

UNIVERSIDADE DO BRASIL
MUSEU NACIONAL

A Figura Humana na Arte
dos Índios Karajá

Por

L. de CASTRO FARIA
Museu Nacional — Rio de Janeiro

1959

MUSEU NACIONAL
Publicações avulsas n.º 26

UNIVERSIDADE DO BRASIL
MUSEU NACIONAL

1584

A Figura Humana na Arte dos Índios Karajá

Por

L. de CASTRO FARIA
Museu Nacional — Rio de Janeiro

Renato Nicolai

1959



Os índios Karajá habitam as margens do curso médio do Rio Araguaia, na região centro-oeste do Brasil, mais ou menos entre as latitudes aproximativas de 8° e 17° Sul e as longitudes de 48° e 52° Oeste.

O Rio Araguaia desde o século XVIII tornou-se via usual de penetração e desempenha, ainda hoje, papel saliente como parte do sistema fluvial, que mantém em comunicação permanente as zonas centrais dos Estados de Mato Grosso e Goiás e as localidades situadas ao sul do Rio Amazonas.

Em consequência dessa utilização já muito antiga do sistema fluvial Araguaia-Tocantins como via regular de comunicação entre as regiões central e amazônica, os índios Karajá estiveram desde a época da colonização em contato senão contínuo, pelo menos freqüente e sempre repetido, com populações de cultura ocidental ibérica.

Em consequência dos contatos pacíficos estabelecidos com regularidade pelo menos desde 1775, foi também essa região freqüentemente percorrida, primeiro por naturalistas e mais tarde por etnólogos, que dedicaram ao grupo Karajá estudos mais ou menos significativos.

Os trabalhos mais importantes sobre esse grupo continuam a ser o de EHRENREICH (1), realizado por ocasião da sua viagem de 1888, e o de FRITZ KRAUSE (2), publicado no começo deste século. Mais recentemente (1939) o etnólogo norte-americano W. LIPKIND esteve longo tempo entre esses índios, sobre os quais escreveu um pequeno trabalho para o *Handbook of South American Indians* (3).

Sobre o tema do nosso estudo, isto é, a arte figurativa desses índios, não encontramos na obra desses autores nenhuma contribuição que possa ser considerada plenamente satisfatória, nem do ponto de vista da estética e nem mesmo da Etnologia.

EHRENREICH, embora tivesse considerado a reprodução plástica da figura humana em barro "a atividade artística mais importante dos Karajá", só nos oferece uma descrição sumária de algumas peças da sua coleção de 52 exemplares, peças escolhidas naturalmente de acordo com um critério pré-estabelecido e representadas na estampa 11 da referida obra. O seu etnocentrismo e a preocupação de apreciar as peças

em grupos estabelecidos artificialmente, com o objetivo evidente de demonstrar “o paulatino aperfeiçoamento dessa primitiva atividade artística”, fizeram com que negligenciasse outros aspectos, sem dúvida mais importantes.

Como se trata, entretanto, não só da primeira descrição circunstanciada, como também da primeira representação gráfica desse material, o trabalho de EHRENREICH oferece interesse considerável.

FRITZ KRAUSE, que é o autor da obra etnográfica mais minuciosa até hoje divulgada sobre esses índios, não foi nesse particular muito além do seu antecessor. Embora tivesse dedicado atenção especial ao campo da atividade artística da tribo Karajá, assunto acerca do qual publicou uma contribuição valiosa (4), não somente certas questões fundamentais de estética, como sobretudo os aspectos que hoje diríamos funcionais dessa atividade criadora, tão característica da cultura Karajá, continuam a exigir tratamento especial.

H. BALDUS, em 1936, escreveu pequena nota sobre essas figurinhas (5) e no último trabalho científico publicado sobre o grupo Karajá, que é o de W. LIPKIND (6), encontramos apenas inexpressivas referências ao mesmo material. No trabalho sobre arte indígena escrito por GASTÃO CRULS para a luxuosa obra *As Artes Plásticas no Brasil*, essas peças são tratadas simplesmente como “bonecos de cerâmica” e “brinquedos para as crianças”.

A esteatopigia de algumas dessas figuras já havia chamado a atenção de certos autores, como TONELLI (7) e PASSEMARD (8), que procuraram destacar a semelhança com certas estatuetas do paleolítico europeu.

Como consequência inevitável da falta de um tratamento especial e aprofundado do tema, os trabalhos gerais e mais recentes sobre a arte dos índios da América do Sul, como por exemplo o do KROEBER (9), não fazem geralmente nem mesmo uma simples alusão aos originais e expressivos documentos da arte figurativa dos índios Karajá.

Essa arte, entretanto, que sem nenhuma dúvida é das mais representativas e singulares, continua em pleno florescimento entre aquelas populações indígenas das margens pitorescas do Araguaia.

A arte figurativa dos índios Karajá é representada principalmente por pequenas figuras humanas modeladas em barro, com atributos morfológicos ou culturais que identificam não só o sexo, como a idade e até mesmo a condição social.

Tais figuras, comumente designadas como *bonecas* Karajá apresentam um caráter tão singular, que se tornam de todo inconfundíveis. A designação dessas peças como *bonecas*, isto é, brinquedos de criança, com tôdas as conotações culturais que o nosso etnocentrismo estabelece para os objetos destinados ao simples entretenimento infantil, foi talvez em parte, responsável pelo fato de não terem os etnólogos que trabalharam entre aqueles índios dedicado maior atenção ao estudo desse material como peças de arte.

Em raríssimos casos, no entanto, se poderá empregar com tanta justeza o termo arte ligado direta e intimamente ao nome do povo que a cultiva, como no presente exemplo. Essa ARTE KARAJÁ está de tal modo ligada ao contexto total da cultura dessa tribo, a sua identificação com os padrões mais característicos do grupo é tão íntimo, que todos os contatos pacíficos, tôdas as trocas comerciais, muito freqüentes nessa área, não foram nunca suficientes para promover a sua imitação ou a sua difusão entre os grupos vizinhos, de estesia diversa e provavelmente insensíveis a essa forma particularíssima de expressão estética.

O traço mais expressivo dessa arte, a sua singularidade, resulta sobretudo da identificação da figura humana basear-se menos na morfologia, que nos atributos que lhe confere a cultura.

Esse fato é evidenciado pela constância com que associam às pequenas figuras de barro a tatuagem tribal, as pinturas corporais, as peças de vestuário e de adorno, muitas delas indicativas de classe de idade ou estado social.

Essas figuras representam, pois, não somente o Karajá, homem ou mulher, mas ainda o Karajá solteiro ou casado, jovem ou velho, com todos os atributos que a cultura criou para distinguir convencionalmente essas categorias. É, portanto, de certo modo, uma representação simbólica, muito mais de grupo ou de classe, que de indivíduos.

As peças mais antigas da coleção do MUSEU NACIONAL datam de cerca de 1870 e foram doadas pelo bispo de Goiás. A documentação oferecida por EHRENREICH é de data pouco posterior (1891) e separadas por intervalos de tempo mais ou menos equivalentes, possuímos coleções ou documentos de KRAUSE (1911), SNETHLAGE (1927), R. FLEURY (1939), W. LIPKIND (1939).

Essas coleções e documentos referem-se a uma frase que poderíamos talvez qualificar como *antiga*.

DARCY RIBEIRO, como chefe da Seção de Estudos do S.P.I. e diretor do MUSEU DO ÍNDIO, vem promovendo desde 1950 a documentação da atividade artística dos índios Karajá, mediante o colecionamento abundante e regular de peças de cerâmica. A coleção reunida desde aquela data até o momento é extremamente expressiva do ponto de vista das transformações que se vêm operando nêsse setor. Essas transformações marcam indelêvelmente a fase atual, de profunda inquietação e de variadas experiências plásticas, ainda não completamente definidas.

Chamaremos de *moderna* essa fase de alteração dos padrões tradicionais e de procura ansiosa de novos valores.

A FASE ANTIGA

O número de obras representativas da fase antiga, num sentido puramente temporal, é bastante reduzido se comparado com o número de peças da fase moderna, isto é, da que se vem desenvolvendo a partir de 1940, pelo menos.

Deve-se admitir, no entanto, que tôdas as antigas coleções — desde a de EHRENREICH a de W. LIPKIND — eram de certo modo representativas também do ponto de vista numérico, isto é, há sempre uma necessária e evidente relação entre a quantidade de peças colecionadas e a totalidade dos bens da mesma natureza disponíveis num dado momento.

Assim, o número relativamente reduzido não só de formas mas também de peças, deve ser tomado como um dos elementos de caracterização da fase antiga.

As figuras humanas modeladas em barro pelos índios Karajá apresentam o caráter de verdadeiras miniaturas. Nas coleções antigas a peça maior não ultrapassa vinte e cinco centímetros e a menor tem menos de sete.

A distinção dos sexos é feita de maneira sistemática e regular, mas por processos distintos. Enquanto as figuras femininas são identificadas principalmente pela presença de uma peça de vestuário, ou seja a tanga de liber usada pelas mulheres da tribo, as figuras masculinas apresentam os órgãos sexuais reproduzidos com realismo. As peças femininas, por isso mesmo, aparecem *vestidas* e caracterizadas do ponto de vista do sexo, principalmente pela presença de elementos culturais de uso exclusivo das mulheres.

A distinção sexual do homem, ao contrário, baseia-se muito mais no realismo anatômico. Muito embora o tembetá, adorno labial masculino, complete a caracterização de algumas dessas peças, é pela morfologia dos órgãos sexuais expostos em plena nudez que se firma a caracterização.

Quanto ao modelado geral da figura humana, observa-se a coexistência de duas maneiras perfeitamente distintas de representar os elementos morfológicos mais expressivos. Na primeira as estatuetas, sejam masculinas ou femininas, apresentam os membros inferiores reduzidos a simples massas arredondadas. Dentro desse mesmo padrão encontram-se, entretanto, várias formas diferindo sensivelmente graças, sobretudo, ao manejo dos volumes, que são de ordinário tratados com ampla liberdade.

As peças reproduzidas nas estampas 1 e 2 dão uma idéia da variedade de formas que podem resultar de uma livre e simples valorização de certos volumes, sem desrespeito às diretivas estilísticas essenciais.

Esse apêlo constante ao jôgo algo arbitrário dos volumes, como fonte quase inesgotável de expressão plástica, constitui um dos elementos mais característicos da arte Karajá.

As figuras são modeladas em barro, mas a obra só se torna completa e plásticamente expressiva com a adição de um material de outra natureza, isto é, a cêra negra, que representa o cabelo, ou antes, o penteado. Sem esse complemento a representação da figura humana no estilo Karajá antigo perde totalmente o seu caráter.

A peça reproduzida na estampa 1 revela claramente a ligação íntima que existe entre as duas partes. O corpo foi quase todo reduzido a duas grandes massas, modeladas com extraordinária sensibilidade e de

um modo tal, que as nádegas e as coxas se destacam apenas pela adequada e suave curvatura das linhas de contorno. Para estabelecer o equilíbrio com o volume desproporcional dos membros inferiores, em contraste evidente com o do tronco e sobretudo com o da cabeça, o artista recorreu ao material complementar, isto é, à cêra, com a qual representou um penteado também de volume fora do comum.

Nas demais peças, modeladas de acordo com esse mesmo padrão básico, os membros inferiores apresentam geralmente um volume muito mais discreto (estampas 2 e 3). As extremidades inferiores, curtas e quase cilíndricas, fundem-se ao resto do corpo pela continuidade e harmonia das linhas de contorno, que se alargam gradativamente a partir da cabeça e imprimem ao conjunto da figura um equilíbrio geométrico.

Nessas figuras a região posterior é desprovida de qualquer relêvo. 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 liber ou a faixa de fios de algodão. Essa saliência, por vezes, bastante exagerada, adquire um indisfarçável sabor caricatural (estampa 4). Trata-se, no entanto, da representação de uma realidade morfológica, apenas um tanto deformada. Nas mulheres de panículo adiposo mais abundante e frouxo a compressão exercida no baixo ventre pela cinta de liber provoca a formação de larga prega, que tomba sobre a faixa. Deve-se de qualquer maneira indagar se a intenção do artista é de fato fazer caricatura, ou antes por em evidência um ideal estético compartilhado pelo grupo.

O tronco, embora de proporções mais ou menos regulares é tratado de maneira sumária. Apenas duas pequenas saliências, de modelado discreto e morfológicamente pouco definido, indicam os seios, nas peças femininas, ou os braços, nas masculinas (estampas 2 e 3). Em algumas figuras, de outro padrão aliás, aparecem entretanto, quatro dessas saliências, todas perfeitamente iguais (estampa 5). Também nesse caso os elementos plásticamente 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.

Em raros exemplos os braços aparecem convenientemente modelados (estampa 6) e servem então de suporte para a paramentália de circunstância.

O umbigo é representado de maneira absolutamente constante em todas as figuras.

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

circular, nas maçãs do rosto, e a boca, indicada ora por um orifício, ora por um pequeno entalho. A representação da boca muitas vezes é reforçada pela reprodução da pintura corporal, que se estende em volta dos lábios.

Tratamos até aqui das figuras humanas modeladas segundo aquele padrão básico, no qual os membros inferiores aparecem reduzidos a simples volumes, mal diferenciados.

Na fase antiga encontramos, todavia, um outro padrão. Ao contrário do que se verifica no anteriormente descrito, as coxas, as pernas e os pés apresentam um modelado distinto, embora um tanto variável e sem que aquela feição peculiaríssima de tratar os membros inferiores como simples volumes quase esféricos desapareça por completo.

Nas figuras dêsse grupo, entretanto, a região posterior já não se apresenta morfológicamente indiferenciada e sem relêvo, como acontecia com as do primeiro. A região glútea, ao contrário, é em geral de moldagem aprimorada e revela mesmo um certo sensualismo. Noutras peças, aliás admiráveis pela expressividade plástica, surge uma verdadeira esteatopigia.

Dentre tôdas as figuras esteatopígicas até agora conhecidas distingue-se por uma série de traços inconfundíveis a peça reproduzida na estampa n.º 7. É uma estatueta de cêrca de 25 centímetros de altura, modelada com extraordinário vigor, dentro daquela mesma norma essencial de valorização adequada de certos volumes mais expressivos e de simplificação intencional de outros menos significativos para a sensibilidade do artista e da sua gente. A figura assim concebida é uma pureza de linhas digna de entusiástica admiração. Essa peça é uma das mais antigas da coleção do MUSEU NACIONAL; datará dos fins do século passado ou dos primórdios do atual. Não é conhecido nenhum outro exemplar no qual a esteatopigia se apresente com um caráter escultórico tão marcante.

FRITZ KRAUSE ao descrever os caracteres morfológicos dessa população do Araguaia diz que “as nádegas providas de rica adiposidade constituem um elemento ideal da beleza dos índios”.

Em muitas outras peças, algumas delas masculinas, a região glútea pode apresentar um modelado vivo, de volume um pouco desproporcional, mas nêsses casos não se revela de modo definido uma verdadeira esteatopigia.

Os membros inferiores nessas peças podem apresentar um modelado um tanto variável. Ora as nádegas, as coxas e pernas formam um só volume esférico (estampa 8) e os pés, representados por pequenas saliências, destacam-se da massa, ora as pernas se diferenciam e separam das coxas por meio de um estrangulamento, no qual se prendem as ligas constituídas de fios de algodão e com borlas dispostas na parte da frente (estampas 9 e 10).

KRAUSE notou que o uso muito demorado dessas faixas de algodão, trançadas diretamente nas pernas das crianças, substituídas periódica-

mente quando já se tornavam demasiado apertadas, e conservadas até que o indivíduo contraia matrimônio, provocava a formação de um entumescimento particular dos músculos, na parte interna da coxa e logo acima do joelho. Essa intumescência só desaparecia com a idade avançada e segundo a suposição do grande etnólogo era tida “como traço de beleza”.

As figuras femininas, como já salientamos, são sempre compostas com a peça de vestuário, de uso obrigatório, isto é, a tanga de líber. Outras peças de adorno, como colares ou brincos são às vezes utilizadas para completar a caracterização do sexo (estampa 11 — a tanga de líber foi propositadamente retirada desta peça, para melhor apreciação do modelado).

As figuras masculinas aparecem desnudas e com os órgãos sexuais quase sempre representados com realismo. Completa a sua caracterização sexual o tembetá, às vezes a forma do penteado e provavelmente certos padrões de pintura corporal, que podem também distinguir grupos de idade.

As figuras de ambos os sexos apresentam muitas vezes adornos especiais, nos braços e nas pernas. Esses adornos — punhos e ligas, ou ataduras para as panturrilhas e os tornozelos — são elementos que servem para distinguir de maneira formal os indivíduos solteiros. De acôrdo com EHRENREICH e KRAUSE são usados desde a primeira infância até ao casamento, bem como pelos viuvos. EHRENREICH observou que a separação entre solteiros e casados era estabelecida com rigor em todos os aspectos da vida social. O uso de tais distintivos permitiria um contrôle mais fácil, pelo grupo em geral, da conduta dos membros das duas categorias, além de oferecer um ponto de referência para os tipos de relações culturalmente sancionadas.

Um dos elementos mais expressivos da caracterização cultural das figuras Karajá é a pintura. Essa pintura corporal, que se desenvolve sobre a superfície simétrica e harmoniosa, mas de modelado desigual, que reproduz a morfologia humana, representa uma estranha e íntima associação entre as duas formas de arte. Escultura e pintura, neste caso, surgem como um só meio de expressão estética, culturalmente condicionada. Em consequência dêsse condicionamento a nudez anômica surge *vestida* de pintura e a pintura *modelada* nas formas anômicas.

Os índios Karajá decoram o próprio corpo ou com largas manchas de coloração vermelha, obtida com a trituração do urucu, ou preta, fornecida pelo suco do jenipapo. Outras vezes fazem executar desenhos lineares, com pauzinhos molhados nessas mesmas tintas. Os padrões dessa pintura variam relativamente pouco, considerado o seu caráter geométrico, mas é bem provável que tenham significados muito diversos e de importância ainda não esclarecida de modo conveniente.

Por meio de linhas incisas e de pontilhado, sob a forma de pequenos orifícios, são construídas várias figuras geométricas, que se repetem e combinam, dando origem a padrões decorativos. Apesar do caráter geométrico dos elementos desses desenhos, parece fora de dúvida, em face das observações de EHRENREICH e de KRAUSE, que êles representam, na sua forma altamente estilizada, figuras de animais, quer pela representação de simples silhuetas, como no caso de morcegos, quer de mosaicos de escamas, como no caso das placas coloridas das serpentes.

Essa pintura corporal desenvolve-se geralmente da linha mediana do ventre para o dorso, e da face anterior das coxas para as nádegas. O umbigo serve quase sempre como ponto de separação dos dois planos recobertos pela pintura. Outras vezes êle é tomado como centro do desenho decorativo, constituído de círculos, de arcos opostos pelo lado côncavo, ou de linhas duplas, em forma de cruz.

As estatuetas de barro dos índios Karajá não eram submetidas a cozimento. Tôdas as suas peças de cerâmica, entretanto, eram não apenas de boa pasta, mas também cozidas com esmero. De acôrdo com o julgamento de EHRENREICH deixavam pouco a desejar do ponto de vista da técnica; lamenta apenas êste autor que fôssem de formatos tão simples, por obediência, segundo pensava, ao critério de mera utilidade.

No capítulo da obra de KRAUSE, dedicado aos brinquedos de crianças encontram-se descrições de diferentes peças de cerâmica, tôdas com o caráter de miniaturas, preparadas exclusivamente para aquêle fim. Muitas dessas peças eram também cozidas. Nêsse capítulo, entretanto, KRAUSE não trata das figuras humanas feitas de barro, que êle mesmo chamara de *bonecas*, fato deveras surpreendente.

Parece evidente que se os Karajá só não praticavam o cozimento dessas peças é porque tinham razões muito fortes para proceder assim. Quais fôssem elas não podemos deduzir, uma vez que nenhum dos etnólogos se preocupou com a questão. É óbvio, de qualquer forma, que se destinavam a um fim específico, e não parece provável, a nosso ver, que servissem apenas como brinquedos de crianças. Por outro lado, não constituíam um bem de caráter permanente e cujo acúmulo pudesse representar qualquer fonte de prestígio ou de riqueza.

Essas considerações são baseadas no estudo do material que acabamos de descrever. Todo êle corresponde ao período que poderíamos chamar de clássico. Observa-se nêle um reduzido número de formas, mantidas por um conservantismo fàcilmente perceptível graças à perspectiva histórica na qual se fundamenta essa análise. São cêrca de setenta anos de documentação, por meio de peças, de gravuras e de textos descritivos. Nêsse período predominam de maneira exclusiva as figuras isoladas e sempre de pé. Não se observa no acervo dêsse período nenhuma composição cênica, nem variedade de posturas. A arte animalista também não floresceu de maneira particular nessa época.

Nas figuras Karajá estão representados com absoluta constância, como já fizemos notar, o umbigo (*omphalion*) e a parte inferior da face (*gnation*). Assim, podemos medir, além da altura total, ou estatura, a altura do *omphalion* e do *gnation*, a distância *omphalion-gnation* e ainda a altura aproximada da cabeça. As mensurações de 50 dessas estatuetas, as mais antigas datando dos fins do século passado e as mais recentes do ano de 1939, mostram de maneira clara a existência de um sentido de proporção linear praticamente inalterado até ao presente.

A FASE MODERNA

As coleções mais recentes, posteriores talvez a 1950, mostram o desenvolvimento de uma fase em que a arte Karajá se transfigura; surge daí por diante um número crescente de experiências diversas e de certo modo revolucionárias. É a esta fase de dinamismo criador e de procura incessante de novas formas de expressão plástica que denominamos *moderna*.

Um domínio inteiramente novo para os artistas Karajá é conquistado nêsse período — o domínio da composição. Êste campo imenso, fecundo e até então inexplorado, deu-lhes a oportunidade de realizar variados e às vêzes extravagantes ensaios escultóricos. Com o manejo de figuras simplesmente agrupadas, ou representando cenas da vida tribal quotidiana, a arte Karajá adquire um caráter cenográfico de extraordinária expressividade e de forte poder de sugestão.

Outra descoberta dêsse período é a representação de uma grande diversidade de posturas. Mais hábil na modelagem, ou mais livre em relação a certos padrões outrora dominantes e coercitivos, o artista Karajá de hoje parece deliciar-se com a capacidade que adquiriu, de reproduzir tôdas as posturas possíveis. Os braços, as pernas e o próprio tronco são tratados com grande desenvoltura. Em consequência da representação de posturas muito variadas as figuras adquiriram o movimento que completa e caracteriza a cenografia.

Um terceiro elemento característico dessa fase moderna é a policromia. Na fase antiga era a pintura corporal, com o seu caráter sóbrio, de execução elaborada e de padronagem regular, que o artista reproduzia nas pequenas estatuetas de barro. Hoje essa pintura adquiriu evidentemente uma nova feição, de fereza singular. Na intensidade do colorido, na extensão das áreas cobertas, na irregularidade do ritmo e na falta quase geral de apuro, evidencia-se uma transformação crescente. Os cabelos e os penteados, por sua vez, que antes eram reproduzidos por meio de cilindros de cêra negra, hoje são também apenas coloridos. Embora a pintura negra utilizada se estenda geralmente sôbre um relêvo do próprio barro, de contôrno regular, e que reproduz a forma do penteado, êste não tem o volume da cabeleira de cêra, tão característica das peças da fase antiga.

Um outro elemento peculiaríssimo é a alteração morfológica da figura humana, alteração que não é propriamente caricatural, mas antes de caráter fantasmagórico (estampa n.º 12).

Ao lado dessas últimas peças surgem outras duplas, acostadas (estampa 13) ou múltiplas, formando pequenos grupos, ou ainda simples, mas com várias cabeças. Parece que nêsse campo o artista faz numerosos ensaios, talvez simples entretenimentos para o seu espírito recém-liberto de padrões mais ou menos rígidos e monótonos.

Na composição o artista Karajá vem procurando fixar os aspectos mais importantes da sua vida tribal. A atividade do grupo desenvolve-se em comunhão estreita com os elementos da natureza circundante. A maneira de utilizar os seus recursos e de adaptar-se de uma certa forma às suas condições particulares delineiam, por sua vez, a singularidade cultural da tribo.

Os grupos cênicos representam quase sempre atividades econômicas e por isso a arte animalista se desenvolveu paralelamente. Na fase antiga raras ou mesmo inexistentes, as figuras de animais tornaram-se cada dia mais numerosas.

As figuras sentadas, que também só aparecem no período recente, representam por sua vez uma exigência dessa mesma composição cênica. Elas criaram, entretanto, vários problemas para o escultor. As estatuetas femininas, por exemplo, eram sempre vestidas com a tanga de líber, que passava por entre as coxas. Nas figuras isoladas essa caracterização cultural ainda foi mantida, mas nos grupos cênicos, nos quais tôdas as peças são geralmente fundidas ao suporte, sejam canoas (estampa 14), ou bandejas (estampa 15), não foi possível conservar aquêlê elemento do vestuário feminino. É por isso, talvez, que nessas figuras os seios são representados com muito mais vigor. A prenhez é também reproduzida com muita freqüência e com um realismo incomum. O umbigo, que em geral é sempre representado por um orifício, nas mulheres grávidas toma a forma de uma protuberância de volume algumas vezes exagerado e de certo modo caricatural.

Parece-nos que em face da impossibilidade de acrescentar à figura os atributos culturais distintivos do sexo o artista vem dedicando uma atenção cada vez maior à morfologia. Em relação à mulher, entretanto, só os seios e o volume particular do ventre, muitas vezes a própria prenhez, são tratados com ampla liberdade e desenvoltura. Em relação ao homem, essa mesma liberdade e desenvoltura se revelam no tratamento dos órgãos genitais, quase sempre reproduzidos com realismo.

A aposição do tembetá, adorno exclusivo do sexo masculino, não encontra, por sua vez, qualquer obstáculo, ou dificuldade de ordem técnica, resultante da composição de grupos cênicos, como acontece com a tanga de líber. Por isso êle continua a ser acrescentado a algumas peças, como complemento da sua caracterização sexual. É provável que

a sua presença mais ou menos freqüente nessas estatuetas decorra sobretudo da importância que tem para o Karajá o cerimonial da perfuração do lábio inferior, momento em que o jovem índio recebe aquele adorno, como distintivo da nova posição que irá ocupar na sociedade tribal.

Numa peça admirável pela firmeza da execução (estampa 16, em baixo) podemos apreciar o caráter hierático de que se reveste a figura do jovem Karajá, representado no momento da cerimônia da perfuração do lábio e imposição do tembetá.

Uma outra figura extraordinariamente sugestiva e que possui também alguma coisa daquele mesmo caráter hierático é a da mulher com o filho nos braços (estampa 16, em cima). O modelado suave, os volumes harmoniosos, a pintura e sobretudo a serena firmeza do gesto, tão expressivamente materno, conferem a essa pequenina obra o valor de uma mensagem plástica de claro e emocionante sentimento humano.

Há uma peça também de valor escultórico excepcional, e neste caso uma autêntica obra prima da arte Karajá moderna — é a *mulher ao pilão* (estampa 17).

Nenhuma outra peça excede esta, seja em pureza de linhas ou em expressividade. Nessa composição, não aparece o colorido habitual e só os volumes e as formas, como na escultura hodierna, foram utilizados como meio de expressão plástica. É a mulher consagrada ao trabalho. A boca do pilão e o socador avultam, mas é a figura humana, na viveza das suas linhas a um só tempo puras e impressivas, que dignifica e valoriza o conjunto escultórico.

Os grupos cênicos de maior beleza plástica, são os constituídos de canoas, tripuladas por numerosas figuras e algumas vezes carregadas de caça ou de pescado (cf. estampa 14).

As cenas de atividade econômica e de rotina diária dos grupos familiares desses índios do Araguaia representam uma sorte de narrativa. São documentos que descrevem, numa linguagem plástica, os acontecimentos mais importantes do curso da vida tribal, num determinado período da sua existência. Não valem apenas como peças de arte, mas também como narração histórica figurativa, ao invés de simplesmente escrita ou verbal, da vida Karajá, ou daquilo que ela possui de mais importante e merecedor de registro, no conceito do artista e do próprio grupo para o qual este produz as suas obras.

É bem verdade que essa *história* só revela os aspectos existenciais. Para ser *lida* de modo plenamente satisfatório é preciso que a cultura dos naradores, que utilizam essa linguagem, seja conhecida também com minúcia nas suas configurações ideológicas.

A cena do entêrro (estampa 18), por exemplo, apesar da sua extraordinária beleza plástica, do hieratismo das suas figuras, da harmonia da composição só alcança a plenitude da sua significação uma vez que se conheça o ritual funerário daquele grupo.

Na fase moderna encontram-se também numerosas peças modeladas segundo os padrões antigos. É claro que nêsse caso o *antigo* não tem

um sentido puramente temporal, mas igualmente estilístico. Na fase antiga só se encontram peças dêsse estilo, ao passo que na *moderna* essas mesmas peças, embora muito menos numerosas, se encontram ao lado de outras modernas, no duplo sentido, isto é, temporal e estilístico.

Essas transformações podem em parte ser explicadas como consequência da crescente solicitação dos produtos de tal arte indígena por parte de viajantes que visitam com freqüência o Araguaia. Já no tempo de KRAUSE, os Karajá utilizavam essas peças como material de permuta. Hoje essa permuta assumiu praticamente o caráter de comércio. O índio Karajá *fabrica* tais figuras para vender aos turistas e colecionadores ávidos de exotismo. Desenvolveu-se assim uma motivação muito diversa daquela que os estimulava em épocas passadas.

O fato é que guardando uma fidelidade essencial a certos padrões básicos e tradicionais, essa arte se apresenta no momento como um campo no qual se realizam com evidente insatisfação experiências diversas e algo desordenadas, numa procura ansiosa de novos valores formais para aquela linguagem plástica, que antes se destinava apenas ao mundo Karajá e hoje se expande, procurando tornar-se igualmente compreendida dentro de outro universo de padrões estéticos.

É este sem dúvida um momento grave, representativo talvez da luta que se acentua entre a conformidade integral aos padrões da própria cultura e o desejo de corresponder às exigências de novos padrões, conseqüentes aos contatos que se amiam e estreitam. Ele marcará o início de uma etapa progressiva, no caminho da universalização cada vez maior dos seus elementos fundamentais.

Apesar de tôdas essas transformações a ARTE KARAJÁ nada perdeu do seu caráter. As transformações profundas que se processam atualmente no nível das formas não atingiram ainda os valores essenciais dessa arte tribal.

Tôda a arte figurativa Karajá tem o caráter de miniatura, como fizemos notar anteriormente. Além disso os Karajá, como todos os índios atuais, só trabalham o barro e raramente a madeira.

Na arte escultórica de tradição ocidental a escultura, entretanto, só se dignifica quando é realizada em proporções maiores e em materiais mais nobres. Proporções e natureza do material passaram a constituir estalões de valor, e diante dêles a escultura Karajá pode parecer mesquinha. Por outro lado a individualidade do artista, ao contrário do que acontece no nosso mundo, quase nunca é conhecida; não há obras assinadas, nem premiações. Também não há biografias de autores de sucesso.

Na realidade o valor da arte Karajá não pode ser aferido por aquêles estalões. Nem mesmo os critérios ordinários, dominantes na crítica de arte erudita, podem ser empregados na análise do seu sentido, da sua importância e do seu significado como linguagem plástica, que fala de um universo de valores que não é o nosso.

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. (*)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EHRENREICH, P.

Beiträge sur Völkerkunde Brasilens, Berlim, 1891. Trad. *Rev. Mus. Paul.*, n.s., II, 1948.

KRAUSE, F.

In den Wildnissen Brasiliens, Leipzig, 1911.

LIPKIND, W.

The Carajá. *Handbook of South Amer. Ind.*, 3:179-191, 1948.

KRAUSE, F.

Die Kunst der Karajá Indianer. *Baessler Archiv*. II, Heft, 1, 1911.

BALDUS, H.

Licocós, as bonecas dos Carajás. *Espelho*, Dezembro, 1933, pp. 13.

TONELLI, A.

Alcune statuette steatopigiche degli Karayá del centro del Brasile in rapporto con le statuette steatopigiche paleolitiche e neolitiche dell'Europa. *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, 57:332-336, Firenze, 1929.

PASSEMARD, LUCE

Les statuettes féminines paléolithiques dites Vénus stéatopyges. Toulouse, 1938.

KROEBER, A. L.

Art; in *Handbook of South Amer. Ind.*, 5:411-492, 1949.

(*) Já estava concluído o presente ensaio quando a senhorita Maria Heloisa Fenelon Costa, diplomada pela Escola Nacional de Belas Artes, realizou uma pesquisa etnológica entre os índios Karajá da Aldeia de Santa Isabel, como parte do treinamento exigido para conclusão do Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural, dirigido por Darcy Ribeiro e ministrado sob os auspícios da CAPES e do Museu do Índio. Parte do material coligido no decorrer dessa pesquisa foi utilizado pela senhorita Fenelon Costa para elaboração de valioso estudo sobre "O realismo na Arte Karajá", que será publicado nos anais da 3.^a Reunião Brasileira de Antropologia.



Composto e impresso
na Oficina Gráfica da
Universidade do Brasil



Figura 1

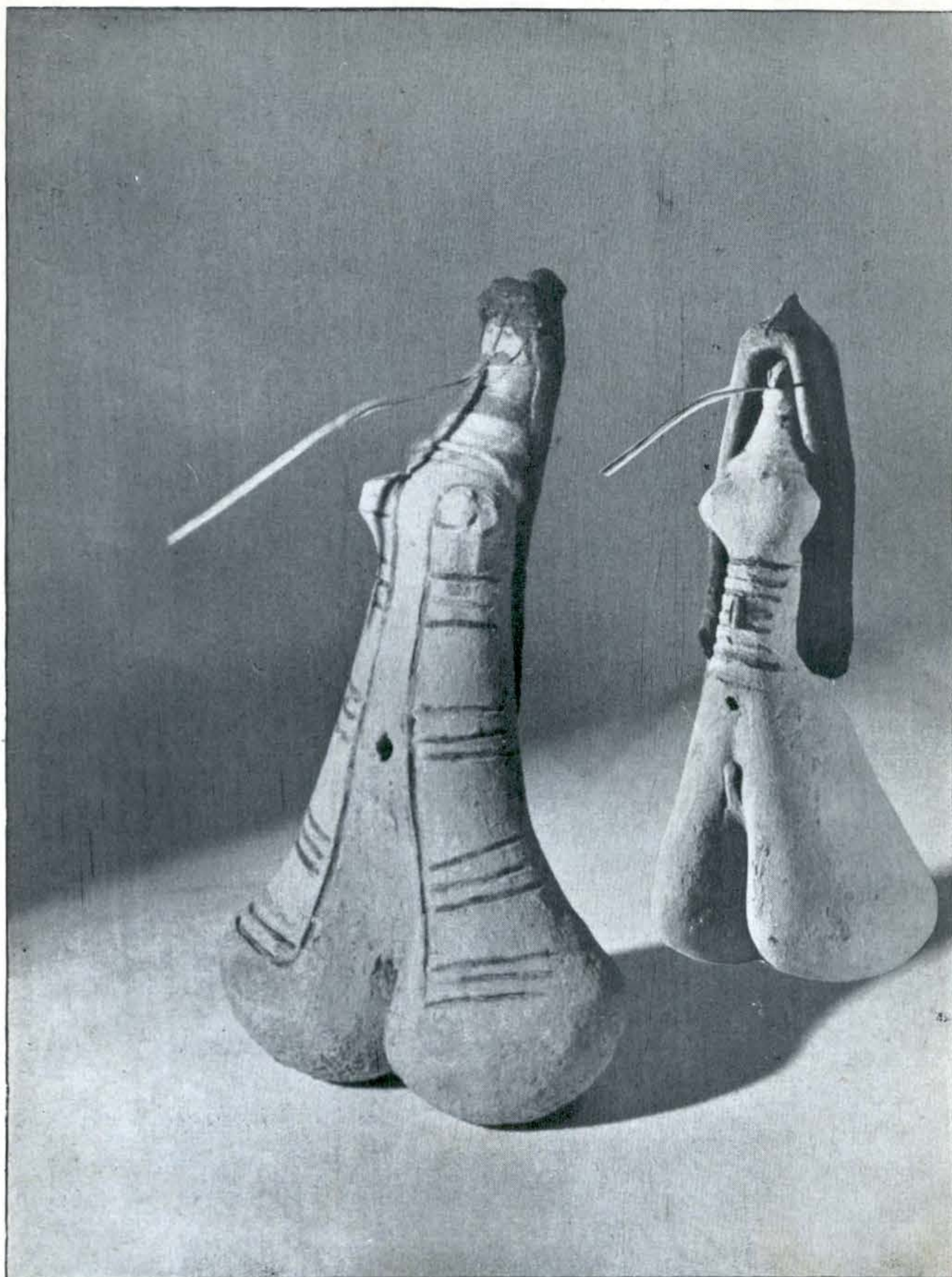


Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5

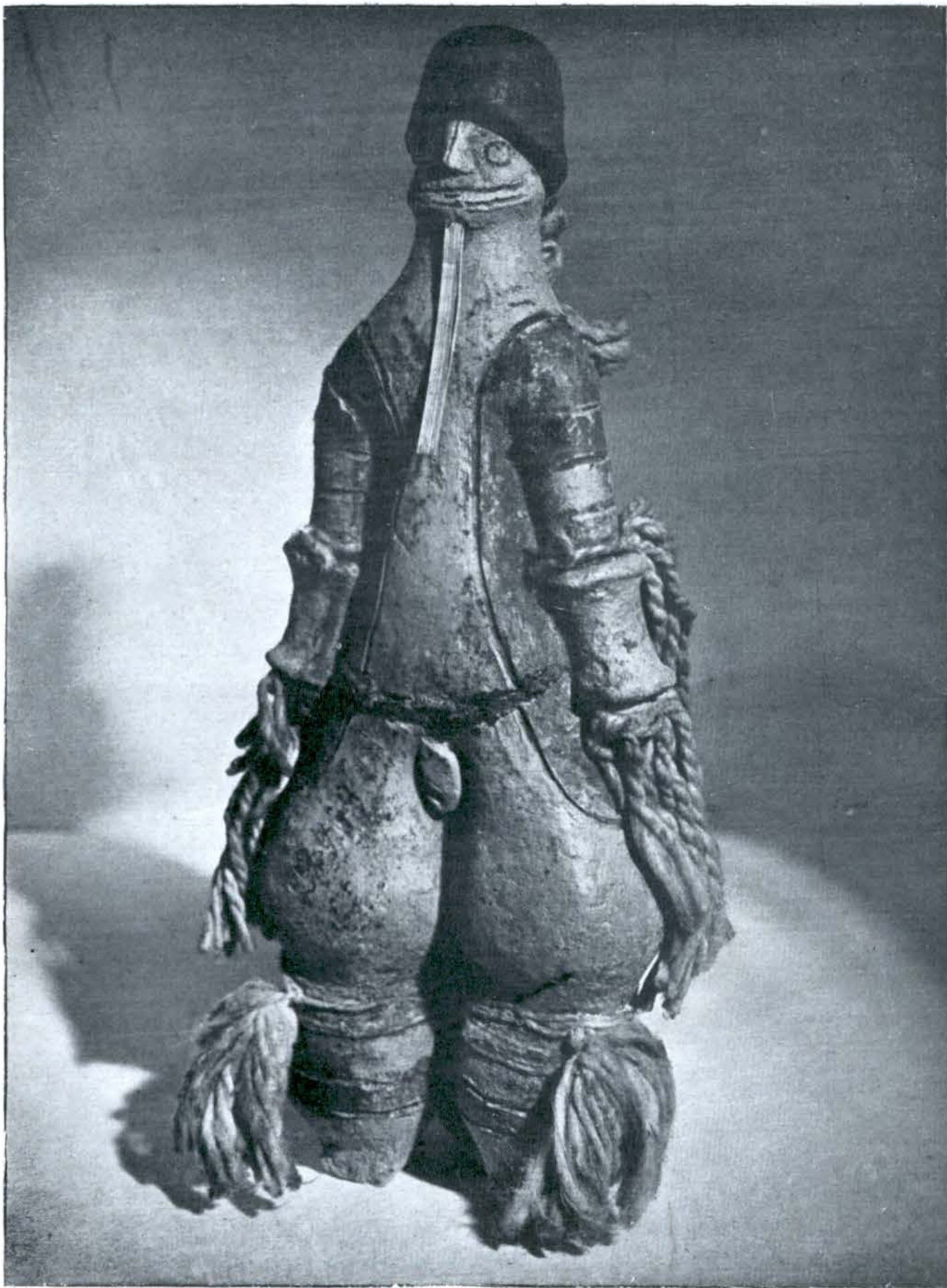


Figura 6

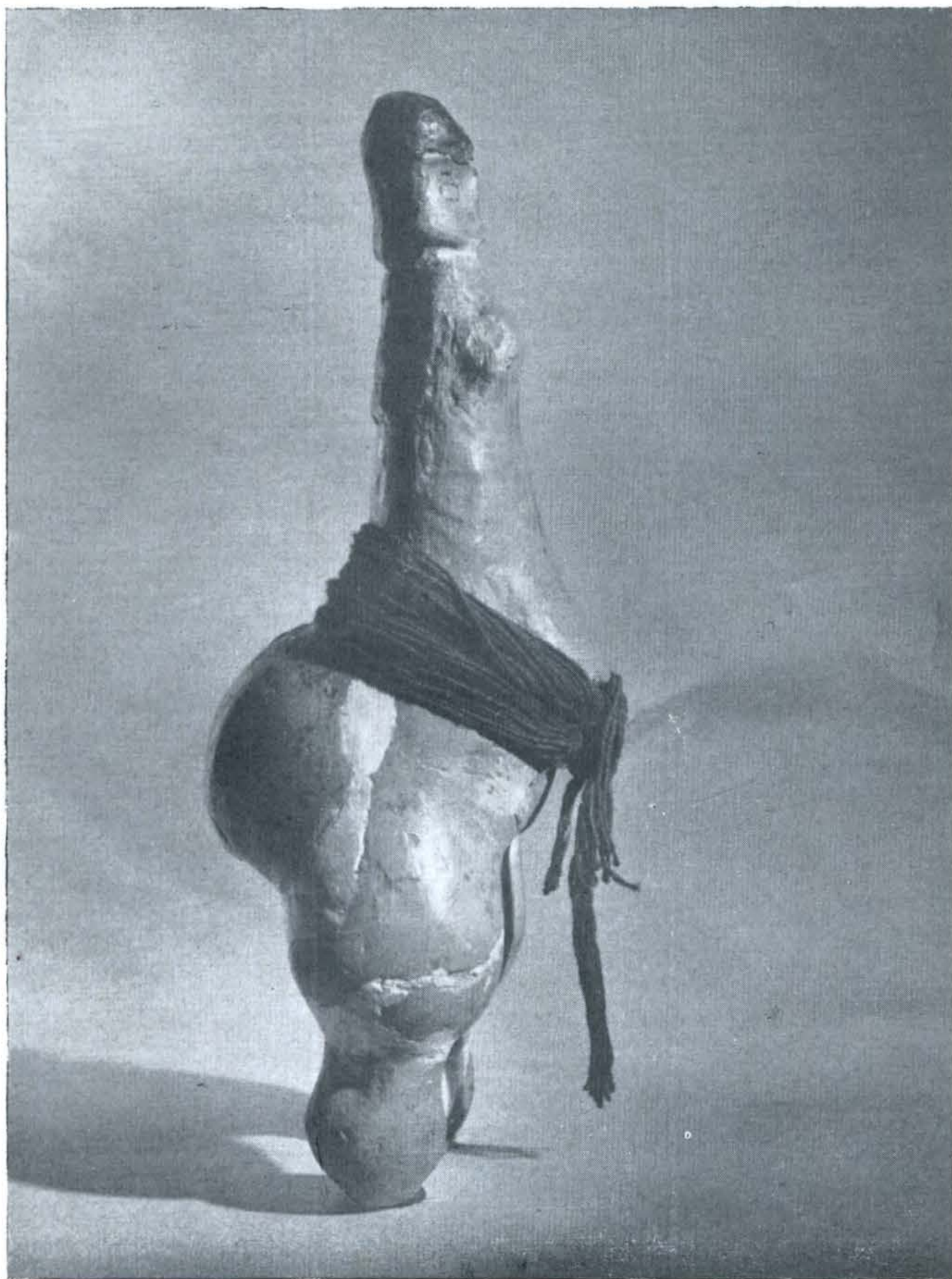


Figura 7

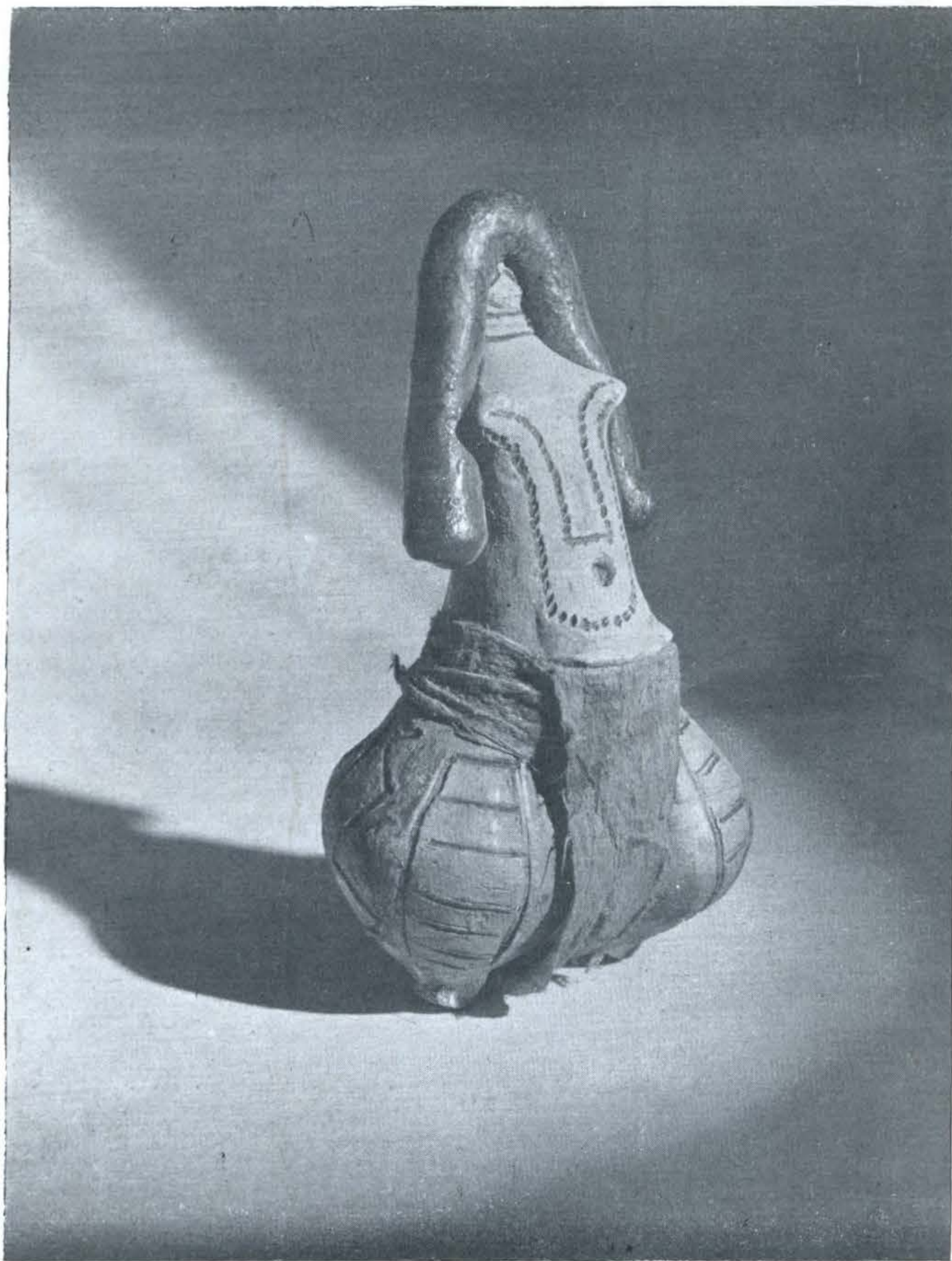


Figura 8



Figura 9

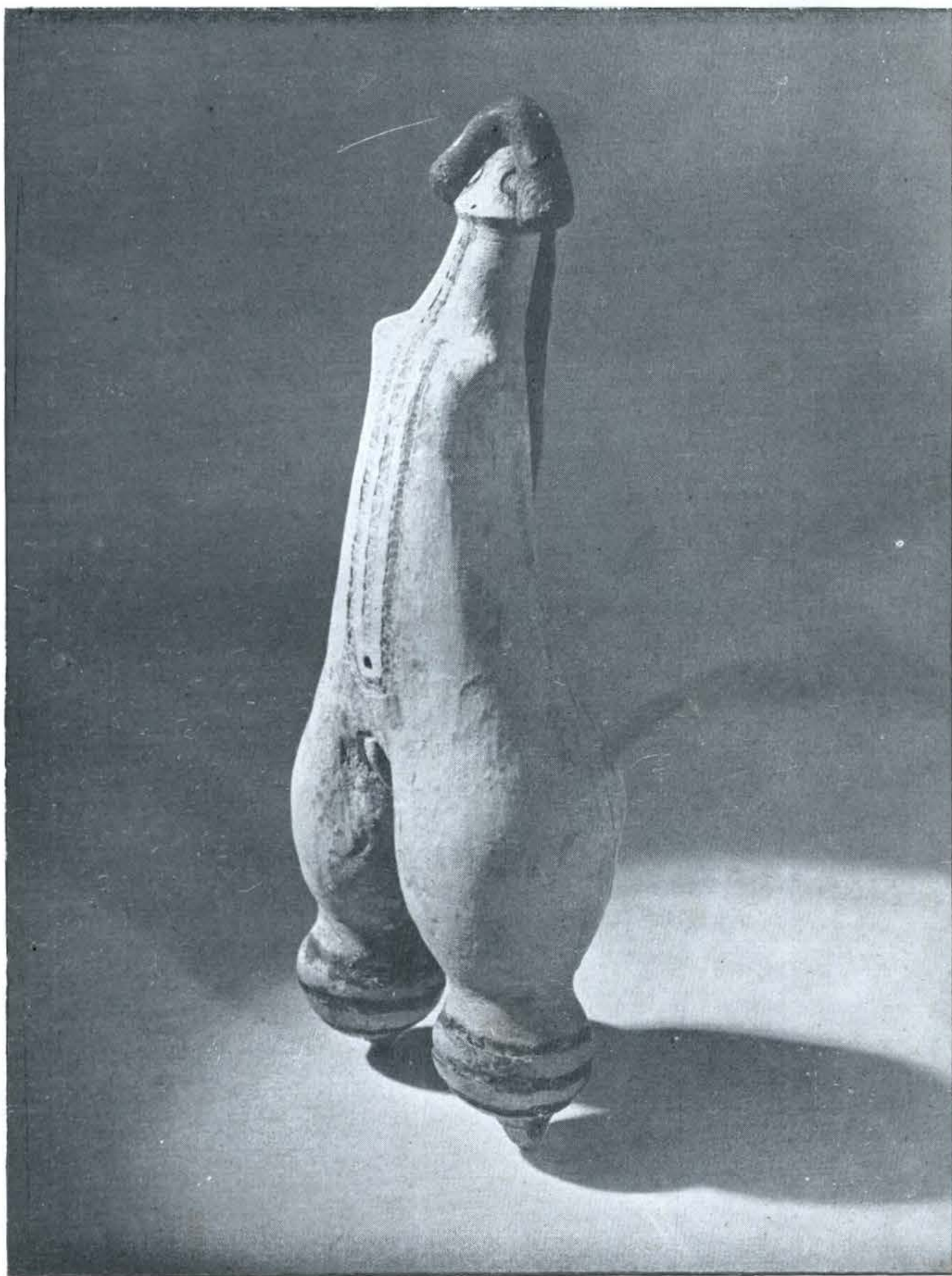


Figura 10

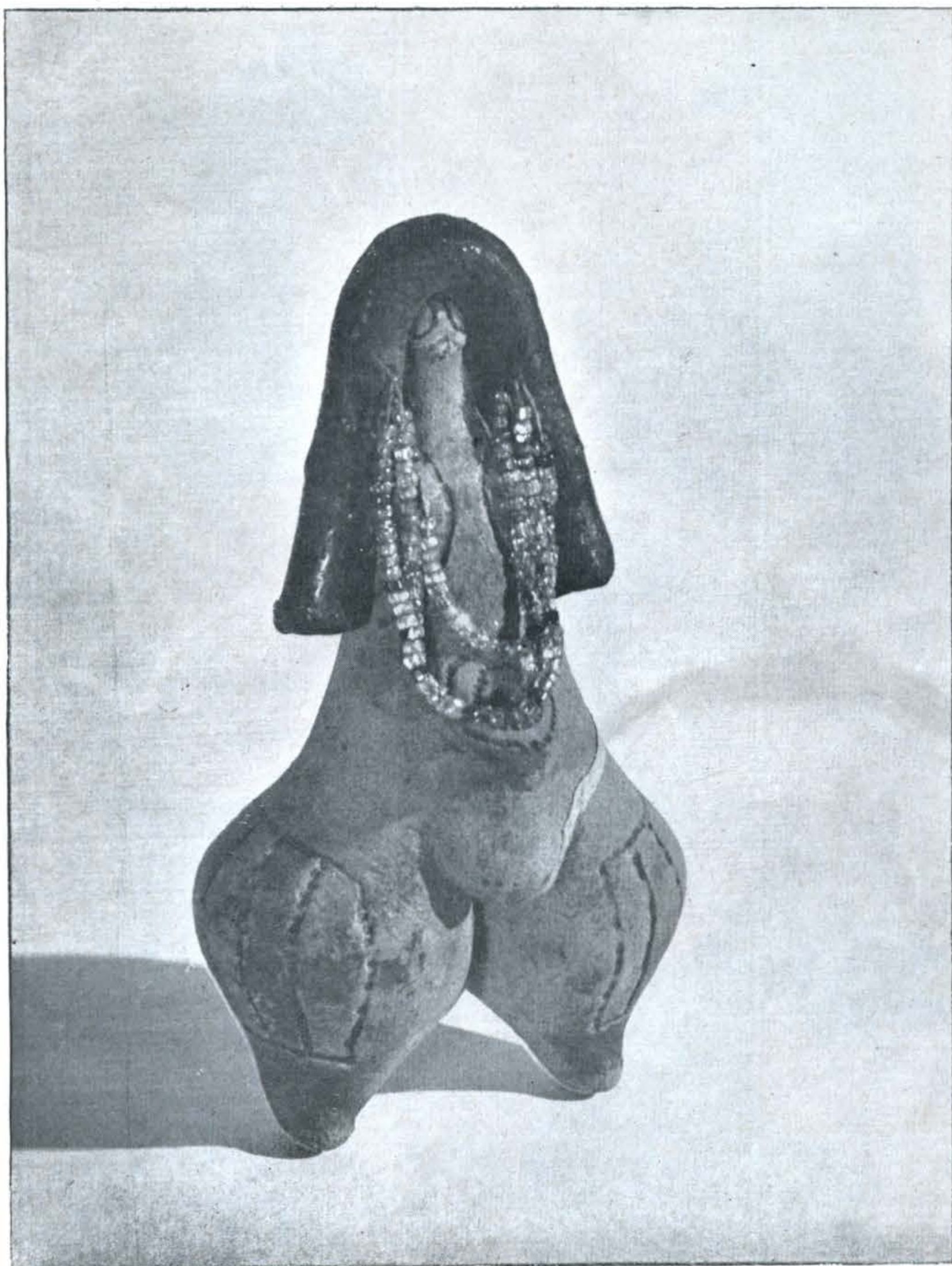


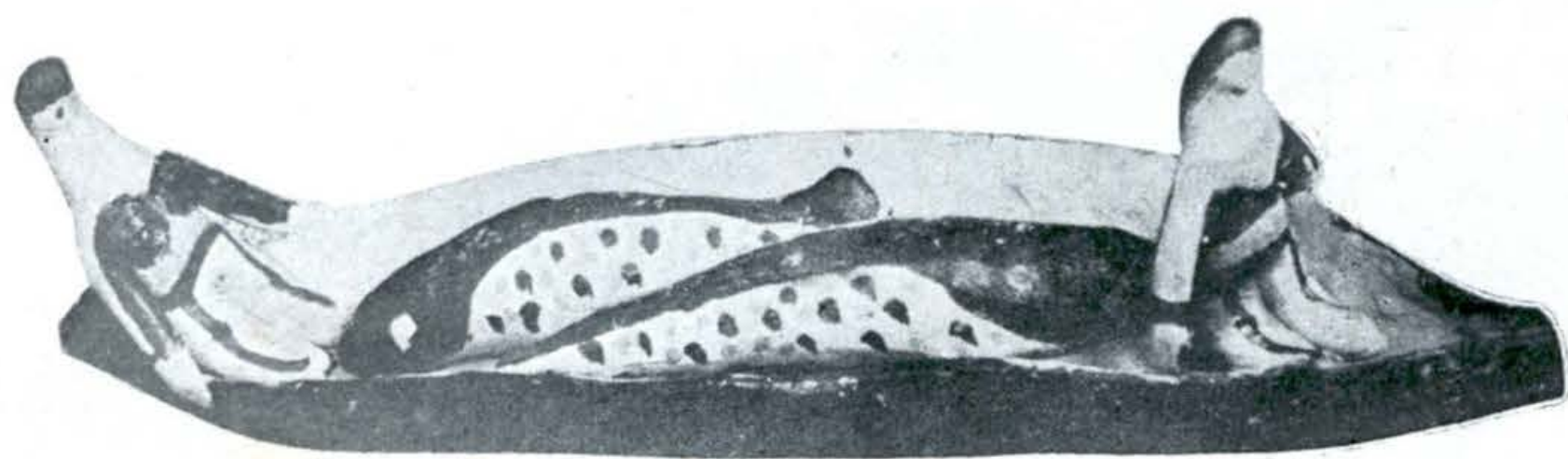
Figura 11



Estampa 12



Estampa 13



Estampa 14



Figura 15



Estampa 16



Figura 17



Figura 18



Composto e impresso
na Oficina Gráfica da
Universidade do Brasil