



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Chang Whan

RITXOKO

A VOZ VISUAL DAS CERAMISTAS KARAJÁ



Rio de Janeiro
2010

Chang Whan

RITXOKO

A VOZ VISUAL DAS CERAMISTAS KARAJÁ

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais da Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial à obtenção do título
de Doutor em Artes Visuais

Orientadoras:
Lígia Dabul (EBA/UFRJ)
Bruna Franchetto (MN/UFRJ)

Rio de Janeiro
2010

Chang, Whan

Ritxoko: A voz visual das ceramistas Karajá / Chang Whan. -- Rio de Janeiro: UFRJ / EBA / PPGAV, 2010.
x, 205 f.: il.; 31 cm.

Orientadoras: Lígia Dabul e Bruna Franchetto

Tese (Doutorado em Artes Visuais) - UFRJ / EBA / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2010.

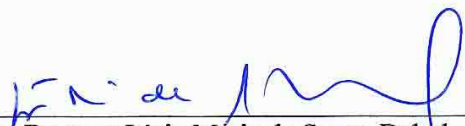
1. Cerâmica indígena. 2. Cultura material. 3. Antropologia da arte.
4. Imagem e Cultura – Tese. I. Dabul, Lígia. II. Franchetto, Bruna.
III. UFRJ / EBA / PPGAV. IV. Título

Chang Whan

RITXOKO
A VOZ VISUAL DAS CERAMISTAS KARAJÁ

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais da Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial à obtenção do título
de Doutor em Artes Visuais.

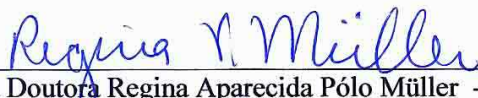
Aprovada em 14 de junho de 2010.



Professora Doutora Lígia Maria de Souza Dabul - EBA/UFRJ



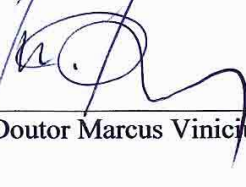
Professora Doutora Bruna Franchetto - Museu Nacional/UFRJ



Professora Doutora Regina Aparecida Pólo Müller - IA/UNICAMP



Professor Doutor Wallace de Deus Barbosa - IACS/UFF



Professor Doutor Marcus Vinicius Dohmann Brandão - EBA/UFRJ

Para Marcus Maia
que me levou para conhecer o povo Karajá

Agradecimentos

Aos muitos amigos *Iny* das Aldeias de *Hawalò*, *Bàtõiry* e *Krè Hawa*, onde fui sempre recebida com cordialidade. *Txikotoetuke!*

Agradeço de forma especial à *wanymy*, *Mahuederu* Karajá, ceramista e amiga de longas datas, que sempre procurou instigar o meu interesse pela sua arte, primeiramente me presenteando com muitas peças suas de *ritxoko*, e depois espontaneamente me explicando sobre os conteúdos simbólicos nelas impregnados.

À *Myixa*, *waesoru*, filha e sucessora de *Mahuederu* na arte cerâmica, também amiga de longas datas, que sempre me recebeu de braços abertos em sua casa, procurando colaborar com o meu estudo e a minha pesquisa. *Txikotoetuke!*

Às demais ceramistas de *Hawalò*, especialmente, *Komãtira*, e *Weararu*, por permitir-me acompanhar o processo de seu trabalho.

Às minhas orientadoras Lígia Dabul e Bruna Franchetto pelas importantes orientações, sugestões e estímulo.

À Fátima Nascimento, responsável pelo Setor de Etnologia do Museu Nacional pela gentil presteza em facilitar a minha pesquisa no acervo do setor.

À coordenação do PPGAV, especialmente à professora Ana Cavalcanti, que sempre pronta e gentilmente atendeu às minhas solicitações de ajuda e orientação.

À CAPES, pela bolsa de doutorado, apoio financeiro que viabilizou as minhas duas viagens de pesquisa de campo, nas aldeias de Santa Isabel do Morro e Fontoura, em julho de 2008 e julho de 2009.

À Fundação Nacional do Índio (FUNAI), pela autorização de pesquisa junto aos Karajá na Terra Indígena Parque do Araguaia, na Ilha do Bananal, no estado de Tocantins.

Ao PRODOCLIN, Programa de Documentação de Línguas Indígenas Brasileiras, do Museu do Índio, que possibilitou mais uma viagem a campo, em março de 2010.

“Quem conhece o solo e o sub-solo da vida sabe muito bem que um trecho de muro, um banco, um tapete, um guarda-chuva são ricos de idéas ou de sentimentos, quando nós também o somos, e que as reflexões de parcerias entre os homens e as cousas compõem um dos mais importantes fenômenos da terra.”

(Quincas Borba)

Machado de Assis, 1839-1908

RESUMO

O presente trabalho apresenta resultados de estudo realizado sobre a cerâmica figurativa Karajá, com base em pesquisa contextual, integrando dados bibliográficos, museográficos e de pesquisa de campo etnográfica. As *ritxoko*, como são chamadas pelas ceramistas Karajá, são analisadas nos seus aspectos materiais, formais, sígnicos, estilísticos e sociais, segundo uma perspectiva histórica, preconizada pela Teoria da Praxis, que considera que mudanças verificadas nos diversos âmbitos resultam de agências múltiplas em contínua e dinâmica interação - agências internas (ceramistas e cultura Karajá) e externas (compradores e cultura nacional envolvente), humanas (intenções conscientes) e não-humanas (contingências materiais), histórico-estruturais (previsíveis) e circunstanciais (não-previsíveis). Nesta perspectiva, a instituição de peculiar aspecto morfológico nas *ritxoko*, a saliência abdominal, como marca sígnica do gênero feminino pelas ceramistas Karajá é analisada como resultado de processo de “exaptação”, segundo proposição teórica de S. J. Gould (1979, 1991). A saliência abdominal poderia ser considerada como mais um exemplo de um “*spandrel*” cultural. Com base em material bibliográfico, no estudo das coleções etnográficas de cerâmica Karajá do acervo do Setor de Etnologia do Museu Nacional do Rio de Janeiro e em informações obtidas em pesquisa de campo, propõe-se a hipótese de que a origem das atuais *ritxoko* Karajá remontam à tradicional prática de modelagem de figuras em miniatura com cera de abelha, *tybora*. O trabalho de campo também gerou uma etnografia da tecnologia oleira Karajá. Por fim, o estudo traça o percurso das *ritxoko*, de sua origem como brinquedo de criança, de produção eventual, a peças produzidas em escala para fins comerciais, voltadas para um crescente mercado de arte e artesanato indígena. Neste processo, e no novo contexto, as *ritxoko* se tornam expressões artísticas que, de forma silenciosa porém eloquente, ecoam vozes femininas Karajá. Através de suas *ritxoko*, as ceramistas falam visualmente e afirmativamente sobre suas vidas e cultura, tanto para a sua própria gente, os *Iny*, como para o mundo *tori*.

Palavras-chave: cerâmica figurativa Karajá, cultura material, arte indígena, antropologia da arte, expressão artística feminina.

ABSTRACT

This dissertation presents the results of a study made on the Karajá figurative ceramics based on contextual research, integrating bibliographic and museum collection research with field work among the Karajá, indigenous people from central Brazil. The *ritxoko*, as they are named by the Karajá women potters, have been examined in their material, formal, semiotic, and social aspects, from a historical perspective, as advocated by the Practice Theory, which considers that changes observed in those various domains result from continuous and dynamic interactions among multiple agencies, which can be internal (the potters and the Karajá culture system) and external (traders and the surrounding Brazilian culture), human (conscious intentions) and non-human (material contingencies), structural (predictable) and circumstantial (unpredictable). From such a perspective, the institution by the women potters of a peculiar morphological feature, the “belly fold”, as the signic mark of the feminine gender on the *ritxoko*, is examined and analyzed as resulting from a process of “exaptation”, according to S. J. Gould’s theoretical proposition (1979, 1991). The *ritxoko*’s belly fold can be considered as one more example of cultural “spandrel”. Based on data crossing of bibliographic sources, evidence from ethnographic collections from The National Museum of Rio de Janeiro, and field work data, the hypothesis that the origins of the modern Karajá figurative ceramics go back to the common practice of modeling miniature figurines with bee’s wax, *tybora* is presented. Field work also produced an ethnography of the native ceramic technology. Finally, the study traces the course of development of the *ritxoko*, from its origin as children playing toys, only occasionally made, to items nowadays manufactured in large scale for commercial purposes, aiming at a growing market of indigenous art and crafts. In the process, and in this new context, the *ritxoko* have turned out to be artistic expressions of a silent but eloquent Karajá feminine voice. Through them, the women potters have been visually and affirmatively speaking to their own people, the *Iny*, as well as to the outside *tori* world.

Key-words: Karajá figurative ceramics, material culture, indigenous art, Anthropology of art, women art expression.

Nota sobre a grafia dos termos em Karajá

A grafia dos termos da língua Karajá utilizada nesta tese foi proposta pelo SIL (Summer Institute of Linguistics, atualmente denominado Sociedade Internacional de Linguística) e é adotada ainda nos dias atuais nas escolas das aldeias. Com exceção dos verbos, que são acentuados na raiz, todas as palavras são oxítonas. Indica-se ao lado de cada grafema o respectivo símbolo fonético do alfabeto da International Phonetic Association (IPA).

Consoantes:

b [b], como em “bola”
d [d], como em “dedo”
h [h], como em “hot” do inglês
j [dʒ], como em “job” do inglês
tx [tʃ], como em “check” do inglês
l [l], como em “lata”
m [m], como em “mala”
n [n], como em “novo”
r [r], como em “cara”
s [s] e [θ] (alofones), como em “sapo” e em “think” do inglês
t [tʃ], como em “tela”
x [ʃ], como em “xarope”
w [w], como em “water”
k [k], como em “key” do inglês

Vogais:

a [a], como em “aba”
e [e], como em “ele”
è [ɛ], como em “pé”
i [i], como em “isca”
o [o], como “ovo”
ò [ɔ], como em “pó”
y [ɨ], vogal central alta, entre [i] e [u]
à [ə], como em “about” do inglês
u [u], como em “uva”

Vogais nasais:

ã [ã], como em “irmã”
õ [õ], como em “onda”
ỹ [ã̃], como em “irmã”
ĩ [ĩ], como em “índio”

A língua Karajá, pertencente ao tronco linguístico Macro-Jê, apresenta variação diastrática de gênero: a fala dos homens, *habu rybe*, e a fala das mulheres *hawoky rybe*. No presente trabalho, optei por empregar os termos em Karajá segundo a fala feminina, tendo em consideração o fato de ser a cerâmica uma atividade exclusiva do domínio feminino na sociedade Karajá.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Introdução | 1 |
| 1 Os Karajá | 13 |
| 1.1 As mulheres Karajá | 21 |
| 1.1.1 As ceramistas Karajá | 29 |
| 2 As <i>ritxoko</i> | 36 |
| 2.1 <i>Hakana ritxoko</i> – ritxoko do tempo antigo | 41 |
| 2.1.1 <i>Tybora</i> - o princípio da modelagem figurativa | 44 |
| 2.2 <i>Wijina bede ritxoko</i> - ritxoko do tempo atual | 50 |
| 2.3 Retratos do Universo Karajá | 53 |
| 2.3.1 A vida Karajá - cotidiano e vida ritual | 54 |
| 2.3.2 O imaginário Karajá | 67 |
| 3 Imagem e identidade Karajá | 77 |
| 3.1 <i>Lasi</i> e <i>rakotuè</i> - penteados Karajá | 78 |
| 3.2 <i>Komaryra</i> - a marca facial de identidade <i>iny</i> | 79 |
| 3.3 <i>Ryti</i> – grafismo e pintura corporal | 81 |
| 3.4 <i>Isiywidyna</i> – os adornos corporais | 88 |
| 4 Soluções estético-formais nas <i>ritxoko</i> | 93 |
| 4.1 As protuberâncias torácicas | 93 |
| 4.2 <i>Dexi</i> | 94 |
| 4.3 <i>Benora</i> | 95 |
| 5 <i>Hawyky iweryky</i> – a saliência abdominal | 97 |
| 5.1 A forma que precede o conteúdo e a função sígnica | 104 |
| 6 Terra, água, fogo e ar – a tecnologia oleira Karajá | 116 |
| 6.1 As matérias-primas..... | 119 |
| 6.1.1 <i>Suu</i> – o barro | 120 |
| 6.1.2 <i>Mawuxide</i> – o antiplástico | 124 |
| 6.1.3 A massa | 126 |
| 6.2 A modelagem – a busca da forma | 130 |
| 6.3 A raspagem | 138 |

| | | |
|---------|--|-----|
| 6.4 | A secagem | 139 |
| 6.5 | O acabamento | 140 |
| 6.6 | <i>Risōkre</i> – a queima | 142 |
| 6.6.1 | Queima de <i>Myixa</i> | 144 |
| 6.6.1.1 | Primeira queima de <i>Myixa</i> | 145 |
| 6.6.1.2 | Segunda queima de <i>Myixa</i> | 148 |
| 6.6.2 | Queima de <i>Komātira</i> | 155 |
| 6.6.2.1 | Primeira queima de <i>Komātira</i> | 156 |
| 6.6.2.2 | Segunda queima de <i>Komātira</i> | 157 |
| 6.6.3 | Queima de <i>Weararu</i> | 160 |
| 6.6.3.1 | Primeira queima de <i>Weararu</i> | 160 |
| 6.6.3.2 | Segunda queima de <i>Weararu</i> | 162 |
| 6.7 | A pintura e os adereços finais | 166 |
| 7 | Em busca do mercado | 179 |
| 7.1 | Hibridismo | 183 |
| | Conclusão | 185 |
| | Referências | 188 |
| | Glossário | 192 |

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende contribuir para o campo de estudos sobre arte e cultura material indígena no Brasil, tendo como objeto de investigação a arte oleira Karajá - mais especificamente, a cerâmica figurativa tradicionalmente produzida pelas mulheres ceramistas Karajá. Conjugando pesquisas de cunho bibliográfico e museográfico, realizado no Setor de Etnologia do Museu Nacional do Rio de Janeiro, com trabalho de campo nas aldeias Karajá, na Ilha do Bananal, estado de Tocantins, esta tese apresenta, de modo original, algumas contribuições para uma melhor compreensão desta manifestação artística indígena.

Primeiramente, proponho, com base em evidências levantadas na pesquisa, a hipótese de que a origem das peças figurativas em cerâmica Karajá remonta possivelmente à tradicional prática de modelagem de miniaturas figurativas em cera de abelha, *tybora*. Prática ainda corrente, embora em menor escala, em circunstâncias diversas, que incluem desde mero entretenimento lúdico a práticas xamânicas.

Apresento também uma análise historiográfica sobre a instituição, pelas mulheres ceramistas, de um aspecto morfológico nas figuras, a saliência abdominal, como marca sógnica do gênero feminino. As proposições teóricas de S. J Gould (1979, 1991), introduzidas junto aos conceitos de “*spandrel*”, exaptação, e cooptação, ajudam a compreender interessantes aspectos da fenomenologia da materialidade nas culturas humanas.

Na revisão de trabalhos considerados clássicos na referência sobre a cerâmica figurativa Karajá, como os de Castro Faria (1959, 1979) e Fénelon Costa (1978), contribuo com o esclarecimento de alguns equívocos de análise e interpretação apresentados pelos autores, esclarecimentos estes obtidos em trabalho de campo.

Também com base em trabalho de campo apresento uma etnografia da tecnologia oleira Karajá, em que discorro sobre todo o trabalho das ceramistas, desde a prospecção das matérias primas até o acabamento final, com a pintura e a aposição de adornos tradicionais nas peças e a sua destinação à venda.

As *ritxoko*, como são denominadas no dialeto feminino Karajá¹, são relativamente bem conhecidas por apresentarem aspectos formais estilísticos bem distintos, além de veicularem uma grande variedade de expressões temáticas. Desde as primeiras incursões de etnólogos entre as populações Karajá registram-se referências às “bonecas Karajá”. O alemão Paul Erhenreich, que esteve na região do Araguaia no ano de 1888, foi responsável pelo primeiro estudo sistemático sobre o povo e a cultura Karajá (1948), tendo coletado muitos exemplares de “*likoko*” (ps. 58, 134) e outros artigos de sua cultura material. Também Fritz Krause esteve entre os Karajá em 1908, durante a Expedição ao Araguaia de Leipzig, ocasião em que estudou aspectos de sua organização social, seus costumes, e cultura material. Reuniu e registrou muitos exemplares de “bonecas de argila e cera”, que foram levados ao Museu de Etnologia de Leipzig, na Alemanha.

De lá pra cá, as *ritxoko* passaram por muitas transformações, tanto nas suas características formais estilísticas, como nos seus modos de produção, além das mudanças relativas ao seu papel no seio da sociedade Karajá, fatores estes que resultaram em novas configurações socio-econômicas para as mulheres ceramistas. Tanto esses aspectos formais quanto os relacionados às mudanças ocorridas em âmbitos diversos da vida social das mulheres Karajá serão analisados e discutidos no presente trabalho.

Pela qualidade técnica e estética alcançada pelas ceramistas, as “bonecas Karajá” são atualmente muito apreciadas no mercado de arte étnica, podendo ser encontradas com frequência em lojas especializadas, assim como em museus de etnologia no Brasil e no mundo, em exposições ou em suas reservas técnicas. Dentre os principais museus no Brasil que dispõem de coleções representativas de *ritxoko* Karajá destacam-se o Museu Nacional e o Museu do Índio, no Rio de Janeiro; o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo; o Museu Antropológico de Goiânia da Universidade Federal de Goiás; e o Museu Paraense Emilio Goeldi. Na Europa as *ritxoko* também podem ser encontradas nos principais museus de etnologia, como no Museu do Homen, na França e nos Museus de Etnologia de Berlin e Leipzig, na Alemanha, que contam com coleções das mais antigas, reunidas pelos citados etnólogos alemães.

As análises e reflexões sobre a arte oleira Karajá foram inicialmente fomentadas por algumas questões basilares que pautam a investigação etnográfica no estudo de cultura material: Que arte é essa? Quais são as suas especificidades? Quais são os elementos

¹ *Ritxoo*, no dialeto masculino, traduz-se como “bonecas”.

formais que se constituem como marcas s gnicas identificadoras da sua procedência cultural? Como poderíamos configurar uma tipologia (-estilística? -temática?) Que técnicas são usadas na sua produção? Qual o lugar da cerâmica na vida social Karajá? Por que as mulheres ceramistas fazem as *ritxoko* (em tempos antigos? e atualmente?) Que mudanças (formais? sociais? econ micas?) acarretaram o advento da comercialização das *ritxoko*? São questões iniciais que levanto e as quais procuro responder com base em pesquisa contextual, integrando estudos bibliográficos, pesquisa museológica e trabalho de campo.

No transcurso da pesquisa, outras questões relativas à historicidade das *ritxoko* enquanto signos materiais, surgiram e se impuseram. Considerando que todo item de cultura material é em potencial um signo e todo signo tem uma história, a questão que se segue é: Como se instaura a significação? Ou, como são criados e instituídos os signos? São questões de abrangência mais ampla que conjugam reflexões desenvolvidas na área da semiótica e da cultura material. Webb Keane (2005), em seu estudo sobre vestuário (ps. 182-205) aponta para a adequação do modelo semiótico de Peirce aplicado ao estudo de objetos, uma vez que este autor situa os signos dentro de um “world of material consequences” (p. 186), onde “concrete circumstances were essencial to the very possibility of signification” (op.cit). Segundo essa perspectiva processual, fundada nas idéias de sociabilidade, historicidade e contingência, o processo de significação se dá dentro de um leque de possibilidades de relações entre signos, interpretações e objetos. Iconicidade, determinada por relações de semelhança, indexicalidade, por conexão ou contiguidade, e simbolismo, por associação convencional, são possibilidades de relação entre objetos-signos e significações possíveis. Como argumenta Keane, e como podemos constatar com as *ritxoko* Karajá, o contexto da produção dos objetos pode ser uma instância reveladora desses processos de significação.

Alfred Gell, em “Art and Agency” (1998), transfere o conceito de agência, comumente atribuída aos seres humanos, senhores dos objetos, aos próprios objetos, quando se considera que a estes podem ser atribuídas as causas de fatos e eventos históricos, transformações sociais, culturais, ou mesmo pessoais na vida dos que lidam com eles. Miller (2005) lembra que “what matters may often not be the entities themselves, humans or otherwise, but rather the network of agents and the relationship between them.” (p. 11). No caso das *ritxoko*, veremos que redes de agentes em contínua e dinâmica interação, formadas pelas ceramistas, pelos compradores e, principalmente, pelos próprios

objetos, na sua materialidade, fizeram desencadear uma sucessão de eventos que resultaram em novas formas de práticas e relações sociais, ou melhor, formas reelaboradas de antigas práticas, uma vez que, como afirma Sahlins, “toda mudança prática é também uma reprodução cultural” (1996, p. 144).

No âmbito do doutorado, o trabalho de campo produziu um estudo de caráter etnográfico, com base em dados e informações coletados durante visitas às aldeias Karajá de Santa Isabel do Morro, *Hawalo* e Fontoura, *Bâtôiry*, em três ocasiões²: julho de 2008, julho de 2009, e março de 2010³. Integram também a minha experiência de convivência com os Karajá as viagens prévias a estas aldeias empreendidas por ocasião da minha pesquisa sobre o jogo *reru*, figuras em cordéis dos Karajá, nos anos de 1997 e 1998⁴, tema de minha dissertação de mestrado em antropologia da arte no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Entretanto, o meu contato com o povo *Iny* (auto-designação dos Karajá) é bem anterior a esta época. A minha primeira visita à aldeia de Santa Isabel do Morro foi durante um encontro de professores indígenas promovido pelo Museu do Índio do Rio de Janeiro, em julho de 1988, quando participei da organização de uma exposição fotográfica na aldeia. Das relações de amizade travadas com algumas famílias nesta época, resultaram diversas ocasiões em que recebi em minha casa extensas visitas dos Karajá, especialmente de *Ijeseberi*, com família, que já vinha trabalhando, desde 1984, como consultor linguístico para o meu marido, o linguista Marcus Maia, pesquisador da língua Karajá, e de *Myixá*, minha principal informante na pesquisa sobre as figuras em cordéis. *Mahuederu*, a matriaca da família e grande ceramista, também já esteve várias vezes hospedada em minha casa, ocasiões em que ela sempre procurava instigar o meu interesse sobre a sua arte. Em diversas ocasiões, promovemos com *Mahuederu*, oficinas de “cerâmica indígena” em ateliês de renomadas ceramistas da cidade do Rio de Janeiro, como Clara Fonseca, Sylvia Goyanna, Keiko Mayama, entre outras, ocasiões em que muito aprendi e onde muitas questões foram levantadas com relação à tecnologia oleira Karajá, questões que com a pesquisa de campo puderam ser respondidas.

² com duração de um mês a cada vez.

³ Em março de 2010, a pesquisa de campo se realizou no âmbito do PRODOCLIN, Projeto de Documentação de Línguas Indígenas Brasileiras, do Museu do Índio em parceria com a UNESCO.

⁴ Nos meses de janeiro, também com duração de um mês a cada vez

O estudo também se apoiou em análises feitas a partir do exame da coleção de cerâmica figurativa Karajá que integra o acervo do Setor de Etnologia do Museu Nacional, uma das mais antigas do Brasil, bem como de minha própria coleção particular, constituída de produções recentes reunidas a partir de 1984. Como apoio bibliográfico sobre o tema específico da cerâmica figurativa Karajá, destacam-se os trabalhos pioneiros de Luis de Castro Faria, “A figura humana na arte dos índios Karajá” (1959), produzido com base em pesquisa também sobre a coleção de cerâmica figurativa Karajá do acervo de etnologia do Museu Nacional, e de Maria Heloisa Fénelon Costa, “A Arte e o Artista Karajá”, tese de livre docência para a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, publicado em 1978, cuja pesquisa se apoiou em trabalho de campo na aldeia de Santa Isabel do Morro entre os anos de 1959 e 1960.

A pesquisa com base em coleções etnográficas de acervos museológicos pode revelar-se como uma rica fonte de informações históricas, especialmente se as coleções são representativas em termos de períodos e se estiverem bem catalogadas. Contudo, como observam Ribeiro e Van Velthen (1999), uma pesquisa com base apenas em estudo de coleções etnográficas e informações bibliográficas não poderá ter o mesmo alcance, em termos de produção de conhecimento, que uma pesquisa de caráter contextual.

“A forma de comunicar toda a trama de interações que cerca um item da cultura materila é contextualizá-lo. Com isso se entende a explicitação não só dos processos de manufatura, dos modo de uso, dos materiais constituintes, mas das idéias e comportamentos associados. Trata-se de sistemas nos quais o objeto é parte integrante, mas extravasa a sua dimensão física.” (op cit, p. 106).

A pesquisa contextual permitiu esclarecer, por exemplo, diversos equívocos de análise e interpretação nos trabalhos de Castro Faria e Fénelon Costa, que têm sido ecoados em outros trabalhos posteriores⁵. O trabalho de campo propiciou ocasiões em que pude observar *in loco* o contexto social, econômico, e cultural em torno da atividade oleira das mulheres Karajá, bem como obter relevantes informações sobre o conteúdo simbólico das representações de seres sobrenaturais e personagens de narrativas míticas reproduzidas nas *ritxoko* pelas ceramistas Karajá.

As *ritxoko* serão aqui examinadas nos seus aspectos formais, funcionais e semiológicos. Analisaremos as características das variações formais que distiguem os estilos tradicional e moderno, bem como algumas soluções estéticas desenvolvidas pelas

⁵ Como os de Lima, T.A. (1987), Barros, M.P.A.A.V.M. (2004), Campos, S.M.C.T.L. (2007).

ceramistas Karajá no seu trabalho coletivo de criação. As funções sócio-culturais – lúdico-educativas – originárias das *ritxoko* serão também abordadas, assim como as circunstâncias socio-históricas que impulsionaram o movimento de inovações estilísticas, ocorridas principalmente na aldeia de *Hawalo* (Santa Isabel do Morro) a partir da primeira metade do século XX (F. Costa, 1978).

Pela riqueza temática apresentada nas *ritxoko* podemos tomá-las como verdadeiros retratos da vida e da cultura Karajá, mormente nas suas formas mais tradicionais. Contudo, as *ritxoko* retratam não apenas cenas do cotidiano como também imagens provenientes da complexa cosmologia Karajá, como personagens de suas histórias, de seus mitos e de seu extraordinário mundo sobrenatural, povoado por legiões de espíritos e seres de todas as espécies e categorias. É este um universo em que as dimensões do mundo físico, secular, metafísico e espiritual não encontram fronteiras definidas. Enquanto objetos mnemônicos, a cerâmica figurativa Karajá se revela, como veículo material que propicia acesso aos conteúdos imateriais da rica e complexa cosmologia Karajá.

Sendo a atividade oleira uma atividade que pertence exclusivamente ao domínio feminino, a discussão sobre a condição feminina Karajá estará necessariamente permeando todo o estudo. Podemos constatar, por exemplo, que as *ritxoko* fabricadas pelas mulheres ceramistas podem ser vistas como expressões visuais das mulheres Karajá. Através de suas *ritxoko*, as mulheres Karajá falam de suas vidas, de seus objetos de afeto, de suas crenças, de suas idealizações. Deste modo, as *ritxoko* nos fornecem uma via de acesso à visão de mundo feminina Karajá.

Especialmente produtivas foram as pesquisas de campo realizadas nas aldeias, por terem me propiciado oportunidades de acompanhar e registrar *in loco* os aspectos técnicos e os métodos de trabalho utilizados pelas ceramistas Karajá. As diversas e distintas fases da tecnologia oleira Karajá - desde a prospecção da matéria prima e o preparo da massa argilosa até a queima e a pintura, passando pela modelagem, raspagem, acabamento e secagem.

O exame dos dados e fatos reunidos na pesquisa instigam reflexões acerca da natureza das criações artísticas indígenas e dos fenômenos engendrados em seus processos criativos. São reflexões se inserem numa perspectiva mais ampla nos campos de estudos desenvolvidos em antropologia da arte e cultura material, assim como da história e teoria

da arte, fomentados principalmente pelas considerações desenvolvidas por autores como Howard Morphy (1994) e Robert Layton (1991) sobre arte e antropologia, Daniel Miller (2005), Webb Keane (2005) sobre a materialidade e a historicidade inerente aos objetos, Stephen. J. Gould (1979, 1991, 1997b) sobre fenômenos culturais e o conceito de exaptação, e Erwin Panofsky (1992) sobre os níveis de leitura semiológica que podem ser empreendidos na apreensão das *ritxoko*.

É preciso, no entanto, desde já, para início de conversa, considerar a ressalva que se deve fazer quanto ao uso do rótulo “primitivo” ao nos referirmos à categoria de arte na qual se insere o objeto do presente estudo. As designações “arte das sociedades tradicionais não-ocidentais”, ou “arte do quarto mundo” (Graburn, 1976), embora mais longas para enunciar, são preferíveis à “arte primitiva”, como Franz Boas empregou em um de seus escritos fundadores da antropologia cultural americana - “Primitive Art” (1955), e como muito comumente ainda se tem empregado. Isto em razão das conotações carregadas de valores inapropriados, pois associados a uma perspectiva evolucionista suscitada pelo termo “primitivo”. A arte, assim como a linguagem humana, são fenômenos universais derivados da faculdade mental humana de representação e expressão, cuja multiplicidade e riqueza de manifestações através das diversas culturas humanas atestam contra o determinismo da perspectiva evolucionista, quando postula que os grupos humanos espalhados pela superfície do planeta se encontram em diferentes estágios evolutivos, segundo uma ordenação linear unidirecional, que emprega termos como “primitivo” e “civilizado” marcando os dois extremos de uma suposta linha evolutiva.

Do ponto de vista da antropologia, Morphy (1994) preconiza o estudo da arte e da cultura material produzidas pelas sociedades tradicionais não ocidentais enquanto sistemas representacionais, ou seja, enquanto sistemas que codificam significação. É preciso, para tanto, segundo Morphy, que três aspectos sejam considerados de forma integrada no estudo do objeto: a forma, a função e o significado. Para isso o trabalho de campo torna-se fundamental, pois só em campo, através da investigação junto aos próprios artistas, os significados podem ser obtidos, diretamente, ou apreendidos, indiretamente. Nesse sentido, é preciso que as leituras e análises dos objetos sejam feitas a partir de categorias referenciais próprias, internas a estas sociedades. De fato, muito se perderia na investigação e análise em antropologia da arte se apenas comodamente nos servíssemos

dos conceitos e das ferramentas teóricas comumente empregados nos estudos sobre história e crítica da arte academicamente fundamentada da tradição européia.

As formulações conceituais de Stephen Jay Gould (1941-2002) ajudam a compreender a existência de um recorrente aspecto morfológico nas *ritxoko*, a saliência abdominal, cuja função sígnica é a designação do “gênero feminino”. Gould, paleontólogo, e historiador das teorias da evolução, da Universidade de Harvard, era um crítico da supremacia do quadro teórico darwiniano, demasiadamente centrado no paradigma adaptacionista. Propõe o conceito de “exaptação”⁶ para explicar uma multiplicidade de fenômenos naturais e culturais que não poderiam ser caracterizados como resultados funcionais de processos adaptativos. Muitos fenômenos exaptativos, observa Gould (1991), têm sido ignorados pelos pesquisadores, por não poderem ser explicados pelo conceito de adaptação, mola mestra da doutrina evolucionista darwiniana que dominou o pensamento nas ciências naturais e, por extensão, nas ciências sociais no século XX, mesmo quando estes, os fenômenos exaptativos, superam consideravelmente em número os fenômenos adaptativos. O conceito de exaptação, que se define como "useful structures not evolved for their current function, but coopted from other contexts" (Gould, S. J., Vrba, E. S. 1982 p. 4 apud Gould, S. J. 1991, p. 46), aponta para uma fenomenologia evolutiva que se caracteriza pela busca de formas e soluções de maior optimalidade material. A exaptação pode ser entendida como uma força intrínseca que tem a materialidade de buscar preferencialmente configurações e soluções formais da maneira mais eficiente, econômica e elegante possível. Como uma alternativa ao princípio da adaptação na explicação dos fenômenos evolutivos observados no mundo, tanto natural como cultural, o conceito de exaptação pode ajudar-nos a compreender e explicar inúmeros fenômenos e formas culturais, dentre os quais a “saliência abdominal” nas *ritxoko* Karajá. Encontramos também na tecnologia cerâmica outro exemplo incontestável de processo exaptativo: o emprego de antiplástico na mistura da massa argilosa, como será visto no capítulo sobre a tecnologia oleira.

O conjunto da produção das *ritxoko* se constitui como um sistema de representação visual estruturado e codificado com base nos códigos culturais Karajá. Desvendar esse código para poder ler as mensagens das *ritxoko* é também uma tarefa que a pesquisa se propõe. O que dizem as *ritxoko* sobre a cultura Karajá? Quais são os conteúdos simbólicos

⁶ “*exaptation*”, no original. Tradução minha.

veiculados por elas? Quem são os receptores (qualquer um que venha a se interessar em olhá-las) e os interlocutores (para quem as mensagens “falam” mais significativamente) destas imagens? E que mensagens são estas? – tendo-se em mente que as mensagens que temos a intenção de transmitir são apenas uma ínfima parte do conjunto de mensagens que estamos de fato, e não-intencionalmente, transmitindo.

Segundo o historiador e crítico de arte Erwin Panofsky, em seu trabalho intitulado “Significado nas artes visuais” (1991), na experiência de percepção de uma imagem podemos considerar que há três momentos fundamentais: o primeiro corresponderia à percepção imediata das características formais desta imagem, suas formas, cores, volume, motivos. Seria este o instante em que ela tem potencialmente a capacidade ou não de captar e reter a atenção de um possível receptor por um tempo maior. O segundo momento é aquele em que, uma vez captada a atenção do receptor, inicia-se um exercício de exame, uma “perscrutação visual”, em que a pergunta motivadora por trás da ação seria do tipo “do que se trata?”, “o que quer me dizer esta mensagem?” E o terceiro momento é finalmente quando, após o exame das características intrínsecas e contextuais, passa-se a uma tentativa de interpretação, ou seja, à busca do sentido, quando uma espécie de diálogo entre o autor da imagem e o receptor, agora um interlocutor, se estabelece.

Esses três momentos correspondem aos três níveis de decodificação visual postulados por Panofsky, quais sejam, o formal, o histórico-conceitual e o simbólico, que, por sua vez, correspondem aos procedimentos de “descrição pré-iconográfica (e análise pseudo-formal)”, de “análise iconográfica” e “interpretação iconológica”. No primeiro nível, o nível formal, o nosso foco estaria sobre os temas primários ou naturais, através de uma descrição pré-iconográfica baseada, fundamentalmente, na nossa experiência de mundo, aquela que se refere à nossa familiaridade com objetos e eventos. Em termos de teoria dos signos, estaríamos nos referindo à percepção e descrição formal dos significantes. No segundo nível, já estaríamos investigando os significados secundários ou convencionais, que fazem parte do “mundo das imagens, estórias e alegorias”(p. 64). Neste nível, inicia-se uma análise iconográfica, sendo imprescindível, portanto, que se conheça o conteúdo cultural que serve de pano de fundo para aquela imagem construída. No nosso caso em questão, trata-se da cultura Karajá. Já estaríamos nos ocupando com a tarefa de levantamento de um sistema de signos, do qual a imagem construída faz parte, e que ela veicula. No último nível, ou seja no nível da interpretação iconológica, estaríamos

investigando o significado intrínseco, ou o conteúdo, constituindo, assim, o mundo dos valores “simbólicos”. É a tarefa da interpretação iconológica, interpretação que, segundo Panofsky, se apoia numa “intuição sintética”, capacidade esta “que pode ser mais desenvolvida num leigo talentoso do que num estudioso erudito.” (p. 62),

No primeiro nível de leitura estaríamos percebendo as *ritxoko* em seus aspectos mais formais. Assim, observamos que se tratam de figuras em cerâmica, que apresentam aspectos característicos da estética esteatopígia (quadris e base volumosos), representando seres humanos, animais, ou sobrenaturais, alguns com braços, outros sem braços, e muitos compondo cenas que retratam a vida cotidiana e ritual Karajá. As *ritxoko* trazem pintura decorativa policromada, com motivos gráficos geométricos, em preto de jenipapo e vermelho de urucum, e compartilham uma série de características formais comuns que corroboram para a identificação de um estilo definido. Seria uma leitura pré-iconográfica das figuras enquanto imagens.

No segundo nível de leitura, ou seja, no nível da análise iconográfica, precisamos recorrer a informações de caráter etnográfico, informações provenientes do “mundo das imagens, estórias e alegorias” (p.64). No caso das *ritxoko*, a pesquisa de campo, juntamente com a pesquisa bibliográfica, fornecem o suporte para esta leitura, pois é preciso referenciar esta análise com base em temas e conceitos específicos, intrínsecos, da cultura Karajá. Assim é que podemos perceber, por exemplo, que o mundo do imaginário mítico Karajá se materializa e se torna tangível através das mãos de suas mulheres ceramistas, e que as marcas visuais identitárias da pessoa Karajá estão reproduzidas nestas *ritxoko* como signos que nos informam sobre estas imagens.

Nesta perspectiva, a etnografia se apresenta como instrumental fundamental no estudo da arte indígena, pois uma análise que se pretenda completa e precisa deve se pautar sobre um extenso trabalho de campo, com a ajuda de informantes e observação *in loco*. Só deste modo seria possível proceder a uma “descrição densa”, como preconiza Geertz (1973), para se chegar a uma interpretação que seja plausível e convincente sobre o que está sendo “dito” pelo objeto em questão, no caso as *ritxoko*, consideradas enquanto objetos de arte e enquanto produto de um fato social - a atividade oleira das mulheres indígenas Karajá. O que dizem as *ritxoko*? O que dizem as mulheres ceramistas Karajá?

“A participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o

primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo.” Clifford Geertz (1997, p.165)

No terceiro nível de leitura, que corresponde ao nível da interpretação iconológica, estamos em busca de significados intrínsecos, ou seja, do conteúdo das mensagens expressas pelas *ritxoko*. Segundo Panofski esta leitura interpretativa se faz com base em uma intuição sintética, esta baseada numa “familiaridade com as tendências essenciais da mente humana” (p.65)

Os três níveis de leitura, embora distintos, geralmente se fundem e ocorrem de forma integrada, pois, com efeito, referem-se a um mesmo fenômeno. Muitas outras leituras nesses três níveis serão feitas sobre diversos aspectos sógnicos visuais das *ritxoko* ao longo do trabalho. O levantamento - descrição e análise - do sistema sógnico estético expresso nas *ritxoko* é, sob esta perspectiva, um aliado para a compreensão do sistema cultural total - vida e mundo - Karajá. Isto é, imagem e cultura Karajá se espelham nas suas *ritxoko*, e, de modo reverso, as *ritxoko* espelham as formas culturais Karajá. Daniel Miller, em seu texto de introdução do livro intitulado *Materiality* (2005), lembra que

“We cannot know who we are, or become what we are, except by looking in a material mirror, which is the historical world created by those who lived before us. This world confronts us as material culture and continues to evolve through us.” (2005, p. 8)

Os objetos podem ser estudados como objetos históricos ou objetos que trazem em si uma historicidade. Um objeto histórico é aquele que vem de um tempo passado, atravessou um período de tempo, é um testemunho físico, material, de uma existência num mundo do passado. Por outro lado, um objeto que traz em si uma historicidade é aquele que tem uma história para contar, uma história não só sua, mas de toda uma classe de objetos da qual ele faz parte e representa, que atravessaram o tempo através de sucessivas transformações nas suas características materiais. Este objeto também conta a história dos contextos sociais e históricos em que ele se inseria, além das circunstâncias que geraram as mudanças pelas quais atravessou. As *ritxoko* foram estudadas segundo estas duas perspectivas, ou seja, enquanto objetos históricos, através do exame de exemplares das coleções etnográficas, e enquanto objetos que trazem em si uma historicidade, através da conjugação dos vários âmbitos da pesquisa. A historicidade inerente às *ritxoko* pode ser investigada sob as perspectivas da teoria da prática emergente, proposta por Comaroff & Comaroff (1992) e Sahlins (1996), que leva em consideração o fato de que os cursos dos acontecimentos não são necessariamente pré-definidos, pré-estabelecidos, mas resultam das relações circunstanciais e dialéticas entre sociedades e culturas em contato, sujeitos e

objetos, artesãos e artefatos, fatos e eventos. Esses autores salientam que muitas das transformações observadas numa sociedade decorrem de processos que se dão gradativamente e que se vão sedimentando com a prática contínua. O aprimoramento de técnicas de produção, por exemplo, são, em geral, eventos de longa duração, resultantes de muitas experimentações ao longo de gerações. Por outro lado podem também resultar de eventos circunstanciais que propiciaram mudanças mais rápidas no tempo. O presente estudo sobre as *ritxoko* ajuda a compreender que as seleções evolutivas podem ser dar muito mais por cooptação do que por adaptação. Que história elas podem contar sobre si e sobre tudo que as cerca? Uma pergunta para a qual a pesquisa se viu apta a oferecer algumas respostas.

O trabalho se apresentará estruturado da seguinte forma: no primeiro capítulo, apresento de forma panorâmica informações etnográficas gerais sobre o povo e a cultura Karajá, dirigindo o foco sobre o lugar e o papel da mulher na sociedade Karajá, com destaque final sobre as ceramistas. O capítulo 2, “As *ritxoko*”, apresenta o objeto do presente estudo, a cerâmica figurativa Karajá, o seu lugar na vida cotidiana das mulheres Karajá, e as suas funções sociais – lúdico-educativas – originárias e historicidade inerente a ela. Neste capítulo, são apresentadas as características formais dos dois estilos consolidados pelas ceramistas, e os conteúdos sógnicos que caracterizam as categorias temáticas observadas nas *ritxoko*. O terceiro capítulo, “Imagem e identidade Karajá”, analisa as marcas da identidade *Iny* reproduzidas nas *ritxoko*. O quarto capítulo analisa três soluções estético-formais desenvolvidas pelas ceramistas Karajá na modelagem das *ritxoko*. O capítulo 5 apresenta uma reflexão teórica sobre a noção de exaptação, empregada para explicar a presença de um elemento formal encontrado nas *ritxoko*, a prega ventral, que foi cooptado pelas ceramistas e convertido em elemento sógnico indicativo do gênero feminino. O capítulo 6 apresenta uma etnografia da tecnologia oleira Karajá, e apresenta aspectos técnicos da produção cerâmica, além de reflexões acerca dos processos e práticas que resultam em produção coletiva de conhecimento sobre a cerâmica. Finalmente, no capítulo 7, “Em busca do mercado”, tratamos de questões relacionadas à comercialização das peças. Uma ampla documentação visual é apresentada apoiando toda a discussão e argumentação do trabalho e caracterizando precisamente a sua inserção na linha de pesquisa “Imagem e Cultura” do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes.

1. Os Karajá

Os Karajá são um povo indígena brasileiro, habitantes imemoriais da Ilha do Bananal - ilha fluvial do Rio Araguaia - e cercanias, numa região que compreende as fronteiras entre os estados de Tocantins, Mato Grosso e Goiás. Os *Iny*, como os Karajá se auto-designam, se sub-dividem em três grupos principais: os Karajá propriamente ditos, os Javaé e os Xambioá (Karajá do Norte). A língua Karajá - *Inyrybe* (a fala dos *Iny*) - pertence ao tronco lingüístico Macro-Jê, sendo ativamente falada por todas as gerações na maioria das aldeias. Com algumas poucas exceções, como nas aldeias Xambioá de *Kurehe* e do PI Xambioá, ou como na aldeia Burudina, no município de Aruanã, em Goiás, na maioria das aldeias Karajá as crianças adquirem o *Inyrybe* como língua materna na primeira infância.

Com uma população atual de aproximadamente 2.900 pessoas vivendo em cerca de 16 aldeias⁷, o povo Karajá, de uma forma geral, tem conseguido, de forma admirável, preservar a sua cultura, a sua identidade étnica e a sua língua, mantendo suas práticas culturais e religiosas bastante ativas, mesmo com uma história de mais de dois século de crescentes contatos com a sociedade nacional envolvente. As aldeias de Santa Isabel do Morro (*Hawalò*) e Fontoura (*Bàtōiry*), localizadas na margem ocidental da ilha, banhadas pelo Rio Araguaia, na divisa com o estado de Mato Grosso, são as que concentram as maiores comunidades Karajá, atualmente com cerca de 650 e 620 habitantes⁸, respectivamente, e as que mais têm preservado e praticado as suas tradições culturais.

No domínio secular da vida social, constata-se uma crescente absorção de elementos culturais exógenos, provenientes da sociedade envolvente, tais como geradores de energia, para iluminação e funcionamento de eletrodomésticos como televisão e geladeira, lanchas para transporte fluvial (conhecidas na região como “voadeiras”), bicicletas, fogão a gás, panela de pressão, motocicletas, celulares, entre muitas outras sedutoras conveniências materiais que caracterizam o moderno estilo de vida das sociedades de consumo globalizadas. São novidades materiais e aspectos culturais da sociedade nacional que, ao serem incorporados na vida das comunidades Karajá, trazem, também, a reboque, a infiltração de suas conhecidas mazelas, lixo e sucatas nas aldeias,

⁷ Censo 2007 - DSEI Araguaia - FUNASA

⁸ Censo 2007 - DSEI Araguaia - FUNASA

açúcar e sal em excesso, e o alcoolismo e a prostituição figurando entre as mais lastimáveis, principalmente nas aldeias próximas às cidades, como no caso de Santa Isabel do Morro, *Hawalò*, próxima à cidade de São Félix do Araguaia, e Fontoura, *Bàtòiry*, e São Domingos, *KrèHawa*, que são próximos à pequena cidade de Luciara, em Mato Grosso.

A região tem sido cada vez mais visitada por veranistas regionais e turistas nacionais e estrangeiros na época da seca, quando a vazante do rio revela as belíssimas praias do Araguaia e a pesca é abundante. Os Karajá estão, portanto, bem familiarizados com as formas de vida da cultura regional local, muitos são funcionários da FUNAI ou FUNASA, recebem benefícios sociais do governo nos bancos, frequentam lojas, supermercados, *lan-houses*, restaurantes e bares das cidades, e alimentam desejos de consumo, integrando uma emergente classe da sociedade de consumo globalizada local.

Nas aldeias, contudo, mormente nos aspectos referentes ao domínio das práticas cerimoniais e xamânicas tradicionais, formas e conteúdos culturais, em seus aspectos tanto materiais como imateriais, têm sido preservados e praticados. O complexo ritualístico cíclico Karajá, que culmina com a grandiosa festa de iniciação de meninos na casa grande, o *Hetohokã*, descrito e estudado por André Toral (1992)⁹, Manuel Lima Filho (1994)¹⁰, e mais recentemente, na versão Javaé, apresentado por Patrícia de Mendonça Rodrigues (2008)¹¹, com todos os seus aspectos cosmológicos, simbólicos, sociais, e materiais, bem como suas implicações políticas, é, a cada temporada reatualizado e reafirmado com o mesmo vigor, sentido e forma legados do modo de ser *Iny* desde tempos imemoriais, promovendo a consciência e o orgulho da identidade *Iny* a cada reedição da festa.

Os Karajá são tradicionalmente e essencialmente um povo fluvial. Têm no rio Araguaia a sua imagem referencial de mundo, tanto secular como sagrada. O *Berohokã* - "a água grande", como é designado em *inyrybè*, representa, a um tempo, a fonte de vida e subsistência, e a evidência real e concreta do mundo cosmológico. Do fundo das águas do *Berohokã* saem os *ijasó*, seres extraordinários, ancestrais dos *Iny*, que visitam e interagem

⁹ TORAL, André A. 1992. *Cosmologia e Sociedade Karajá*. Tese de Mestrado. PPGAS, Museu Nacional, UFRJ.

¹⁰ LIMA FILHO, Manuel. F. 1994. *Hetohokã: Um Rito Karajá*. Goiânia: Ed. UCG.

¹¹ RODRIGUES, Patrícia de M. 2008. *A caminhada de Tanysiwè: Uma teoria Javaé da História*. Tese de Doutorado, Universidade de Chicago.

com os *Iny* atuais, seus descendentes, nas aldeias durante vários meses ao ano, quando ficam na casa dos aruanãs¹², saindo regularmente para dançar com as moças *ijadokomã*, ou andar pela aldeia, pedindo comida ou fumo, certificando-se de que tudo está em ordem, ou exercendo suas agências mágicas ou sociais específicas. Rodrigues esclarece:

“Chamados de *iasò* pelos Xambioá, *ijasò* pelos Karajá e *irasò* pelos Javaé, os aruanãs fazem parte da categoria geral *aõni*, traduzida por Toral (1992, p. 169) como “os que parecem ser (diversas coisas)”, referente a todos os seres mágicos e não sociais e que engloba desde os heróis criadores aos monstros antropomorfos canibais temidos, os *aõni* propriamente ditos. Tanto *aõni* quanto *irasò* são palavras traduzidas pelos Javaé como “bicho”, em Português, o que gera alguma confusão, pois não se trata de animais nem de demônios, esta última uma possível acepção da palavra no Português da tradição popular. É apenas de uma forma de diferenciar os seres humanos dotados de poderes mágicos, que se reproduzem magicamente, dos seres humanos terrestres sociais, cuja reprodução é física. A palavra “aruanã” é a tradução portuguesa (de origem tupi-guarani) para *irasò*, o nome do peixe amazônico *osteoglossum bicirrhosum*... É importante deixar claro que os aruanãs não são peixes, mas apenas os humanos mascarados mágicos e não sociais que, na maior parte, vivem no nível inferior, abaixo das águas, e que comparecem aos rituais realizados pelos humanos terrestres. Esses humanos que ficaram debaixo das águas ou para lá retornaram, transformando-se em aruanãs, são “parentes” dos que saíram e aqui se tornaram humanos sociais. “ (Rodrigues, p. 274)

Assim como o rio sintetiza na sua imagem a indistinção entre os planos secular e sagrado, a vida cultural - social e ritual - do povo *Iny* se pauta na sua direta referência à cosmovisão Karajá. Os ciclos rituais - como o rito iniciatório do *Hetohokã*, a festa da "casa grande" - seguem os ciclos das estações de chuva e seca, de cheia e vazante do *Berohokã*. A relação do povo *Iny* com o Rio Araguaia é uma relação que conjuga a ambiguidade dos sentimentos de amor e gratidão com medo e respeito. É o rio fonte de vida, prazer, sustento e ordem – banhos refrescantes no calor do verão, pescado em profusão, e lavagem de roupas e utensílios domésticos. É de lá no fundo do *Berohokã* que saem os aruanãs, que devem ser reverenciados e bem tratados para que sigam zelando pela ordem cósmica e social. É também no rio onde muitos entes queridos são perdidos, somem para não aparecerem mais, ou são posteriormente encontrados mortos, por afogamento, ataques de jacarés, ou outros *aõni*, bichos monstruosos. As causas são diversas, inclusive atribuídas a possíveis agravos aos *ijasò*. A “água grande” é, a um tempo, o dia-a-dia, o corriqueiro, e também o mistério, o temor e o fascínio sobre o que não se pode conhecer e compreender completamente.

¹² *Heto Krè*, a casa de aruanã ou casa das máscaras, é também denominada a casa dos homens, pois, além de se localizar no pátio dos homens, tendo sua porta virada para fora da aldeia, apenas estes podem nela ingressar.

A riqueza e complexidade da cosmovisão Karajá se materializa e se faz visível através de sua prodigiosa produção material artística¹³. Hábeis artesãos na cestaria¹⁴, no entalhe (canoas, remos, bancos, bordunas, brinquedos e utensílios diversos, em madeiras específicas), na plumária, na cerâmica (utilitária e figurativa), e diversos outros materiais, como algodão, líber (entrecasca de árvore), etc., os Karajá são detentores de saberes tecnológicos tradicionais sobre aproveitamento de materiais encontrados no seu meio ambiente, além de possuírem um apurado senso estético, que se reflete no seu extenso e elaborado repertório de padrões gráficos ornamentais e no esmero dedicado à pintura corporal, assim como no cuidado empenhado na fabricação de seus objetos e indumentária ritual. O fabrico em si dos artefatos é talvez ocupação das mais prazerosas entre as tarefas do dia-a-dia. É um prazer que advém da interface entre a fruição lúdica do construir concreto e a fruição estética da busca pelas formas consideradas belas.

Uma classe de artefatos são produzidos para uso interno nos eventos da vida cultural Karajá, como as indumentárias e adornos plumários, (cocares diversos como o *rahetô*, *latenirà*, *lòri-lòri*, brincos *kuè* e *dohorywe*, e saia *wetakana*), os adornos peitorais e colares em miçanga (*myrani*, *lokura woku*), as braçadeiras e perneiras em algodão (*desi*, *dekobute*, *walairi*), além dos objetos rituais usados pelos *hàri*, xamãs, feitos por eles mesmos, como os bastões de cura *wetxiwa* e a espada cerimonial *makyrè*. São objetos relacionados às práticas religiosas cíclicas, como as festas do *Hetohokã* e as danças de Aruanã, e nas festas dos encontros entre aldeias, *aõni-aõni*. Nestes eventos todos procuram exhibir o melhor de si, visualmente e performaticamente, através de suas vigorosas danças e cantos. Expondo com orgulho a sua melhor imagem, individual e coletivamente, sentem-se vistosos e gostam de ser fotografados.

¹³ Ver RIBEIRO, Berta G. 1988. Dicionário do Artesanado Indígena. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Editora da USP, e MOTTA, Dilza F. da. 2006. Tesouro da Cultura Material dos Índios no Brasil. Rio de Janeiro, Museu do Índio.

¹⁴ Ver TAVEIRA, Edna de M. 1982. Etnografia da cesta Karajá. Coleção Teses Universitárias. Goiânia: UFG.

Outra classe de objetos são produzidos com vistas à comercialização, atividade que tem crescido continuamente nas últimas décadas. Estes podem ser enquadrados na categoria dos objetos chamados por Graburn (1976) de “ethnic art” ou “tourist art”, na qual as peças de cerâmica figurativa se destacam como de maior produção em termos quantitativos. São itens que se caracterizam pelos seus aspectos de design híbrido, concebidos pelas artesãs com vistas à venda aos turistas da região, como *souvenirs* do Araguaia. Muitos itens integram esta classe de objetos, como os trabalhos masculinos de entalhe em madeira, *kawa kawa*, que, como a cerâmica figurativa, reproduzem elementos e instâncias da vida cultural Karajá, como canoinhas, figuras humanas *iny* e *ijasós*. Os *kawa kawa* e a cerâmica figurativa descendem dos brinquedos originais Karajá, miniaturas que serviram como primeiros objetos de presente (“agrados”) e troca entre os Karajá e os visitantes regionais. Há também as bandejas de fibra de buriti, as esteirinhas, *bykyrè*, com exemplares em miniatura da cultura material Karajá, além de muitos brincos e colares de sementes e penas, e artefatos de cabaça decorados. A estes itens as artesãs procuram incorporar, sempre que possível, uma identidade Karajá, através da aplicação dos motivos gráficos Karajá.

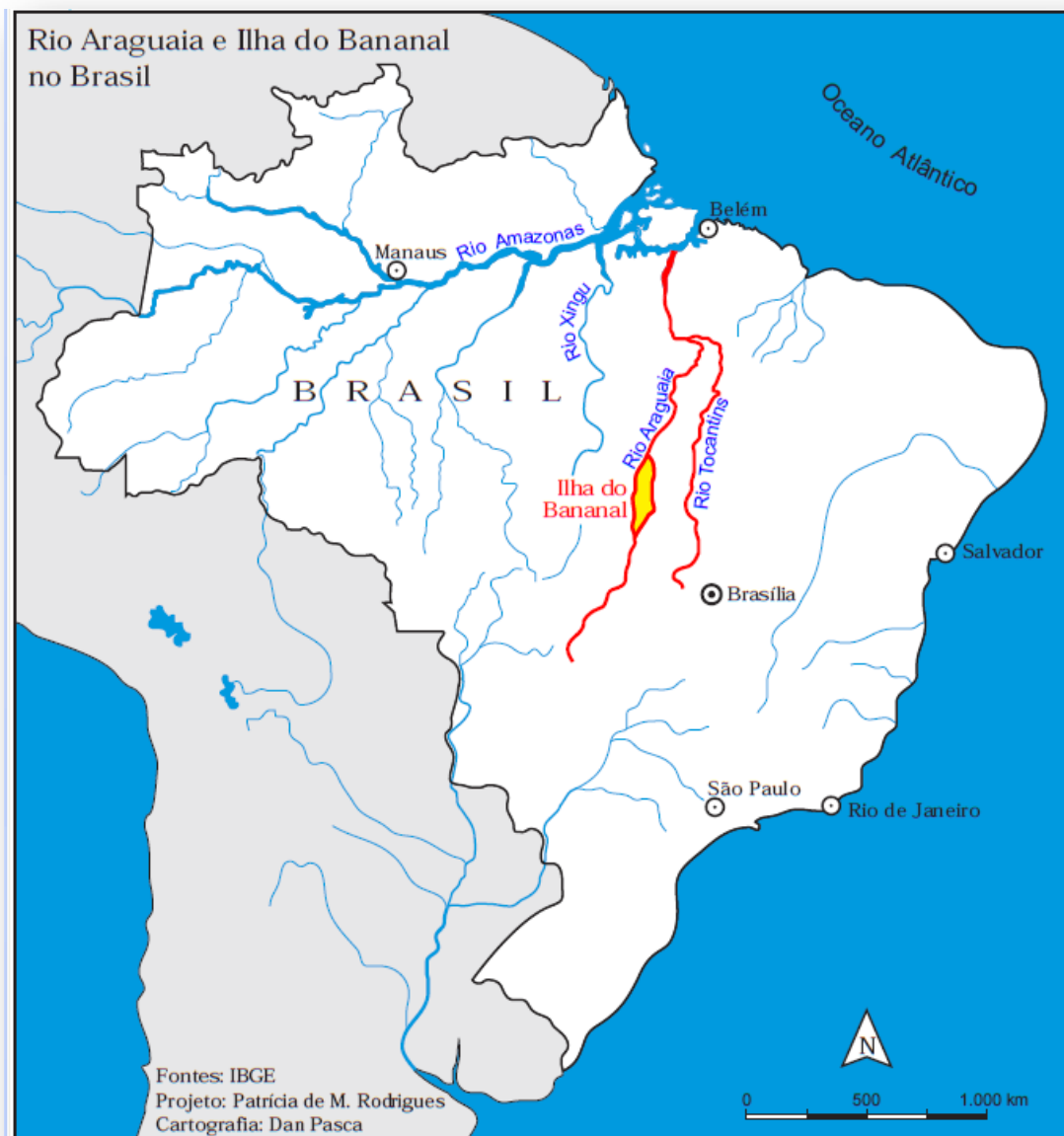
O povo Karajá, sua organização social, sua cosmologia e a produção material têm despertado a atenção de pesquisadores já desde a segunda metade do século XIX, como os primeiros etnólogos na região do Araguaia, os alemães Paul Ehrenreich (1894) e Fritz Krause (1911, 1940, 1943), que produziram extensos e valiosos documentos etnográficos, hoje de caráter histórico, descrevendo e ilustrando uma variada gama de práticas culturais e artigos da cultura material, como indumentária, armas, instrumentos musicais, máscaras e brinquedos. Desde então os Karajá tem recebido a atenção de estudiosos e pesquisadores que se interessaram por aspectos diversos de sua cultura e sua sociedade. Entre outros destacam-se Herbert Baldus (1937 e 1948), que estudou aspectos da mitologia e da organização social dos Karajá, e o pesquisador americano William Lipkind (1940, 1948), que coletou e doou uma coleção de objetos da cultura material Karajá ao Museu Nacional do Rio de Janeiro.

Como observa Lima Filho (1999), “as etnografias modernas iniciam-se com a tese de livre docência de Maria Heloísa Fénelon Costa sobre a arte e o artista Karajá em 1968”, publicada pela FUNAI em 1978. São trabalhos realizados com base em trabalhos de campo de maior duração e frequência, como os produzidos por André Toral (1992), sobre “Cosmologia e Sociedade Karajá”, por Lima Filho (1994), e Nathalie Petesch (1987, 1992) sobre o ritual do *Hetohokã*, e Rodrigues (1993, 2008), na sua tese de doutorado pela Universidade de Chicago intitulada “A caminhada de *Tanysiwè*: Uma teoria Javaé da História”. Estudos sobre cultura material Karajá incluem uma etnografia da cesta Karajá, de Edna Taveira de Mello (1982), o meu próprio trabalho sobre um jogo-brinquedo Karajá, as figuras em cordéis, denominados *reru*, tema de dissertação de mestrado pela escola de Belas Artes da UFRJ (1998, 2002), além de trabalhos sobre a cerâmica Karajá propriamente, como os de Maria Paulina de Barros (2004) e Sandra Lacerda Campos (2007), ambos teses de doutorado defendidas na PUC de São Paulo. A música e os cantos dos aruanãs foram também objeto de estudo realizado por Sueli Brígido (1997, 2002), apresentado em sua dissertação de mestrado no PPGAV/EBA/ UFRJ.

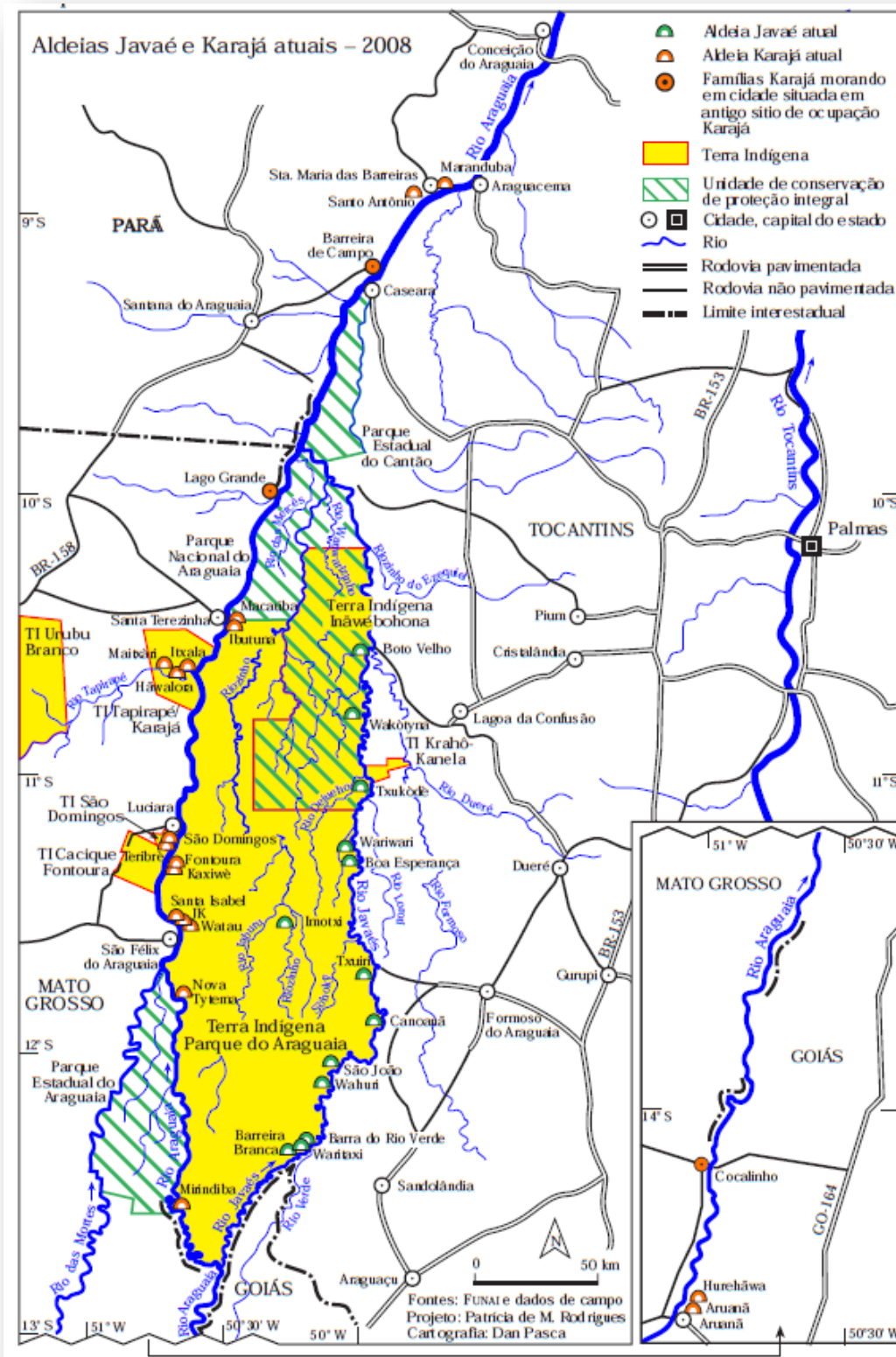
A língua Karajá, pertencente ao tronco lingüístico Macro-Jê, tem sido também objeto de estudo desde os fins dos anos 50 por linguistas como David e Gretchen Fortune do Instituto Lingüístico de Verão¹⁵, que a partir de seus estudos sobre os dialetos Karajá e Javaé, apresentaram uma pioneira análise da gramática e propuseram um sistema ortográfico para a língua Karajá. Em 1971, o casal iniciou um projeto de alfabetização bilíngüe (Programa de Educação Bilíngüe-Bicultural do Araguaia), que teve grande repercussão entre os Karajá e Javaé nos anos 70 e 80 (ver Fortune & Fortune, 1986, Maia, 2002). Entre 1983 e 1984, o linguista Marcus Maia, pesquisou o dialeto Javaé na aldeia Boto Velho, para a sua dissertação de Mestrado (1986), publicada em 1998, o que contribuiu para a elaboração de um programa de alfabetização bilíngüe (2002) para os Javaé da aldeia mencionada. Continuando suas pesquisas posteriormente com o dialeto Karajá, Maia produziu também artigos com importantes informações de cunho

¹⁵ SIL – Summer Institute of Linguistics

antropológico, como o choro ritual *ibru* das mulheres Karajá e as lamentações rituais conhecidas como *ibruhukã* (Maia 1997). Desde os anos 90, o lingüista Eduardo Rivail Ribeiro tem também pesquisado a língua Karajá e suas variações dialetais (1996, 2002).



Mapa 1: Ilha do Bananal, localizado na bacia do Araguaia, na divisa entre os estados de Mato Grosso, Goiás e Tocantins é a maior ilha fluvial do mundo. O braço menor do rio Araguaia, que contorna a ilha no lado oriental é o rio Javaés. (Rodrigues, 2008).



Mapa 2: Terra Indígena Parque do Araguaia, na Ilha do Bananal e bacia do Araguaia, onde se concentram a população Karajá (18 aldeias), Javaé (13 aldeias) e Xambioá (2 aldeias). As aldeias de *Hawalô* e *Bytoiry*, de maior densidade populacional se encontram próximas à cidade de São Félix do Araguaia. (Rodrigues 2008).

1.1 AS MULHERES KARAJÁ

Como de fato ocorre na maioria predominante das sociedades indígenas, a atividade oleira, é uma atividade que pertence exclusivamente ao domínio feminino. Assim sendo, falar de cerâmica implica necessariamente em falar das mulheres que as produzem, e, por extensão, da condição feminina na sociedade Karajá. As mulheres Karajá, tradicionalmente, como na maioria das sociedades indígenas, têm estado na retaguarda frente aos assuntos e decisões do domínio público na aldeia, assim como frente aos contatos com o mundo *tori* (designação genérica em língua Karajá para os não índios da sociedade nacional). Cabe a elas o papel precípua de esposas e mães - cuidam de seus maridos, dos filhos, do preparo da alimentação e dos afazeres domésticos, encarregando-se do bom andamento do domínio doméstico. Quando jovens espera-se delas obediência aos pais e maridos. De uma forma geral sentem-se dependentes de maridos, e na falta destes de filhos e parentes.

Fora de seu domínios domésticos e círculos familiares as mulheres se mostram retraídas, tímidas e por vezes desconfiadas, principalmente frente a desconhecidos e *toris*. Especialmente as mulheres que não foram escolarizadas e não falam o português, tendem a sentir-se envergonhadas, riem-se e pouco falam. Em muitos casos compreendem razoavelmente o *torirybe*, a fala dos *tori*, mas não se esforçam para se comunicarem com os *tori*. Já em suas casas, em seu círculo familiar, o quadro é outro, pois falam muito, especialmente entre si. Neste sentido, são as mulheres, reconhecidamente, as maiores responsáveis pela preservação da língua, com justeza chamada “materna”. Por serem mais falantes e estarem muito mais próximas às crianças em suas fases de aquisição de linguagem, do que os homens, até hoje as crianças pequenas crescem falando apenas o *inyrybe*, a língua dos *Iny*. As crianças são monolíngues até a idade escolar, quando começam a aprender o português, como segunda língua, fato que contribui para uma boa consolidação da primeira língua. Em decorrência da experiência escolar, muitas mulheres

mais jovens, já se mostram mais desinibidas, pois falam o português e compreendem melhor o mundo dos *tori*.

Segundo a tradição Karajá, rígidas condutas de comportamento social devem ser observadas por moças solteiras se não quiserem ser mal vistas ou mal faladas. Moças jovens solteiras não interagem com rapazes ou homens, que não sejam de seu círculo familiar. Nas periódicas danças de Aruanã, as *ijadokomã*, meninas-moças supostamente virgens, trazem sempre o rosto abaixado, não se atrevendo a olhar diretamente para as máscaras dos *ijasó*. Muitas interdições cerceiam a livre circulação das mulheres nas aldeias. A elas é expressamente interdito o acesso à casa dos homens, também chamada casa de Aruanã, lugar onde se guardam os segredos masculinos e para onde se retiram os *ijasò*, após suas participações nas danças de Aruanã. No pátio dos homens, *ijoina*, lugar onde fica a casa dos aruanã, e onde se reúnem os homens, apenas em ocasiões e momentos bem específicos durante as festividades do *Hetohokã*, é permitido o acesso e trânsito de mulheres. A violação a essas interdições pode resultar em severas sanções. Segundo a tradição, se alguma mulher adentrar na casa dos homens esta terá que ceder relações sexuais com quaisquer homens que as queiram. Segundo Lasmar é esta uma punição, comum, vigente, real, ou apenas sob forma de ameaça, em outras sociedades indígenas, como as do alto Rio Negro e do Alto Xingu (1999). Ademais, drásticas consequências decorrentes da violação desta interdição incorreriam não apenas sobre a mulher que a cometeu, mas também sobre toda a coletividade, segundo narra o mito de *Inywebohona*¹⁶.

Nas questões relativas aos segredos masculinos, mulheres e crianças são mantidos alheios, na medida do possível. Contudo, ainda que as mulheres não participem das reuniões dos homens no *ijoina*, elas não deixam de estar sempre a par do que se passa, se discute e se resolve por lá, pois quando os homens retornam das reuniões no pátio dos homens, elas procuram sempre se inteirar das questões em pauta, e não deixam de expressar suas opiniões e convicções, em seus domínios domésticos. Opiniões essas que

¹⁶ No mito de *Inywebohona*, narra-se o extermínio de uma aldeia inteira como resultado da revelação do segredo dos aruanãs a uma mulher, pelo seu filho *jyrè*, que cedeu às insistências da mãe para revelar-lhe os segredos da casa de Aruanã. Ver Rodrigues, 2008, p.578.

são sempre consideradas pelos seus maridos, os quais acabam transmitindo-as ao conselho masculino nas reuniões subsequentes. Desse modo é possível considerar que as mulheres, principalmente as de gerações mais velhas, mais sagazes, exercem uma influência, mesmo que por via indireta, nas questões públicas, oficialmente do âmbito masculino. Através de seus maridos, elas ficam sabendo de fatos que supostamente não deveriam saber, como por exemplo quando há a iminência da chegada de algum aruanã novo na aldeia, e comentam, “à boca pequena”, entre elas, o advento, agindo como se nada soubessem, para, depois, junto com as crianças, se “surpreenderem” e se alegrarem com a novidade na aldeia.

Portanto, de seus domínios domésticos, as mulheres encontram meios de se manterem a par de, bem como de interferirem nos assuntos oficialmente masculinos da coletividade. Já em 1888, Ehrenreich (1948, p. 60) observou que no casamento “a esposa está ao lado dele (marido) em igualdade de condições, e ele não dá um passo de importância sem se aconselhar com ela. Também o cacique partilha a sua dignidade com a esposa. Maus tratos infligidos às mulheres são coisa inaudita”. Fritz Krause (1940a, p.221), que viajou ao Araguaia em 1908, relata que as mulheres “desempenham papel muito saliente na vida dos índios, e em todos os assuntos dão o seu parecer”. Mais adiante confirma que “a situação da mulher é muito boa. Pertencem-lhe a casa, os utensílios domésticos e a canoa; o marido mora apenas com ela. Em todas as questões ela dá a sua opinião” (1943a, p. 199). O etnólogo Dietschy (1978, p. 81), que pesquisou os Karajá nos anos 50, observa que “na vida diária e na doméstica a mãe e a linha materna são tão predominantes, que se poderia falar literalmente em matriarcado”. Enfim, como afirma Marielys Bueno (1987, p. 86), que estudou “a mulher Karajá” da aldeia Macaúba, “todos os autores que estudaram o grupo Karajá são unânimes em afirmar que a mulher ocupa uma posição privilegiada nesta sociedade”.

Em suas observações, Fénelon Costa (1978, p. 64) acredita que “a mulher Karajá não pode ter interesse na modificação da estrutura tradicional da sociedade em que vive, pois diversos fatores contribuem para que a sua posição dentro dela seja relativamente satisfatória. Pertence-lhe a casa e tem a propriedade dos produtos da roça, e os trabalhos

mais pesados são tarefas masculinas”. Por isso, para a autora, “a mulher Karajá é mais resistente que o homem à mudança”.

Poderíamos talvez afirmar que na sociedade Karajá, o *ethos* feminino constitui um vetor de manutenção e transmissão da língua e da cultura. Desde muito jovens, por exemplo, as meninas se acostumam a cumprir com o seu desígnio de serem vistosamente adornadas para dançarem com os diversos *ijasò* que se encontram em visita de temporada nas aldeias. A cada quatro dias, mais ou menos, faça chuva ou faça sol, muitas vezes varando a madrugada escura até o raiar do dia, meninas de 11 ou 12 anos, as mais novas, cansadas, e com sono, saem resignadas de suas casas ou abrigos, na escuridão da madrugada, para dançar seguidamente com os *ijasò* que se aproximam cantando e dançando. Não existe a mínima hipótese, a menor cogitação, quanto a “querer ou não querer” por parte das meninas. Sabem elas que o que fazem é esperado delas, para que a ordem no mundo se perpetue. Tal atitude de conformidade e de continuidade dos costumes e tradições está impregnada na condução da vida nos domínios femininos, como se pode constatar nos rituais só de mulheres. As ocasiões do nascimento de um bebê, *tohokuã*, da menarca de uma menina, e dos períodos de jejum alimentar observados nestes episódios, são instâncias em que se reforçam os laços de uma rede de solidariedade simbólica feminina instituída na figura social da *brotyrè*, traduzida por elas num esforço de explicação como “madrinhas”. Mais que isso, as *brotyrè*, que geralmente são as diversas tias, primas, avós, tia-avós, estão presentes nestes momentos importantes da vida para passarem pelo que as suas “afilhadas” ou “protegidas” estão passando. Pintam-se como elas, comem do que elas comem, deixam que lhes cortem o cabelo como elas se deixam cortar, enfim, reproduzem uma série de atos que se caracterizam por uma empatia solidária simbólica com uma ente querida que passa por um momento importante na sua vida. Também se solidarizam com os meninos no seu ritual de iniciação. Deixam-se pintar todas em preto e deixam que lhes cortem o cabelo bem curto. Há também homens *brotyrè*, mas estes não se comparam nem em termos de número e nem em termos de atuações solidárias como as empreendidas pelas mulheres *brotyrè*.

É no domínio doméstico que as mulheres conquistam e exercem seu poder e prestígio, pois neste domínio cabe aos homens “pagarem o preço da vagina”, instituição social, amplamente discorrida por Rodrigues (2008, ps. 758-762), que explica não apenas as relações sociais familiares nos casamentos uxorilocais, mas também toda a simbologia implícita nas relações de reciprocidade da vida ritual Karajá. Segundo Rodrigues, para o Karajá, o valor maior no casamento não está na família e nos filhos, mas no prazer proporcionado ao marido pela vagina da esposa, que é explicitado pela expressão *tywòky*, literalmente, “pagamento da vagina”, que é considerado um bem da família da esposa, e que pelo qual o marido deve retribuição aos sogros. Às mulheres, enquanto “*tyy wèdu*”, “donas das vaginas”, é entregue toda a produção masculina, seja caça, pescado, ou produtos da roça, para que elas disponham dos mesmos como acharem por bem.

À medida que avançam na idade e experiência de vida as mulheres vão adquirindo ainda maior prestígio, entre seus familiares e já na esfera pública, na comunidade. Lima Filho (1994) observa que “a mãe, ao contrário do pai, aumenta a sua influência na velhice. Ela é o centro do grupo doméstico. Sua experiência e sua habilidade oral mantêm as famílias das filhas unidas a ela” (1994, p. 134). Rodrigues reconhece na oratória feminina, expressa nos choros rituais *ibru*¹⁷, uma habilidade que confere grande prestígio às mulheres mais maduras. O *ibru* é um choro entoado em voz alta, cantado, em que se discorre uma espécie de biografia de entes queridos, em ocasiões consideradas solenes e tristes, como de perdas, por morte ou por passagens por ciclos de vida, transições de categorias de idade, como na iniciação de meninos. Mulheres que sabem entoar o *ibru* de forma bem articulada e em tom bem alto são tanto admiradas e elogiadas, como também temidas por todos, mulheres e homens, pois no choro pode incluir-se xingamentos aos inimigos e desafetos do morto chorado, evocando-se episódios de desavenças ou injustiças sofridas, ou mesmo simplesmente insultando-os por acreditarem que estes estão satisfeitos com o óbito ocorrido (2008, ps. 451-462).

¹⁷ Ver Rodrigues (2008) e Maia (1997)

Uma mulher com reconhecido domínio da oratória inspira respeito e temor, pois se ela se sentir injuriada em relação a um homem, por exemplo, pode “soltar o verbo” e arruinar a sua imagem e reputação, recitando, em alto e bom tom, para que todos ouçam, a lista dos seus agravos, a sua “ficha suja” pregressa. Associada à habilidade oratória está, portanto, a capacidade mnemônica da mulher, reconhecido atributo feminino, altamente admirado, respeitado e muitas vezes temido pelos homens.

Especialmente as mulheres mais idosas são reconhecidas e admiradas pela sua boa memória narrativa, pois sendo capazes de lembrarem-se bem das histórias que ouviram repetidas vezes de suas avós, com descrições detalhadas, podem reproduzi-las com fidelidade para as gerações descendentes. De fato, as narrativas que ouvi de mulheres me pareceram mais completas e elaboradas do que as mesmas contadas por homens. *Mahuederu*, ao terminar de contar uma história, gosta de enfatizar que ela contou “completo”, que outras pessoas não contam “completo”, como ela, porque não sabem ou porque têm preguiça, uma vez que as histórias são compridas e recheadas de muitos detalhes. Neste sentido são estas mulheres reconhecidas também como guardiãs e transmissoras de memória cultural.

Outra condição que pode conferir reconhecimento e prestígio às mulheres se deve a uma eventual especialização na função de curandeiras, *hàri*, quando se tornam detentoras de saberes tradicionais sobre as propriedades de ervas medicinais e a eficácia de rezas para o tratamento de doenças e feitiços. Geralmente as famílias que são atendidas com resultados satisfatórios retribuem os “serviços” com bens materiais, como alimento, caça, pescado, produtos de colheitas, ou peças fabricadas, como bancos, esteiras, colares, peças de cerâmica, até mesmo canoas. Hoje em dia os bens materiais de consumo do mundo moderno, assim como o dinheiro, tem sido crescentemente inseridos neste sistema de pagamentos.

Em menor ocorrência do que entre homens, mas já em número significativo e crescente, registra-se o problema do alcoolismo também entre as mulheres, que geralmente

começam a beber por influência dos homens. Na esteira deste quadro segue-se, muitas vezes, a prostituição, também problema crescente nas aldeias maiores. Fica aqui apenas o registro da questão, que é preocupante e carece de estudo mais dirigido e aprofundado.

Praticamente todas as mulheres fazem trabalhos manuais tradicionais. Estão quase sempre se ocupando com algum projeto, nas horas vagas entre seus afazeres domésticos. Para elas, o trabalho de produção artística, ainda que seja de reprodução das formas tradicionais, é um processo que lhes propicia prazer. Ao trabalho manual se entregam e assim se entretêm com esses momentos de fruição criativa, estética, e lúdica, confeccionando peças da indumentária tradicional para as festas – *lokura woku* (colares de miçanga de várias voltas de uma só cor), *myrani* (colares peitorais de miçanga que reproduzem motivos gráficos), *desi* (braceletes em algodão), *desiraru* (enfeite de *desi* feito com penas de arara em cacho), *walairi* (saia de franjas de algodão para as pernas), *dekobuté* (perneira com borla de franja), *wetakana* (saias de fibras, trançado e penas de arara), brincos *kuè* (em penas de arara e dente de capivara), cintos tecidos, entre outras peças, além das esteiras e cestos, e da cerâmica¹⁸.

A arte do grafismo, usada para decorar não apenas corpos, mas inúmeros outros objetos, como bancos, potes, remos, e também aplicada em trançados, em esteiras e trabalhos em miçanga, é uma atividade artística exclusivamente feminina. No grafismo e na produção de adornos, dedicam-se as mulheres à contínua missão de embelezar o mundo *iny*. Nas festas tradicionais as mulheres não se enfeitam a si próprias, mas com grande gosto e orgulho enfeitam suas filhas *ijadokomã*, seus filhos, irmãos e maridos.

Uma peculiaridade cultural na sociedade Karajá é o fato das mulheres Karajá usarem uma variante dialetal feminina, ou seja, as mulheres tem o seu jeito próprio de falar, que usam entre si e também com os homens. Os homens e as mulheres falam de modos distintos, mas se entendem mutuamente não havendo nenhum problema de comunicação. Esta distinção dialetal, estudada por Fortune & Fortune (1975) e por Borges

¹⁸ Cf. glossário de cultura material anexo.

(1997),¹⁹ se caracteriza principalmente por aspectos fonológicos e lexicais. A seguir, alguns dos processos fonológicos mais produtivos que modificam as palavras e as distinguem como pertencentes à fala masculina ou feminina:

1. Na formação das palavras, o processo mais comum é a inserção de uma oclusiva velar surda /k/ na fala feminina:

| | <i>habu rybè</i> fala masculina | <i>hawyky rybè</i> fala feminina |
|--------------------|------------------------------------|-------------------------------------|
| eu | diarã | dikarã |
| boneca | ritxoo | <i>ritxoko</i> |
| menina-moça virgem | ijadomã | ijadokomã |
| capivara | uè | kuè |

2. Quando na fala masculina, ocorrem duas vogais nasalizadas contíguas, /ã/ e /õ/, a fala feminina recebe um acréscimo de /n/ entre estas duas vogais:

| | <i>habu rybè</i> fala masculina | <i>hawyky rybè</i> fala feminina |
|----------|------------------------------------|-------------------------------------|
| que | aõbo | anõbo |
| orelha | õhõti | nõhõti |
| para que | aõmybo | anõmybo |

3. Em alguns casos, o /j/ na fala masculina corresponde ao /tx/ na fala feminina, ou ocorre a inserção do /tx/ no vocábulo feminino:

| | <i>habu rybè</i> fala masculina | <i>hawyky rybè</i> fala feminina |
|-----------------------|------------------------------------|-------------------------------------|
| homens | ijoi | itxoi |
| cachorro | ijòròsa | itxòròsa |
| meu filho/minha filha | warioré | waritxoré |

¹⁹ Borges, Mônica (1997) *As falas feminina e masculina no Karajá*. Goiânia: UFG (dissertação de mestrado); Fortune, D. & Fortune, G. (1975). *Karajá men's and women's speech differences with social correlates*. Rio de Janeiro: Arquivos de Anatomia e Antropologia Prof. Souza Marques, n.1, p. 109-124.

1.1.1 As Ceramistas Karajá

Mais recentemente, de cerca de 5 décadas pra cá, aproximadamente, uma nova circunstância tem se constituído como condição que confere prestígio às mulheres nas comunidades Karajá. Trata-se precisamente do domínio do ofício e da arte cerâmica. A partir do momento em que as mulheres ceramistas perceberam o seu potencial de geração de renda com o produto de seu trabalho, um novo quadro de possibilidades se instaurou em suas relações sociais. Quando o *nheru*, o dinheiro do *tori*, veio direto para as suas mãos, trouxe junto maior prestígio para elas, e também o cada vez mais desejável “poder aquisitivo”. Como em qualquer sociedade inserida no sistema monetário, a equação “renda é recurso e recurso é poder” vale também nas comunidades Karajá. Uma mulher ceramista que consegue um bom escoamento de sua produção, sendo portanto menos dependente dos homens, é mais conceituada entre seus familiares e parentes. O prestígio da mulher ceramista decorre, portanto de dois fatores: seu conhecimento e perícia na arte, visível no produto final de seu trabalho, e a renda que este trabalho pode gerar para ela, e que certamente se reverterá para a sua família.

Na aldeia de Santa Isabel do Morro, onde se concentrou a minha pesquisa de campo, há atualmente 18 ceramistas, dentre as quais 9 não mais produzem por estarem já idosas. São estas últimas *Komātira* (“velha”), *Kahereru*, *Waharu*, *Lawarideru*, *Dirasae*, *Koanadiki*, *Larinaru*, *Mahuederu*, e *Kuasiru*. Dentre estas, encontra-se ainda na aldeia uma das ceramistas bastante citadas por Heloisa Fenelon Costa, *Koanadiki*, de quem a pesquisadora adquiriu várias peças que hoje são parte do acervo do Setor de Etnologia do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Hoje já velhinha, mas com boa saúde e memória, lembra-se bem da pesquisadora amiga. Outra ceramista com diversas peças de sua autoria no mesmo acervo é *Loiwa*, que infelizmente veio a falecer no fim do ano de 2009.



Fig. 1. *Koanadiki*, autora de diversas peças do acervo do Setor de Etnologia do Museu Nacional, em julho de 2009, aldeia de Santa Isabel do Morro. Não faz mais *ritxoko* atualmente.



Fig. 2. *Loiwa*, autora de diversas peças do acervo do Setor de Etnologia do Museu Nacional, em julho de 2009, aldeia de Santa Isabel do Morro. Falecida em fins de 2009.

Algumas das ceramistas mais idosas que não mais produzem, pelo fato viverem próximas a ceramistas produtivas, como *Mahuederu*, que vive com sua filha *Myixa*, ainda, ocasionalmente, pegam na argila para modelar uma peça ou outra, por puro hábito, ou mera recreação, não se envolvendo com o preparo da massa ou a queima, que, como veremos no capítulo 6, consistem em trabalho bem pesado. Fazem as pequenas e tradicionais *ritxoko* para presentear às *hirari*, meninas, geralmente suas netas. As mais jovens, que dominam o conhecimento de todas as etapas do processo, são as ceramistas que produzem para venda, que estão, portanto, em contínuo estudo e aprimoramento da arte cerâmica. São elas: *Myixa*, as irmãs *Werearu*, *Wurasai*, *Hejuka* e *Weriko*²⁰, *Komãtira*, *Dorewaru* e *Kuriwiru*.

²⁰ filhas de *Heryri*, conhecida ceramista de Santa Isabel do Morro, já falecida.

Os dados etnográficos apresentados sobre a cerâmica Karajá se produziram com base no acompanhamento do trabalho de quatro ceramistas da Aldeia de Santa Isabel do Morro: *Mahuederu*, *Myixa*, *Weararu* e *Komãtira*, toda não escolarizadas. À exceção de *Mahuederu*, que já passou sua arte e seus conhecimentos para *Myixa*, sua filha, e está “se aposentando” das atividades, as citadas ceramistas têm produzido regularmente e comercializado sua produção. Apresentamos a seguir uma breve biografia da cada uma.



Fig 3: *Mahuederu*, em frente à sua casa, na aldeia de Santa Isabel do Morro, julho 2009.

Mahuederu não sabe ao certo a sua idade, tem uma idade alegada de 66 anos, baseada uma data de nascimento fictícia, declarada por seu filho *Ijeseberi* na ocasião em que este lhe providenciou a documentação para inscrevê-la no programa de previdência

social para, com isso, poder receber um benefício ao idoso. É viúva há 12 anos e dos sete filhos que teve quatro estão vivos. Mora com *Myixa*, sua filha mais velha, o genro *Xirihore*, e o filho mais velho, *Karirama*, solteiro, no extremo norte da aldeia, perto do cemitério da comunidade. Fala uma espécie de português *pidgin*, misturando vocabulário e estruturas da língua Karajá, sendo preciso acostumar-se com a sua fala com um tempo de convivência para poder compreendê-la razoavelmente.

Hábil ceramista, conta que aprendeu a arte quando era *ijadokomã*, com sua mãe, *Herenaki*, observando-a trabalhar. Passou seu conhecimento para a filha, *Myixa*, à medida em que esta se interessou em aprender, já na idade adulta. Gaba-se de ser das poucas que ainda sabem fazer os utilitários tradicionais, as tijelas de vários tamanhos para mingau e calogi, as panelas, e os pratos. Tem trabalhado cada vez menos por sentir com frequência dores reumáticas nas articulações dos pulsos. Limita-se a modelar algumas peças ocasionalmente, por puro hábito, movida por uma necessidade quase que fisiológica do contato com a argila, manipulando-a, extraindo formas da massa amorfa. Trabalha só na modelagem e no acabamento. Também não pinta mais, pois as mãos não têm a mesma firmeza de antes. Sua filha *Myixa* tem assumido o trabalho mais pesado, como nas etapas de preparo da massa argilosa e na queima.



Fig. 4: *Myixa*, filha de *Mahuederu*, aldeia de Santa Isabel do Morro, julho 2009

Myixa, com 37 anos, é a única filha de *Mahuederu*. Mulher forte, animada, bem disposta ao trabalho, é ela que comanda a casa. Casada com um rapaz mais jovem, *Xirihore*, que trabalha como condutor do barco *Tebukua*, da comunidade. *Myixa* tem ajudado a criar dois sobrinhos, filhos de seu irmão *Ijeseberi*, falecido há alguns anos. Passou por um triste episódio de ter perdido um filho bebê, único, há muito desejado, supostamente por ter contraído meningite, segundo uma prima. Ela porém alega que foi por feitiço de algum “*hàri ruim*”. Como sempre as opiniões são controversas na comunidade. Compreende razoavelmente o português, mas não fala. Com algumas poucas exceções de palavras e expressões do *torirybe*, fala apenas *Inyrybe*. Está sempre trabalhando, em algum serviço doméstico, ou algum projeto maior, como a grande *bykyrè*, esteira de *jyrè* para o seu sobrinho *Tewarixana* participar da festa do *Hetohokã*. Vem se aprimorando na arte da cerâmica, transmitida por sua mãe, sendo responsável pela maior parte da produção, tanto na quantidade como nas fases da produção, além de dar conta de todo o serviço doméstico, como o preparo dos alimentos, e a lavagem da roupa de toda a família.



Fig. 5. *Weararu* modelando no quintal de sua casa, seu local de produção. Aldeia de Santa Isabel do Morro, março de 2010.

Weararu é sobrinha de *Mahuederu* e tem 37 anos. Viúva com 6 filhos, vive com a família e o marido atual. Retraída, fala apenas Karajá e com a exceção de valores monetários, quase não entende nada de português. É reconhecida pela própria *Mahuederu* como das melhores ceramistas na aldeia, ofício que aprendeu, juntamente com suas quatro irmãs, de sua mãe, *Heryri*, conceituada ceramista, já falecida. Como vive perto da prima *Myixa*, frequentemente trabalham em colaboração, como durante as etapas de queima.

O produto de seu trabalho é sua única fonte esporádica de renda. Reclama que seu atual marido não trabalha, só pesca de vez em quando. Por isso está sempre produzindo. Especializou-se na confecção de *iradu somon*, miniaturas de animais da região. Pela qualidade que desenvolveu na confecção de suas peças, por vezes recebe encomendas de lojas.



Fig. 6. *Komātira* pintando *ritxoko* em sua casa, julho de 2009

Komātira, atualmente com 47 anos, tem quatro filhas e três filhos, alguns já casados. Vive com o marido *Tuilà*, professor aposentado da escola da aldeia, e sua extensa família, filhas solteiras e filhos menores e netos, numa casa antiga da extinta base da FAB na aldeia de Santa Isabel do Morro. Ambos são “convertidos-por-gratidão” à igreja adventista que atua na aldeia através de pastores formados Karajá. Graças à missão adventista, *Tuilà* se recuperou, por um considerável período, de grave condição de alcoolismo, problema que assola grande parte da população masculina na aldeia. Entre seus muitos afazeres domésticos, *Komātira* encontra tempo para confeccionar colares, brincos, *ritxoko* e outras peças de artesanato que têm sido comercializadas por sua filha mais velha, *Hatawaki*, em São Paulo, onde cursa a graduação em enfermagem na universidade adventista. A sua produção é eventual, produz na medida em que surjam ocasiões que promovam oportunidades de venda.

2. As Ritzoko



A cerâmica Karajá, e de modo especial a cerâmica figurativa Karajá, é atualmente bem conhecida no campo dos estudos da antropologia da arte e cultura material, podendo ser encontrada em museus no Brasil e no Mundo²¹. Muitos exemplares também podem ser encontrados com facilidade em lojas especializadas em arte étnica, como a Artíndia, da FUNAI, a Iandé em São Paulo e, mais recentemente, e cada vez mais, em lojas “virtuais” de artigos étnicos na Internet²². Também podem ser encontrados com frequência em lojas de *souvenirs* brasileiros em aeroportos e nas principais capitais brasileiras.

Quando, em fins do século XIX e início do século XX, os primeiros etnólogos que registraram aspectos da vida social e da cultura material dos Karajá, os alemães Paul Ehrenreich, em 1888 e Fritz Krause, em 1908, chegaram em território Karajá, nas Ilha do Bananal, e cercanias, aí encontraram organizações sociais bem ordenadas e estabelecidas. Muito se admiraram com a riqueza e a complexidade de seus sistemas ritualísticos e cerimoniais, materializados numa pródiga produção em cultura material, com suas dramáticas máscaras que personificam legiões de entidades sobrenaturais, dançarinos dos rituais de Aruanã, passando pelas vistosas indumentárias e adereços ornamentais em plumária e trançados usados por homens, mulheres e crianças, até os elaborados grafismos executados como ornamentação de corpos e de objetos. Muitos itens da produção material dos grupos indígenas do Brasil Central desta época foram coletados e levados pelos etnólogos para serem estudados, bem como para comporem acervos de museus e academias na Europa²³. Entre os exemplares da cultura material Karajá registrados por Ehrenreich²⁴, encontram-se diversos modelos da cerâmica utilitária Karajá, muitas das quais já há tempos deixaram de ser fabricadas, como as urnas funerárias.

As pequenas bonecas em barro cru, apresentadas juntamente com modelos em cera, com as suas formas esteatopígeas, de bases volumosas, mereceram por parte dos pesquisadores especial atenção e destaque como peças de arte (p.58). Não podiam ainda, na época, serem consideradas como peças cerâmicas, uma vez que eram finalizadas sem a queima, que é o processo que transforma o barro em cerâmica. Existiam como eventuais

²¹ Museu Nacional do Rio de Janeiro, Museu do Índio do Rio de Janeiro, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Museu Antropológico de Goiânia, Museu Paraense Emílio Goeldi, entre os principais; e, internacionalmente, no Museu do Homem, em Paris, no Museu de História Natural de Nova York, Museu de Etnologia de Berlim e de Leipzig, entre outros.

²² Para citar alguns, <http://www.iande.art.br/loja/lojavirtual.htm>, <http://www.amoakonoya.com.br>, <http://www.losartesanos.com>.

²³ Entre os quais, *Ethnologisches Museum* de Berlim e *Museum für Völkerkunde* de Leipzig

²⁴ EHRENREICH, Paul. 1948. Contribuições para a etnologia do Brasil. Revista do Museu Paulista, vol II, p. 7-135. São Paulo

subprodutos colaterais da produção cerâmica, voltada predominantemente para as peças utilitárias.

Tradicionalmente, a atividade oleira Karajá se caracterizava principalmente pela produção de peças utilitárias, como panelas, pratos *besè* potes para água *butxi*, tigelas, *watxiwekyla*, e as grandes urnas funerárias *watxiwidydena*, que não são mais produzidas. Entre as peças utilitárias que são ainda produzidas atualmente, o principal, ainda usado em praticamente todas as casas nas aldeias, são os grandes potes para armazenamento de água, *butxi*, pois estes ajudam a conservá-la sempre fresca. Geralmente são as mulheres mais velhas, portanto ceramistas mais experientes, que fabricam os grandes *butxi* e as peças utilitárias, estas destinadas ao uso próprio ou para presentear parentes e amigas. Podem também ser encomendadas para compra por outros membros da comunidade. As panelas e pratos tradicionais, por sua vez, estão sendo gradualmente substituídos pelos industrializados, comprados no comércio das cidades próximas. Atualmente, as ceramistas mais jovens tem se dedicado mais à produção da cerâmica figurativa, as *ritxoko*, que se traduz por “bonecas”, motivadas pelo interesse de venda e geração de recursos monetários. Não se mostram muito interessadas em aprender ou aprimorar as técnicas de confecção das tradicionais peças utilitárias.



Fig. 7. *Watxiwekyla*, tijela usada para servir canjica ou calogi, bebida a base de milho ou mandioca. A decoração é feita na parte externa e na borda. Feita por Mahuederu em julho de 2008.



Fig. 8. No cemitério de *Hawalò*, aldeia de Santa Isabel do Morro, pode-se ver o afloramento das bordas superiores de urnas funerárias *watxiwidydena*, panela para ossos, no chão.



Fig. 9. *Butxi*, pote de água para beber.
Col.particular.



Fig. 10. O *butxi* está presente em praticamente todas as casas nas aldeias Karajá.

A cerâmica figurativa Karajá foi objeto de estudo de diversos pesquisadores, dentre os quais podemos destacar Luis de Castro Faria, que realizou pioneiro estudo com base nas coleções reunidas no Setor de Etnologia do Museu Nacional do Rio de Janeiro até meados do século XX, publicado sob o título “A Figura Humana na Arte dos Índios Karajá” em 1959. Nesta mesma época Maria Heloisa Fénelon Costa realizou pesquisa de campo na aldeia de Santa Isabel do Morro nos anos de 1957 e 1959, estudando muitos aspectos das “bonecas litxoko” no âmbito de sua pesquisa maior sobre a arte e o artista Karajá, que resultou no trabalho intitulado “A arte e o artista na sociedade Karajá”, apresentado como sua tese de livre docência para a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, publicada em 1978²⁵. Alguns anos antes, em 1954, Mario Ferreira Simões, então pesquisador do SPI²⁶, já havia visitado a mesma aldeia, onde recolheu informações relevantes sobre a produção da cerâmica figurativa em suas notas de campo. O pesquisador

²⁵ COSTA, Maria Heloisa Fenelon. 1978. A Arte e o Artista na Sociedade Karajá. Brasília, FUNAI.

²⁶ Serviço de Proteção ao Índio, que se tornou depois FUNAI.

não chegou a concluir este estudo, mas suas notas etnográficas foram posteriormente organizadas e publicadas por Lima Filho e Alvarenga Nunes (1999). Também no final dos anos 50, Vilma Chiara, esposa de Harald Shultz, se interessa e pesquisa sobre a produção cerâmica das mulheres Karajá, apresentando os resultados de seus estudos em sua tese de doutorado intitulada “*Les poupées des indiens Karajá*”, pela Université de Paris X, em 1970. Em 1973, um estudo com base nas coleções reunidas no Museu de Etnologia de Berlin²⁷, na Alemanha e no Museu de Etnologia de Basel²⁸, da Suíça, que conta com exemplares levados por Ehrenreich, Kisseberth²⁹ e Shultz, entre outros, foi produzido por Günther Hartmann, intitulado *Litjoko – Puppen der Karaja, Brasilien*. Mais recentemente dois estudos foram realizados sobre a cerâmica figurativa Karajá como teses de doutorado no Brasil. São os trabalhos de Maria Paulina A.A. Van de Wiel de Barros (2004) que apresenta estudo realizado com base no exame das coleções etnográficas do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, reunidas a partir de 1969, ano de sua fundação em Goiânia, e de Sandra Maria Christiani De La Torre (2007), pesquisa com base no estudo das coleções do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, e em pesquisa de campo, ambas pela PUC de São Paulo. Em 2006, Anna Maria Linhares também produziu um trabalho museográfico sobre uma coleção de *ritxoko* doadas pela pesquisadora Natalie Petesch no ano de 1986 ao Museu Paraense Emílio Goeldi.

Todos os estudos sobre a cerâmica figurativa Karajá, desde Castro Faria até os mais recentes trabalhos destacam a notória existência de dois estilos de *ritxoko* bem distintos no conjunto da produção da cerâmica figurativa Karajá: um estilo antigo e um estilo moderno. Há, sobre tal fato, uma história a ser contada, uma história que evidencia a contínua e imprevisível interação entre a materialidade e a agência humana na constituição existencial, física e simbólica dos objetos. Webb Keane (2005) argumenta que nos estudos de cultura material, modelos dicotômicos Saussureanos de separação entre signos e mundo material precisam ser superados em prol de uma melhor compreensão da historicidade

²⁷ Das Museum für Völkerkunde Berlin

²⁸ Hoje Museum der Kulturen Basel

²⁹ Wilhelm Kisseberth foi etnólogo alemão que esteve entre os Karajá em 1909.

inerente aos signos face a sua própria materialidade. A historicidade inerente às *ritxoko* constitui um campo e um caminho de investigação em cujo curso se revela que a própria materialidade intrínseca ao objeto constitui-se como uma contingência fundamental a determinar a sua evolução e a sua configuração, não apenas formal, mas também simbólica. De fato, como observa Felon Costa a evolução estilística constatada nas *ritxoko* se deu em decorrência de eventos circunstanciais não previstos que desencadearam uma série de mudanças e novos rumos nas práticas produtivas, nos aspectos formais, estilísticos, e nos propósitos da produção. Essa é a história a ser contada, e para tal tarefa recorreremos às muitas evidências concretas, visuais, de exemplares da coleção do Museu Nacional de Rio de Janeiro, de minha própria coleção particular, além de exemplares encontrados nas aldeias Karajá, e em lojas de arte indígena nas cidades.

2.1. Hakana Ritxoko – ritxoko do tempo antigo

Antes de serem fabricadas em larga escala com vistas à comercialização, as *ritxoko* eram confeccionadas no contexto da produção das peças utilitárias, sendo finalizadas em argila crua, ou seja, não eram submetidas à queima, como as peças utilitárias. Destinavam-se a servir de brinquedo, na forma de pequenas bonecas para as meninas. Constituíam geralmente conjuntos representando membros de uma família – pai e mãe, filhos e filhas, avós e avôs, etc. Eram comumente feitas em dimensões reduzidas, de cerca de 10cm de comprimento, por avós ou tias ceramistas para presentear suas netas ou sobrinhas. Suas formas arredondadas e robustas eram anatomicamente propícias ao fácil manuseio por mãos pequenas de crianças. Além de brinquedos, objetos destinados à mera fruição lúdica de crianças, estes pequenos conjuntos de *ritxoko* integravam o processo da educação tradicional Karajá, uma vez que ilustravam e explicitavam as importantes relações familiares e de parentesco, ao mesmo tempo em que reforçavam também os laços afetivos entre os membros pela noção de conjunto que estas famílias de *ritxoko* formavam.



Fig.11. Família de *ritxoko* no estilo antigo, *hakana ritxoko*, na fase da secagem. Feita por *Mahuederu* para a neta, *Txutere*, de 6 anos. Aldeia de Santa Isabel do Morro, TO, julho 2008.



Fig. 12. Filha caçula de *Weararu* brincando com suas *ritxoko*, feitas pela mãe. Santa Isabel do Morro, TO, julho 2008.

Ainda hoje a função social destas pequenas e tradicionais *ritxoko* são perpetuadas, as meninas continuam a brincar com suas famílias de *ritxoko*, fabricadas segundo o contexto social e as características formais originárias que as definem como *hakana ritxoko*, que se traduz literalmente como “boneca dos tempos antigos”. Além desta produção específica para este fim específico, no entanto, estas pequenas *hakana ritxoko* tem sido também fabricadas para um outro propósito, a venda. Neste contexto, a produção assume uma maior escala, sendo que os conjuntos de famílias tenderam a se reduzir a pares representando casais, para facilitar um maior escoamento de venda, como “lembranças dos indígenas do rio Araguaia”. Foram neste formato que as *ritxoko* começaram a despertar o interesse de forâneos, visitantes nas aldeias próximas às cidades do lado ocidental do Rio Araguaia, passando a ser trocadas, oferecidas como retribuição a presentes, ou finalmente compradas.



Fig.13 *Hakana ritxoko*, estilo antigo, à venda em loja na cidade de São Félix do Araguaia, MT. Março de 2010.

Em seus aspectos formais estas figurinhas apresentam notáveis semelhanças com as estatuetas esteatopígeas pré-históricas, primeiras representações humanas, encontradas em escavações arqueológicas. Além da esteatopigia, que se caracteriza pela representação de bases (quadril e nádegas) volumosas, estas figuras se apresentam geralmente desprovidas de braços, à semelhança das famosas vênus de Willendorf e a Dama Branca, ambas encontradas na Europa. A vênus de Willendorf, também conhecida como mulher de Willendorf, é uma estatueta com 11 cm de altura representando estilisticamente uma

mulher esculpida em pedra calcárea oolítica, e colorido com ocre vermelho. Descoberta no sítio arqueológico do paleolítico situado perto de Willendorf, na Áustria, em 1908, pelo arqueólogo Josef Szombathy, calcula-se que tenha entre 22000 a 24 000 anos. A Dama Branca Rígida (aproximadamente 6000 a.C.) é uma figura esculpida em mármore da Deusa da morte e da ressurreição com braços apenas esboçados e um grande e evidente triângulo pubiano. Medindo 7 cm, pertence à cultura Karanovo, tendo sido encontrada em um lugarejo chamado *Azmask* na Bulgária. Encontra-se no *Narodni Muzej* de Belgrado, Iugoslávia. Além das características físicas formais, as três figuras se assemelham quanto às suas dimensões reduzidas, entre 7 a 11 cm.



Fig. 14. *Hakana ritxoko* (8,5cm) de 1927, do Museu Nacional do Rio de Janeiro, e vênus esteatopígeas pré-históricas: Venus de Willendorf (11 cm), de cerca de 22.000 anos (*Cambridge Archeological Museum*) e a Dama Branca de Karanovo (7cm), de cerca de 6.000 anos (*Narodni Muzej* de Belgrado, Iugoslávia). Todas apresentam a característica da esteatopígia, ou seja, nádegas e quadris volumosos.

2.1.1. *Tyborá* – o princípio da modelagem figurativa

Como ilustra a *hakana ritxoko* da figura 14, todos os exemplares mais antigos de *hakana ritxoko* encontrados no acervo do Museu Nacional são em argila crua e apresentam a peculiaridade de terem seus cabelos moldados em um material diferente. Os cabelos são

confeccionados com roletes de cera de abelha, denominada *tybora* em Karajá. A massa da cera de abelha, de grande plásticidade, tem a sua cor enegrecida pela adição de fuligem preta obtida da base das panelas, prática ainda hoje em uso. Constam também nestas coleções diversos exemplares de *hakana ritxoko*, de colecionamento da primeira metade do século XX, inteiramente confeccionados em cera *tybora*.



Fig. 15. Figura masculina em *tybora* com adornos tradicionais Karajá. Museu Nacional, sem identificação.



Fig. 16. Figura feminina em cera de abelha *tybora*, adquirido em 1938. Museu Nacional



Fig. 17. casal de *ritxoko* em *tybora*, com adornos em fios de algodão. Figura feminina com tanga *inãto* e masculina com *koluð*, tradicional adorno labial. Col. H. Fenelon (1959). Museu Nacional.

Como bem observou Ehrenreich, em 1888, as *ritxoko* eram confeccionadas tanto em *tybora* como em argila, sendo consideradas por ele como produtos da “atividade artística mais importante” do povo Karajá.

“A atividade artística mais importante é a representação plástica de figuras humanas em cera e em barro não cozido... Apesar da execução um tanto rotineira, o seu feitio não deixa de exprimir, em elevado grau, um ingênuo sentido de formas, e uma excelente observação da realidade.” (p. 58)

Há referências também a figuras moldadas inteiramente em cera negra nos relatos de Fritz Krause, de sua expedição de 1908 ao Araguaia, em que diz serem estes feitos por rapazes e meninos. São figurinhas humanas e de animais, segundo o etnólogo, reproduzidas “com admirável fidelidade” (p. 148, vol.70).

Nesta época as *ritxoko* não poderiam ser classificadas na categoria de cerâmica, pois mesmo sendo feitas da mesma matéria das peças cerâmicas, não eram submetidas à queima. Em argila crua as *ritxoko* eram modeladas sem os cabelos, que eram posteriormente modelados em roletes de *tybora*, material apropriado em virtude de sua cor negra, a mesma cor dos cabelos indígenas. A aposição dos roletes de cera *tybora* como perucas nas *ritxoko* de argila crua é uma indicação de que não se considerava queimar estas figurinhas. Não havia necessidade. As suas pequenas dimensões, a robustez de suas formas e a sua substância compacta eram características que conferiam uma boa resistência física e, conseqüentemente, uma boa sobrevida nas mãos das meninas *hirari* até que se tornassem *hirarihakã*, ou menina grande, na fase pré-púbere. E se quebrassem, afinal, facilmente outras poderiam ser feitas.

Cotejando-se os dados das coleções de *ritxoko* do acervo do Setor de Etnologia do Museu Nacional com as informações provenientes de fontes bibliográficas e as informações obtidas em pesquisa de campo, temos um conjunto de fatos que permitem sugerir, a meu ver, uma hipótese sobre a origem das *ritxoko*. Em estudos de cultura material, situar eventos temporalmente em termos de uma história cronológica é tarefa infrutífera, mas traçar uma possível sucessão de eventos no passado é possível e pode ser muito esclarecedor. Frente aos fatos apresentados, proponho considerar que a prática da modelagem de figuras humanas e faunísticas em miniaturas tenha muito provavelmente começado com a massa de cera de abelha *tybora*, migrando depois para a argila crua, que posteriormente com a queima se fixa na cerâmica como a conhecemos atualmente.

Usada para modelagem de miniaturas para fins diversos, incluindo práticas xamanísticas, como veremos mais adiante, o *tybora* constitui matéria de grande plasticidade e versatilidade. É também usada na confecção dos olhos da máscara do *Txureheni*, o avô dos aruanã (figura 39), além de ser empregada como massa adesiva para fixação de penas em adornos e objetos rituais, como no *latenira*, capacete de *Lateni*, e o *makyre*, espada de *hàri*, pajé. Ao ser manipulada, em contato com o calor das mãos, adquire grande maleabilidade, resultando em uma matéria cujo estímulo tátil é quase irresistível à modelagem. Finalizada a modelagem, e afastada do calor das mãos, a cera enrijece fixando-se assim a forma definitiva. A plasticidade da cera é sem dúvida bem maior que a da argila, pois esta não racha ao ser dobrada, como acontece com a argila. O trabalho em miniatura de uma figura em cera permite maior detalhamento do que uma

figura em argila. Portanto, acredito que a modelagem das pequenas figuras humanas ou faunísticas muito provavelmente se iniciou com a cera de abelha *tybora*, passando posteriormente para a argila e se transformando finalmente em figuras de cerâmica em meados do século XX.



Fig. 18. *Ritxoko* em quatro composições materiais, que corresponderiam a quatro instâncias experimentais dos métodos de confecção: A, peça inteiramente em cera de abelha *tybora*, 10x4cm, de 1938, col. Romeu F. Curado; B, em argila crua com cabelos em cera *tybora*, 8x6cm, de 1957, col. Esperidião Rocha; C, em cerâmica, com cabelo em *tybora*, 12cm, de 1959, col. H. Fénelon; e D, *ritxoko* em estilo antigo, inteiramente em cerâmica, corpo e cabelos, 12,5cm, de 1979, col. H. Fénelon. Todas do acervo do Setor de Etnologia do Museu Nacional do Rio de Janeiro.

Os cabelos foram mantidos em *tybora* ainda por um bom período nas *ritxoko* confeccionadas em argila, certamente devido à sua cor negra. E mesmo depois quando passaram a ser queimadas, as figuras eram queimadas sem a cabeleira, que era colocada posteriormente à queima, como se vê na peça C da figura 18.

Material bem mais escasso no meio ambiente do que a argila, a cera de abelha *tybora* foi gradativamente sendo substituída pela argila na confecção das *ritxoko*, nas circunstâncias novas de incremento da produção, até a sua completa substituição, com a introdução da queima no seu fabrico voltado para a venda. Nos dias atuais, apenas nas reproduções das *hakana ritxoko* “originais” em que as ceramistas buscam resgatar com maior fidelidade as características formais e materiais dos modelos antigos, o *tybora* é ainda empregado para compor os cabelos (Fig. 13).

Uma referência à modelagem com *tybora* em um relato mítico que narra uma façanha produzida por um herói exemplar Karajá, de nome Sanawe, corrobora como evidência mnemônica de seu uso imemorial na cultura material Karajá.

“Para capturar um temido ser predador, hawyki hikã, um gavião com grandes garras, que andava pegando e sumindo com as crianças da aldeia quando elas iam no mato fazer cocô, Sanawe teve uma idéia. Pediu para o pessoal da aldeia juntar muito *tybora*. Com o *tybora* ele fez a figura de uma criança agachada fazendo cocô. Em seguida prendeu o ritxoko amarrado em um árvore e esperou. Quando o gavião veio pegar o ritxoko, ele não conseguiu, porque este estava preso e suas garras afundaram na cera *tybora*. Sanawe surgiu então com a sua borduna e matou o hawyki hikã. As crianças então não sumiram mais.³⁰

No rito de iniciação de meninos Hetohokã, em uma das muitas instâncias do processo de aprendizado das habilidades masculinas, miniaturas de objetos em *tybora* modelados pelos homens são utilizados para iniciar o processo de aprendizado dos meninos nas artes da caça e do xamanismo. Em dramatizações simbólicas, os homens apresentam aos meninos iniciandos dois pequenos objetos confeccionados em *tybora*, representando um animal de caça, *brorè*, e um objeto xamânico, em forma de círculo com um furo no meio, chamado *asioròrò*³¹. Com pequenos arcos e flechas, os homens demonstram simbolicamente a técnica da caça, flechando a miniatura de caça, *brorè*, e a técnica xamânica, flechando o *asioròrò*.



Fig. 19. Flechamento da caça, *brorè*, em miniatura de *tybora*, em episódio do rito de iniciação de *jyrè* no Hetohokã de 2008, na aldeia de Santa Isabel do Morro. Foto de Paulo Rezende. No detalhe vê-se o disco *asioròrò*

³⁰ Versão resumida da estória contada por Mahuederu em março de 2010.

³¹ Ver Toral (1992:237-239)

O *tybora* tem sido, também, desde sempre, matéria muito usada pelos *hàri*, os xamãs Karajá, nas suas inúmeras técnicas de fazer “feitiços”. Segundo Toral, “os *hàri* costumam trazer *aõni* violentos, através da manipulação de pequenas representações de cera misturada a restos de mortos, introduzindo-os no seu corpo ou no de outras pessoas com diferentes finalidades.” (232).

Atualmente, muitas ceramistas fabricam modelos de *hakana ritxoko*, segundo as características do estilo antigo, procurando assim cultivar uma fidelidade às *ritxoko* originárias, tanto formal, com o formato triangular, esteatopígico, as dimensões pequenas, e a ausência de braços, quanto materiais, com o emprego do *tybora*, a cera de abelha, para compor a modelagem dos cabelos, e a caracterização indumentária tradicional, com tangas de líber e fios de algodão como adornos. Demonstram dessa forma uma nostalgia e um intento consciente em perpetuar as formas e práticas culturais tradicionais, parte daquela bagagem cultural herdada de suas mães e avós que, mesmo com toda a eclosão criativa manifesta na produção moderna, não deixaram de cultivar.



Fig. 20. *hakana ritxoko* feito atualmente, 2008, segundo padrões formais tradicionais. Col. particular.

2.2. *Wijina Bede Ritxoko* – *ritxoko* do tempo atual

No contexto de sua produção, alguns eventos circunstanciais inesperadamente promoveram mudanças nos âmbitos das técnicas e processos de produção que, por sua vez motivaram o surgimento de um novo padrão estilístico no âmbito formal. A queima das *ritxoko*, concordam os principais autores de estudos sobre a cerâmica figurativa Karajá,³² foi fator determinante na deflagração de um grande movimento de mudanças, tanto nas técnicas e práticas de produção como nos seus aspectos formais e estilísticos, e posteriormente também sociais.

³² Darcy Ribeiro (1957), Castro Faria (1959), Fénelon Costa (1978), Chiara (1970).

Não é possível determinar exatamente quando as ceramistas Karajá começaram a queimar as suas pequenas *ritxoko*, que, como foi visto, eram antes finalizadas em barro cru. Segundo Fenelon Costa e evidências de exemplares da coleção de *ritxoko* do acervo do Setor de Etnologia do Museu Nacional do Rio de Janeiro, uma das mais antigas no Brasil, é provável que tenha sido em algum momento no primeiro quadrante do século XX, na aldeia de Santa Isabel do Morro. Situada próxima à cidade de São Félix do Araguaia, esta aldeia esteve sempre à frente nos contatos com a sociedade nacional, recebendo frequentes visitas de viajantes, turistas, e da população local que movidos por curiosidade, se interessavam em conhecer o povo indígena e em adquirir exemplares de sua produção artesanal. Fenelon Costa sugere que a queima tenha sido motivada por sugestões de compradores das *ritxoko*, interessados em obter peças com maior resistência e durabilidade (1978, p. 54). A partir, então, deste advento, com a maior resistência obtida nas peças, as ceramistas se viram frente a infinitas novas possibilidades criativas para a sua arte. De início, as dimensões cresceram, passando para peças de em torno de 15 a 20 centímetros. Em seguida as figuras começaram a adquirir maior iconicidade e realismo, com a incorporação de braços ao longo do corpo. Os braços, que antes não eram modelados explicitamente, pois logo se partiam, logo começaram a se soltar para expressarem dramaticidade e movimento, se libertando da rigidez de suas formas originais. As *ritxoko* passam a ser confeccionadas em diferentes posturas corporais, ora de pé, ora sentadas, retratando cenas da vida Karajá, como o trabalho das mulheres e dos homens, cuidando de criança, ralando mandioca, na canoa, voltando da pesca, e muitas outras situações. Nascia assim um novo paradigma estilístico na cerâmica figurativa Karajá, denominado pelas próprias ceramistas como *widina bede ritxoko*, ou seja, *ritxoko* “dos tempos atuais”, que se distingue das *hakana ritxoko*, “dos tempos antigos”, e que é logo amplamente difundido entre as ceramistas na aldeia de Santa Isabel do Morro.

Nas notas etnográficas produzidas pelo então pesquisador do SPI Mario Ferreira Simões durante sua passagem na aldeia de Santa Isabel do Morro, em 1954, consta a informação dada por *Maluarè*, então com cerca de 26 anos, de que teria sido uma ceramista chamada *Seweria*, aquela que primeiro submeteu as *ritxoko* à queima (Simões, 1992). Fenelon Costa, por sua vez identifica como a precursora das *widina bede ritxoko*, uma ceramista chamada *Wederi*, de Santa Isabel do Morro, já falecida na época da sua pesquisa de campo, a partir do relato de sua filha *Berixa* e de outras ceramistas da comunidade na época.

“Berixa, com 47 anos em 1959, é muito respeitada em Santa Isabel por ser a continuadora de Wederi, já morta, a criadora das bonecas cozidas e modernas... Pudemos inferir, dos dados obtidos, que embora tenha sido provavelmente Wederi a verdadeira artista criadora, tanto no que se refere a inovações técnicas quanto formais, foi Berixa a divulgadora das bonecas modernas, cozidas...” (p.69 e 70)



Fig. 21. A e B: peças de 1957, col. E. Rocha, 16 cm e 12cm; C: de 1959, 19 cm. col. H. Fénelon. Exemplares de *ritxoko* da “fase de transição”, intermediárias entre as tradicionais e as modernas. Museu Nacional do Rio de Janeiro. Em cerâmica queimada ainda guardam a rigidez das formas das *hakana ritxoko*, segundo os modelos tradicionais, mas já trazem experimentações com braços destacados do corpo.



Fig. 22. Figuras no estilo moderno, *wijina bede ritxoko*, representando mulheres em posturas variadas, com braço e pernas modelados com maior realismo e expressão de movimento. Col. Fenelon Costa, 1959. Museu Nacional.

É bastante nítida a distinção estilística que se configurou a partir de então. Castro Faria (1959, p. 51), apoiado em conceitos da Arqueologia faz a distinção em termos de fases – “fase antiga” e “fase moderna”. Heloisa Fénelon (1978, p. 53), por sua vez, sob influência da antropologia cultural de Franz Boas, emprega a distinção em termos de “estilo simbólico” e “estilo realista” para as “*hakana ritxoko*” e “*wijina bede ritxoko*”, respectivamente. Não me parece muito adequado, no entanto, fazer esta distinção em termos de fases, uma vez que o surgimento das *ritxoko* modernas não veio suprimir as antigas, tradicionais. A noção de fases está ligada à ideia de tempo decorrido, de estágios evolutivos, “cada um dos estados de algo em evolução ou que passa por sucessivas mudanças [...] período ou época com características próprias”³³. Não é exatamente este o quadro que se constata com relação à produção das “*hakana ritxoko*” e das “*wijina bede ritxoko*”. As “*ritxoko* do tempo antigo” não deixaram de ser fabricadas com a eclosão criativa que caracterizou o surgimento das “*ritxoko* dos tempos atuais”. Como foi visto estas continuam a ser fabricadas até hoje, mantendo-se as características formais que as distinguem, assim como as funções sócio-educativas a elas associadas. O surgimento de um novo estilo, o estilo moderno, não suplantou o estilo antigo.

Tampouco me parece muito apropriada a denominação “estilo simbólico” versus “estilo realista” empregada por Fénelon Costa, particularmente se considerarmos as representações de seres sobrenaturais retratados nas *ritxoko*, tanto tradicionais como modernas, como veremos mais adiante. Deste modo, proponho empregar uma designação mais simples: “estilo tradicional” e “estilo moderno” para distinguir e designar os dois estilos de *ritxoko* Karajá.

O estudo realizado por Castro Faria (1959) é historicamente importante no campo de estudo de arte e cultura material indígena brasileira. Foi o primeiro a propor o tratamento da cerâmica figurativa Karajá como autênticas expressões artísticas, ressaltando a “beleza plástica” (p. 13) e a “forma particularíssima de expressão estética” (p. 5) dessas verdadeiras “peças de arte” (p. 4). Contudo, por ser um estudo realizado com base nas coleções do Museu Nacional reunidas até então, anos 50, um estudo basicamente de gabinete, portanto, suas análises e observações apresentam alguns equívocos que podemos

³³ Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 2.0

hoje, com o apoio de pesquisas de campo, esclarecer. Recomendação que o próprio autor faz ao finalizar o seu texto:

“A arte Karajá exige um estudo de campo, feito por antropólogo interessado nos problemas de arte dos primitivos. As idéias aqui expostas representam uns tantos pontos de referência para uma futura pesquisa entre aquela gente que nos manda de quando em vez, das paragens serenas do Araguaia, a mensagem da sua sensibilidade e as narrativas, alegres ou pungentes, da sua vida tribal evanescente.” (p. 15)

São esclarecimentos que se fazem necessários considerando-se o fato de ser este um texto bastante citado na literatura da área. A primeira correção a ser feita refere-se ao fato do autor referir-se sempre “ao” artista ceramista no masculino (ps. 7, 8, 12, 14), revelando desconhecer que a cerâmica é, e sempre foi, uma atividade realizada única e exclusivamente por artistas mulheres, não só entre os Karajá, mas entre quase todos os povos indígenas no Brasil³⁴. Há ainda outros equívocos presentes no artigo de Castro Faria, que serão oportunamente comentados no decorrer do trabalho.

2.3. Retratos do Universo Karajá

Como discutimos acima, quando as ceramistas da aldeia de Santa Isabel começaram a queimar suas *ritxoko*, se deram conta de que a resistência resultante da transformação de suas pequenas *ritxoko* de argila em peças de cerâmica conferiam a elas grandes possibilidades em termos de criação artística. As figuras começaram por ganhar braços e pernas em posições variadas, em representações de maior realismo. Em pouco tempo composições mais variadas foram exploradas consolidando-se assim o estilo moderno. Uma profusão de temas e assuntos que representam a vida Karajá e o imaginário Karajá tem sido desde então retratados pelas artistas ceramistas. São retratos em cerâmica do universo Karajá. Com relação ao conteúdo temático retratado nas *ritxoko*, podemos distinguir duas grandes categorias:

(1) A vida Karajá – são as representações da vida social, e do cotidiano Karajá, onde se incluem muitas representações de cenas rituais. São retratos da vida Karajá;

(2) O imaginário Karajá – são as representações de personagens de mitos e histórias da cosmologia Karajá. São retratos do imaginário Karajá.

³⁴ Cf. LIMA, Tania Andrade. 1987. Cerâmica Indígena Brasileira. In: Ribeiro, Darcy Suma Etnológica Brasileira. Tecnologia Indígena. Petrópolis: Vozes.

É preciso ressaltar, no entanto, que nestas duas categorias, as representações, embora em maior número nas *ritxoko* modernas, estão também presentes nas *ritxoko* tradicionais, como será visto nos exemplares apresentados. Nas *hakana ritxoko*, no estilo tradicional, as famílias e os casais pertencem ao primeiro grupo, enquanto os seres sobrenaturais pertencem ao segundo.

2.3.1. A vida Karajá – cotidiano e vida ritual

Este grupo se caracteriza pelas representações da vida social, do cotidiano Karajá, onde podemos encontrar um vasto repertório temático de cenas que retratam o dia-a-dia nas aldeias. São cenas que vão do nascimento à morte, passando por cenas domésticas, de trabalho, de caça, de pesca, de festas, de rituais cerimoniais. Incluem-se também neste conjunto, as figuras de animais, *iradu somon*, sejam domésticos, ou selvagens, onça, tatu, tamanduá, jaburu, tracajá, jacaré.

Nas muitas das composições que constam do acervo do Museu Nacional destacam-se as cenas que reportam a imagens de práticas culturais tradicionais Karajá, algumas já não mais praticadas hoje em dia, ou que estão caindo em desuso, como por exemplo as cenas de casamento Karajá tradicional, *harabie* (Fig. 26), o parto de cócoras (Fig. 30 e 31). Percebe-se com estas criações, uma intenção, por parte das ceramistas de cultuar e perpetuar imagens e valores de um passado nostálgico. Como observou Fenelon Costa há entre os Karajá “um grande apego à idéia de que seu passado foi glorioso e próspero, em contraste com a situação atual.” (p. 159) Atestam essa percepção as representações idealizadas e nostálgicas de homens *iny* - caçadores, retornando da caça com os animais, e guerreiros empunhando lanças e bordunas. Percebe-se que muitas destas cenas são criadas pelas artistas para a apreciação dos próprios Karajá, mesmo que sejam destinadas à venda. Um turista regional que desconheça aspectos e características da cultura Karajá não seria capaz de fazer uma leitura apropriada das cenas representadas. As artistas, ao criarem estas peças, têm em mente como receptores de suas obras e de suas mensagens estéticas, a sua própria gente.

Segundo relata Fenelon Costa muitas destas cenas podem ter sido motivadas por sugestões de compradores, comerciantes, turistas ou viajantes ocasionais, interessados no exotismo das representações. Entre estes agentes externos de influência sobre a temática

documentada nas *ritxoko*, a autora cita o escritor José Mauro de Vasconcelos³⁵, e o encarregado do Posto Indígena Getúlio Vargas, Dorival Pamplona Nunes que encomendavam muitas peças, e o pesquisador do SPI Mário Ferreira Simões, que sugeriu a documentação de cenas da vida tribal.

Fig. 23. A: caçador retornando com caça, e B: guerreiro. Peças de *Xurereia*, de 1960. 20,5cm de altura. Traduzem imagens ideais de homens *iny*. Museu Nacional.



Fig. 24. Mulher grávida com bebê no colo. 14,5cm, de *Werearu*, de 2009. Col. Particular.



Fig. 25. Mulher ceramista com *butxi*. 17,5cm de 1960. Coleção. H. Fenelon. M. Nacional.

³⁵ José Mauro de Vasconcelos escreveu o romance “Kuriala, capitão e Carajá”, publicado pela Melhoramentos em 1979.

Fig 26 A e B. Cenas da cerimônia de casamento tradicional Karajá, *harabiè*. A: Noivo sendo carregado pelo tio para a casa da noiva. 24 cm, e B: a noiva sendo carregada pelo noivo. 22 cm. Peças de *Koanadiki*, de 1960. Col. Heloisa Fenelon. Museu Nacional.



A visão das peças retratando cenas do ritual de casamento tradicional Karajá *harabiè*³⁶ evocam lembranças à *Mahuederu* de seu próprio casamento, realizado segundo a ritualística da cerimônia tradicional, que transcorre ao longo de três a quatro dias. Transcrevo de forma resumida seu relato, segundo a sua lembrança, dos costumes cerimoniais do *harabiè*:

“A avó ou a mãe faziam esteira. A *ijadokomã* nem sabia. A avó escolhia o noivo. A avó fala com a família do noivo. A avó vai buscar “trem” de *wekiribo*, rapaz, na casa da mãe dele. A avó avisa então para *ijadokomã* que ela vai casar. Não pode dizer que não quer. A mãe do rapaz vai dando conselho. Outras pessoas, *senado*, velhas, e *matukari*, velhos, dão conselho. Falam: ‘Só passarinho e bicho do mato casa assim, levando pro mato. Homem mau também. *Iny* não é assim, não.’ Sete ou cinco dias depois, *Harabiè*. Homem, tio, carrega *wekiribo* nas costas e leva na casa da *ijadokomã*. A esteira está pronta, guardando. *Wekiribo* e *ijadokomã* deitam na esteira mas não fazem nada. No dia seguinte, cedinho, vão banhar no rio. Depois, meio dia, vão banhar de novo. A mãe da moça então manda avisar pra mãe do rapaz para pintá-lo. Depois parentes homens do rapaz o levam para pescar. Levam também enfeites do rapaz para ele usar quando voltar. Na casa da *ijadokomã* cozinham e enfeitam a noiva. Todos estão muito felizes. Quando o rapaz vem chegando está todo enfeitado. Na família da *ijadokomã* preparam *bykirè*, esteira, e a

³⁶ Em Rodrigues (2008, p. 745) há também uma descrição em relato do ritual tradicional do casamento Karajá *harabiè*.

penduram estendida no pátio, junto com pilão, panelas e muitas outras coisas de casa. O rapaz pega a moça nas costas e dá uma volta ao redor das coisas amontoadas. Então, uma irmã leva os dois para dentro da casa. A sogra entra em seguida e penteia e arruma o rapaz. Era muito bonito, o *harabiè*. *Hakana* mahãdu casava assim. Agora ninguém mais casa assim.”³⁷

Enquanto objetos que potencialmente evocam conteúdos de práticas culturais do passado, as *ritxoko* se revelam como objetos mnemônicos culturais. São atratores de memória cultural Karajá.



Fig. 27. A ceramista *Werearu* mostra uma peça sua retratando um jovem casal, cuja mulher está grávida, *bytò*, fazendo juntos uma refeição de *utura*, peixe. A imagem representa para as mulheres Karajá uma instância idealizada de um casamento feliz, onde marido e mulher compartilham do alimento no mesmo prato. Aldeia de Santa Isabel do Morro, julho de 2009.

³⁷ Relato de Mahuederu de julho de 2009



Fig.28. Cotidiano de mulheres *iny* na esteira, *bykyrè*. Em primeiro plano, mulher catando *tybiru*, piolho, de criança. Atrás, mulheres cozinhando e conversando. Peça de *Koanadiki*, ceramista de Santa Isabel do Morro, de 1957. 16cmx17cm, 13cm de altura. Col. Espiridião Rocha. Museu Nacional



Fig.29. Cenas de *Ijesù*, luta Karajá. A: peça de *Xirerea*, 17cm, de 1959, col. Fenelon Costa; e B: peça de *Koanadiki*, 18cm de 1977. Col. Alberto Torres. Museu Nacional.

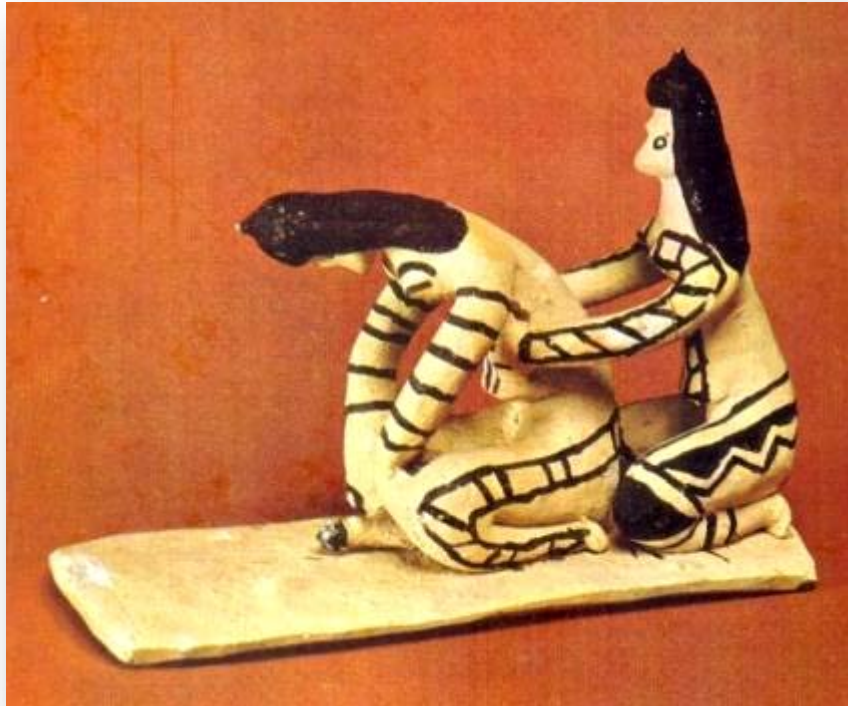


Fig. 30. Cena de Parto. Placa base de 18,5x 8,5 cm e 13,5 de altura. De 1968. Peça do acervo do Museu Etnográfico de Berlin (Hartmann:1973)



Fig. 31. Cena retratando parto de primípara, quando a parturiente é ajudada por duas mulheres. 20x 17,5cm, 1998. Col. particular



Fig. 32. Cena de funeral Karajá. 15x18 cm. Peça de Koanadiki de 1959. Col Fenelon Costa. Museu Nacional do Rio de Janeiro.



Fig. 33. Cena de choro ritual ibru junto à sepultura de morto. Peça de Myixa, 14x17,5cm, de 1997. Col. Particular.



Fig. 34. Sepultamento no cemitério da aldeia de Santa Isabel do Morro, março de 2010.



Fig.35. Cena representando uma pajelança para um bebê por uma *hàri hahwyky*, xamã mulher. 16 cm. Peça de Xurerea, de 1977. Col. H. A. Torres. Museu Nacional.



Fig. 36. Cena de briga de mulheres, puxando cabelos, de 1977. 15cm. Peça de *Mahuederu*. Coleção Heloisa Alberto Torres. Museu Nacional.



Fig. 37. Cena representando casal em ato sexual, de 1959. 15,5 cm. Peça de *Loiwa*. Coleção Heloisa Fenelon. Museu Nacional.



Fig.38. A: Dança de Aruanã *Ijareheni*. Peça de Koanadiki, placa de 18x16,5 cm. e altura de 18 cm, de 1959. Col. Heloisa Fenelon. Museu Nacional; e B: Dança de Aruanã *Ijareheni*, em março de 2010, na aldeia de Santa Isabel do Morro.



A



B



C

Fig. 39. A: *Ijasò Txureheni*, avô de Aruanã. Peça de *Mariawalê*, 23cm, da aldeia de Santa Isabel do Morro, de 1960. Col. Heloisa Fenelon. Museu Nacional; e B: *Txureheni* feito por *Mahuederu*, em 1992, 17,5cm. Col particular, e C: *Ijasò Txureheni* no ciclo do *Hetohokã*, na aldeia de Santa Isabel do Morro, em fevereiro de 2010.



Fig. 40. *Ijasò Habu Severia*. A: Peça de *Komâtira*, filha de *Narubia*, de 1979, col. H. A. Torres; e B: *Ijasò Habu Severia* novos, recém-chegados na aldeia, março de 2010, Santa Isabel do Morro.



A



B

Fig. 41. *Jyrè* sentado no banquinho, em ato simbólico que reporta a disciplina e diligência do menino no seu ritual de iniciação, no *Hetohokã*. A: *Jyrè*, menino, sentado em seu banquinho *korixã*, no ritual de iniciação na festa do *Hetohokã*. Peça de *Mahuederu*, 16,5x17x7cm. de julho de 2009. Coleção particular; e B: *Jyrè Ijaruma*, sentado em seu banquinho, preparando-se para sua iniciação no *Hetohokã* de março de 2010, na aldeia de Santa Isabel do Morro.

Como se pode constatar, as representações imagéticas produzidas pelas ceramistas Karajá retratam de forma predominante a pessoa *iny*, em situações e episódios que revelam momentos importantes e significativos de sua vida e seu modo de ser. Evidenciam o sentido de preservação de formas e práticas culturais na disposição criativa das mulheres ceramistas. Além de revelarem o que lhes é caro em suas existências, as *ritxoko* são também objetos mnemônicos que alimentam a vitalidade do patrimônio cultural coletivo.

2.3.2. O imaginário Karajá

Um segundo conjunto temático bastante explorado pelas ceramistas são as representações de seres sobrenaturais do imaginário Karajá. Incluem-se nesta categoria personagens míticos cuja visualidade não se apoia no mundo físico, tangível. São imagens cujo acesso provém de transes xamânicos, descritas pelos *hàri*, imaginadas e reproduzidas pelas ceramistas. Com a contínua reprodução e difusão destas imagens pelas ceramistas, os traços formais que distinguem esses personagens vão sendo compartilhados e coletivamente consolidados. Neste sentido as *ritxoko* se encaixam no conceito de artes da memória, preconizada por Carlo Severi (2006), em sua proposição sobre uma nova disciplina, a antropologia da memória, baseada no estudo das tradições iconográficas³⁸. Através de seu trabalho, as ceramistas articulam imagem e memória social. As imagens que representam seres sobrenaturais Karajá podem ser concebidas como “quimeras”, segundo concepção de Severi, uma vez que são imagens antropomorfas compostas de traços paradoxais, provenientes de animais e espíritos diversos, como será visto em alguns exemplos mais adiante.

Não encontrei em nenhum outro veículo material tradicional que não a cerâmica figurativa, as reproduções imagéticas destes seres quiméricos. Estão presentes nos exemplares da coleção do Museu Nacional desde os mais antigos, e continuam sendo reproduzidos até hoje, segundo os aspectos formais e elementos sígnicos que os caracterizam e os distinguem. Inserem-se também neste conjunto personagens que povoam as narrativas míticas da tradição oral Karajá além das cenas que ilustram estas estórias. São

³⁸ SEVERI, Carlo. 2006. *Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire*. Paris: Editions Rue D'Ulm; Musée du Quai Branly.

representações provenientes do imaginário originário do povo Karajá transpostas para a argila pelas ceramistas através da sua arte de modelagem. As *ritxoko* são, portanto, reproduções de imagens mentais – são transposições de uma visualidade do plano mental para o material. Deste modo, além de retratos da vida Karajá, as *ritxoko* são também retratos do imaginário Karajá.



Fig. 42. *Ritxoko* no estilo tradicional representando *Kuka* e *Wajoromany* femininos (observar a presença da saliência abdominal) – seres sobrenaturais disciplinadores de crianças (algo equivalente ao “bicho papão” do imaginário infantil brasileiro), Peças de *Myixa* de 1998, 17,5cm. Coleção particular.

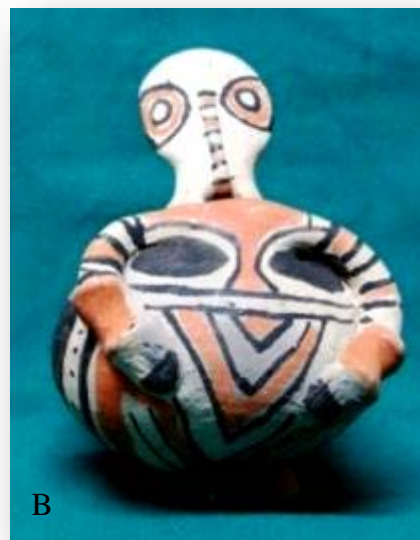


Fig. 43. Duas versões de *Wajoromani* masculinos. A: Peça em estilo moderno, com pintura masculina *ixalyby*, de *Myixa*, de 1997, 16 cm, coleção particular e B: Col. de H. Fenelon de 1959, 13cm. Museu Nacional. Os elementos sígnicos que identificam o *Wajoromani* são o *koluò*, o tembetá listrado, combinado com os olhos esbugalhados.



Fig. 44. *Kyboi*, personagem do mito de *Berhatxi*, o fundo das águas, que narra sobre a origem dos Karajá. A, peça de *Mahuederu*, 16,6cm, de 1996; B: peça de *Myixa*, 15,5cm, de 2008. Coleção particular

O mito de *Berhatxi*, fundo das águas, explica que os ancestrais dos Karajá, viviam em um mundo sub-aquático, abaixo do leito do rio. Um dia, um deles, chamado *Tòlòra*, ao perceber uma luz vindo de cima, descobriu a existência de um buraco, que era uma passagem para o mundo terrestre. Resolveu então subir, passando pelo buraco, para ver como era o mundo aqui neste plano. Tudo era muito bonito, com sol, céu azul, praias, árvores, plantas, aves voando no céu, animais de todas as espécies.

“(…) Diz que ele saiu lá do *Berhatxi* e olhou: ‘ah, esse lugar aqui é bom!’, ficou olhando para o tempo. Ele saiu para cá e achou bonito! Pegou umas frutas, mangaba, babão ... catou e levou lá para baixo. Viu, gostou e foi chamar o povo dele. Vieram para morar aqui, porque ele disse que aqui era bom demais, bonito, diferente de lá. Juntou a família dele e saiu para cima, lá no lugar que era do *Nabio*. Já tinha a família do *Nabio* lá: ‘ah, vocês estão chegando!’, falaram para o pessoal que veio de baixo com o *Tòlòra*. Diz que o pessoal do *Nabio* que ficou falou: ‘é bom vocês terem saído mesmo, porque nós somos poucos, o *Ijanakatu* matou a família do *Nabio*. É bom vocês morarem conosco’. Contaram para o pessoal do *Berhatxi* a história como foi, as irmãs que morreram etc. Então o *Koboi*, que era primo do *Tòlòra*, saiu com a mulher, olhou assim e não gostou muito daqui de cima. Olhou e viu os bichos morrendo, tudo seco: ‘não, aqui é ruim, está tudo seco e os bichos morrem aqui em cima. Vamos voltar para dentro!’. Ele não concordou com uma coisa: ele reparou que as árvores nasciam, cresciam e morriam. Imagina as pessoas então ... morriam. E lá onde eles viviam não tinha isso, lá é uma coisa eterna, não tinha morte, é tudo *xiburè* (mágico). Então a família do *Koboi* voltou de novo, não concordou. E estão com *Koboi* até hoje.” (Rodrigues 2008, p. 71)



Fig.45. Seres quiméricos: casal de *benorá* (*iny* “encantado” de peixe tucunaré). O ser macho traz *kohotè*, borduna e a fêmea carrega pote no pescoço; e *krowetè* (*iny* “encantado” de sapo) fêmea. Peças de *Mahuederu* de 1960. Col H. Fenelon. Museu Nacional.



Fig. 46. Versões de *benorá* fêmea em *hakana ritxoko*, estilo tradicional. A: peça de *Mahuederu* de 1996, 12cm coleção particular; e B: peça de *Komâtira* de 1960, 9cm. col. H. Fenelon, Museu Nacional. O *benorá* é considerado um *iny* “encantado” e sua identificação iconográfica saliente está na sua cabeça em forma de rabo de peixe.



Fig.47. *Hirè*, *carcará* e *krowetè*, sabo, figuras femininas, personagens de *hakana ikyky*, estórias antigas Karajá. Col. Heloisa Fenelon, de 1960. Museu Nacional.



Fig. 48. Figura representando *ijarè*, lagarta, dotada de vários *txutxu*, seios, personagem de *hakana ikyky*, estória antiga dos Karajá,. 11cm. Col. Snethlage, de 1927. Museu Nacional do Rio de Janeiro

A propósito destas representações de seres “quiméricos” faz-se agora um momento oportuno para uma correção com relação às interpretações e conclusões de Castro Faria e Fenelon Costa. O equívoco do primeiro, que decorre de pesquisa empreendida apenas em gabinete, sem apoio de trabalho de campo, refere-se à interpretação errônea a respeito da iconografia expressa na figura 48 (1959).

O autor explica que as recorrentes protuberâncias na altura do tórax das figuras no estilo antigo representam ora seios, em figuras femininas, ora braços, em figuras masculinas. No entanto, com relação às *ritxoko* da fig 48, prosssegue o autor, fornecendo uma interpretação acerca das quatro protuberâncias alinhadas horizontalmente na altura do tórax desta curiosa figura, afirmando serem estas representações, não “morfológicas”, mas “numéricas” de dois braços e dois seios.

“Em algumas figuras, de outro padrão aliás, aparecem entretanto, quatro dessas saliências, todas perfeitamente iguais... Também neste caso, os elementos plasticamente mais expressivos do tronco, ou sejam os braços e os seios, estão representados apenas pelo seu número. As quatro saliências Não são representações morfológicas, mas antes numéricas da realidade anatômica.”(p. 7)

Em campo, ao mostrar a foto digital da figura no meu computador à *Mahuederu*, e indagar sobre ela, obtenho a exegese nativa: trata-se de uma representação de um personagem de antiga estória Karajá, *hakana ikyky*, sobre *ijarè*, um ser sobrenatural em forma de lagarta com muitos *txutxu*, mamilos, que se transforma em mulher *iny* à noite para namorar um rapaz *iny* em sua rede, e que de dia se esconde nas dobras da rede, sem que suas irmãs fiquem sabendo.³⁹

Faz-se, portanto este esclarecimento, com relação às observações de Castro Faria sobre a citada figura, ressaltando-se que o caso é mais um exemplo de que a produção de *ritxoko* sempre esteve referenciada às expressões e representações do universo imagético cultural Karajá.

Em semelhante equívoco incorre Fenelon Costa em suas observações sobre figuras do mesmo tipo por ela encontradas, (fig. 47). Especula a autora:

“Em relação especialmente às figuras de quatro ou mais seios, é possível terem dois seios suplementares evoluído das saliências que por vezes saíam dos ombros, nas antigas figuras,

³⁹ Versão resumida da estória que, como quase todas as estórias Karajá, é longa e elaborada. Contada por Mahuederu em 2009. Consta duas versões resumidas, “Estória da lagarta Idiaré” e “Estória da Moça Lagarta” em Costa (1978, p. 173).

ao modo de braços: podem as ceramistas ter imaginado colocar nas primeiras figuras modernas não só braços completos, mas também conservando estas saliências laterais (provavelmente representativas de braços em alguns casos) transformá-las em seios.” (1978, p. 61)

Mahuederu informa, no entanto, que se tratam se representações de *hirè*, carcará e *krowetè*, sapo, feitas por ela mesma, e que “tem estória, meu fio!” Lembrando dos diferentes níveis de leitura identificados por Panofsky (1991), podemos dizer que Felon Costa e Simões realizaram apenas uma descrição pré-iconográfica destas figuras, catalogadas nas fichas ergológicas como “figuras fantásticas”, não alcançando uma leitura no nível iconográfico, quando, a par dos temas e conteúdos culturais, pode-se contar as estórias e a história daquelas imagens. Como diz *Mahuederu*, “tudo tem estória”. Não são apenas, como faziam supor Felon Costa e Castro Faria, expressões individuais de criatividade e originalidade de alguns artistas, entregues a “experimentações artísticas” (1978, p. 61).

Na classe das figuras “estranhas” listadas por Felon Costa, e que se encontram no acervo de setor de etnologia do Museu Nacional, constam ainda as figuras bicéfalas, muitas vezes também acompanhadas de vários seios, relativamente recorrentes na produção das ceramistas, desde o surgimento do estilo moderno. Supõe a pesquisadora que possivelmente tais peças resultam de “formas novas criadas por uma ceramista mais imaginosa, como por exemplo as figuras de muitas cabeças”. Acredita que estas “figuras bicéfalas e as outras de mesmo tipo, isto é, que se afastam do comum, com muitos seios, etc. são resultado de procura individual e constituem uma tentativa de afirmação (pela busca da originalidade) das artesãs” (1978, p. 61), que uma vez criadas passaram a ser copiadas depois por outras ceramistas. Engano.

Em campo, encontro uma destas figuras, de feitiço recente, por *Mahuederu*, que me conta a *hakana ikyky*, a estória antiga, sobre esta representação. Trata-se do *kotuni wirarea, aoni*, “bicho” monstruoso, uma tartaruga de duas ou mais cabeças, que vivia sob a água em um determinado local no rio, que pegava e matava muita gente que por ventura por lá passasse.

“Antigamente, nos tempos de *hakana mahadu*, povo do passado, havia um local na beira do rio que era evitado pelos *iny*, pois quem passava por lá sumia. Os pescadores e caçadores que passavam por lá eram tragados por um bicho que vivia na água neste local. Ninguém ia lá, era morte certa. Havia uma árvore perto da margem do rio, e nesta árvore, um ninho de coruja, onde a mãe chocava seus ovinhos. A avó da coruja sempre dizia para a

coruja: “olha, muito cuidado! Não chega perto de lá, é muito perigoso, o bicho pode te pegar”. Mas um dia a coruja estava com fome, saiu voando procurando comida. Quando passou perto do local, o *kotuni wirerea* subiu e pegou a coruja. A avó, que tudo vira ficou muito aflita, mas não pôde fazer nada. E agora? E os ovinhos, que serão dele? Resolveu então ir lá no ninho e chocar os ovos da coruja. Quando nasceram as corujinhas, eram três. Um deles era *Tori-tori*, uma corujinha menor. As outras eram maiores. Quando as corujinhas cresceram, a avó contou o que tinha ocorrido com a mãe delas. As corujinhas ficaram muito triste e pensaram em se vingar. A coruja maior, quando viu *Kanāsiwe*, pensou que ele era o bicho que havia matado a sua mãe. Desceu com as suas garras estendidas e pegou o *Kanāsiwe* pelos cabelos, suspendeno-o no ar. *Kanāsiwe* gritou:

- Que é isso? Pra que você me pegou?

- Você matou a nossa mãe!

- Não matei nada! Você está enganado! Foi o *kotuni wirerea*!

Ouvindo isso, a coruja soltou o *Kanāsiwe*, que então caiu na lama perto do rio. Muito zangado, *Kanāsiwe* rogou uma praga:

- Você fez isso comigo! Pois agora você vai só comer na lama.

A outra corujinha menor, *Toritori*, quando cresceu, também pensou em vingar a morte da mãe. Ficava na árvore, sempre à espreita, esperando o *kotuni wirarea* aparecer. Quando um dia o bicho apareceu, ele desceu com as suas duas garras abertas e pegou as duas cabeças ao mesmo tempo. Lutaram muito na água, e o pequeno mas valente *Toritori* acabou matando o bicho. Desde então os *iny* se livraram do *kotuni* de duas cabeças, o *kotuni wirarea aōni*.



Fig. 49. Versão em estilo moderno do *Kotuni wirarea*, 13 cm, col. Espiridião Rocha de 1957. Museu Nacional.



Fig. 50. Mahuederu com a sua representação de *Kotuni wirarea aōni*, em estilo *hakana ritxoko*, em julho de 2009, na aldeia de Santa Isabel do Morro.

Como se pode constatar, uma temática constante nas criações das ceramistas Karajá são as cenas que ilustram mitos e histórias tradicionais Karajá, que são muito prezadas pelas mulheres de maior idade, que continuam contando para seus filhos e netos as histórias ouvidas de suas mães e avós. Se a contadora de histórias é também ceramista, nada mais natural que ver as cenas dessas estórias surgindo de suas mãos, na modelagem de *ritxoko*.



Fig.51. Duas versões de representação de cena da estória de mulheres que namoraram com jacaré. A: peça à venda em loja na cidade de São Félix do Araguaia, e B: peça de *Weararu*, de 2002. 15cm. Coleção particular.



Fig. 52. Representação de *Deridu*, herói mítico, em cena de luta com *kabroró*, crocodilo. Peça de *Berixá*, comprimento. 21cm e altura, 9,5 cm, de 1960. Coleção Heloisa Fenelon. Museu Nacional



Fig. 53. *Deridu*, herói mítico, grande caçador, em cena de caçada de onça, *halokoè*, ilustrando relato mítico. Peça de Myixa, de 2008. Col. particular.



Fig. 54. *Inykrè*, cabeça de *iny*, imagem “quimérica”, de narrativa mítica, que conta que cabeças de *iny*, sem corpo, rolando pelo chão, anunciavam a chegada de *tori*, Xavantes, gritando: “*tori rareri!, tori rareri!*” Peças de Mahuederu, de 2009, e de 1999. Col particular.

3. Imagem e identidade Karajá

A visualidade é certamente aspecto de efeito incomparável na definição da identidade pela imediatez desta modalidade perceptiva, e, conseqüentemente, de sua leitura. Quando há uma caracterização sígnica visual sobre uma pessoa, não é preciso que eu me aproxime muito dela, ou que haja necessariamente uma interação entre nós para que eu possa fazer uma leitura (que pode ser acertada ou não) de sua origem social ou cultural. Por isso a importância da caracterização em termos de identidade visual. Para uma leitura correta há a necessidade de se contar com uma espécie de bagagem imagética referencial, ou um acervo de motivos imagéticos, a qual se possa acessar para se fazer essa leitura iconográfica (Panofsky, p. 1991).



Fig. 55. Casal de *ritxoko* e *ijadokomã* (moça) Karajá aparamentada para a dança do Aruanã. Aldeia de Santa Isabel do Morro, TO. Janeiro de 1997.

Enquanto imagens de uma identidade *Iny*, as *ritxoko* nos informam sobre a percepção de uma auto-imagem étnica. Os principais traços culturais físicos que, segundo sua própria concepção, os fazem belos e os marcam e distinguem como gente *iny*, “gente de verdade”, são reproduzidos pelas ceramistas nas suas *ritxoko*. Listo a seguir alguns dos

principais elementos sígnicos que compõem a identidade visual Karajá, e que são observados tanto na concepção da pessoa Karajá como nas *ritxoko*. São estes elementos sígnicos intervenções culturais Karajá sobre o corpo humano, tomado como suporte, matéria prima bruta, a ser trabalhada culturalmente.

3.1. *Lasi* e *rakotuè* - penteados Karajá

Podemos observar nas *ritxoko*, a representação do tradicional penteado Karajá, com o corte de um pequeno tufo no topo da cabeça, que é mantido eriçado, em pé, com aplicação de óleo de babaçu. O *lasi* é usado tanto por homens como por mulheres, sendo modelado tanto nas *ritxoko* tradicionais como nas modernas. A apresentação tradicional do cabelo nos homens, amarrado em um longo rabo na nuca, designado *rakotuè*, não mais usado atualmente, continua sendo reproduzido nas *ritxoko*. No "tempo antigo", das pequenas *hakana ritxoko* em argila crua, o cabelo era geralmente modelado com roletes de cera preta (*tybora*).



Fig. 56. Cabelo Karajá – *lasi* - tufo de cabelo cortado, eriçado, no topo da cabeça, usado por homens e mulheres. *Wajurema*, *ixandinodu* de Sta. Isabel do Morro, julho 2008, e *Waxiaki*, em Santa Isabel do Morro em julho de 1997, e *ritxoko* em loja em São Félix do Araguaia.



Fig.57. Representação do estilo da cabelo masculino, *rakotuè*, amarrado em rabo na nuca, e envolvido em fios de algodão vermelhos. Não mais usado atualmente. A: *Hakana ritxoko* feito por *Mahuederu*, de Sta. Isabel do Morro, junho de 2008; e B: *hakana ritxoko* em barro cru e cabelos em *tybora*, cera, de 1954, da col. Antenor L. de Carvalho. Museu Nacional.

3.2 *Komaryra* - a marca facial de identidade *iny*

Os dois círculos gravados no rosto, logo abaixo dos olhos, é uma das marcas visuais mais distintivas da identidade Karajá, e estão sempre presentes nos rostos das *ritxoko*, reafirmando esta identidade. Tradicionalmente, o *komaryra* era tatuado nas maçãs do rosto através de incisões na pele com objetos cortantes, como os afiados dentes do peixe-cachorra ou mesmo lascas de vidro. Atualmente, a maioria dos jovens prefere usar os dois círculos apenas pintados com tintura de jenipapo quando se produzem com a ornamentação corporal tradicional para participar nas festas e cerimônias tradicionais. O indelével *komaryra* tradicional, tatuado, é encontrado mais nos rostos dos Karajá das gerações mais velhas. Nas *ritxoko* tradicionais, mais antigas, estas marcas eram feitas com incisões na argila ainda fresca, precisamente ao modo das incisões feitas sobre a epiderme do rosto. O *komaryra* é um elemento iconográfico especialmente interessante pois constitui-se como signo indicial que revela um importante aspecto da concepção cosmológica Karajá sobre muitos de seus seres sobrenaturais. Nas *ritxoko* podemos observar que o *komaryra* é aplicado não apenas nas figuras que representam seres humanos, mas também em muitas das figuras que representam seres míticos e sobrenaturais, como o *Wajoromany*, um ser

disciplinador do tipo “bicho-papão”, e o *benorà*, peixe tucunaré encantado, entre vários outros. Tal caracterização iconográfica nos permite inferir que esses seres são concebidos como gente *Iny*, ou, ainda, que a categoria *Iny* de fato abrange muito mais do que apenas seres humanos.

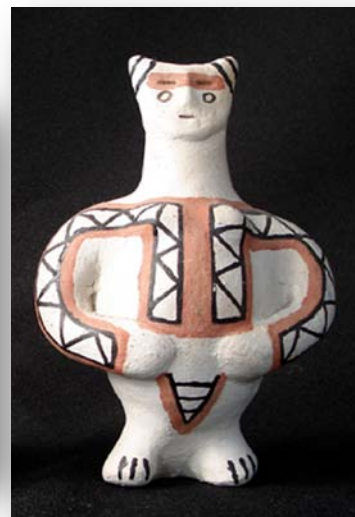


Fig. 58. O *komaryra*, dois círculos nas maçãs do rosto, é uma das marcas visuais da identidade *Iny* mais distintivas. Estão presentes nas *ritxoko* que representam seres humanos assim como em muitos seres sobrenaturais míticos, como o *benorá*, o tucunaré “encantado”, que é também gente *Iny*. Peça de *Myixa*, 15cm, de 1997. Coleção particular.



Fig. 59. Homem tatuando *komaryra* no rosto de uma jovem. Peça de *Koanadiki*, de 1960. 11cm de altura. Col. H. Fenelon. Museu Nacional. Os dois círculos no rosto constituem uma das marcas visuais de maior evidência da identidade Karajá. Tradicionalmente tatuado através de incisões na pele, feitas com dente de peixe cachorra ou mesmo lascas de vidro, é ainda praticado hoje em dia, embora com menor ocorrência. Muitos jovens tem preferido a aplicação do *komaryra* como pintura. No detalhe, *komaryra* inciso em *ritxoko* do estilo antigo, em barro cru, de 1939, de *Diwabia*. Col. Willian Lipkind. Museu Nacional.

3.3. *Ryti* – grafismo Karajá e pintura corporal

Terence Turner (1969 e 1980) emprega o conceito de “pele social” para assinalar a importância da pintura corporal nas sociedades indígenas. O corpo sem pintura, é um corpo “nu”. Como o corpo de um bebê recém-nascido, é uma entidade que pertence apenas ao domínio da natureza, estando, portanto, sujeito a iminentes perigos que podem ser provenientes da natureza, como ataques de animais, ou da sobrenatureza, quando ataques de seres sobrenaturais podem resultar em doenças do corpo e do espírito. O corpo pintado, por sua vez, indica a sua inserção no domínio da cultura, do conhecimento e da vida social humana. Um corpo pintado, à semelhança de um corpo vestido, é um corpo não exposto, portanto, não desprotegido. Assim é que, como em muitas outras culturas indígenas, os bebês recém-nascidos, quando estão mais indefesos e sujeitos às forças deletérias da natureza, são logo pintados. Antes mesmo de receberem um nome, toda a extensão da epiderme é untada com uma tintura de urucum. É uma percepção *iny*, portanto, de que é a cultura que provê essa proteção, este sentido de segurança.

Para trazer a natureza de um corpo nu à cultura de um corpo *iny* pinta-se e adorna-se esse corpo segundo a concepção de pessoa, indivíduo pertencente a uma ordem social, no entendimento Karajá. Um corpo sem pintura não diz nada. É um corpo destituído de cultura, de identidade, de pertencimento a uma coletividade cultural. Um corpo pintado é um corpo que pode contar com as garantias de proteção da sua cultura. Ao nascer, o pequeno bebê *iny*, *tohokuã*, tem logo o seu corpo coberto em toda a sua superfície por uma camada vermelha de óleo de babaçu com urucum, *wakoryny* (fig. 59), garantindo com isso a sua proteção contra os perigos da natureza, sejam estes insetos ou predadores maiores, uma vez que a mistura mascara o cheiro dos recém-nascidos. O urucum representa proteção também contra agências deletérias do plano sobrenatural como espíritos nocivos ou feitiços, muito temidos na cultura *iny*.

Atividade exclusivamente feminina, a arte gráfica aplicada na pintura corporal por ocasião das festas e cerimônias nas aldeias estão também reproduzidas nas *ritxoko*. Na ornamentação corporal os Karajá recorrem a um repertório grande e variado de motivos gráficos, associados a categorias de gênero e de idade. A pintura corporal, como bem percebeu Terence Turner em seu estudo sobre os Kayapó-Xicrin (1980), é, portanto, uma “pele social”, que expressa o pertencimento a uma coletividade específica. A pintura corporal Karajá é, do mesmo modo, a “pele social” dos *Iny*, e as *ritxoko* clarinhas, depois

de queimadas, são vistas como corpos nus, inexpressivos, superfícies que pedem para serem cobertas com cores e grafismos, para assim existirem estética e assertivamente no mundo *Iny*.

Toral (1992) apresenta e examina uma coleção de padrões corporais usados pelos Karajá, por ele reunida, em seu trabalho “Pintura Corporal Karajá Contemporânea”. Os nomes dados aos motivos ornamentais Karajá são em sua maioria alusivos a elementos da natureza faunística, tais como espinho de peixe, asa de morcego, costela de queixada, rabo de quati, lagarta, tucunaré, entre outros, ou a elementos da flora, tais como feijão, cana, raiz. Ao ostentarem a sua pintura corporal os *Iny* sentem-se bonitos e orgulhosos de sua identidade visual.

Convém fazer uma distinção na pintura corporal de duas modalidades de pintura. Há os motivos gráficos, *ryti*, e há os padrões de pintura, que são formas específicas de cobertura do corpo, feito não através de aplicação de motivos gráficos. São modos de cobrir o corpo, como a cobertura de urucum aplicada em bebês recém-nascidos e a cobertura de jenipapo, nos *jyrè*. São pinturas que marcam visualmente estágios de desenvolvimento da pessoa *Iny*. Outra pintura corporal, que não é exatamente um motivo gráfico, mas uma forma de cobertura, com algumas variações, é o *ixalyby*, pintura exclusiva dos homens, que consiste geralmente no preenchimento em negro da região peitoral em duas áreas triangulares simétricas (fig. 63 e 64). Este traço visual está também reproduzido nas *ritxoko*, constituindo-se como importante elemento sógnico indicial para o significado “gênero masculino”, tanto nas representações de seres humanos, como dos seres sobrenaturais Karajá.

Quando um menino chega à idade de iniciação, por volta dos 11 ou 12 anos, ele passa por um importante ritual de transição e transformação que se reflete visualmente na pintura que recebe. Neste ritual, que culmina com a festa da casa grande, o *Hetohokã*, o menino recebe a pintura de *jyrè*, termo Karajá para o mamífero aquático ariranha. Novamente ele tem toda a extensão de seu corpo coberto, da cabeça aos pés, mas desta vez por uma tintura negra, *bio bådyna*, feita de sumo de jenipapo, *bådyna*, com fuligem preta tirada dos fundos de panelas. Como quando ele teve o seu corpo todo coberto com tintura vermelha ao nascer, também neste segundo momento que celebra o início de sua segunda grande transformação, de menino para homem, o iniciando *jyrè* tem o corpo todo coberto de negro (fig. 59). Como num processo metamórfico, o rito de passagem faz o *wekiri*

sumir sob a tinta negra do *jyrè* para ressurgir depois como o rapaz *bòdu*, ou o jovem *wekiribo*.



Fig. 60. Conjuntos de família de *ritxoko* no estilo *hakana*. Na fileira de baixo, da esquerda para a direita: *tohokuã* (bebê), *hirarihikã* (menina maior), *jyrè* (menino em rito de passagem), *ijadokomã* (moça virgem), *wekyrybo* (rapaz), *kuladusè* (mãe de menino), *itxoityhy* (homem forte, ou pai), *lahi senado* (avó velha) e *labiè matukari* (avô velho).



Fig. 61. A: *Tohokuã*, bebê *iny* recém-nascido, com corpo coberto de tinta de *wakyrny*, vermelho de urucum, e B: *jyré*, menino em iniciação, com corpo todo coberto em tinta de *bydena*, preto de jenipapo. Constituem visualidades da pessoa *iny*, representadas nas peguenas figuras em vermelho e preto que integram os conjuntos de famílias de *hakana ritxoko* (Fig. 60).

Os motivos gráficos se caracterizam pela possibilidade gráfica de contínuo desdobramento sobre uma superfície, até que esta esteja toda coberta, ou que linhas de contenção interrompam a sua expansão. São em geral aplicados com o único e precípua propósito de embelezamento de superfícies. O repertório de motivos do sistema gráfico Karajá, denominados de *ryti* é prodigioso, e não é raro vê-los por todas as partes nas aldeias Karajá, empregados na ornamentação de superfícies diversas. Além de pintados no corpo humano, são também usados na decoração de potes e panelas, de remos *narihi*, banquinhos *korixã*. São também reproduzidos nos trançados das esteiras *bykiré*, dos cintos das saias *wetakana*, dos ornamentos peitorais *myrani*, e incisos nas cabaças, nos maracás. Constituem um grande sistema sígnico visual que merece um estudo de porte à parte. Toda peça de *ritxoko*, seja ela uma representação de ser humano, ser sobrenatural, ou animal, só é considerada acabada depois de ser pintada com o *ryti*.



Fig.62. Gamela grande com *ryti*, motivo gráfico ornamental, de nome *haru*, executado em *suubura*, engobo vermelho. Usado como recipiente provisório de itens de adorno pessoal. Aldeia de JK, março de 2010.

Os motivos gráficos Karajá, assim como muitos motivos gráficos de outras etnias indígenas do Brasil, caracterizam-se, em sua maioria, por motivos geométricos extensíveis, ou seja, apresentam a propriedade de poderem se desdobrar e se expandir indefinidamente por uma superfície em qualquer direção. Esta característica gráfica foi também bastante explorada pelo famoso artista gráfico holandês M.C.Escher (1898-1972) que empregou o

termo “tessellation” para designar este tipo de urdidura gráfica presente em suas intrigantes gravuras. A tecelagem gráfica resulta em uma flexibilidade plástica que permite o desdobramento do motivo e a expansão gráfica na cobertura de superfícies não planas, irregulares, como é o caso do corpo humano.



Fig. 63. Desdobramento e expansão. Característica da tecelagem gráfica (*tessellation*), presente no grafismo indígena e na obra do artista gráfico holandês M. C. Escher (1898-1972).





Fig. 64. As *ritxoko* recebem a pintura corporal segundo os mesmos critérios s3gnicos da ornamenta33o corporal Karaj3. e *Myixa* pintando e mostrando suas *ritxoko* j3 pintadas com os padr3es. Estas *ritxoko* receber3o ainda a complementa33o da pintura com vermelho de urucum. Aldeia de Santa Isabel do Morro, TO, julho 2008. Pode-se observar que a pintura 3 realizada segundo a mesma t3cnica, usando um estilete fino, *ateh3ti*, para tra3ar as linhas que formam os motivos gr3ficos.



Fig. 65. Rapazes ornamentados para a festa do *Hetohokã*, com *ixalyby*, pintura corporal masculina, aplicada na região torácica que consiste geralmente em uma área no formato de dois triângulos cujas vértices se encontram no meio do peito, preenchida de preto. Aldeia de Santa Isabel do Morro, março de 2010.



Fig. 66. Padrão *ixalyby* reproduzido em *hakana ritxoko* do acervo do Museu Nacional (sem identificação), em ritxoko moderno representando um guerreiro, de 1960, col. H. Fenelon, e no sobrenatural *Wajoromani*, de 1998, col. particular.

3.4. *Isiywidyna* – os adornos corporais

Os adornos corporais tradicionais, *isiywidyna*, além de compor a concepção *Iny* de um belo corpo adornado, confere ao corpo uma identidade visual, que indica não só o seu pertencimento a um corpo coletivo maior, como a sua inserção e a sua posição em momentos significativos e importantes na vida cultural da comunidade, como é o caso das ocasiões de festas e ritos tradicionais. As ceramistas procuram reproduzir e aplicar esses adornos nas suas *ritxoko*, ora empregando os mesmos materiais tradicionalmente usados, ora procurando criar os mesmos efeitos visuais com materiais diversos, ora confeccionando-os com a própria argila. A seguir listamos alguns dos adornos mais comumente encontrados nas *ritxoko*.

myrani – adorno peitoral em forma de um retângulo feito com miçangas, usado por crianças e adultos nas ocasiões das festas. Os *myrani* são geralmente confeccionados pelas mulheres que reproduzem neles os motivos gráficos tradicionais Karajá nas cores branco, azul, preto, amarelo e vermelho. Nas *ritxoko* os *myrani* são aludidos por fios de algodão colorido, geralmente em duas cores diferentes.



Fig 67. *Myrani* em miçanga e reproduções em semente e fios de

dexi – pulseiras, sempre usadas aos pares, um em cada braço, confeccionadas em algodão, na técnica de crochê, e tingidas com tintura vermelha de urucum. As pulseiras *dexi* são muito apreciadas, sendo usadas tanto por homens como por mulheres, adultos e crianças. São adornos comumente usados no dia-a-dia, como o *dekobutè* diferentemente dos adornos plumários que são apenas usados nas ocasiões especiais das festividades na aldeia. São observadas com mais frequência em crianças, talvez devido ao fato de serem colocadas muito justas, tornando-se, deste modo, difícil a sua retirada, especialmente com o

encolhimento das mesmas após serem molhadas no banho, ou mesmo com o tempo e o rápido crescimento das crianças. Nas *ritxoko* este adorno é reproduzido com a própria massa da argila. Há, com relação à aposição deste elemento indumentário nas *hakana ritxoko*, um interessante fenômeno de síntese-formal que será abordado mais adiante.



Fig. 68. *Dexi* em algodão e reproduzido em argila na *ritxoko*.

inytu – literalmente, ‘couro de gente’, a tanga confeccionada em líber (entrecasca de árvore), é usada pelas moças *ijadokomã*, atada na altura dos quadris, na composição indumentária para a dança do Aruanã. São formatadas em um retângulo vertical, podendo ser decoradas com pintura de motivos gráficos decorativos. Mais adiante veremos que a tanga *inytu* tem um importante papel na definição de um elemento sígnico criado pelas mulheres ceramistas Karajá.



Fig. 69. *Inytu*, tanga de líber, recém-confeccionada, vestida em *ijadokomã* e reproduzida em *ritxoko*.

dekobutè – enfeite de perna que consiste de uma perneira da qual pende um tufo de franjas de algodão tingido de vermelho com urucum, *wakyrina*, usado no dia-a-dia por crianças, *ijadokomã* e *wekiribò*.



Fig. 70. Perneiras *dekobutè* em *ritxoko* e em *ijadokomã* e rapaz

kuè e *dohoruè* – os brincos típicos *kuè*, em penas de arara e dente de capivara, usados por *ijadokomã* e crianças, e *dohoruè*, em madrepérola e penas, usados por homens são também colocados nas *ritxoko*, agregando especial valor a estas. Atualmente apenas as *ritxoko* modernas, de tamanhos grandes recebem esses adereços especiais.



Fig. 71. Brincos *kuè* usados por *ijadokomã*, e *dohoruè*, por homens, reproduzidos em *ritxoko*. A: 1979, col. H.Fenelon e B: 1939, col. W. Lipkind. Museu Nacional



Fig. 72. *Isiywidyna*, adornos corporais reproduzidos nas *ritxoko*. *Myrani*, adorno peitoral de miçangas, *kué*, brincos femininos de pena de arara, *inytu*, “couro de *iny*”, tanga de líber, *dexi*, pulseiras de algodão, e *dekobutè*, perneira com franjas.

Koluó – adorno labial masculino, originalmente confeccionado em osso ou em madeira, é encontrado representado em *ritxoko* no estilo tradicional. É sempre representado no *Wajoromani*, ser disciplinador de crianças *iny*. Não mais em uso. O furo do lábio inferior era feito durante a iniciação dos meninos. Não mais praticado atualmente.



Fig. 73. A e B: *Hakana ritxoko* com *koluó*, adorno labial masculino, representado em folha de palmeira cortada. A: 17,5 cm, 1946, col. Francisco Bechin, e B: sem identificação. C: *Wajoromani*, com *koluó* embutido em relevo no corpo. Acervo do Setor de Etnologia do Museu Nacional.



Fig. 74. *Ritxoko* em argila crua, 16 cm, de 1925. Traz fragmento de *koluó* implantado no queixo. Oferta de Aristides Junqueira. Museu Nacional.



Fig. 75. Cacique *Watau* da aldeia de *Hawalò* na década de 50, com *Koluó*, e brincos masculinos *dohoruè*.

4. Soluções estético-formais nas *ritxoko*

Na modelagem figurativa, certas soluções formais foram desenvolvidas nas *ritxoko* que se caracterizam por uma estética de síntese, cujos resultados lembram as percepções cubistas exercitadas por Picasso. Vejamos alguns exemplos.

4.1. As protuberâncias torácicas – Nas *hakana ritxoko*, modelos do estilo tradicional, duas protuberâncias na altura do peito estão invariavelmente presentes, algumas vezes maiores e mais salientes, outras apenas levemente sugeridas. Como já foi observado por Faria (1959, p. 7), tais protuberâncias sugerem ombros, e por extensão, braços, em se tratando de figuras masculinas. Em se tratando de figuras femininas, as mesmas protuberâncias podem também ser representações de seios. Nas *hakana ritxoko*, portanto, braços, ombros e seios parecem fundir-se numa síntese forma indiciadas por essas protuberâncias. Temos aí neste caso três referentes veiculados por uma única forma sígnica. Este fato certamente contribuiu para que os seios não tenham sido tomados pelas ceramistas como as marcas visuais de identificação feminina nas figuras que representam mulheres.



Fig.76. Casais de *hakana ritxoko* onde se vê as protuberâncias torácicas em figuras de ambos os sexos, evidenciando, portanto, que representam ora ombros, ora seios, ou as duas coisas ao mesmo tempo. A: peças do Setor de Etnologia do Museu Nacional, sem identificação; e B: 7 e 8cm, col. W. Lipkind, 1939. Museu Nacional.

4.2. *Dexi* - outro exemplo desta estética de síntese encontramos na forma de incorporação de um adereço muito apreciado nas *hakana ritxoko*, as pulseiras vermelhas de algodão *dexi*, usadas por crianças, homens e mulheres. O fato de não ter braços, não significou impedimento para que o adorno fosse incorporado às *ritxoko* tradicionais. As ceramistas, muito engenhosamente, solucionaram o problema colocando as pulseiras, sempre em pares, na cabeleira das *ritxoko*. Afinal, são braços ou cabelos? – é uma pergunta que se impõe. "É cabelo", responde a ceramista Mahuederu. "Mas o "dexe", se usa em cabelo?" "Não, menina, usa no braço". Temos aqui uma apreensão que, em lugar de recortes lógicos, opera uma síntese estético-formal de braço e cabelo.



Fig. 77. Pulseiras *dexi*, em *ijadokomã*, colocado nos cabelos em *hakana ritxoko*, estilo antigo, e nos braços em *wijina bede ritxoko*, estilo moderno. Coleção particular.



Fig. 78. *Dexi* aplicados nos cabelos em *tybora* de *hakana ritxoko*. A: de 1954, 11x6cm. Col. Antenor L. de Carvalho, e B, de 1938, 10x4cm, col. Romeu F. Curado. Museu Nacional.

4.3. Benora - outro caso de síntese-formal desenvolvido pelas ceramistas encontramos na representação do *benora*, um dos muitos seres sobrenaturais, antepassados míticos dos *Iny*, habitantes do fundo das águas, o *Berhatxi*. Trata-se do peixe tucunaré, também chamado *wakura*, um ser “encantado”, segundo explicação de Ijeseberi, pois é *iny* e *benora*, podendo assumir ora forma de peixe ora forma humana. A sua representação pode de início desconcertar uma percepção cartesiana, pois a sua cabeça tem o formato de cauda de peixe. O rabo passa a ocupar a posição da cabeça, inclusive com olhos e boca devidamente inscritos. Por que tem que ser uma coisa **OU** outra (cabelo ou braço? cabeça ou rabo?), e não uma coisa **E** outra? (cabelo e braço, e cabeça e rabo) - parece nos questionar a apreensão sintética da percepção estética das ceramistas Karajá. Pois é rabo e cabeça ao mesmo tempo.



Fig. 79. Representações de *Benora*, ou *wakura*, sobrenatural do peixe tucunaré, em estilo tradicional (sem braços), fêmea e macho. Cabeça e cauda se fundem numa síntese formal operada pelas ceramistas Karajá. A: figura feminina de Mahuederu, 13cm de 1998; e B: figura masculina à venda na Artíndia da FUNAI, em Brasília, julho de 2009.

O *benora* faz parte do *Berhatxi mahãdu*, o povo *iny* do fundo das águas. A sua imagem concebida pelas ceramistas Karajá constitui-se como um exemplo de imagem “quimérica”, segundo concepção de Severi (2006), por ser uma imagem mnemonicamente intensa e paradoxal. A cabeça do *benora* condensa duas imagens salientes do peixe

tucunaré, o seu rabo de peixe e o círculo nele estampado, articulando-as com uma cabeça cuja face está estampada com o *komaryra*, a marca facial da identidade Karajá. Não resta dúvidas de que o *benora* é *iny*.



Fig. 80. *Ritxoko* de *benora* no estilo moderno, macho e fêmea grávida. Peças de Myixa, 16 e 17 cm, de 1997. Col. particular

Uma outra característica visual do *benora* serve também como referência a um padrão de pintura corporal muito usado, denominado *wakura* (fig.81), em forma de listras, semelhantes às listras do corpo do peixe tucunaré (fig. 82).



Fig. 81. *Wakura*, pintura em listras nas pernas.



Fig. 82. Tucunaré, *benora*, ou *wakura*, pescado no rio Araguaia, julho 2009.

5. *Hawyky iweyky* - a saliência abdominal

Examinemos agora um peculiar traço morfológico presente em muitas *ritxoko*, sejam elas do estilo antigo ou moderno, sejam elas oriundas de quaisquer aldeias. Trata-se de uma certa protuberância na região do baixo ventre das figuras, ora diminuta e discreta, ora de grande volume e evidência, que se observa de forma sistemática e recorrente em um grande número de *ritxoko*. Denominada *hawyky iweyky* (barriga de mulher) no dialeto feminino Karajá, a sua presença, ou não, nas representações de seres *Iny*, sejam humanos ou não-humanos, é um indício da categoria sexual das figuras representadas. A presença desta protuberância abdominal nas figuras indicia, portanto, que se trata de uma representação de um ser do sexo feminino. Detalhe morfológico que pode passar despercebido a um olhar menos investigativo, como o de um visitante de museu distraído, a saliência abdominal constitui-se como um dos elementos sígnicos mais inequívocos e consensualmente consolidados entre as ceramistas Karajá, sendo invariavelmente modelado nas figuras que representam seres do sexo feminino – sejam estes representações de mulheres *iny* (*hawyky*), ou representações de outros seres não humanos do imaginário sobrenatural Karajá.

Castro Faria, um dos primeiros etnólogos a examinar e estudar as *ritxoko* Karajá, e a notar a existência desta saliência abdominal nas figuras, emprega a denominação “prega ventral” nas fichas catalográficas do setor de etnologia do Museu Nacional, dedicando-se a uma descrição minuciosa deste traço, em seu artigo.

“Nestas figuras (masculinas) a região posterior é desprovida de qualquer relevo. Nas figuras femininas, entretanto, o ventre é quase sempre de modelado forte. A linha de contorno, a partir dos seios, inclina-se acentuadamente para fora e vai morrer pouco abaixo do umbigo, de encontro ao novo plano, que daí por diante se inclina, ao contrário, para dentro. Muitas vezes, o plano superior, de bordas vivas, projeta-se largamente para além desse plano inferior e sob ele se firma a tanga de líber ou a faixa de fios de algodão. Essa saliência, por vezes bastante exagerada, adquire um indisfarçável sabor caricatural. Trata-se, no entanto, da representação de uma realidade morfológica, apenas um tanto deformada. (1959, p. 7)



Fig.83. Casal de *ritxoko* no estilo antigo. Em destaque observa-se o detalhe da saliência abdominal, *hawyky iveryky*, na figura feminina, 19cm e 21,5cm. Peças de Myixa, 1997. Coleção Particular.



Fig. 84. Casal de *ritxoko* no estilo moderno, onde também se observa a presença da saliência abdominal *hawyky iveryky* na figura feminina. Peças de Mahuederu, 22cm e 20,5cm, de 1998. Coleção particular.

Protuberância ou saliência abdominal, prega ventral, barriguinha, ou “pancinha”, como o designou minha filha, o fato é que este pequeno detalhe morfológico cumpre uma importante função sígnica - a sua presença impregna a peça com a significação “gênero feminino”. Em contrapartida, por oposição, a ausência deste traço na figura indicia que se trata de uma representação de um ser do sexo masculino. Ou seja, uma figura é uma representação de um ser macho quando não apresenta a “barriguinha”.

Com relação à caracterização de gênero nas *ritxoko*, diferentes recursos sígnicos já foram usados, mas o mais recorrente e consolidado, é a prega ventral. Tal fato revela-se no mínimo curioso, uma vez que o gênero masculino é geralmente muito mais marcado pela presença de elementos sígnicos do que pela ausência deles - a genitália e a estatura, por exemplo. Ao examinar exemplares mais antigos de *ritxoko*, como as que se encontram em acervos de museus, por exemplo, podemos constatar que outras formas de marcar a distinção do gênero masculino já foram empregadas, porém de forma pontual e assistemática, podendo geralmente ser associadas a práticas de expressão individual de determinadas artistas. *Mahuederu*, ao ver as imagens de algumas peças do acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro que exibem a representação figurativa da genitália masculina atribui a autoria destas à ceramista *Marisiru*, a quem conheceu em sua juventude, hoje já falecida, e comenta: “*Marisiru* morreu faz tempo, ihh... gostava de fazer pinto, saco... agora elas (as ceramistas atuais) estão com vergonha, não faz mais...” De fato, nas peças de produção mais recentes não se observa nenhuma representação figurativa dos órgãos genitais, sejam masculinos ou femininos.



Fig. 85 : Figuras masculinas com representação da genitália. Col. Antenor L. de Carvalho, de 1954. 18cm e 15cm. Museu Nacional. Segundo *Mahuederu* são de autoria de *Marisiru*, ceramista da aldeia de Santa Isabel do Morro na época.

Outros elementos sgnicos de referência cultural podem ser posteriormente incorporados às *ritxoko* pelas ceramistas para reforçar a caracterizao e a distino de gênero culturalmente, mas a definio propriamente do sexo da figura  estabelecida primeiramente na fase da modelagem.  no engendrar da peça, com a argila ainda úmida e maleável, que as ceramistas decidem e definem o sexo das *ritxoko*, através da aposio, ou não, da prega ventral. Também ainda na fase da modelagem, o gênero masculino pode ser reiterado e caracterizado com a formatao dos arranjos de cabelo específicos dos homens, o *rakotu*, como foi visto em capítulo anterior, caracterizao que, no entanto, não  recorrente e sistemática.

Podemos, portanto, inferir que na praxis oleira Karajá se reflete a concepo das mulheres ceramistas sobre a relao natureza e cultura, uma vez que o sexo das *ritxoko* se define no momento da formao de seus corpos. A prega ventral  modelada atualmente com a aplicao de um pequeno rolete. Não  mais um efeito resultante da aposio da tanga *inytu* na argila fresca ou na cera *tybora* como provavelmente ocorria nos tempos das *hakana ritxoko* do passado. O que no início era efeito não intencionado, hoje  aspecto intencionalmente reproduzido com uma funo sgnica.  neste momento que a ceramista determina se aquele corpo será masculino ou feminino, com a argila crua, ainda úmida e maleável, em representaes de *ritxoko* de todas as faixas etárias, mesmo nas representaes de bebs recém nascidos, ou seres sobrenaturais. O trabalho da modelagem corresponde ao estágio em que a natureza constrói o corpo e determina o sexo. Posteriormente, a cultura entra em cena celebrando a beleza e trazendo o significado cultural e simbólico de cada gênero, distinguindo-o e ornamentado-o, com suas pinturas específicas e seus adereços próprios, de acordo com os estágios de desenvolvimento dos corpos, e as categorias culturais que distinguem estes estágios de desenvolvimento. De modo semelhante, as ceramistas reduplicam o mesmo processo com as suas *ritxoko*. Depois de modeladas, secas, e queimadas, elas ornamentam suas *ritxoko* com pintura de padrões gráficos e aposio de indumentária e adereços - de acordo com o gênero por elas já definido no momento da modelagem, com a aposio, ou não, da prega ventral.



Fig. 86. Sequência do processo de modelagem de *ritxoko*, em que se dá a aposição do pequeno rolete para formatar o *hawyky iweryky*, a barriga de mulher, elemento sígnico que indica sexo feminino nas *ritxoko*. Ceramista Werearu, aldeia de Santa Isabel do Morro, março de 2010.



Fig. 87. *Ritxoko* no estilo tradicional (*hakana ritxoko*) em fase de secagem - corpos nus, pertencentes ao âmbito da natureza. Na fileira superior, estão representações de *Iny* do gênero masculino, e na fileira inferior estão representações de *Iny* do sexo feminino – trazem a prega ventral. Santa Isabel do Morro, julho 2009.

Muitos dos aspectos morfológicos mais evidentes visualmente, e portanto mais comumente empregados para a caracterização das diferenças de sexo, como os volumes dos seios, ou a maior estatura para as representações de homens, em contraste com a estatura menor para as representações de mulheres, não são de uma forma geral praticados pelas ceramistas Karajá. Isto se observa especialmente nas *ritxoko* do estilo tradicional, nas quais os volumes salientes que se observam na altura do tórax não são, como se poderia facilmente supor à primeira vista, representações de seios femininos, pois estão presentes também nas figuras masculinas e mesmo nas representações de crianças e bebês. Estas proeminências, geralmente pontudas, são na verdade representações de ombros, que, por sua vez, numa relação metonímica, indiciam os braços. Como já foi visto em capítulo anterior, resultam do fato de que em tempos antigos as ceramistas não queimavam as suas *ritxoko*, sendo por isso improdutivo modelar braços nas figuras, uma vez que estas logo se partiam, restando apenas as saliências que indicavam uma presença anterior de braços. Deste modo, a mera sugestão dos braços foi a solução a contento a que chegaram as

artesãs. Representações de seios não foram, portanto, escolhidas para indicar figuras do sexo feminino.



Fig. 88. Casal de *hakana ritxoko* (estilo antigo). Figura masculina à esquerda e feminina à direita. Observam-se as mesmas protuberâncias torácicas em ambas as figuras, o que atesta não serem elas reproduções de seios femininos. Peças do Museu Nacional, recolhidas durante a expedição de William Lipkind em março de 1939.



Figura 89: Casal de *ritxoko*, figura feminina à esquerda e masculina à direita, no qual se observam as protuberâncias torácicas em ambas as figuras, e a prega ventral na figura feminina, em contraste com a sua ausência na figura masculina, e a dimensão menor da figura masculina. Coleção W. Lipkind, adquirida em março de 1939. Museu Nacional.

A prega ventral constitui sem dúvida o índice mais recorrente e inequívoco de caracterização do gênero feminino nas *ritxoko*. É sobretudo nas representações de seres do imaginário Karajá que podemos confirmar a relevância da prega ventral enquanto uma saliência icônica com função sígnica. A presença ou ausência desta saliência é em muitos casos o único indício que informa sobre a categoria sexual das representações.



Fig. 90. Figuras no estilo tradicional, *hakana ritxoko*, representando seres sobrenaturais Karajá - *Berhatxi mahādu*, seres que habitam o mundo no fundo das águas. Da esquerda para direita: *krerà*, sapo, *dois hirè*, carcará, *benorá*, tucunaré, e *krera*, sapo. Todos trazem padrões decorativos não exclusivos de gêneros. É possível, no entanto, fazer a identificação do gênero desses seres unicamente pela presença ou ausência da prega ventral. Peças de Mahuederu, confeccionadas em 2002. Col. Particular.

5.1. A forma que precede o conteúdo e a função sígnica.

Feita a constatação deste inusitado significante algumas questões surgem: Como se estabeleceu esta marca sígnica? Ou, numa perspectiva mais universal da questão: Como as coisas vieram a ser do jeito como elas são hoje? Esta é a história que buscamos resgatar nos estudos de cultura material. A vida e a história das coisas, em cada sociedade, em cada cultura. Um traço físico bastante comum em corpos femininos de uma forma geral, ou seja, de qualquer sociedade e cultura, a protuberância abdominal, foi elegida pelas mulheres ceramistas Karajá para designar “gênero feminino”. Por que não foram os seios, por exemplo, mais proeminentes fisicamente e visualmente do que uma mera “pancinha”, tomados para esta importante função sígnica? Ademais, é evidente que a saliência abdominal não constitui exclusividade única de corpos femininos, sendo observável

também com frequência em muitos corpos masculinos, tanto em contextos urbanos como aldeões.

Na análise investigativa que empreendo sobre as *ritxoko*, confirma-se a idéia de que na cultura material nem tudo o que se cria é resultado de uma intenção prévia e consciente. Veremos com o exemplo das *ritxoko* que a própria materialidade inerente e específica do objeto atua como agência que contribui para a sua aparência final.

Castro Faria também ponderou sobre o porquê da reprodução da prega ventral nas *ritxoko*, observando que esta espelha um acidente morfológico no corpo das mulheres Karajá, quando estas estão usando a tanga de líber *inytu*:

“Nas mulheres de panículo adiposo mais abundante e frouxo a compressão exercida no baixo ventre pela cinta de líber provoca a formação de larga prega, que tomba sobre a faixa.” (1959:7)

A esta constatação e minuciosa descrição o autor prossegue com a indagação:

“Deve-se, de qualquer maneira, indagar se a intenção do artista é de fato fazer caricatura, ou antes, pôr em evidência um ideal estético compartilhado pelo grupo.” (1959:7)

Na análise que apresento pretendo demonstrar que, na verdade, não se trata nem de um caso nem de outro. É certo que a prega ventral se consolidou entre as ceramistas Karajá como uma marca sígnica do gênero feminino, porém não houve uma intenção consciente premeditada ou ainda um consenso coletivamente discutido pelas ceramistas que definisse esta função sígnica. Tampouco podemos afirmar que a prega ventral resulta de um ideal estético compartilhado pelo grupo, e orgulhosamente reproduzido nas *ritxoko*, ou, como sugere Castro Faria, uma expressão caricatural. É na história que pretendo contar sobre a sua existência, ou seja, a história no nascimento deste signo, que podemos responder a estas questões.

Há certamente uma história passível de ser contada sobre as coisas produzidas pelos homens - uma história da cultura material. Investigações neste campo constituem geralmente tarefas tradicionais da arqueologia. Mas a cultura material já há muito deixou de ser um interesse apenas da arqueologia tradicional, aquela que se dedicava principalmente a estudar e compreender a vida de sociedades extintas. Ou seja a cultura material era vista como vestígios-indícios de vidas passadas. Ora, em estudos sobre a cultura material há que se considerar que as coisas são signos e os signos são coisas. Esta

aparente tautologia serve para nos lembrar da materialidade inerente aos signos e às coisas, sendo que esta materialidade atua e exerce influência no próprio processo de constituição dos signos. É o que podemos constatar no caso das *ritxoko* Karajá.

Webb Keane em sua análise do código do vestuário em contextos coloniais observa que para se ter uma melhor compreensão dos signos é preciso considerar a historicidade inerente de cada signo face a sua própria materialidade (2005:183). Nos estudos da cultura material, a busca de sentido encontra maior respaldo no instrumental teórico da semiótica peirceana, que oferece uma perspectiva mais processual no estudo dos signos ao situá-los no mundo dos objetos, mais do que a semiologia saussureana, que se pauta numa perspectiva mais aristotélica e hegeliana, mais voltada para o mundo das idéias. Lembrando que “Peirce situava os signos dentro de um mundo material de consequências. Insistia que as circunstâncias concretas eram essenciais para a própria possibilidade de significação” (2005:186)⁴⁰, Keane propõe causalidade (“causation”) e contingência (“contingency”)⁴¹ como conceitos chave para compreender o processo de significação dentro de uma perspectiva socio-histórica. A causalidade refere-se às relações causa-efeito nas associações significante-significado nos processos naturais e espontâneos de instituição de um signo. A contingência, no sentido dado por Keane, refere-se às propriedades e aspectos materiais inerentes ao objeto, à sua história, circunstâncias que influem no seu modo de ser.

Outro conceito importante dentro desta perspectiva é a abertura (“openess”). O modelo semiótico peirceano traz aspectos relevantes a essa perspectiva. Em primeiro lugar, é processual, ou seja, signos podem sempre gerar novos signos num contínuo processo de significação, o que leva o modelo a considerar a dinâmica social, a historicidade, as causalidades, as contingências. Em segundo lugar, o modelo peirceano considera uma complexa gama de possíveis relações entre os signos, as interpretações e os objetos.

A prega ventral, enquanto signo, foi estabelecida pelas ceramistas através de relações de semelhança (iconicidade) e contiguidade (indicialidade), sendo que resulta diretamente de uma conjuntura de circunstâncias determinadas pela própria materialidade dos objetos em questão, a sua plasticidade, em interação com as práticas culturais específicas da cultura Karajá, e pela agência tácita do coletivo das mulheres ceramistas

⁴⁰ Tradução da autora

⁴¹ *idem*

Karajá. No caso em questão das *ritxoko* Karajá apresento uma leitura e uma análise de uma história provável – provável no sentido de comprovável, pois provas serão apresentadas.

A prega ventral pré-existia à sua função significante. Esta lhe foi atribuída posteriormente. Ela surge como consequência da materialidade própria da argila, até mais do que do próprio corpo humano. Ou seja, o signo se constituiu por si mesmo, resultou de uma agência exercida pela própria matéria cerâmica. As ceramistas não o inventaram, apenas constataram a sua existência, e se puseram a reproduzi-lo, e a usá-lo como tal. Este elemento sígnico não resultou de um processo consciente de reflexão e decisão por parte das mulheres ceramistas, mas foi coletivamente cooptado.

Em algum momento, portanto, no trabalho de modelagem com a argila, na experimentação com as formas, nasceu das mãos das ceramistas Karajá um novo signo. A dobra abdominal passa a ser usada como o significante que aponta para o significado “gênero feminino”. Aparentemente estabelecido como signo convencional pelo coletivo das mulheres ceramistas, o *hawyky iweryky* passa então a ser usado não apenas para as representações de seres humanos, ou seja, de mulheres, mas também nas representações de seres do imaginário sobrenatural e também de personagens míticos.

A princípio poderíamos supor que a protuberância abdominal é um signo do tipo convencional que foi criado, escolhido e estabelecido, pelas mulheres ceramistas Karajá. “Criado, escolhido, estabelecido”, porém, são atos, que por sua natureza semântica de controle do arbítrio, de decisão intencional, não me parecem muito apropriados para descrever e explicar a existência deste elemento formal, que é na verdade um epifenômeno, ou seja, um produto acidental, acessório de um processo. Tal processo de evolução material pode, a meu ver, ser melhor explicado e compreendido com as idéias e teorias evolutivas preconizadas por Stephen Jay Gould (1982, 1991). Segundo a acepção proposta por Gould, o signo em questão teria sido “cooptado”, num processo de significação descrito como um exemplo do conceito de exaptação.

Precisamos fazer uma pausa na análise etnográfica para brevemente introduzir as idéias seminais de Gould sobre evolução para explicar fenômenos tanto de ordem natural como cultural, que a seu ver não podem ser bem explicados pelo conceito evolucionista de adaptação.

Gould (1941-2002) foi um paleontólogo, biólogo e pensador sobre as teorias da evolução, da Universidade de Harvard que, em sua crítica ao pensamento evolucionista predominante, demasiadamente centrado no paradigma adaptacionista, e por conseguinte, funcionalista, nos estudos da evolução, propõe o conceito de exaptação (“*exaptation*”) para explicar uma multiplicidade de fenômenos naturais e culturais que não poderiam ser caracterizados como resultados funcionais de processos adaptativos. Muitos fenômenos exaptativos, observa Gould (1991), têm sido ignorados pelos pesquisadores, por não poderem ser explicados pelo conceito de adaptação, mola mestra da doutrina evolucionista darwiniana que dominou o pensamento nas ciências naturais e, por extensão, nas ciências sociais no século XX. Mesmo quando estes, os fenômenos exaptativos, superam consideravelmente em número os fenômenos adaptativos. O conceito de exaptação, que se define como “useful structures not evolved for their current function, but coopted from other contexts” (Gould, S. J., Vrba, E. S. 1982 p. 4 apud Gould, S. J. 1991, p. 46) aponta para uma fenomenologia evolutiva que se caracteriza pela busca de formas e soluções de maior optimalidade material. A exaptação pode ser entendida como uma força intrínseca que tem a materialidade de buscar preferencialmente configurações e soluções formais da maneira mais eficiente, econômica e elegante possível. Como uma alternativa ao princípio da adaptação na explicação dos fenômenos evolutivos observados no mundo, tanto natural como cultural, o conceito de exaptação pode ajudar-nos a compreender e explicar inúmeros fenômenos e formas culturais.

Entre os inúmeros exemplos encontrados na natureza e na cultura humana citados por Gould destaca-se o paradigmático exemplo por ele citado, extraído de um elemento arquitetônico bastante comum da arquitetura renascentista. A observação dos “*spandrels*”⁴² da basílica de San Marco, em Veneza, o pôs a pensar sobre a fenomenologia das formas. *Spandrels* recebem o nome de pendentives em português:

“s.m.10 ARQ um dos apoios, na forma de uma seção triangular de uma superfície curvilínea, colocados nos ângulos de muros em acabamento arqueado, e que fazem a transição da base circular de uma cúpula para os suportes em planta quadrangular; penacho [Criada pela arquitetura bizantina dos séculos V e VI, a solução da cúpula sobre pendentives seria us. por quase toda a arquitetura religiosa posterior, cristã e islâmica, e tb. pela arquitetura civil.]” (Houaiss 2.0)⁴³

⁴² Gould, S. J. and Lewontin, R.C, “The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: A Critique of the Adaptationist Programme” *Proc. Roy. Soc. London B* (1979) **205** pp. 581-598”.

⁴³ Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 2.0.

Na iconografia cristã que ornamenta os quatro *spandrels* da nave principal da basílica de San Marco, estão representados, um em cada um destes pendente (*spandrel*), sentados, os quatro evangelistas. Logo abaixo, a figura de um homem que verte água de uma ânfora, representando, em cada *spandrel*, um dos quatro rios da história bíblica (Tigres, Eufrates, Indus e Nilo). A água desce então escorrendo na base afunilada do *spandrel*. Gould observa que estes *spandrels* são tão meticulosamente trabalhados e estão tão esteticamente e simbolicamente integrados à ornamentação do conjunto arquitetônico que o seu efeito estético final pode facilmente nos fazer supor que eles foram assim concebidos para aquele propósito, quando, de fato, tal resultado foi produto de um processo exaptativo. Epifenômeno arquitetônico comum nas construções de catedrais européias, estes espaços se formaram pela junção dos arcos com a base da abóboda do teto da nave da basílica, resultando em um espaço vazio, de formato triangular. Quatro espaços vazios, quatro *spandrels*, a pedir para serem preenchidos com ornamentações, de forma a serem integrados à estética ao redor. Os *spandrels* se transformaram, com os textos de Gould, em uma imagem-conceito, para designar efeitos formais ou estruturais não pretendidos, portanto, não obtidos através de mecanismos de adaptação, mas cooptados para novas funções, processo por Gould cunhado de exaptação.



Fig. 91. *Spandrels*, aspecto estrutural (áreas triangulares destacadas em tracejado) que resultam do encontro das curvaturas dos arcos que compõem a nave com a base circular da abóbada do teto, da basílica de San Marco, em Veneza, que inspiraram S. J. Gould na formulação do conceito de exaptação.



Fig. 92. Detalhe de um dos quadro *spandrels* da basílica de San Marco, em Veneza. Por extensão semântica, o termo *spandrels*, passa a ser empregado como uma imagem-conceito para referir-se a fenômenos de natureza exaptativa. (www.bun.kyoto-u.ac.jp/~suchii/spandrel.html)

Quando examinamos a dinâmica cultural de um povo, podemos observar que nem todos os desdobramentos culturais se explicam bem como "respostas" a processos adaptativos. A fertilização do solo pelas cinzas após as queimadas nos fornece um claro exemplo de um efeito exaptativo não intencionado inicialmente, pois dificilmente poderíamos afirmar que houve, no caso, explícita motivação adaptativa visando tal objetivo. A intenção da queimada é, obviamente, a de limpar uma área para cultivo depois da derrubada da mata. O nitrogênio e outros elementos presentes nas cinzas é um resultado exaptativo do procedimento.

Na tecnologia oleira, como será visto no capítulo 6, temos outro incontestável exemplo do fenômeno de exaptação cultural: a incorporação de componentes antiplásticos na massa argilosa. Dificilmente poderíamos supor que a mistura de elementos antiplásticos na massa tenha sido decorrência de uma pesquisa original com o propósito de melhorar a qualidade da cerâmica, ou seja, que tenha sido decorrência de esforços de natureza adaptativa. Podemos imaginar, sim, que alguns ceramistas, e isso deve ter ocorrido em lugares e tempos diferentes no planeta, tenham constatado que determinadas argilas resultavam em melhores cerâmicas, fato dado que certamente motivou a pesquisa para se descobrir as causas dessa propriedade, e a cooptação desse aspecto no preparo da massa argilosa, visando uma cerâmica mais forte e resistente.

O amarrado de uma ponta de lança ao corpo da lança, por exemplo, decorre de uma função adaptativa, pois foi processo escolhido, provavelmente entre outros experimentados, para atar e fixar as duas partes distintas do artefato. Mas o interessante resultado estético, evidentemente, não foi intencional, sendo, no entanto, cooptado e reproduzido, e elaborado esteticamente em outra parte da lança e, posteriormente em outros artefatos. O amarrado foi, assim, destituído de sua finalidade prática original, tendo sido cooptado pelo seu efeito estético, formal. Temos aí um caso de desvio de uso ("shift of utility"), que caracteriza os fenômenos de exaptação.

Semelhante processo se verifica na instituição da saliência abdominal como elemento sógnico que aponta para o referente "sexo feminino" dentro do sistema de representação imagética da cerâmica figurativa Karajá. A saliência abdominal resulta do uso da tanga de líber pelas mulheres, especialmente pelas *ijadokomã*, as moças, aparamentadas para a dança de Aruanã. Ao ser atada na região pélvica de forma bem apertada, atravessando horizontalmente o baixo-ventre, a tanga provoca a formação da

saliência abdominal. No corpo geralmente de silhueta esguia das meninas-moças *ijadokomã*, tal traço físico passa quase despercebido. É nas *ritxoko* que ele se evidencia, por se salientado e cooptado como elemento sígnico.



Fig. 93. Exemplos de *hakana ritxoko* com *hawyky iweryky*, barriga de mulher, em argila crua, com tangas e cabelo em cera *tybora* (a segunda perdeu os cabelos). Peças sem fichas catalográficas, sem identificação. Provavelmente da virada do século XX (as fichas mais antigas datam de 1925)

É preciso considerar que nas *hakana ritxoko*, a saliência abdominal não teria sido, de início, intencionalmente modelada, mas produzida em consequência do amarramento da tanga de líber nas figuras com a argila ainda úmida e plástica. A princípio, as ceramistas

certamente não tinham a intenção de reproduzir a saliência abdominal com o propósito de designar o sexo feminino das figuras modeladas. A indicação do sexo feminino estava justamente na aposição do elemento indumentário, a tanga de líber. Como ocorre no corpo feminino a protuberância simplesmente resultou exaptativamente do ato de aposição da tanga, agora na matéria argilosa. Posteriormente, com o enrijecimento da argila, as ceramistas puderam verificar que a saliência resultante servia também para manter a tanga de liber no seu lugar, não permitindo que ela se deslocasse no copo roliço das *ritxoko*, que, sendo de argila, encolhem um pouco ao secarem. Desse modo tal função foi exaptativamente, ou “contingencialmente” (Keane, 2005, p. 186) estabelecida para a barriguinha feminina Karajá. As *ritxoko* representando mulheres passam a receber este elemento, que de estrutural, passa a ser funcional e posteriormente, sígnico. A prega ventral está de tal foma consoilidada como referência sígnica feminina que a encontramos reproduzida também nos *kawa-kawa*, os entalhes figurativos em madeira produzidos pelos homens.



Fig. 94. *Kawa-kawa*, entalhe em madeira, trabalho manual masculino, reproduzindo duplas de *ijadokomã* e *ijasò Txakohi*. No detalhe é possível observar a reprodução do *hawky iweryry*. Feito por *Sarikina*, em julho de 2009. Coleção particular



Fig. 95 A: *Ritxoko* prestes a perder sua tanga, peça do acervo do Museu Nacional, sem identificação; B: *ritxoko* que perdeu a sua tanga , de 1954, col Antenor L .da Carvalho, e C: *ritxoko* moderna feita sem tanga, 19 cm, de *Mahuederu*, de 1997. Coleção particular.

Deste modo, como um *spandrel*, a prega ventral foi, com o tempo, exaptativamente cooptado pelo coletivo das ceramistas que lhe atribuíram uma função sígnica, a de designar “ser do sexo feminino”. De fato, mesmo depois que, com o passar do tempo, as *ritxoko* viessem a perder as suas tangas pelo manuseio das crianças durante as brincadeiras, e completamente secas e rígidas, era possível distinguir a figura feminina, com a saliência abdominal, da figura masculina, sem a saliência abdominal. Posteriormente, por extensão semântica, a saliência abdominal passou a ser empregada para designar o gênero feminino não apenas em seres humanos, mas também, em seres não-humanos, ou seja, nos sobrenaturais míticos da cosmologia Karajá. Atualmente, pudemos verificar em observação de campo do trabalho da modelagem, que, o que antes era consequência, hoje é propósito, é intenção sígnica, como se pode ver na sequência de imagens da fig. 86. A saliência abdominal *hawyky weryrky* é atualmente modelada intencionalmente com a aplicação de um pequeno rolete na região do baixo ventre das figuras, mesmo quando não se pretende vesti-las com as tangas de liber *inytu*.



Fig. 96. *Ritxoko* no estilo tradicional, representando sobrenaturais femininos. *Krera hawyky*, (sapo fêmea), *Wajoromani hawyky* (sobrenatural disciplinador fêmea) e *Benora* (tucunaré “encantado”). São *hakana ritxoko* (bonecas do tempo antigo), mas confeccionadas em 1998. Trazem a marca sígnica do sexo feminino: *hawyky iweryrky* (barriga de mulher) – mesmo sem terem nunca recebido uma tanga.

Na perspectiva da semiótica Peirceana a prega ventral na cerâmica figurativa Karajá pode ser compreendida como um signo de caráter icônico-indicial, uma vez que se trata da reprodução icônica de um detalhe plástico do corpo feminino, segundo a concepção Karajá de corpo feminino, que indicia, que evoca, que aponta para o todo do “ser feminino”. A prega ventral foi estabelecida pelas ceramistas como signo do feminino através de relações de semelhança (iconicidade) e contiguidade (indexicalidade), sendo que em muitos casos se apresenta como o único indício presente na caracterização de gênero da figura. É a sua presença que impregna toda a figura com o significado “fêmea”.

Finalmente, destacar também que a *hawyky iweryky* se revela como mais um singular exemplo de relativismo cultural. Um traço geralmente indesejado pelas mulheres das sociedades ocidentais modernas, em função de um padrão estético de corpo feminino estabelecido pela cultura ocidental globalizada, e muito combatido - por vezes com longas horas e muito suor investidos em ginásticas localizadas, e até mesmo com medidas mais radicais como intervenções cirúrgicas plásticas, entre muitos outros tipos de “tratamento” para este “mal”, a “barriguinha” é, aos olhos das mulheres Karajá, um aspecto inerente, constitutivo, da noção de beleza do corpo feminino. O traço físico, pequeno e discreto no conjunto da composição ornamental do corpo feminino produzido para as ocasiões de festas e cerimônias da tradição Karajá, pode praticamente passar despercebido aos olhos de um observador forâneo desatento. É no estudo das *ritxoko* que tal traço se evidencia, revelando, assim, um aspecto que informa sobre a concepção do padrão estético Karajá de beleza feminina.



Fig. 97. *Ritxoko* representando *ijadokomã* (moça virgem) e *ijadokomã Waxiaki* aos 14 anos (em 1997). Ambas com discreto *hawyky iweryky* (“pancinha” de mulher).

7. Terra, água, fogo e ar – a tecnologia oleira Karajá



Fig. 98. As ceramistas *Dorewaru* e *Myixa* examinam uma peça que estourou e se fragmentou durante a queima. Analisam e discutem sobre as possíveis causas do acidente. Aldeia de Santa Isabel do Morro, julho 2009.

A conjunção de três fatores fundamentais definem a produção da cultura material: o conhecimento de materiais, suas propriedades e características; o desenvolvimento, na prática, de habilidades manuais específicas para cada tipo de produção, e a sensibilidade estética na busca das formas perfeitas. Todo o conhecimento envolvido no trabalho com a argila e a cerâmica resulta de um saber adquirido e acumulado ao longo de muitas e repetidas experimentações com a matéria trabalhada, num contínuo e permanente estudo sobre os processos de transformação da massa argilosa em cerâmica. O método empregado é, portanto, o velho e universalmente conhecido, amplamente utilizado desde os primórdios da humanidade, o atualíssimo método da tentativa e erro. Os erros e os acertos e as suas circunstâncias são informações advindas da paxis, coletivamente compartilhadas e discutidas entre as mulheres interessadas em aprender e se aprimorar neste saber, nesta arte. Assim vai-se construindo o que podemos chamar de etno-saber da tecnologia oleira Karajá. Como argumenta Ingold (2000), em suas reflexões acerca de tecnologia e

sociedade, “technical evolution has to be seen as a process not of complexification but of objectification and externalization of the forces of production” (p. 321). De fato, os instrumentos e equipamentos utilizados pelas ceramistas são os mais acessíveis encontrados no meio ambiente em que se encontram, sejam eles talos da folha da palmeira, desde sempre usados na pintura corporal e das *ritxoko*, sejam eles reaproveitamento de partes de objetos exógenos, da cultura industrial ocidental, como chapas de ferro provenientes de paredes de fogões descartados, usados para a queima das peças. Podendo ser considerado como um *habitus*⁴⁴ na concepção de Bourdieu (1983), o aproveitamento de material, enquanto ação humana, “naturalizada” pela força do hábito e assim tornada inconsciente, constitui uma das instâncias mais criativas da objetificação e externalização da praxis tecnológica indígena.

Passo a descrever e a discorrer minhas observações sobre cada etapa da produção cerâmica Karajá, num exercício de descrição etnográfica, desde os procedimentos para a obtenção e tratamento das matérias primas até o acabamento final com a pintura e a aplicação de motivos gráficos nas peças, lembrando que para as ceramistas Karajá, o processo de produção se constitui como um todo orgânico, tudo é trabalhado desde o princípio, desde a matéria prima mais bruta encontrada *in natura* no meio ambiente. As ceramistas que realmente detém e dominam todo o saber sobre todas as etapas de produção são as mais reconhecidas e respeitadas pelas suas pares. As moças e mulheres mais jovens que se interessam em aprender, começam o aprendizado com as tarefas mais simples, como o polimento, a pintura, passando depois para a modelagem, mas se não sabem ainda preparar a matéria prima, a massa de argila, ou fazer a queima, não são consideradas verdadeiras ceramistas.

6.1. As matérias-primas

A massa argilosa empregada pelas ceramistas em seu trabalho resulta de um preparado que consiste da mistura de três componentes: o barro, *suu*, o antiplástico, cinza *mawuside*, resultante da queima da madeira *hadena*, de uma árvore comum na região, *Physocalymma sacaberrimum*, conhecida como “pau-rosa”, ou “cega-machado”, e a água, *beè*, em proporções bem definidas. Cada ceramistas têm as suas próprias preferências com

⁴⁴ “sistema de disposições duráveis e transponíveis que exprime, sob a forma de preferências sistemáticas, as necessidades objetivas das quais ele é produto” (1983, p. 82),

relação às proporções destes elementos na mistura, suas próprias receitas de massa. *Myixa*, por exemplo, emprega nove porções de cinza para seis porções de barro, para obter uma massa com plasticidade por ela considerada ideal.

A água entra na mistura na medida da consistência e textura da massa, um saber desenvolvido pela prática, juntamente com o apuro da sensibilidade tátil da ceramista. A adição de pequenas porções de água é feita a todo tempo, durante a modelagem, uma vez que ela se evapora rapidamente, especialmente nos dias quentes dos meses de estiagem, quando a produção se intensifica.

6.1.1. *Suu* – o barro

A extração do barro *suu* é feita na estação da estiagem, geralmente nos meses de junho, julho e agosto, quando os rios baixam, e os estuários e áreas alagadas secam. O barro é extraído quando está seco e, desse modo, menos pesado. Nos arredores da aldeia há dois sítios de extração de *barro*, identificados pelas ceramistas e chamados de *suuranà* (local onde se cava *suu*). Em maior ocorrência na ilha do Bananal, encontra-se o barro que resulta numa cerâmica clara, ou “branca” depois de queimada, e, em ocorrência menor, encontra-se o barro que resulta em uma cerâmica ocre, ou “avermelhada” após a queima. Esta, por resultar em uma cerâmica mais refratária e resistente, é mais empregada para o fabrico de potes e panelas. Na sua aparência *in natura*, o barro vermelho e o barro branco são bastante semelhantes, mas a ceramista experiente sabe muito bem distingui-las e onde encontrá-las. É com a queima que as cores da cerâmica se revelam e se distinguem.

O barro é geralmente retirado seco, *in natura*, em pedaços aglutinados e transportado em sacos, em carrinhos de mão, ou por vezes, de canoa, dependendo de onde vive a ceramista. A tarefa de extração e transporte do barro é uma das poucas instâncias do trabalho da ceramista em que a ajuda de homens, geralmente maridos, filhos, irmãos, é requisitada. O barro recolhido é posto para secar. Depois de seco, é socado e pulverizado, para ser peneirado, eliminando-se com isso as impurezas, como pedregulhos e fragmentos de raízes, galhos e folhas. Em seguida o barro é rehidratado. Só então estrá pronto para ser misturado ao tempero, o antiplástico.



Fig. 98. *Surana*, área de várzea, na época da estiagem, ao sul da aldeia de Sta. Isabel do Morro, na ilha do Bananal, local de onde as ceramistas extraem a matéria prima para preparar a massa argilosa para o seu trabalho. Julho de 2009.



Fig. 99. *Mahuederu* colhe um pouco de *suu* às margens do alagado. Proavelmente foi às margens de várzeas como esta, em circunstâncias semelhantes, nos primórdios da história cultural humana, e em localidades diversas no planeta, que o homem descobriu e brincou pela primeira vez com a barro, sentindo a sua plasticidade, e pressentindo o grande potencial dessa matéria argilosa.



Fig.100. *Mahuederu* mostra buracos de onde *suu* foi extraído.



Fig. 101. *Mahuederu* mostra dois tipos de barro usados pelas ceramistas. A: *Suu sukura* (barro claro) e B: *suu so* (barro vermelho). O barro claro, mais abundante na região, é o mais comumente usado para as *ritxoko*, e o vermelho, mais refratário, é mais preferido para o fabrico de utilitários.



Fig.102. *Suu* coletado, *in natura*, secando, contendo ainda impurezas, como folhas, gravetos, e pedrinhas,



Fig. 103. *Suu* sendo reidratado. O barro, depois de totalmente seco, é socado e pulverizado, para ser peneirado, eliminando-se com isso as impurezas, como folhas, gravetos e pedrinhas. Em seguida o barro é reidratado. Só então estará pronto para ser misturado ao tempero, ou o antiplástico.

6.1.2. *Mawuxide* – o antiplástico

O antiplástico, também comumente chamado de tempero da matéria argilosa, como o próprio nome diz, consiste de matéria não-plástica acrescentada à massa no preparo da massa de argila. Tem a importante função de conferir maior resistência na queima e refratabilidade à cerâmica. Ceramistas indígenas de grupos diversos no Brasil, empregam diferentes substâncias como antiplástico, podendo estes ser inorgânicos, como conchas moídas, a própria cerâmica, em cacos, moída, quartzo moído, ou orgânicos, como o cariapé, uma entrecasca de árvore rica em sílica, e o cauixi, uma espécie de

“esponja de água doce da qual os ceramistas utilizam as espículas para temperar a argila, que forma uma rede altamente porosa capaz de suportar e absorver grande capacidade de pressão, como a resultante da ação do calor do fogo direto” (Machado, 2006, p.91)⁴⁵

O principal elemento presente nos diversos antiplásticos, responsável por conferir refratabilidade e resistência às peças cerâmicas é a sílica (SiO₂). Machado (op. cit.) explica que com o emprego dos antiplásticos orgânicos,

“além da melhora na plasticidade há uma diminuição na capacidade de redução da argila. Isto se deve à desintegração desses antiplásticos durante o processo de queima do pote, deixando espaços vazios na pasta que permitem uma melhor expansão e retração da mesma quando posta em contato direto com o fogo repetidas vezes – como é o caso das panelas.” (2006, p. 92).

Ou seja, o antiplástico, misturado à cerâmica, permite que esta, ao ser aquecido no fogo e resfriado, repetidas vezes, não se quebre ou rache. Neste ponto faço um parêntesis para algumas reflexões: Podemos imaginar e supor que até chegar-se à conclusão de que a mistura de determinadas porções de antiplástico na massa de argila resulta em peças mais resistentes, as ceramistas indígenas empreenderam inúmeras observações e experimentações, fazendo deduções, levantando hipóteses, e mais e mais experimentações, em processos que podem ter levado muitos anos, talvez gerações, ou até mesmo, com a ajuda da sorte e do acaso, terem sido descobertas em curtos períodos de tempo. Estamos neste caso diante de mais um exemplo de importantes evoluções na história cultural resultantes de processos exaptativos, ou seja, este conhecimento, esta tecnologia não resultou de uma busca intencional com o objetivo de se obter um material de melhor qualidade, mais resistente. Puro acaso, pura sorte, algum ceramista perceber que certas argilas, provenientes de certos sítios, resultavam em peças mais resistentes a contínuas e

⁴⁵ MACHADO, J.S. O potencial interpretativo das análises tecnológicas: um exemplo amazônico. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 15-16: 87-111, 2005-2006.

repetidas idas ao fogo, devido à propriedade da refratabilidade. A mistura argila e antiplástico, é portanto, uma tecnologia que se alcançou por exaptação, e não por adaptação. Houve, sim, uma investigação sobre um efeito detectado, desejado e a cooptado para o saber-fazer cerâmico, a partir da descoberta e questionamento sobre as causas deste efeito. Vale destacar que certamente este mesmo aspecto do saber-fazer cerâmico se deu alhures e alhures, em diversas localidades, em épocas distintas, ao redor do planeta, uma vez que tanto a sílica, como a argila, ocorrem em abundância na natureza. Faz parte, portanto, de um “pan-conhecimento” humano, universal, alcançado de modo semelhante universalmente por povos diversos, onde um mesmo tipo de resposta cultural ocorre independentemente de qualquer causa difusionista. Neste sentido, vale observar que o universalismo das respostas culturais se manifesta não apenas nas soluções encontradas, mas também no próprio impulso investigativo inerente ao ser humano frente aos fatos observados. Semelhante caso, podemos citar, é o caso do jogo-brinquedo que consiste na construção de figuras em cordéis com as mãos, comumente conhecido como “cama-de-gato”, uma ‘eclosão’ cultural que se deu nas mais diversas culturas ao redor do mundo (Chang, 1998)⁴⁶.

As ceramistas Karajá empregam a cinza *mawuside* proveniente da queima da madeira *hadena*, como antiplástico. A árvore, *Physocalymma sacaberrimum*, é conhecida na região como “pau-rosa” ou “cega-machado”, por ser uma madeira extremamente dura. É a madeira comumente empregada para fazer as vigas das estruturas das casas, pois, por serem muito duras, são resistentes aos ataques de cupim.

Fig.104. *Physocalymma sacaberrimum*, também conhecida na região como “pau-rosa”, ou “cega-machado”, http://www.overmundo.com.br/_banco/produutos/1186720126_p1010026.jpg



⁴⁶ CHANG, Whan. 1998. RERU – **Figuras em Cordéis dos Índios Karajá**. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro, EBA - UFRJ.



Fig. 105. Vigas de *hadena*, “cega-machado”, usada pelos Karajá na construção de suas casas. Aldeia de Santa Isabel do Morro, julho de 2008.



Fig. 106. Toras de *hadena*, sendo queimadas em fogueira aberta, para obtenção da cinza *mawuside*, que servirá como antiplástico. A queima é lenta e controlada. Santa Isabel do Morro, julho de 2009.

6.1.3. A massa



Fig. 107. Cinza de *Mawuside*, já peneirada, reservada em um saco, *bee* (água) do Araguaia, e *suu* reidratado - os elementos, que, juntamente com o fogo, completam a alquimia oleira Karajá



Fig.108. *Myixa* trabalha na mistura dos componentes da massa argilosa sobre uma tampa de caixa d'água. Santa Isabel do Morro, junho 2008.

Enquanto trabalha misturando a massa, Myixá explica que a sua massa argilosa é boa porque emprega na sua “receita” nove porções de cinza para seis porções de argila, unindo suas duas mãos em concha para mostrar o seu instrumento de medição. Explica também que é preciso muito cuidado na manipulação da cinza do *mawuside*, pois o pó da cinza, sendo muito fino, pode penetrar na pele causando intensa coceira e alergias – (o que me esclareceu, já tarde demais, porque eu me encontrava com as mãos e os pés empolados e vermelhos, e me coçando desesperadamente). Ao que parece *Myixa* já desenvolveu a sua resistência ao finíssimo pó da cinza do *mawuside*. A água vai sendo aos poucos adicionada na medida da sensibilidade desenvolvida pela ceramista, quanto à consistência e plasticidade da massa. O trabalho segue sem pressa pois quanto mais sovada, melhor a liga da massa. Em um determinado momento do trabalho *Myixa* pega um punhado da massa, faz um rolete e dobra-o, mostrando que este não se parte, o que indica que a liga desejável para a massa foi alcançada.



Fig.109. Técnica do rolete, usado para testar a plasticidade da liga da massa de argila.



Fig. 110. Separando e retirando pedregulhos da mistura.



Fig. 111. Sovando a massa e buscando a liga da massa.

Em um dado momento *Myixa* demonstra uma outra técnica de checagem do “ponto” da massa, sua consistência e liga, que consiste em tomar-se um pequeno pedaço da massa, colocá-lo na boca e mastigá-lo suavemente. “*Hummm, suu awire*” (“argila boa”). Conhecimento obtido com a práxis, poderia ser chamada de “técnica da mordida”.

Os braços fortes e musculosos de *Myixa* trabalhando a massa ajudam a compreender que, além do barro, da cinza *mawuside* e da água, o quarto elemento essencial na

composição da massa argilosa é a energia humana, convertida na força muscular necessária para a obtenção de uma massa ótima, uniforme e plástica.

6.2. A modelagem – a busca da forma

As ceramistas Karajá gostam de trabalhar sentadas sobre uma esteira velha no chão. Ao lado, um indispensável recipiente com água para o contínuo controle da umidade e a plasticidade da matéria argilosa. Como instrumentos de modelagem mais comum, uma faca e um graveto apontado. Também é comum recorrerem a uma tábua de madeira onde as peças são repousadas para secagens intermediárias visando maior firmeza, estágios estes necessários para a aposição das diversas partes que compõem uma peça, especialmente em se tratando de peças mais elaboradas, como a composição de cenas do dia-a-dia da vida Karajá. As ceramistas sabem que no seu trabalho o fator tempo, e isso diz respeito não apenas à fase da modelagem, é de fundamental importância. O tempo todo trabalha-se a matéria argilosa em contínua transformação, em virtude da contínua eliminação de água nela contida. Vale lembrar que a perda da água da matéria argilosa também se dá em velocidades diferentes, dependendo do clima mais seco ou mais úmido do momento. O trabalho precisa, portanto, ser rápido e preciso, e neste aspecto, a experiência da ceramista é determinante. Problemas na modelagem, como rachaduras, por exemplo, podem ser sanados, mas nas mãos de uma ceramista experiente, estes podem ser evitados.

Embora a maior parte da produção nas aldeias esteja hoje em dia voltada para a confecção de *ritxoko*, na modelagem, é a confecção de utilitários a habilidade considerada pelas ceramistas mais experientes como o fazer que demanda maior destreza. Isto porque para o fabrico de potes e panelas, onde se emprega a universalmente conhecida técnica dos roletes, há que se estar atento para alguns fatores importantes, como a uniformidade das formas circulares e esféricas, e a uniformidade da espessura das paredes e das bordas dos utilitários. A técnica dos roletes consiste em sobrepor roletes de argila, camada por camada, sobre uma base circular, subindo-se com isso as paredes das panelas ou potes. Se a espessura das paredes de um pote não for bem trabalhada e não estiver bem uniforme, há o risco iminente de rachaduras e quebraduras. Isto ocorre em virtude de processos físico-químicos que se dão na eliminação irregular de água da peça durante a queima. Ou seja, é preciso que a água presente na argila seja eliminada gradativamente e de modo uniforme

em toda a peça. Se uma região da peça estiver mais espessa do que outra, esta terá maior quantidade de água retida nela, o que não ocasionará numa secagem uniforme da mesma, resultando em rachaduras, principalmente se for o caso de uma peça grande, como um *buxti*, um pote de armazenamento de água, até hoje fabricado e usado nas casas das aldeias. Tal tipo de conhecimento é do tipo empírico, onde saber não significa necessariamente saber-fazer. É na prática e na experiência, portanto, que se constrói e se adquire o conhecimento. *Mahuederu* diz que sua filha *Myixa*, por exemplo, ainda que faça *ritxoko* muito bem, não sabe ainda fazer *watxiwekyla* (tijelas) e *buxti* (potes para água). Nas aldeias que visitei, pude observar que são geralmente as ceramistas mais idosas as que se dedicam ao fabrico de potes para água. As panelas, pratos e tijelas não são mais fabricadas regularmente para uso doméstico, tendo sido substituídos por peças de alumínio, plástico e vidro, adquiridos na cidade.



Fig. 112. *Mahuederu* finalizando a modelagem de um *watxiwekyla* (tijela para canjica). Aldeia de *Hawalo* (Santa Isabel do Morro). Julho 2008.



Fig. 113. *Hawelaki* modelando *buxti* (pote para água), com a técnica do rolete. Aldeia *Bytōiry* (Fontoura), Ilha do Bananal, TO. Julho de 2008.

Na modelagem das *ritxoko*, tais considerações técnicas deixam de ser essenciais. Pude, no entanto, observar que, de uma forma geral, as figuras são construídas segundo uma determinada ordem, que começa com a base, e segue subindo o tronco, os membros superiores e por fim a cabeça e os cabelos. O fator principal que define esta ordem é a gradativa secagem e conseqüente firmeza das partes trabalhadas que, no processo, vão servindo como apoio firme para as novas partes a serem incorporadas. As *ritxoko* que são figuras humanas e seres sobrenaturais da cosmologia Karajá, são, portanto, modeladas geralmente a partir da base, formada a partir de duas esferas, que correspondem às duas bandas das nádegas. São as esferas, *riwenyra*, portanto, o princípio de quase tudo. São as mesmas bases esféricas observadas nos modelos mais antigos das *hakana ritxoko*. São as mesmas esferas que, alongadas, se transformarão em pernas, nas figuras de maior realismo figurativo. Sobre estas bases esféricas, de onde serão puxadas pontas que servirão para o encaixe de um cilindro, modela-se o tronco, e o resto do corpo, nas suas mais variadas formas de apresentação.



Fig. 114 *Riwenyra*, esferas, o princípio de tudo.



Fig. 115. *Hakana ritxoko* das primeiras coleções do Setor de Etnologia do Museu Nacional, com a base esférica. Sem registro de identificação,

A esfera *riwenyra* é, portanto, a forma primordial, o princípio de tudo. Elas podem sempre ser repartidas e transformadas em esferas menores antes de serem modeladas em formas diversas. Com as esferas, fazem-se as bases dos potes, achatando-se o volume esférico para obter-se uma forma discoidal, sobre a qual então se sobrepõem os roletes para

formar as paredes circulares do pote ou da panela. Para fazer as *ritxoko*, a ceramista experiente começa o seu trabalho de modelagem fazendo sempre várias esferas, geralmente em números pares ou múltiplos de pares, pois é comum o trabalho em série, com etapas de modelagem que se sucedem. Com as formas esféricas fica mais fácil aferir e precisar o mesmo peso e volume a ser empregado para a confecção das peças de uma série no mesmo tamanho. Em geral, a solidez destas esferas e das figuras é mantida, pois as ceramistas Karajá não praticam a “ocagem” de volumes sólidos, recurso comumente empregado por ceramistas modernas e mesmo de culturas tradicionais diversas em trabalhos de escultura, que consiste em escavar a parte interna, dos volumes sólidos, “ocando-os” para prevenir acidentes de estouros e quebras na queima, bem como para reduzir o peso das peças. As *ritxoko* são, portanto, peças maciças, característica que, como veremos mais adiante, quando discutirmos sobre a queima, vai influenciar na resistência das figuras, especialmente no caso de peças de dimensões maiores.

Na modelagem das *ritxoko* que representam *iny*, gente, os cabelos, modelados a partir de pequenos roletes são invariavelmente os últimos elementos a serem integrados às peças. Nos tempos antigos, das bonecas em argila crua, os cabelos eram geralmente feitos com roletes de cera de abelha, *tybora*, enegrecida com a fuligem acumulada no fundo das panelas. Ainda hoje, quando desejam reproduzir com fidelidade as antigas *hakana ritxoko*, as ceramistas usam o *tybora* para os cabelos.



Fig. 116. Figuras *hakana ritxoko* do Setor de Etnologia do Museu Nacional da UFRJ. Da esquerda para a direita: de 1938, coletado por Romeu Fleuri Curado; de 1939, coletado por William Lipkind, e de 1926, coletado pela Comissão Rondon.



Fig. 117. *Weareru* modelando. É possível observar os diferentes estágios da modelagem. Julho de 2009. Aldeia de Santa Isabel do Morro.



Fig. 118. *Mahuederu* modelando corpo de *jyré*, menino em iniciação. Os banquinhos, *korixã*, onde ficam sentados, já foram modelados. Julho de 2009, aldeia de Santa Isabel do Morro.



Fig.119. *Mahuederu* modelando uma composição cênica retratando dança de Aruanã, com dois *Ijaso* e duas *ijadokomã* sobre uma placa. Julho 2008, aldeia de Santa Isabel do Morro.



Fig. 120. Incisões para boca e olhos das *ijadokomã*, feitas com a ponta de uma faca.



Fig. 121. Par de *ijadokomã* que comporão conjunto cênico de dançarinos de Aruanã. Podemos observar o formato pontudo da cabeça, assim modelado para melhor receber e firmar a “peruca” final.



Fig,122. O cabelo é colocado por último, segundo a prática tradicional usada na colocação de cabelos de cêra *tybora* nas *hakana ritxoko* tradicionais.

6.3. A raspagem

A raspagem é geralmente feita depois de um dia de secagem, após a modelagem, pois é preciso que a peça já tenha adquirido um certo grau de consistência e rigidez, atingindo um estágio intermediário de secagem da massa argilosa em que se pode retirar lascas da mesma⁴⁷. Feita com uma pequena faca, a raspagem é uma etapa importante pois é o momento em que o excesso da massa é retirado, e as formas e os contornos podem ser definidos e esculpidos com maior precisão e detalhe. É nesta etapa que se pode ainda corrigir imperfeições e problemas, como eventuais rachaduras que possam surgir durante a primeira secagem.

A raspagem é uma etapa especialmente importante na confecção de utilitários, pois é o momento em que se trabalha a forma e o volume, visando a obtenção de uma uniformidade na espessura das paredes das peças, e, com isso, prevenir que estas se quebrem durante a queima.



Fig. 123. Com uma pequena faca, *Mahuederu* vai tirando o excesso de argila do *ritxoko* de *ijaso* modelado na véspera.

⁴⁷ Entre os ceramistas urbanos é conhecido como “ponto chocolate”.



Fig. 115. *Mahuederu* faz a raspagem de uma tijela *watxiwekyla*. A raspagem é uma etapa especialmente importante na confecção de utilitários, pois é o momento em que se trabalha a forma e o volume, corrigindo imperfeições, para a obtenção de uma uniformidade na espessura das paredes das peças, prevenindo, com isso, que estas se quebrem durante a queima.

6.4. A secagem

É preciso que as peças estejam bem secas antes de irem ao fogo para serem queimadas. A eliminação da água adicionada à massa argilosa deve se dar de forma lenta e gradual, controlada, à sombra, geralmente no interior das casas. Na estação seca, dependendo do tamanho das peças, pode-se levar entre dois a quatro dias. Tais cuidados são importantes para prevenir rachaduras e quebras durante a queima. É também por esse motivo que a produção cerâmica é maior no período da estiagem na região, pois na estação das chuvas levaria muito mais tempo para que as peças sequem.



Fig. 124. *Weareru* em sua casa, na aldeia *Hawalo*, mostra sua produção secando. Sta Isabel do Morro, TO. Julho de 2008.

6.5. O acabamento

Depois de secas, e antes de serem queimadas, um acabamento final é dado às peças para a eliminação de quaisquer pequenas irregularidades nas suas superfícies, decorrente da raspagem. Consiste de uma espécie de lixamento fino da superfície, feita geralmente com um pedaço de pano umedecido. Depois que as peças secam, o que se dá rapidamente, pois apenas a superfície é umedecida, novo polimento é dado com um pano seco, o que deixa as peças com superfícies e contornos lisos e polidos - prontas, portanto para a etapa seguinte, a queima. Esta é uma etapa em que as jovens da casa, candidatas a aprendiz, já podem ser solicitadas para ajudarem e aprenderem.



Fig.125. *Mahuederu* dando o acabamento final às suas peças, alisando-as com um pano umedecido. Julho 2009.



Fig. 126. *Mahuederu* polindo tijelas com pano úmido. Julho 2009, aldeia de Santa Isabel do Morro.



Fig. 127. Peças secas e polidas, prontas para ir para a queima.

6.6. *Risōkre* - a queima

É precisamente através do processo de queima que a matéria argilosa sofre a sua radical transformação físico-química para transformar-se na matéria cerâmica, com as suas conhecidas propriedades materiais, a rigidez e a dureza perenes, que lhes confere resistência ao impacto. Antes da queima, uma peça quebrada, quando ainda crua, pode ser reciclada e voltar a ser argila úmida. Depois da queima, uma vez cerâmica, sempre cerâmica. É o que de mais remoto temos como legado material da ancestralidade humana.

No processo da queima, é preciso que as peças estejam bem secas, pois a água contida na massa, ao evaporar durante o aquecimento, pode gerar pressão no interior da massa, acarretando rachaduras, estouros e quebras das peças. Mesmo bem secas, as peças geralmente ainda retêm cerca de 5% de umidade, e é por esse motivo que o início do processo deve ser lento e gradual, não exatamente a queima ainda, mas um pré-

aquecimento, para que a eliminação da água contida na massa seja igualmente lenta e gradual. Todo esse conhecimento as ceramistas têm adquirido no compartilhamento de experiências e de saberes e principalmente na prática do ofício. Essa é a parte mais elaborada, mais trabalhosa, que mais exige da perícia de uma ceramista, cujo domínio só é adquirido após muito aprendizado com base em observação, seguida de muita prática sob supervisão e, finalmente, muita prática e experiência individual. É esta geralmente a última etapa a ser dominada e aperfeiçoada pela ceramista.

A queima praticada pelas ceramistas Karajá segue, em linhas gerais, os moldes das descrições de queimas primitivas (Ribeiro et alii, 1987; Machado, 2006), feitas em fogueiras no chão, a céu aberto. A época do ano mais propícia para a fabricação das *ritxoko* é, como já vimos em relação aos diferentes estágios da produção, a estação da estiagem, entre os meses de junho e setembro. É nesta época que o nível da água dos rios está mais baixo, o que facilita a busca, a extração e o transporte da matéria prima, a argila que se encontra nos leitos e barrancos dos lagos e igarapés que se enchem na estação das chuvas e se conectam com o rio Araguaia. A argila, estando seca, fica mais leve, tornando o trabalho de transporte menos penoso. O clima mais seco desta época também favorece o trabalho da queima da cerâmica, pois, além dos dias secos serem propícios para o fogo ao ar livre, fica bem mais fácil de se encontrar a lenha já bem seca, e pronta para o uso, no mato, nos arredores das aldeias. Também pude observar uma queima realizada em período de chuva, por *Weararu*, no mês de março. Nesta época a lenha precisa estar sempre bem protegida da chuva, e a ceramista fazia uma produção atendendo a uma encomenda feita por uma loja em Goiânia.

A seguir, faço a descrição comentada de três queimas observadas na aldeia de Santa Isabel do Morro, conduzidas por três ceramistas: *Myixa*, realizada em julho de 2008; *Komātira*, realizada em julho de 2009; e *Weararu*, realizada em março de 2010. Nas três queimas, podemos identificar estágios e princípios comuns que, no entanto, são praticados através de procedimentos distintos. Ou seja, são métodos de trabalho diferenciados, adotados segundo preferências pessoais de cada ceramista.

A queima é sempre realizada em dois estágios. O primeiro estágio é mais lento, leva em torno de duas horas, exigindo uma constante vigilância e controle das chamas e do calor por parte da ceramista. O segundo estágio é mais rápido, com o fogo mais intenso, direto sobre as peças, com duração de cerca de uma hora a uma hora e meia, e demanda

preparação prévia para uma rápida passagem da primeira queima para a segunda queima. Em cada estágio, tipos distintos de lenha são geralmente empregados, em função das condições do ambiente da queima, que será comentado mais adiante. No total, cerca de quatro horas são dedicadas ao trabalho junto ao fogo, trabalho que exige constante atenção e avaliação do processo, e vigilância e controle da distribuição do calor das chamas, além de agilidade na passagem da primeira para a segunda queima. Habilidades que determinam a *expertise* da ceramista.

Na primeira fase da queima, os procedimentos observados no trabalho das três ceramistas são bastante semelhantes. Sobre o fogo iniciado com a lenha no chão, as ceramistas colocam uma chapa de metal, geralmente proveniente de fogões velhos ou tonéis de óleo abertos e aplainados, apoiada em pedras, ou tijolos. A lenha necessária à queima é previamente reservada em quantidade suficiente, e o local é geralmente o pátio sombreado, perto de suas casas. É na segunda queima que as técnicas se distinguem mais notadamente. Cada ceramista recorre a um método próprio de trabalho, mantendo, contudo, certas condições fundamentais, como veremos nas descrições a seguir.

6.6.1. Queima de *Myixa*

A queima realizada por *Myixa* foi observada numa tarde do mês de julho de 2008 na aldeia de Santa Isabel do Morro. À sombra de uma grande mangueira, nas proximidades de sua casa, *Myixa* inicia o fogo no local costumeiro, onde se pode ver vestígios de uma fogueira anterior, e grandes pedras enegrecidas pela fumaça. Toda a lenha de que vai precisar já está no local. Aí ela vai passar toda a tarde, cuidando da queima. Visitas ocasionais chegarão, crianças, sobrinhos, vizinhos ou parentes, e se irão depois, e ela conversará com todos, sempre alegre e faladeira, mas sempre atenta ao processo da queima em curso. No total mais de quatro horas foram dedicadas ao trabalho da queima. *Myixa* quase não fala o português. Compreende razoavelmente o que falo, mas responde em *ijyrybe*, “fala do *iny*”. Seu marido, *Xirihore*, sempre prestativo, nos serve de intérprete. Sinto que ela, assim como sua mãe, *Mahuederu* apreciam o meu interesse em conhecer o seu trabalho, e estão sempre dispostas a me mostrar os processos, informar e explicar os fatos sobre a cerâmica.

6.6.1 Primeira queima de *Myixa*



Fig. 128. O fogo começa brando. Sobre uma chapa de metal, provavelmente proveniente de uma das paredes laterais de um velho fogão descartado, apoiado sobre pedras, as peças são cuidadosamente dispostas por *Myixa*, que de vez em quando estende a mão sobre a chapa para sentir a intensidade do calor. Por trás de *Myixa* pode-se ver a lenha que será usada na segunda queima. Ao fundo, *Xirihore*, seu marido, lhe faz companhia e observa.



Fig. 129. As chamas se intensificam e o calor aumenta



Fig. 130. Cerca de uma hora depois as peças são cobertas com outras chapas de metal, que podem ser provenientes de pedaços de cascos de "voadeiras", as lanchas comumente usadas no transporte fluvial no Rio Araguaia. O objetivo é reter o calor sobre as peças. Mais uma hora e meia na queima abafada. *Myixa* monitora as chamas e a distribuição do calor.



Fig.131. Fim da primeira queima. Cerca de uma hora e meia depois, as toras de lenha sob a chapa de metal se consumiram no fogo, fazendo com que a chapa quente afunde no centro com o peso das peças, que estão agora completamente escurcidas. *Myixá* retira as chapas que cobriam as peças e afasta as toras ao redor para que a fumaça que exala delas não seja absorvida pelas peças, o que poderia resultar em manchas escuras nas mesmas.

Durante todo o tempo da queima, *Myixa* está atenta e monitora o fogo e a distribuição do calor sobre a chapa de ferro, remanejando as toras em chama e as brasas sob a chapa, e eventualmente retirando alguma lenha que esteja exalando muita fumaça, para que esta não seja absorvida pelas peças enegrecendo-as. Ao fim da primeira queima, com duração de cerca de duas horas, a lenha sob a chapa de metal está praticamente toda consumida, e as peças estão completamente escurecidas. *Myixa* sabe então que é hora de fazer a transição para a segunda queima.

A cor escura das peças não resulta de esfumaçamento das peças, o que é, como vimos, cuidadosamente evitado pela ceramista, mas decorre de um processo físico-químico devido a um ambiente de redução produzido na queima com o abafamento das peças e a intensificação do calor. Um ambiente de redução é um ambiente em que há insuficiência de oxigênio para a combustão. Moléculas de monóxido de carbono (CO) produzidas neste ambiente passam a “roubar” o oxigênio dos metais. Os pigmentos de ferro (óxidos de ferro - FeO₂) presentes na argila ao perderem um átomo de oxigênio são transformados em monóxidos de ferro (FeO), adquirindo com isso uma tonalidade escura (Scott, 2006) .

6.6.1.2 Segunda queima de *Myixa*

Finda a primeira fase da queima, a passagem desta à segunda queima deve ser feita com agilidade e rapidez para que as peças não percam a caloria acumulada. Com um pano grosso dobrado, *Myixa*, cuidadosamente, retira as peças, uma a uma, da chapa de metal colocando-as ao redor do berço da fogueira. Em seguida, ela retira a chapa de metal e recoloca as peças no centro da fogueira, amontoando-as diretamente sobre o leito de brasas. Logo em seguida, ela vai cobrindo as peças amontoadas com a lenha especial da segunda queima, *hulalako*, já previamente reservada. Rapidamente esta lenha, mais leve, se incendeia em contato com a brasa, iniciando-se a segunda etapa da queima. *Myixa* continua colocando a lenha ao redor das peças amontoadas, e uma grande fogueira logo se forma. A segunda queima é mais rápida, levando cerca de uma hora e 40 minutos.



Fig. 132. Rapidamente em seguida, *Myixá* retira a chapa quente e coloca as peças, uma a uma, sobre as brasas, amontoando-as no centro da fogueira, e preparando-as para o início da segunda queima.



Fig. 133. Segunda queima: Imediatamente, *Myixa* vai colocando a lenha reservada para a segunda queima ao redor das peças amontoadas sobre o braseiro da primeira queima, cobrindo-as inteiramente, e continua com mais umas camadas de lenha ao redor. Logo o fogo começa a pegar de dentro pra fora.



Fig. 134. A lenha usada na segunda queima por *Myixa* é de uma madeira especial, *hulalako*, em Karajá. *Myixa* explica que só essa madeira serve, e é preciso encontrá-la no mato bem seca, para que queime rápido, sem produzir carvão e fumos, que poderiam enegrecer as peças. *Xirihore*, marido de *Myixa*, que recolheu a lenha, mostra um pedaço de *hulalako*.



Fig. 135. A segunda queima produz uma grande fogueira, que em cerca de 40 minutos consome toda a lenha.



Fig. 136. Na segunda queima, um ambiente de oxidação é criado, e quando a lenha de *hulalako* se transforma em cinza, revelam-se as peças que, antes, escurecidas pela primeira queima, estão agora surpreendentemente claras.



Fig. 137. *Mahuederu*, que passou os ensinamentos de sua arte à filha *Myixa*, confere e aprova o resultado do trabalho no fim da tarde.

Como se percebe, durante a segunda queima, uma surpreendente transformação ocorre na aparência das peças. Tendo adquirido tonalidades escuras como o café ao término da primeira queima, as peças cerâmicas revelam-se sob as cinzas da segunda queima com uma nova tonalidade, mais clara. Tal transformação se dá em virtude de processos físico-químicos decorrentes da re-oxidação da cerâmica. O fogo direto sobre as peças atrai e absorve muito oxigênio diretamente sobre a cerâmica, propiciando a queima por oxidação. Neste processo o ferro recupera o oxigênio perdido no processo de redução que ocorreu durante a primeira queima, (Machado, 2006; Scott, 2006), o que faz com que as peças ressurgam claras, sob as cinzas do *hulalako*, ao término da segunda queima.

6.6.2 Queima de *Komātira*

A queima realizada por *Komātira* foi observada numa tarde quente de julho de 2009, no pátio perto de sua casa na aldeia de Santa Isabel do Morro, *Hawalò*. Por ser uma fornada de peças pequenas, todas *hakana ritxoko*, que foram modeladas por *Habearu*, sua vizinha, a queima transcorreu em menos de três horas. *Komātira* emprega o mesmo tipo de lenha, chamada *mykako*, nas duas queimas. A primeira queima se dá de forma semelhante à realizada por *Myixa*, sobre uma chapa de metal, que está bem gasta, com rombos provocados por corrosões de ferrugem. É na transição entre a primeira queima e a segunda queima que as técnicas se distinguem, como veremos a seguir. Fazem-lhe companhia sua irmã e filhos pequenos que brincam por perto. Tuila, seu marido, aparece de vez em quando para conversar e ajuda a rachar lenha.

6.6.2.1 Primeira queima de *Komātira*



Fig. 138. Início da queima: Sobre uma chapa de metal bastante corroída pela ferrugem, *Komātira* dispõe as peças de *hakana ritxoko*.



Fig. 139. Cerca de uma hora depois do início da queima, as peças são cobertas com uma outra chapa de metal, também em condições bastante precárias, enferrujada e com grandes buracos decorrentes da corrosão.



Fig. 140. As peças já começam a escurecer sob a chapa de cobertura, indicando que a primeira queima já está se concluindo.

Depois que *Komātira* cobre as peças, ela se senta próximo ao fogo e espera, conversando com as irmãs e espiando de vez em quando para ver se as peças estão atingindo a coloração desejada, uma tonalidade entre o ocre e o cinza escuro. A uma certa altura, *Komātira* começa a preparar próximo à fogueira, um pequeno leito de lenha, *iwokudo*, com a mesma madeira *mykako* empregada na primeira queima, para ser usada na segunda queima. Quando ela avalia que a primeira queima está concluída, solicita ajuda ao marido que se encontra aí perto para, segurando as pontas da chapa, retirá-la de sobre o fogo, colocando-a no chão.

6.6.2.2 Segunda queima de *Komātira*

Dando início à segunda queima, *Komātira* transfere com uma pá algumas brasas da fogueira da primeira queima para o leito de *mykako*, e logo em seguida passa a transferir as peças uma a uma amontoando-as sobre este leito. Após transferir todas as peças, ela passa a cobrir o montículo de *ritxoko* com o restante da lenha *mykako*, que logo começa a se incendiar, de dentro pra fora.



Fig. 141. Na segunda queima de *Komytira*, as peças são colocadas sobre um leito de lenha, *iwokudo*, preparado ao lado da fogueira da primeira queima. A lenha é a mesma usada na primeira queima, o *mykako*.



Fig. 142. *Komātira* cobre as peças sobre o leito de *mykako*, e arma a fogueira ao redor com a mesma lenha...



Fig. 143 ...que não demora a se incendiar transformando-se numa grande



Fig. 144. ... que rapidamente se consome revelando sob suas cinzas as *ritxoko* já em cerâmica clara.

6.6.3 Queima de *Weararu*

A queima da ceramista *Weararu*, 38 anos, foi realizada no quintal de sua casa, sob a sombra de uma grande mangueira, na aldeia de Santa Isabel do Morro, numa tarde do mês de março de 2010. É uma época do ano em que chove com frequência e intensidade, sendo portanto imprescindível que se proteja bem a lenha a ser usada na queima, o que é feito com muitas folhas de palmeira, as mesmas usadas para cobrir as casas, ou também com lonas de plástico. *Weararu* não fala o português, e entende bem pouco. O filho *Mainawari*, de 20 anos, ajuda na tradução da nossa conversa. *Weararu* informa que está queimando uma fornada de bichinhos, *iwedu somon*, em sua maior parte, oncinhas, atendendo a uma encomenda feita por uma lojista de Goiânia, que lhe pagaria 3 três reais por peça. Na primeira queima, a lenha usada é o *mykako*, a mesma usada por *Komātira*. *Weararu*, em sua segunda queima, emprega um método diferente do praticado por *Myixa* e *Komātira*. Ela não retira as suas peças de sobre sua chapa de metal, que parece ser bem forte, de espessura maior que as de *Myixa* e *Komātira*. Sobre a chapa, ainda com a primeira queima em curso, ela junta as peças e, usando uma lenha chamada *hadyjeko*, ela as vai cobrindo de forma bem ordenada, arrumada. Ela mesma teve o cuidado de cortar a lenha na medida do comprimento da chapa de metal. *Mahuederu*, que se encontrava visitando a sobrinha, observa que o seu método gasta muita lenha. A queima de *Weararu* transcorreu em quatro horas e meia, do início ao fim.

6.6.3.1 Primeira queima de *Weararu*

Weararu trabalha na queima com um bastante cuidado sobre as condições da queima, o que lhe permite um melhor controle do processo. Usa uma chapa de metal firme e consistente e de maior espessura, em bem melhor estado, se comparada às usadas por *Myixa* e *Komytira*. Esta é colocada cuidadosamente sobre uma pilha de tijolos, propiciando uma altura uniforme em toda a extensão da chapa. A chapa usada para cobrir as peças é mais fina e também está em bom estado. O fogo começa brandamente, e as peças são, no início, colocadas ao redor do fogo para esquentarem para depois serem trazidas para a chapa quente. Assim como *Myixa*, durante a primeira queima, de tempos em tempos, *Weararu* virava as peças de um lado e de outro para melhor distribuir a absorção do calor pelas peças sobre a chapa.



Fig. 145. Primeira queima de *Weararu*. Sobre uma chapa colocada sobre tijolos, as peças, *iwedu somon*, animaizinhos, são posicionadas para a queima. Meia hora depois são cobertas com outra chapa de metal, que depois de um uma hora é retirada. *Weararu* reposiciona cada peça deitando-a de lado para que queimem na mesma medida, nos dois lados. Ceramista experiente ela faz a avaliação da caloria recebida por cada peça com base na sua tonalidade. As peças ao fundo são peças feitas mais recentemente, ou seja, o nível de umidade nelas contido é maior, portanto precisam ser aquecidas mais lentamente.

6.6.3.2 Segunda queima de *Werearu*



Fig. 146. As peças já escurecidas de forma homogênea são colocadas amontoadas no centro da chapa preparando-as para a segunda queima.



Fig. 147. Com a lenha *hadejeko*, cortada em proporções medidas, no comprimento da chapa, *Werearu* cobre as peças sobre a chapa para dar início à segunda queima.



Fig. 148. Em seguida *Werearu* volta a alimentar o fogo sob a chapa usando a lenha *hadejeko*, que incendeia também a lenha colocada sobre as peças em cima da chapa.



Fig. 149. *Werearu* observa o fogo tomar conta da lenha colocada sobre as peças e sobre a chapa,



Fig. 150, que rapidamente se consome.



Fig. 151. Com cuidado e agilidade, *Werearu* remove os pedaços maiores de carvão para prevenir esfumaçamento e manchas escuras nas peças



Fig. 152. Para prevenir esfumaçamento das peças pelos fragmentos de carvão sobre a chapa, *Werearu* retira as suas peças usando um facão.



Fig. 153. Queima concluída. *Iwedu somon*, animaizinhos, que depois de pintados serão vendidos a 3 reais cada.

6.7 A pintura e os adereços finais.



Fig. 154. *Ritxoko* feitas por *Habearu* e queimadas por *Komātira*, prontas para a etapa seguinte, a pintura.

Nas *hakana ritxoko* antigas, os padrões gráficos eram muitas vezes feitos com incisões sobre as quais se aplicava a tintura negra, à semelhança do procedimento tradicional praticado para as tatuagens incisadas feitas na pele, como os círculos *komaryra* nas maçãs do rosto e outras tatuagens indeléveis, geralmente feitas no rosto. Simões (1991) relata que viu, em sua passagem pela aldeia de *Hawalo* nos anos 50, uma ceramista chamada *Berixa* fazer a marca incisada do *komaryra* em *ritxoko* usando um cartucho vazio de revólver 22. Em muitas *hakana ritxoko* antigas da coleção do Museu Nacional, podemos constatar que as marcas incisadas eram feitas com pontilhados incisivos, ao invés de linhas incisadas. Tal prática decorre, provavelmente, do método de tatuar a pele através de pequenas incisões alinhadas. Não podemos deixar de notar também que essas *ritxoko* antigas tem quase sempre o umbigo fortemente marcado com perfurações fundas.



Fig. 155. *Hakana ritxoko* em argila crua. A, de 1938 (col. Fleury Curado), e B e C, de 1939 (col. W. Lipkind) com marca tribal facial *komaryra* e padrões decorativos *ryti* incisos. Note-se que a figura à esquerda apresenta incisões pontilhadas alinhadas, e as outras duas, incisões lineares. A incisão representando o umbigo, *binon*, é recorrente nas *hakana ritxoko*. Coleção Setor de Etnologia do Museu Nacional do Rio de Janeiro.

Podemos observar entre os exemplares de *ritxoko* da coleção do Museu Nacional que as marcas incisas foram gradativamente sendo substituídas, coincidindo com o aumento da produção, pela pintura dos motivos gráficos Karajá, chamados *ryti*. Nas *ritxoko* mais recentes, mais modernas, as incisões, quando existentes se restringem apenas a pequenas marcas no rosto sugerindo olhos e bocas.

A pintura aplicada nas *ritxoko* segue os mesmos padrões praticados nas pinturas corporais, sempre buscando uma composição em simetria, trabalhada a partir do eixo vertical dos corpos. A simetria é, sem dúvida, um importante valor estético na arte Karajá. Está presente não só na pintura corporal, mas no trançado das esteiras, nos adornos peitorais de miçangas *myrani*, nos cocares, e em toda composição indumentária. As imagens produzidas são vistosos exemplares do fenômeno descrito por Levi-Staruss como “split representation” (1975) em sua análise sobre a arte gráfica dos índios Kwakiutl da costa noroeste americana. Examinando material visual deste povo reunido por Franz Boas, Levi-Strauss observou que em muitas representações gráficas, era possível visualizar um

eixo, concreto ou imaginário, geralmente vertical, a partir do qual uma imagem gráfica era duplicada nos dois lados, como se fosse uma imagem espelhada. A estes efeitos gráficos chamou ‘representações desdobradas’.



Fig. 156. Simetria e “representações desdobradas” na arte gráfica Karajá. Na esteira *bytkyrè*, padrão gráfico denominado *kurewokuti dekyra*, camaleão.



Fig. 157. Simetria e “representações desdobradas” na arte gráfica Karajá. Pintura facial e adorno peitoral de miçangas, *myrani*, com o padrão *kotubyna*,

Os instrumentos usados na pintura das *ritxoko* são os mesmos usados para a pintura corporal: *atehōtxi*, um fino talo extraído da nervura de uma folha de palmeira, a mesma empregada na construção das casas tradicionais Karajá, e por isso sempre às mãos, e também os dedos para a cobertura de superfícies, como os cabelos das *ritxoko*.

Embora tenham as mesmas tonalidades de cor, vermelho e preto, as tinturas usadas para pintura de *ritxoko* não são as mesmas que as tinturas usadas para a pintura de pele. Nas *ritxoko*, a tintura vermelha, além do urucum *wakoryny*, que tem a desvantagem de desbotar com o tempo, pode ser feita também com uma espécie de engobe de uma argila vermelha, chamado *subure*, este definitivamente mais duradouro. Atualmente as ceramistas já também usam algumas tintas industrializadas, como a tinta têmpera, ou a acrílica. Para a pintura corporal, a tintura negra é feita de sumo de jenipapo, *bàdina*, ao qual se mistura fuligem de fundo de panela. Diferentemente do que observa Simões (1992), para as *ritxoko*, a tintura preta usada não é a mesma usada para a pintura corporal. É uma mistura preparada com o sumo extraído da maceração da casca de galhos verdes de uma árvore chamada *ixarurina*, ao qual se também mistura a fuligem preta das panelas, *herena watxiwekyra*. O *ixarurina* atua como fixador da cor preta da fuligem na superfície da cerâmica. De modo distinto se dá o processo de tintura negra na pintura corporal, uma vez que a cor negra decorre, não da fuligem misturada ao genipapo ralado, mas do seu sumo, que, só escurece na pele com a sua gradual oxidação. Neste caso, a fuligem serve apenas como contraste, para que se possa visualizar o desenho, na hora da aplicação, pois o sumo do jenipapo por si só seria quase transparente. No primeiro dia da aplicação, quando a pele é lavada após a aplicação e a secagem da tintura de *bàdina*, a fuligem é lavada e o padrão se revela numa tonalidade ainda bem fraca. É somente a partir do segundo dia que a pintura ganha intensidade no seu tom e se destaca. Na cerâmica, por sua vez, a cor negra é dada pela própria fuligem, e a fixação desta cor na superfície porosa da cerâmica é dada pelo sumo do *ixarurina*. Portanto, as duas tinturas são não apenas misturas diferentes, mas seus processos de tintura são completamente distintos.

Na pintura das *ritxoko*, assim como na corporal, o preto, *irysã*, é aplicado primeiro, com um estilete, o *atehōtxi*, para traçar os grafismos. Em seguida, usa-se o dedo indicador para cobrir as áreas contíguas e os cabelos. Depois, com a tintura preta seca, aplica-se o vermelho, *isò*, geralmente pintando-se áreas específicas do rosto, ou as marcas de adereços

ornamentais vermelhos, como o *dexi* e o *dekobute*, e também contornando-se os grafismos, para realçá-los visualmente.



Fig. 158. *Ixarurina* (da família das *myrtaceae*), árvore da qual se retira o extrato, com a maceração da casca, para preparar a tintura usada na cerâmica. O extrato de *ixarurina* atua como fixador da cor preta da fuligem.



Fig. 159. A e B. Preparo da tinta *badina*, jenipapo, usada para pintura corporal. O fruto é ralado e o sumo extraído é misturado à fuligem da queima à lenha, *herana watxiwekura*.



Fig.160. A mão direita é usada para o preparo da tintura *bàdina*, jenipapo, e a esquerda foi decorada com padrão gráfico *kotubyna brororyti*, jaboti.



Fig. 161. *Myixá* usa *atehōtxi*, estilete de folha de palmeira para aplicar *ryti* em *ritxoko* com tintura de *ixarurina*.



Fig. 162. Com *bàdina*, tintura de jenipapo, *Myixa* pinta *ijadokomy Hariawaki*, de 15 anos, com o padrão gráfico *ryti hikã*, preparando-a para a dança com os *ijasó* mais tarde. Com o estilete de palha *atehõtxi* *Myixa* traça o padrão e depois com o dedo, preenche as áreas de contraste gráfico.



Fig. 163. Para o preparo da tintura vermelha, as sementes de *wakoryny*, urucum, são socadas e misturadas a óleo de babaçu e um pouco de água.



Fig. 164. A cor vermelha *isò* é geralmente aplicada como contorno dos padrões gráficos, no rosto na região dos olhos, e também nas braçadeiras *dexi*. Figura representando *Koboï* (A), personagem do mito *Berahatxi*, de *Mahuederu*, de 2008 e *Krerá* (B), de sapo sobrenatural, feito por *Kuriwiru*, de 2010.



Fig.165. Vermelho, *isò*, e preto, *irysã*. Tinturas vermelha de urucum *wakoryny*, e preta de *ixarurina*.



Fig. 166. *Kawinaru*, filha *ijadokomy* de *Weararu* aplicando pintura de *wakoryny* em *ritxoko* feito pela mãe.

Como já foi visto em capítulo anterior, os adereços colocados nas *ritxoko*, sejam estes do estilo antigo ou moderno, reproduzem os mesmos usados pelos *iny*, pois são marcas da identidade visual *iny*. Nas peças da coleção do Museu Nacional, podemos observar muitas *ritxoko* elaboradamente ornadas com a indumentária tradicional Karajá.



Fig.167. Casal de *ritxoko* de 1925, em argila crua. A figura masculina, à esquerda, traz pintura corporal masculina *ixabyly*, e está adornado com braçadeiras em franja *dexiraru*, pernas com franjas em algodão *dekobute* e adorno labial *koluó*. A figura feminina tem tanga de liber *inytu* e *dekobute* em franjas de algodão. Os enfeites em algodão, desbotados com o tempo, teriam sido originalmente tingidos de vermelho com *wakoryny*, urucum. Ambas as figuras trazem cabelos modelados em cera *tybora*. Coleção Aristides Junqueira do Museu Nacional.

Na coleção do Museu Nacional, a grande maioria das *ritxoko* que representam figuras femininas trazem a tanga *inytu*, o adereço mais recorrente, feitas em palha de bananeira ou mesmo o material próprio do *inytu*, o liber, entrecasca de árvore. Por ser material muito atacado por traças, principalmente a palha de bananeira, muitas destas *ritxoko* apresentam apenas vestígios desta tanga.



Fig. 168. *Ritxoko* de 1954, com tangas *inytu* confeccionadas em folha de bananeira. A primeira figura perdeu sua tanga, atacada por traças. Museu Nacional

Atualmente, com o incremento da produção voltada para a comercialização, os adornos tradicionais são mais raros. Geralmente, apenas as *ritxoko* modernas de dimensões maiores recebem adereços como as tangas de líber *inytu*, as perneiras com franjas *dekobute*, as perneiras-saia de franjas *wailairi*, os peitorais *myrani*, os brincos em penas *kué*, adereços que incrementam o valor da peça na hora da venda.

Há, no entanto, uma exceção nas *hakana ritxoko* produzidas em Fontoura. As ceramistas desta aldeia demonstram uma tendência a se manterem fiéis aos cânones mais rígidos dos padrões formais antigos. Produzem essencialmente apenas as *ritxoko* no estilo antigo. Após serem queimadas, as pequenas figuras recebem a cabeleira modelada em cera *tybora* e o adereço peitoral *myrani* estilizado em fios de algodão colorido.



Fig. 169. *Hakana ritxoko* provenientes da aldeia de Fontoura, com cabelos moldados em cera *tybora* e colares e adornos peitorais estilizados com linhas de algodão colorido, expostos para venda a 5 reais cada na loja da associação *Iny Mahãdu* em São Félix do Araguaia, MT. Março de 2010.



Fig. 170. *Ritxoko* modernas grandes provenientes da aldeia de Santa Isabel do Morro, com adereços tradicionais. A figura feminina traz o adorno peitoral *myrani* e a figura masculina o colar *lokura weku*, ambos em preto e branco. Originalmente em miçanga, nas *ritxoko* estão estilizados com fios de algodão. Ambas figuras trazem a perneira *dekobute*. À venda por 30 reais na loja da Associação *Iny Mahãdu* em São Félix do Araguaia.

7. Em busca do mercado

Desde os primeiros momentos em que as ceramistas perceberam o interesse que suas pequenas *ritxoko* despertavam nos visitantes e turistas da região, estas foram gradativamente sendo transformadas em objetos que mediavam as interações entre elas e os tori. Dois tipos de interações logo se estabeleceram: As de cordialidade, sendo as *ritxoko* ofertadas como agradamentos, lembranças, ou retribuições a presentes recebidos, como iniciativas para o estabelecimento de relações de amizade, especialmente entre mulheres; e as interações de troca, impessoais, cujas motivações eram claramente de interesse material. Podiam servir como itens de escambo, sendo trocadas por cortes de tecido, panelas, o que fosse desejável a seus olhos, ou poderiam ser trocadas por “*nheru*”, esse item do mundo *tori* que desde então tem sido cada vez mais desejado.

A venda, a princípio eventual, não demorou a passar a ser promovida pelas ceramistas, que começaram a fabricar as suas *ritxoko* para oferecer aos tori que chegavam na aldeia por motivos diversos. Vendiam por “preços módicos” com certeza, pois eram pequenas, fáceis de fazer, e de matéria prima fácil e abundante. Logo também passaram a ser encomendadas.⁴⁸ Como já visto, foi neste contexto, que combina fatores circunstanciais novos, como a gênese externa de compradores e o movimento interno na produção, a especificidades físicas estruturais da matéria prima, que se promoveu a grande revolução na produção da cerâmica figurativa Karajá. A comercialização foi, portanto, um fator determinante na reconfiguração de relações sociais e econômicas entre as mulheres Karajá dentro de sua sociedade e também nas suas relações com o mundo *tori*.

Atualmente a produção oleira está quase que inteiramente vinculada à comercialização. São diversos os canais de escoamento da produção. Na cidade de São Félix do Araguaia, há uma loja de artesanato indígena já há muito tempo estabelecida por Noel Rachid, a Monte Libano, que compra diretamente das artesãs e artesãos Karajá. A loja também comercializa muitos outros itens de arte e cultura material de outras etnias indígenas brasileiras. As ceramistas recorrem à loja se estão precisando de dinheiro, mas reclamam que a loja paga pouco. Muitas artesãs preferem vender por conta própria, expondo seus trabalhos nas calçadas do porto da cidade, especialmente durante as temporadas de praia, quando a cidade recebe muitos turistas da região. As ceramistas

⁴⁸ A aldeia de Hawalò, ou Santa Isabel do Morro, foi o palco principal da transformação das *ritxoko* em artigos de venda, ou seja, o início da comercialização. (Fenelon Costa, 1978, p. 63-64).

contam também com eventuais viagens de familiares, por motivos diversos, às cidades grandes mais próximas, como Barra do Garça, Goiânia e Brasília, onde seus trabalhos podem ser vendidos diretamente a lojas de artesanato indígena, ou em feiras de artesanato semanais. Em Brasília há a grande loja da Artíndia na sede da FUNAI, que absorve uma boa parcela da produção proveniente de muitas aldeias. As ocasiões de eventos especiais promovidos pela Secretaria de Educação e Cultura de Tocantins, como feiras de artesanato e encontros de mulheres artesãs, e pela FUNAI, como nas comemorações do dia do Índio, e outros eventos como os Jogos dos Povos Indígenas, que tem acontecido anualmente desde 1999, também constituem boas oportunidades de escoamento da produção das ceramistas.



Fig. 171. *Ritxoko* em exposição para venda na loja Artíndia na sede da FUNAI em Brasília, julho 2009.

Em um esforço conjunto por iniciativa de lideranças Karajá de diversas aldeias foi criada em 2002 a associação *Iny Mahãdu* para representar os interesses da população Karajá. Atualmente 16 aldeias estão associadas à *Iny Mahãdu*: Aruanã, Mirindiba, Nova Tytemã, Fontoura, Watau, JK, Santa Isabel do Morro, Axiwe, Teribre, Krehãwa, Hãwalora, Itxala, Ibutuna, Macaúba, Wyrebia, Lago Grande. O propósito inicial era de

captar recursos junto à FUNASA para implementar projetos na área de saúde e educação indígena. Com o apoio da FUNAI e da prefeitura de São Félix do Araguaia, foi erguido uma casa na cidade para servir como Centro Cultural Karajá e Tapirapé, que funcionou até 2006. Em 2009 a associação ao apresentou ao PDPI (Projetos Demonstrativos dos Povos Indígenas) do Ministério do Meio Ambiente um projeto destinado à promoção e a valorização do trabalho das mulheres com o artesanato indígena, com vistas à geração de renda para as mulheres e ao combate ao alcoolismo e a prostituição, problemas de dimensões cada vez mais crescente entre as mulheres nas principais aldeias Karajá. Sob a coordenação de Samuel Yriwerana Karajá o Centro Cultural foi reaberto e funciona como posto de venda de artesanato Karajá. A associação tem procurado ajudar os artesãos, em sua maioria mulheres, a se organizarem em cooperativa, além de intermediar encomendas de lojas e instituições como museus nas cidades.



Fig. 172. Loja da Associação *Iny Mahãdu*, em São Félix do Araguaia. onde trabalham *Mãxiwe e Mawysi*. Março de 2010.

Em relação à cerâmica, que é um dos artigos de maior escoamento, dificuldades tem sido encontradas no envio das encomendas, pois incidências de quebra são grandes.

Em março de 2010, chegou na sede da associação a informação de que uma remessa de encomenda de *ritxoko* feita por um museu na França chegou praticamente toda quebrada. A associação estuda meios de incrementar os procedimentos de embalagem das peças cerâmicas para prevenir prejuízos decorrentes de quebra durante as viagens.



Fig. 173. Peças de *ritxoko* quebradas durante viagem

7.1 Hibridismo

Embora em números reduzidos e pouco significativos, é preciso registrar a existência de uma outra classe de objetos que não se enquadram nas duas categorias mencionadas no capítulo 3. São peças produzidos pelas ceramistas Karajá que se distinguem pela sua nítida intenção em se inserir em um mercado que já percebem como competitivo. Exercitando a inventividade seja esta oriunda de motivação própria, ou por sugestões

externas, algumas ceramistas se viram experimentando novas formas e novas funções na sua arte. Assim é que algumas peças estranhas à cultura Karajá, como cinzeiros e vasos, tem ocasionalmente surgido em prateleiras de lojas de artesanato indígena na cidade de São Félix do Araguaia. São criações resultantes do hibridismo entre elementos da cerâmica Karajá e da cultura material do mundo *tori*, objetos que se enquadrariam na categoria de arte étnica para turistas descrita por Graburn (1978) Guardam características do estilo Karajá, mas são inovações formais. São produções totalmente motivadas e destinadas a um crescente mercado.

Segundo Graburn o hibridismo é um fenômeno bastante comum nas produções artesanais dos povos tradicionais autóctones, consideradas por ele como pertencentes a um “quarto mundo”, em referência às noções de primeiro, segundo e terceiro mundo. Estes povos, embora apresentem um legado cultural próprio, autônomo, não desfrutam de autonomia em termos de decisão e poder político, por se encontrarem inseridos em territórios nacionais modernos. É fato comum que estes povos tradicionais têm encontrado na sua produção artesanal uma significativa fonte de renda, passando a produzir não mais para uso funcional próprio, mas para o mercado de arte para turista. No caso Karajá são criações híbridas que incorporam formas exógenas ao estilo Karajá de fazer cerâmica. Temos assim, cinzeiros⁴⁹ em diversos tamanhos e designs (Fig.170), peças que não fazem parte do sistema da cultura material Karajá, mas que trazem incorporados a elas elementos da estética Karajá, revelando o intento das ceramistas que as fabricaram de copiarem e assim se aproximarem nas novas formas do mundo material *tori*. Embora em ocorrência reduzida, estas peças estarão sempre surgindo, sendo introduzidas e testadas no mercado da cerâmica indígena, peças criadas pelas ceramistas desejosas de se inserirem no fascinante mercado material do mundo do *tori*.

⁴⁹ Lima Filho acredita que a origem dos cinzeiros tenha sido um encomenda feita às ceramistas pelo antigo e luxuoso Hotel KJ, erguido na década de 60, ao sul da aldeia de Santa Isabel do Morro, segundo ordens do então presidente Juscelino Kubitschek, como parte de seus esforços de ocupação e desenvolvimento do interior do país. (comunicação particular)



Fig. 173. Cinzeiros Karajá - exemplo de hibridismo cultural na arte cerâmica Karajá.
 A: três *ritxoko* de braços erguidos sustentando um cinzeiro, peça de *Mahuederu* de 1986.
 B: cinzeiro menor. Col. particular



Fig. 174. Vasos Karajá à venda por 25 reais na loja da associação *Iny Mahãdu* em São Félix do Araguaia, em março de 2010. Decoradas com grafismo e figuras em alto relevo de *Ijasò*, tartaruga e *ritxoko*.

Conclusão

O estudo da cerâmica figurativa Karajá constitui, como se pôde constatar, um fértil campo de investigação sobre a cultura e a sociedade indígena Karajá, bem como sobre os movimentos de mudança no âmbito da atividade feminina da produção cerâmica decorrentes de circunstâncias de encontro e interação com a sociedade nacional. A partir de circunstâncias contingenciais ocasionadas pelo interesse que as pequenas *ritxoko* despertaram nos visitantes ao povo Karajá, a partir principalmente da primeira metade do século xx, uma sucessão de importantes mudanças foram deflagradas na produção oleira Karajá, tanto nas esferas tecnológicas, como formais e estilísticas, e, de forma especial, no seu conteúdo sígnico. Um novo padrão estilístico nasce, e as *ritxoko* começam a retratar imagens da vida e do modo de ser Karajá, em aspectos do âmbito secular, assim como do âmbito sagrado do povo *Iny*. As *ritxoko* podem ser consideradas como auto-retratos étnicos, uma vez que retratam apenas a gente *Iny* e informam sobre a imagem que o *Iny* tem de sua própria pessoa, de sua própria identidade. Através das *ritxoko*, as *ceramistas* contam a história do povo Karajá, as atividades da vida cotidiana, e os momentos importantes na vida social Karajá, como nascimento, namoro, morte, ritos, entre muitos outros aspectos.

As *ritxoko* se revelam também como autênticos veículos de acesso às representações do imaginário Karajá, quando retratam personagens míticos e seres sobrenaturais, além das próprias cenas das histórias e mitos de sua tradição oral. Neste sentido são a materialização dos conteúdos imateriais da cultura Karajá.

Como retratos tridimensionais, tácteis, as *ritxoko* são, portanto, objetos mnemônicos, atratores de memória cultural, que evocam não apenas mitos e histórias do passado, mas também formas culturais do passado, não mais praticados, ou que estão caindo em desuso, como o casamento tradicional *harabiè*, e a perfuração labial para a colocação do *koluè* na iniciação dos *jyrè*. Como objetos mnemônicos as *ritxoko* continuamente traduzem um sentimento nostálgico e transportam os Karajá, as mulheres, sobretudo, a um tempo de uma existência idealizada, plena e feliz.

Especialmente produtivo, acredito, foi o trabalho de cotejamento das pesquisas bibliográficas, museográficas, e de campo, cujos resultados permitiram elucidar e

esclarecer alguns equívocos de pesquisas anteriores importantes, assim como sugerir uma hipótese sobre a origem da modelagem figurativa com a cera de abelha *tybora*.

Um pequeno mas instigante detalhe morfológico das *ritxoko*, a saliência abdominal, induziu a reflexões sobre a materialidade dos signos, e os possíveis processos de significação. Como principal elemento sígnico que define o gênero feminino nas *ritxoko*, a prega ventral comprova com a sua existência que muitos aspectos culturais instituídos não são resultados de nenhuma agência intencional humana, mas são exaptações, efeitos cooptados diretamente das circunstâncias contingenciais, no caso, da materialidade específica do objeto. A prega ventral é mais um exemplo de um “spandrel” (Gould) cultural, neste caso, um “spandrel” sígnico. Tal constatação nos permite questionar uma suposta “passividade” do objeto, como algo que é criado e “usado” pelo sujeito. Com as *ritxoko* é possível constatar que a própria materialidade do objeto constitui-se como uma agência fundamental a configurar as relações entre o objeto e o “sujeito”, e que, enfim, tal dicotomia se revela improdutiva para explicar os processos evolutivos que se deram com as *ritxoko*.

Exaptações, pudemos ver, estão em toda parte, na natureza e na cultura. O emprego da cinza *mawuside* como antiplástico na massa da argila é mais um incontestável exemplo de cooptação de um efeito observado de uma circunstância pré-existente - a descoberta por acaso de uma argila, que, estando misturada ao *mawuside*, resultou em uma melhor cerâmica. A tecnologia oleira indígena é hoje um conhecimento consolidado e compartilhado, mas o seu percurso evolutivo até o seu presente formato se deu na prática, ao longo de inúmeras experimentações, inúmeras tentativas e erros, até chegar aos acertos. De acordo com a teoria da prática emergente, é preciso considerar que importantes eventos históricos para a humanidade, como o aprimoramento das técnicas e a consolidação dos conhecimentos, são, em sua grande maioria, eventos de longa duração, cuja agência principal pode não ser necessariamente humana, mas uma conjunção de circunstâncias contingenciais e não previstas.

A iconografia veiculada pelo conjunto das *ritxoko* revela que as mulheres ceramistas, além de orientar suas produções movidas por forte motivação comercial, ou seja, reproduzindo uma iconografia de decodificação mais fácil para compradores “leigos”, que não sejam familiarizados com a cultura Karajá, continuam também reproduzindo muitas imagens de caráter mais hermético da cultura *Iny*, como os seres sobrenaturais de

sua mitologia e as cenas da vida ritual. Lembrando a observação de Martine Joly, quando diz que

“Interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que esta mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora...” (1996).

podemos perceber que as mulheres Karajá, que se mostram geralmente tímidas e retraídas, de poucas palavras, no trato com o povo forâneo - os *tori*, falam, e muito, através de suas *ritxoko*. A voz da mulher ceramista Karajá, é uma voz visual, que, de forma silenciosa mas eloqüente se expressa através da sua produção cerâmica. É uma fala de enorme potencial de alcance, pois desde os tempos de Ehrenreich e Krause, as *ritxoko* têm viajado pelo mundo. E até hoje continuam viajando, através da vasta extensão territorial brasileira, chegando aos grandes centros urbanos, atravessando mares e continentes, para, afirmativamente levarem o recado das ceramistas. Recado que, como vimos, é também, e talvez principalmente, dirigido ao próprio povo *Iny*, àqueles que afinal melhor podem fazer a leitura das mensagens expressas nas *ritxoko*. Aos próprios *Iny*, as *ritxoko* das ceramistas estão sempre dizendo: “Assim somos nós, os *Iny*, assim é a nossa vida, a nossa cultura, nossas histórias, o nosso jeito de ser. Assim temos sido desde sempre, desde os tempos do passado. Não nos esqueçamos”. Ao povo *tori*, por onde for que as imagens alcancem chegar, elas parecem dizer: “Assim somos nós, o povo Karajá - assim vivemos, assim é a nossa cultura, o nosso modo de ser. É assim que gostamos de viver, é assim que gostamos de ser. Conheçam-nos”

Referências

- BALDUS, Herbert. 1937. "Mitologia Karajá e Terena". In *Ensaio de Etnologia Brasileira*. Série Brasileira 101: 181-271. São Paulo: Nacional.
- _____. 1948. "Tribos da bacia do Araguaia e o Serviço de Proteção aos Índios". *Revista do Museu Paulista* 2: 137-168.
- BARROS, Maria Paulina A.A.V.W. 2004. A Cerâmica Figurativa Temática dos Índios Karajá. Tese de doutorado. PUC/SP.
- BOAS, Franz. 1955. Primitive Art. New York: Dover.
- BUENO, Marielys Siqueira. 1975. *Macaúba: uma aldeia Karajá em contato com a civilização*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Goiás.
- . 1987. *A mulher Karajá de Macaúba*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- BOURDIEU, Pierre. 1983. "Gostos de classe e estilos de vida". In: Ortiz, R. (org). Pierre Bourdieu: Sociologia. São Paulo, Ática.
- BRÍGIDO, Suely. 1997. "A imagem do princípio: a música e o ritual da Dança do Aruanã, índios Karajá, Brasil Central". *Die Musikkulturen der Indianer Brasiliens I*. 271-395. Org. Johannes Overath. Roma: Consociationis Intenationalis Musicae Sacrae Publicaciones.
- . 2002. "A expressão lírica das índias Karajás". *Revista da Academia Nacional de Música* 13:129-143. Rio de Janeiro.
- BURKE, Peter. 2003. Hibridismo Cultural. Porto Alegre: Ed. Unisinos,.
- CAMPOS, Sandra M.C.T.L. 2007. Bonecas Karajá: Modelando inovações, transmitindo tradições. Tese de doutorado. PUC/SP.
- CHANG, Whan. 1998. RERU – Figuras em Cordéis dos Índios Karajá. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro, EBA - UFRJ.
- . 1998. Tradição e Inovação na Cerâmica Figurativa Karajá. In: Tradição e Inovação – Anais do 5º Encontro do Mestrado em História da Arte. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA,
- COMAROFF, John & COMAROFF, Jean. 1992. *Ethnography and the historical imagination*. Boulder: Westview Press.
- COSTA, Maria Heloisa Fenelon. 1978. *A Arte e o Artista na Sociedade Karajá*. Brasília, FUNAI.

EHRENREICH, Paul. 1948. Contribuições para a etnologia do Brasil. Revista do Museu Paulista, vol II, p. 7-135. São Paulo.

ERNST, Bruno. 1991. O espelho mágico de M.C. Escher. Taschen, Berlin.

FARIA, Luis de Castro. 1959. A figura humana na arte dos índios Karajá. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade do Brasil.

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

GEERTZ, Clifford. 1973. The Interpretation of Cultures. Harper Collins Publishers.

----. 1997. O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, RJ. Vozes.

GOULD, S. J. and LEWONTIN, R.C, 1979. "The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: A Critique of the Adaptationist Programme" *Proc. Roy. Soc. London B* 205 pp. 581-598".

----. S. J. 1991. Exaptation: A Crucial Tool for an Evolutionary Psychology. *Journal of Social Issues*, vol. 47, n. 3, p. 43-65,

GRABURN, Nelson H. H. (ed). 1976. Ethnic and Tourist Arts. Berkeley: University of California Press.

HARTMANN, Günther.1973. Litjoko – Puppen der Karaja, Brasilien. Berlin: Museum fur Volkerkunde,

HOUAISS, Antonio. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 2.0

INGOLD, Tim. 2000. The perception of Environment. Essays on livelihood, dwelling and Skill. London: Routledge.

JOLY, Martine. 1996. Introdução à análise da imagem. São Paulo. Papirus.

KEANE, Webb. 2005. Signs Are Not the Garb of Meaning: On the Social Analysis of Material Things. In: MILLER, Daniel (ed.). Materiality. Duke Univeresity Press. Durham and London. 182-205

KRAUSE, F. 1940/1943. Nos Sertões do Brasil. Revista do Arquivo Municipal. São Paulo: 66-91.

LASMAR, Cristiane. 1999. Mulheres Indígenas: Representações. Estudos Feministas, vol. 7, n. 1 e 2. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ E CFH/UFSC p. 143-155.

- LAYTON, Robert. 1991. *The Anthropology of Art*. Cambridge: Cambridge University press.
- LÉVY-STRAUSS, C. 1975. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- LIMA, Tania Andrade. 1987. Cerâmica Indígena Brasileira. In: Ribeiro, Darcy. *Suma Etnológica Brasileira. Tecnologia Indígena*. Petrópolis: Vozes.
- LIMA FILHO, Manuel F. 1994. *Hetohokã: Um Rito Karajá*. Goiânia: Ed. UCG.
- . & Alvarenga Nunes, Maria Eugênia Brandão. 1992. *Cerâmica Karajá e outras notas etnográficas*. Goiânia: UCG.
- LINHARES, Anna M.A. 2006. Bonecas Karajá: Formação documental da coleção Nathalie Petesch (1986) do Museu Paraense Emílio Goeldi. In: *HABITUS*. Goiânia, v. 4, n.1, p. 579-612, jan./jun.
- LIPKIND, William. 1940. "Carajá cosmography". *The Journal of American Folklore* 53 (210): 248-251.
- . 1948. "The Carajá". *Handbook of South American Indians* 3: 179-191. Washington: Smithsonian Institution.
- MACHADO, J.S. O potencial interpretativo das análises tecnológicas: um exemplo amazônico. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 15-16: 87-111, 2005-2006.
- MAIA, Marcus. 1986/1998. Aspectos Tipológicos da Língua Javaé. *Lincom Studies in Native American Linguistics* 11. München: Lincom-Europa,
- . 1997. Poética oral Karajá: los Ibruhukÿ. *Actas* 3: 435-442. *Jornada de Lingüística Aborigin*. Buenos Aires: UBA.
- . 2001. "Representações da educação Karajá". *Revista Educação e Sociedade* 22 (75). Campinas: CEDES.
- . 2002. "Werè Tyyritina: alfabetização na língua javaé". In *Educação Escolar Indígena* 4. Org. Marilda Almeida Marfan. 122-128. Brasília: MEC/SEF.
- MILLER, Daniel. 2005. Materiality: An Introduction. In: MILLER, Daniel (ed.) *Materiality*. Duke Univeresity Press. Durham and London.
- MORPHY, Howard. 1994. "The anthropology of art". In: Tim Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London: Routledge. Pp. 648-685.
- PANOFSKI, Erwin. 1992. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Debates. Ed Perspectiva.

- PÉTESCH, Nathalie. 1987. “Divinités statiques, hommes em mouvement: structure et dynamique cosmique et sociale chez les indiens Karajá du Brésil Central”. *Journal de la Société des Américanistes* 73: 75-92.
- . 1992. *La pirogue de sable: modes de représentation et d’organisation d’une société du fleuve: les Karaja de l’Araguaia (Brésil central)*. Tese de Doutorado, Université de Paris X, Nanterre.
- RIBEIRO, Berta G. 1988. Dicionário do Artesanado Indígena. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Editora da USP.
- RIBEIRO B. G.e VAN VELTHEM, L. H. 1992. Coleções etnográficas. Documentos materiais para a história indígena e da etnologia. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Fapesp; Cia. das Letras/SMC.
- RIBEIRO, Darci. 1957. Bonecas Karajá. Seleções do Reader’s Digest – abril – contracapa.
- . (ed.) 1986. *Suma Etnológica Brasileira – Arte India*. Petrópolis: Vozes.
- . (ed.) 1987. *Suma Etnológica Brasileira – Tecnologia Indígena*. Petrópolis: Vozes.
- RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. 1993. “*O Povo do Meio - Tempo, Cosmo e Gênero entre os Javaé da Ilha do Bananal*”. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, Brasília.
- RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. 2008. *A caminhada de Tanysiwè: Uma teoria Javaé da História*. Tese de Doutorado, Universidade de Chicago.
- SAHLINS, Marshall.. 1995 [1981]. *Historical metaphors and mythical realities: structure in the early history of the Sandwich Islands Kingdom*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- 1996 [1985]. *Islands of history*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- SCOTT, Marylin. 2006. *The potter’s bible*. Chartwell books, Inc. New Jersey.
- SIMÕES, Mário Ferreira. 1992. Cerâmica Karajá e outras notas etnográficas. Org. LIMA FILHO, M. F. & ALVARENGA NUNES, M. E. B. Goiânia: UCG.
- TAVEIRA, Edna de M. 1982. *Etnografia da cesta Karajá*. Coleção Teses Universitárias. Goiânia: UFG.
- TORAL. André A. 1992. *Cosmologia e Sociedade Karajá*. Tese de Mestrado. PPGAS, Museu Nacional, UFRJ.
- . 1992. *Pintura Corporal Karajá Contemporânea*. In: VIDAL, Lux (org.) *Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo: Studio Nobel/ Edusp.

TURNER. T. 1969. Tchikrin: A Central Brazilian Tribe and its Symbolic Language of Body Adornment. *Natural History*, 78:50/59.

-----.. 1980. The Social Skin. In: CHERFAS and LEWIN (ed.). *Not work alone*. 112-140, Beverly Hills: Sage.

VIDAL, Lux (org.) *Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo: Studio Nobel/ Edusp.

Glossário

A

Anõrity – artesanato

Asioròrò – arma de *hàri*, objeto xamânico, em formato de um grosso anel, feito por paus maleáveis entrelaçados e recobertos por casca de árvores, como embira, cujo diâmetro pode atingir um metro ou mais. (Toral, 1992, p.237)

Miniatura de *asioròrò* em cera *tybora* usado na iniciação de meninos no *Hetohokã*



Atehã – buriti

Atehõti – estilete de palha usado para traçar grafismo em ritxoko e em corpo

B

Bàdina – jenipapo

Bàtõiry – aldeia de Fontoura

Benora – 1. peixe tucunaré, também chamado *wakura*;
2. Ser sobrenatural que habita o mundo sub-aquático *Berhatxi*.



Representação de *Benora* em *ritxoko*

Berhatxi – o mundo sub-aquático, fundo das águas

Besè – prato de cerâmica, também usado como tampa de *butxi*, pote de cerâmica

Bikurawetykylyre – azul

Binon - umbigo

Bisamadobo - amarelo

Brotyrè – “madrinha” ou “padrinho”, agente de solidariedade simbólica

Butxi – pote de cerâmica para armazenagem de água



Buhãkò, buhãò – madeira de fazer *kawa-kawa*, entalhe figurativo

Bykyrè – esteira

Byto - grávida, barriga de grávida

Bytokujike – pirarucu

D

Dekobutè – adorno corporal: perneira de algodão com um cacho de franjas.



Dexi – adorno: pulseira trançada em fio de algodão com ponto de crochê, usada sempre em pares.



Dexiraru – enfeite plumário de *dexi*.

Dohoruè – brincos masculinos



Dura – penugem branca usada como ornamentação corporal



H

Haako – pilão

Hedejeko – madeira usada como lenha para segunda queima de cerâmica

Hadena – árvore ou madeira do Pau-rosa, também conhecido como Cega-machado, cuja cinza (*mawusidè*) é usada como antiplástico na mistura argilosa.

Hakana ritxoko – boneca de tempos antigos



Hàri - xamã

Hawalò – aldeia de Santa Isabel do Morro

Hawoko – canoa

Hawyky – mulher, ou ser feminino

Hawyky iweryky – saliência abdominal feminina; prega ventral.



Herana watxiwekura – fuligem de fundo de panela

Hetohokã – “casa grande”, construído para abrigar os meninos *jyrè* em iniciação no cerimonial ritual que recebe este nome.



Hetoku, heto – casa



Hetokukrè, hetokrè - casa de aruanã, ou casa dos homens, para onde os *ijasò* se recolhem entre as saídas para as danças.



Hirari – menina

Hirè - carcará

Hulalakò – lenha usada na queima da cerâmica (segunda queima)

I

Idy - marrom

Ijadokomã – menina-moça virgem, recrutadas em pares para dançar com os *ijasò*

Ijasò – Aruanã. Entidades extra-ordinárias da cosmologia Karajá, materializadas em figuras mascaradas, provenientes no mundo subaquático *Berhatxi*, que visitam as aldeias e convivem com os Karajá durante certos períodos do ano.

Ijasò Habu Seweria



Ijasò Iokobesé

Ijasò Ijareheni



Ijasò Iwerude

Ijasò Lateni Deridu



Ijasò Txakuri

IjasòTxureheni



Ijasò Weru



Ijesu – luta esportiva Karajá

Ikura – cor: branco

Ilyby – cor: preto

Inytu – “couro de *iny*” – tanga de líber



Iradè – cabelos

Iradu – animais

Iradu somon – animais em miniatura

Iruxerare - bonito

Irysà – cor: prateado

Isiywidyna – adornos corporais

Isò – cor: vermelho

Iwokudo – leito de lenha na queima da cerâmica (segunda queima)

Ixarurina – árvore da qual se extrai o fixador da tinta negra usada para pintar *ritxoko*

Ixikura – miçanga

J

Jyrè – menino em idade de iniciação



K

Kabrorò – crocodilo

Kawa kawa – trabalho de entalhe figurativo em madeira

Koluò – adorno labial, tembetá

Komaryra - a marca facial de identidade Karajá, em forma de dois círculos tatuados sob os olhos

Korana – ralador de mandioca

Korera – jacaré

Korixy – 1. Banquinho; 2. Madeira usada para fabrico de banquinho e remo. 3. Sua folha áspera é usada como lixa.



Kowoji – resina aromática usada para colar penugem, *dura*, no corpo.

Kowakonibru – resina de jatobá

Kowoku – base do pilão

Krè hawa – aldeia de São Domingos

Kuè – 1. dente de capivara, 2. brinco feminino de dente de capivara e penas de arara



L

Lasi – corte de cabelo em tufo no occipício, usado por mulheres e homens.

Latenira – capacete de *Lateni*



Latxi – escarificador

Lokura woku – colar de várias voltas de uma só cor usado por rapazes e homens

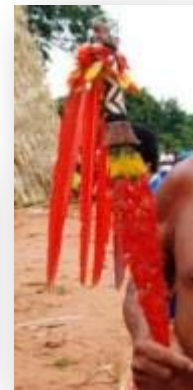
Lori-lori – touca plumária de cabeça usado por crianças



Lorurehe – adorno. Fio de algodão preto usado para amarrar em braços de crianças com muitas voltas e deixando arrastar no chão.

M

Makyrè, mayrè – espada de *hàri*. Objeto cerimonial de xamã



Mawusidè – cinza da queima da madeira do hadena, usada como componente antiplástico da massa argilosa.

Mykako - lenha usada na queima de cerâmica (1ª e 2ª queima)

Myrani – adorno peitoral trançado com miçangas



N

Nheru – neologismo Karajá, dinheiro

Narihi - remo

Nohõsa - pendão de franjas de algodão preto usado nas costas por ijadokomã e jyrè.

R

Rakotué – penteado (rabo de cavalo) de homem

Raheto – cocar usado por homens na festa do *Hetohokã*.



Rasyana – comida

Risõra – fogueira

Ritxoko – boneca



Riwenyra – bolas de massa de argila.



Ryti – grafismo Karajá

Kotu bona – jaboti



Kotu bona em myrani

Tyryhe ryko – desenho de morcego



Tyryhe ryko em korixy

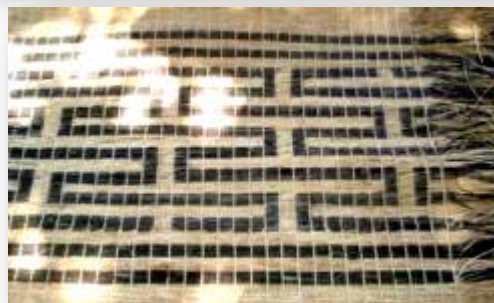
Txakohi kobira ryti – pintura de ijasò *Txakohi*

Duraryti – passarinho preto



Duraryti em myrani

Koe koe – gregas



Koè koèi em bykyrè

Ryti hikā –

Rytihikā em pintura corporal



S

Surana – local onde se retira *suu*

Suburè – argila vermelha usada como engobo



Suu – barro, argila



T

Tariryna – cesto oval para objetos pessoais, feito por homens.



Tehekresy – está grávida

Tohokuā – bebê

Tōnori – lança

Toò – mastro plantado no centro do Ijoina na festa do *Hetohokã*.



Tybora – cera de abelha enegrecida, usada para fazer miniaturas figurativas e fixar penas em trabalhos artesanais, entre outros fins.



Miniaturas confeccionadas em tybora

Txubola – cinto preto usado por *hirari*, menina

Txutxu – seios, ou mamilos

Tyre – cor: verde

W

Wakoryry – urucum

Wakura – tucunaré – (cf, Benora)
pintura corporal em listras aplicadas nas pernas e braços.



Walairi – perneira-saia com de franjas vermelhas de algodão



Watxiwekyla – panela de cerâmica



Watxiwidydena – “panela de ossos”, urna funerária

Watxiwiwekyla – adorno peitoral na forma de semi-círculo, feito de prato branco, partido ao meio.



Wekiribò – menino

Werikokò – cachimbo



Weriri – cesta



Wijina bede ritxoko – boneca do tempo atual.



Woð – fogo

Weheto – queima na chapa