

A ARTE EMOCIONAL DAS CERAMISTAS

LUCY PENNA

Publicado em *Junguiana*, v.23 Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica p. 78-86, 2005.

THE EMOTIONAL ART OF THE FEMALE POTTERS

Abstract

The article analysing emotions presents the indigenous Amazon myths and customs associated with ceramic art. The feminine presence clearly stands-out in the early ceramics, in contrast to the current male predominance. The creative process of some of the first female potters kept the identity of the archetypal entities and carried out rituals throughout the making pieces. The mythical figure of the Mother of Clay reveals herself as being emotional, jealous, mean, angry and grumpy. However, she protects her cult devotees teaching them how to take the best clay, model and bake it into the finest pieces. Through the process these devotees had to try the best to maintain distance and all contact from the men, working far from noise and others in a isolated place. The female potters not only had to be skilled with their hands but also in working with the four elements (earth, water, air and fire) where careful attention was required. Their hard work in obtaining success and social recognition is symbolised in the myths including emotional reactions like love, sexuality, desire, jealousy, envy and loss overall portraying a feminine picture of interior alchemy.

KEY WORDS

Feminine psychology
Archetypal symbols
Feminine creativity
Amazon myths
Ceramic art

A ARTE EMOCIONAL DAS CERAMISTAS

SINOPSE

O artigo analisa a emocionalidade nos mitos e costumes amazônicos de origem indígena associados com a cerâmica. Destaca a presença feminina na liderança da cerâmica pré-histórica, em contraste com o predomínio masculino atual nesta arte. O processo criativo das primeiras ceramistas mantinha a identificação com entidades arquetípicas e realizava rituais em todas as fases do artesanato. A figura mítica de uma Criadora primordial recebia o respeito das nativas. Ela é a Mãe do Barro com uma personalidade emotiva, ciumenta, assim como mesquinha, rabugenta e raivosa. Entretanto, ela protege suas “filhas” e as ensina a coletar modelar e queimar o melhor barro para transformá-lo em finas peças. Nos procedimentos indicados as devotas devem manter-se ao máximo afastadas do contato com os homens. Elas trabalham em local isolado e silencioso. As ceramistas indígenas não só foram hábeis com as mãos, mas também no domínio dos quatro elementos, terra, água, ar e fogo, o que exige saúde de corpo e de espírito. Seu esforço para obter sucesso e reconhecimento social está simbolizado nos mitos através de expressões onde amor, desejo, ciúme, inveja, sexo e morte pintam o cenário da intensa alquimia interior vivida por essas mulheres.

PALAVRAS – CHAVE

Psicologia feminina
Símbolos arquetípicos
Criatividade feminina
Mitos indígenas
Arte cerâmica
Emoções e processo criativo.

A ARTE EMOCIONAL DAS CERAMISTAS

Com ingredientes de sexo, ciúme, inveja, a arte da oleira é misturada com pitadas de emoções na tradição indígena brasileira, na qual a cerâmica foi praticada tradicionalmente por mulheres. Dominando uma arte complexa que compreende esculpir o barro, onde água e terra se misturam, eliminar o ar e queimar a peça com a dose certa de calor, as ceramistas primitivas usaram as emoções como combustível da criatividade.

Na alquimia dos quatro elementos a artesã intensifica sua arte com mitos de origem onde amor, perdas e morte modelam a energia mobilizada para confecção dos potes. A arte cerâmica no início foi domínio quase exclusivo das mulheres, segundo tendência mundial. No Brasil, algumas exceções foram apontadas por Lima (1987): as tribos Yanomami, Waharibo e Yekuana. Segundo a autora, a participação masculina na técnica oleira seria um fenômeno relativamente recente, talvez ligado à necessidade de aumento da produção, pela crescente importância econômica da cerâmica de origem nativa.

A Vila de Icoaracy, um importante núcleo comercial contemporâneo de cerâmica na Amazônia, dista cerca de 20 quilômetros de Belém. São os homens que lideram a produção das peças e sua venda nas cerca de 200 cooperativas que atuam na vila. Encontro algumas mulheres incumbidas apenas de lixar e limpar os vasos já prontos, quando visito o local em 2001. A liderança masculina atual volta-se para o gosto dos consumidores, o que leva à escolha de símbolos e formas que estão na moda, em contraste com a vinculação interna que houve no primitivo artesanato. Valores psicológicos e sociais importantes da comunidade foram substituídos por costumes desligados da emocionalidade, afastando a arte atual da forte mobilização de energia psíquica que estaria presente no fazer antigo.

Os motivos das cerâmicas produzidas hoje são cópias dos símbolos presentes nos potes, urnas e pratos finamente decorados pelas oleiras que viveram antes da chegada dos conquistadores europeus no século 16. Durán Coirolo, (1990, p.15) etnoarqueóloga do Museu Paraense Emílio Goeldi com grande experiência na pesquisa da cerâmica amazônica, lamenta o prejuízo tecnológico evidente da atual produção. A esta perda, soma-se a extinção de um patrimônio mítico e de crenças herdadas dos primeiros ameríndios. A alquimia emocional peculiar à psique de mulheres inseridas em um cotidiano bem próximo à natureza, ainda pode ser resgatada em poucos círculos restritos de mulheres que narram histórias nas noites frescas de lua cheia.

Ciumenta

A riqueza mítica das ceramistas recebeu atenção especial de Claude Lèvy-Strauss. (1986) Comparando diversos mitos americanos, o antropólogo identifica a presença de uma entidade feminina, uma Criadora primordial que modelou os seres vivos a partir do barro. Caracteriza-a como uma sobrenatural benfeitora das artes de cozer o barro e decorá-lo, famosa por demonstrar explosões de ciúme, é também rabugenta e intrigante.

Essa figura arquetípica de Grande-Mãe é para os Tucuna, que vivem no sopé dos Andes na Bolívia, uma anciã conhecida como “Avó da argila”. Ela ensinou as mulheres a modelar vasos de terra, cozê-los e torná-los resistentes. Os atuais nativos do sudeste da Colômbia, ainda em território amazônico, identificam a Criadora com o planeta Terra. Seu nome é Namatu, que significa “Senhora dos Potes”. Foi Namatu quem começou a arte cerâmica e tudo precisa de sua permissão para ser criado. (Lima, 1987)

As crenças desses e de outros povos ameríndios colorem a cerâmica com ciúme, rabugice, competição entre mulheres, menstruação e contato sexual. Percebem partes do corpo feminino como receptáculo do fogo que queima as peças. Usam uma relação triangular, onde mãe, filha, sogra e genro, ou então amantes e marido traído personificam conteúdos psicológicos de intensas reações emocionais compondo histórias com direito a intrigas e vinganças, arrependimento e morte.

Os Tupari, de Rondônia, acreditam que uma ceramista transformou-se em um ser de barro por amor à sua filha. Esse mito, registrado por Midlin, (1997) é resumido a seguir.

Quando as mulheres ainda não tinham potes para cozinhar, houve uma moça que se lamentou porque não tinha onde preparar a chicha. A mãe ficou com pena dela e avisou: “ Vou virar barro para você poder fazer um pote. Você me emborca de cabeça para baixo e minha xoxota vai ser o gargalo do pote. Você me lava bem por dentro, depois me põe no fogo para cozinhar a chicha. Quando a água secar, filhinha, eu aviso e você põe mais água para o meu coração não queimar.”

A moça obedeceu direitinho e durante muitos dias ficou usando a mãe-pote para cozinhar a chicha. Quando terminava, punha-a no jirau para esfriar, lavava bem a panela e a mãe virava gente de novo. O marido desta moça, adorava a chicha que era preparada escondido dele. Acontece que ele tinha um xodó, uma namorada ciumenta, que foi espiar a mãe e a filha para descobrir como faziam a chicha mais gostosa da aldeia. Despeitada, ela correu com a denúncia: “ Você gosta mais da chicha da tua mulher do que da minha, mas ela cozinha tua comida dentro da xoxota da tua sogra!”

O rapaz, enfurecido, foi tirar satisfação com a mulher. Encontrou-a fazendo a chicha e com raiva chutou a panela-sogra que estava no fogo. O pote quebrou-se. A filha tentou juntar os cacos desesperada, quis colar, a mãe gemendo de dor. “ Minha filha, teu marido me esmigalhou, não posso mais morar aqui. Vou embora para onde há barro, para continuar a fazer potes para você”.

A mãe não se consolava com a falta da mãe, que vez por outra voltava a ser gente para conversar e orientá-la. Um dia, a mãe tornou-se toda de barro. A moça entrou no lamaçal e foi retirando potes, panelas belíssimas, vasos, tudo prontinho. Escondeu no mato e foi usando um por um. As mulheres da aldeia descobriram e foram pedir também. A mãe dava, mas nunca eram peças tão bonitas como aquelas que ela oferecia à filha. Depois de dar tanta cerâmica, a mãe foi para bem longe. No barreiro só restou um barro sujo, que as outras mulheres usariam para fabricar suas próprias panelas. Quanto à filha, aos poucos ia trazendo do mato as magníficas peças, presentes de sua mãe que as outras invejariam.

A chicha é feita da fermentação do milho, do cará, da mandioca, da batata ou do inhame. Sua fermentação acontece na boca das mulheres, que mastigam os grandes pedaços crus, jogando-os em um caldo. A ptialina, enzima presente na

saliva, é essencial para a fermentação do amido. Quando tomada em grande quantidade, a chicha embriaga e provoca vômitos. É uma bebida muito apreciada e difundida entre os nativos, mais uma das artes (ou artimanhas) femininas.

Visto e vivido pelo ângulo feminino, o processo de criação com o barro é emocional, prazeroso e aproxima dos gestos cotidianos. Comparando-se com o mito da criação do Gênesis onde o Criador modelou os corpos do casal primordial e insuflou-os com o espírito, observa-se que a mitologia indígena provê o ato criador de mais emocionalidade. A linguagem bíblica, talvez depurada pelo severo olhar patriarcal, banuiu do Gênesis as emoções vitalizadoras tão comuns na experiência diária do gênero feminino.

No mito Tucuna o amor entre mãe e filha tem poder para gerar as mais belas cerâmicas. Mas a filha deve passar pela prova da coragem para desfrutar dos presentes de sua mãe. A inveja das outras mulheres, assim como o despeito da amante do marido e a raiva dele são reações explosivas que ela deve aprender a contornar. No fundo, é o seu próprio fogo emocional que ela vai dominando para que sua arte tenha sucesso. Quem possui o segredo do uso do fogo emocional desperta a inveja e o ciúme das outras oleiras, que não conseguem fazer potes sem quebrá-los durante a queima. A quebra das peças representa uma alegoria da explosividade emocional que elas não conseguem evitar.

A forma receptiva do órgão feminino permite comparações com o vaso alquímico, que vai aquecer no fogo da transmutação interior. Canal vaginal, útero e trompas são órgãos que corporificam a imagem arquetípica da receptividade. Ser continente é um dos atributos do princípio de Eros que tem sido algumas vezes mal interpretado por feministas apressadas que vêem na receptividade a negação da atividade feminina. Mas ser continente não quer dizer ser amorfo, sem cheiro nem sabor, sobretudo sem calor. Ao contrário, o vaso alquímico e sua fonte de calor são uma e a mesma unidade subtende-se na imagem dos órgãos da mulher. “ O conjunto de órgãos constituídos pela vagina, útero e trompas é um vaso perfeito, um autêntico recipiente, predestinado a recolher a substância fecundante e a fazê-la amadurecer, em união com a própria substância feminina” (Penna,1989 p.189) O que não transparece no mito do Gênesis, está palpitante na tradição indígena que mostra a intensidade da energia psíquica fluindo através das sensações e dos sentimentos durante o processo de criação.

Filhas da Mãe do Barro

Embora a cerâmica seja uma tarefa especificamente adulta, as meninas começam cedo a praticá-la. “ Uma brincadeira freqüente entre as meninas Juruna de quatro ou cinco anos é fabricar vasilhas à imitação das mães”, explica Tânia Lima (op.cit. p. 174) Há boas oleiras jovens, mas o poder dessa arte está com as velhas. São elas que conhecem as tradições e ainda mantêm algumas ligações emocionais preciosas.

Até 1987, quando a etnoarqueóloga Alicia Durán Coirola pesquisou a coleta de argila e o preparo de vasos na Ilha do Marajó, havia pelo menos uma comunidade distante que mantinha as tradições indígenas. A arte da oleira era totalmente feminina e reservada. A cientista adquiriu lentamente a confiança das artesãs e na segunda visita foi convidada a participar dos rituais do barro. A

narração de sua visita colhida em relato oral e adiante resumida, destaca a filiação mítica das caboclas.

As ceramistas se encontram à noite e vão de canoa para o barreiro (local onde a natureza cria um barro de qualidade). Exceto aquelas que estão menstruadas e as grávidas. O costume é que a mulher precisa estar sem dores, sem manchas de sangue, sem filhos na barriga e sem contato com o parceiro há dois ou três dias. Elas mantêm a idéia de que a energia masculina é contrária à arte do barro. Separando-se as proibidas de tocar no barreiro, as caboclas vão, alegres, remando pelo igarapé iluminado pela lua cheia.

A presença da lua é fundamental em todas as fases da cerâmica. A extração do barro deve ser feita na plenitude, quando a terra tem maior força. A queima tem de ocorrer três dias depois da mudança de fase, portanto em nenhum dos dias de troca de fase. Jamais começam uma queima perto da lua cheia, pois se crê que tudo explodirá no fogo, que é feito no chão. Também não serve a lua nova que não se vê no céu, porque a natureza está fraca e produzem-se manchas nas peças.

No barreiro da tia Alexandra as oleiras retiram e rejeitam a primeira camada de lama, imprópria, com muitas raízes. A tia Alexandra é a mais velha da comunidade, com quase oitenta anos. Ela é a “dona do barreiro”, sua guardiã. Quando as mulheres atingem o barro mais limpo, a tia prova na boca. Se aprova, todas começam a cavar com força, até formar um largo poço. Usam candeieiros de querosene, mas o principal é a luz da lua, que reverenciam. Só utilizam bastões de pau na escavação porque a madeira natural não fere a carne da “Mãe do Barro”, a entidade que reside ali. Com mãos hábeis preparam bolas de barro que vão acomodando em paneiros de juta ou cipó, forrados com folhas de bananeiras.

A coleta termina na alta madrugada e elas sentam para agradecer. Nessa parte do ritual simples que encenam está uma lição comovente. Todas fazem uma figurinha, uma pequena oferenda e a colocam no fundo do poço cavado. E cantam. Uma das frases diz: “Mãe, te oferecemos isso para que nunca falte este barro, para que nunca deixes de nos dar o fruto do teu ventre”.

Na manhã seguinte na vila, cada oleira pega sua porção de barro e faz as peças em sua própria casa. A partir dali, a evolução do trabalho segue individualmente e, também, isoladamente. Em locais ermos, um fundo do quintal, ou um quatinho de madeira debaixo das mangueiras, longe de tudo e de todos- é onde as ceramistas se permitem criar. O marido não é bem-vindo nesse locais. Os filhos eventualmente são rejeitados também. Elas não aceitam a circulação de gente, nem gostam de ruídos, menos de perguntas durante o processo criativo. São extremamente ciumentas de sua obra. Não se pode vê-la, nem perguntar sobre ela até que fique pronta, semanas depois.

Dizem que os homens trazem fluidos perigosos para a cerâmica. Podem provocar a quebra dos frágeis vasos antes da queima. Por isto evitam ouvir sua fala geralmente alta e ruidosa. Quando xingam então, é pior. Sua raiva entra no pote e leva-o a rachar todinho no fogo.

O relato oral da etnoarqueóloga, aqui publicado pela primeira vez, é um resumo precioso dos sentimentos, das emoções, bem como do medo da quebra de concentração necessária para ter sucesso na cerâmica. As oleiras criaram rituais cotidianos para expurgar os perigos vistos como parte da presença

masculina, seja de filhos, marido ou parentes. Sua busca pelo estado meditativo, interiorizado, recorda as condições presentes durante os ritos de passagem da menina à juventude.

Magia

Embora comporte variações, os rituais de passagem na puberdade têm traços comuns que ajudam a compreender o alcance do controle emocional desejado na maturidade.

Um jovem indígena se aventura na floresta e deve enfrentar perigos que vêm da dor de picadas de formigas, ou tem de assumir coragem para caçar um animal de grande porte, talvez uma onça. Sua iniciação na vida adulta implica em dominar o medo, a dor e a própria insegurança frente aos perigos vindos do meio exterior. Enquanto isso, a iniciação da mocinha é feita em tendas isoladas. Ela fica longe do contato com a comunidade e deve aprender o valor psicológico do silêncio, uma experiência difícil para a proverbial tagarelice feminina. É impedida de conversar e de encontrar-se com todos, exceção feita à parenta mais velha que lhe traz comida e a leva para tomar banho de rio durante a madrugada, quando ninguém a vê. Os perigos que enfrenta vêm do mundo interno. São fantasias, devaneios, alucinações, pesadelos, personificações do inconsciente que pululam na tenda escura onde tem de passar várias luas seguidas. (Lincoln, 1991, p. 50).

O rito de passagem feminino modela um caráter seguro, firme, bem como a prontidão para enfrentar novos desafios com coragem. Na vida cotidiana, a nativa passa por privações de toda espécie e enfrenta ameaças naturais. O teste maior do auto-domínio, porém, serão os próprios instintos. Não fosse a preparação da puberdade, o ego estaria perigosamente frágil diante do medo, da agressividade e do desejo sexual. O primeiro, paralisa; os outros, impulsionam. O treinamento consciente pode salvar não apenas a própria vida, mas a de outros. As experiências da puberdade levam a formar atitudes de controle e auto-domínio em uma fase propensa a crises históricas, fenômenos paranormais, alucinações, somatizações e outros sinais do momento em que a jovem atravessa uma intensa dinamização psíquica.

Através do relato de Coirolo, percebe-se que o trabalho interno das caboclas ceramistas aproxima-se da magia. Em vez de racionalizado, é vivenciado. O símbolo assume vida própria e a realidade é encantada. O jogo das emoções surge, então, como a porta para o mundo das encantarias e do sobrenatural. Um mundo cheio de imagens de onde elas retiram inspirações para a criação da cerâmica.

Uma oleira, por exemplo, aparentemente está gerando “um filho no útero”, longe das vistas de todos. Seu pote é uma gestação viva, que deve ser protegida de perigos realísticos (ruído, vozes iradas, palavrões). Ela mesma usa a abstinência sexual como uma magia para reter a energia do desejo que precisa ser investida na criação artística.

Não pensaria em sublimação, mas antes em utilização mágica da energia psicológica. No caso da sublimação encontraríamos idéias bem elaboradas, sinais de esforço, inclusive racionalizações. Ao invés, o comportamento das mulheres que se auto-denominam “ filhas da Mãe do Barro” é como um espontâneo

florescer da energia que vem do ventre e sobe às mãos, criando formas novas. Seu contato com o barro é sensual e espiritualizado ao mesmo tempo. Sonda os mistérios da terra, inspira-se no imaginário, verte a água do desejo nas peças e queima tudo em dose certa. São mulheres que criam sem pensar em exposições. Repetem com solene generosidade o ato divino de parir de si a matéria, o corpo dos vasos. Vasos nos quais instilam o espírito da vida através do registro de símbolos arquetípicos.

Seguindo o exemplo da Mãe do Barro, suas filhas fazem panelas, pratos e potes que são tão delicados quanto crianças, precisam ser protegidos e acalentados. Até passarem pela prova do fogo, quando finalmente, serão mostrados à luz do dia.

O pássaro engole-vento

A tradição indígena liga também um certo pássaro à função da oleira. Está presente no mito Caiapó em que uma mulher separa o corpo da cabeça. Enquanto o corpo fica ao lado do marido, a cabeça sai à noite e vai ao rio beber água. Quando o marido descobre, quebra-se o encantamento, a cabeça se perde e fica voando com longos cabelos para sempre. Vira o pássaro conhecido na América do Sul como engole-vento (*Nyctibius grandis*). Tem uma grande boca rasgada e só voa durante a noite, simbolizando a solidão e a devassidão, interpreta Levy Strauss (op.cit.,p. 53).

O mito representaria também o desencontro dos amantes, o desejo insatisfeito da mulher. O engole-vento significaria a fuga na fantasia, ter a cabeça no ar, cheia de pensamentos desencontrados no vôo às escuras.

A projeção da psique feminina sobre este pássaro serve de enredo para inúmeras histórias, entre elas o costume de varrer o chão embaixo da rede das jovens com penas do engole-vento. Comum na Amazônia, esta simpatia é uma proteção contra ataques sexuais de homens e de encantados.

Os imaginosos Tucuna, por sua vez, contam que a origem da grande boca rasgada do pássaro engole-vento vem da teimosia de uma velha feiticeira. Ela tomava conta da mandioca e do fogo e, ciumenta, não dava nada para os outros. Guardava a mandioca e o fogo entre as próprias pernas, na vagina. Acontece que seu mestre na feitiçaria tinha sido o próprio engole-vento, que sabia bem como se cozinha a mandioca. Então foram contar para ele que a velha disse que cozinhava a mandioca com o calor do sol. Ele riu da mentira da velha, riu tanto que sua cabeça explodiu, a boca rasgou-se e os índios bem depressa pegaram o fogo que tinha dentro do pássaro. (Lèvy – Strauss, op. cit. p. 61)

Por este mito a boca rasgada do engole vento é comparada à abertura para o ventre. No ventre uma mulher guardaria um poder capaz de transformar o que não é próprio para consumo, em alimento humano. Simbolicamente, a energia feminina tem o conhecimento necessário para transformar o cru em cozido. Em linguagem alquímica, o enxofre em ouro. Em termos práticos, o mito revela a crença de que através da identificação com a Criadora primordial, a ceramista gera um bem precioso para si mesma e para a comunidade.

A feiticeira personifica um aspecto sombrio e devorador da Grande-Mãe, que esconde mesquinamente a mandioca, um alimento básico na culinária

indígena. Existem inúmeras variações sobre a origem mítica da mandioca e de seu modo especial de preparação. O traço mais comum entre esses mitos é a presença de uma criança nascida de mãe virgem. Na tradição Tupi, a mãe virgem dá à luz uma menina de pele clara, chamada Maní, que deveria morrer. Entretanto, seu avô a protege, depois de receber um aviso em sonhos. Mas, a criança não desenvolve e após a morte prematura, é enterrada no meio da maloca do avô materno. As lágrimas da mãe desconsolada misturadas com o barro do chão, dão origem aos primeiros brotos, as folhas verdes de uma planta desconhecida. As raízes logo aparecem despertando a atenção de todos, que abrindo a casca escura encontram a mesma cor alva do corpo da criança. Chamam-na *manioca*, casa ou corpo de Mani, na língua Tupi.

Na tradição dos Krahó, do tronco Gê no Centro-Oeste brasileiro, foi uma entidade em corpo de bela índia quem trouxe a mandioca do céu. Mas, *Katxedekúí* foi violentada na ausência do marido que ela amava. Sua vingança foi terrível: preparou a pasta de mandioca de um modo diferente, deu para todos os que a ofenderam, matando-os imediatamente. Depois, ela ensinou as mulheres a preparar o beiju, a chicha e outros produtos derivados da mandioca, e regressou de vez para sua morada celeste ancestral. (Wilbert, 1978, p. 199)

A mandioca manifesta o domínio da mulher no âmbito da culinária, onde o uso correto do fogo é uma arte preciosa. Na cerâmica ou na culinária a nativa pode exercer uma liderança considerável sobre toda a aldeia. São dois caminhos que levam ao contato com o dinamismo transpessoal, que fortalecem sua liderança. Os benefícios coletivos originados dessa atuação criativa significariam a flor se ouro do processo alquímico na individuação. Mas, para que os frutos da união sagrada aconteçam, pede-se que a manifestação da energia criadora do ventre seja acolhida e desenvolvida pelas mulheres em sintonia com as sensações, pensamentos, intuições e sentimentos.

É necessário desenvolver um esforço consciente para ligar a força emocional do ventre em sinergia com o coração e a cabeça. “A proposta de transmutar as forças criativas do ventre pela relação destas com o poder do coração chegou à psicologia através de Jung, realizando o trajeto da filosofia chinesa, em *O segredo da flor de ouro*”. (Penna, 1993, p.160) Em texto denso e rico, Jung (1977) comenta neste livro os exercícios taoistas para desenvolver o percurso da energia através dos principais centros de vitalidade (chakras), com destaque para a ligação entre o centro do ventre e o do peito. Esta passagem representaria um grande desafio durante o processo de individuação por significar o domínio sobre as funções viscerais, inclusive o controle dos instintos.

Do ventre sobe a força que desabrocha na altura do coração qual uma vitória régia na superfície do lago, uma variação da flor de ouro oriental. O domínio emocional se revela em dons onde a beleza e os benefícios podem ser compartilhados, tais como bondade, solidariedade e consciência das necessidades do grupo. Essa transmutação alquímica é uma árdua tarefa que exige saúde de corpo e de espírito. As ceramistas pré-históricas percorreram um trajeto à sua maneira, aprendendo com os erros, nas lições do processo de individuação.

Em uma leitura amplificada, os mitos e costumes sobre arte cerâmica sugerem que a criatividade feminina depende do modo como a mulher domina o

fogo das próprias emoções. A sabedoria das primeiras ceramistas propõe que a energia feminina não “cozinha” as idéias no fogo “do céu” (o sol, o intelecto), mas no ardor do desejo, nas brasas quentes do próprio ventre. No mínimo, uma receita exótica.

Referências

DURAN COIROLO, A. (1990) *Les groups ceramistes de l'île de Marajó (Nord du Brésil) de l'époque préhistorique à nos jours*. T.Doc. Univ.Paris I, mimeo. Sorbonne.

JUNG, C.G. e WILLELM, R. (1977) *El secreto de la flor de oro*. Buenos Aires: Paidós. (ed. orig. inglesa 1931)

LIMA, T. (1987) Cerâmica indígena brasileira. In: *Suma Etnológica Brasileira, v.2* Petrópolis: Vozes / Finep.

LÉVY-STRAUSS, C. (1986) *A oleira ciumenta*. São Paulo: Brasiliense.

LINCOLN, B. (1991) *Emerging from the chrysalis: rituals of women's initiation*. Oxford: Oxford Univ.Press.

MIDLIN, B. e narradores indígenas (1997) *Moqueca de maridos, mitos eróticos*. Rio de Janeiro: Record /Rosa dos Tempos.

PENNA, L. (2005) *Corpo sofrido e mal amado*. 3ª ed. São Paulo: Summus editorial. (ed. orig.1989)

PENNA, L.(2005) *Dance e recrie o mundo*. 4ª ed. São Paulo: Summus editorial. (ed. orig.1993)

WILBERT, J. (1978) *Folk literature of the Gê Indians*. Vol 1. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications.