitantes. A Oficina ao vivo despertava o interesse das pessoas em conhecer mais sobre o processo de produção das Panelas de Barro. A Comunidade também ficava sempre próxima, comentando e falando sobre as produções que acompanhavam em seus cotidianos.

Ao mesmo tempo que ocorria essa oficina, outras atividades aconteciam de modo paralelo. Assim, era possível vermos reunido ali um arsenal de fazeres Macuxi. Era panela de barro, damurida, caxiri, parixara, indígenas falando em língua Macuxi. Um universo muitas vezes desconhecido pelos *karaiwá*. E o mesmo era sentido pela Comunidade, ao ver pessoas de todas as cores e sotaques diferentes no terreno de sua maloca. Enquanto os não indígenas falavam muito, perguntavam muito, registravam tudo, os indígenas eram mais

calados, tímidos, sorriam acanhadamente e mais falavam com os olhos, parecendo observar cada detalhe novo que chegava por ali.

Durantes as entrevistas realizadas com as ceramistas perguntei sobre como que era para elas receber pessoas de fora durante o Festival das Panelas de Barro. Dentre as repostas em comum, a maioria disse que ajudava na renda familiar, pois não apenas elas vendiam a cerâmica, mas todos na comunidade:

> *Eu vejo assim é muito importante pra nós, pra comunidade porque é uma, vai ser uma fonte de renda, né? Cada qual ganha o seu dinheirinho, aí eu vejo assim, é uma ajuda muito grande pras pessoas que precisa que a gente precisa porque todos assim, a maioria aqui na comunidade não tem emprego, então ali as pessoas veem assim, como a senhora mesmo falou, né? Acabou de falar, hospedando os turistas, o pessoal de fora vem e compra, não só as panela, mas tem comidas típicas como damorida, caxiri, aí vende outros tipos de artesanato tipo é, colares de fibra que eles fazem, pra ter mais pessoas também que dança Parixara, então eu vejo que cada pessoa assim que tão na frente das coisas, eles ficam assim nesta festa, porque eles ficam assim interessado mais ainda. Então eles vê que ajuda, né? (Ivanir Fidelix, entrevista em 29/01/2022)*

Era na parixara que todos davam as mãos e seguiam, ou ao menos tentavam seguir, o mesmo passo, o mesmo ritmo. Eu poderia dizer que toda aquela festa foi feita especialmente para Vovó Barro. Era a cerâmica o motivo de conseguir “reunir as tribos”. Até aqui, apresentei uma pequena noção sobre esse ser chamado Vovó Barro. Vou aprofundar esse contexto melhor no próximo tópico, pois foi quando pude mergulhar no mundo Macuxi da Comunidade Raposa I.

4.3.3 INTERCÂMBIO ENTRE O “CONGRESSO CERÂMICA EM RORAIMA: ANCESTRALIDADE EM DIÁLOGO” E O FESTIVAL DAS PANELAS DE BARRO (2019)

Conforme demonstrei, desde a primeira edição do Festival, existe a participação da Universidade Federal de Roraima, bem como de outras entidades. No ano de 2019, devido ao fato de a pesquisa em questão já estar sendo realizada, por meio do Programa de Pós-graduação em Artes – IA – UNESP (dentro das propostas do Grupo de Estudos da Cerâmica na América Latina – IA-UNESP), foi possível unir os saberes ancestrais com a Academia. Assim, pessoas atuantes na área cerâmica de outros Estados e Países puderam participar do Festival, bem como foi possível

levar as ceramistas indígenas Macuxi à Universidade. Para isso, foi realizado, em novembro de 2019, o *Congresso Cerâmica em Roraima: Ancestralidade em diálogo*.

As Ceramistas e os organizadores do Festival, cientes da pesquisa em questão, receberam a proposta de unir o evento ao primeiro Congresso Cerâmica em Roraima. Gostaram da ideia e aceitaram a parceria. Dessa forma, os vínculos entre as ceramistas indígenas e a pesquisa foram fortalecidos. Pude compreender melhor a organização do evento e, principalmente, acompanhar como é lidar cotidianamente com Vovó Barro em todo esse processo. Além das ceramistas que moram na Comunidade Raposa I, também estávamos em constante diálogo e vivência com mais duas ceramistas Macuxi: Lídia Raposo, que mora em Boa Vista, e Erlize, que mora no município de Uiramutã, como já foi mencionado anteriormente. Todas elas foram de suma importância para esta pesquisa, especialmente porque têm em comum o barro como seu meio de sustento.

A parceria entre o Congresso e o Festival das Panelas de Barro desse ano praticamente iniciou quando foi apresentado o projeto de pesquisa sobre a Cerâmica Macuxi à Comunidade. Na ocasião, houve uma reunião[41] em que foram convocadas pessoas da Comunidade, líderes e, principalmente, o grupo de ceramistas atuantes na região para tomarem conhecimento do trabalho. Após tirarem suas dúvidas e discutirem entre si, aprovaram a realização da pesquisa. A partir dali, eu me propus a colaborar no que fosse necessário para o Festival. Logo, entre idas e vindas à Comunidade e, ao mesmo tempo, percebendo a possibilidade de unir os saberes ancestrais com os conhecimentos acadêmicos, o desafio foi aceito em conjunto com outros professores/pesquisadores da Universidade Federal de Roraima, onde Larissa Gonçalves esteve na Coordenação Geral em conjunto com o apoio dos professores Dayana Soares, Luis Posca e Eli Macuxi, enquanto que do Grupo de Pesquisa Cerâmica na América Latina (Instituto de Artes - UNESP) contou com a contribuição da professora pesquisadora Lalada Dalglish e demais pesquisadoras como Mariana Silva, Priscila Leonel e Amanda Magrini, e assim foi realizado o primeiro Congresso de Cerâmica em Roraima.

[41] Toda e qualquer ação que é levada para a Comunidade passa por uma assembleia, para aprovação de seus membros.

A programação foi pensada de forma que pudesse haver trocas de conhecimentos e vivências entre os participantes e a comunidade indígena com relação à cerâmica. O evento teve início na Universidade Federal de Roraima e, depois, seguiu para a Comunidade Indígena Raposa I (Raposa Serra do Sol – Normandia). Dentre a vasta programação, pesquisadores, professores, ceramista, indígenas, acadêmicos e sociedade em geral puderam participar com apresentação de trabalhos, oficinas, palestras e exposição. A programação contou com Rodas de Conversa com a participação das Mestras Ceramistas Indígenas Lídia Raposo, Joana Fidelix e Erlize de Souza, residentes nos municípios de Boa Vista, Normandia e Uiramutã/RR, respectivamente. Em suas falas, ressaltaram o fazer cerâmico com referência ao saber ancestral. Houve, também, a participação do pesquisador Cesar Pavez Alvarado, do Chile, que investiga a cerâmica pré-hispânica de referência Mapuche; da artista e pesquisadora indígena Karajá Kássia Borges, professora da UFU; e de Jaider Esbell (*in memorian*), artista local Macuxi. Ceramistas pesquisadoras da UNESP trouxeram o resultado de suas investigações na área da cerâmica popular e contemporânea. Além das Rodas de Conversas na programação noturna, foram realizadas atrações culturais com a participação da dança parixara com o grupo de dança indígena da Associação Kapoi, bem como a apresentação musical da Banda Kruviana.

Outra ação que ocorreu como um ato de homenagem às Mestras Ceramistas Indígenas foi a Moção de Aplausos apresentada pela Câmara de Artes Visuais do Conselho Estadual de Cultura de Roraima – CEC-RR. Também participaram do Congresso crianças que frequentam o Programa de Extensão Brinquedoteca CriAção, ação proposta pelo Núcleo de Pesquisa Criança, Educação e Arte – CrEAr/UFRR, que no âmbito da ação de extensão realiza semestralmente o Seminário de Sensibilização do Potencial CriAtivo – SSPC. Em sua IV Edição, realizou programação em parceria com o Congresso Cerâmica em Roraima: ancestralidade em diálogo, por meio de oficinas sobre processos criativos em cerâmica, intituladas *Cerâmica para Crianças: fortalecendo a identidade ancestral desde a infância* e a *Oficina Cerâmica para Professores: métodos de ensino referenciados em povos de herança ancestral para educadores da Rede de Ensino de Boa Vista*. Além destas, o Congresso ofereceu outras Oficinas: Registro 3D de peças arqueológicas e Instrumentos Cerâmicos Précolombianos; Interação com os objetos cerâmicos da Exposição “Pena

esenyaka’ma’san Amenanpe teseyaka’masanan”; Seres Utilitários e Ferramentas para modelagem Cerâmica.

O evento foi encerrado com a construção de um forno à lenha para queima das peças que foram produzidas durante as oficinas nos dias anteriores, ministrado pela ceramista Amanda Magrini. A vivência durou um dia inteiro, em que se fez o ritual de abertura do forno e retirada das peças queimadas apenas à noite. Outra ação que ocorreu foram as Exposições Cerâmicas: 1) Trabalhos Cerâmicos Contemporâneos; 2) “Pena esenyaka’ma’san Amenanpe teseyaka’masanan” – o fazer que atravessa o tempo, que em seguida foi para a Raposa I e ficou enquanto exposição permanente.

Após ter encerrado a primeira parte do Evento na Universidade Federal de Roraima, os participantes do Congresso seguiram para o Festival das Panelas de Barro, que ocorreu na Comunidade Indígena Raposa I, em Normandia/RR. Dentre as atividades oferecidas, os congressistas participaram de: Oficina da Confecção das Panelas de Barro; Trilha da Vovó Barro; dança parixara; ritual de pimenta no olho; oficina de damurida e caxiri; caminhadas pelo território indígena; apreciação das belezas naturais; vivência íntima da cultura local, entre outras ações.

Figura 162: Roda de conversa com ceramistas Macuxi.
Fonte: Elisangela Martins, 2019.

O Congresso Cerâmica em Roraima superou as expectativas, pois, além de fomentar o conhecimento no campo da cerâmica, promoveu o intercâmbio e o compartilhamento de conhecimentos entre estudantes de arte, indígenas, profissionais de cerâmica e artistas locais, regionais e internacionais; exercitou a linguagem artística da cerâmica considerando as técnicas tradicionais e contemporâneas; divulgou e socializou a produção científica e artística no campo da cerâmica; desenvolveu a criatividade, a capacidade para análise e síntese, o espírito crítico, a sociabilização, a autonomia e a responsabilidade em relação ao trabalho com a argila – a Vovó Barro para as mestras indígenas; proporcionou reflexão em relação ao fazer cerâmico ancestral, demonstrando o modo de produção cerâmico dos povos indígenas de Roraima, atrelado a uma sabedoria ancestral, que vincula conhecimentos técnicos, simbólicos, ambientais, espirituais, culturais, econômicos e sociais diversos.

Figura 163: Grupo de participantes do evento fazendo a Trilha da Vovó Barro na Comunidade Indígena Raposa I.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

O “Congresso Cerâmica em Roraima: ancestralidade em diálogo” atendeu a um público interessado no conhecimento sobre arte cerâmica e cultura indígena oriundos de Boa Vista, outras cidades do Estado, de diferentes regiões do país e de outros países, qualificando a diversidade de trocas que o evento proporcionou. Os resultados acadêmicos se evidenciaram no exercício teórico das pesquisas cerâmicas partilhadas nas Rodas de Conversa e nas sessões de Comunicações Orais, com os eixos temáticos propostos no evento: Cerâmica: ancestralidade e cultura popular; Processos cerâmicos e poética; Cerâmica: educação e saúde. Os temas articularam as dimensões trabalhadas na arte cerâmica da atualidade. Também se evidenciaram resultados significativos em termos de número de participantes na exposição de trabalhos cerâmicos nas Exposições: Trabalhos Cerâmicos Contemporâneos e “Pena esenyaka’ma’san Amenanpe teseyaka’masanan” – o fazer que atravessa o tempo, que contaram com mais de 200 espectadores. A Mostra de Cerâmica, ao final do evento, contabilizou mais de 100 peças cerâmicas produzidas durante as oficinas; uma intervenção artística cerâmica e a aquisição para estrutura do Laboratório de Cerâmica de um forno à lenha, com capacidade para fazer a queima de aproximadamente cinquenta peças cerâmicas médias (25x25 cm), nas dependências da UFRR.

Figura 164: Exposição “Pena esenyaka’ma’san Amenanpe teseyaka’masanan” – O fazer que atravessa o tempo. Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 165: Visitantes na exposição.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Figura 166: Panelas antigas da Comunidade na Exposição.
Fonte: Dayana Soares, 2019.

Concluímos que o Congresso Cerâmica em Roraima proporcionou uma ampla vivência no campo da cerâmica para acadêmicos, ceramistas, profissionais da área, crianças e docentes. O potencial criativo foi exercitado por meio do fazer cerâmico desde a construção de pequenas peças com a temática dos seres da Amazônia, até a produção de instrumentos musicais referenciados em simbolismos ancestrais. Pessoas que nunca haviam trabalhado com a argila puderam conhecer e manipular essa matéria-prima. Uma das exposições – denominada de “Pena esenyaka’ma’san Amenanpe teseyaka’masan” - O fazer que atravessa o tempo – foi vista como um marco histórico para o Povo Indígena Macuxi da Comunidade da Raposa I, pois ela veio do Museu etnológico de Berlim e foi levada para a Casa de Cultura desse local, onde passou a ficar de forma permanente. A importância dessa exposição está no fato de que as imagens de peças cerâmicas ancestrais coletadas por viajantes no período de 1911 a 1913 no Circum-Roraima podem ser vistas pela geração de ceramistas indígenas atual.

O exercício de escuta dos saberes indígenas, que o evento Cerâmica em Roraima proporcionou, por meio das falas das ceramistas Joana, Lídia e Erlize, vai ao encontro da necessidade política, social, cultural e econômica, da agenda internacional de dialogar com os povos originários, que preservam saberes e fazeres sustentadores da vida no planeta por milhares de anos. E Roraima demonstra riqueza ímpar no cenário de degradação mundial, pois aqui os indígenas seguem alimentando sua cultura, seus símbolos e conhecimentos que mantêm viva a natureza de onde todo o saber é fruto. O diálogo com essa sabedoria que o Congresso Cerâmica em

Roraima proporcionou potencializou a necessidade de partilha de conhecimentos entre os saberes ancestrais e a academia, salientou a importância de viabilizar mais espaços para a escuta da voz de Mestras e Mestres do conhecimento originário, que abundam em nosso estado e ressaltou o papel da Universidade em certificar que a vivacidade do saber se apresenta na realidade, na rica realidade simbólica preservada na cultura indígena do extremo-norte do país.

4.4 DE VÓ PARA MÃE, DE MÃE PARA FILHA: O REPASSE

Ao retratar a história de duas jovens ceramistas, Delciane, filha da Mestra Ceramista Lídia Raposo e Elizandra, filha da Mestra Ceramista Leonice, podemos ver como ocorre o repasse dos saberes ancestrais em torno da Vovó Barro. Primeiramente, nascer onde existam ceramistas na família, já podemos considerar o caminho. Geralmente, os parentes têm acesso aos conhecimentos, pois eles são falados e vividos diariamente, conforme vimos no decorrer deste trabalho, mas algo é determinante para uma próxima geração seguir os passos de seus antepassados, o querer. Esse querer ocorre de forma natural.

No decorrer desta pesquisa, dentre tantos acontecimentos que ocorreram ao longo dos quatro anos, além de passar por uma pandemia onde perdemos grandes sábios dos Povos Originários, uma de nossas Mestras Ceramistas, Dona Lídia, enfrentou um tratamento de câncer de mama. Teve que parar com suas atividades manuais, não podia mais fazer esforços e acabou fechando seu ateliê. Diante disso, sua filha Delciane decidiu que largaria seu emprego para dar continuidade ao ofício da mãe. Sua maior indagação é que não quer deixar morrer sua cultura. Delciane, que passou parte de sua infância com seus avós, na comunidade Raposa I, ao relembrar dos conhecimentos que tem sobre a “cultura do Barro”, em conjunto com sua mãe, Mestra Ceramista Lídia, trouxeram informações grandiosas e reveladoras sobre como seus avós lidavam com a Vovó Barro:

> *É muito prazeroso continuar com o trabalho da minha mãe e, é já me ensinou e eu também, interesse meu, né? É eu quero continuar, né? (...) E é a minha cultura também, né? A gente gosta de fazer todo o processo da, da, do barro, da panela, tudo. É muito bom, gosto muito, de trabalhar nos artesanatos (...) tá tendo muita encomenda e tão fazendo bastante e tô, vou continuar, sempre continuarei fazendo essas panelas. É não desistir. É a minha cultura, né? Cultura Macuxi também, de muitos e muitos anos, desde a minha*

> *bisavó, minha avó, vem a minha mãe, então, e eu quero continuar a minha cultura indígena.*

Ao perguntar sobre a quando Delciane iniciou seu trabalho com a cerâmica ela responde:

> *Na verdade, eu nem me lembro muito bem, mas faz muitos anos assim, antes de eu decidir tomar essa decisão eu já fazia junto com a minha mãe, já vi a minha avó fazer também. É lá onde a gente morava, Comunidade Raposa, Raposa 1, né? E aí a mãe começou a fazer aqui na cidade e aí eu fiquei sempre acompanhando assim, eu sempre ia lá, quando eu morava com ela em outro bairro, aqui também, mesmo na cidade, e aí quando dava tempo pra ir pra lá, eu ia pra lá só pra fazer panela, um monte de coisa assim que eu gostava de fazer. Sempre fazia cofres, panelas também, travessas, essas coisas assim, sempre gostei de fazer, então, também eu, eu gosto mesmo, não é porque ah é por causa do dinheiro, não é por causa disso não, é de fazer, é um prazer, demais fazer as peças. Quanto mais faz, mais eu quero fazer, então eu quero continuar com esse trabalho, com o artesanato indígena Macuxi, né? É de lá da minha raiz mesmo, então eu quero continuar, eu vou continuar e assim, eu vou indo, caminhando.*
>
> *É, eu também respeito a essa, essa nossa cultura, essa da Vovó Barro também, o que a minha mãe passou pra gente sempre continua, é respeitando, né? É, essa cultura, essa, é da Vovó Barro sempre respeita também, né? Como a minha mãe, ela respeita, ela passou isso pra gente, a gente vê sempre que é, é trabalhando com ela, a gente sempre vê isso, né, esse ritual assim. Na hora de pegar o barro, não pode isso, não pode aquilo, não pode menstruada, não pode de luto, é tem que conversar com a Vovó quando chega lá, né? Pedir permissão, né? E isso tudo eu também respeito, né? Eu sempre passo pra aqueles que estão trabalhando comigo. O meu esposo não conhece, né? Então eu tô passando sempre pra ele isso pra poder respeitar… (Delciane, 21.04.22)*

Mais que seguir o ofício da mãe, da avó, Delciane demonstra sua preocupação em perpetuar sua cultura. Além dela, presenciei outras pessoas, incluindo homens, que despertaram o desejo de levantarem peças de barro. Na Raposa I, o Festival das Panelas de Barro é um marco propulsor para isso, já que é uma oportunidade para gerar renda. Além das panelas, jovens têm desenvolvido esculturas, pois é algo que gostam mais de fazer, segundo eles. A exemplo disso, conheci Elizandra da silva, filha de dona Leonice, que iniciou um trabalho com mini esculturas de cerâmica. Sozinha, foi aprendendo caminhos para que pudesse chegar em um resultado que a satisfizesse, desde a qualidade das peças bem como suprir uma demanda quanto ao tipo de animais que vendem mais:

> *Sou artesã desde os meus 9,10 anos, muito tempo, assim, desde criança e, assim, eu não tive quem, é, pudesse me ajudar e ser um professor pra mim,*

> *eu aprendi sozinha. E desde lá, como a minha mãe já nos antecipou que é, pegamos assim, gosto de fazer isso, né.*
>
> *As primeiras peças que eu fiz assim, foi as xícaras, depois foi as miniaturas, como ela falou né, a coruja. Aí assim foi fazendo outros tipos de animais e para chegar até hoje fazendo isso assim.*
>
> *...quando minha mãe traz, quando vai pegar o barro na serra aí, eu que bato, a gente faz aquele processo todo, de bater, peneirar, aí vai fazer a massa. Ai dessa parte eu ajudo mais minha mãe, mas assim para buscar, para saber onde é o lugar, nunca fui. É que ela (a mãe) sabe quais são os tipo de barro, quais são os barro que, que, que dá pra Miniatura, que dá pras panela, é pra fazer pote, porque essas três partes em cada um barro específico pra ela. Porque o barro que faz o pote não é pra fazer panela.*
>
> *Eu lembro mais ou menos de como eles (os animais) são e tento fazer quase idêntico, assim. Antes eu fazia muitos animais, assim, que não são daqui. Aí eu levei pra uma exposição em Boa vista aí falaram, não, que eu tinha que "fazer os animais que são de lá, da tua comunidade, do lugar onde você vive". Aí porque antes eu fazia, mais era, os animais que não tem aqui, elefante, dinossauro (risos), com todos aqueles detalhes que dá pra ver que era um dinossauro, flamingo, cisne. Aí falaram "lá tem esse animais?", ai eu disse, "não". Aí comecei a fazer o tatu, a coruja, o Jabuti, aí tem o jacaré, o jacaré com todos aqueles detalhes que ele tem. (risos)*
>
> *Primeiro Festival que eu participei, foi o passado (...). Aí tem outros meus amigos que falaram que "tem que valorizar o trabalho que tu faz, nem que eles não comprem, nem que seja assim, pra mostrar o teu trabalho", aí eu disse "tá bom". Eu já cheguei a fazer 500 peças de bichos diferentes, em 2017. Só que eu não fui para o festival, quem levou foi a minha mãe. Ai eu não fui, aí vendi alguns. Aí ficou os que não eram os animais daqui, como a mulher falou pra mim. (risos). Tinha bastante, era pinguim, dinossauro, como te falei, né, e outros que não existiam aqui, mas os outros animais que existiam por aqui, que tem por aqui, que a gente vê, o tamanduá, esses outros animais, saíram todos. E eram peças maiores que esses. Grandes. E foi isso, assim. (...) Panela, até eu faço, mas o que eu gosto é de fazer são minhas miniaturas mesmo, assim. (*Elizandra da Silva, 25.01.22)

Algo em comum no repasse desse ofício é as filhas ajudarem suas mães. Antes de entrevistar Elizandra sua mãe disse durante uma entrevista:

> *Filha, levanta, me ajuda aqui a levanta as panela, olha é assim e ela disse: "Ah, eu não consigo levantar a panela". "Aí sim, faz alguma coisa - aí eu disse, "mas tu tem que fazer alguma coisa". Aí ela foi primeiro, primeiro foi uma coruja que ela levantou. Aí eu fiquei, tu disse que não sabia fazer panela. Ela levantou o mais difícil que era coruja.* (Leonice Raposo, entrevista em 25/01/2022)

Por muitas vezes escutei que querem que os saberes da cultura cerâmica se perpetuem, que é difícil os jovens gostarem de exercer essa função. Talvez, por isso, ao conversar com essas mães, percebi uma animosidade, uma alegria. Existe uma espécie de encantamento quando o barro atinge mais uma geração. Existirão transformações conforme o tempo, como já pudemos comprovar durante esta pesquisa, mas o principal continua vivo, os saberes ancestrais da vovó Barro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegar nas considerações finais desta pesquisa, deparo-me pensando que ter adentrado no universo cosmológico do fazer cerâmico Macuxi fez com que abrisse um leque de investigação que não se encerra aqui. Para tratar da Arte Indígena, existe um arcabouço de conhecimentos que são necessários para ter compreensão de como as panelas de barro são criadas. Foi preciso adentrar em outros campos de estudo, como na área da Antropologia, Sociologia, Cosmopolítica, além das Artes Visuais. O termo “Arte Indígena” é algo relativamente novo e, por meio deste trabalho, pude constatar que a forma de tratamento dada à matéria, ao barro, ou melhor dizendo, à Vovó Barro, envolve saberes que são inerentes à cultura Macuxi, como os rituais para a retirada do barro e as regras para poder tocá-lo.

Cada peça criada não traz apenas questões estéticas e utilitárias, mas carrega uma visão cosmológica que veio perpassando de geração em geração, um saber ancestral. É como se espírito da Vovó Barro estivesse presente desde o barro cru até a peça finalizada. Em geral, para os Macuxi, tudo tem dono na natureza, e seus espíritos estão interligados com os cosmos – e também são “gente”. Conforme foi apresentado no decorrer do trabalho, os rituais e regras servem para evitar qualquer dano à saúde e até a morte de quem atua com o barro sagrado.

A cultura indígena Macuxi é sustentada por esse campo de vivência entre o mundo visível e invisível; por isso, abordo aqui a arte cerâmica como “agência”, como um ser que age e interfere no modo de vida desse povo. Esse é um dos fatores que mostra a diferença de pensamento sobre a concepção de arte aos moldes ocidentais para a arte indígena. A partir das redes de trocas, dos contatos interétnicos e de novas tecnologias, alguns processos técnicos e formas estéticas foram ressignificados. Principalmente porque muitas ceramistas hoje se sustentam financeiramente com a comercialização das peças cerâmicas. Uma das principais adaptações nas panelas, por exemplo, foi a inserção de alças e o uso de tampa. No tempo de seus antepassados, as panelas viviam constantemente no fogo, em uma base com três pedras. Sendo assim não era necessário o uso de alças. Outro ponto que as ceramistas sempre relembram é que antigamente não havia uma preocupação com um acabamento perfeito. As panelas eram menos lisas e possuíam algumas partes

“tortas”. Esses fatores não eram tão importantes para os antepassados, mas atualmente existe uma espécie de exigência “de mercado” dos não indígenas, a preferência é por panelas bem-acabadas, lisas, brilhosas, com alças e tampa. Mesmo assim, é importante salientar que essas transformações não adentram as questões cosmológicas.

Para fazer as panelas, a todo momento, Vovó Barro é citada. Esse é um dos pontos principais desta pesquisa: perceber a agência da Vovó Barro durante todas as etapas de produção cerâmica. Mesmo depois de as peças estarem finalizadas, Vovó Barro segue no cotidiano cumprindo sua missão pela qual foi retirada da Terra, comendo damurida, tomando caxiri, dançando parixara, vivenciando toda a cultura de seu povo em forma de panela, de copo, de pote etc. Enfim, enquanto Vovó Barro alimenta a cultura de seu povo, ao mesmo tempo, é alimentada. E, assim, vão surgindo novos ciclos em meios a essas ressignificações e retroalimentação que fortalece cotidianamente a cultura do Povo Macuxi.

Figura 167: Vovó Zilda com sua tradicional panela de barro Macuxi.
Fonte: Dayana Soares, 2018.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Wanderley Gurgel de. **Relações Interétnicas em Conflito entre Makuxi e Wapixana na Terra Indígena Raposa Serra do Sol**. 2008. 180 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2008.

ALONSO, Victor Federico. **Roraima**: movimento indígena, demarcação de terra e conflito social. Dissertação. Universidade Católica de São Paulo. Mestrado em Ciências sociais. São Paulo. 2013.

ALVES FILHO, I. **História dos Estados Brasileiros**. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

AMODIO, Emanuelle; PIRA, Vicente. **História dos povos indígenas de Roraima**: Makuxi – Ingaricó – Taurepaang e Wapixana. Coordenação Loretta Emiri. Boa Vista: Boletim n. 1 – Arquivo Indigenista da Diocese de Roraima, 1985.

ARAÚJO, Denise. **Cerâmica Macuxi, uma arte milenar.** Disponível em: http://www.letrassaborosas.com.br/2013/11/ceramica-macuxi-uma-arte-milenar-folha.html. Acesso em: 28 fev. 2016.

ACHUTTI, L. E. R. **Fotoetnografia da** *Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS: Tomo Editorial, 2004.

BARBOSA, Reinaldo Imbrosio. **Ocupação Humana em Roraima. I. do Histórico Colonial ao Início do Assentamento Dirigido**. Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi. Série Antropologia, n. 9 (1), 1994, p. 123-143.

BARRETO, Cristiana Nunes G. de B. **Meios Místicos de produção social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia antiga.** Tese. Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – USP. 2008.

BARROS, Nilson Crócia de. Roraima: Paisagens e Tempo na Amazônia Setentrional. Recife: Ed. Universitária/UFPE, 1995.

BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2002.

BOAS, Franz. **Arte Primitiva**. Petrópolis: Vozes, 2014 (1927).

BORTOLON, Dielci M. O. **Terra Indígena Araçá/**Roraima: continuidades e transformações envolvendo coletividades Macuxi. Dissertação. Pós-Graduação em Ambiente e Desenvolvimento. Centro Universitário UNIVATES. Mestrado em Ambiente e Desenvolvimento. Lajeado/RS, 2014.

CAMPOS, Patrícia de. **Pedra Pintada, um mistério a ser descoberto**. Matéria publicada no Cidade e Cultura, 2020, disponível em: <https://www.cidadeecultura.com/pedra-pintada-roraima/> Acessado em 29/07/2022

CARDOSO, Armandi Levy. **Toponímia brasílica**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1961.

CASTELO B. M L. X. ***Patrimonização das panelas de barros Macuxi****: saberes e fazeres na cidade de boa vista-RR*. 2015. 80p. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Faculdade de Antropologia, Universidade Federal de Roraima, 2015.

CASTRO, *Carlos Eduardo de***. Fotoetnografia dos homens da lama: os caranguejeiros do Delta do Parnaíba – PI.** Revista Interdisciplinar. Cadernos Cajuína, V. 7 N. 1. ISSN: 2448-0916, 2022

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio.** Mana, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

_____. **Sobre outras práticas de conhecimento**: A natureza em pessoa: In: Encontro "Visões do Rio Babel. Conversas sobre o futuro da bacia do Rio N”gro". Instituto Socioambiental e a Fundação Vitória Amazônica, Manaus. 22 a 25 de maio de 2007.

CAVALCANTE, O. de C. **Gênero e agências feministas makuxi**. *Textos e Debates*, Boa vista, n. 18, p. 93-111, 2012.

DALGLISH, Lalada. **Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

DALGLISH, Lalada. **Tradição e identidade cultural**. Artigo publicado no *23ºEncontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos”* 15 a 19 de setembro. Belo Horizonte – MG. 2014.

DINIZ, Edson Soares. Perfil de uma Situação Interétnica: os Macuxi e os Regionais do Roraima. **Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi**, Antropologia, Belém, n. 31, 1965.

EGGERATH, Pedro O. S. B. O Valle e os índios do Rio Branco. **Conferência realizada no Instituto Histórico e Geographico Brazileiro.** Rio de Janeiro: Typographia Universal, 1924.

ESBELL, Jaider. **Memória e Cultura Makuxi**. In: OLIVEIRA, Simone, PETRI, Verli (Org.). Santa Maria, RS: Laboratório Corpus/ PPGL/UFSM, 2014.

ESBELL, Jaider. **Congresso Cerâmica em Roraima.** Fala realizada de forma virtual durante a Roda de conversa II: Ancestralidade contemporânea: artistas de agora que produzem referenciados no simbolismo ancestral, no dia 05 de novembro, 2019.

FARAGE, Nádia. **As Muralhas dos Sertões**: os povos indígenas no rio Branco e a colonização. Rio de Janeiro: Paz e Terra; ANPOCS, 1991.

FIOROTTI, D. A. ***Erenkon*** **do circum-Roraima** ***Ou uma poética da repetição.*** *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, p. 101-128, 2017.

FIOROTTI, D. A. ***Panton pia’*****.** Projeto de pesquisa. Boa Vista: UERR-CNPq, 2007.

FREITAS, Luiz Aimberê Soares de. **Geografia e História de Roraima**. 7. Ed. Boa Vista-RR: Editora IAF, 2009.

FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO (FUNAI). Projeto Integrado de Proteção às Populações e Terras Indígenas da Amazônia Legal/ PPTAL. **Levantamento Etnoambiental do Complexo Macuxi-**152.

FUNAI. Disponível em <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/terras-indigenas> Acessado em maio de 2018.

GALLOIS, Dominique Tilkin. **Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas:** exemplos do Amapá e norte do Pará. São Paulo: Iepé, 2006.

_____. Tilkin. **Rede de Relações nas Guianas**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas – Fapesp, 2005.

GASPAR, Meliam Viganó. **Arqueologia e história de povos de línguas Karib: um estudo da tecnologia cerâmica**. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2019.

GAUDÊNCIO, J. S.; RODRIGUES, S. P. J.; MARTINS, D. R. **Indígenas brasileiros e o uso das plantas: saber tradicional, cultura e etnociência.** Khronos, Revista de História da Ciência, n. 9, p. 163-182, 2020.

GEERTZ, Clifford. **Nova Luz sobre a Antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GELL, Alfred. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte**. Revista Poésis**, n. 14, p. 245-261, dez. 2009.

GENTE que faz. Lídia Raposo e a tradição da panela de barro Macuxi**. Revista Gente que faz**, Boa Vista, 2. ed., p. 22-23, jan. 2016.

GIRARDI, G. Índios, santos e geografia. **Revista Galileu**, Rio de Janeiro, n. 186, jan. 2007.

GRUPIONI, L. D. B. **Índios no Brasil**. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1994.

IBGE. **Estimativas do IBGE**. Instituto Brasileiro de Geografia Estatística. 2010.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Do Roraima ao Orinoco**: observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913. Trad. Cristina Alberts-Franco. São Paulo: Unesp, 2006a. v. 1.

_____. **A distribuição dos povos entre rio Branco, Orinoco, rio Negro e Yapurá**. Tradução de Erwin. Manaus: INPA/EDUA, 2006b.

KOK, Glória. **Roteiros Visuais no Brasil**: artes indígenas. São Paulo: Claro Enigma, 2014.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Proa – Revista de Antropologia e Arte**, [on-line], ano 02, v. 01, n. 02, nov. 2010.

LEALDINO, Márcia Helena Martins; LYRA, Joani Silvana Capiberibe de. A família Militar em uma Região de Fronteira da Amazônia Ocidental: A Cidade de Boa Vista. In: LIMA, Marcos Costa; BOTÍA, Carlos Gilberto Zárate; JÚNIOR, Américo Alves de Lyra (Orgs.). **Governabilidade e Fronteira:** os desafios amazônicos. Boa Vista: Editora UFRR, 2012. p. 135-162.

LETRAS SABOROSAS. **Cerâmica Macuxi**: uma arte milenar. Disponível em: <https://www.letrassaborosas.com.br/2013/11/ceramica-macuxi-uma-arte-milenar-folha.html>. Acesso em: 3 maio 2016.

LEVI-STRAUSS, C. **La Potière Jalouse**. Paris: Editora Plon, 1985.

_____. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Papirus, 1989.

MAGALHÃES, Dorval de. **Roraima**: informações históricas. 4. ed. Rio de Janeiro: Projefilm, 1997.

MAGALHÃES, Luiz César Marques. **500 anos**: música indígena e identidade cultural. 1988.

MARQUES, Elder S. **Cosmologia e Xamanismo**. Disponível em <https//:www.p. /socioambiental.org.pt/povo/macuxi/739. Acesso em: 18 jul. 2013.

MARTINS, Leda. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: FALE-Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MONGIANO, Aldo. **Índios e Brancos em Roraima. Roraima:** Centro de Informação Diocese, 1990. (Coleção histórico-antropológico n. 2).

MEIRA, Sérgio. A família lingüística Caribe (Karíb). **Revista de Estudos e Pesquisas**, FUNAI, Brasília, v. 3, n. 1/2, p. 157-174, jul./dez. 2006.

MENTZ RIBEIRO, Pedro Augusto; RIBEIRO, Catharina Torrano; PINTO, Francisca Cira Bezerra. **Levantamentos arqueológicos no Território Federal de Roraima – 3ª etapa de campo**. Revista CEPA, Faculdades Integradas de Santa Cruz do Sul, 1987.

NETO, Helvécio Patrício Magalhães. **Arte roraimense do artesanato indígena**. SEBRAE, 2001.

OLIVEIRA, Reginaldo Gomes de. **A herança dos descaminhos na formação do Estado de Roraima**. 2003. 378 f. Tese de doutorado (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) Universidade de São Paulo – São Paulo, 2003.

PAES, Dayana S. A. **Arte Indígena**: **miçangas na cultura Ye'kuana.** Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Fronteiras), Universidade Federal de Roraima – UFRR, Boa Vista – Roraima, 2018.

PERES, Linda. **Cantos e Danças Indígenas**: a ressignificação do conhecimento tradicional da comunidade Boca da Mata no processo das transformações contemporâneas. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2013.

RABELO FILHO, Manoel Gomes. **A representação social do kanaimî, do piya'san e do tarenpokon nas malocas Canta Galo e Maturuca.** Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado de Ciências da Religião na Universidade Católica de Pernambuco. 2012.

RIBEIRO, Berta G. **Arte Indígena, linguagem Visual***/Indigenous Arte, Visual Language*. Tradução de Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.

_____. A mitologia pictórica dos Desâna. In: VIDAL, Lux (Org.). **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2. ed. São Paulo: Stúdio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

RODRIGUES, W. Arte ou artesanato? Artes sem preconceitos em um mundo globalizado. **CulturaVisual**, Salvador, n. 18, p. 85-95, dez. 2012.

SAMPAIO, Francisco Xavier Ribeiro de. Relação Geográphia-Histórica do Rio Branco da América Portuguesa. **Revista Trimestral de História e Geogrphia**, Rio de Janeiro t. XIII, p. 200-273, [1777] 1872.

SANTILLI, Paulo José Brando. FARAGE, Nadia. Estado de Sítio: Território e Identidades no Vale do rio Branco. In: CUNHA, Manuela Carneiro (Org.). **História dos índios do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, FAPESP, SMC, 1992. p. 267-278.

_____**. Pemongon Patá**: territórios Macuxi, rotas de conflito. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SANTOS, Roseli Bernardo Silva Dos. **Processo de Identidade dos Indígenas Trabalhadores da Construção Civil na Cidade de Boa Vista/RR**. 2014. 232 f. Tese (Doutorado em Ciências Socia–) -- Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, São Leopoldo, RS, 2014.

SILVA, Carlos Alberto Borges da. Laudo do Governo do Estado de Roraima: Comissão Técnica Especial Decreto nº 1.161. **Relatório sobre os estudos relativos às áreas indígenas situadas nas regiões Norte e Nordeste do Estado de Roraima**. Raposa /Serra do Sol. 1996.

SILVA, Lady Loreine Amorim, GUIMARÃES, Larissa Maria de Almeida e LEAL, Rafaela Regina Pascuti. **Fique por dentro do patrimônio cultural de Roraima com a superintendência do iphan.** (2021) Disponível em < https://www.gov.br/iphan/pt-br/superintendencias/roraima/FolderPCRR_Final2.pdf> Acesso em 28/07/2022.

SILVA, Julieta Souza. **Morî Panton: belas histórias.** Apoio do Governo de Roraima. Comunidade Indígena contão - Roraima, S/D.

SILVA, Paulo Rogério de Freitas. **Dinâmica territorial urbana em Roraima - Brasil**. 2007. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Acesso em: 15 ago. 2019.

SOUZA, Jorge Manuel Costa e. Etnias Indígenas das Savanas de Roraima: Processo Histórico de Ocupação e Manutenção Ambiental. In: BARBOSA, Reinaldo Imbrosio; XAUD, Haron Abrhim Magalhães; SOUZA, Jorge Manoel Costa e. (Eds.). **Savanas de Roraima**: Etnoecologia, Biodiversidade e Potencialidades Agrossilvipastoris. FEMACT, Boa Vi–ta - Roraima, 2005. p. 21-60.

SOUZA, Maria Socorro Alves de; TORRES, Iraildes Caldas. Cosmologia makuxi: arte, mitos e ritos. **Coninter 3 – Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades**, Salvador, n. 3, v. 8, p. 183-194, 8-10 out. 2014.

TUNGNY, Rosangela Pereira; QUEIROZ, Rubens Caixeta de. **Músicas africanas e Indígenas no Brasil.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

VIEIRA, Jaci G. **Missionários, fazendeiros e índios em Roraima**: a disputa pela terra – 1777 a 1980. Tese da Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

VIDAL, Jean-Jacques Armand. **A cerâmica do povo Paiter Suruí de Rondônia: continuidade e mudança cultural, 1970-2010**. 2011. 142 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.

VIDAL, Jean-Jacques Armand. **Cerâmica dos Suruí de Rondônia e dos Asurini do Xingu: visões diferenciadas de povos indígenas da Amazônia.** Tese de doutorado, UNESP/IA. São Paulo, 2017.

WAGNER, Roy. 2011 [1991]. **"A pessoa fractal".** Ponto Urbe 5: 1-12. https://doi.org/10.4000/pontourbe.173

WAPIXANA. Anaro, Barata/ Livramento, Boqueirão, Jacamim, Moskow, Muriru, Raimundão**, Raposa Serra do Sol e Taba Lascada**. Brasília: 2008.

Discografia

Uyeseru'kon ta komanto (vivendo a cultura makuxi)Yamî' Meruntî'kon taxinpîsa (alegria e força dos avôs) Maturuka 25 de maio de 2005 . Produção CIR. Produção musical: Eliberto Barroncas e Edigard Lippo. Gravação e Mixagem: Claudio Lavor - 2005CD-Rom.

APÊNDICES

Apêndice 1 – entrevistas

Para tratar do tema “Cerâmica Macuxi” foram coletadas entrevistas, entre os anos de 2018 à 2022, de Ceramistas da Raposa Serra do Sol e pessoas que, mesmo de forma indireta, tinham falas para contribuir no entendimento desse processo e da história da Cerâmica. As entrevistas trazem a base e suporte para a pesquisa que adentra no campo cosmológico onde podemos ter a melhor compreensão a partir das falas narradas. As perguntas tinham o mesmo contexto em comum, contudo, foram conduzidas por meio de conversas mais espontâneas, quando se observou o momento mais propício para o(a) entrevistado(a) se sentir à vontade. Antes da realização de cada entrevista, foi esclarecido o teor do trabalho e pedido a devida autorização. As transcrições foram feitas tal qual as gravações e constam no acervo pessoal, sendo utilizadas as falas que contribuíram para o entendimento do conteúdo exposto no decorrer deste trabalho. Assim, consta neste apêndice, em ordem cronológica, a lista de todas as pessoas entrevistadas com indicação de nome, data e local.

(Erlize José de Souza, entrevista em 03.01.2019, Uiramutã-RR)

SOUZA, Erlize. Entrevista: [03.01.2019]. Entrevistadora: Dayana Soares Araújo Paes. Uiramutã-RR.

(Neizana Lucena da Silva, entrevista em 04.01.2019, comunidade indígena Cocó, região das Serras)

SILVA, Neizana. Entrevista: [04.01.2019] Entrevistadora: Dayana Soares Araújo Paes. comunidade indígena Cocó.

(Cléocimar da Silva Raposo, Entrevista em 25.03.2019, Comunidade Raposa I-RR)

RAPOSO, Cléocimar. Entrevista [25.03.2019], Entrevistadora: Dayana Soares Araújo Paes. Comunidade Raposa I-RR.

(Erlize José de Souza, entrevista em 03.05.2019, Uiramutã-RR)

SOUZA, Erlize. Entrevista: [03.05.2019]. Entrevistadora: Dayana Soares Araújo Paes. Uiramutã-RR.

(Lidia Raposo, Entrevista em 28.08.2020, Boa Vista-RR)

RAPOSO, Lidia, Entrevista [28.08.2020] Entrevistador: Dayana Soares Araújo Paes, Boa Vista- RR.

(Margareth, Entrevista em 23.09.2019, Comunidade Raposa I-RR)

Margarete, Entrevista [23.09.2019] Entrevistador: Dayana Soares Araújo Paes, Comunidade Raposa I-RR.

(Joana de Souza Fidelis, Entrevista em 25.09.2019, Comunidade Raposa I-RR)

FIDELIS, Joana. Entrevista [25.09.2019] Entrevistadora: Dayana Soares Araújo Paes. Comunidade Raposa I-RR.

(Zilda Fidelis, Entrevista em 27.09.2019, Comunidade Raposa I-RR)

FIDELIS, Zilda, Entrevista [27.09.2019] Entrevistadora: Dayana Soares Araújo Paes, Comunidade Raposa I-RR.

(Ananda Machado, Entrevista em 13/02/2020, Boa Vista)

MACHADO, Ananda, Entrevista [13/02/2020] Entrevistadora: Dayana Soares Araújo Paes, Boa Vista.

(Lelibete da Silva Salazar, Entrevista em 24.01.2022, Comunidade Raposa I-RR)

SALAZAR, Lelibete, Entrevista [24.01.2022] Entrevistador: Dayana Soares Araújo Paes, Comunidade Raposa I-RR.

(Leonice Paulino, Entrevista em 25.01.2022, Comunidade Raposa I-RR)

PAULINO, Leonice, Entrevista [25.01.2022) Entrevistador: Dayana Soares Araújo Paes, Comunidade Raposa I-RR.

(Elizandra da Silva, Entrevista em 25.01.2022, Comunidade Raposa I-RR).

SILVA, Elizandra, Entrevista [25.01.2022] Entrevistadora: Dayana Soares Araújo Paes, Comunidade Raposa I-RR.

(Joana de Souza Fidelis, Entrevista em 25.01.2022, Comunidade Raposa I-RR)

FIDELIS, Joana, Entrevista [25.01.2022] Entrevistador: Dayana Soares Araújo Paes, Comunidade Raposa I-RR.

(Enoque Raposo, Entrevista em 25.01.2022, Comunidade Raposa I-RR)

RAPOSO, Enoque, Entrevista [25.01.2022,] Entrevistadora: Dayana Soares Araújo Paes, Comunidade Raposa I-RR.

(Ivanir Fidelis, entrevista em 29.01.22, Comunidade Raposa I-RR)

FIDELIS, Ivanir. Entrevista: [29.01.22]. Entrevistadora: Dayana Soares Araújo Paes. Comunidade Raposa I-RR.

(Erlize José de Souza, Entrevista em 04.02.2022, Boa Vista)

SOUZA, Erlize, Entrevista [04.02.2022] Entrevistador: Dayana Soares Araújo Paes, Boa Vista.

(Jarissom Raposo, Entrevista em 11.02.2022, Boa Vista-RR)

RAPOSO, Jarissom, Entrevista [11.02.2022] Entrevistadora: Dayana Soares Araújo Paes, Comunidade Raposa I-RR.

(Delciane Raposo, Entrevista em 21.04.2022, Boa Vista – RR)

RAPOSO, Delciane, Entrevista [21.04.2022] Entrevistadora: Dayana Soares Araújo Paes, Comunidade, Boa Vista – RR.

ANEXOS

ANEXO A – PROGRAMAÇÕES DOS FESTIVAIS DA PANELA DE BARRO

PROGRAMAÇÃO - 2015

Quinta (5) 19h30 - Recepção dos visitantes (Areruya e Parixara); Palavras do tuxaua da Comunidade e outras autoridades locais; 20h30 - Exibição do filme da Raposa anos 80; 21h30 - Bingo beneficente.
Sexta (6) 8h - Oração (Areruya); 8h30 - Apresentação das atividades; Exposição dos artesanatos e cerâmicas/panela de barro; Competição do parixara; Ritual da pimenta no olho; Ritual do corte nas pernas; Competição de arco e flecha; Corrida com tora; 11 às 13h - Exposição da culinária típica (damurida/caxiri); Exposição de fotografias; Exposição de Artes; Amostra de Sal; 14h - Palestras (Taurepang); Palestras (história da Comunidade da Raposa I); 16h às 18h - Oficina (confecção das panelas de barro) 19h30h - Apresentação do Parixara; 20h30 - Apresentação de filmes (filmes de trabalhos artísticos com Jaider e Emerson Okaba); 21h30 - Apresentação musical de artistas regionais (Neuber Uchôa e Marcelo de Oliveira); 23h - Dança do Areruya.
Sábado (7) 7h30 - Apresentação do parixara; 8h - Palestra com o Sr Luiz Brito - Associativismo e Empreendedorismo; Palestra com Jaider Esbell; 9h - Continuação da exposição; 10h – Apresentação do grupo de dança Mananu/UFRR; Ritual do corte nas pernas; Competição de arco e flecha; Corrida com tora;
11h às 12h - Exposição e vendas: panelas de barro, artesanato damurida, caxiri, beijo, farinha e etc;
14h - Competição de maior/menor panela de barro;
16h - Competição de cabo de guerra; corrida de resistência de 3 KM;
19h30 - Apresentação do Aleluia;
20h30 - Teatro indígena e escolha do casal tradicional;
21h30 - Escolha da musa da panela de barro
22h - Bingo
22h30 - Continuação do ritual do Areruya42

PROGRAMAÇÃO - 2016

03/11/16 (Quinta)
Chegada – acomodação dos visitantes
19h30 - Recepção dos visitantes (Areruya e Parixara).
- Palavras do Tuxaua da Comunidade e outras autoridades locais.
20h30 – Apresentação da Banda Kruviana/UFRR
21h30 - Bingo beneficente
Obs: Haverá exposição de Artesanato e cerâmica/panela de barro.
DIA 04/11/16(Sexta)
Abertura
8h - Oração (Areruya)/ Pintura Corporal (R$ 2,00)
8h30 - Apresentação das atividades. (Oficinas de instrumentos musicais tradicionais) com os bolsistas do programa de extensão Insikiran Anna Eserenka/UFRR.
- Exposição dos artesanatos e cerâmicas/panelas de barro. (Dia todo);
- Apresentação do parixara das comunidades.

42http://g1.globo.com/rr/roraima/noticia/2015/11/festival-das-panelas-de-barro-ocorre-em-reserva-de-rr-veja-programacao.html consultado em 06/01/2020

-Ritual da pimenta no olho;(falar da importância)
- Ritual do corte nas pernas; (falar da importância)
- Competição de arco e flecha – (R$ 5,00)
- Corrida com tora – (R$ 5,00).
11h às 13h – Concursos de damurida (Senhoras).
-Exposição da culinária típica (damurida, caxiri)
- Exposição de fotografias;
- Exposição de Artes;
- Amostra de Sal.
14h - Oficina com molde de gesso (Professora Dayana/UFRR)
16h às 18h - Oficina (confecção das panela de barro) – R$ 5,00.
19h30 - Apresentação do parixara.
20h30 – Apresentação de filmes. (Enoque).
21h30 – Apresentação musical regional (Neuber Uchôa)
23h – Dança do Areruya
DIA 05/11/16 (Sábado)
7h30 – Apresentação do parixara
8h - Palestra com Grupo Memória das Tribos.
9h – Palestra com professor Celino Alexandre. Tema: A origem/importância do Areruya.
10h – Ritual do corte nas pernas;(Papî').
- Competição de Arco e flecha – (R$ 5,00)
- Corrida com "Tora" – ((R$ 5,00)
11h às 12h - Concurso de Damurida (Jovens)
– Exposição e vendas de: Panela de barro, artesanato, damurida, Caxiri, Beiju, Farinha, etc..
14h – Competição de maior/menor panela de barro.
16h – Competição de Cabo de guerra; Corrida de resistência 3 km. (R$ 2,00);
- Oficina de Panela de barro.
9h30 - Música Regional. (Neuber Uchôa).
20h30 – Escolha do casal Tradicional. (Casal mais antigo)
21h30 – Escolha da musa da panela de barro.
22h – Bingo
22h30 – Continuação do Ritual do Areruya.43

PROGRAMAÇÃO 2019

43http://g1.globo.com/rr/roraima/noticia/2016/11/festival-da-panela-de-barro-e-atracao-na-raposa-serra-do-sol-em-roraima.html acessado em 06/01/2020

ANEXO B - PROGRAMAÇÃO DO CONGRESSO CERÂMICA EM RORAIMA:ANCESTRALIDADE EM DIÁLOGO

	Dia 04/11	Dia 05/11	Dia 06/11	Dia 07/11
08h **as 12h**		**Oficina** Registro 3D de peças arqueológicas e Instrumentos Cerâmicos Précolombianos (Laboratório Cerâmica Sala 146 Bloco I) **Oficina** Interação com os objetos cerâmicos da Exposição "P*ena esenyaka'ma'sanAmenanpeteseyaka'masanan"* (TURMA I)(Sala 142 Bloco I)	**Oficina** Cerâmica para Crianças: fortalecendo a identidade ancestral desde a infância (Laboratório Cerâmica Sala 146 Bloco I) **Oficina** Seres Utilitários (Laboratório Tridimensional Sala 147 Bloco I)	**Vivência** **Construção de Forno Cerâmico** (Laboratório Cerâmica Sala 146 Bloco I)
14h **as 18h**	**Credenciamento** Inscrição nas Oficinas (Hall Auditório Alexandre Borges)	**Oficina** Seres Utilitários (Laboratório Cerâmica Sala 146 Bloco I)	**Oficina** Cerâmica para Professores: métodos de ensino referenciados em povos de herança ancestral (Laboratório Cerâmica Sala 146 Bloco I)	
16h **18h**		**Oficina** Ferramentas para modelagem Cerâmica (Laboratório Tridimensional Sala 147 Bloco I)	**Comunicação Oral** (Sala 142 Bloco I)	
17h	**Abertura Exposições:** - Trabalhos Cerâmicos Contemporâneos - "P*ena esenyaka'ma'sanAmenanpeteseyaka'masanan" - O fazer que atravessa o tempo* (Hall Auditório Alexandre Borges)	**Oficina** Interação com os objetos cerâmicos da Exposição "P*ena esenyaka'ma'sanAmenanpeteseyaka'masanan"* (TURMA II)(Sala 142 Bloco I)		**Vivência** **Queima Cerâmica** (Laboratório Cerâmica Sala 146 Bloco I)
17h	**Programação Cultural**		**Programação Cultural**	

30m **18h** **as** **19h**	Dança Parixara – Kapói (Parlatório)	**Moção de Aplausos** aos Mestres Ceramistas de Roraima pelo Conselho Estadual de Cultura – CEC (Auditório Alexandre Borges)	(Auditório Alexandre Borges)	
18h **30m**	**Mesa de Abertura** (Auditório Alexandre Borges)			
19h	**Roda de Conversa I** Voz Ancestral: Mestras Ceramistas Indígenas (Auditório Alexandre Borges)	**Roda de Conversa II** Ancestralidade contemporânea: artistas de agora que produzem referenciados no simbolismo ancestral (Auditório Alexandre Borges)	**Roda de Conversa III** Pesquisa em Cerâmica (Auditório Alexandre Borges)	**Encerramento** **Cerimônia de abertura do Forno** (Lab. Cerâmica Sala 146 Bloco I)
21h		**Programação Cultural** **Banda Kruviana**(Parlatório)		

Fotos de camisetas de edições anteriores do Festival das Panelas de Barro.