

Do cru. A vida oculta da cerâmica terena

From raw. The occult life of terena pottery

Luciana Scanoni Gomes¹

DOI: <http://dx.doi.org/10.20435/tellus.v0i31.399>

Resumo: A cerâmica produzida pelos Terena é muito conhecida nos circuitos turísticos de Mato Grosso do Sul, porém pouco se sabe a respeito de sua vida na aldeia e de seu contexto de produção. A fim de revelar algumas questões sobre esse universo, este ensaio apresenta fotografias registradas durante a pesquisa de campo na Terra Indígena Cachoeirinha, MS, onde é possível ver a arte de barro no momento em que a argila está em processo de transformação. Por esse caminho imagético, emergem questões acerca da corporalidade dos artefatos e de um mundo repleto de sujeitos que somente se tornaram visíveis no decorrer da etnografia.

Palavras-chave: cerâmica; corpo; reclusão; Terena.

Abstract: The pottery produced by Terena is well known in the tourist circuits of Mato Grosso do Sul, but little is known about its life in the village and its context of production. In order to reveal some aspects of this universe, this paper presents photographs recorded during fieldwork on Terra Indígena Cachoeirinha, MS, where it is possible to see the art of clay at the moment in which the clay is being processed and transforming. In this imagetic way, questions about the artifacts embodiment emerge as well as about a world full of subjects that only became apparent in the course of ethnography.

Key words: pottery; body; reclusion; Terena.

Sobre a autora:

Mestranda em Antropologia e realiza pesquisas com os Terena sobre estéticas, materialidades e gênero, na Universidade Estadual de Campinas. **E-mail:** luluscanoni@gmail.com

¹ Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil.

Em meados da década de 1980, a cerâmica terena foi criticada negativamente como um objeto que se distanciou dos seus modelos utilitários tradicionais – como potes e panelas – para ganhar formatos outros, a exemplo de xícaras e jarras, produzidas com a finalidade de serem comercializadas (LIMA, 1987). Essa abordagem, calcada numa ideia estática de cultura, já foi intensamente questionada², visto que não considera a criatividade simbólica e política dos povos indígenas. Assim, conceber as mudanças no universo material ameríndio a partir de uma oposição entre “tradicional” e “novo”, não é adequado para descrever essa realidade dado que a transformação é um processo inerente aos regimes de conhecimento indígena (VIVEIROS DE CASTRO, 1999).

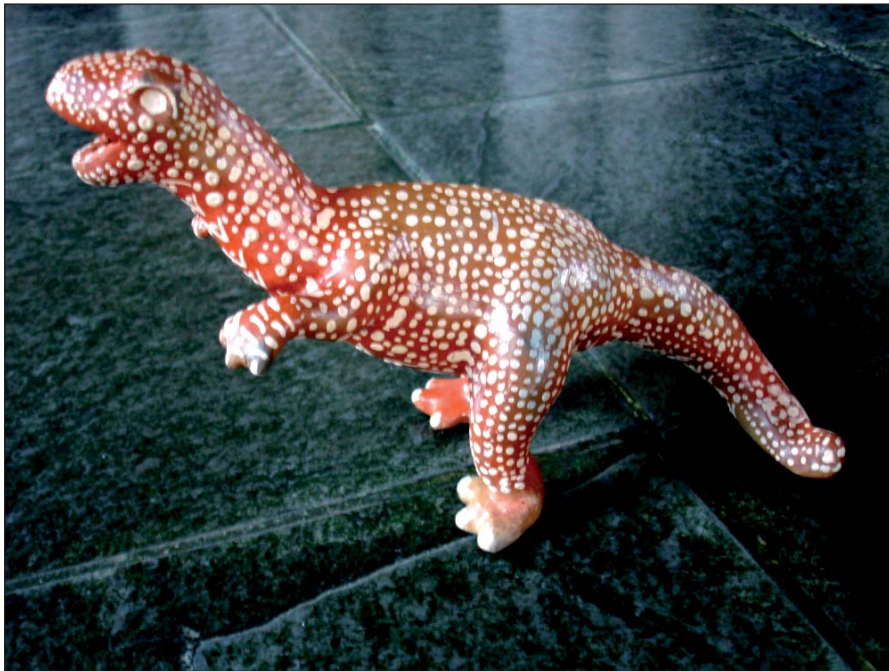


Figura 1 – Cerâmica terena em forma de dinossauro à venda no Centro Referencial de Cultura Terena

² Ver Albert; Ramos (2002), Cohn (2001) e Viveiros de Castro (2003), para citar alguns autores que discutem essas questões.



Figura 2 – Vasos à venda na cidade de Bonito, MS

Apesar das críticas referentes ao paradigma da “contaminação” cultural, a arte de barro dos Terena ainda não se beneficiou de novas análises, sobretudo de pesquisas articuladas com os avanços teóricos ocorridos na antropologia americanista a partir de 1970, quando o artigo clássico de Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro (1987) destacou a centralidade das noções de pessoa e corpo nas sociedades amazônicas. Com efeito, essa temática que teve muitos desdobramentos, está surgindo na atualidade articulada aos estudos dos objetos, conforme demonstra a coletânea de artigos organizada por Fernando Santos-Granero (2012).

Na esteira desse debate, revelador da proeminência dos artefatos no mundo ameríndio (cf. VAN VELHTEN, 2003; BARCELOS NETO, 2008; LAGROU, 2009; SANTOS-GRANERO, 2012), o presente trabalho tem como objetivo mostrar o que pode ser entendido como a “vida oculta” da cerâmica terena. Nas palavras de Santos Granero (2012, p. 14), “oculta por cuanto sus vidas son extraordinarias, pero también porque sus personas no son normalmente visibles para la gente común”. Esta, portanto, é a questão principal deste ensaio visual, pois, como demonstrarei, a argila utilizada na confecção da olaria não é uma matéria inerte. Como demais elementos que compõem o cosmos terena – animais, plantas, fenômenos meteorológicos, espíritos – ela é considerada um agente e tem sua subjetividade ativada quando é retirada do seu local de

origem e entra em contato com os humanos. Revelando um “temperamento difícil” e um “corpo frágil”, como dizem suas produtoras, a argila exigirá o cumprimento de uma série de regras para que seja transformada em cerâmica.

Partindo das falas dos meus interlocutores, este trabalho desvela, por meio de fotografias, a olaria terena no seu contexto de produção, no momento em que o barro passa por um processo de transformação, deixando de ser uma substância amorfa e permeável para tornar-se um corpo modelado, detentor de uma forma fixa. As imagens retratam os artefatos de uma maneira que dificilmente poderiam ser percebidos imediatamente pelo olhar desatento de um forasteiro recém-chegado à casa de uma oleira. Primeiro, porque as cerâmicas podem estar cobertas por tecidos ou dentro de sacos plásticos. Segundo, porque a tonalidade terrosa dos objetos se mistura aos vários elementos ali presentes, como o tijolo das paredes das residências sem argamassa, a madeira dos pilares das cozinhas externas e dos móveis dispostos nesse espaço, a lenha amontoada no chão, os troncos das árvores, as peles das pessoas e a própria terra na qual tudo está assentado. Se não chegam a ficar praticamente invisíveis, os objetos de argila acabam ocultados num ambiente que reúne cores próximas - algo como um tom sobre tom - onde jogam com a visão do observador indicando que cerâmicas em fabricação não estão ali para serem notadas. A fotografia abaixo mostra uma cerâmica totalmente encoberta por um tecido.



Figura 3 – Cerâmica envolvida por um tecido

Os registros fotográficos foram realizados durante minha pesquisa de campo, no ano de 2012, na Terra Indígena Cachoeirinha, localizada no município de Miranda, MS, região pantaneira. Segundo o antropólogo Gilberto Azanha (2003), os Terena, falantes de uma língua arawak, estariam nesta aldeia desde pelo menos 1884, época na qual já vendiam para a população local seus produtos agrícolas e tecidos feitos pelas mulheres. Embora não confeccionem mais os panos, ainda continuam comercializando os itens oriundos de suas roças, bem como seus artefatos de barro, considerados um dos emblemas da identidade sul-mato-grossense e um belo souvenir para quem visita o Pantanal.

IMBÔKU - LUGAR AFASTADO DA COZINHA, LUGAR DE FAZER CERÂMICA

O artefato que conhecemos por cerâmica terena é denominado por seus produtores *ipunéti moté* (aquilo que é feito de barro), termo que identifica o material fundamental utilizado na sua produção: a argila. Basicamente são três tipos de barro empregados. O vocábulo *moté* designa a principal argila manipulada, de cor cinza, que forma o corpo do artefato, pois é considerada boa para esse fim. As outras duas matérias-primas são aplicadas sobre a cerâmica no decorrer do processo de fabricação, com a finalidade de dar cor aos objetos. A primeira delas é o *harará'iti moté*, o barro vermelho, usado para recobrir as peças, funcionando como uma pintura. A segunda é o *káta*, conhecido como caulim, uma argila branca encontrada no fundo das lagoas, utilizada para fazer os padrões decorativos característicos dessa arte por lembrarem uma renda. Recentemente algumas oleiras têm utilizado uma pedra preta que, dissolvida na água, funciona como pintura também. A fotografia abaixo mostra painéis modeladas com o *moté* e, dentro da lata, o *harará'iti moté* que será usado para colorir os artefatos.



Figura 4 – Panelas feitas pela ceramista Dilma antes de serem cobertas com o *harará'iti moté* acondicionado na lata de alumínio

A *ipunéti moté* é uma atividade feminina, realizada no espaço doméstico, nas casas (*ovukoti*), lugares de intimidade, afetos, comensalidades e resguardos. Contudo, convém ressaltar, que essa delimitação está longe de indicar que as atividades das mulheres estão restritas ao âmbito do privado e da natureza, como postulava uma antropologia de gênero dos anos sessenta e setenta e a linha de pensamento do Projeto Harvard-Brasil Central³. No caso aqui discutido, a etnografia terena, já foi demonstrado (KABAD; SCANONI, 2008), que tanto as áreas de matas nas aldeias, bem como esferas públicas ligadas aos mercados e feiras, são esferas de socialidades femininas.

Especificamente, nas aldeias, os trabalhos com argila são realizados nas áreas existentes atrás dos pátios e quintais, um recinto que os Terena chamam de *imbôku*, traduzido como “lugar afastado da cozinha”. O *imbôku* ideal para a produção de cerâmica é, geralmente, um ambiente com menos movimentação de parentes, mais tranquilo e silencioso, próprio para ações que exigem ocultamento, como o trabalho com o barro. A imagem abaixo mostra a ceramista Arlene no *imbôku* de sua casa, esfregando uma pedrinha na cerâmica a fim de lhe conferir brilho.

³ Para uma crítica às concepções dualistas que equacionam as mulheres ao universo doméstico em oposição aos homens associados aos espaços públicos, ver Lea (1999).



Figura 5 - Arlene fazendo cerâmica no *imbôku* da sua casa

É no *imbôku* que a argila, já coletada, fica armazenada, encoberta por sacos plásticos ou de estopa, aguardando o momento em que a oleira iniciará sua manipulação. É onde também esse barro será misturado com o *akâruke*, traduzido como tempero, mistura ou caraipé. O *akâruke* pode ser formado por várias substâncias, como tijolos, barro queimado, cacos cerâmicos, que somadas à argila pura e extremamente plástica, serão responsáveis por dar liga à matéria-prima original. Os não indígenas também utilizam essa técnica e denominam o *akâruke* de antiplástico⁴.

Com a adição do *akâruke* na massa de argila, a oleira começa a modelar esse novo material, imprimindo-lhe uma forma e alisando sua superfície. Assim, conforme vai ganhando aderência e contornos, a argila recebe um pouco de água e é colocada no sol até que alcance o ponto ideal de consistência. Cada ceramista tem sua receita e seu modo de fazer as peças, o que confere características individuais aos objetos, diferenças que podem ser notadas na coloração, no brilho e no formato das cerâmicas. Esse modo de fazer, que

⁴ Conforme Dias (2007), a oleira introduz o antiplástico na argila a fim de modificar a estrutura física do barro, preparando uma massa que propiciará o desenvolvimento do seu trabalho.

descrevo resumidamente aqui, seria o esquema básico de produção, tendo em vista que arte da cerâmica é muito mais complexa.



Figura 6 – Tigelas se misturam à paisagem doméstica enquanto secam

Depois de modelada e seca, a argila cinza vai ser pintada com o barro vermelho ou com a substância mineral de cor preta e logo será exposta ao sol para secar novamente, até que possa receber os padrões delineados com o *káta*. Feito isso, o artefato é colocado no forno e, sob um rigoroso controle da ceramista para que nada o danifique, ganhará uma forma fixa. Doravante, a cerâmica poderá ser utilizada pela oleira em sua casa ou entrar em circuitos de trocas e mercadorias.



Figura 7 – Travessa pintada com o barro vermelho, recebendo os motivos gráficos feitos com o *káta*, pelas mãos de Aline

Esse processo que acabei de descrever, além de gestos e do uso de ferramentas e argilas adequadas, requer uma série de precauções relacionadas a substâncias e intencionalidades, físicas e metafísicas, que podem afetar a cerâmica em transformação. Como demonstrei, o barro é misturado, amassado, molhado, ressequido e queimado, porém, durante essa trajetória, ele vai ser resguardado, impedido de entrar em contato com determinados elementos, uma vez que seu corpo frágil não suportaria a ação de agentes externos. Sal e farinha, por exemplo, podem provocar rachaduras nas peças. Para evitar esse risco, a oleira não deve cozinhar no dia de fazer cerâmica. Do mesmo modo, qualquer pessoa que tenha manipulado esses elementos tem de ficar distante dos artefatos. Ainda no que diz respeito aos corpos humanos e suas interações com o *moté*, há duas restrições fundamentais: mulheres menstruadas e homens têm uma potência negativa diante do barro, então, para que ambos não o inutilizem, é vetado qualquer contato com a matéria-prima.



Figura 8 – Para controlar a água que evapora da argila e garantir sua invisibilidade, essa jarra foi colocada dentro de um saco plástico



Figura 9 – Peças com brilho intenso secando ao sol integram a paisagem doméstica

A interferência de subjetividades relacionadas aos fenômenos meteorológicos (entendidos aqui como uma referência aos movimentos dos corpos celestes e às condições climáticas) também tem que ser controlada, pois ocorrências como o vento, a chuva e o sol em demasia danificam o *moté* da mesma forma que as substâncias listadas acima. Especial atenção é dada ao calendário lunar, uma vez que a lua nova “estraga” o *moté* e, por conseguinte, anula sua capacidade de vir a ser uma cerâmica⁵. A fim de proteger os artefatos que ainda não estão terminados, contra as ações desses eventos, a oleira envolve as cerâmicas em tecidos e sacos plásticos. No caso de muita chuva, vento ou do surgimento da lua nova, a ceramista necessitará ficar sem manusear as

⁵ Barcelos Neto (2008) menciona casos de objetos que tem sua agentividade potencializada em ocasiões de eclipses e outros fenômenos celestes.

peças por muitos dias, o que significa que não poderá dosar a umidade dos objetos. Como a tendência do corpo argiloso é perder água, os envoltórios, além de protegerem a arte de barro, constituem técnicas de regulação da água que entra e sai do corpo cerâmico.



Figura 10 – peças em processo de secagem se misturam ao ambiente da casa de Rosenir



Figura 11 – Pequenas peças de cerâmica em reclusão

Todas essas restrições de interação existem em razão de o *moté* ser uma entidade complexa, capaz de entrar em comunicação com demais intencionalidades no momento em que está sendo trabalhada pela ceramista. Assim, é mister que a oleira cuide do barro, protegendo-o de diversas influências tanto as relativas à vida prática, quanto as de ordem cosmológica. Como destacou Lévi-Strauss (1986), a arte em cerâmica em toda a América do Sul é alvo de cuidados, preceitos e proibições múltiplas, pois ao barro estão vinculadas concepções mágicas e religiosas.

CORPORALIDADE FEMININA

Sabemos pelas etnografias em contextos ameríndios que “artefatos são como corpos, e corpos são como artefatos” (LAGROU, 2009, p. 39), visto que ambos partilham várias características bem como necessitam de técnicas de fabricação similares, intencionais e periódicas (VAN VELTHEN, 2003). Entre os Wayana, povo de língua carib, determinados objetos em confecção, isto é, que ainda não foram concluídos, são compreendidos como crianças em gestação e, por isso, ainda não podem ser vistos já que, além de não terem as qualidades estéticas apreciadas, não estão aptos a desempenhar suas funções. Somente os artefatos considerados terminados, aqueles referidos metaforicamente como “pendurados na viga central”, alcançam atributos de visibilidade (VAN VELTHEN, 2003).



Figura 12 - Olívia, feliz e satisfeita, com a panela recém-terminada

Essas informações se aproximam do que tentei demonstrar sobre a *ipunéti moté* no universo terena. A pesquisa etnográfica que realizei evidenciou a corporalidade da cerâmica na medida em que essa recebe tratamentos e cuidados semelhantes aos dispensados aos corpos humanos, como os que envolvem o complexo da reclusão. Conforme meus interlocutores, a *ipunéti moté* se assemelha a uma mulher no período de suas regras, visto que sobre ela incide uma série de restrições. Explico: entre os Terena, as mulheres menstruadas, sobretudo as que têm sua primeira menstruação, e as que estão no pós-parto precisam limitar seus movimentos, não podendo circular pelas roças, nem entrar em rios e açudes. Do mesmo modo, cozinhar é uma atividade inaceitável. O contato sexual com os homens também deve ser evitado e ainda há uma série de restrições alimentares. Tudo isso porque o sangue vertido do corpo da mulher é concebido como uma substância perigosa que - em contato com pessoas próximas ou com o ambiente externo - poderá provocar efeitos negativos no cotidiano da aldeia. Nesse sentido, se o fluxo de sangue feminino

não for controlado por meio dessas precauções, as plantações não crescerão, os rios transbordarão, os homens ficarão doentes, e a própria mulher que menstrua também sofrerá algum mal.

Em relação à menstruação da mulher indígena, ela tem que ficar de repouso. Não pode trabalhar, nem varrer. É igual à mulher que acabou de ter bebê tem que ficar de repouso. (Dirce⁶)

Ainda que atualmente as meninas estejam cada vez mais deixando de cumprir essas regras, os Terena mais velhos afirmam que, para um bom funcionamento do mundo, é essencial a observância dos períodos de dieta e reclusão. Eles dizem que antigamente nenhuma menina podia sair de casa. Tais procedimentos estão relacionados à teoria de sangue terena, uma noção que se assemelha às concepções amazônicas sobre essa substância, tal como demonstrou Luisa Elvira Belaunde (2006), mas que não comporta um paralelo aqui, pois adentrar pelos caminhos que levam a essas noções exigiria um desvio muito grande do tema da olaria. Por enquanto, creio ser suficiente entender que a prática da reclusão é empregada em determinados momentos do ciclo de vida da pessoa, principalmente quando ela está trocando de corpo (VIVEIROS DE CASTRO, 1987; BELAUNDE, 2006).



Figura 13 – Aqui podemos ver um pedacinho da cerâmica, bem vermelha e brilhante, coberta por tecido

⁶ Filha de Afonso e Donata, foi uma das minhas notáveis interlocutoras em Cachoeirinha sobre o tema da corporalidade terena.

Na periodicidade de suas regras, a mulher terena fica com o corpo frágil em razão da perda de sangue e da vulnerabilidade espiritual que a envolve, assim, é referida na língua terena como *ka'arineti*, ou seja, “está doente”. A *ipunéti moté*, por sua vez, é igualmente concebida como um corpo delicado, tendo em vista, como afirmei acima, a necessidade de a oleira regular o fluxo de seus líquidos – sua umidade – bem como a interferência de subjetividades enquanto sua estrutura corporal está em construção.

Vê-se, dessa forma, que mulheres e cerâmicas compartilham a mesma condição, necessitando ficar reclusas em determinados períodos até que seus corpos adquiram força, forma e capacidades produtivas. Ao saírem do resguardo, as mulheres estão prontas para desenvolverem suas atividades: cozinhar, trabalhar na roça, produzir filhos, viajar, vender cerâmica, entre outras. Da mesma maneira, os artefatos de barro deixam a reclusão para serem queimados e, a partir daí, já podem cozinhar alimentos, viajar e enfeitar as casas dos não indígenas mundo afora.

Tentei demonstrar, por meio de imagens e da construção do texto, a fabricação do corpo da *ipunéti moté*. Especificamente, apresentei como a técnica de reclusão é fundamental para que as peças de barro tenham eficácia. Para os Terena, uma cerâmica bonita é lisinha, brilhosa, homogênea, resistente e sem rachaduras, ou seja, é um artefato que seguiu todas as etapas de seu processo de produção e que, principalmente, foi construído de acordo com as regras estritas de fabricação. Como um corpo feminino que carece ficar recluso, para que tenha uma transformação controlada, a cerâmica, enquanto é feita, precisa ficar fora da visão e do contato dos variados tipos de pessoas presentes no cotidiano terena.



Figura 14 – Panela sendo alisada por Rosilene mescla-se ao ambiente, inclusive à pele de sua produtora

Guardadas em sacos, encobertas por tecidos, misturadas ao ambiente, a *ipunéti moté* nos ensina que precisamos aprender a ver e a nos relacionar com os objetos nos contextos ameríndios, pois o que nos parece inerte e inanimado, oculta uma intencionalidade que está se comunicando com outros sujeitos igualmente ocultos para nós. Uma cerâmica à venda em uma loja ou exposta em um museu materializa, em seu corpo, um regime de conhecimento ancestral sobre a produção de formas. Nas palavras de um ancião terena, “a cerâmica vai muito além da fonte de renda, ela envolve muita coisa, os costumes e o sistema de índio”.

REFERÊNCIAS

ALBERT, B.; RAMOS, A. *Pacificando o branco: cosmologias do contato norte-amazônico*. São Paulo: Ed UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

AZANHA, Gilberto. Relatório Circunstanciado de Identificação e Delimitação da Terra Indígena Cachoeirinha. *Diário Oficial da União*, n. 119, seção 1, 24 jun. 2003, p. 132.

BARCELOS NETO, A. Choses (in)visibles et (im)périssables. *Gradhiva*, n. 8, 2008. Disponível em: <<http://gradhiva.revues.org/1203>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

BELAUNDE, Luisa Elvira. A força dos pensamentos, o fedor do sangue: hematologia e gênero na Amazônia. *Rev. Antropol.*, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 205-243, Jun. 2006

. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012006000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 13 jun. 2016.

COHN, Clarice. Culturas em transformação: os índios e a civilização. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 36-42, 2001.

DIAS, C. C. Artes e Ofícios - formas e processos sociais em transformação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA - DESIGUALDADE, DIFERENÇA E RECONHECIMENTO, 12. , 2007, Recife. *Anais...* Recife: SBS, 2007.

KABAD, J. F.; SCANONI, L. G. A produção da cerâmica pelas mulheres Terena: interface entre cultura material, gênero e território tradicional. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 26., 2008, Porto Seguro, BA. *Anais...* Porto Seguro: ABA, 2008.

LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LEA, Vanessa. Desnaturalizando gênero na sociedade Mebengôkre. *Estudos Feministas*. Dossiê Mulheres indígenas, Florianópolis, v. 7, n. 1, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

LIMA, Tania A. cerâmica indígena brasileira. In: RIBEIRO, Darci (Ed.). *Suma Etnológica - tecnologia indígena*. Petrópolis: Ed. Vozes; FINEP, 1987.

SANTOS-GRANERO, F. *La vida oculta de las cosas*. Teorías indígenas de la materialidad y la personéidad. Quito: Smithsonian Tropical Research Institute; Ediciones AbyaYala, 2012.

SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In: PACHECO DE OLIVEIRA FILHO, João (Ed.). *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1987.

VAN VELTHEN, Lucia H. *O belo é a fera*. A estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia Assírio & Alvim, 2003.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Transformações indígenas: os regimes de subjetivação ameríndios à prova da história*. Rio de Janeiro: NuTI; Florianópolis: PRONEX, 2003.

_____. Etnologia brasileira. In: Sérgio Miceli (Org.). *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*. Antropologia. São Paulo: Sumaré/ ANPOCS; Brasília: CAPES, 1999. v. 1

_____. A Fabricação do Corpo na Sociedade Xinguana". In: PACHECO DE OLIVEIRA, João (Org.). *Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1987.