

# Bonecas Karajá

modelando inovações, transmitindo tradições



CAMARA MARIA CHRISTIANI DE LA TORRE LACERDA CAMPOS  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

2007



# PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Bonecas Karajá:  
modelando inovações, transmitindo tradições.

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia  
Universidade Católica de São Paulo, como exigência  
parcial para a obtenção do título de doutora em Ci-  
ências Sociais - Antropologia -, sob a orientação da  
Profa. Dra. Dorothea Voegeli Passetti.

Sandra Maria Christiani de la Torre Lacerda Campos

- 2007 -

## BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Dorothea Voegeli Passetti  
Orientadora

---

Profa. Dra. Regina P. Müller

---

Profa. Dra. Márcia Angelina Alves

---

Profa. Dra. Carmen Junqueira

---

Prof. Dr. Rinaldo Arruda

## Agradecimentos

A todas as pessoas e instituições que foram indispensáveis para a realização deste trabalho, e, certamente, dignas de receberem o reconhecimento devido, devido ao meu empenho e esforço de grandeza.

A minha mãe, Jurema e Dorivaldo, que me encorajaram com sabedoria a seguir minhas escolhas, de acordo com as orientações fundamentais.

Aos colegas do NAE, que me apoiaram durante a conclusão deste trabalho. Em especial a professora Maria Amélia Alves, por sua paciência e compreensão durante este trabalho.

**Dedico este trabalho aos meus pais, com profunda gratidão pelo apoio e respeito às minhas opções.**

A minha irmã, que sempre me apoiou e me incentivou a seguir meus sonhos.

A Thiago Rodrigues, meu pai, por sua paciência e apoio durante a realização deste trabalho.

Ao amigo, Esteban, por sua paciência e apoio durante a realização deste trabalho.

Aos meus amigos, Thiago e Gabriel, que sempre me apoiaram e me incentivaram durante a realização deste trabalho.

A todos os que me apoiaram e me incentivaram durante a realização deste trabalho.

## Agradecimentos

Muitas pessoas e instituições foram indispensáveis para a realização deste trabalho, e certamente, algumas não receberão o reconhecimento devido, apesar de meu empenho e esforço de memória.

À Carmen Junqueira e Dorothea Passeti, que me ensinaram com sabedoria a seguir minhas escolhas, devo as orientações fundamentais.

Aos colegas do MAE, que torceram pela conclusão deste trabalho. Em especial à profa. Márcia Angelina Alves, pelo estímulo e confiança depositado neste trabalho.

Aos colegas da Universidade Anhembi Morumbi, que direta ou indiretamente, colaboraram para a conclusão de um desafio.

Á Kátia Huertas, que em uma brincadeira matinal, criou esta preciosa capa.

A Thiago Rodrigues, pela paciência e esmero, na formatação do trabalho.

Ao amigo Ijesseberi, em memória, e a Hatawaki, pela revisão dos termos na língua Karajá.

Ao João e aos meus filhos, Thiago e Gabriel, que sofreram comigo as angústias e alegrias deste processo de aprendizado.

À CAPES, pelo auxílio financeiro.

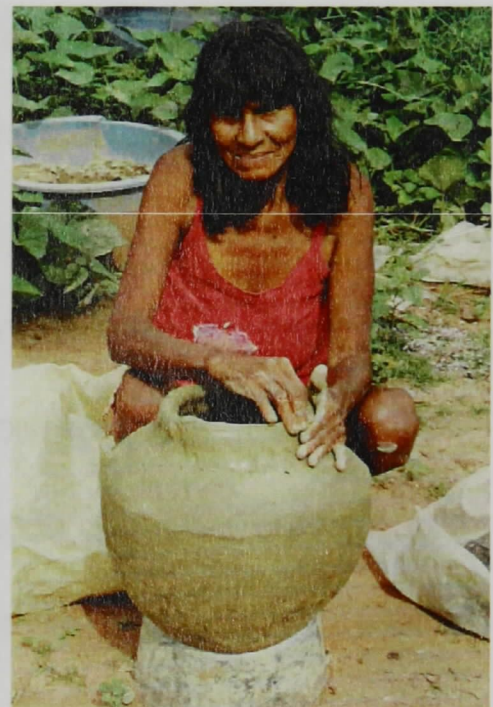
Às ceramistas Karajá, sem dúvida, co-autoras deste trabalho.



Korixa



Herenaki



Kaherero



Komantira



Mahuederu



A Iwraru e esposa, que me escolheram para fazer parte de sua família.

## RESUMO

Este trabalho analisa as conexões entre arte e sociedade a partir de coleções de bonecas cerâmicas armazenadas em museu. A sistemática de classificação e organização de coleções em museus etnográficos vem reduzindo essa categoria da arte figurativa a "brinquedo de menina", ao passo que para a antropologia, o objeto assume o papel de testemunho de práticas sociais vinculadas a cultura de origem.

O exame das coleções de bonecas Karajá do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, o diálogo com a sociedade produtora em que o objeto circula entre várias esferas da vida cultural, e a incorporação de bases conceituais da antropologia, tem como foco as referências simbólicas das divisões sociais e a transmissão de saberes e fazeres acerca da relação entre arte e vida social. Análise a pintura corporal e os padrões ornamentais das figuras Karajá, na condição de manifestações estéticas que se caracterizam como insígnias de identificação tribal e uma forma peculiar dessa sociedade explicitar seu universo cosmológico. A circulação interna das bonecas, diferente do que ocorre nas coleções de museus, se dá em forma de conjuntos que são presenteados às meninas. Cada conjunto chamado de "família" representa as fases de idade, identificadas pelos atributos ornamentais e pelas características físicas expressas no corpo correspondentes a cada uma delas. Essa forma de circulação submetida a uma série de regras tradicionais internas vem corroborando a hipótese de que os objetos superam a categoria brinquedo, levando à compreensão da estrutura familiar Karajá e da dinâmica de mudanças ou permanências de várias esferas da vida social.

Palavras - chave: bonecas cerâmicas; antropologia; cultura de origem; referências simbólicas; arte e vida social.

## ABSTRACT

From the collections of stored ceramic dolls in museum, in this work are analysed the connections between art and society. The systematics of classification and organization of collections in ethnographic museums is reducing that category of figurative art to a "toy of girl", while for the Anthropology, the object assumes the role of a proof of social practices as a product of its origin culture.

The examination of Karajá dolls collections at the Museum of Archaeology and Ethnology of São Paulo University, the dialogue with the producing society where the object circulates among several spheres of the cultural life, and the incorporation of conceptual bases of an anthropology of objects, has as focus the symbolic references of the social divisions and the knowledges and making transmissions about the relation between art and social life. There is an analysis on the corporeal painting and the ornamental standards of the figures, believing that the aesthetic manifestations are characterized as insignia of tribal identification and a peculiar way of that society to make explicit its cosmological universe. The internal circulation of the dolls, differently of what occurs in the museums collections, happens in a manner of sets which are offered to the girls. Each set named of "family" represents the age phases, identified by ornamental attributes corresponding to each one of them. That way of circulation, subordinated to a series of internal traditional rules comes corroborating the hypothesis of that the objects surpass the toy category, leading to the understanding of Karajá familiar structure and of the dynamics of changes or permanencies of several spheres of the social life.

**Keywords:** Ceramic dolls; Anthropology; Origin culture; Symbolic references; Art and social life.

## SUMÁRIO

Agradecimentos .....	4
Resumo.....	6
Abstract.....	7
Introdução .....	10
Capítulo 1 - Situação atual e organização social Karajá .....	16
1.1 História, território, demografia.....	17
1.2 Hawaló: Os Karajá da Ilha do Bananal.....	28
1.3 JK e Wataú: Dois Políticos, duas Aldeias.....	35
Capítulo 2 - Ritxokó - do barro fez-se o homem .....	41
2.1 As mãos que tecem o barro: As Oleiras.....	42
2.2 Hÿkÿnaritxokó e Ritxokó - as "bonecas" antigas e as modernas.....	46
2.3 De Dentro e de Fora: Contexto espacial e circulação dos Objetos.....	49
2.4 Para Além do Brinquedo:	
Bonecas como referências simbólicas das divisões de idade.....	56
2.5 Categorias de idade.....	63
2.6 Jyré e Ijadokoma - os segredos da iniciação.....	79
2.7 A Família.....	84
Capítulo 3 - Tecnologia Cerâmica Karajá.....	86
3.1 Processos de produção da cerâmica figurativa.....	87
3.2 Etapas de confecção da boneca.....	89
3.2.1 Coleta da argila.....	91

3.2.2 Preparo da massa para modelar.....	93
3.2.3 Modelagem.....	96
3.2.4 Secagem.....	98
3.2.5 Alisamento.....	100
3.2.6 Queima.....	100
3.2.7 Pintura.....	105
3.3 Estilo.....	109
3.4 Padrões temáticos.....	115
3.4.1 Hñnkñnaritxoko.....	115
3.4.2 Ritxokó.....	117
3.4.3 Irodusõmo.....	119
3.4.4 Aõni - seres sobrenaturais.....	120
Capítulo 4 - O museu e o campo.....	125
4.1 Mosaicos indígenas: acervos etnológicos dos museus.....	126
4.2 Os museus etnográficos brasileiros.....	128
4.3 Composições: a formação das coleções Karaja.....	135
4.4 A descoberta da família.....	139
Referências Bibliográficas.....	145

## INTRODUÇÃO



O propósito deste trabalho é o de examinar uma categoria artefactual, a cerâmica, inserida no contexto de uma cultura ameríndia, a Karajá. Este estudo constitui uma análise sobre a função classificatória, segundo abordagens de Durkheim e Mauss (1903), Boas (1996) e Lévi-Strauss (2005) acerca da maneira como os Karajá apreendem seu mundo em gêneros e em espécies, a partir de mecanismos complexos de construção, projeção exterior, localização espacial de representação do mundo sensível. Busca também destacar a atualidade da forma como Boas e Lévi-Strauss articulam Antropologia e Arte, centrando a análise nos objetos.

A escolha desta temática surgiu com o desafio etnológico de se trabalhar com acervos de museus, e para isto, desenvolver metodologias que permitam explorar o potencial de pesquisa dos objetos extraíndo o conteúdo intangível desse universo material. Esta abordagem está ligada à formação profissional desta pesquisadora, cujo contato cotidiano com a produção material de diversos povos indígenas despertou a percepção de uma multidimensionalidade de fenômenos artísticos, motivando o desenvolvimento da pesquisa com objetivos de análise que envolve diversos aspectos relacionados aos processos de difusão, inovação e permanência de técnicas de confecção e de traços estilísticos, observados nas coleções de museus.

A pesquisa tem como base bibliográfica diferentes autores que procuram discutir as possibilidades de investigação de sistemas de classificação de sociedades indígenas, a partir do conceito de estilo, ou dos

"elementos formais, de caráter geral" (Boas, 1996:137), e sua aplicação ao estudo da produção de registros materiais colecionados em museus em diferentes épocas, como Mauss, Boas, Lévi-Strauss, entre outros.

Para justificar a escolha da produção cerâmica das populações Karajá a pesquisa direciona-se para os trabalhos de Vilma Chiara (1970) e Heloísa Fénelon Costa (1984), que apresentam uma dimensão histórica sobre a confecção das Ritxokó, ou "bonecas", como são mais conhecidas. Os resultados destas abordagens apontam para o fato de o estilo assumir funções variadas nos diferentes contextos socioculturais, em que as autoras destacam o sentimento de identificação e diversidade de organização social das sociedades ameríndias.

A cerâmica é uma das modalidades da produção material dos Karajá, ao lado de uma série de categorias como cestaria, plumária, adornos e armaria, entre outras que abrangem o campo das atividades culturais. Vale ressaltar que o estudo centrado nas bonecas nos permite estender a análise a outras categorias, por se encontrarem associadas às figuras cerâmicas, como a pintura corporal, os adornos e a representação de cenas da vida cotidiana reproduzidas na cerâmica, que sintetizam e documentam, ao seu modo, elementos singulares da cultura Karajá.

O conceito de cultura indígena é um desafio para a Antropologia, levando-se em conta a grande diversidade existente, tanto de definições quanto de populações indígenas. A cultura pode ser entendida como um conjunto de sistemas simbólicos segundo Lévi-Strauss, pelo estabelecimento de relações necessárias do homem com a natureza. Na introdução à obra de Marcel Mauss, (1974:9) o autor define que,

Toda cultura pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos em cuja linha de frente colocam-se a linguagem, as regras matrimoniais, as relações econômicas, a arte, a ciência, a religião. Todos esses sistemas visam a exprimir certos aspectos da realidade física e da realidade social e, ainda mais, as relações que estes dois tipos de realidade mantêm entre si e que os próprios sistemas simbólicos mantêm uns com os outros.

Pode-se então esperar que para os Karajá, transformar o barro em figuras antropomorfadas, zoomórfadas e sobrenaturais significa, para esses povos, ir além de uma expressão relacional com a natureza e a sobrenatureza. Na reprodução do nexos social nas figuras, os significados podem ser inscritos e lidos no simbolismo impresso na cerâmica, estabelecendo relações simultâneas com os vários tipos de seres. No entender de Lévi-Strauss (2005a:33), "Assim como a imagem, o signo é um ser concreto, mas assemelha-se ao conceito por seu poder referencial: um e outro não se referem a si mesmos, além de si próprios, podem substituir outra coisa".

Nesse sentido, a pintura corporal, os adornos, o corte de cabelo, entre outros elementos utilizados na vida cotidiana da aldeia e acrescentados nas figuras cerâmicas, desempenham o papel de signos homólogos aos referenciais simbólicos da organização cultural Karajá, projetados nos indivíduos.

A pesquisa com os objetos de museus é um dos caminhos e possibilidades investigativas que a antropologia percorre, tendo sua importância ressaltada por Lévi-Strauss na década de 70, que teceu considerações sobre o valor dos museus de antropologia como "um prolongamento

da pesquisa de campo", onde o contato sistemático com os objetos acaba estabelecendo um sistema de comunicação com o meio indígena e o respeito pela diversidade das manifestações culturais (Lévi-Strauss, 1975:419).

Esse fato motivou a análise de autores como Boas, Lévi-Strauss, Mauss, Berta Ribeiro, Fénelon Costa, Chiara, Vidal, Velthem, entre outros, que desenvolveram essa abordagem e que buscaram demonstrar que os artefatos não se restringem à sua materialidade, sendo possível articular os objetos às várias esferas da cultura, uma vez que manifestam múltiplas informações e atuam como veículos de idéias que revelam a lógica das relações sociais (Boas, 1996).

Com a análise das coleções Karajá do MAE, organizadas entre 1904 e 1966, aliada aos dados de referência que foram buscados nas três expedições em campo com os Karajá, nos anos de 2005 e 2006 da ilha do Bananal/TO, foi possível analisar os processos de incorporação, inovação e permanência de estilos na produção cerâmica da aldeia de Santa Isabel. A escolha do local deveu-se ao fato de grande parte das coleções estudadas ser de procedência dessa aldeia, levando à busca de referências no contexto de produção em que os artefatos foram coletados.

Essas referências permitiram compreender categorias que suplantaram a estilística, tais como a dos referenciais simbólicos da organização da família Karajá representados nas fases de idade e nos papéis sociais, distinguidos pela pintura corporal, pelos adornos e outros ícones associados que estão reproduzidos de maneira homóloga nas bonecas, seguindo os padrões culturais praticados na vivência cotidiana.

Frente à dificuldade de recompor um elenco de família nas coleções do MAE, a opção foi utilizar, em maioria, as imagens das peças

recentemente coletadas, associadas às do acervo.

O trabalho com coleções etnográficas de museus desemboca freqüentemente nos limites da discussão entre tradição e inovação, arte primitiva e dinâmicas sociais, universo material e imaterial (simbólico), estética e técnica, no âmbito de vários binômios conceituais recriados ao longo da história, para julgamento do homem ocidental.

Todos esses apelos são muito justos e eloqüentes quando considerados os rumos traçados pela história da Antropologia, em relação às sociedades classificadas como "primitivas" e especialmente para compreender como estas foram tratadas nos museus, tendo em vista que as teorias antropológicas tiveram, em um determinado período, laços muito estreitos com essas instituições, como preconizam Boas, Mauss e Lévi-Strauss.

Na atualidade, é constante a preocupação com os acervos preservados em museus. Dentro dessa preocupação pode-se destacar a relacionada ao patrimônio etnológico indígena, entendido como a representação da memória histórica e cultural dessas sociedades que habitavam o território nacional antes da conquista européia, e de muitas que o habitam até hoje.

Nossa análise sobre as coleções cerâmicas Karajá do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, com enfoque na arte figurativa resulta dessa perspectiva. Essas coleções são as mais antigas e uma das mais significativas expressões materiais de grupos indígenas do Norte do Brasil.

O trabalho procura ser analítico e compreensivo dos processos de mudanças e das dinâmicas de reordenação social, em que o objeto artístico se situa como o foco central de interesse desta tese.

O estudo compreende quatro capítulos.

O primeiro trata dos aspectos históricos de maneira a sistematizar as formas de contatos, bem como do reconhecimento da ocupação da região por esses povos antes da chegada dos colonizadores, segundo comprovações arqueológicas. Além disso, procura fornecer elementos de contexto das relações com as populações não indígenas desde os primeiros momentos de colonização, e compreender de que maneira tais relações interferem na ordenação política e sociocultural dos Karajá.

Dada a importância fundamental da boneca cerâmica como elemento socializador da criança, o segundo capítulo aborda as formas de circulação e dos detalhes simbolizantes da divisão das classes de idade, muitas, representadas nessa arte figurativa.

Delineado o cenário da representação, o terceiro capítulo refere-se aos processos de confecção dos artefatos, da cadeia de produção e das construções estilísticas, bem como das relações envolvidas no trabalho das ceramistas, responsáveis exclusivas pela confecção, circulação e comercialização do objeto.

O quarto capítulo aborda a formação dos acervos etnológicos no contexto da criação dos museus nacionais, ressaltando a importância do tratamento museológico das coleções para torná-las acessíveis à pesquisa, à educação, à exposição e à difusão de conhecimentos, deixando claro o potencial de pesquisa que envolve os objetos, na exploração de informações que ultrapassam o seu caráter material.

## 1.1 História, Território, Demografia

Os Karajá ocupam regiões que margeiam o rio Araguaia, em uma área de abrangência entre os Estados de Goiás, Mato Grosso, Pará e Tocantins, surgindo como ocupantes da Região Centro-Oeste do Brasil, pressupostamente antes da chegada dos colonizadores, como aponta Ehrenreich (1948), Krause (1940-1943), Ferejon Costa (1978), Taveira (1982), Tavares (1994) e Lima Filho (2001), com grande concentração na ilha de Sarandi.



### Capítulo 1

### Situação Atual e Organização

### Social Karajá

## 1.1 História, Território, Demografia.

Os Karajá ocupam regiões que margeiam o rio Araguaia, em uma área de abrangência entre os Estados de Goiás, Mato Grosso, Pará e Tocantins, figurando como ocupantes da Região Centro-Oeste do Brasil, pressupostamente antes da chegada dos colonizadores, como apontam Ehrenreich (1948), Krause (1940-1943), Fénelon Costa (1978), Taveira (1982), Toral (1994) e Lima Filho (2001), com grande concentração na ilha do Bananal.

Mapa da Região Norte



Fonte: Marques, J.F. 1989.

<sup>1</sup> Com a Constituição brasileira de 1988 houve alteração geopolítica na região em que o Estado do Tocantins passou a ser localizado na Região Norte.

As primeiras notícias de que se tem registro sobre os Karajá datam do século XVI, com a organização do movimento bandeirista de 1590, que pretendia ampliar a exploração das minas de ouro, saindo de Minas Gerais em busca de novas jazidas nos sertões dos Goiazes. Os primeiros exploradores percorriam os limites das terras goianas, que apresentavam uma configuração geográfica muito diferente da que se conhece hoje, estendendo suas fronteiras até os Estados do Pará e Maranhão, fazendo fronteira ainda com os Estados de Minas Gerais, Bahia, Piauí e Mato Grosso. A expansão da exploração de territórios que iam além dos limites litorâneos, levou desbravadores missionários e bandeirantes para Goiás, considerado o coração geográfico do Brasil, que ocupava grande parte do território nacional. O primeiro desmembramento goiano se deu no século XIX, quando se cogitava a mudança da capital da província para o norte, sendo parte de seu território incorporado às províncias de Maranhão e Minas Gerais.

Tal arranjo geográfico tornou as regiões próximas aos rios Tocantins e Araguaia povoadas por criadores de gado, o que tornava mais ativa a navegação pelo Araguaia, intensificando as rotas de comércio fluvial. Por sua vez, o Estado de Tocantins foi criado pela Constituição Federal de 1988, desmembrando mais uma parcela das terras goianas.

A corrida pelo ouro se estendeu até 1618 e ficou conhecida como "ciclo Paraupava", (Neiva, 1986:50), nome atribuído pelos paulistas ao rio Araguaia na época. De acordo com o descrito por Neiva (1986:145), o movimento era composto por sete Bandeiras que foram descendo o rio Araguaia e Tocantins, escravizando índios para a exploração das minas auríferas. Nessa época registraram-se contatos com os Carajaúna, também

citados por Ehrenreich e por Krause no século XX, como sendo os Karajá que habitam historicamente grandes extensões de terras nas margens do Araguaia, os mesmo ainda encontrados na região.

A riqueza mineral da região e a privilegiada situação geográfica do rio Araguaia, com mais de três mil quilômetros de curso navegável, atraiu conquistadores que tomando terras indígenas formavam pequenos povoados ribeirinhos. Esse foi um cenário propício para a instalação da missão religiosa vinda da Amazônia, chefiada por frei Cristóvão de Lisboa em 1625, que ao catequizar os índios favorecia a arregimentação de mão-de-obra para a exploração das minas, visto que eram bons remadores e grandes conhecedores da região.

Além desses, outros personagens que figuraram como os primeiros desbravadores da região do Araguaia até o século XVIII foram frei Custódio (1625), padre Antonio Vieira e o capitão mor Ignácio Rego Barreto (1635), os sertanistas Manoel Brandão e Gonçalo Paes (1669), capitão Diogo Pinto Garcia (1720), capitão Paulo Fernandes e Manoel Joaquim de Mattos (1782) e capitão-general João Manoel de Menezes (1799). Dos poucos registros que deixaram, mencionaram apenas a audácia que era necessária para investir contra a "barbaria selvagem" (Silva, 1936:52). O movimento mais intenso de colonização da região se deu a partir de 1863 com o governador de Goiás, Couto de Magalhães, também diretor do serviço de catequese que pretendia desenvolver a navegação a vapor nos cursos do Araguaia e Tocantins. No ideal de integrar os índios à sociedade brasileira e treiná-los para o trabalho nas frentes de colonização, fundou em 1871 o Colégio de Santa Isabel para educar os meninos Karajá, Tapirapé e Kayapó. Sem conquistar os objetivos idealizados, o colégio foi fechado em

1890 (Krause, 1940-43:184). O século XIX ficou marcado por uma série de conflitos e movimentos de resistência e reconquista dos territórios Karajá. Em 1813 foi destruído o presídio colonizador de Santa Isabel (Mattos, 1874:362), e os Karajá que habitavam a região passaram a proibir a navegação.

A primeira monografia sobre os Karajá foi publicada em 1908, resultado das investigações de Fritz Krause, antropólogo alemão interessado nas populações indígenas das proximidades do rio Araguaia. Este trabalho somado aos estudos de classificação dos povos indígenas de Paul Ehrenreich, publicado em 1888, são estudos básicos para a etnografia do grupo, inclusive por chamarem a atenção para as bonecas cerâmicas Karajá, foco deste estudo.

Segundo Krause, o grupo se dividia em três subgrupos compostos da seguinte forma:

- a ) Os Karajá - da horda setentrional com 14 aldeias, ocupantes da extremidade norte da ilha do Bananal até o rio das Mortes, e  
- a meridional, com 8 aldeias formadas em decorrência de movimentos migratórios da parte setentrional, em virtude da instalação dos núcleos neobrasileiros de Carretão e Salinas, próximos aos rios Crixá e Vermelho, pressupostamente nos cem anos anteriores à visita do autor.
- b ) Os Xambioá que se instalavam próximos ao trecho encachoeirado do Araguaia no sul da ilha do Bananal, e
- c ) Os Javaé, em seu interior. (Krause, 1940-43, 233:242).

Trinta anos após a visita de Krause, a distribuição registrada por Lipkind em 1939 apontava a ocupação de 20 aldeias Karajá, entre a região de Leopoldina até o norte da ilha do Bananal, a quase extinção dos Xambioá que resistiam em duas aldeias próximas a Conceição do Araguaia, e 8 aldeias Javaé no interior da ilha (Lipkind, 1948:179).

Carajaúna ou Karajá é uma atribuição Tupi herdada, possivelmente, do período anterior a 1500 em que eles habitaram regiões próximas a grupos que formavam a "província" Tupi Guarani do Pará, citada por Viveiros de Castro (1986:137).

Por possuírem traços fisionômicos que os distinguiam dos grupos Tupi, estes lhes atribuíram de forma depreciativa o nome Karajá. Em contraste com os Tupi, geralmente de pequena estatura, os Karajá são altos, fortes e de pele escura decorrente de longos períodos de exposição ao sol, por serem pescadores por excelência. Por esse motivo foram associados ao macaco guariba que teria características físicas semelhantes aos Karajá, que em uma tradução livre significa "macaco preto", de acordo com informação dos Guarani atuais. No entanto, os Karajá se autodenominam como Inỹ ou Inỹ mahadu (nosso povo) e são apontados pelo lingüista Aryon Dall' Igna Rodrigues, como pertencentes ao tronco lingüístico Macro-Jê, com formas diferenciadas de falar, de acordo com o sexo do falante.

A auto-designação Inỹ, é uma categoria que vincula os Karajá a um passado mítico. Traduzido como "nós mesmos" ou "gente", a categoria pode ser definida, segundo o contexto, em oposição a ixãju, que designa a alteridade, a exterioridade, como se fossem os "estrangeiros", sendo aplicado tanto para outros povos indígenas, como para os "Tori", como são chamados os não indígenas (Toral, 1992).

<sup>2</sup>Foi presenciada a conversa de uma liderança Karajá com os Guarani, no Encontro Nacional dos Índios que acontece anualmente em Bertioga, litoral sul de São Paulo, onde o assunto estava sendo debatido.

<sup>3</sup>Pronuncia-se Inã.

Lutas seculares garantiram a permanência dos Karajá em seu território, disputado com os grupos indígenas Kayapó, Tapirapé, Xavante, Avá Canoeiro e com os exploradores não indígenas. Do contato pacífico com os Kaypó Xicrim e com os Tapirapé houve trocas culturais decorrentes de alguns casamentos intertribais, que podem ser observadas principalmente na produção material. Os Xavante, entretanto, sempre foram temidos pelos Karajá e os relacionamentos entre os dois povos foram de antagonismos por disputas de território. Depois de muitas lutas históricas, hoje os Xavante ocupam a margem esquerda do rio Araguaia no Estado de Mato Grosso, em terras que já foram de domínio Karajá, que hoje estão concentradas na margem direita do rio, em Tocantins.

Mesmo com a ocupação de grande parte da região dos Karajá, sobretudo com a formação dos núcleos pioneiros que se instalaram ao longo do Araguaia, eles nunca se afastaram de seu território tradicional. O mais importante aldeamento foi se formando na ilha do Bananal, próximo à corredeira de Santa Isabel, que dá o nome à aldeia principal, conhecida como Santa Isabel do Morro, local onde se instalou em 1928 o Posto Indígena Redenção do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), chefiado por Manuel Sylvino Bandeira de Mello.

O SPI foi criado pelo governo federal sob o comando do general Cândido Rondon em 1910 que no dizer de Bandeira de Mello, instalou o Posto na ilha do Bananal para pacificação leiga dos Karajá. Segundo Darcy Bandeira de Mello (1982), filho de Manuel Sylvino Bandeira de Mello, a decadência do SPI motivou que o posto sob o comando de Bandeira de Mello fosse desativado em 1930, ocasionando o afastamento do Serviço de Proteção ao Índio.

A população Karajá passou por momentos difíceis com a falta de assistência a que estava acostumada. Muitos ficaram doentes, com vários casos de óbitos, ocorrendo também grande incidência de alcoolismo. As condições precárias ocasionadas pela saída do SPI de Santa Isabel favoreceram a intensificação do movimento de catequese indígena adventista, que também não alcançou totalmente os objetivos esperados.

Comandado pelo pastor Allen, vindo dos Estados Unidos para instalar em 1928 o núcleo Adventista do Sétimo Dia, a Missão Araguaia tinha objetivos evangelizadores, com a edificação de igrejas, escolas e hospitais nas proximidades das aldeias de Santa Isabel e Fontoura, por estarem ali concentradas as maiores populações indígenas Karajá. O movimento não teve sucesso, enfrentando a resistência e indisposição de Manuel Sylvino Bandeira de Mello que chefiava o posto do SPI até 1930, estabelecido na região cobiçada pelos adventistas, bem como dos Karajá que preferiam viver em liberdade seguindo seu estilo tradicional de vida. Sem desistir da idéia, na década de 1930, instalaram um posto da missão em Fontoura, mas não conseguiram converter os indígenas pelo batismo, sendo os missionários expulsos da aldeia poucos anos depois (Prestes, 2007).

Com pequenas interrupções, a missão se mantém até hoje em contatos amistosos com os Karajá na ilha do Bananal, no entanto, poucos vão aos cultos celebrados aos sábados em igreja construída pela missão na década de 1990 com auxílio financeiro internacional, na aldeia de Santa Isabel, o maior e principal aldeamento Karajá da ilha. Mesmo com a ocorrência de alguns batismos, da formação de um pastor adventista Karajá e da tradução da Bíblia em sua língua, o adventismo parece não ter alcançado um significado relevante, pois a manutenção das

práticas tradicionais Karajá e de seus rituais manifesta a resistência à adesão aos valores da missão.

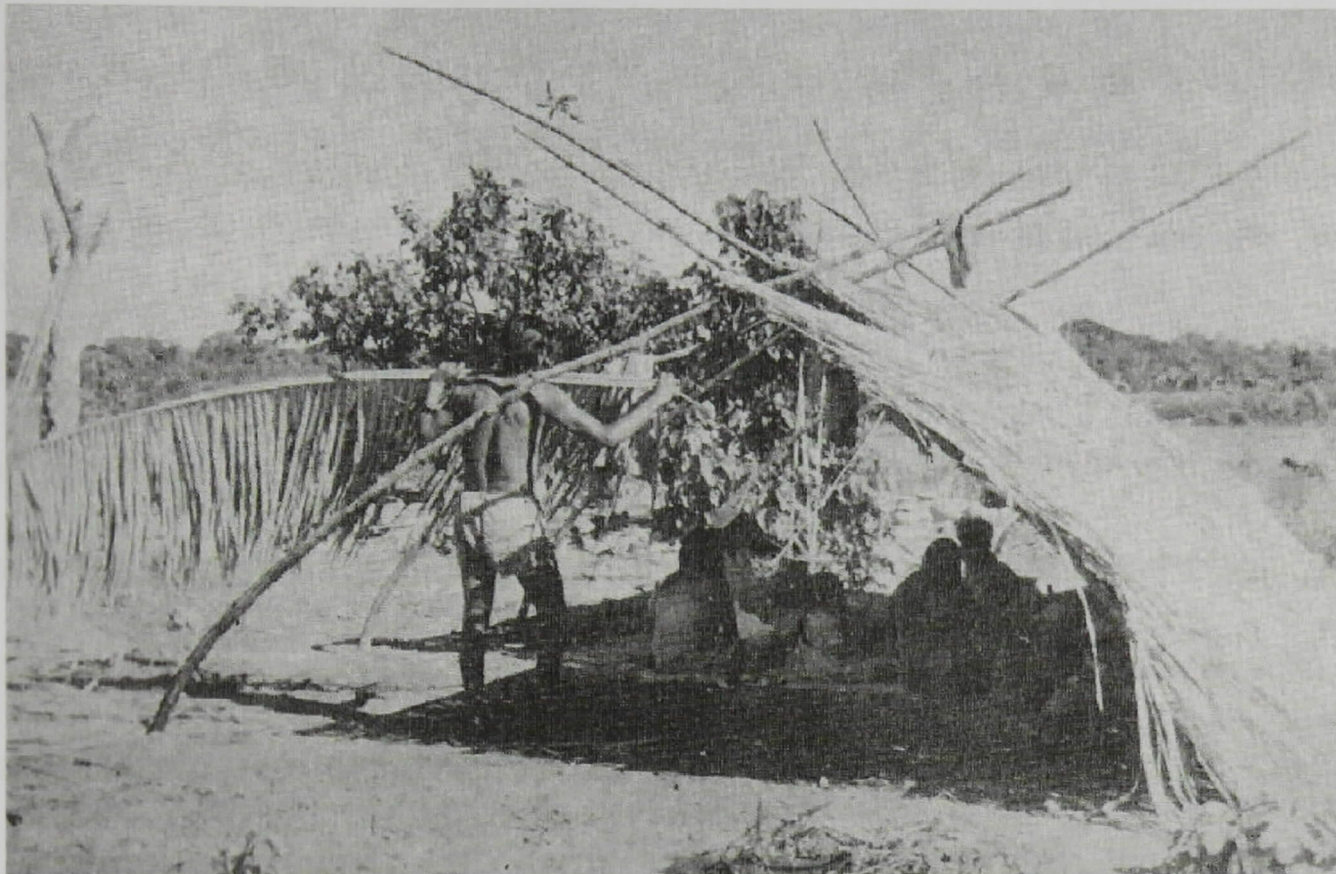
Apesar de terem sido alvos fáceis de inúmeras frentes de colonização, de catequeses e da aproximação com a sociedade local, os Karajá demonstram grande força de resistência ao preservar suas principais categorias sociais, mantendo viva sua identidade Karajá através de permanências das principais tradições de sua organização social.

Contudo, a ampliação dos povoamentos sertanistas no início do século XX acarretou algumas alterações no modo de vida da população Karajá local. O nomadismo sazonal deixou de ser freqüente, ocasionando a organização e crescimento das aldeias Karajá na margem direita do Araguaia. Houve época em que não possuíam aldeias permanentes e a localização dos grupos variava segundo a condição do nível de água do rio. Nos períodos de cheias, entre os meses de outubro e junho, construíam suas casas nos barrancos das margens, acima do nível das enchentes. Nos períodos de estiagem, entre os meses de julho e setembro, montavam acampamentos nas inúmeras praias que se formam ao longo do rio.

As casas tradicionais eram reconstruídas conforme as exigências do período. Sá (1983:120) esclarece:

Na estação das chuvas, a casa tradicional Karajá possuía uma estrutura sólida, formada por três arcos, com vigas de amarração junto ao piso, e tetos e paredes em palha, que possibilitavam seu completo fechamento, para proteção das chuvas e dos ventos. Na estação de seca, a casa erguida nas praias do rio Araguaia era como que uma simplificação da utilizada nas estações de chuvas, um simples paravento de palha e madeira.

Casa da estação seca.



Fonte: Sá, 1983.

Com a fixação dos aldeamentos, as casas passaram a ter uma estrutura mais sólida e resistente, pois mesmo que ainda haja a prática dos acampamentos nas praias, no retorno para o local de moradia não é mais necessária a construção de uma nova casa.

Padrão de construção que se tornou tradicional a partir da fixação local, com influência neo-braileira. Aldeia Wataú.



Foto: Sandra L. Campos/2005.

O movimento de sedentarismo teve início com a instalação do Posto Indígena do SPI em 1928 dentro da aldeia, quando grandes núcleos habitacionais foram formados. O padrão arquitetônico passou a se espelhar no das casas não-indígenas, construindo-se as moradias com quatro paredes e divisões internas. No entanto, continuam seguindo os padrões de distribuição espacial tradicional de acordo com a maneira como percebem o espaço por eles habitado, mantendo o alinhamento paralelo das casas voltadas para o rio ao longo de sua margem, podendo ocorrer mais de um arruamento formado pelo enfileiramento das construções.

Tradicionalmente os Karajá buscam momentos de isolamento do grupo maior, em especial no mês de julho no período de estiagem do rio Araguaia, quando as famílias montam pequenos acampamentos nas praias que se formam com a baixa do nível das águas. Curiosamente, não são mais construídas as cabanas temporárias de verão. O que se vê é a substituição por barracas de camping, compradas na cidade. As temporadas de permanência também não são tão longas como antes, e dificilmente ocupam a estação completa do verão. Isto se dá por motivo das várias atividades culturais a que são convidados a participar em diferentes Estados brasileiros como, por exemplo, os jogos indígenas organizados nos períodos de férias escolares, acontecendo a cada ano em um Estado nacional. Outro fator é a escola indígena, freqüentada por adultos e crianças, que segue o mesmo calendário oficial das escolas estaduais, em que o período de férias ocorre no mês de julho, obrigando a redução de tempo dos acampamentos.

Entretanto, essa prática de distanciamento tornou-se mais constante a partir de 1980, em decorrência dos conflitos internos provocados pelos efeitos do alcoolismo e do crescente uso de drogas que atingem a

população da aldeia de Santa Isabel. Em consequência desses fatos, várias famílias começaram a migrar para áreas distantes, ocasionando a expansão do território da "aldeia grande". Algumas iniciaram a construção de dois novos aldeamentos - JK e Wataú, distantes mais de três quilômetros de Santa Isabel, seguindo o padrão tradicional de ocupação dos territórios e construção das casas, em linha paralela ao rio Araguaia. Além do isolamento e fuga de problemas resultantes do aumento populacional, essa é uma forma de garantir a ampliação e ocupação das terras indígenas. Trata-se de uma prática de caráter cultural não se configurando como estratégia política, visto que os Karajá possuem o reconhecimento de uso das Terras Indígenas Araguaia.

A distribuição espacial não deixa de ser, também, uma forma de manutenção da estrutura social e familiar dos Karajá.

## 1.2 Hawaló: Os Karajá da Ilha do Bananal

Os Karajá, como já foi dito, são ocupantes históricos da Região Centro-Oeste do Brasil, hoje localizados na Região Norte, segundo a divisão geopolítica delimitada na Constituição de 1988. Sempre estiveram próximos do território considerado tradicional, sendo Santa Isabel do Morro seu principal aldeamento formado por grupos que se estabeleceram na ilha do Bananal muito antes de 1500 (Toral, 1992:5). Pressupõe-se que o nome Santa Isabel seja herança do período da catequese católica, quando era comum atribuir nomes de santos católicos a determinadas regiões ou acidentes geográficos, a exemplo da corredeira, com o mesmo nome, nas proximidades da aldeia.

Diante da referida corredeira, local preferido para a pescaria, foi erguida uma grande gruta de pedras para abrigar uma imagem de Santa Isabel com mais de um metro e meio de altura, e que pode ser avistada de longe, servindo como ponto de referência de localização. Os Karajá não sabem explicar ao certo a data e o responsável pela sua instalação na região e, tampouco, ela significa algo de grandioso, apenas respeitam a iniciativa, mas não manifestam nenhum esforço para sua conservação e nem para seu necessário restauro, visto que se encontra quebrada há muitos anos.

No entanto, para os índios o local onde a imagem foi colocada é um marco importante de referência por ser a área do cemitério indígena onde residem seus ancestrais. Ainda ativo, é possível encontrar nele evidências de vestígios arqueológicos das antigas urnas funerárias que afloram na superfície, testemunhando a permanência secular desses grupos na região.

## Localização das Aldeias Karajá: (MT, TO, GO)

- 01 - Lago Grande - MT
- 02 - Macaúba - Ilha do Bananal - TO
- 03 - Maitiry' Tawa - Sta. Terezinha - MT
- 04 - Itxalá - Sta. Terezinha - MT
- 05 - São Domingos - Luciara - MT
- 06 - Fontoura - Ilha do Bananal - TO
- 07 - Santa Isabel - Ilha do Bananal - TO
- 08 - JK - Ilha do Bananal - TO
- 09 - Wataú - Ilha do Bananal - TO
- 10 - Nova Tytemã - Formoso do Araguaia - TO
- 11 - Mirindiba - S. Miguel do Araguaia - GO
- 12 - Aruanã - GO



Croquis Adaptado  
 Fonte: Associação Iny Mahadu  
 (de assistência a saúde indígena Karajá)

O restante da população se encontra distribuído em mais de vinte comunidades margeando o rio Araguaia, nos Estados de Goiás, Tocantins, Mato Grosso e Pará, somando uma população próxima de três mil habitantes, segundo dados demográficos da FUNASA/2005.

Atualmente o grupo permanece na mesma região, com uma produção material semelhante à encontrada por Krause e Ehrenreich, não se reduzindo apenas à confecção das bonecas, mas à confecção de uma variada arte plumária, cestaria, madeira, contas e sementes além de utensílios em cerâmica. Santa Isabel do Morro, ou Hawaló como é chamada pelo grupo indígena, é a maior e mais antiga das aldeias, com uma população esti-

mada em 612 habitantes distribuídos em 96 casas, segundo dados relativos a 2005, fornecidos pelo pólo da FUNASA de São Félix do Araguaia/TO. Pelas características de localização, supõe-se que seja uma das aldeias citadas por Krause em 1908 (Krause, 1911a), por Machado (1947), Lipkind (1948), e em estudo arqueológico de Wüst (1981). Esta última autora menciona referências populacionais, contando em 1940 com 52 adultos. Fénelon Costa (1978:23) se estende nas referências demográficas estabelecendo um quadro comparativo entre a década de 1957, com índice populacional estimado em 208, e a de 1959/60 com uma população de 194 pessoas. A "aldeia grande", como é apontada, com seu crescimento populacional expandiu-se nos últimos anos, subdividindo-se em novos aldeamentos.

A construção das aldeias JK e Wataú segue o padrão tradicional de distribuição espacial, onde as casas se alinham na margem do rio Araguaia, por ser este o principal ponto de referência cultural e cosmogônica do povo Iny. Apesar da distância, Santa Isabel ainda é o ponto de referência das duas aldeias, pois é lá que se encontra a casa-dos-homens, ou das máscaras de Aruanã, em que são realizadas as principais cerimônias. Fica localizada a uma certa distância atrás das fileiras de casas, em oposição ao rio Araguaia.

A comunidade Karajá de Santa Isabel, em relação a outras aldeias, é o povoado que mantém seus costumes mais próximos dos tradicionais, dando maior importância à permanência dos rituais de iniciação masculina, das festas de Aruanã, do uso da indumentária, da pintura corporal e da manutenção do corte de cabelo das meninas solteiras, entre outras características. Costumam realizar os grandes festejos do Hetohoky, cerimônia que culmina com o ritual de transição de idade do menino para a

vida adulta. Recebem, na ocasião, inúmeros visitantes das aldeias vizinhas, com destaque para as de Fontoura e Macaúba, que trazem mais de 50 participantes para compartilhar a luta intertribal, que em clima festivo e competitivo reproduz as antigas disputas com inimigos vizinhos.

A viagem de Macaúba até a primeira parada em Fontoura, por deslocamento fluvial, leva mais de quatro horas, seguindo-se viagem por mais de uma hora até a chegada na aldeia Santa Isabel.

O barco da comunidade, que leva o nome de "Tebukua", em homenagem a um dos grandes líderes políticos Karajá já falecido, sai de Santa Isabel no dia anterior à festa para buscar os convidados das duas aldeias vizinhas. Estes são recebidos pelo líder político, por amigos e parentes, ficando hospedados na aldeia até o final da festa, quando são levados de volta.

Barco da comunidade Karajá com convidados para a festa.



Foto: Sandra L. Campos, 2006.

O canto ritmado acompanhado pela batida dos pés anuncia a chegada dos lutadores, antes do barco ser avistado, dando início às festividades de recepção na margem do rio.

Tebukua - barco da comunidade de Santa Isabel, com os convidados da festa.



Foto: Sandra L. Campos/ 2005.

Esse é o mesmo barco que faz viagens diárias transportando os moradores de Fontoura e Santa Isabel para a cidade de São Félix do Araguaia. Leva grande maioria dos homens das aldeias, para cumprimento de suas jornadas de trabalho nos órgãos públicos (FUNAI e FUNASA), e outros para vender peixes para os moradores da região. As mulheres se dirigem à cidade para a venda do artesanato, frutas nativas, compra de alimentos e roupas ou para tratamento de saúde, delas e de seus filhos.

A sociedade Karajá mantém restrições ao trabalho feminino fora da aldeia. As poucas que trabalham, exercem funções de auxiliar de enfermagem no posto de saúde mantido pela FUNASA em Santa Isabel

ou são professoras contratadas para a escola estadual indígena da aldeia. Estas fazem parte de uma geração que vem rompendo com a resistência à saída das mulheres para fora, e estão saindo para obter estudar em São Félix do Araguaia, Goiânia Brasília ou São Paulo, dependendo da área de atuação. Recentemente duas jovens saíram para estudar em São Paulo na universidade adventista, UNISA. Uma já concluiu sua formação em Pedagogia e retornou para assumir a diretoria da escola da aldeia; a outra está cursando o segundo ano de enfermagem superior e após sua formatura voltará para trabalhar no posto de saúde de Santa Isabel. A formação das irmãs tem sido possível com o fornecimento de bolsa de estudos da universidade e com apoio financeiro da FUNAI, que auxilia nas despesas de moradia, transporte e alimentação. Iniciativas que alteram o comportamento comunitário.

A saída do ambiente doméstico, a proximidade com a cidade e a facilidade de contato, que de Santa Isabel não leva mais do que meia hora de travessia, vem criando novos hábitos alimentares, muito distintos dos tradicionais. Aliado ao acesso ao dinheiro, passou a ser comum o consumo de víveres usuais do cardápio não indígena, como sal, café, macarrão, óleo, açúcar, biscoitos e refrigerantes, revelando-se verdadeiros vilões da saúde indígena. Em consequência do alto consumo de sacarídeos, verifica-se um aumento significativo de casos de cegueira provocados pelo diabetes, bem como de outras doenças decorrentes da mudança nos padrões alimentares.

Os Karajá já foram grandes plantadores de roças de arroz, feijão, milho, mandioca e batata doce, que juntamente com o peixe em abundância, compunham sua alimentação de forma muito mais

saudável do que a adotada atualmente. Até o cardápio tradicional das festas está sendo substituído por bolos, biscoitos, pães, e se rendendo ao fascínio pelos refrigerantes.

Várias festas importantes acontecem durante o ano, como a dança de máscaras, ou a festa de Aruanã, com as características máscaras que personificam animais relacionados ao mundo natural e ao sobrenatural, dos três níveis do cosmos: terra, água e céu. Segundo Toral (1992a), os Karajá acreditam que as cerimônias agradam aos seres representados, que satisfeitos, protegem a aldeia de possíveis desgraças.

A continuidade das festas tradicionais é preservada pelos homens mais velhos da aldeia, que procuram estimular o cumprimento do ciclo dos festejos como forma de revitalização da cultura, uma vez que os mais jovens manifestam certa descrença e desinteresse por esses rituais. Como aponta Fénelon Costa, (1978:36),

(...) esses ciclos relembram repetidas vezes as experiências de ordem religiosa por que têm passado os Karajá há séculos, e ainda, a própria experiência individual de todo Karajá.

Acredita-se que a persistência dos mais velhos em dar continuidade a tais práticas seja responsável pela permanência dos principais traços da cultura tradicional e de sua resistência diante de tantos apelos religiosos externos, como os do catolicismo e do adventismo.

Santa Isabel se destaca das outras aldeias Karajá pela permanência de práticas tradicionais, a exemplo das expressões artísticas, como cerâmica, plumária, cestaria, entre outras que se mantêm, e ainda são

de domínio dos membros dessa aldeia, fato que traz indivíduos de outras aldeias Karajá das proximidades para reaprenderem certas técnicas que se perderam, revitalizando, assim, alguns elementos da cultura Karajá.

Uma característica contemporânea é a fundação de associações indígenas para o desenvolvimento de projetos coordenados por membros da comunidade. São organizações com reconhecimento público e registro em órgãos federais, que conquistam auxílio de entidades financiadoras para desenvolvimento de projetos culturais. Como exemplo, em 2006 os Karajá, por meio da Associação Cultural Iny Bededyynana, obtiveram a aprovação do projeto de "revitalização da arte de confecção de canoa, cestaria, cerâmica e indumentária", enviado à Petrobrás. O projeto tem por finalidade estimular os mais velhos que ainda dominam técnicas pouco praticadas pelos mais jovens, a transmitirem seu conhecimento. O espaço da escola da aldeia está sendo utilizado para as oficinas pedagógicas que são documentadas e filmadas pelos Karajá, para serem transmitidas para os alunos na escola de Santa Isabel, nos anos seguintes.

### **1.3 JK e Wataú: Dois políticos, duas aldeias.**

Durante os períodos de estadia em 2005 e 2006 entre os Karajá, a aldeia JK estava ocupada com 57 habitantes migrados de Santa Isabel, distribuídos em 9 casas, segundo relatórios da FUNASA. Distante cerca de 3 km da aldeia grande, JK está sendo formada na região onde o presidente Juscelino Kubitschek havia construído o Hotel Turismo JK na década de 1960. A construção do hotel fazia parte de um projeto ambicioso dos últimos 8 meses de mandato do presidente, que visava o desenvol-

vimento do vale do Araguaia. Para realizar o seu sonho desenvolvimentista, Lima Filho (2001:101) lembra que Juscelino,

Convocou Oscar Niemayer, que projetou o Hotel Turismo, o hospital indígena e um prédio administrativo que se chamou Alvoradinha. Ainda foram construídas uma escola, uma pista asfaltada e uma base militar da FAB.

Hotel inacabado, registrado por viajante.



Foto: Ruy Reis Costa/1961.

As questões políticas do período impediram a conclusão do luxuoso hotel de turismo, que foi inaugurado em 1961 sem a conclusão das obras, funcionando inacabado em condições precárias. Juscelino frequentou várias vezes o hotel e o prédio administrativo Alvoradinha, recebendo vários membros do cenário político da época.

Após a saída de Juscelino da presidência, o hotel foi gerenciado em um breve período por uma agência de turismo de Goiás, que não obteve lucros e abandonou o negócio. Antes de ser desativado, em 1964, foi utilizado temporariamente como posto da Fundação Nacional do Índio

(FUNAI), que se mudou no ano seguinte para São Félix do Araguaia, em Mato Grosso. Foi saqueado na época de abandono, mas pode-se encontrar no Museu da cidade mantido pela Prefeitura, alguns exemplares dos cristais e pratarias gravados com as insígnias de JK.

Até fins da década de 1970 o gerenciamento do hotel passou por várias administrações até ser totalmente destruído por um incêndio. Os sonhos de JK de promover um desenvolvimento acelerado do Centro Oeste podem ser traduzidos como pesadelo, pois o que resta hoje da "operação Bananal" são ruínas de um ufanismo desenvolvimentista. As poucas construções do complexo que ainda estão erguidas em Santa Isabel foram ocupadas como moradia por algumas famílias indígenas. O hospital, em ruínas e tomado pela vegetação, está irrecuperável. Sobrevive apenas a pista de pouso, utilizada pelos meninos da aldeia como pista de bicicletas desde que foi desativada no governo Collor de Mello na década de 1990, ocasionando a retirada da base da FAB ali instalada durante o governo militar para facilitar o combate à guerrilha do Araguaia. Na aldeia JK, onde havia sido construído o hotel, nada restou além da memória do presidente que tanto havia prometido aos Karajá.

Das lembranças da época e da marca emblemática desejada por JK, restou apenas o nome da aldeia, que se instalou desde a década de 1980 em uma área privilegiada na margem direita do rio Araguaia, em linha contígua à aldeia de origem. Pode-se afirmar que essa tem sido uma situação de fuga de Santa Isabel, local que está se tornando cada dia mais populoso e com problemas sérios de alcoolismo e drogas, trazidos da população local não indígena para o ambiente da aldeia, provocando brigas e cisões entre famílias. Com a ampliação de JK, a aldeia busca sua autonomia política

desvinculando-se da liderança de Santa Isabel, contando hoje com um líder político, Paulo Krumare, seu fundador. Reconhecido pela comunidade como importante liderança política, assume a posição de cacique<sup>4</sup> de JK.

Situação distinta é a da aldeia vizinha, Wataú, que ainda não tem uma liderança política desvinculada de Santa Isabel. Fundada em finais da década de 1990, por Iwraru e seu irmão Marvel Tuilá, foi construída próxima de JK, correspondendo a uma distância que não ultrapassa 300 metros, oriunda de uma nova onda de migração de Hawaló. Os fundadores são netos do "capitão" Wataú que, em homenagem ao avô deram seu nome para a aldeia. Até o ano de 2006 Iwraru ocupava a posição de cacique de Santa Isabel, abrangendo Wataú, onde mora com sua família. Foi substituído por Idiahina - seu antecessor no cacicado, eleito pela comunidade como liderança política, em agosto de 2006. Nesse aldeamento habitam cerca de 50 pessoas distribuídas em 10 casas, mais uma que está sendo construída por parentes da esposa de Iwraru e em 2007 foi construída outra casa, habitada pelo filho de Iwraru e a esposa. É um dos raros caso de alteração da regra social, em que o filho mora ao lado do pai e não do sogro, como é o costume.

Aldeia Wataú, com 9 casas em 2005



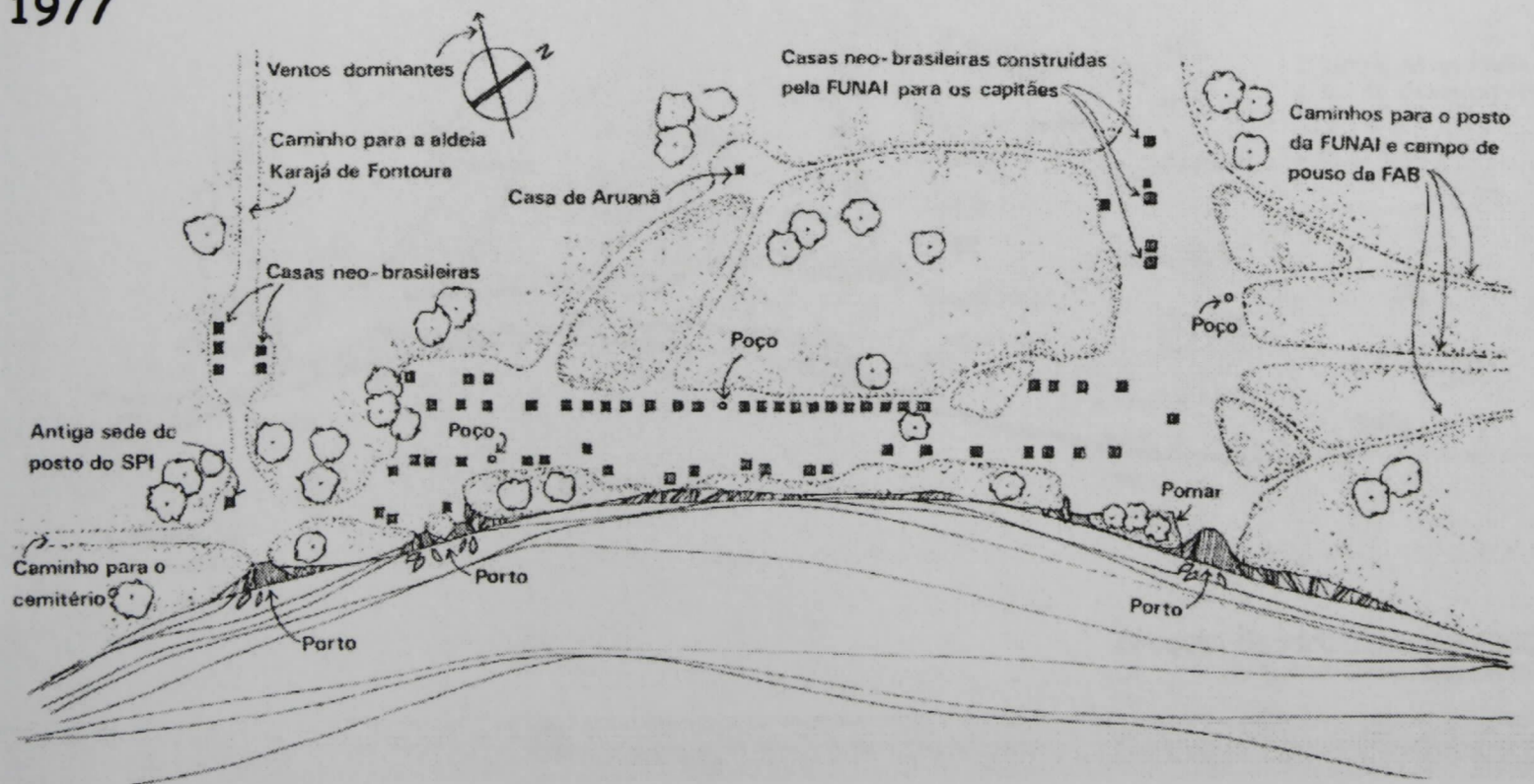
Foto: Sandra L. Campos

<sup>4</sup>Cacique é uma atribuição genérica que se aplica à todas as lideranças políticas indígenas.

O título de "capitão" foi atribuído a Wataú pelo Presidente Getúlio Vargas em uma de suas visitas à Aldeia de Santa Isabel e que, de maneira geral e amistosa, era favorável ao cumprimento de muitas das reivindicações de Wataú. As visitas dos vários presidentes incluindo a mais recente, de Luiz Inácio Lula da Silva, refletem o grande interesse político pela região. O rio Araguaia é cobiçado por vários governos para a construção de uma hidrovia, que beneficiaria o transporte comercial. Existe um forte movimento de resistência no sentido de impedir a construção, pois sem dúvida, os menos favorecidos seriam os indígenas que habitam suas margens, por gerar um grande impacto ambiental e, conseqüentemente, cultural às populações ribeirinhas.

**Aldeia Santa Isabel do Morro em: 1977, 1981 e 2006.**

1977



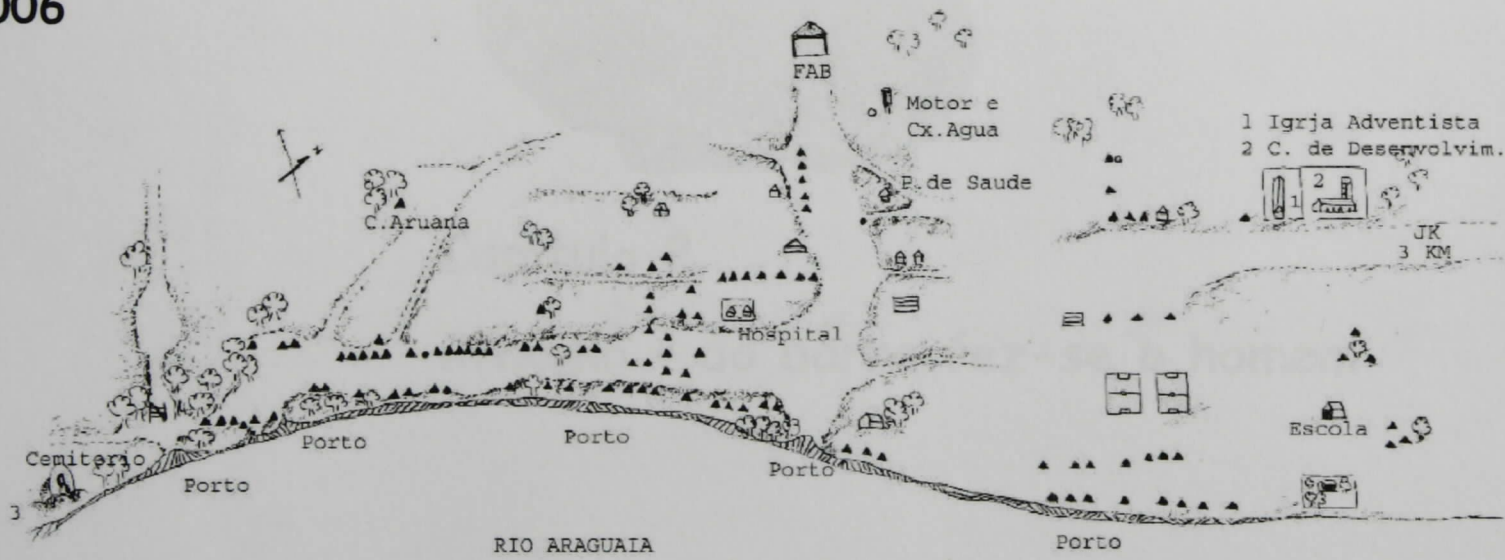
Fonte: Sá, 1983.

1981



Fonte: Fénelon Costa, 1988.

2006



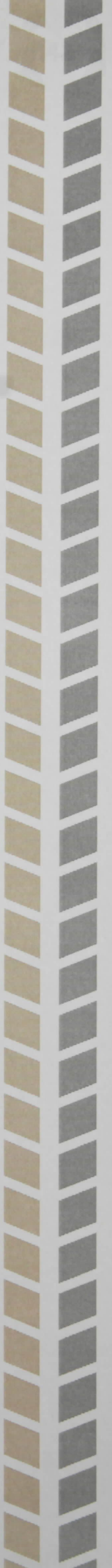
3 Imagem de S. Isabel

Croquis: Sandra L. Campos/2006  
Arte final: Denise Dalpino/MAE



## Capítulo 2

### Ritxokó - do barro fez-se o homem



## 2.1 As mãos que Tecem o Barro: As Oleiras.

Habilidosas oleiras, as artesãs Karajá praticam tradicionalmente a arte da modelagem de objetos em cerâmica, pressupostamente antes dos primeiros contatos com os colonizadores. Segundo Schmitz (1976/77) e Wüst (1975, 1981), as prospecções arqueológicas na região evidenciaram vestígios cerâmicos de antigas populações, que recuam a produção ao início do século XII, com características semelhantes ao que ainda é produzido.

Segundo os autores, originalmente as ceramistas modelavam vários objetos utilitários e cerimoniais que acompanhavam os ciclos de vida e de morte dos Karajá, podendo ser distinguidos morfológicamente em cinco tipos de recipientes. De acordo com a forma e a variedade de tamanho, tinham funções distintas, a saber:

"Besé" grande, com base plana e borda baixa era utilizado para assar o beiju e servir alimento para grandes grupos nas festividades. Os de dimensões menores podiam ser utilizados como pratos individuais ou como tampa do "Boti", recipiente fabricado até hoje para armazenar água. O "besé" também era utilizado para tampar a "watxiwi", panela utilizada para cozinhar o calogí, alimento típico dos Karajá a base de milho ou mandioca adoçado com mel, consumido hoje, com a substituição do mel por açúcar.

Em épocas remotas, quando praticavam o sepultamento secundário de seus mortos, o "watxiwi", ou *watxiwihikytidena* (*watxiwi* - panela, *hiky* - grande, *ti* - osso, *dena* - colocar), era ritualisticamente confeccionado pela avó materna ou mãe do falecido para enterrar os ossos exumados,

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

Esse ritual de exumação dos ossos não é mais praticado, mas a forma e a função do objeto reside na memória dos mais velhos e na curiosidade dos mais jovens, quando observam no cemitério o afloramento dos vestígios cerâmicos de antigos sepultamentos. Na maioria dos casos de falecimento, os corpos dos Karajá são enterrados no cemitério da aldeia, local onde foi colocada a imagem de Santa Isabel.

Atualmente as sepulturas seguem a característica tradicional Karajá, de enterramento em valas rasas. O fundo da sepultura é forrado longitudinalmente com uma série de pequenos troncos, alguns centímetros acima do chão para que o corpo não fique em contato direto com a terra, operação que se repete na parte superior a uma determinada distância do sepultado. Os mais velhos contam que os espaços deixados abaixo e acima são necessários para que o espírito possa se movimentar ao olhar por seus parentes e sair para se alimentar. Com a ação de religiosos cristãos e a assistência da FUNASA, as esteiras em que os mortos eram enrolados e suspensos por duas hastes nas sepulturas, estão sendo substituídas por caixões funerários cedidos pelo órgão de saúde.

No constante confronto entre tradição e inovação, algumas permanências podem ser observadas com pequenas adaptações, a exemplo do alimento que continua sendo depositado na sepultura, porém, em recipientes plásticos ou de metal substituindo o "watxiwi". O luto e o choro ritual do funeral também são mantidos, sendo respeitados pela comunidade os cinco dias após a morte, causando a suspensão de toda e qualquer atividade festiva na aldeia, seja ela uma das grandes festas do ciclo ritualístico ou uma simples partida de futebol.

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

A cena do sepultamento e do choro ritual é registrada em bonecas cerâmicas que são comercializadas.

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

Essa riqueza material existe hoje em pequena escala, pois a maioria dos objetos foi substituída pelos industrializados, sendo o "*botí*" o único sobrevivente aos apelos de consumo, cuja técnica de manufatura ainda é dominada por algumas ceramistas de Santa Isabel que o fornecem, sob encomenda, para várias famílias da aldeia.

Quase todas as casas têm um ou dois desses potes, com capacidade de armazenar cerca de 10 litros de água cada um, mas também não é incomum encontrar ao lado deles um filtro comprado diretamente na cidade ou por meio de catálogos, com entrega dos produtos escolhidos, pelo posto de correio de São Félix do Araguaia, na margem oposta do rio.

*Botí. Com água retirada de poço artesiano, próximo à casa.*



Foto Sandra L. Campos/2005.

Essa modalidade de consumo através de catálogos tem se tornado uma prática comum. Isto se deve ao fato de muitos Karajá serem funcionários assalariados dos órgãos públicos, como FUNAI e FUNASA, em São Félix do Araguaia. Houve a oportunidade de presenciar a chegada de um desses catálogos causando certa euforia nas mulheres da aldeia que escolheram seus produtos, aguardaram ansiosas a chegada das encomendas e receberam os bens industrializados em um clima muito festivo. Uma grande variedade é oferecida por esse sistema, como utensílios domésticos, brinquedos, roupas, entre outros. O pagamento é feito geralmente pelo marido com seu salário, ou pelas mulheres com o dinheiro ganho com a venda de seu artesanato.

Muitos dos produtos industrializados acabam substituindo determinados itens, mas não impede que alguns de confecção artesanal ainda sejam produzidos e usados, tanto pelos homens como pelas mulheres, a exemplo das cuias utilizadas em lugar de copos, tigelas ou pratos.

## 2.2. Hŷkŷnaritxoko e Ritxokó: bonecas antigas e modernas

O fato de os Karajá terem hoje certo domínio da escrita e da língua portuguesa, torna possível sanar alguns equívocos de pronúncia e grafia de termos de sua língua, reproduzidos por autores que estiveram em contato, a exemplo de Baldus (1936) e Fénelon Costa (1978), quando se referem às bonecas através de termos como Licocós ou litjokô, e outros modos semelhantes. Hoje podemos afirmar que a forma correta, discursiva e grafada é Ritxokó, na fala feminina ou Ritxoó, na masculina, sendo que o R tem o som como se estivesse entre duas vogais. Esse dado foi confirmado pelas ceramistas de Santa Isabel, com Ijesseberi<sup>5</sup>, lingüista Karajá que auxiliou na pesquisa com a grafia das palavras de seu idioma, e com Hatawaki Karajá que se dispôs a revisar os termos reproduzidos neste estudo. Hŷkŷnaritxoko é outro termo usado pelas ceramistas, para designar as bonecas antigas, diferentes em alguns aspectos da moderna.

As coleções de bonecas Karajá do MAE apresentam uma variação temporal de coleta entre 1904 a 2006 e pode-se afirmar a partir delas, que as bonecas antigas não estão superadas e não foram substituídas pelas novas, pois até hoje elas fazem parte das preferências e escolhas temáticas das ceramistas de Santa Isabel. Verifica-se a ocorrência de mudanças de ordem tecnológica, à medida que as mais recentes não são cruas como as antigas.

As evidências empíricas confirmam a convivência dos dois padrões, pelo fato das meninas pequenas ganharem conjuntos de bonecas de padrão antigo, porém processados da mesma forma que as de padrão

<sup>5</sup>Ijesseberi Karajá auxiliava o lingüista David Fortune na elaboração do vocabulário Karajá e na tradução do Bíblia para a língua Inŷ. Faleceu em maio de 2006.

moderno. As meninas recebem uma "família" de bonecas, composta de peças que representam os pais, os irmãos os avós. Em outras palavras, as avós que presenteiam, espelham nas Hÿkÿnaritxoko sua ancestralidade, seguindo padrões tradicionais da constituição familiar. As bonecas, além de simularem as diversas fases do crescimento biológico e de suas respectivas categorias sociais, bem como a forma antiga da estrutura familiar Karajá, reproduzem o ato tradicional das avós presentear as netas, que é mantido e reafirmado nas relações sociais, submetido a regras para esse acontecimento.

As ceramistas têm preservado expressões tradicionais na cerâmica figurativa, mantendo nas duas configurações as características formais e de conteúdo que podem ser identificadas na pintura corporal, no corte de cabelo e nos adereços, como resultantes de sua cultura secular.

A família de bonecas, sempre produzida pela avó (ou tia) para a neta no padrão antigo, é um presente que todas as meninas recebem, quando completam cinco ou seis anos de idade. A avó materna se dedica a confeccionar o presente e caso não tenha habilidade para a confecção, a tarefa é transmitida para uma das tias. No entanto, é possível que ambas ofereçam o presente.

As peças de argila são frágeis e requerem certos cuidados de manuseio. É este o motivo que determina a idade a partir dos cinco anos para as meninas receberem as bonecas, em que já desenvolveram a noção dos cuidados de manipulação para não quebrar o brinquedo. O conjunto de peças tem duração prevista até o final da infância, aproximadamente até os doze anos de idade, quando a menina vai receber outros atributos e outros objetos referentes ao estágio seguinte. Não costumam guardar as poucas

bonecas que resistem à quebra, ficando preservadas apenas nas lembranças referentes à infância.

Elas brincam com as bonecas na companhia de outras meninas e às vezes também com a participação dos meninos, fato que acaba acarretando a quebra dessas pequenas bonecas de cerâmica, que variam entre seis e doze centímetros de altura. Quando as meninas completam onze a doze anos de idade, restam poucos exemplares do conjunto que pode ser composto por mais de dez figuras. Talvez seja este um dos motivos que justifique o fato dos museus não registrarem essas famílias em seus acervos, e os autores que antes estudaram os Karajá não se referirem a elas. Por outro lado, em virtude da circulação das bonecas pertencer ao universo feminino, parece não ter despertado a atenção dos coletores (homens), acerca da produção das ceramistas e da utilização das bonecas pelas meninas Karajá. Essa questão começa a ser destacada com a participação feminina nas pesquisas de campo, nos estudos de Wilma Chiara, Maria Heloisa Fénelon Costa e neste estudo que dá enfoque à família de bonecas.

Em relação à fase moderna, iniciada no final da década de 1940, prevalece a representação de variadas cenas da vida cotidiana da sociedade Karajá. Essas peças cênicas são mais destinadas ao comércio, não fazendo parte do conjunto de peças presenteadas às crianças. Esses fatores não impedem que as bonecas de estilo antigo também sejam comercializadas, fato comprovado pelos museus, que abrigam centenas de peças avulsas. Porém, são vendidas isoladas de seu conjunto, não formando as famílias como as meninas pequenas ganham de presente, caracterizando assim, a distinção do contexto de circulação dos objetos.

Bonecas de estilo moderno para comércio na aldeia JK,



Foto: Sandra L. Campos/2006.

Korixa vendendo bonecas de estilo moderno, em Bertioga/SP - 2006

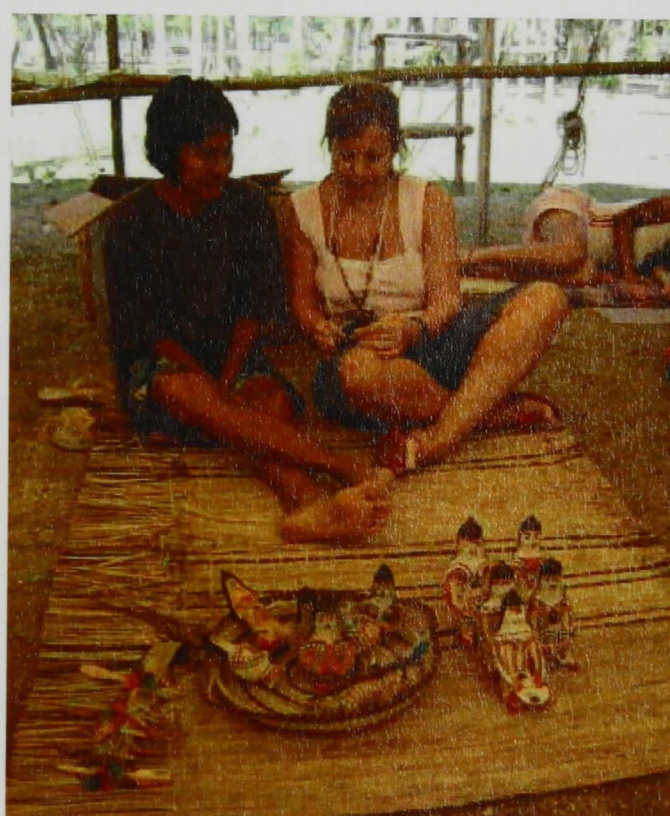


Foto: João Derado/2006.

### 2.3 De Dentro e de Fora: Contexto Espacial e Circulação dos Objetos.

Tradicionalmente existe entre as ceramistas Karajá uma grande produção de figuras cerâmicas, cumprindo funções plurais de circulação. Nesse sentido, o repertório figurativo está sujeito a uma série

de fatores condicionados à sua distribuição. O repertório, assim como os motivos ornamentais, representa padrões aprendidos na infância e mais tarde aplicados nas figuras, na pintura corporal e em várias categorias de objetos que produzem.

Em estudos etnográficos sobre os Karajá, Krause (1911b), apresenta um repertório de motivos que se repetem na aplicação dos trançados, na cerâmica e em vários tipos de objetos. Os mesmos motivos são apresentados por Taveira (1982) em estudo voltado para a cestaria Karajá, por Toral (1992 b) na pintura corporal, e por mim em artigo recente (Campos, 2002), na cerâmica figurativa. Taveira (1982:235) elucida que,

Os desenhos representam elementos da fauna terrestre e aquática, como o quati, a formiga, a cobra, o urubu, o morcego, o peixe-faca, etc., numa exposição de partes de seus corpos, nunca o animal todo. Representações de objetos e ações do cotidiano também se constituem em motivos ornamentais, sendo exemplos os que significam "tembetá", "gancho", ou "dar uma volta".

Entre os Karajá, a produção da cerâmica está restrita à área doméstica. As oleiras modelam seus objetos em espaços no fundo do quintal e próximos à cozinha ou em pequenos espaços construídos para esse fim, próximos da casa. O maior fluxo de produção está voltado para a venda, por causa do aumento do grau de dependência econômica gerada em consequência do estreitamento das relações estabelecidas com a sociedade nacional e com a economia local, que intensifica as necessidades de consumo de bens industrializados. Outro fator é a facilidade de contato com a cidade mais próxima, distante cerca de 2 km entre a margem onde se encontra a

aldeia na ilha do Bananal/TO e o porto de São Félix do Araguaia/MT.

A ilha do Bananal, pertencente ao Estado de Tocantins, tem o rio Araguaia como fronteira com Mato Grosso, sendo São Félix do Araguaia a cidade mais próxima da aldeia de Santa Isabel. Com a instalação do posto da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e da Fundação Nacional de Saúde - (FUNASA), órgãos governamentais que incorporam um número representativo de indígenas como funcionários, intensificou-se o contato diário com a localidade. O meio de transporte comum é o barco da comunidade, comprado e mantido pelos Karajá com recursos de arrendamento de pastos para não indígenas no interior da ilha, que em acordo com os Karajá, criam gado em território indígena.

O fato de a embarcação comportar mais de cem pessoas, fazendo um trajeto que não dura mais de vinte e cinco minutos, facilita o acesso à cidade e, conseqüentemente, o escoamento dos objetos produzidos para a venda.

Esse fator vem dando ênfase à produção destinada para o comércio que, paradoxalmente, estimula as ceramistas a preservar aspectos identificadores da cultura Karajá. Por um lado, existe um público consumidor cada vez mais exigente na aquisição de uma cerâmica "autêntica" e, por outro, há a intenção das ceramistas de manter as práticas e saberes tradicionais, como forma de valorização de seus objetos. Com isso, a venda da cerâmica e de outras categorias de objetos, como cestaria, colares, etc., vem sendo uma das maneiras de garantir tanto a sobrevivência física quanto a sobrevivência cultural dessa população, sendo esta uma forma de desenvolver mecanismos de ajustes nas práticas culturais como garantia de comercialização do objeto.

Pode-se associar esse fenômeno à natureza da participação da mulher na vida social da comunidade, sendo ela a principal responsável em manter a estrutura tradicional dos padrões e costumes da sociedade em que vive. Como produtora, aplica a força expressiva da representação simbólica no objeto para o comércio.

As mulheres ocupam lugar de prestígio no meio Karajá. Sua ascendência sobre os homens é decorrente de um casamento matrilocal, que garante a propriedade da casa e o conseqüente domínio do espaço onde vivem. Além disso, é ela quem educa os filhos, transmitindo e garantindo o cumprimento das normas sociais. Dominam, também, o repertório do grafismo simbólico sendo elas que aplicam a pintura corporal nos homens e nos demais membros da comunidade.

Embora a responsabilidade política seja de domínio masculino, os homens não desfrutam da mesma segurança que as mulheres, pois segundo as regras Karajá, os homens devem se adaptar ao meio, já que quando se casam vão morar junto à família da noiva, mesmo que isso represente mudar-se de aldeia. Este é um dos fatores que reforçam a autoridade das mulheres nessa sociedade. No entanto, isso não significa eliminar a ocorrência da grande discriminação ostensiva entre homens e mulheres. Certos rituais, como a iniciação masculina, reafirmam o poder e a superioridade do homem, que restringindo a participação e o acesso da mulher a certos espaços (casa de Aruanã), a coloca em um papel secundário, marcando a oposição entre os sexos.

Ainda que sejam consideradas dependentes, as mulheres desempenham um papel importante na economia doméstica, em função da comercialização das peças artesanais que produzem, sendo que o maior

fluxo de objetos de cerâmica se dá para a circulação fora dos limites da comunidade, inserida no circuito comercial. Apesar da venda ser uma das práticas mais frequentes e para onde se concentra a produção das peças, os objetos também são utilizados como moeda de troca, não sendo incomum o escambo por pequenos bens utilitários ou por alimentos, num sistema comumente aceito por alguns comerciantes locais, ou ainda como troca de presentes.

Seguindo uma prática tradicional, o ato de presentear continua frequente entre os Karajá, tendo caráter de reciprocidade, reconhecimento ou agradecimento por algum benefício auferido para o grupo. A reciprocidade ou a dádiva, segundo as análises de Mauss, é um fundamento da sociabilidade e da comunicação humana em que a vida social é marcada por uma constância entre dar e receber. A retribuição de tributos pode estabelecer uma aliança política onde "os contratos fazem-se sob a forma de presentes" (Mauss, 1974b - 41).

Os Karajá sempre foram destacados na bibliografia como astutos políticos, dotados de uma diplomacia ímpar, acostumados a estabelecer alianças e conquistar interesses com representantes governamentais. Em alguns casos, as trocas foram prerrogativas de chefias que, ao presentear, representavam os interesses de sua sociedade. O prestígio do líder Karajá Wataú ficou marcado por episódios com dois presidentes da República brasileira, que tinham interesses no desenvolvimento da região Centro-Oeste. O primeiro foi com o Presidente Getúlio Vargas na década de 40, que recebeu a atribuição de "capitão" Wataú, quando este visitou a aldeia de Santa Isabel na ilha do Bananal, sendo reconhecido até hoje pelos Karajá, muito tempo após sua morte.

O segundo, foi com o presidente Juscelino Kubitschek, como já mencionado. Essa característica dos Karajá mereceu destaque na mídia, sendo muito divulgada por ocasião da inauguração de Brasília na década de 1960. Na época, Juscelino Kubitschek, que tinha interesses declarados no desenvolvimento do centro-oeste brasileiro, convidou um grupo indígena para a missa inaugural de Brasília. Como agradecimento e retribuição, Juscelino recebeu do "capitão" Wataú, liderança política que representava sua sociedade nesse período, e do grupo que o acompanhou, uma série de presentes figurando entre eles um conjunto de bonecas.

Este procedimento é uma herança histórica desde os tempos da colonização, quando acordos estabelecidos com os portugueses para a navegação do rio Araguaia garantiram a permanência de ocupação da Ilha do Bananal por parte dos Karajá.

Wataú e sua esposa (com bonecas nas mãos), JK e Dna. Sarah Kubitschek, na primeira missa em Brasília.



Foto: autor desconhecido  
Fonte: arquivo pessoal de Iwrraru

Essa foi uma das formas de selar uma aliança com o presidente, através da qual ele poderia dar continuidade aos seus projetos de desenvolvimento da região, desde que não trouxesse prejuízos às terras indígenas e aos Karajá das diversas aldeias locais.

Com a facilidade de transito dos Karajá, o principal foco das relações externas ocorre com a venda dos objetos, sendo esta uma das maneiras de garantir parte da estabilidade econômica das famílias para aquisição de bens de primeira necessidade que não produzem. Aproveitam os finais de semana, quando aumenta o número de turistas na região, principalmente nas "temporadas de praia", ocasião em que afloram uma série de bancos de areia formando as praias de rio. Este fenômeno atrai muitos turistas que se interessam pelos objetos regionais associados à identificação dos indígenas intensificando, assim, o comércio dos objetos Karajá.

No caso da circulação interna da cerâmica as bonecas ganham destaque. É comum, como já mencionado, que sejam confeccionadas para presentear as meninas pequenas, tratando-se de uma prática simbólica tradicional em que a avó materna ou uma das tias tenha habilidade e empenho em manufaturar um elenco de figuras que projetam por recursos simbólicos uma pequena "família". Dessa forma, as bonecas assumem um caráter pedagógico: as meninas enquanto brincam, reproduzem o cotidiano familiar dos Karajá, organizado segundo normas e valores.

As bonecas e outros objetos cumprem tipos distintos de uso:

- para socialização dos Karajá
- para troca e presente (dentro e fora das aldeias)
- para comércio

## 2.4 Para Além do Brinquedo: Bonecas como Referências Simbólicas das Divisões de Idade.

No ambiente cultural da aldeia, o primeiro contato com as bonecas se dá na infância, na fase pré-pubertária, em que a educação integra brincadeira e reconhecimento dos graus de idade, determinantes das divisões sociais. Fritz Krause (1911a-332) foi o pioneiro a indicar os graus de idade formais dos Karajá, tendo como seguidores Lipkind (1948-187) e Dietschy (1978-69). Com os dados coletados nos três meses de permanência em campo em 2005 e 2006, e com a colaboração de algumas famílias Karajá de Santa Isabel, procuro ampliar as informações desses autores, buscando associar as divisões de idade com as bonecas que as meninas ganham como brinquedo.

As crianças brincam com esses pequenos objetos com cerca de seis a quinze centímetros, simulando com eles situações que envolvem a vida cotidiana. Embora seja uma brincadeira de menina, o menino também pode participar na dramatização representando papéis sociais que não estejam contemplados nas figuras, por exemplo, o pai ou o filho mais velho, que pode ser incorporado na brincadeira como o responsável por trazer alimento para a família, simulando uma pescaria.

Brincar é conhecer e "conhecer é objetivar; é poder distinguir no objeto o que lhe é intrínseco do que pertence ao sujeito cognoscente, e que, como tal, foi indevida e/ou inevitavelmente projetado no objeto" (Viveiros de Castro, 2002-358). Na brincadeira, as crianças se reconhecem nas figuras cerâmicas; seu papel é explicitado no objeto e na cadeia de relações que estabelecem com o conjunto de figuras da "família" que assume

expressões das formas sociais.

Nesse teatro onde os personagens se opõem, se complementam e se integram no funcionamento da organização social em níveis crescentes de abstração, as crianças aprendem a incorporar atitudes e valores próprios de sua sociedade, permitindo através de seu caráter simbólico, outras formas de conhecimento do mundo e de seus semelhantes.

A cerâmica figurativa Karajá pode ser retratada como forma simbólica da produção da vida social. O objeto não é uma representação realista, mas concentra contornos acentuados de valores que se articulam com os papéis sociais dos Karajá. Pode-se encontrar nas bonecas traços que enfatizam os referenciais simbólicos da cultura Karajá, por intermédio da articulação do objeto com as demais esferas da sociedade.

Nesse sentido, a pintura corporal, os adornos, o corte de cabelo, entre outros elementos utilizados na vida cotidiana da aldeia e acrescentados nas figuras, caracterizam-se como códigos culturais, que cumprem a função distintiva e identificadora entre os indivíduos.

A linguagem modelada no barro e pintada sobre as figuras retrata esses traços diferenciais, destacando as semelhanças da organização familiar Karajá. Dessa maneira, quando a menina ganha a sua "família" de bonecas, ela reforça seu processo de reconhecimento da organização social de seu povo, o aprendizado do ambiente se processa antes mesmo do domínio completo da linguagem.

As crianças costumam acompanhar seus pais até São Félix do Araguaia, o que faz com que entrem em contato com um ambiente diferente do tradicional. Novos códigos de comunicação, outras linguagens são

apreendidas e alguns modelos são inseridos em suas brincadeiras na aldeia, não sendo incomum a presença de bonecas Tori, ou seja, não indígenas, incorporando à brincadeira a relação com o mundo da cidade que vem se tornando cada vez mais intenso, inserindo assim, novos elementos que se mesclam aos padrões de comportamento da vida na aldeia.

Boneca industrializada com colar Karajá.

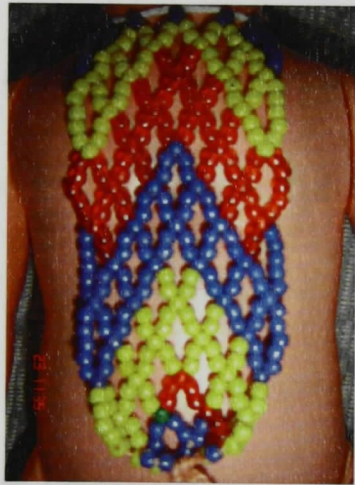


Foto: Sandra L. Campos/2006.

Como exemplo, a boneca de plástico reproduzida acima, que embora seja de outra sociedade está recebendo os atributos Karajá, como ocorre com a boneca cerâmica. A irmã mais velha da menina que ganhou esta boneca estava confeccionando os adereços tradicionais para serem colocados, como o colar de miçangas *marani*, já colocado no pescoço da boneca, enquanto os outros adereços estavam sendo preparados. Os Karajá usam o *marani* desde pequenos. Com poucos meses de vida, independentemente do seu sexo, meninos e meninas ganham o colar que será trocado por outros de dimensões maiores, acompanhando as suas fases de crescimento. Ele será utilizado junto com outros adereços referentes às fases de idade,

nas cerimônias festivas e nas apresentações em eventos fora de seu espaço de convivência.

Os Karajá estão em contato constante com a sociedade envolvente, tanto na região próxima de suas aldeias, quanto com outros Estados brasileiros. Todos os anos participam de uma série de eventos voltados para as culturas indígenas, como os jogos interétnicos, a cada ano sediados em um Estado brasileiro, a festa Nacional do Índio, no mês de abril em Bertioga - litoral de São Paulo, entre outras, que favorecem a assimilação de hábitos distintos de sua cultura adquiridos pelos contatos com outras sociedades. Porém, não há ruptura ou cisão de seus costumes, pois os Karajá conservam as relações domésticas definidas pelo sistema de organização tradicional. A boneca de plástico, mesmo incorporando um elemento novo, ao substituir a boneca de cerâmica, mantém o código de comunicação, incorporando novos materiais.

Kussina, (10 anos) e Nawaritxo (9). Brincam com bonecas cerâmicas e de plástico na aldeia JK.



Foto: Sandra L. Campos/2006.

As crianças brincam com as bonecas tradicionais juntamente com as industrializadas, simulando a convivência dos Karajá com os não indígenas, conforme ocorre nas relações cotidianas. Mas a boneca de plástico, quando usa o colar e outros adereços, é uma Karajá, não uma *tori*.

As mulheres são mais preservadas do contato com estranhos, tanto que são poucas as que dominam outro idioma, sendo este um dos fatores que as tornam resistentes às mudanças. Com isto, sua atuação é determinante na manutenção de sua cultura, legitimada na educação dos filhos, fato este que reforça a posição das ceramistas que utilizam a linguagem modelada para representar nas bonecas os principais padrões tradicionais do ciclo de vida Karajá.

Assim, ao completarem cinco ou seis anos de idade, as meninas recebem de presente sua "família" de bonecas. Dependendo da ceramista, pode representar o modelo da família nuclear, com cinco a seis peças, ou ser mais completa, com um elenco maior de onze ou mais figuras, representando a tipologia da família extensa, composta pelos avós maternos, pais, irmãos jovens e crianças. Durante a infância, as meninas podem ser presenteadas por mais de uma vez com a família, não sendo incomum, após os estreitamentos das relações de contato, que a recebam de presente de Natal ou aniversário.

Menina com sua família de bonecas em cesta própria para guardá-las



Foto: Sandra L. Campos. JK/2005.

Em um exercício de classificação, solicitou-se a uma jovem Karajá que alinhasse as figuras de acordo como brincava em sua infância. Apesar da idade de 27 anos, agrupou as figuras seguindo a maneira como as crianças brincam, não sendo diferente de sua época de infância.

Avó materna, recém nascido, menina pequena, avô, mãe, pai, filho, filha em iniciação pubertária, jiré (iniciado), filho e filha solteiros.



Foto: Wagner Souza e Silva/2007.

Nesta seqüência organizada por Hatawaki, filha de uma prestigiada ceramista e sobrinha de Iwraru, dentre as várias possibilidades combinatórias, transparece a configuração hierarquizada das categorias sociais, refletindo o respeito pelos mais velhos, principalmente pela avó materna que fica responsável pelos netos. O respeito pelos idosos, detentores dos saberes e fazeres, e transmissores dos conhecimentos de sua cultura, é comum nas sociedades indígenas. Esse reconhecimento é potencializado na sociedade Karajá, que atribui aos avós maternos a responsabilidade da educação de seus netos. Não é incomum, por exemplo, uma avó que tenha filho em fase de lactação amamentar seus netos, como forma de fortalecimento dos vínculos familiares e dos ciclos sociais.

O reconhecimento dos graus de idade e dos ciclos sociais pelos Karajá ocorre pelo emprego de uma multiplicidade de códigos estéticos, com elementos visuais e componentes materiais, como já visto: a pintura corporal, os adereços, o corte de cabelo, entre outros, num profuso uni-

verso de formas e cores simbolizantes de cada etapa, que expandidas no corpo identificam, distinguem e comunicam. Esses elementos são espelhados na maneira como as ceramistas documentam as fases de transição das categorias sociais.

## 2.5 Categorias de Idade

Os graus de idade são unidades de classificação Karajá comuns a homens e mulheres até o sexto ano de vida. Outra divisão marcante ocorre quando estão próximos ao período das fases de transição, ou seja, os meninos entre onze e treze anos de idade e as meninas na menarca. São momentos determinados pelas transformações biológicas definidoras da divisão sexual dos papéis, pela capacidade de procriação e organização familiar. Essa bifurcação de compromissos é marcada por atividades cerimoniais que determinam sexualmente a atuação e o comprometimento de cada um com a vida social, política, econômica e religiosa da comunidade.

A partir da iniciação, as categorias definidoras das divisões etárias passam por sistemas classificatórios distintos para homens e mulheres, existindo um sistema de correspondência de algumas fases nas figuras cerâmicas, que exemplificam uma série de valores a serem firmados na infância e realizados na vida adulta.

Para fins de classificação, estabeleceu-se expressar a nomenclatura dos graus de idade, iniciada pelo nascimento.

Quando nasce um Karajá, em seu primeiro dia de existência ele tem seu corpo pintado de vermelho marcando sua entrada no mundo Iny. Geralmente o ritual de passagem é de responsabilidade da avó ou da

tia materna, que tinge o recém nascido com urucum, marcando, de forma ritual, o seu primeiro dia de vida no Inā Mahadu. Esta é a fase inicial que encabeça a seqüência da infância, e que se estende até o final do primeiro mês. Atribui-se a ela o nome de Tohokua xoxo. Outra finalidade do tingimento com urucum, considerado como perfume, é a de tirar o aroma característico do parto.


Ao completarem um mês, superando a fase crítica de latência onde qualquer descuido pode ser fatal, passam para outra fase - Kytydu ritxoré. Nesta fase os bebês começam a ficar mais firmes e resistentes, contando ainda com a atenção constante da mãe e da avó materna. Este período é superado aos três meses, pelo Iwebo webo, onde permanecem até ficarem firmes, aproximadamente até os cinco ou seis meses. Para cada fase há uma correspondência de classificação, acompanhando as características de desenvolvimento físico e biológico da criança. Até aqui são considerados "bebês", alimentadas apenas pelo aleitamento materno e os riscos de vida ainda são presentes, requerendo atenção constante. Superada esta etapa, entram na fase inicial da infância, por volta dos cinco meses, quando são perdidas as características de bebê, passando a ser designada como criança - Kuladu. A alimentação começa a ser alternada gradativamente com mingaus, suco de frutas e uma pasta de peixe cozido.

Na interpretação de Toral (1992a:104),

(...) a vida de um Karajá consiste na existência de seu *tyytyby*, seu princípio vital que eles traduzem como "alma" ou "espírito", sob diversas formas. As pessoas vivem como "estados", que se sucedem como num ciclo. Depois de desenvolverem e morrerem na superfície da terra, o *tyytyby* continua a existir em diferentes comunidades de mortos. Depois, podem ou não voltar na superfície da terra, iniciando uma nova existência. Portanto a descrição do desenrolar de seu ciclo vital deve abranger desde as etapas de socialização da criança, sua participação nas instituições sociais, segundo um sistema que agrupa as categorias de idades (...)




A sucessão das categorias de idade é igual para homens e mulheres até a idade que equivale à adolescência. Após esta fase, que pode ser relacionada à maturidade biológica associada à social, ocorre uma bifurcação de papéis masculinos e femininos, determinando o comportamento e as obrigações de cada um na participação da vida social, política, econômica e religiosa. Parte significativa deste ciclo está contemplada nas figuras cerâmicas:

## Categorias de Infância<sup>6</sup>

 <p>7 (fem. e masc.)</p>	<p><b>Tohokua xoxo</b></p> <p>Recém nascido até um mês.</p> <p>Classificação do primeiro mês de vida</p> <p>figura vermelha representando o primeiro dia de vida.</p> <p>10 cm (fem. e masc.)</p>
<p>(fem. e masc.)</p>	<p><b>Kytydu ritxoré</b></p> <p>De um até dois meses</p> <p>Não recebe pintura corporal</p>
<p>(fem. e masc.)</p>	<p><b>Iwebo webo</b></p> <p>Três a seis meses, quando começa a ficar firme.</p> <p>Não recebe pintura, apenas alguns adereços característicos da idade.</p>
<p>(fem. e masc.)</p>	<p><b>Kuladu</b></p> <p>Fase inicial da infância - cinco a oito meses</p> <p>Recebe atributos de acordo com o desenvolvimento motor da criança.</p>

<sup>6</sup>Na língua Karajá existe distinção entre a fala dos homens e das mulheres. Optou-se adotar a grafia feminina.

<sup>7</sup>As fotos destes quadros são de Wagner Souza e Silva.

 <p>Acervo MAE (fem. e masc.)</p>	<p><b>Kuladu Wykodu</b></p> <p>É uma outra forma de designar a criança, caracterizando quando fica no colo, antes de andar.</p> <p>Boneca em estilo moderno exemplificando a criança de colo</p>
<p>(fem. e masc.)</p>	<p><b>kuladu rybidu</b></p> <p>Quando começa a sentar - oito a nove meses.</p>
<p>(fem. e masc.)</p>	<p><b>Kuladu tiradu</b></p> <p>Quando começa a "engatinhar" - nove a dez meses.</p>
 <p>(fem. e masc.)</p>	<p><b>Kuladu lamadu</b></p> <p>Quando fica em pé - dez a onze meses.</p> <p>(figura de menino)</p>
<p>(fem. e masc.)</p>	<p><b>Kuladu riradu</b></p> <p>Quando começa a andar - onze a doze meses.</p>
 <p>(fem. e masc.)</p>	<p><b>Kuladu Wexyky</b></p> <p>Criança pequena (masculina e feminina)</p> <p>até ? 6 anos</p> <p>(afigur de menina)</p>

Depois que a começam explorar outros lugares que ultrapassam o espaço doméstico, há a divisão sexual das faixas de idade associada a atribuição de papéis sociais. As meninas são solicitadas a cuidar dos irmãos mais novos. Os meninos têm menos obrigações e ainda gostam de participar das brincadeiras com as meninas, preferencialmente com as bonecas cerâmicas.

<i>Idade</i>	<i>Homem</i>	<i>Mulher</i>
Seis aos oito anos	Wekyry	Hirari
Nove aos onze anos	Weryryhyky	Hirarihiky

A partir da idade de onze anos ocorre a divisão das fases pela determinação sexual. Os seios das meninas começam a se desenvolver, anunciando a proximidade da menarca, quando será marcada a fase de iniciação.

Entre seis e doze anos de idade, ela passa do status de Hirari, equivalente a menina pequena, para Hirarihiky, ou pré-adolescente e ainda, para Hirariky - pré-menarca, de acordo com a idade e com o ritmo de seu desenvolvimento físico. Com a primeira menstruação, passa a ser reconhecida como Ijadokoma, a menina moça.

Essa divisão das fases de idade é uma característica normativa estabelecida historicamente na sociedade Karajá, o que a diferencia de outras culturas indígenas. As fases estão contempladas no conjunto de peças com as quais a menina brinca quando pequena, com o brinquedo. Muitas vezes o brinquedo fica guardado apenas na memória, pois não existe a

prática de sua preservação. As bonecas que identificam as fases das meninas após os seis anos de idade são as seguintes:



### Hirari

Após seis anos de idade ela deixa de ser criança e passa a ser reconhecida como menina pequena. Usa pintura corporal adequada a sua idade e pode cortar um pequeno topete acima da cabeça. Existem vários padrões de pintura para esta fase.



### Hirarihiky

Fase inicial do crescimento dos seios, que se dá por volta dos onze ou doze anos, equivalendo à nossa fase de pré-adolescência. Usam pintura corporal e corte de cabelo semelhante ao da fase anterior.



### Hirariky

Nesta fase os seios estão mais pronunciados anunciando a proximidade da menarca e a menina passa a ser mais vigiada. O corte do topete também fica mais acentuado e a pintura corporal segue as características anteriores.



### Ijadokoma

A mudança é marcada pela primeira menstruação, passando a ser considerada como menina moça. A vigilância se intensifica até que esta se case.

Observa-se que os períodos de idade são aproximados, podendo haver variações de acordo com o desenvolvimento biológico individual.

O processo de divisão das classes de idade masculina acompa-

nha de forma semelhante ao feminino, ocorrendo por determinantes biológicas e sociais. As fases masculinas também são representadas de maneira homóloga nas bonecas.



### Wekyry

Entre seis e oito anos passa a ser reconhecido como menino pequeno e recebe de suas parentes os adornos característicos da idade e a pintura corporal respectiva.



### Weryryhyky

Entre nove e onze anos de idade o menino começa a ser preparado para a vida dos homens. A primeira cerimônia de iniciação se dá com a perfuração do lábio inferior, onde deverá ser colocado um tembetá ou labrete<sup>8</sup>.

Acervo MAE  
Foto: Wagner Souza e Silva.

<sup>8</sup>Adorno labial masculino. Os primeiros são pequenos, aumentando de tamanho de acordo com o crescimento do menino. Os da fase adulta chegam a medir cerca de 15 cm.

É uma fase intermediária de iniciação, antecedendo a cerimônia do Hetohokÿ, ou festa da casa grande, sendo esta a principal manifestação ritual Karajá na qual os jovens são iniciados.

A fase principal de transição de idade dos meninos é a que representa a entrada no mundo masculino. O menino passa a ser caracterizado como **Jyré**, associado à ariranha<sup>9</sup>, uma espécie de lontra preta comum no rio Araguaia. É a fase introdutória ao mundo dos homens, que deverá durar cerca de um ano. O corpo do menino é todo pintado de preto com jenipapo e seu cabelo cortado bem curto. Durante o ano, essa pintura vai diminuindo gradativamente, com padrões de pintura corporal determinados, até marcar o final do processo.



Coleção Sandra Lacerda  
Foto: Wagner Souza e Silva/2007.

### Jyré

A fase entre doze e treze anos, é marcada pelo padrão de pintura preta homóloga a ariranha.

<sup>9</sup>Pteronura brasilienses, é um parente próximo da lontra, porém de maior tamanho, chegando a atingir mais de dois metros de comprimento. Mamífero carnívoro que vive em grupos familiares ao longo de rios e lagoas, são barulhentos e brincalhões.



Coleção Sandra Lacerda  
Foto: Wagner Souza e Silva/2007.

### Bodu

Até dezessete anos, a fase representa o gavião. Pode cortar o topete acima da cabeça e apresenta pintura corporal própria da idade. Esta fase também é representada como solteiro.



Coleção Sandra Lacerda  
Foto: Wagner Souza e Silva/2007.

### Wekyrybó - Solteiro

A caracterização desta fase não é etária, representa a situação civil que pode ocorrer com os jovens, incluindo o Bodu, e com os mais velhos, se aplicando também aos homens separados. É distinguido pelo corte de cabelo e pela pintura corporal. A pintura negra na altura do peito, é exclusividade masculina.

Desde o nascimento até o casamento, meninos e meninas utilizam uma série de enfeites, pintam o corpo com padrões exclusivos de acordo com o sexo e a idade, cortando o cabelo de maneira a identificar seu

estado civil. Quando se casam não portam mais o topete acima da cabeça. As mulheres retiram o bracelete de algodão - dexi - que as acompanhou desde o nascimento, adorno que poderá permanecer em seus braços no máximo até o nascimento de seu primeiro filho. A retirada do bracelete pode ser atribuída a dois fatores: um, enquanto identificação de estado civil e outro, como detalhe prático, pois a manutenção do adereço tornaria difícil e desconfortável a amamentação dos filhos.

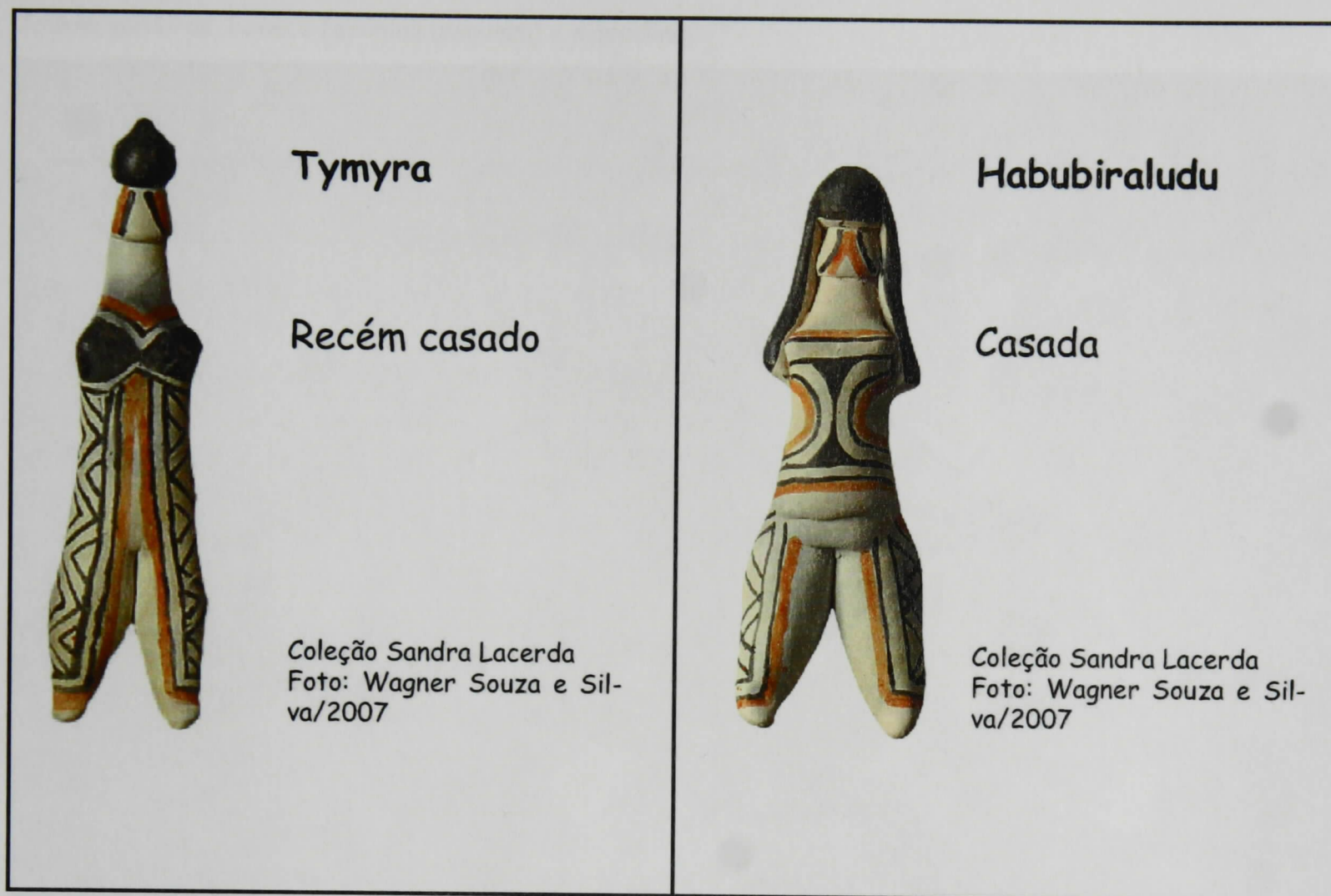
O penteado peculiar, em que cortam um chumaço de cabelo rente ao couro cabeludo formando um topete, já foi utilizado pelos homens.

Atualmente, essa regularidade continua sendo partilhada apenas entre as mulheres, pois com a saída constante dos homens para a cidade, tal prática vem se perdendo, mas continha o mesmo significado de identificar o estado civil. No entanto, essa característica se mantém nas figuras cerâmicas, tanto nas de estilo antigo como nas modernas.



Com o passar da idade, outras classificações vão sendo agregadas às fases de idade, havendo a atribuição de novos papéis sociais em combinação com as categorias de idade.

<b>Wekyrybó</b>	<b>Ijadokoma Komararuna</b>
Solteiro há muito tempo. Independe da idade e pode caracterizar também os homens separados.	Solteira há muito tempo. A mesma regra masculina se aplica às mulheres.



Quando se casam, os homens continuam a se adornar e a manter a pintura corporal de modelos exclusivos, como padrão peitoral exemplificado na boneca. As mulheres casadas não usam mais o topete e simplificam o uso dos adornos, utilizando-os com maior frequência nas festas, sendo difícil observar o uso da pintura corporal no dia a dia. O que mais se nota, principalmente nas mulheres mais velhas, são as komaruras tatuadas na face. Os dois círculos mantêm os contornos tingidos de jenipapo, pois a tintura adicionada no momento da escarificação da pele, faz com que esta, ao cicatrizar absorva a cor escura, tornando-a permanente. Este é o motivo principal que tem levado à recusa das mulheres mais novas de tatuar o rosto, sobretudo por parte das que tem um contato mais frequente com o exterior da aldeia. Outro motivo é a dor intensa, pois não se utiliza nenhum componente com efeito anestésico para o corte, executado com cacos de vidro ou com o dente afiado do peixe "cachorra".

Jovens solteiros, boneca feminina (esquerda) e masculina.



Foto Sandra L. Campos/ JK / 2005.

Diferentes das bonecas que compõem a família, os jovens solteiros são comumente retratados no padrão moderno de modelagem, em dimensões maiores (cerca de vinte e cinco centímetros), com membros definidos e na posição sentada. Embora sejam figuras destinadas ao comércio, não simplificam os detalhes de pintura e adereços respectivos à posição de cada um, porém a tintura vermelha de urucum tem sido substituída pela tinta industrializada, pois mantém a cor por mais tempo ao passo que a natural esmaece ficando com tons amarelados. Em certos casos, quando há dificuldade para adquirir a matéria prima, aplica-se a tinta preta industrializada (guache). Alguns elementos são de uso comum, como a faixa de algodão nos tornozelos, os braceletes, o corte de cabelo e as komaruras - círculos pretos abaixo dos olhos (os olhos estão destacados com a tintura vermelha).

Os detalhes que se distinguem são:

- A pintura corporal

A figura feminina (à esquerda) tem traços mais delicados que a masculina.

A figura masculina (a direita), apresenta a pintura de uso exclusivo dos homens (após a iniciação), denominada ixalubú, ou busto preto, que se estende do peito até o ante-braço.

- Os brincos

O feminino tem no centro um dente de capivara e é elaborado com penas de arara vermelha.

O masculino tem no centro um disco de madrepérola, com a sobreposição de um desenho em forma de cruz aplicado com cera de abelha, circundado com penas de arara vermelha.

- E, a tanga usada somente pelas mulheres (ainda não colocada, na boneca da foto).

O nascimento do primeiro filho é um marco decisivo na consolidação da família Karajá. Por sua vez, seguindo os critérios de nomeação, os pais passam a ser distinguidos por tecnônimos, ou seja, reconhecidos pelos membros da comunidade, como pai de - nome da criança - sendo a mesma regra aplicada aos avós maternos e paternos. Como exemplo, se a primeira filha se chama Hatawaki, sua mãe passará a ser designada por Hatawaki sé, ou mãe de Hatawaki; seu pai Hatawaki tyby. O aumento do número de filhos não altera o tecnônimo atribuído com o nascimento do primogênito, que continuará sendo mantido. Cabe observar que de acordo com as regras da

língua Karajá, a pronúncia dos nomes também se altera, ou seja, Hatawaki se torna Hatawai na fala dos homens.

Um dos momentos significativos da cultura Inã é o nascimento do primogênito, que independente do sexo, contará com os cuidados da avó materna, que passará a ser responsável pelos cuidados e por sua educação.

Outras categorias se sobrepõem às de idade, que acompanham o crescimento da família:

Homem	Mulher
Itxoytyhy casado com filho	Kuladusé com um filho
Raruna com mais filhos	Kuladusé Raruna com mais filhos

Regra semelhante é adotada para os avós paternos e maternos, que passam a agregar os papéis de avós de alguém - Hatawaki labié e Hatawaki lahi, além da designação por idade, de velhos - senadu e matukari.

Labié Avô	Lahi Avó
 <p>Matukari Velho</p>	 <p>Senadu Velha</p>

Os marcos do ciclo da vida são determinados por regras de parentesco, relacionados à estrutura social.

## 2.6 Jyré e Idjadokoma - Segredos da Iniciação

Jyré é o estado liminar pelo qual passam todos os meninos Karajá em fase de transição para o mundo dos homens. O rito de iniciação masculino, marcado pela festa do Hetohokÿ (casa grande), a principal cerimônia Karajá, é o momento em que os meninos aprendem o universo dos "segredos" masculinos, que não podem ser revelados para as mulheres. Tais segredos não têm nada de incomum, porém a proibição de sua revelação é o que importa, sendo a maneira de diferenciar o universo masculino do feminino e de marcar o poder dos homens sobre seu universo particular. Esses segredos estão relacionados a práticas exclusivas de danças e cantos, do conhecimento das máscaras e dos deveres de domínio exclusivo dos homens.

É uma festa masculina em que as mulheres participam a distância. Porém, é fato marcante ter um Jyré na família, e por ele ter sido gerado por uma mulher, existe uma forma peculiar de identificação das mulheres do grupo de parentesco, tanto materno quanto paterno do iniciado. As avós, cortam seus cabelos curtos e as tias pintam com jenipapo a parte superior da mão, colando penugem branca do pássaro jaburu<sup>10</sup>, também conhecido como tuiuiú, formando linhas estreitas, representando cada sobrinho nessa fase. É uma maneira de dar visibilidade ao parentesco com o Jyré.

O Jyré é um marcador enunciativo, em que o menino na idade

<sup>10</sup> Jabiru mycteria, uma das maiores aves da América do Sul, chegando a medir até um metro e vinte de altura. De plumagem branca, a característica que chama a atenção é a plumagem preta e vermelha do pescoço, além do grande bico preto.

de transição de idade e status social, é associado ao mamífero aquático ariranha, por ter, com este, uma homologia de comportamento. O momento não se reduz à fase de desenvolvimento biológico, mas anuncia a entrada no mundo dos homens, tanto no plano humano como no sobre-humano. Trata-se de uma forma de realização simbólica da ruptura com a fase infantil que enfatiza a continuidade de outra etapa de vida nos dois planos, indicando a nova posição a ser assumida de acordo com as habilidades de cada indivíduo.

O Jyré caracteriza um dos aõni habitantes da água, presente na mitocsmologia Karajá, que é organizada por uma vasta categoria de seres - aõni<sup>11</sup>, dos três níveis cosmológicos, a saber: do céu, da terra e da água, como aponta Toral (1992a: 170) que, "Mais do que denotar um elenco de seres, a palavra aõni remete a uma forma de existência, um estado ao exercício de habilidades e poderes que são característicos". Na classificação Karajá, segundo Iwrraru<sup>12</sup>, são considerados como seres sobrenaturais, existindo os bons e os maus aõni.

O Hetohokÿ dá início ao processo iniciativo em que o menino ficará durante um ano na condição Jyré, que segundo elaboração da cosmologia Inÿ, é a fase de transição que marca a entrada no mundo dos homens. Simbolicamente é como vestir um novo "couro"<sup>13</sup> a ser descartado após o processo de "metamorfose". Embora esses povos do Araguaia não tenham em sua galeria de mitos de criação, o da "cobra grande"<sup>14</sup>, associam o processo de troca de pele das cobras à fase de transição dos meninos. Este período de passagem, que dura um ano, é dividido em etapas que são enunciadas no corte curto do cabelo e na pintura corporal que vai diminuindo gradativamente, seguindo os padrões de grafismo determinados para tal

<sup>11</sup> Em uma tradução livre de Toral, "os que parecem ser (diversas coisas)"

<sup>12</sup> Iwrraru Karajá, cacique da Aldeia de Santa Isabel e um dos informantes que muito auxiliaram na pesquisa de campo nos anos de 2005 e 2006.

<sup>13</sup> Segundo informações dos Karajá, obtidas em campo.

<sup>14</sup> Mito que faz parte de cosmologia de vários povos do Xingu.

fase, até marcar o final do processo. Simbolicamente o menino despe-se do corpo de criança assumindo a "ariranha", e no final da fase de transição volta a ser integrado à sociedade com o novo status, de homem.

Quando trazidos para a aldeia, na festa do Hetohoky - dramatização de valores que marca a iniciação -, imitam o grunhido, a gestualidade e o comportamento do mamífero que é tido como animal violento, bom pescador, valente na água e na terra, comportamentos esperados dos futuros membros da sociedade (Toral 1992a: 175).

Embora não se tenha conhecido nenhum mito sobre a ariranha entre os Karajá, este animal apresenta particularidades no mitocosmo que, segundo eles, transita nos mundos natural e sobrenatural. Dependendo do comportamento do animal, são capazes de prever certos acontecimentos, como a fartura de peixes, quando a ariranha aparece em seu estado normal, ou antever a morte de alguém, caso ela apareça morta na margem do rio.

De forma distinta, o ritual de iniciação feminina, assinalada pela menarca, não é tão exuberante como a masculina. A primeira menstruação é marcada pela Harubedé, cerimônia em que a menina fica reclusa durante uma semana tendo contato apenas com a mãe, com a irmã mais velha e com as tias. Fica fechada no quarto, usando uma tanga confeccionada especialmente para a ocasião e sua alimentação deve é à base de frutas, não podendo ingerir nenhum tipo de carne. Por marcar sua entrada no mundo adulto, deve despir-se de todas as práticas e recordações da infância, esquecer os brinquedos e brincadeiras para dar início às responsabilidades da nova fase. Para isso, na semana em reclusão é incumbida de confeccionar algum artefato, seja uma esteira, um colar ou qualquer objeto característico da vida adulta que desvie seu pensamento da infância.

Durante a semana de reclusão sua mãe deve preparar todos os enfeites que serão utilizados na sua saída.

No primeiro dia faz o decobuté, uma cinta tecida de fios de algodão, para ser colocada na perna. Nos dias seguintes faz o Kué, brinco de penas de arara, o marani, colar de missangas, a tanga Tuu , entre outros, e prepara muita tinta de jenipapo para pintar a família no dia da festa.



Decobuté  
Foto: Sandra L. Campos/2005.



Brinco feminino - Kué  
Foto: Wagner Souza e Silva/2007



Tecendo o marani, com miçangas.  
Foto: Sandra L. Campos/2006.



Amaciando a entrecasca da árvore, para a tanga.  
Foto: Sandra L. Campos/2006.

Enquanto isso, o pai se incumbe de acumular o alimento necessário para o grande banquete comemorativo que será servido para a família, em uma esteira também confeccionada para o evento. Ao término da menstruação, ocasião que determina o dia da festa, a menina submetida a certos tabus alimentares estará liberada para voltar a comer peixe.

Meninas saídas da reclusão dançam vestidas de acordo com a cerimônia de iniciação.



Foto: Sandra L. Campos, 2006.

Ao contrário dos meninos, o espaço de circulação das meninas após a primeira menstruação fica restrito ao ambiente doméstico, em constante vigilância por parte de seus parentes até que ela se case. Quando saem para outros locais, sempre estarão acompanhadas pelo seu grupo de parentesco, frequentemente com a mãe e os irmãos mais velhos.

## 2.7 A Família

A base fundante da família é o casamento que segue a característica matrilocal, ou seja, o homem quando se casa deve morar na casa dos sogros até que construa a sua, ao lado ou próxima a eles. Embora não haja uma cerimônia específica para o acontecimento, a união do casal é sujeita a uma das três modalidades, retratadas por Lipkind (1948), Krause (1940), Fénelon Costa (1978). A primeira modalidade é o habiré, quando o casamento é arranjado pelas famílias dos noivos em que os pais da noiva é que tomam a iniciativa, podendo ser prometidos ainda na infância. É a única forma de casamento em que há a exigência de que os noivos não tenham passado por nenhuma experiência matrimonial. Esta é a regra mais tradicional e já foi considerada a mais honrosa, porém hoje quase em desuso. A segunda forma é aquela em que os jovens preferem escolher seus parceiros adotando o ixidiroté. Mesmo não sendo determinada pelas famílias, a união deve contar com a aceitação de ambas e o homem deve pedir consentimento aos pais da noiva. Em terceiro lugar, caso não haja concordância das famílias para a união, o casal simula um namoro escondido, onde não há relação sexual, e quando descobertos são submetidos à regra do kotá ou birená. Se a união não for consumada, a mulher fica mal vista e mal falada na comunidade, podendo ser comparada às udená, ou prostitutas.

As mulheres Karajá são extremamente ciumentas e os casamentos, em regra geral, são monogâmicos. Tem-se conhecimento de um caso em Santa Isabel de união com duas mulheres. Maluaré, um dos mais velhos e prestigiados hari (pagé), é o líder espiritual que determina o início da cerimônia do Hetohoky. É casado a muito tempo (não sabe determinar

quantos anos) com duas mulheres da etnia Kamaiurá: Mavirá e Kaimoti, por sua vez, mãe e filha. Neste caso, a esposa mais nova assume um duplo papel o de esposa e enteada.

Mas observa-se ainda outras possibilidades de união. Por exemplo, um homem ao ficar viúvo pode casar-se com a irmã de sua esposa, sua cunhada. Este laço torna os filhos dessa união ao mesmo tempo sobrinhos do pai e primos dos irmãos do primeiro casamento. Ainda, se o homem ao ficar viúvo ou se separar, e contrair casamento com a filha de sua mulher (de outro relacionamento), seus filhos serão também netos, mesmo que indiretos.

Os Karajá comentam um caso de relação incestuosa, em que o pai se casou com a filha, após a morte da esposa. Não sabem determinar quando o fato aconteceu, mas teve grande repercussão e causou severa contrariedade por parte da comunidade. Contam ainda que a união não gerou filhos pois a mulher logo adoeceu e morreu. Justificam sua morte como sendo decorrente de feitiço de um hari indignado com a quebra da regra social que proíbe as relações incestuosas. Neste caso, as suspeitas de feitiçaria não trazem prejuízos ao sujeito apontado, acusado do feitiço, em função de combater algo condenável e que pode prejudicar a todos.

A projeção histórica destas modalidades de casamentos com parentes próximos, contribuem para a compreensão do porque os Karajá, em grande maioria, são parentes entre si.

Esses fatos nos levam a concordar com Dietschy, que dedicou cerca de dez anos de estudos aos Karajá, deslindando os marcos do ciclo de vida e os graus de idade, ao afirmar que "não obstante, é relativamente fácil descreve-los, ao contrário do que se dá com a estrutura familiar e tribal, que nos coloca diante de enigmas". (Dietschy, 1978:69-70).



### Capítulo 3

### Tecnologia Cerâmica Karajá

### 3.1 Processos de Produção da Cerâmica Figurativa

A confecção de objetos implica necessariamente na adoção de sistemas tecnológicos desenvolvidos através da inter-relação entre os saberes culturais e os elementos circundantes do universo de quem os produz como a matéria prima, a precisão do gesto, a energia aplicada, a escolha de instrumentos e os conhecimentos adquiridos para o domínio técnico. Esta inter-relação pode ser melhor compreendida através da análise das cadeias operatórias.

Marcel Mauss no Manual de Etnografia define as técnicas como, "atos tradicionais, agrupados em função de um efeito mecânico, físico e químico, enquanto que são conhecidos como tais" (1972:43). Aponta ainda, que "o conjunto das técnicas forma as indústrias e os ofícios" (ibidem), e que o estudo do objeto, de sua técnica de confecção e da habilidade do produtor, permitirá uma "descrição viva da sociedade".

A concepção de Mauss e a de Boas (1996:57), que destaca os elementos formais como domínio de uma arte representativa em que forma e conteúdo se conjugam na representação de valores emocionais, através de uma comunicação gráfica de uma idéia nos objetos, inspirou Lévi-Strauss a considera as técnicas como "expressões condensadas de relações necessárias" (2005:52) nas quais os objetos espelham e refletem os signos de uma lógica social. E Leroi-Gourhan (1984) desenvolve o conceito de cadeia operatória, em que a tecnologia é analisada enquanto construção social, operando como ferramenta mediadora da relação do homem com seu meio ambiente. Estes autores são considerados fundadores do que se pode denominar de "Antropologia dos sistemas tecnológicos", campo

em que as tecnologias são estudadas explorando-se as suas relações com as representações sociais que assumem uma dimensão simbólica, podendo estar vinculadas às várias esferas cosmológicas, mitológicas e religiosas.

Dentro desse contexto, os processos de produção dos objetos passam a fazer parte do conjunto de fenômenos como fonte de informação a respeito do comportamento cultural de sociedades indígenas.

Com fundamento nessas abordagens que oferecem possibilidades interpretativas para os registros materiais, foi possível estabelecer um diálogo constante com a pesquisa empírica nas aldeias Karajá e no laboratório do MAE, que indicaram um ponto importante a ser ressaltado referente à confecção dos objetos, possível de ser pensada a partir da compreensão da cadeia operatória. Segundo Leroi-Gourhan "a cadeia operatória envolve desde a coleta da matéria-prima, a energia gestual despendida em sua preparação o domínio de ferramentas e a transferência de conhecimentos no momento de criação do objeto" (1984:52). Essa sequência de operações extraídas da tradição coletiva é desencadeada através de saberes e fazeres humanos, que resultam na transformação da matéria amorfa em objeto simbólico.

A cerâmica é uma das mais antigas atividades criadas pelo homem. Não se sabe ao certo sua origem, mas desde o domínio do fogo as civilizações deixam fragmentos de objetos cerâmicos e de processos que se tornaram quase inalterados até hoje. O emprego do fogo foi um grande aliado da cerâmica, concedendo resistência e durabilidade aos artefatos, cujos vestígios atravessam os séculos registrando a elaboração de modalidades, técnicas, tipos e usos, a partir de processos que se materializam com os quatro elementos da natureza: terra, água, ar e fogo.

A cerâmica Karajá constitui uma atividade exclusivamente feminina, desenvolvida em um universo de correlação entre terra - suu , argila - suu kurá e a mulher - hawyky, detentora do conhecimento técnico e dos modos de fazer os objetos, que transmite seu saber tradicional por meio de uma prática secular em que a tecnologia e os valores sociais são passados de geração a geração. Feito de matéria natural, as ceramistas dão existência material a imagens de seu ambiente, criando objetos em forma de animais, de pessoas, de seres sobrenaturais, revestidos de valores sociais e julgamentos estéticos, destinados ao uso culturalmente estabelecido. Assim, as mãos das ceramistas que coletam e preparam a argila com manejo singular, habilidade e criatividade, dão feitiço à matéria disforme retirada das margens do rio Araguaia, cujo resultado final pode representar uma resposta à relação entre natureza e cultura.

Após processo da modelagem, as peças utilitárias e as figurativas ficam algum tempo em repouso. Dois a três dias são suficientes para que estejam secas e preparadas para a etapa seguinte de queima, quando se transformam em cerâmica. A ceramista acompanha atenta às sucessivas etapas, pois o resultado final depende da boa realização de cada uma delas.

### 3.2. Etapas de Confecção da Boneca.

A origem das bonecas Karajá remonta a um passado tão distante, que hoje só se conhece sua genealogia através do mito transmitido pelas várias gerações, relatado por Simões (1992:5).

Antigamente, Karajá era muito pobre, pobre mesmo. Não tinha brinquedo para meninas, não tinha nada.

Uma mulher chamada **Wexiru**, casada com **Ixati**, era muito sábia: não tinha brinquedo para menina, então mulher fez boneca para menina, de cera de abelha. Boneca não servia, era muito mole. Então, mulher fez de barro. Não serviu também, quebrava à-toa. Mulher pensou, pensou muito, para ver se ficava bom. Tirava madeira para tirar cinza: não servia. Depois, tirou outra madeira chamada cega-machado. Aí ficou bom, e durava mais, ficava bom mesmo!

Narração de Arutana, chefe ritual dos Karajá.

A técnica de confecção das ceramistas Karajá de Santa Isabel é determinada pelas etapas de escolha e coleta da argila, preparo da massa de modelagem, modelagem, secagem, alisamento, queima, coleta e preparo dos corantes e pintura dos objetos. Seguindo a tradição, as cinzas da madeira cega-machado continuam sendo utilizadas como ingrediente para dar plasticidade ao barro, dar maior durabilidade e resistência às figuras cerâmicas que passaram a ser queimadas por volta da década de 1940, à maneira dos objetos utilitários.

Todas as etapas da cadeia operatória são de domínio e controle das mulheres, com a participação eventual do homem na coleta e transporte da matéria prima.

### 3.2.1 Coleta da argila

A primeira etapa consiste na escolha do barro, momento em que as mulheres acompanhadas pelos maridos ou filhos selecionam, em lugares próximos dos barrancos do rio, o barro que julgam ser mais adequado. Preferencialmente recolhem o barro no período de baixa da água, pois é possível alcançar as regiões mais próximas do fundo do rio, em locais onde o barro contém menos impurezas (pedras, areia e folhas). As ceramistas solteiras geralmente se incumbem dessa etapa sem auxílio do homem.

São três os tipos de argila mais utilizados: a branca, a de tom acinzentado e a vermelha, sendo que a escolha é feita previamente pela ceramista, que com seu conhecimento se conduz ao local da matéria prima selecionada.

A argila branca, também conhecida em outras regiões como tabatinga, é utilizada preferencialmente, como corante para a pintura de certos detalhes dos objetos, como por exemplo, o contorno do casco do tracajá ou o corpo do jaburu, aplicados após a queima.



1 Acervo MAE  
Fotos: Sandra L. Campos/2002.



2 Acervo MAE<sup>15</sup>

<sup>15</sup> 1 e 2 - Animais da fauna local, modelados nas figuras cerâmicas. O tracajá é uma pequena tartaruga de rio e o jaburu, um pássaro também conhecido como tuiuiú.

A de tom acinzentado é preferida para a modelagem das figuras para comércio, por destacar melhor o contraste da pintura preta com a vermelha. A vermelha é utilizada com maior constância para a manufatura dos potes e das bonecas apresentadas para as meninas, peças que geralmente recebem apenas detalhes de pintura preta, sendo a vermelha utilizada com maior frequência nas peças para venda, não havendo, no entanto, impedimentos de confecção da boneca das crianças com a argila cinza e detalhes em vermelho. Os três tipos de argila são facilmente encontrados no rio Araguaia em regiões próximas às casas das ceramistas.



1,2,3 - Santa Isabel/2006.  
2 - Ceramista Kuriwuru Karajá de Santa Isabel.  
Fotos: Sandra L. Campos.

O tipo de argila empregado não interfere na plasticidade ou resistência do objeto. Porém, as ceramistas experientes conhecem previamente o resultado final, e o barro com o qual trabalharão será escolhido segundo sua preferência em obter um objeto branco ou avermelhado após a queima, momento em que a cor se evidencia, visto que no momento de coleta as argilas têm aparências semelhantes.

A quantidade coletada varia de acordo com a capacidade de peso que a artesã e seu companheiro são capazes de carregar barranco acima, até a sua casa, onde o material será processado e abrigado. É comum encontrar na casa das ceramistas uma reserva de matéria prima armazenada umedecida em sacos plásticos, podendo ser guardada por longo período, por ser facilmente hidratada em utilização futura.

### 3.2.2 Preparo da massa para modelar

O preparo da argila demanda certo tempo e conhecimento, pois implica saber mensurar a quantidade necessária de cinza da madeira cega machado previamente processada, a ser adicionada para dar plasticidade à massa, evitando a quebra ou trincamento do objeto na queima. A manipulação é um processo demorado, podendo envolver horas de manuseio para retirar substâncias impróprias, como pequenas pedras ou folhas que estão misturadas à argila e adicionar a quantidade adequada de cinza para que não comprometa o resultado final do trabalho. As ceramistas reconhecem o ponto certo da massa pela textura e sabem que se restar alguma impureza, com certeza irá trincar no momento de queima.

Segundo o conhecimento de seus antepassados, o tipo de cin-

za mais apropriado é o da madeira conhecida como "cega machado", denominada hadena pelos Karajá. Outras madeiras foram experimentadas, e seu uso descartado, pois alteram a resistência do objeto e em alguns casos transformam a coloração das peças após a queima, tanto das figurinhas como dos potes, fugindo ao padrão estético das ceramistas.

A etapa do processo de manipulação é executada em ambiente externo, em que a ceramista fica sentada em local fora de casa para peneirar a cinza, retirando assim os resíduos que possam interferir no preparo da massa, que deve ser homogênea com textura fina e maleável.

É um processo cuidadoso em que as ceramistas mantêm certa distância da peneira, hoje industrializada, para impedir o contato da cinza com partes do corpo, pois pode provocar dermatites. O pó obtido com a peneiragem é chamado pelas ceramistas de *mawyside* e quando se dedicam a esta etapa do processo, impedem que as crianças fiquem por perto, com receio de que possam ser contaminadas, provocando algum mal à saúde.

Enquanto amassam a argila, vão adicionando aos poucos a cinza até que a massa adquirira a textura adequada. Atingido o ponto para modelagem, formam pequenas bolas denominadas *rexihura*, que variam de tamanho - entre 10 a 20 centímetros de diâmetro, de acordo com a proporção do objeto.

Parte da rexihura



O volume de argila a ser utilizado é determinado pelo tamanho e quantidade de peças a serem produzidas, e então as ceramistas formam a rexihura, dando início ao trabalho. É possível também obter a massa a partir de peças que se quebraram durante a secagem, antes



Foto: Sandra L. Campos/2006.

da queima. Neste caso, trituram os fragmentos que com a adição de água se transformam em massa argilosa novamente. Após atingir a consistência adequada, as ceramistas iniciam a modelagem.

De posse da argila, a ceramista separa uma parte para a confecção dos objetos que pretende fazer em uma jornada, e reserva a que não será utilizada. Sua experiência permite que ela calcule a quantidade necessária para o número de itens previstos para serem modelados. O cálculo de tempo, que não é medido pelo relógio, geralmente é dado pela previsão de permanência da claridade, pois ao escurecer as mulheres devem dar conta de outras atividades domésticas, bem como pela rotina de trabalho determinada pelo tamanho de sua família. Não há iluminação elétrica na ilha do Bananal, apenas um gerador movido a óleo diesel que fornece luz por cerca de duas horas diárias, entre vinte e vinte e duas horas. Quando não há combustível para o gerador é comum o uso de velas ou lanternas a pilha, compradas na cidade.

### 3.2.3 Modelagem

O ato de modelar das ceramistas Karajá envolve uma seqüência de gestos e técnicas corporais, tendo o corpo como único instrumento para a confecção de seus objetos. Seguindo Mauss, de onde parte a primeira genealogia das técnicas corporais ao observar "as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos" (Mauss, 1974:211), deve-se aceitar a técnica como obra da razão prática coletiva e individual fundamentada pelas técnicas corporais, em que o corpo não deva ser visto apenas como determinação biológica, mas condicionado aos aprendizados culturais. É o que se observa em relação a essas artistas.



Foto: Sandra L. Campos/2006.

Geralmente no período da tarde, quando já terminaram seus afazeres domésticos, levam as bolas de argila para dentro de suas casas. Sentam-se na esteira de buriti, seguindo uma disciplina corporal com uma postura quase totalmente ereta, dando início à modelagem. Mantêm ao seu alcance as bolas de argila e um recipiente com água, outrora de cerâmica e hoje industrializado, para umedecer os dedos e dar forma à boneca.

Herenaki e Kussina, aprendendo a modelar.



Foto: Sandra L. Campos/2006.

Antes de ser iniciado o trabalho, ele é mentalmente esboçado e o resultado alcançado fica muito próximo do previsto. Esse é o resultado do conhecimento adquirido com a experiência e desenvol-

vimento das habilidades técnicas, que podem prever com segurança que uma bola seja suficiente para a modelagem de até duas figuras pequenas, mensuradas entre 10 e 15 cm de altura, que vão tomar forma na habilidade e beleza gestual de suas mãos.

As bonecas que reproduzem cenas da vida cotidiana e destinadas para a venda, são modeladas em etapas. Primeiramente se dá forma ao corpo, posteriormente são adicionados os braços e os utensílios ou animais previamente modelados que vão compor a figura. As cenas espelham atividades do ciclo de vida Karajá, como a ação de pilar, ralar mandioca, transportar vasilhas, acariciar animais domésticos, amamentar os filhos, entre várias outras.

Todas as bonecas carregam a marca emblemática na face, que serve para distinguir não apenas o indivíduo dentro de seu grupo local, como o próprio grupo diante dos demais - indígenas ou não indígenas - sendo os Karajá os únicos a portar tal tatuagem. Em muitas das figuras antigas as komaruras eram incisadas, obtidas a partir da pressão de algum objeto redondo ou pontiagudo, como uma cápsula vazia de 22 ou a ponta de um alfinete, conforme observou Simões na década de 1950. Hoje são adicionadas

na fase de pintura. Este detalhe de aplicação reflete a prática atual de uso da tatuagem, tradição que vem sendo abandonada entre os jovens Karajá substituída pela pintura utilizada apenas em dias festivos ou de acordo com a vontade do usuário.

A ceramista passa horas se dedicando a essa atividade que parece ser prazerosa, podendo ser acompanhada pelas filhas que já dominam a técnica ou por meninas pequenas que estão aprendendo a fazer a boneca. Não existe uma idade determinada para o aprendizado. Muitas vezes a criança pequena acompanha a mãe, brincando com pequenas porções de argila sem conseguir completar alguma peça, mas com isto ela vai apreendendo a sensação tátil da textura e plasticidade da massa. Com a paciência característica das mães Karajá, elas não se importam se eventualmente a criança destruir algum objeto finalizado, pois julgam ser esta, uma parte importante de seu aprendizado.

### 3.2.4 Secagem

Assim que ficam prontos, os objetos são postos para secar. Geralmente no primeiro dia ficam dentro da casa, até que adquiram uma consistência mais firme e rígida, seguindo-se dois possíveis processos de secagem: ao sol, em lugar externo protegido do alcance das crianças e principalmente dos animais que podem pisotear e destruir os artefatos, como também em ambientes fechados ou semi-fechados desde que tenham ventilação suficiente.

1 - Secando dentro da casa



2 - Em galpão externo coberto e semi-fechado



Fotos: Sandra L. Campos/2006.

O fato da temperatura na ilha do Bananal ser sempre elevada, mesmo na estação de inverno, quando atinge cerca de 23 a 27 graus centígrados, o tempo para completar a secagem das peças é o mesmo para as que ficam em ambiente fechado e as que ficam ao sol, pois o calor contribui para a evaporação total da água, sem comprometer o resultado esperado. Tais procedimentos ficam a critério de escolha da ceramista ou da disponibilidade de espaço exclusivo para esse fim. Algumas artesãs mais antigas e mais atuantes reservam um pequeno espaço fora de suas casas como atelier para a produção de suas peças ao passo que outras preferem o espaço doméstico para tal atividade.

### 3.2.5 Alisamento

Esta etapa de refinamento técnico é decisiva para a boa qualidade e aparência das peças. Depois de totalmente secas, as ceramistas procedem ao retoque final, esfregando um pedaço de tecido úmido para retirar as saliências deixadas na argila, para que as peças adquiram textura homogênea e lisa. Antigamente, utilizavam nesse processo as folhas ásperas de uma espécie de árvore local (lixeira) que exercem a função de lixa, ainda usadas para lixar as flechas. Finda esta etapa, os objetos estão prontos para a queima.

Embora seja uma etapa essencial para a finalização do processo prévio à queima, as ceramistas não a mencionam quando descrevem a cadeia operatória, talvez por ser muito óbvia e corriqueira a elas. Não encontramos menções a essa fase nos trabalhos de Fénelon Costa (1978) e de Simões (1992) que se dedicaram a descrição de tais técnicas, sendo possível neste momento, a partir dos resultados da observação empírica, decorrente da convivência com as ceramistas e participação em todas as etapas subjacentes aos processos de produção do artefato.

### 3.2.6 Queima

A queima só é possível quando os objetos estão completamente secos e alisados, caso contrário podem trincar ou ter sua finalização comprometida. Este processo ocorre em duas etapas: na primeira, as peças são colocadas sobre uma chapa de metal calçada com suportes para que fique a certa altura do chão, com espaço suficiente para colocar as toras

de madeira sob os objetos. Antigamente as peças eram colocadas sobre pratos de cerâmica confeccionados pelas próprias artistas, mas hoje elas aproveitam as chapas de metal que restaram do hotel JK, após o incêndio. Esse procedimento é utilizado apenas com as bonecas, sendo que outros objetos, como os potes, são colocados diretamente no fogo sobre a madeira a ser incinerada.

Em certas circunstâncias, quando a temperatura no dia da queima não está muito quente, algumas artífices preferem fazer um pré-aquecimento do suporte, outras optam por esperar o dia com temperatura adequada e colocar as peças diretamente, dependendo de como foi o seu aprendizado. Esta etapa com duração de 5 a 6 horas é a mais importante, e por isso sujeita à supervisão constante da ceramista, para que os objetos não estourem e atinjam o ponto certo para a segunda etapa de queima. Ela tem que controlar a intensidade do fogo para evitar que as chamas atinjam as peças e, ao mesmo tempo, manter a temperatura necessária para o primeiro cozimento.

Sem o uso de nenhum instrumento, apenas com as mãos, as artesãs alteram constantemente a posição e o lado das peças para manter a uniformidade do calor. Nesta primeira etapa pode ser utilizado qualquer tipo de madeira, previamente coletada, cortada e reservada pelas próprias oleiras antes do início da tarefa.

O reconhecimento do ponto para se proceder a etapa seguinte se dá pela identificação da cor do objeto, bem como pela sensação tátil. Curiosamente a mulher Karajá cospe nos dedos polegar e indicador, que irão tocar as peças e de acordo com o ruído da saliva em contato com o calor do objeto, identificam quando estão prontos. É difícil obter mais

informações sobre esse procedimento, mas acredita-se que esta técnica seja resultante de um longo aprendizado que vem sendo transmitido por várias gerações, bem como da experiência prática da oleira, levando-se em conta que toda técnica aprendida tem sua forma decorrente de hábitos culturais próprios, ao que Mauss atribui à "natureza social do hábito" (Mauss, 1974:213).

Satisfeitos os critérios determinados, as peças são cobertas totalmente com um tipo de madeira específico para essa etapa. Geralmente é escolhida uma, entre três espécies de madeira, Helekó, Hatyjekó e Hadorokó, que variam de acordo com a disponibilidade. Por serem mais duras fornecem calor uniforme, de modo a manter a queima lentamente até atingir o ponto final, visto que nesta etapa não há a alimentação de madeira. A fogueira deixa as peças incandescentes e estas apenas serão retiradas das cinzas após o resfriamento total. Esta queima tem duração menor que a anterior, atingindo cerca de uma a duas horas, de acordo com a quantidade de objetos e, proporcionalmente, de toras necessárias. Vale ressaltar que as ceramistas devem ficar atentas às previsões de chuvas, pois caso ocorram em qualquer fase da queima, todo trabalho estará perdido.

Dependendo do horário de início do processo, a segunda queima pode alcançar a noite, o que torna a atividade um belo espetáculo assistido por vários espectadores. Em muitas ocasiões essa etapa é acompanhada por familiares e principalmente por jovens que pretendem aprimorar essa prática. Porém, as crianças são as mais atraídas pela contemplação do fogo.

O conhecimento acerca da modelagem é transmitido entre as mulheres desde a infância, o que faz com que todas saibam modelar. No

entanto, apenas são reconhecidas como ceramistas aquelas que conhecem e dominam todos os processos, principalmente os de queima. Muitas mulheres, mesmo tendo o domínio técnico da confecção, desistem desta atividade em função da última etapa, pois além de requerer um alto domínio técnico, muito trabalho e disponibilidade de tempo, emite muito calor, que nem sempre é suportado por algumas mulheres.

Coleta da madeira para as queimas



1

Ceramista Herenaki, aldeia JK.



2

Primeira etapa da queima.



3



4

Fotos: Sandra L. Campos/2006.

Os objetos mudam de cor gradativamente, ficando mais escuros.



5



6

Final da primeira etapa de queima. A cor escura das peças é o principal indício para a etapa seguinte



7



8

Etapa final de queima. Não depende da intervenção constante da ceramista, que pode abandonar o local.



9



10

Final de uma queima noturna - Ceramista Korixa, aldeia JK.



11



12

Fotos: Sandra L. Campos/2006.

Após o resfriamento, as peças são retiradas das cinzas e preparadas para a etapa seguinte, da pintura.

### 3.2.7 Pintura

A pintura só pode ser iniciada após o esfriamento total das peças. Nesta etapa são utilizadas duas cores: preta e vermelha.

Peças prontas para receberem a decoração.



Fotos: Sandra L. Campos/2005.

Peças de Herenaki, aldeia JK.



Fotos: Sandra L. Campos/2005.

A primeira etapa da pintura se dá com a aplicação da tinta preta, previamente preparada com pigmento vegetal extraído da casca da árvore denominada ixarurina. A casca é macerada com água adicionada ao pó de carvão para acentuar a cor preta.



Com um talo da palmeira buriti, a ceramista improvisa um pincel dando início aos desenhos que, em muitas figuras, reproduzem os grafismos da pintura corporal usada pelos Karajá. Em outras, são aplicados dese-



Fotos: Sandra L. Campos/2006.

nhos livres de acordo com a criatividade da artista. Alguns associam o emprego da pintura preta das bonecas ao suco do fruto do jenipapo usado no corpo, o que é um engano, pois o jenipapo só escurece quando



entra em reação com o suor humano, não agindo em matéria como a cerâmica. Ao mesmo tempo, a tinta utilizada para a pintura das bonecas é imprópria para o corpo, por ser altamente tóxica podendo provocar alergias e a morte de quem a utiliza.

O trabalho da ceramista é organizado de maneira a pintar primeiramente os detalhes em preto de todas as figuras produzidas, para depois acrescentar os traços em vermelho.

Enquanto as peças secam para a etapa seguinte, são armazenadas na cesta - *weriri* - que acompanha as bonecas quando são apresentadas às meninas, onde serão guardadas ao final da brincadeira.



Fotos: Sandra L. Campos/2006.

Depois de a tinta preta secar, as artesãs iniciam a etapa decorativa com a tinta vermelha, obtida das sementes do urucum. A tintura vermelha, ao contrário da preta, pode sofrer variações no preparo. O mais comum é a trituração das sementes adicionadas ao óleo do coco da palmeira de babaçu, sendo que as sementes tanto podem ser fervidas como não. Atualmente, com o acesso fácil à cidade de São Félix do Araguaia e o conhecimento de tintas industrializadas, as artistas adicionam à mistura de urucum um corante vermelho de bisnagas para colorir a tinta tornando o tom mais acentuado e mais duradouro, pois a tinta natural esmaece depois de certo tempo, adquirindo uma tonalidade amarelada, obrigando o retoque constante das peças. Essa tintura, mesmo com a adição do pigmento industrializado, pode ser usada na pintura corporal sem causar problemas à saúde, pois sai facilmente no primeiro banho, ao contrário da tintura de jenipapo que é absorvida pela pele por um período mais longo de tempo, cerca de 20 dias.

Existem ainda, regras para o emprego dos contornos vermelhos: estes devem ser aplicados sempre na face externa dos traços pretos. Porém, seu uso não é obrigatório, podendo ser suprimido como observado em muitas figuras com aplicação apenas de detalhes em preto.

Ao término da pintura as peças são selecionadas de acordo com a finalidade pré-estabelecida de uso. Algumas serão vendidas ou trocadas e outras serão destinadas para as crianças.

À maneira de Mauss, pode-se dizer que o final do processo sintetiza a relação entre razão prática e simbólica, por materializar nos objetos hábitos e valores apreendidos e difundidos socialmente. Ou ainda considerar a tecnologia como fato social, conjugando aspectos materiais,

sociais e ideológicos, onde as funções práticas e simbólicas são indissociáveis. Passeti (1999:3) explicita que,

Os objetos relatam mais do que a materialidade passada ou presente das culturas; são mais propriamente formas de pensar o mundo que, embelezando ou dissimulando, incorporam em sua concretude a sociedade, a natureza, o sobrenatural.

Nesse sentido, a forma plástica e a escolha temática transcendem o caráter material dos objetos, quando lhes são atribuídos os referenciais simbólicos que dialogam com os valores organizados no ambiente social. Mauss relaciona a produção dos artefatos ao universo das relações com o mundo material, imaterial e cerimonial dizendo que "o objeto é, em muitos casos, a prova maior de um fato social; e um catálogo de instrumental mágico é um dos melhores meios para uma boa classificação dos ritos" (Mauss, 1974-15).

### 3.3. Estilo.

Como fato antropológico, a arte Karajá deve ser situada em seu contexto cultural e temporal, em que a produção artística, bem como os padrões estilísticos, se articulam às condições históricas e sociais, condições estas que podem inibir ou estimular o seu desenvolvimento.

Em referência à arte figurativa, a influência do mercado voltado para o consumo não indígena enriqueceu a ampliação temática e técnica dos objetos, estimulando a criação de novos padrões estéticos,

"em alguns casos, à custa da queda do nível de elaboração do objeto" (Ribeiro, 1982:18).

Historicamente, pode-se situar a ação do Serviço de Proteção aos Índios, como uma das principais responsáveis da mudança, quando seguindo recomendações de Baldus, beneficiou a "industrialização" das bonecas, como forma de amenizar a situação de grande miséria em que encontravam os índios Karajá em 1948 (Baldus, 1948:137-168). O SPI, órgão do governo federal responsável pela tutela indígena, estimulou e intermediou o comércio de artesanato, até sua extinção em 1967.

Com uma produção elevada e um mercado consumidor exigente, as ceramistas, na década de 1940 passaram a adotar o procedimento de queima das figuras para garantir a qualidade e maior resistência das peças, o que possibilitou as inovações temáticas. Além disso, garantiu também o transporte para longas distâncias, contribuindo para torná-las mundialmente conhecidas por essa arte tão peculiar.

A atribuição da comercialização foi transferida para a FUNAI, quando esta foi criada em 1967 para substituir o SPI. Com incentivo da FUNAI, por intermédio da rede de lojas ARTINDIA criada em 1974 e seguindo as antigas recomendações de Baldus, a distribuição comercial das bonecas foi intensificada. As lojas registraram nos dois primeiros meses, a venda de mais de mil bonecas, (Ribeiro, 1982:17).

Assim, as populações indígenas do Araguaia, principalmente da ilha do Bananal passaram a produzir as figuras em larga escala - mais de quinhentas por mês -, procurando seguir as características formais identificadoras de sua cultura.

A mudança da forma estilística foi tratada por Castro Faria (1959), onde o autor denomina e enfatiza as diferenças entre a fase antiga e a moderna, chamadas por Fénelon Costa (1959), de estilo simbólico e estilo realista, seguindo a conceituação de Frans Boas (1947), que distingue a arte figurativa nas duas tendências.

Usando como base o acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro, Castro Faria (1959) classificou as coleções em duas fases, antiga e moderna, sendo a década de 1940 o limite temporal entre as duas.

Na antiga, as peças não passavam pelo processo de queima o que restringia a sua morfologia a figuras humanas sem muitos detalhes, como a falta dos braços e "os membros inferiores reduzidos a simples massas arredondadas" (Castro Faria, 1959:6). Outra característica peculiar desta fase é a adição da cabeleira com emprego da cera de abelha. É curioso notar que a falta de braços não impediu a representação do bracelete característico dos jovens solteiros. Simulando seu uso ele foi colocado sobre a cabeleira. Na moderna, a adoção da técnica do cozimento dos objetos possibilitou o desenvolvimento de diversas modalidades e a introdução de novos padrões estéticos para satisfazer o gosto do público consumidor, como a confecção de cenas da vida cotidiana Karajá.

O aprimoramento técnico permitiu novas experimentações favorecendo a ampliação do repertório figurativo e a criação de cenas realistas como, ralar mandioca, o cuidado com os filhos, pesca com canoa, entre outras, que se somam ao tipo de peças simbólicas antigas, sugerindo o que Boas (1996:3) afirma sobre o processo de produção de objetos, que:

Os artefatos do homem, provam em todo o mundo que as formas ideais se baseiam essencialmente em modelos desenvolvidos por técnicos experientes; e podem também ser desenvolvimentos imaginativos de formas padronizadas mais antigas" (Boas, 1996:3).

O processo artístico e criativo das oleiras Karajá consiste em um jogo lúdico de variação e elaboração de formas, determinado por uma série de fatores que se relacionam desde a habilidade técnica, função do objeto, vontade ou preferências das ceramistas, até as exigências do mercado consumidor, que pode ser interno ou externo à aldeia. Podemos citar como exemplo as bonecas com mais de uma cabeça e as com vários seios, que povoam acervos de museus, despertando a capacidade imaginativa do público que as observa. Ouvem-se comentários dos mais diversos, tais como: trata-se de um amuleto de fertilidade? Seria uma boneca sagrada utilizada em algum ritual? E aí por diante. Por um lado, constata-se que o museu é um espaço de resignificação do objeto, sujeito ao imaginário do público. Por outro, registra a capacidade criativa das ceramistas para elaborar figuras contidas apenas em sua imaginação, exemplificada nas bonecas coletadas por Harald Schultz na década de 1950.

Em conversa com as ceramistas mais velhas que ainda guardam na memória tais bonecas, descobrimos que tudo não passou de um exercício criativo e de uma brincadeira que rendeu muito dinheiro para sua autora com o sucesso atingido por essas bonecas tão diferentes, enigmáticas e portadoras de beleza.



Acervo MAE  
Fotos: Sandra L. Campos/2002.

Essas figuras foram produzidas em um momento histórico determinante que marcava a transição para o processo de queima das bonecas, o que não ocorria antes da década de 1940. Esse fator favoreceu os ensaios estilísticos e a criação de novas expressões plásticas, algumas ousadas, como as mencionadas. Outras artistas deram preferência à manutenção dos traços tradicionais e apenas acrescentar detalhes que julgavam mais realistas, como pequenos utensílios, animais...

Pode-se observar aqui que permanências e inovações fazem parte de escolhas das ceramistas, que mesmo pautadas pelos valores culturais essas escolhas se tornam práticas que autorizam a recriação de objetos de estilos tradicionais.

Uma tradição deve ser entendida de forma dinâmica e com possibilidades de flexibilização. A criação de um estilo novo não significa o abandono de práticas seculares, principalmente por envolver a mesma tecnologia de produção. Deve ser entendida como continuidades que incorporam mudanças e por sua vez criam novas tradições.

Nota-se ainda que, em todos os objetos, o ideal de beleza estará presente nas formas, nos sentidos, nas cores, nas cenas, no acabamento, pois segundo a ceramista de Santa Isabel, não basta fazer, "tem que fazer bonito"<sup>16</sup>. Nesse aspecto, Darcy Ribeiro reafirma a posição de Boas, segundo o qual, "sem uma base formal, a vontade de criar algo que se dirija ao sentido da beleza, dificilmente poderá existir" (Boas, 1996:3). Seguindo esta forma de entender a arte indígena, Darcy Ribeiro (1967:160) afirma que:

A verdadeira função que os índios esperam de tudo o que fazem é a beleza. Incidentalmente, suas belas flechas, sua preciosa cerâmica têm um valor de utilidade. Mas sua função real, vale dizer, sua forma de contribuir para a harmonia da vida coletiva e expressão de sua cultura, é criar beleza.

Em meio às ceramistas Karajá, a relação entre forma e conteúdo é inerente à preocupação com as manifestações de beleza como garantia da qualidade de seu trabalho. São processos que não se dissociam, sendo este um dos fatores de atribuição de prestígio a elas, cujo trabalho além de dar continuidade aos costumes de seu povo fixando os valores por meio de símbolos materializados nas bonecas, representa uma contribuição econômica importante para a família.

Na eventualidade de produção de objetos mal acabados, e por isto julgados "feios", as mulheres não são consideradas boas ceramistas pela comunidade e a comercialização de suas peças não é tolerada. O fato de não haver registro de autoria dos objetos, justifica a preocupação dos Karajá em relação à venda de um artefato mal feito, pois pode compro-

<sup>16</sup> Depoimento de Mahuederu e outras ceramistas da aldeia de Santa Isabel, Ilha do Bananal/TO em 2006.

meter, de maneira generalizada, a imagem de todas as artistas da região. Por esse motivo, são estabelecidos critérios para a distribuição de todo e qualquer tipo de item Karajá. A descaracterização e a queda do padrão de qualidade são fatores inibidores para o comércio.

### 3.4 Padrões Temáticos

Com a divulgação das bonecas para fora do ambiente cultural Karajá, em que os "princípios de seleção simbólica ajudam a individualizar a arte representativa" (Boas, 1996:139), a cerâmica figurativa passa a circular também em ambiente externo, que determina os processos de manufatura, distribuição e circulação diferentes, marcado por quatro tipologias temáticas:

- a) Hŷkŷnaritxoko<sup>17</sup>, identificada pelas ceramistas como boneca antiga;
- b) Ritxoko ou bonecas modernas;
- c) Iródusõmo<sup>18</sup> ou bichinhos;
- d) Aõni - identificadas pelos Karajá como figuras sobrenaturais.

#### 3.4.1 Hŷkŷnaritxoko

As bonecas de padrão antigo são geralmente confeccionadas para a circulação interna, presenteadas em conjuntos (famílias) às meninas pequenas. Não há impedimento de sua comercialização, mas elas são colocadas à venda de forma individualizada, priorizando as figuras dos jovens solteiros. Tem-se notícia que recentemente a ARTINDIA, conhecendo o propósito deste estudo, fez uma encomenda de famílias de bonecas, para

<sup>17</sup> Hŷkŷna - (o "H", tem som de "R", rãcãna) na língua Inŷ significa antigo e ritxoko (a pronúncia do "R" no início da palavra tem o som como se estivesse no meio dela, como arara), significa boneca.

<sup>18</sup> Iródu - animal, sõmo - pequeno.

comercialização na loja de São Paulo.

1



2



1, 2 - Acervo MAE  
Fotos: Wagner Souza e Silva/2005.

Nos exemplares do MAE, a predominância é a de personagens individualizados com destaque aos jovens, como exemplificado. A figura feminina sustenta a tanga de líber, utilizada com exclusividade pelas mulheres, além do corte de cabelo que identifica os solteiros, os colares, a pintura corporal e facial, e o bracelete (detalhe em vermelho no cabelo da figura 1). A masculina (figura 2) representa um jovem solteiro identificado pelo topete na cabeleira de cera, além dos colares, pintura corporal e facial, porta o tembetá, adorno labial de uso exclusivo dos homens. Nas palavras de Castro Faria (1959:8),

A representação da face é extremamente esquemática, embora a sua altura seja sempre indicada com nitidez. Os únicos elementos reproduzidos de maneira constante são as duas tatuagens tribais de forma circular, nas maçãs do rosto.

A partir de 1940, a intensificação dos contatos com não indígenas, a exemplo do SPI, conforme citado, e conseqüentemente a facilidade de comércio, as figuras passaram a ser queimadas da mesma forma que os utensílios domésticos. A adoção desse processo atribuiu uma maior resistência às bonecas favorecendo a ampliação do repertório estilístico e a adição de detalhes mais realistas, como os braços suprimidos nas figuras cruas. Por outro lado, a cabeleira de cera por não resistir ao calor no momento da queima, foi substituída pela argila,

### 3.4.2 Ritxokó

A fase moderna definiu o repertório de circulação das figuras. Para o público externo, as ceramistas passaram a modelar bonecas que representam cenas da vida cotidiana, como o cuidado com os filhos, atividades domésticas, cenas de parto e de funeral, além dos pequenos animais que representam a fauna local. As composições de cenas são feitas exclusivamente para comércio, sendo vendidas de forma individualizada de maneira a representar e divulgar certos hábitos da cultura Karajá. Alguns exemplares do estilo antigo também são comercializados, porém não atraem tanto a atenção do público consumidor.

Bonecas expostas para venda/2007



Fotos: Sandra L. Campos/2007.

Os exemplares da boneca antiga (detalhe na parte superior direita da figura 1), não despertam a mesma atração do público como as figuras modernas (2). Por serem modeladas sem suporte de sustentação elas ficam apenas na posição deitada, o que dificulta sua exposição como enfeite sobre móveis ou prateleiras dos consumidores.

Bonecas modernas - ritxokó - expostas para venda juntamente com uma variedade de objetos produzidos pelos Karajá, em evento no Parque Anhembi/SP.



Fotos: Sandra L. Campos/2007.

De maneira homóloga o cenário do cotidiano social masculino também é retratado na arte figurativa, em cenas de pesca do tracajá e do pirarucu, bases da alimentação Karajá.



Acervo MAE  
Fotos: Sandra L. Campos/ 2002.

### 3.4.3 Iródusõmo - animal pequeno

As miniaturas de animais circulam nos dois ambientes: externo e interno. No externo, ilustra a fauna local como: as arraias de rio, o boto, o tracajá, o jaburu, o jacaré, entre outros exemplares em miniaturas representativas desses animais facilmente vistos na região. No interno, são utilizados geralmente pelos pais para contar histórias para seus filhos, pois muitos dos animais também estão presentes na mitologia representando as três esferas do mundo Karajá: terra, água e ar, seres que se manifestam na cerimônia do Hetohoky. Infelizmente essa tradição vem se perdendo com o acesso à televisão que vem tomando e substituindo o espaço das histórias. Mesmo perdendo uma de suas finalidades primordiais, os bichinhos continuam a ser modelados por ceramistas que se especializam nessa arte. Talvez por habilidade ou escolha tecnológica, algumas mulheres dão preferência apenas para a modelagem dos animais. No entanto, há casos de ceramistas que modelam todos os temas.



Acervo MAE - Coleção Schultz  
Fotos: Sandra L. Campos/2005.



### 3.4.4 Aõni - seres sobrenaturais

Apesar de manter contato com a sociedade nacional há várias décadas, os Karajá mantêm vivo seu patrimônio mítico, como um dos principais ordenadores do tempo social e das relações familiares (Toral, 1992). A principal referência se encontra representada na figura do Kaboi, ser que remonta às origens do povo Iny. É descrito como uma figura de barriga muito grande e por isso não passa pelo buraco de onde saem os homens.

O mito de origem relata que no início, os Karajá eram seres que habitavam um mundo subterrâneo nas profundezas do rio Araguaia, na Ilha do Bananal. Um mundo paradisíaco, denominado berahatxi, onde os seres eram imortais, imunes a doenças, ao frio, à fome. Movidos pela transgressão, saíram por um buraco para a superfície da terra, iniciando uma vida onde há morte, enfermidades, fome, antes desconhecida.

Na versão de Ijeseberi Karajá, os mais velhos contam que:

(...) muito antigamente um povo habitava o fundo do rio Araguaia, o berohoky. Era um lugar que não tinha miséria, não tinha morte nem doença e todos viviam muito bem. Até o dia que encontraram um buraco no rio e viram um mundo desconhecido. Resolveram sair pra conhecer e só Kaboi não saiu porque não passava pelo buraco. Aqui fora acharam árvore morta, tiveram que pescar e caçar pra matar a fome, tudo muito diferente do que no mundo subterrâneo. Tentaram voltar para contar para os outros mas não encontraram o buraco e começaram a formar a nação Karajá. Por muito tempo, o Kaboi ajudou outros a passarem pelo buraco, mas ele e sua família continuaram lá embaixo. (relatado durante a pesquisa, em 2005).

Uma outra versão relatada em 1927 por Terra-Luna, registrada por Bandeira de Mello (1980:163), completa que:

Quanto ao povo do qual provinham, inesperadamente, por capricho da "divindade-criadora", foi todo transformado em "peixes-boto" e expulsos daquele paraíso submerso. Eis a razão pela qual a partir de tempo remoto, esses "botos" dos quais descendemos, sempre que nos vêm deslizando no rio em nossas "ubás", emerge e, acompanhando-nos começam a brincar, parecendo rirem-se das nossas infelicidades nesta terra...

1



2



3



Acervo MAE  
Fotos: 1 e 3 - Sandra L. Campos/2002.  
Foto: 2 - Wagner Souza e Silva/2007.

A figura central, nas três versões do personagem, pode ser associada ao filho com um dia de vida, de acordo com a pintura vermelha de seu corpo. Segundo as histórias, os personagens sobrenaturais também têm família e são caracterizados segundo as regras de classificação do ciclo de vida.

A mitologia Karajá apresenta outra série de personagens importantes, que mereceriam um trabalho mais minucioso de investigação dos mitos.

Há uma infinidade e riqueza de figuras sobrenaturais, sendo algumas apresentadas aqui para exemplificar a capacidade de criação temática da artista Karajá em produzir a figura de seres que não existem materialmente.



### 1 - Wadjurumani

Figura masculina, com a demarcação do tembetá, além da exposição do órgão sexual. No rosto as komaruras, marca emblemática dos Karajá.

Acervo MAE  
Foto: Sandra L. Campos/2002.



### 2 - Benõra

Figuras antropozoomórfas que representam o tucunaré, como ser cosmológico. Casal com figura masculina identificada com a pintura preta no peito e a feminina, pelos seios.

Coleção Sandra L. Campos/2006.  
Fotos: Wagner Souza e Silva/2007.



Coleção Sandra L. Campos/2006.  
Fotos: Wagner Souza e Silva/2007.

### 3 - Krera

Casal antropozoomórfo que representa o martim pescador, como ser cosmológico. A figura masculina é identificada com a pintura preta no peito e a feminina, pela demarcação da região pélvica, reservada para colocar a tanga.

Certos conjuntos de seres manifestam, nos mitos, atitudes ambíguas em relação aos homens. Alguns são malignos, representando perigos às mulheres, às crianças e aos iniciados, que são protegidos destes seres nas cerimônias de Aruanã. Outros conjuntos são benignos, trazidos pelos hari, como forma de proteção.

Embora essas figuras não sejam mais utilizadas para contar histórias, continuam fazendo parte do repertório simbólico da mitologia Karajá. Os contatos constantes com culturas alheias aos costumes Karajá interferem nessa prática psicopedagógica, sobretudo os mantidos com as entidades religiosas que pregam a adoção de outras crenças, reduzindo os mitos a simples lendas desprovidas de sentido. Os mais velhos ainda os retêm na memória, mantendo timidamente a sua crença. Os mais novos, preferem julgá-las como histórias dos "antigos". As ceramistas modelam a literatura oral de seu povo, conservada apenas em seu sentido recreativo. Os museus etnográficos preservam sem se dar conta da riqueza simbólica e dos motivos mitológicos que os objetos carregam.

No sentido de favorecer a organização física e documental de ob-

jetos etnográficos em museus, Berta Ribeiro (1988:23), em sua grande obra de referência, Dicionário do Artesanato indígena, estabeleceu uma tipologia para a classificação da "cerâmica estatuária temática figurativa", dividindo a categoria dos "objetos de barro modelados" em:

**a) cenas do cotidiano, principalmente a rotina diária:**

- processamento da mandioca - atividade feminina
- caça e pesca - atividade masculina

**b) locomoção**

- por terra - com cesto cargueiro
- por água - com canoas

**c) figura humana cultural**

- jovem, adulto, homem, mulher

**d) figura humana fantástica**

- seres bicéfalos, multicéfalos, xifópagos, e sobrenaturais

**e) cenas da vida familiar**

- casal, mulher grávida, parto

**f) cenas da vida ritual**

- máscaras de aruanã, aplicação da marca tribal, pintura corporal, funeral, etc.

**g) elementos da fauna**

- anfíbios, peixes, répteis, aves, mamíferos

São de uso lúdico e para comércio.

É um amplo repertório classificador, utilizado por profissionais de museus na organização dos acervos etnológicos, para facilitar o acesso à pesquisa, à docência e à divulgação desse inestimável patrimônio da cultura indígena.



## Capítulo 4

### O Museu e o Campo

#### 4.1 - Mosaicos indígenas: acervos etnológicos dos museus.

Classificar, tomar, guardar, gerenciar... Esta é a rotina cotidiana de trabalho com coleções de museus. Esse universo de objetos, em confluência com manifestações materiais de vários povos indígenas, conduz às ressonâncias das expressões culturais traçadas nos artefatos. Forma, função, representação, passam a ser investigadas como elementos de construção de identificadores sociais.

O processo de organização, salvaguarda e conservação de acervos etnológicos, decorre não apenas de uma especialização da etnologia, mas também da importância que o contexto museológico adquire na realização do ciclo de atividades que envolvem a curadoria de coleções. Os critérios de gerenciamento são adotados de maneira a "preservar expressões mais autênticas da herança indígena, ainda em vigor" (Ribeiro, B. 1986:34).

Essa atitude preconizada por Berta Ribeiro torna-se possível na medida em que o sistema de objetos passa a estabelecer um novo tipo de diálogo entre os produtores e os acervos etnológicos, com base no intercâmbio de informações a respeito dos grupos culturais representados nas coleções.

Sob influência das idéias pioneiras de Boas, difundidas na primeira metade do século XX, contrapondo a visão evolucionista de que o homem é fruto de uma adaptação biológica sujeita aos processos de seleção natural, passando do estado de barbárie à civilização, a antropologia incorpora o fato de que cada cultura é uma unidade integrada e que sua dinâmica

de transformação é decorrente da relação entre o indivíduo, a sociedade e as diversas culturas em contato. Sendo esta uma das idéias fundadoras da antropologia cultural, este campo das ciências humanas passa a ter como ponto de abordagem a interpretação das culturas enquanto fenômenos específicos e originais.

A prática de buscar dados para reflexão teórica junto à coleta em campo, instaura um novo olhar sobre os objetos, permitindo pensá-los em contextos mais amplos e voltados para aspectos da organização social como forma de representação etnográfica em espaços sócio-culturais singulares. O contato direto com os ambientes de pesquisa, levou os antropólogos a perceber o conjunto coerente das práticas sociais, que, por sua vez, também passam a figurar nos acervos dos museus.

O colecionismo passa a ser percebido e praticado não mais por cronistas, viajantes, comerciantes, militares, missionários ou simplesmente conquistadores, mas por antropólogos interessados em conhecer o contexto de produção das coleções, como fez Franz Boas com os povos da costa noroeste do Pacífico ocidental, Lévi-Strauss, com povos indígenas do Brasil e Marcel Mauss, que mesmo sem ter ido à campo, estabeleceu um conjunto de diretrizes para desenvolver sua contínua produção de estudos de etnologia, nos primeiros anos do século XX. Mauss, em seu estudo sobre a economia de troca entre os polinésios, nas Dádivas trocadas e a obrigação de retribuí-las, considera que os objetos não contêm apenas valor físico, "mas também dignidades, cargos, privilégios, cujo papel sociológico é o mesmo que dos bens materiais", como aponta Lévi-Strauss, na introdução à obra de Marcel Mauss, (1974:25).

Os antropólogos, cada vez mais organizaram e estudaram

coleções de maneira a registrar as funções e significados dos objetos mantendo, dessa maneira, contatos estreitos com museus, associando a história da antropologia à história da formação das coleções. Os museus etnográficos constituem-se em locais de identificação de etnias, conservando em seus acervos heranças patrimoniais inestimáveis, preservando várias gerações de objetos culturais.

#### 4.2. Os museus etnográficos brasileiros.

Os primeiros museus brasileiros foram fundados na segunda metade do século XIX, seguindo as tendências dos museus europeus. De caráter enciclopédico e naturalista, eram colecionadores de acervos "exóticos" e demarcadores da superioridade etnocêntrica colonizadora. A maneira de colecionar peças dos índios do Brasil, atribuía uma forte tendência de aquisição de troféus das sociedades indígenas destinadas a desaparecerem, por serem consideradas um perigo para o desenvolvimento da colonização. Sob essa visão nasceram o Museu Nacional, do Rio de Janeiro, em 1818; o Museu Paraense Emílio Goeldi, do Pará, em 1866 e o Museu Paulista, de São Paulo, em 1894.

O Museu Paulista, também conhecido como do Ipiranga, surgiu como museu de História Natural articulando a história da sociedade paulista, a zoologia que incluía a fauna, flora e os animais existentes no "novo mundo", a arqueologia, investigando vestígios de sociedades humanas pré-existentes à colonização portuguesa, e etnografia, colecionando e expondo objetos de sociedades indígenas do Brasil.

O Museu passou por vários momentos de mudanças de acordo

com a gestão de cada diretor. O primeiro a ocupar o cargo foi o zoólogo alemão, Hermann von Ihering que permaneceu mais de vinte anos na direção, preocupando-se com "a edificação de coleções zoológicas para fins científicos" (Abreu, 2000:72). Sua atuação esteve cercada por inúmeras críticas. Segundo Passeti (1987:62), "responsável por um elenco de propostas genocidas, Ihering acabou engendrando um amplo debate público acerca do futuro das populações indígenas, que culminou na criação do SPI, em 1910". O tenso debate criado sobre o extermínio dos índios fez com Ihering abandonasse o Museu e retornasse para a Alemanha em 1915.

Em 1916 o historiador Affonso d'Escragnolle Taunay assumiu a direção do Museu Paulista, criando as seções de história nacional e de etnografia, o que gerou a ampliação das coleções. (Schwarcz, 1993). Nesse período o Museu foi um importante centro de pesquisa e divulgação da Antropologia no Brasil, por conduzir expedições etnográficas, montar exposições sobre a cultura indígena e recuperar o acervo etnográfico que estava em completo abandono.

De acordo com as condicionantes históricas do período, inserido em um momento sócio-político determinante para o debate acerca das questões indígenas, e dos diretores que sucederam von Ihering, o Museu Paulista imprimiu um papel de destaque no campo das Ciências Sociais em São Paulo, entre outros, servindo de referência para várias gerações de pesquisadores. Até a década de 1930 desempenhava o papel de difusão do conhecimento antropológico, patrocinando expedições a campo, organizando coleções e debates com antropólogos e pesquisadores estrangeiros, visto que em São Paulo ainda não havia a formação de cientistas sociais, possível apenas a partir de 1935 com a fundação da Escola de Sociologia e

Política e em 1936, da Universidade de São Paulo.

O primeiro etnólogo de formação a assumir as funções diretivas no Museu Paulista foi Herbert Baldus, dedicando-se "ao ensino, à pesquisa, à divulgação científica e à tentativa de instituir uma política indigenista comprometida com a preservação das etnias indígenas" (Sampaio-Silva, 2000:1), responsável também pela criação do setor de Etnologia em 1946, da organização de coleções de povos indígenas brasileiros e da edição da nova série da Revista do Museu Paulista. Formado em etnologia pela Universidade de Berlim fixou-se em São Paulo em 1933 tornando-se um dos principais "articuladores das relações entre a antropologia brasileira e os demais centros produtores na Europa e Américas" (Passador, 2002:99).

Os caminhos se desdobraram e a partir da década de 1940 a universidade passou a produzir o conhecimento científico, enquanto cabia aos museus a tarefa de patrocinar expedições e organizar coleções etnográficas. "A prática de colecionamento refletia também uma visão humanista, no sentido de preservar a cultura de povos indígenas que se acreditava que fatalmente se extinguiria". (Abreu, 2005:107). Durante sua gestão, nas décadas de 1940 e 1950, Herbert Baldus imprimiu um novo feitio institucional elevando as coleções etnográficas para cerca de quinze mil itens, constituídas de acordo com as concepções científicas da época.

Baldus, diretor do setor de Etnologia e grande interessado nos objetos indígenas, contratou Harald Schultz em 1947 como assistente de etnologia, com o objetivo ampliar o acervo material e documental do museu. Conhecido como grande fotógrafo interessado pela preservação das culturas indígenas, por ter acompanhado as expedições do Marechal Rondon e organizar o Departamento de Documentação Fotográfica do SPI,

foi incumbido de formar coleções sistemáticas e temáticas para o museu. Esta experiência junto ao SPI e a convite deste órgão governamental, resultou na viagem de exploração etnográfica que Schultz e Baldus fizeram em 1947, entre os índios Karajá, quando formaram a primeira coleção para o Museu. Implantava-se uma nova mentalidade nos métodos de coleta, de certa maneira mantida até hoje, em que o objeto apenas revela sentido quando registrado em seu contexto cultural.

A experiência fotográfica e filmográfica de Harald Schultz deu amplitude aos registros das coleções, da mesma maneira como havia feito Lévi-Strauss em 1936, com as coleções do Museu do Homem de Paris (Passeti, 1999). Muitas peças coletadas para o museu foram filmadas em seu processo de manufatura, dando visibilidade a diversidade indígena e principalmente as técnicas de confecção de vários artefatos, que hoje se encontram no acervo material do MAE. Ele faleceu em 1966 deixando um rico acervo com mais de cinco mil peças, sessenta filmes etnográficos e mais de duas mil fotografias que retratam o cotidiano de vários grupos étnicos, enfocando a singularidade de cada sociedade nos vários níveis de organização social. A parceria de Baldus com Schultz inaugurou a prática de critérios científicos e metodológicos para a formação das novas coleções no Museu Paulista, visando definir os traços de identidade étnica através da produção material e simbólica de cada grupo (Campos, 1996).

Na década de 1960 o Museu Paulista, entre outros museus de São Paulo, como os Museu de Zoologia, Museu de Arte Contemporânea e o antigo Museu de Arqueologia e Etnologia, passaram a fazer parte da Universidade de São Paulo, obedecendo a uma nova diretriz para os museus universitários, renovando o diálogo entre as universidades brasileiras e os

museus, e definindo o perfil de cada instituição.

A partir de 1960, a adoção de métodos de investigação e coleta de artefatos, passou a ser norteadada pela noção de que estes transmitem informações necessárias para a construção de referenciais que sejam capazes de reconhecer a diversidade de manifestações culturais em seu contexto geográfico, histórico e sócio.

O acervo do Museu Paulista passou por duas fases de desmembramento, a primeira em 1939 com a transferência das coleções zoológicas para sede própria ao lado do Museu Paulista e, a segunda, em 1989, quando a Universidade de São Paulo unificou seus acervos de arqueologia e etnologia. Nesse contexto, em 1989 foi criado o atual Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da Universidade de São Paulo, originário da fusão dos acervos arqueológicos e etnológicos do Museu Paulista, do antigo Museu de Arqueologia e Etnologia, do instituto de Pré-História e do Acervo Plínio Ayrosa (do departamento de Ciências Sociais), passando a acolher um dos maiores e mais representativos acervos de etnologia brasileira, com sede na Cidade Universitária.

Sob a ótica de seu acervo, podemos considerar que o MAE é detentor de uma das maiores, mais significativas e mais bem preservadas coleções do patrimônio etnológico indígena brasileiro, em que, coletar, estudar, documentar, organizar, guardar, conservar, expor e educar tem sido um de seus grandes desafios.

Os estudos com objetos museológicos são um meio de buscar evidências das dinâmicas sociais de povos indígenas, refletindo na produção material as formas peculiares de representação de seu meio ambiente, a imagem que possuem de sua sociedade e a visão de seu mundo.

Em trabalho recente a respeito dos objetos na estética Lévi-Straussiana, Passetti (2004 a:126) enfatiza, que

A antropologia de Lévi-Strauss nos ensina a pensar o objeto, a mergulhar em seu interior, como faz o artista com seu modelo (empírico e lembrado), e a explodir o pensamento para todos os lados, buscando articulações teóricas e empíricas, históricas e mitológicas, plásticas e semânticas, naturais e culturais. Pensar o objeto implica nos aproximarmos dele como um resultado de um processo de criação, e do próprio artista. Como materialização de estruturas de pensamento, o objeto nos incita a invadir o vasto campo intelectual que comporta as formas possíveis de pensamento organizado, da estética aos mitos.

Nesse sentido, os museus etnológicos buscam desenvolver metodologias que permitam explorar o potencial de pesquisa das coleções e extrair de conteúdos formais significados em conexão ao seu universo de produção, sendo este um dos grandes desafios para os etnólogos que trabalham com artefatos preservados em museus.

Nas últimas décadas, pesquisas etnológicas como as de Costa (1978), Ribeiro (1978, 1986, 1988), Taveira (1982), Velthem (1998), Dorta (1992), Vidal (2000), Abreu (1996), Campos (1996, 2002), entre outros pesquisadores ligados a museus, têm demonstrado a importância do estudo da arte e do artefato de sociedades indígenas, como elementos enunciadores de significados culturais para o grupo produtor, em que a produção material passa a ser estudada como um dos componentes dos processos sociais, epistemológicos e políticos, criando a interface com a maneira como as coleções são investigados hoje no MAE.

A antropologia nos ensina a olhar o objeto como materialização de pensamento e significados culturais. Nesse sentido, compartilho da idéia de que os objetos, enquanto sistemas de representação visual cumprem a função semântica de ordenação e comunicação dos referenciais simbólicos. Personificam papéis da ordem interna de uma sociedade, como encarnações materiais.

Nossa maneira de conhecer acervos de museus é apenas uma das formas possíveis, não a única, restando saber como pensam os indígenas. Nesse sentido, buscamos junto aos produtores culturais, as referências necessárias para a compreensão de seu mundo material e o modo particular de organização da sociedade Karajá, bem como a visão que eles têm sobre a guarda de coleções nos museus. Trata-se de um trabalho de mão dupla onde os Karajá, como outros grupos indígenas, atribuem importância aos museus por preservarem a memória histórica de seus antepassados.

Esse fato fica ilustrado com a experiência de levar as fotografias das bonecas do acervo do MAE para a aldeia Karajá em 2005. Esta foi uma maneira de levar parte do acervo até eles e mostrar a importância de preservar e divulgar os objetos de sua cultura no museu. Esse foi um dos fatos que os estimularam a apoiar e colaborar para o desenvolvimento desta pesquisa e indicar a forma de organização das famílias de bonecas, até então desconhecida.

Por outro lado, em decorrência da implantação de uma política de revitalização das culturas tradicionais indígenas, atualmente é uma prática constante receber grupos indígenas para consulta das coleções. Alguns grupos indígenas formados por membros mais velhos da sociedade e acompanhados pelos jovens, buscam os objetos de sua cultura que não

são mais produzidos, na tentativa de ensinar a confecção para as novas gerações. Em suas visitas, geralmente levam objetos recentes para o museu, a exemplo dos Waurá, quando estiveram no MAE, possibilitando a ampliação das coleções com objetos contemporâneos, como também ocorre em outros museus.

#### 4.3. Composições: a formação das coleções Karajá

Os artefatos das populações indígenas do Brasil foram coletados desde os primeiros momentos de contato com os colonizadores e vêm ilustrando as vitrines de museus estrangeiros como objetos de povos "exóticos" desde o século XVI. O mais renomado destes objetos é o manto Tupinambá, sem exemplares no Brasil, bem guardados em alguns museus europeus. Pressupõe-se que as coleções brasileiras mais antigas sejam do século XIX, organizadas segundo paradigma pautado pelo colecionismo, uma prática de colecionar bens de sociedades diversificadas. Estima-se, no entanto, que objetos incorporados aos museus, por meio de coleções particulares que careciam de registros precisos, sejam de datas anteriores ao século XIX.

Visão que se transmuta na virada para o século XX, cedendo lugar às investigações científicas, preocupadas em conhecer o contexto da produção material. Preocupação, esta, transferida para a forma de composição das coleções do Museu Paulista, que incorpora as novas metodologias e sistemáticas de coleta. Esses processos estão registrados na Revista do Museu Paulista, publicação que mostra como se dá ao longo do tempo, a especialização dos procedimentos de formação das coleções. Uma

das principais referências sobre a composição e história do acervo é o trabalho de Tekla Hartman e Sérgio Damy (1986), que relata a origem das primeiras coleções oriundas do Museu do Estado, oriundas de acervo formado em 1877 pela incorporação da coleção particular do Major Joaquim Sertório e do Museu da Sociedade Auxiliadora. Com a transferência para o edifício construído em comemoração à Independência, no Ipiranga, o Museu do Estado passou a se chamar Museu Paulista, apelidado como Museu do Ipiranga.

O inventário desse acervo revela a falta de sistemática de registro das peças, sendo classificadas como "índios do Brasil" sem a referência étnica precisa, e não apresentando as datas e origem da coleta que, com certeza, muitas vezes são anteriores a 1877. A forma de documentação adotada neste período inicial restringe o potencial de pesquisa acerca das coleções, mas não o impede, pela existência de objetos similares em coleções documentadas com maior acuidade.

A coleção Karajá é uma das mais antigas e mais numerosas, comparando-se às coleções de outros povos indígenas. Ela é composta de cerca de quatro mil itens, dos quais mais de setecentos são bonecas.

Embora os documentos registrem a coleção de 1904 como a mais antiga, é possível reconhecer artefatos em coleções do final do século XIX como anteriores ao período da criação dos museus nacionais, lembrando que por não haver a normatização nominal das etnias indígenas o núcleo inicial foi formado por coleção particular classificada e designada como "índios do Brasil". A classificação por grupos lingüísticos se concretizou na década de 1950 com proposta encaminhada à primeira Reunião da Associação Brasileira de Antropologia. A partir dessa data, passou-se a reconhec-

er a identificar diversidade cultural e lingüística dos índios brasileiros.

A criação dos museus nacionais no século XIX justifica o fato de que as coleções mais antigas, formadas antes desse período, tenham saído do país para compor os cenários das culturas exóticas nos museus estrangeiros. Visto que os Karajá eram reconhecidos nos documentos históricos desde os primeiros tempos do contato com os colonizadores muitos de seus objetos foram levados para museus estrangeiros, como o Museo Prehistorico ed Etnográfico "Luigi Pigorini" de Roma na Itália, com entrada de duas coleções, uma em 1856, composta por 66 peças (incluindo bonecas), coletada pela Missão Dominicana, e outra em 1899, composta por 87 peças que compõem a coleção Luigi Buscalioni (Dorta, 1992:501-527).

Conforme mostram Damy e Hartman (1986) e Dorta (1992), a análise das coleções por ordem cronológica possibilita, pelo método comparativo, evidenciar as variantes de mudanças e permanências na elaboração dos objetos, "relevantes para o entendimento de dimensões contextuais e da própria dinâmica das sociedades envolvidas" (Dorta, 1992: 501). Por outro lado, segundo Berta Ribeiro (1986:33),

(...) o importante a considerar é que o colecionador, a época e a forma do colecionamento têm importância crucial para a avaliação de uma coleção e suas possibilidades de estudo. (...) Ao estudioso da coleção cabe discernir as motivações que, em cada caso, ocasionaram a coleta.

Nesse sentido, apresentamos a seguir, as coleções investigadas no MAE, uma das bases de nossa análise.

*Coleção Hofbauer*, apresenta o registro mais antigo, coletada por C.H. Hofbauer, que organizou uma coleção de 140 artefatos coligidos em 1904, no rio Araguaia. (armas, plumária e outros adornos, cachimbos, brinquedos e bonecas). Não há dados precisos sobre o coletor.

*Coleção Franz Adam*, coletada em 1908 e doada ao Museu em 1909, totalizando 118 peças. (Armas, plumária e outros adornos, cerâmica, bonecas, itens da indumentária, trançados, brinquedos, amostras de matéria prima, pentes e utensílios diversos). Natural da Silésia, estava a dez anos no Brasil quando foi convidado por Fritz Krause para acompanhá-lo ao Araguaia em 1908. Dono de um pequeno comércio próximo a Itanhaém - litoral sul de São Paulo - colecionava animais e plantas.

*Coleção Bandeira Anhanguera*, deu entrada no Museu em 1937, resultante da expedição de mesmo nome, à bacia do Araguaia. Chefiada por Hermano Ribeiro da Silva, buscava a penetração do vale do rio das Mortes e da serra do Roncador. Darcy Bandeira de Melo, encarregado da coleta de material etnográfico organizou uma coleção com 54 peças (armas, adornos, amostras de matéria prima, cerâmica).

*Coleção Tiede, W.* Professor secundário de colégio alemão em São Paulo, formou a coleção em viagem para o Araguaia em 1938 e 39. Inicialmente a coleção foi comprada pelo Museu Dom José de Cuiabá/MT. Em 1945, com a morte de seu fundador e colecionador, o material etnográfico foi transferido para o Museu Paulista, do qual faz parte a coleção Karajá com 29 peças que hoje se encontra no MAE, (Adornos, carimbos,

armas, amostras de matéria prima, cerâmica, bonecas).

*Coleção Schultz, H.* Coletou entre 1946 a 1960, cerca de 2126 artefatos dos Karajá, formando algumas coleções temáticas, dentre elas a cerâmica com especial destaque às bonecas. Configuram-se como as primeiras coleções sistemáticas, em que o coletor e etnógrafo do Museu Paulista adotou critérios de coleta seguindo os métodos de investigação desenvolvidos pela Antropologia. Discípulo informal de Rondon e Nimuendajú começou sua carreira como fotógrafo etnográfico do SPI. Em 1946 estudou etnologia na Escola de Sociologia e Política de São Paulo com Herbert Baldus, com quem começou a trabalhar no Museu Paulista no ano seguinte, coletando e documentando mais de seis mil artefatos, cerca de um terço do acervo atual.

#### 4.4 A Descoberta da Família

Após dois anos de estudo com as coleções Karajá do MAE e da bibliografia de apoio, tive a iniciativa de buscar referências sobre as coleções na aldeia de Santa Isabel, dando sentido ao que nos ensinou a antropologia de Mauss, Boas e Lévi-Strauss, ao atribuir aos museus o papel de prolongador da pesquisa de campo. O fato de trabalhar com coleções já formadas, obrigou a inversão de procedimentos implicando em viagens à campo, no local de origem das coleções para "prolongar" e ampliar o entendimento sobre as bonecas.

A pesquisa só teria significado com a análise dos elementos que não acompanhavam os conceitos classificatórios dos objetos do museu, bem como dos fatores internos que condicionavam a produção das bonecas

em tão larga escala. As informações sobre as bonecas das coleções do MAE se restringem aos detalhes técnicos como número de registro, descrições morfológicas, matéria prima, técnica empregada, dimensões, local de guarda, coletor, data e origem. São dados de gerenciamento de acervo que não respondem o porquê e para que as ceramistas Karajá vêm produzindo as bonecas há séculos em tão larga escala, tendo em vista que vários museus com acervos etnográficos no Brasil e no exterior possuem muitos exemplares da cerâmica figurativa. Estas e outras questões só poderiam ser respondidas pelas ceramistas que dão continuidade a essa prática secular.

O primeiro encontro com os Karajá aconteceu em abril de 2005 na Festa Nacional do Índio em Bertioga, quando expressei o interesse em visitá-los para conhecer as ceramistas e como eram feitas as bonecas guardadas no Museu. Em janeiro de 2006, estava em São Félix do Araguaia, na margem oposta do rio Araguaia que faz divisa com a aldeia, na qual cheguei na mesma tarde com autorização do Cacique Iwrraru. Ele me acolheu em sua casa, junto a sua família, na aldeia Wataú. "Quer conhecer Karajá, então vai dormir como Karajá, comer como Karajá e viver como Karajá" (Iwrraru, 2005). Dez minutos depois, estávamos desembarcando na ilha do Bananal.

Chegando na aldeia Santa Isabel, fui apresentada à comunidade, por Iwrraru, como "a professora de São Paulo interessada em estudar as bonecas", o que favoreceu de imediato o convívio com as mulheres e principalmente com as ceramistas das três aldeias, Santa Isabel, JK e Wataú.

A série de mais de duzentas fotos de bonecas do acervo do MAE, levada para mostrar a eles os inúmeros exemplares preservados no

Museu, intermediou o diálogo com as mulheres Karajá que durante um mês apresentaram todos os processos de confecção das bonecas, bem como a identificação de cada representação de acordo com o sexo, as fases de idade e a condição matrimonial. Começava a conhecer o que se passava na imaginação das artistas, e, com isso os objetos ganhavam mais sentido, pois podia-se perceber neles a ação e a sensibilidade das ceramistas. O contrário ocorre no contato diário com as peças do Museu, que se dá de forma técnica, onde objetos e números de registro se conjugam para garantir a guarda e preservação. Esta não é a única função do museu, mas é a base técnica para garantir a pesquisa, a difusão e a educação em um museu universitário.

Na véspera do retorno para São Paulo, recebi de Korixa, entre os vários presentes, uma família de bonecas. Ela é uma das ceramistas mais antigas, que me mostrou os processos de modelagem e de queima dos objetos cerâmicos, quando confeccionava algumas bonecas para presentear sua neta que havia completado cinco anos de idade. Minutos antes de partir, quando eu estava terminando de embalar as bonecas para a viagem, uma das mulheres perguntou quem havia dado aquela família.

Eu não a tinha procurado, pois essa forma de organização das bonecas em conjuntos que representam a família Karajá era inexistente nos museus, em registros visuais e na literatura etnográfica, até aquele momento. Eu estava ganhando de presente um dos propósitos básicos deste estudo: a comprovação, no ambiente Karajá, da hipótese de que as bonecas representam algo além do brinquedo.

Decorridos seis (longos) meses, deu-se em julho de 2006 o retorno às aldeias de Santa Isabel, JK e Wataú. A experiência anterior

em campo, o amadurecimento teórico adquirido nesse intervalo e uma série de questões levantadas, favoreceu o emprego de técnicas para obtenção de dados empíricos, para a organização das coleções temáticas e principalmente para investigar a "família" de bonecas. A minha chegada já era esperada pelos Karajá e pelas ceramistas que haviam confeccionado, em minha ausência, alguns conjuntos de famílias. Estes conjuntos deram início à minha coleção particular de estudo, que representa hoje a primeira coleção temática com a organização de famílias, sendo uma delas doada para o MAE, outra para o Museu da Cultura da Basiléia na Suíça e mais uma para o Museu da Cultura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, caracterizando as primeiras coleções desse gênero.

Composta por seis conjuntos com cerca de 60 bonecas produzidas por cinco ceramistas, 20 bonecas modernas e de 15 animais, coletados nos anos de 2005 e 2006, esta coleção possibilitou comparar as coleções do MAE e acompanhar o movimento dinâmico de mudanças e permanências na arte de confecção da cerâmica figurativa Karajá, bem como compreender a forma de organização das famílias de bonecas, desconhecidas até então.

As novas referências adquiridas com a pesquisa de campo ampliaram o espectro de informações sobre a confecção das bonecas e sua forma de circulação dentro e fora do ambiente cultural. O exame de sua vinculação à vida social demonstrou que as bonecas não têm um sentido apenas recreativo, conforme suposto, mas são conjuntos de objetos de transmissão cultural, e por sua vez, podem ser utilizadas como fonte para a compreensão mais ampla da sociedade Karajá.

A comparação de exemplares das coleções do MAE com exemplares atuais produzidos pelas várias ceramistas Karajá, evidenciou que

grande parte dos padrões tradicionais continua sendo difundida, combinada aos novos modelos morfológicos, temáticos e gráficos, nas versões recentes. A variedade de versões registradas sobre o mesmo tema, tanto na boneca antiga como na moderna, demonstrou que o repertório é composto de elementos adotados de acordo com as preferências das ceramistas. Algumas preferem seguir os padrões conhecidos, outras experimentam e criam novos motivos gráficos e formas para o mesmo tema. Assim, uma boneca que representa a jovem solteira pode tanto apresentar uma pintura corporal tradicional e característica para a faixa de idade, quanto um desenho criado segundo a imaginação da autora, sem transformar a identificação da figura, desde que a ceramista mantenha os traços identificadores daquela fase, como o corte de cabelo e os adereços específicos de sua identidade sócio-cultural.

Este confronto com as bonecas coletadas em diferentes épocas e o exame da estrutura sócio cultural, evidenciou também, que as mudanças ocorridas na sociedade e na cultura Karajá sugeriram redefinições na confecção das bonecas, ao que Castro Faria (1954) classificou como a fase antiga e a moderna. Este processo de alteração temática surge como forma de ajustes à nova situação de contato com a sociedade envolvente, consumidora desses objetos.

Observamos aqui a criação de um processo de seleção que passou a definir o que é produzido para o comércio, já que recebem grande estímulo por parte de turistas e órgãos de proteção indígena. Além disso, a venda de sua produção artística é também uma maneira de garantir a sobrevivência de muitas famílias. Neste contexto, as bonecas que reproduzem cenas representativas da vida cotidiana Karajá passaram

a ser produzidas de maneira a cumprir as exigências dessa nova forma de distribuição dos objetos, bem como forma de adaptação às condições de vida que lhes foram impostas.

Contudo o contato com a sociedade não indígena, resulta também em estímulo para o desenvolvimento da arte tradicional, como forma de afirmação de sua identidade cultural. Neste contexto, afirma Darcy Ribeiro (1985:18),

(...) percebe-se claramente que a obra de arte faz parte das experiências atuais de uma sociedade: sua especialidade, sua autonomia, seu valor estético não se separam absolutamente das outras manifestações, materiais e intelectuais, da vida humana.

Hoje ocorre um novo processo de seleção do repertório para comércio, despertado pela valorização das famílias de bonecas deste estudo. As ceramistas começaram a produzir conjuntos de famílias para venda, cujos exemplares podem atualmente ser encontrados hoje, na Artíndia de São Paulo, no Museu Antropológico de Goiânia, no MAE e Museu da Cultura da Basiléia/Suíça, este último o primeiro a expor, em 2007, a família de bonecas Karajá.

Finalmente, neste processo que poderíamos chamar de trajetórias indígenas contemporâneas, está explícito que mesmo com a ocorrência de mudanças, as ceramistas continuam modelando inovações e transmitindo tradições.

## **Referencias Bibliográficas**

ABREU, R. 2005. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.31, Rio de Janeiro

BALDUS, H. 1936. Licocós., *Revista Espelho*, n. 21, Rio de Janeiro.

.....1948. Tribos da Bacia do Araguaia e o Serviço de Proteção aos Índios. *Revista do Museu Paulista*, v. II , São Paulo.

BOAS, F. 1947. *Arte Primitivo*. México-Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Econômica.

.....1996. *Arte Primitiva*, Lisboa, Fenda Edições, LDA.

CAMPOS, S.L. 2002. Bonecas Karajá: apenas um brinquedo? *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo 12:233-248.

CASTRO FARIA, L. 1954. Figurines em Argile Faites par las Indiens Karajá du Rio Araguaia. *Actes du IV Congrès International des Sciences Antropologiques et Etnologiques*, Vienne, Tome II.

..... 1959. *A Figura Humana na Arte dos Índios Karajá*. Publicações avulsas nº. 26, Rio de Janeiro, Universidade do Brasil, Museu Nacional.

CHARBONNIER, G. (1989) - Arte linguística, Etnologia: entrevista com Claude Lévi-Strauss, Campinas, Papyrus.

CHIARA, W. 1970. Les poupées de Indiens Karajá. Tese de Doutorado, École des Hautes Études em Sciences Sociales de Paris, Paris.

DAMY, A.S. & HARTMAN, T. 1987 . As coleções etnográficas do Museu Paulista: composição e história". Revista do Museu Paulista, ns., vol. XXXII, São Paulo, Universidade de São Paulo.

DESCOLA, P. 1996. "Constructing natures: symbolic ecology and social-practice", in : Descola, P. & Pálsson, G. (org). Nature and society: anthropological perspectives. Londres: Routledge,

DIETSCHY, H. 1978. Graus de Idade Entre Os Karajá do Brasil Central. Revista de Antropologia, v. 21 (69-85), Universidade de São Paulo, São Paulo.

D'ORTA, S.F. , 1992. "Coleções Etnográficas: 1650-1955". In: História dos índios no Brasil. Org. Cunha, M.C. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura/FAPESP e Cia das Letras.

DURKHEIM, E. & MAUSS, M. 1903. Algumas formas primitivas de classificação. Contribuição para o estudo das representações coletivas. L'Année Sociologique. 6e Année, pg.2-72, Felix Alcan ed. Paris.

EHRENREICH, P.M.A. 1948. Contribuições para a Etnologia do Brasil. Revista do Museu Paulista, nova série, São Paulo, v. 2: 8-174.

FÉNELON COSTA, M.H. 1959. O Realismo na Arte Karajá. Curitiba, Anais da III Reunião Brasileira de Antropologia.

..... 1978. A Arte e o Artista na Sociedade Karajá. Brasília, Fundação Nacional do Índio,

FORTUNE, D. 1977. "Gramática Karajá: um estudo preliminar em forma transformacional", in: Bridgeman, L. (org.), Série Lingüística, n.1. Publicações do Summer Instituto f Linguistics, Brasília.

FUNASA. 2006. Relatório Estatístico Annual. São Félix do Araguaia, Tocantins. Fundação Nacional de Saúde.

GEEL, A. 1998. Art and Agency: an anthropological theory. Oxford.

KRAUSE, F. 1911 a. In den Wildnissen Brasiliens, Leipzig.

.....1911 b. Die kunst der Karajá - indianer (staat Goyaz, Brasilien). Baesler -Archiv II (1): 1-31, Berlim e Leipzig.

.....1940-1943. Nos sertões do Brasil Central, Revista do Arquivo Municipal, São Paulo, v. 66 a 91.

LEROI-GOURHAN, A. 1984. O gesto e a palavra, v. 1 Técnicas e Linguagem, Edições 70, Lisboa, Portugal.

LATOUR, B. 1994. Les objets ont-ils une histoire? , Paris, Vrin.

LEVI-STRAUSS, C. 1975. Antropologia Estrutural, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

..... 1976. As Estruturas Elementares do Parentesco. São Paulo, EDUSP/VOZES

..... 1979. A Via das Máscaras. Lisboa, Editora Presença.

..... 1986. A Oleira Ciumenta. São Paulo, Ed. Brasiliense.

.....2001. Olhar, Escutar, Ler. São Paulo. Editora Schwarcz LTDA.

.....2005a. O Pensamento Selvagem. São Paulo, Editora Papyrus.

.....e Eribon, D. 2005b. De perto e de Longe. São Paulo, Cosac & Naif.

LIMA, A.C.S. 1987/88/89. Os Museus de História Natural e a Construção do Indigenismo: Notas para uma sociologia das relações entre campo intelectual e campo político no Brasil. Revista de Antropologia, Vs.30/31/32,

S.Paulo, Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo.

LIMA FILO, M.F. 1994. Hetohoky: um rito Karajá. Goiânia, Editora da UCG.

..... 2001. O desencanto do oeste: memória e identidade do médio Araguaia. Goiânia, Editora da UCG.

LIPKIND, W. 1948. The Karajá. Handbook of South American Indians - v.3, 179-191, United States Government Printing Office, Washington, Goiânia.

.....1940. Carajá Cosmography. Journal of American Folklore, vol. 53, n.210: 248-251, New York.

MACHADO, O.X.B. 1947. Os Carajás. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro.

MAGALHÃES, J.V.C. [1836] 1946. Viagem ao Araguaia, Cia das Letras, Coleção Brasileira, 28.

MATTOS, R.J.C. 1874. Corografia histórica da Província de Goyaz. Revista trimestral do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil, Rio de Janeiro, XXXVII (1): 213-398.

MAUSS, M. 1974 a. Introducción a la Etnografía, Colección Fundamentos 13, Madrid, Ediciones Istmo.

..... 1972. Manual de Etnografía. Ed. Pórtico, Lisboa.

..... 1974 b. Ensaio sobre a Dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In *Sociologia e Antropologia*, V. II, São Paulo, Edusp.

..... 1974 c. As técnicas corporais. In *Sociologia e Antropologia*, V. II, São Paulo, Edusp.

MELLO, D.S.B. 1982. *Entre índios e revoluções*. São Paulo, Editora Soma Ltda.

MUNN, N. 1966. *Visual Categories: an approach to the study of representational systems*. *Ame. Anthropologic*. Lancaster, 68.

NEIVA, A.T.S. 1986. *Introdução à antropologia goiana*. Goiânia, Editora de O Popular.

PASSETTI, D.V. 1999. *Minúsculo - Incomensurável. Claude Lévi-Strauss, antropologia e arte*. Tese de Doutorado, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

.....2004. *Antropologia e Arte de Viver*. In *Ciências Sociais na Atualidade: percursos e desafios/ Teresinha Bernardo e Silvia Tótora (organizadoras)*, São Paulo, Cortez.

..... 2004a. *Objetos na estética lévi-straussiana*. In: SILVA, Ana Amélia; CHAIA, Miguel. (Org.). *Sociedade, cultura e política: ensaios críticos*. São Paulo: EDUC, v. --, p. 117-128.

PRESTES, U. F. 2007. O indígena e a mensagem do advento: Missionários Adventistas e Povos Indígenas na Primeira Metade do Século XX. Tese de Doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo.

RIBEIRO, B. G. 1982. Artesanato indígena: para que, para quem? Boletim de Ciências Sociais, n.26, Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, Santa Catarina, Universidade Federal de Santa Catarina.

.....1985. A linguagem simbólica da cultura material. In: Suma etnológica brasileira. Arte Índia, Petrópolis, Vozes, FINEP, v. 3.

.....1985a. Os estudos de cultura material: propósitos e métodos. Revista do Museu Paulista, ns. Vol. XXX, São Paulo, Universidade de São Paulo.

..... 1988. Dicionário do artesanato indígena. Itatiaia/EDUSP, Belo Horizonte/São Paulo.

RIBEIRO, D. 1975. Cultura e línguas indígenas. Rio de Janeiro, RJ, Educação e Ciências Sociais II, n.6, UFRJ.

.....1986. Suma Etnológica Brasileira - Tecnologia Indígena. Petrópolis, Vozes.

.....1997. Confissões. São Paulo, Companhia das Letras.

RODRIGUES, A.D.I. 1986. Línguas brasileiras: para o conhecimento das

línguas indígenas. São Paulo, Loyola.

SÁ, C. 1983. Observações sobre a habitação em três grupos indígenas brasileiros. In *Habitações indígenas*, São Paulo, Nobel/Edusp.

SAMPAIO-SILVA, O. 2000. O Antropólogo Herbert Baldus. *Revista de Antropologia*, São Paulo, Universidade de São Paulo, vol.43, n.2.

SCHMITZ, P.I. 1976/77. Arqueologia de Goiás, seqüência cultural e datações de C-14. *Anuário de divulgação científica*, n.34, , Goiânia, Instituto goiano de pré-história e antropologia, UCG.

SILVA, H.R. 1936. *Nos Sertões do Araguaia*, São Paulo, Saraiva.

SIMÕES, M.F. 1992. *Cerâmica Karajá e outras notas etnográficas*. Goiânia, Editora da UCG/IGPA.

TAVEIRA, E. 1982. *Etnografia da cesta Karajá*. Goiás, coleção Teses Universitárias, Editora da Universidade Federal de Goiás.

TORAL, A.A. 1992 a. *Cosmologia e Sociedade Karajá*, Museu Nacional, Rio de Janeiro Tese de Doutorado.

.....1992 b. *Pintura Corporal Karajá Contemporânea*. *Grafismo Indígena*. Estudos de Antropologia Estética. Studio Nobel, FAPESP, EDUSP, São Paulo.

TURNER, V. 1974. *O Processo Ritual: estrutura e anti estrutura*, Ed. Vozes.

VELTHEM, L.H. 1998. *A Pele de Tuluperê: uma etnografia dos trançados Wayana*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi.

VIDAL, L.B. (org.) 1992. *Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo, Studio Nobel, FAPESP, EDUSP.

VIVEIROS DE CASTRO, E. 1986. *Arawete: os deuses canibais*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

.....1996. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, 2 (2).

.....2002. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena, in *A Inconstância da Alma Selvagem*, São Paulo, Cosac e Naify.

WÜST, I. 1975. A cerâmica Karajá de Aruanã. *Anuário de divulgação científica*, n.2, Gabinete de Arqueologia da Universidade Católica de Goiás, Goiânia.

..... 1981/1982. Observações sobre a tecnologia cerâmica Karajá de Aruanã. *Arquivos do Museu de História Natural, UFMG*, v.VI - VII.





*Saudades do Araguaia.*