

**PATRIMÔNIO IMATERIAL E
POLÍTICAS PÚBLICAS NO BRASIL**

trajetórias e desafios

organização

Inês Virgínia P. Soares

Yussef D.S. Campos

Raul A.O. Lanari



LETRAMENTO

SUMÁRIO

PATRIMÔNIO IMATERIAL E POLÍTICAS PÚBLICAS NO BRASIL

trajetórias e desafios

EPISTEMOLOGIAS DO PATRIMÔNIO

NOTÁVEIS AUSÊNCIAS NOS DEBATES DA POLÍTICA DE PATRIMÔNIO EM PORTUGAL E NO BRASIL

Luís Filipe de Carvalho

ENTRE MARGENS DA MEMÓRIA E O MÉTODO

Maria Tereza da Silva

organização

Inês Virgínia P. Soares

Yussef D.S. Campos

Raul A.O. Lanari



LETRAMENTO

Copyright © 2021 by Editora Letramento
Copyright © 2021 by Inês Virgínia Prado Soares
Copyright © 2021 by Yussef Daibert Salomão de Campos
Copyright © 2021 by Raul Amaro de Oliveira Lanari

Diretor Editorial | Gustavo Abreu
Diretor Administrativo | Júnior Gaudereto
Diretor Financeiro | Cláudio Macedo
Logística | Vinícius Santiago
Comunicação e Marketing | Giulia Staar
Assistente Editorial | Mateos Moreno e Sarah Júlia Guerra
Designer Editorial | Gustavo Zeferino e Luís Otávio Ferreira
Preparação e Revisão | Lorena Camilo
Foto da Capa | Yussef Daibert Salomão de Campos

Conselho Editorial | Alessandra Mara de Freitas Silva; Alexandre Moraes da Rosa; Bruno Miragem; Carlos María Cárcova; Cássio Augusto de Barros Brant; Cristian Kiefer da Silva; Cristiane Dupret; Edson Nakata Jr; Georges Abboud; Henderson Fürst; Henrique Garbellini Carnio; Henrique Júdice Magalhães; Leonardo Isaac Yarochevsky; Lucas Moraes Martins; Luiz Fernando do Vale de Almeida Guilherme; Nuno Miguel Branco de Sá Viana Rebelo; Renata de Lima Rodrigues; Rubens Casara; Salah H. Khaled Jr; Willis Santiago Guerra Filho.

Todos os direitos reservados.
Não é permitida a reprodução desta obra sem
aprovação do Grupo Editorial Letramento.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

P314	Patrimônio imaterial e políticas públicas no Brasil / Ailton Krenak ... [et al.] : organizado por Inês Virgínia Prado Soares, Yussef Daibert Salomão de Campos, Raul Amaro de Oliveira Lanari. - Belo Horizonte : Letramento, 2021. 498 p. : 15,5cm x 22,5cm. Inclui bibliografia. ISBN: 978-65-5932-027-1 1. Políticas públicas. 2. Patrimônio imaterial. 3. Brasil. I. Krenak, Ailton. II. Magalhães, Allan Carlos Moreira. III. Alves, Aluísio Gomes. IV. Pataro, Bianca. V. Rabêlo, Cecília N. VI. Leal, Claudia Feierabend Baeta. VII. Müller, Elaine. VIII. Moreira, Eliane Cristina Pinto. IX. Pires, Ema Cláudia Ribeiro. X. Braga, Emanuel Oliveira. XI. Cunha Filho, Francisco Humberto. XII. Fonseca, Giovanna de Aquino. XIII. Entraticce, Henrique Gonçalves. XIV. Brasil, Herley da Luz. XV. Guanaes, Hermano Fabricio Oliveira. XVI. Menezes Neto, Queiroz Hugo. XVII. Soares, Inês Virgínia Prado. XVIII. Amaral, João Paulo Pereira do. XIX. Fernandes, José Ricardo Oriá. XX. Morim, Júlia. XXI. Infantini, Leandro. XXII. Vianna, Leticia Costa Rodrigues. XXIII. Carvalho, Luciana Gonçalves de. XXIV. Silva, Luciano de Souza e. XXV. Simão, Lucieni de Menezes. XXVI. Ferreira, Lucio M. XXVII. Cândido, Manuelina Maria Duarte. XXVIII. Sant'Anna, Márcia. XXIX. Gomes, Marcus Alan de Melo. XXX. Fonseca, Maria Cecília Londres. XXXI. Ferreira, Maria Leticia Mazzucchi. XXXII. Silva, Marina Maria Teixeira da. XXXIII. Pragmácio, Mário. XXXIV. Oliveira, Mônica Castro de. XXXV. Siqueira Neto, Moisés Marcionilo de. XXXVI. Lima, Nei Clara de. XXXVII. Lanari, Raul Amaro de Oliveira. XXXVIII. Santos, Renan Daniel Trindade dos. XXXIX. Poloni, Rita Juliana S. XL. Costa, Rodrigo Vieira. XLI. Zanirato, Sílvia Helena. XLII. Campos, Yussef Daibert Salomão de. XLIII. Título. Série. 2021-1837	CDD 361 CDU 364
------	---	--------------------

Elaborado por Wagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:
1. Políticas públicas 361
2. Políticas públicas 364

Belo Horizonte - MG

Rua Magnólia, 1086
Bairro Caiçara
CEP 30770-020
Fone 31 3327-5771
contato@editoraletramento.com.br
editoraletramento.com.br
casadodireito.com



SUMÁRIO

- 7 **APRESENTAÇÃO**
Inês Virgínia Prado Soares
Yussef Daibert Salomão de Campos
Raul Amaro de Oliveira Lanari
- 9 **PREFÁCIO**
Maria Cecília Londres Fonseca
- 19 **EPISTEMOLOGIAS DO PATRIMÔNIO**
- 21 **NOTÁVEIS AUSÊNCIAS NOS VINTE ANOS DA POLÍTICA DE PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL NO BRASIL**
Luciana Gonçalves de Carvalho
Lucieni de Menezes Simão
- 43 **ENTRE MARGENS: DA MEMÓRIA AO MÉTODO**
Maria Leticia Mazzucchi Ferreira
Sílvia Helena Zanirato
- 69 **DECOLONIALIDADE E APROPRIAÇÃO CULTURAL NO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL BRASILEIRO: REFLEXÕES DOS PROCESSOS DE TOMADAS DE DECISÃO NO REGISTRO DA CAJUÍNA**
Henrique Gonçalves Entraticce
- 87 **MODOS DE VIDA, REFERÊNCIA CULTURAL E AMBIENTE: NARRATIVAS PARA POLÍTICAS PÚBLICAS DE PATRIMÔNIO**
Claudia Feierabend Baeta Leal
Luciano de Souza e Silva
Mônica Castro de Oliveira

ramento

Prado Soares

Salomão de Campos

Oliveira Lanari

oreu

udereto

cedo

o

Staar

Júlia Guerra

Otávio Ferreira

amilio

de Campos

Morais da Rosa; Bruno Miragem;

iefer da Silva; Cristiane Dupret; Edson

ni Carnio; Henrique Júdice Magalhães;

ndo do Vale de Almeida Guilherme;

es; Rubens Casara; Salah H. Khaled Jr;

obra sem

mento.

CIP) de acordo com ISBD

no Brasil / Ailton Krenak ...
Soares, Yussef Daibert
Lanari. - Belo Horizonte :

ial. 3. Brasil. I. Krenak,
II. Alves, Aluisio Gomes.
ual, Claudia Feierabend
e Cristina Pinto. IX. Pires,
ina. XI. Cunha Filho,
le Aquino. XIII. Entraticce,
z. XV. Guanaes, Hermano
lugo. XVII. Soares, Inês
a do. XIX. Fernandes,
ini, Leandro. XXII.
lho, Luciana Gonçalves de
a, Lucieni de Menezes.
muelina Maria Duarte.
arcus Alan de Melo. XXX.
a, Maria Leticia
ra da. XXXIII. Pragmácio,
XXV. Siqueira Neto,
ra de. XXXVII. Lanari,
an Daniel Trindade dos.
rigo Vieira. XLI. Zanirato,
alomão de. XLIII. Título.

CDD 361
CDU 364

CRB-89410

opo
rial
MENTO

- 110 **OS EFEITOS JURÍDICO-SOCIAIS DO REGISTRO DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL BRASILEIRO**
Rodrigo Vieira Costa
- 150 **REGISTRO DE MULHERES (IN)VISÍVEIS NO PATRIMÔNIO IMATERIAL BRASILEIRO**
Inês Virginia P. Soares
Cecília N. Rabêlo
- 171 **EXPERIMENTOS E VIVÊNCIAS**
- 173 **OS SONS DO PATRIMÔNIO: UMA REFLEXÃO ARQUEOLÓGICA SOBRE DESTRUIÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO PATRIMONIAL**
Lucio M. Ferreira
Rita Juliana S. Poloni
Leandro Infantini
Alúcio Gomes Alves
- 193 **INSTRUMENTOS NAS MÃOS DO SANTO: A CELEBRAÇÃO DA CAVALHADA DE BRUMAL E OS VALORES ENVOLVIDOS EM SEU REGISTRO**
Bianca Pataro
- 213 **AYAHUASCA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL: ENTRE PRISÕES E LOUVORES**
Herley da Luz Brasil
- 242 **A POSSIBILIDADE DE CRIAÇÃO DE NOVOS LIVROS DE REGISTRO: A EXPERIÊNCIA CARIOCA**
Mário Pragmácio
- 271 **REIVINDICAÇÃO E PROTAGONISMO**
- 273 **CELEBRANDO OS SABERES DAS CULTURAS POPULARES E OS 20 ANOS DO PNPI**
Letícia Costa Rodrigues Vianna

- 290 **UMA CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL DA HUMANIDADE, TROCAS E INTERCÂMBIOS**

Hermano Fabrício Oliveira Guanaes e Queiroz

- 320 **O PARLAMENTO NA CONTRAMÃO DA LEI: AS PROPOSIÇÕES DE DECLARAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NO LEGISLATIVO FEDERAL**

José Ricardo Oriá Fernandes

- 344 **O PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL E O FEDERALISMO BRASILEIRO: REFLEXOS DO DECRETO 3551/2000 NAS LEGISLAÇÕES ESTADUAIS**

Francisco Humberto Cunha Filho

Allan Carlos Moreira Magalhães

- 375 **A PATRIMONIALIZAÇÃO DO OFÍCIO DE PARTEIRA TRADICIONAL COMO REPARAÇÃO SOCIAL**

Elaine Müller

Hugo Menezes Neto

Júlia Morim

Marina Maria Teixeira da Silva

- 397 **DETENTORES DO IMATERIAL**

- 399 **CONTROLE DO CONHECIMENTO TRADICIONAL: A CRIMINALIZAÇÃO DO CURANDEIRISMO NO BRASIL E SUA INCONGRUÊNCIA COM A SALVAGUARDA E GESTÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL BRASILEIRO**

Renan Daniel Trindade dos Santos

Eliane Cristina Pinto Moreira

Marcus Alan de Melo Gomes

417 **CRUZANDO ARENAS DA ARTE E DO PATRIMÔNIO KARAJÁ**

Nei Clara de Lima

Emá Cláudia Ribeiro Pires

Manuelina Maria Duarte Cândido

430 **PATRIMÔNIO CULTURAL DOS POVOS INDÍGENAS
OU PARA OS POVOS INDÍGENAS?**

Yussef Daibert Salomão de Campos

João Paulo Pereira do Amaral

445 **O LABIRINTO DO IMATERIAL: NOTAS SOBRE INVENTÁRIO
DA FEIRA DE CAMPINA GRANDE E OS DESAFIOS PARA
O FUTURO DO PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO**

Emanuel Oliveira Braga

Giovanna de Aquino Fonseca

Moysés Marcionilo de Siqueira Neto

461 **EPÍLOGO: TERRITÓRIOS INDÍGENAS
COMO LUGARES DE ORIGEM**

Ailton Krenak

480 **POSFÁCIO**

Márcia Sant'Anna

485 **SOBRE OS ORGANIZADORES**

487 **SOBRE OS AUTORES**

CRUZANDO ARENAS DA ARTE E DO PATRIMÔNIO KARAJÁ

Nei Clara de Lima

Ema Cláudia Ribeiro Pires

Manuelina Maria Duarte Cândido

INTRODUÇÃO¹

Desde o final do século XIX, as bonecas de cerâmica karajá (*ritxoko*) têm atraído a atenção de pesquisadores e colecionadores interessados na materialidade da vida cultural de povos indígenas, comumente chamada de “arte indígena”.

A partir da intensificação do contato com segmentos da sociedade não indígena, nos anos de 1940, esses objetos sofreram modificações na forma e técnicas de confecção, tornando-se importantes fontes de renda para as famílias das ceramistas que os produziam.

Em 2012, as *ritxoko* foram registradas como patrimônio cultural imaterial do Brasil, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Compreendidas como expressões artísticas da cultura karajá – indígenas do grupo linguístico macro-jê que habitam o vale do rio Araguaia no centro-norte do Brasil –, as *ritxoko*, ao mesmo tempo em que são confeccionadas para serem brinquedos de meninas karajá, constituem acervos e coleções significativas de museus etnográficos brasileiros e estrangeiros. Com este texto pretendemos compartilhar reflexões sobre os contextos de sua produção e a circulação verificada entre estes e os dos museus etnográficos, buscando identificar os limites conceituais

¹ O presente texto foi inicialmente apresentado no formato Comunicação Oral ao 56º Congresso Internacional de Americanistas, Salamanca, em julho de 2018. Ele apresenta resultados de pesquisa de projeto em curso “Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais”, na Universidade Federal de Goiás, desde 2017. A nossa pesquisa é, no entanto, alicerçada noutras anteriores, realizadas por equipe coordenada por Nei Clara de Lima e por outros autores.

das tipologias museus etnográficos e museus de arte, bem como relacionar os trânsitos entre diferentes agências de patrimonialização – museus, IPHAN e a própria academia – como arenas que na relação com as aldeias constroem novos sentidos para estes objetos na contemporaneidade.

Este artigo está dividido em três seções. Depois de um recorte introdutório, fazemos uma caracterização e análise das arenas contemporâneas de produção e circulação das *ritxoko*. Finalizaremos com uma seção conclusiva sobre as encruzilhadas que se colocam ao povo Karajá na contemporaneidade da arte indígena brasileira.

ARTE, COTIDIANO E CONSTRUÇÃO DE MUNDOS

Inspiradas por Alfred Gell, assumimos a que a arte é um sistema de ação e que os objetos são dotados de agência.² Nesta comunicação assumimos ainda a perspectiva de Howard Morphy “[...] sobre a arte como um modo de agir no mundo.”³ Tomamos na nossa pesquisa a perspectiva de Els Lagrou de “[...] olharmos para a arte como um processo de construção de mundos – e não mais como um fenômeno a ser distinguido do artefato, ou como uma esfera do fazer associada ao extraordinário, que, para manter sua aura de sacralidade, precisa ser separada do cotidiano.”⁴ Segundo Els Lagrou quando comparamos a chamada arte ocidental com a chamada arte indígena,

[...] a grande diferença reside na inexistência, entre os povos indígenas, de uma distinção entre artefato e arte, ou seja, entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados [...]. A inexistência da figura do artista enquanto indivíduo criador – cujo compromisso com a invenção do novo é maior que sua vontade de dar continuidade a uma tradição ou estilo artístico considerado ancestral – é outra diferença crucial.⁵

Para Ilana Goldstein:

Ao examinarmos as artes não-ocidentais, estamos diante de objetos que operam, simultaneamente, como testemunhos etnográficos de outras culturas aos olhos ocidentais, como manifestações estéticas com forte poder de comunicação, no seio das comunidades em que são produzidas, e como mercadorias com valor de troca, no mercado global.⁶

2 GELL, 1998.

3 MORPHY, 2011, p. 225.

4 LAGROU, 2010, p. 20.

5 LAGROU, 2010, p. 3.

6 GOLDSTEIN, 2008, p. 310.

Com est
dígenas n
teressadas
denomina
ou ainda e
como nos
respeito ap
dentro do
nicação, q

Por outr
cultura m
leções de
levaram es

No
que
uma
por
inst
de u
men
de n

A autora
positados/in

Cole
rara
ticas
cons
subs

Nosso pro
sas, no dos
ritxoko com
processos d
rajá, uma ve
menos desd
pessoas, sab
vou à consti

7 NOGUEIRA,

8 VELTHEM, 2

9 VELTHEM, 2

Com este olhar e buscando a compreensão da arte e do cotidiano indígenas nos debruçamos sobre a produção das ceramistas Karajá, interessadas em refletir sobre como sua expressão artefactual e imagética denominada *ritxoko* – bonecas antropomorfas em barro cru ou cozido ou ainda em cera – se relaciona com sua construção de mundos pois, como nos lembra Michelle Nogueira o patrimônio *ritxoko* “[...] não diz respeito apenas à boneca em si, ao seu registro, mas o ato de se aprender dentro do ambiente familiar, de formar redes de solidariedade, de comunicação, que vão direcionar o seu agir dentro e fora das aldeias.”⁷

Por outro lado, no âmbito do projeto de pesquisa Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais, buscamos mapear coleções de *ritxoko* musealizadas e retrazar as trajetórias e fluxos que levaram estes objetos a novos contextos, um desafio pois:

No processo de recontextualização, pode ser enriquecedora a perspectiva que procura tratar os objetos etnográficos como coisas individualizadas, uma vez que coloca em relevo aspectos tais como a materialidade, “corporalidade”, “personitude”, “agência” e também as trajetórias intra e extra institucionais. Essa abordagem poderia conduzir à percepção da existência de um ciclo vital e de uma vida social dos objetos, permitindo o rastreamento de seus itinerários e suas transformações, nos moldes das propostas de renovação teórica dos estudos antropológicos de cultura material.⁸

A autora sublinha ainda o papel destes objetos que se encontram depositados/integrados em coleções museais como referentes de memória:

Coleções depositadas em museus constituem uma importante e, por vezes, rara fonte de informações sobre certo povo indígena. Revelam características de um determinado período da trajetória de uma sociedade, pois constituem os testemunhos materiais por ela concebidos e que lograram subsistir. Representam, nesse sentido, referentes de memória.⁹

Nosso projeto, ao mesmo tempo que se baseia, entre outras pesquisas, no dossiê que fundamentou o relativamente recente registro das *ritxoko* como patrimônio imaterial brasileiro, se interessa por outros processos de patrimonialização ligados à produção das ceramistas karajá, uma vez que olha para as coleções de museus, constituídas pelo menos desde 1888, e se pergunta sobre os trânsitos e circulações de pessoas, saberes e coisas entre aldeias e sociedade envolvente que levou à constituição destas coleções e à sua musealização.

⁷ NOGUEIRA, [s. d.], p. 9.

⁸ VELTHEM, 2012, p. 57-58.

⁹ VELTHEM, 2012, p. 56.

ENTRE COTIDIANO, ARTE E MERCADO: PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DAS RITXOKO

Os Karajá pertencem ao tronco linguístico Macro-Jê, que se divide em três línguas: Karajá, Javaé e Xambioá. Se autodenominam *Iny*. Mulheres e crianças geralmente se expressam apenas em sua língua nativa, o *Inyribê*, e os homens mais frequentemente falam *Inyribê* e português. Em praticamente todas as aldeias existem atualmente escolas bilíngues, *Inyribê* e português. É curioso que como contraponto a uma denominação pejorativa (karajá), este povo se autodenomine por uma categoria, *Iny*, que pode significar “nós mesmos”, justamente em oposição ao outro, a alteridade, o estrangeiro¹⁰ e que por sua vez tenha atraído sempre tantos olhares estrangeiros, que fizeram seus artefatos se espalharem por mais de uma dezena de países.

A boneca karajá de cera e de barro cru ou cozido, com formas humanas ou sobrenaturais é denominada *ritxoko*. Trata-se, originalmente, de um brinquedo de meninas *Iny*, que carrega, em suas formas e desenhos, representações da vida karajá contendo feixes de significados do que é ser karajá. Retratam o cotidiano do trabalho, os ciclos de vida e rituais; aludem às narrativas mítico-históricas, seres sobrenaturais, referências cosmológicas. É frequente ouvir deles, homens e mulheres, que aprendem a ser karajá, por meio da brincadeira com as *ritxoko*. Ceramistas mais velhas, geralmente mais competentes no conhecimento que articula objetos e saberes a suas expressões simbólicas, dizem que só existe *ritxoko* por causa das crianças, atribuindo-lhe, portanto, um poderoso papel pedagógico.

¹⁰ TORAL *apud* CAMPOS, 2007.

Figura 1- “Família”



Há uma enorme quantidade de bonecas desde a pesquisa para a produção de peças em cerâmica antiplástica com a utilização de barro cru em duas etapas; à primeira etapa, a preparação dos materiais para a sua composição, e a segunda etapa, a produção dessa produção que as bonecas são feitas pela ceramista, como filha.

Desde que segmentos de bonecas foram em contato com os Karajá em um lugar de destaque em uma feira de artesanato artesãos exímios na produção de bonecas etc. Não que esses objetos tenham uma capacidade de representar aspectos da cultura karajá notável que, entre outros, a boneca se destaca como um objeto de valor, tanto pela incessante produção quanto pela sua importância cultural.

¹¹ Cega-machado é o nome popular para a técnica utilizada na produção de bonecas de barro, constituída a partir de uma única peça de barro, constituída a partir de uma única peça de barro.

Figura 1— “Família” de ritxokos, como costumam ser presenteadas as meninas Karajá



Fonte: Fotografia tirada em 2011 por Markus Garscha, de peças da exposição na 63ª Reunião da SBPC, Campus Samambaia da Universidade Federal de Goiás.

Há uma enorme quantidade de trabalho envolvido na sua produção, desde a pesquisa para encontrar locais de barro de qualidade às margens do rio Araguaia, chamados barreiros, à sua coleta; ao preparo do antiplástico com a cinza do cega-machado¹¹, à modelagem; à queima em duas etapas; à pintura das peças e aos eventuais gastos e deslocamentos para a sua comercialização, em uma complexa e longa linha dessa produção que às vezes envolve outros membros da família além da ceramista, como filhos/as, marido e genros.

Desde que segmentos da sociedade não indígena passaram a entrar em contato com os Karajá, as bonecas feitas pelas ceramistas ocuparam um lugar de destaque entre outros objetos produzidos por artesãos e artesãs exímios na produção de peças de plumária, madeira, tecelagem etc. Não que esses objetos sejam menos expressivos na sua singularidade de representar aspectos identitários e estéticos do povo karajá. É notável que, entre outros itens da variada produção de objetos karajá, a boneca se destaca como um dos mais vendáveis. Pode-se observar isso, tanto pela incessante produção das ceramistas, demandadas por

¹¹ Cega-machado é o nome popular da planta de onde é extraída a cinza que, misturada ao barro, constitui a massa da modelagem das bonecas.

coleccionadores, pesquisadores, comerciantes de artesanato, e turistas em geral, quanto pela quantidade de *ritxoko* encontradas em lojas especializadas em arte e artesanato indígenas.

As transformações que incidiram sobre a boneca *ritxoko*, fazendo com que ela passasse de brinquedo de meninas com funções socializadoras a artesanato comercializado com segmentos da sociedade nacional, vem de longa data. Os primeiros estudiosos que identificaram a boneca como um importante objeto da cultura material karajá, inclusive coletando peças para coleções em museus, são do fim do século XIX e início do século XX. Este é o caso da coleção formada por Paul Ehrenreich para o Museu Etnológico de Berlim em 1888.

No entanto, são as mudanças internas da sociedade brasileira que fizeram com que esse objeto se tornasse cada vez mais conhecido e como artesanato indígena. Os Karajá, principalmente os grupos que vivem nas aldeias da Ilha do Bananal e suas imediações, nos estados do Tocantins e Mato Grosso foram diretamente impactados pelos movimentos de interiorização do país que, a partir dos anos 1930 vêm ocupando os espaços do Centro-Oeste e Norte do Brasil, àquela época, considerados vazios populacionais e entraves à modernização econômica.

Os processos de transformação na cultura e vida social dos Karajá decorrentes do maior contato com segmentos da sociedade nacional, decorrentes, entre outros, do turismo, das frentes de expansão voltadas para o agronegócio e mesmo pelo aumento dos núcleos de população na região Centro-Oeste e Norte são visíveis. Mesmo vivendo episódios de extermínio, aldeamentos, invasão do território e doenças fatais ao longo da história, o povo *Iny*, habitantes imemoriais do vale do rio Araguaia, pôde sobreviver e assegurar a reprodução cultural do seu grupo, mantendo importantes cerimônias rituais, como o *Hetohoky* e a Dança dos *Ijasó* (Aruaná), sua língua e parte de seu território.

Um importante marco no reconhecimento e valorização da cultura Karajá pelo Estado brasileiro foi a inscrição das *ritxoko* como patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo IPHAN em janeiro de 2012. Trata-se de um dos raros casos de registro em dois dos quatro livros do patrimônio imaterial, a saber:

- no Livro do Registro dos Saberes, como Saberes e práticas associados ao modo de fazer bonecas Karajá;
- no Livro do Registro das Formas de Expressão, como *Ritxòkò* – expressão artística e cosmológica do povo Karajá.

O papel
ral indígena
de difusão
e produção
relatar o c
que ao visi
do Museu
encantou-s
cida para el
receber pos

Figura 2

ariantes de artesanato, e turistas ritxoko encontradas em lojas es-

obre a boneca ritxoko, fazendo meninas com funções socializa- segmentos da sociedade nacio- estudiosos que identificaram a cultura material karajá, inclu- museus, são do fim do século so da coleção formada por Paul de Berlim em 1888.

as da sociedade brasileira que fi- cada vez mais conhecido e como almente os grupos que vivem nas iações, nos estados do Tocantins e ctados pelos movimentos de inte- os 1930 vêm ocupando os espaços aquela época, considerados varias ção econômica.

a cultura e vida social dos Karajá egmentos da sociedade nacional. o, das frentes de expansão voltais- amento dos núcleos de população visíveis. Mesmo vivendo episódios o do território e doenças fatais an- antes imemoriais do vale do rio arar a reprodução cultural do seu ãonias rituais, como o Hetohoty e a a e parte de seu território.

ecimento e valorização da cultura inscrição das ritxoko como patri- o pelo IPHAN em janeiro de 2002 registro em dois dos quatro livros de

eres, como Saberes e práticas asso- ecas Karajá;

s Formas de Expressão, como e cosmológica do povo Karajá.

O papel dos museus e processos de musealização na resistência cultural indígena é fundamental, não somente como espaço de preservação e de difusão de elementos de sua cultura, mas como espaços de pesquisa e produção de conhecimento pelos indígenas. Exemplarmente podemos relatar o caso de uma jovem ceramista moradora da Ilha do Bananal que ao visitar, no âmbito do nosso projeto, em 2017, a reserva técnica do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (MA-UFG), encantou-se com a peça a seguir, uma representação até então desconhecida para ela da Dança dos Ijasó ou Dança do Aruanã. A jovem solicitou receber posteriormente uma imagem da peça para tentar reproduzir.

Figura 2 – Representação da Dança dos Ijasó ou Dança do Aruanã em bonecas karajá



Fonte: Fotografia tirada em 2017 por Markus Garscha, do Acervo do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás.

As ceramistas karajá, por meio da confecção das *ritxoko* jogam um papel importante na reprodução cultural do seu grupo. Junto com os processos de modernização que lhes alcançaram, atualizaram a boneca, tornando-a um objeto cerâmico. Deram-lhe formas e movimentos mais largos, asseguraram com a queima a durabilidade das peças, agregaram a elas uma base de equilíbrio para torná-las objetos de decoração, aprimoraram as técnicas de alisamento e pintura, responderam a demandas externas, mas não abdicaram de continuar contando e afirmando, no espelho que amplia a relação interétnica no Brasil, o que é ser karajá. Continuam a extrair do barro – que o rio deposita nas suas margens, no movimento de encher e esvaziar suas águas – uma história que atualiza nas *ritxoko* ancestralidades de saberes técnicos e simbólicos ainda que tenham também se transformado em moeda de troca para a aquisição de mercadorias industrializadas.

Figura 3 – Rio Araguaia em Aruanã (GO), próximo da aldeia Buridina



Fonte: Fotografia tirada em 2017 por Markus Garscha

Ao mesmo tempo que a comercialização alterou aspectos formais das bonecas, ela foi, segundo Whan, “[...] 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.”¹²

¹² WHAN, 2010, p. 179.

BALANÇO SE

Nesta seção, a relação à arte e à produção artística

O fato de ser um tipo de escultura dificulta a formalização da forma, a ou divina, aponsabilidade expressa no rádio traçado, o diálogo, faz sentir a liberdade de o tradutor e a fabricação

Assim, “[...] a forma, das imagens das sociedades indígenas, individual a se individual, os que se sobressaem, pressupõe desconhecida, desempenha tanto o espaço de produção do quintal, produzidos para tal efeito

Categorizar um Segundo Van Velthem, fato de refletir sem transposição a um

¹³ LAGROU, 2010, p. 13

¹⁴ LAGROU, 2010, p. 14

¹⁵ LAGROU, 2010, p. 15

¹⁶ CAMPOS, 2007, p. 16

¹⁷ VELTHEM, 2012, p. 17

o das *ritxoko* jogam um
eu grupo. Junto com os
am, atualizaram a bone-
e formas e movimentos
bilidade das peças, agre-
á-las objetos de decora-
e pintura, responderam
e continuar contando e
interétnica no Brasil, o
- que o rio deposita nas
vaziar suas águas - uma
les de saberes técnicos e
transformado em moeda de
ializadas.

da aldeia Buridina



grafia tirada em 2017 por Markus Garscha

terou aspectos formais das
or determinante na recon-
re as mulheres Karajá den-
ões com o mundo tori.¹²

BALANÇO SEMPRE EM ABERTO

Nesta secção conclusiva do texto, buscamos situar o povo karajá em relação à arte indígena no Brasil contemporâneo. O processo de produção artística é complexo. Na perspectiva de Els Lagrou:

O fator considerado responsável pelo êxito de um artefato depende do tipo de arte em questão: pintura corporal, tecelagem, trançado, cerâmica, escultura, produção de máscaras ou arte plumária. Quando predomina a dificuldade técnica, serão prezadas a concentração, habilidade, perfeição formal e disciplina do mestre. Mas quando predomina a expressividade da forma, a fonte de inspiração é quase sempre atribuída a seres não humanos ou divindades que aparecem em sonhos e/ou visões. Dificilmente se responsabilizará a 'criatividade' do artista pela produção de novas formas de expressão. O artista é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor do que um criador. Prezam-se mais suas capacidades de diálogo, percepção e interação com seres não-humanos, cuja presença se faz sentir na maior parte das obras de aspecto figurativo, do que a capacidade de criação ex nihilo, criação do nada. Esta ideia de ser mais receptor, tradutor e transmissor do que criador vale para a música, a performance e a fabricação de imagens visuais e palpáveis.¹³

Assim, "[...] a 'eficácia da arte' reside na capacidade agentiva da forma, das imagens e dos objetos."¹⁴ A autora recorda que entre as sociedades indígenas brasileiras inexiste a especialização que leva o indivíduo a se identificar somente com o papel de artesão/artista. Há os que se sobressaem, considerados "mestres", mas a produção não pressupõe desconexão com as preocupações do grupo, pois o artesão desempenha também os outros papéis comuns dentro do grupo.¹⁵ O espaço de produção é o doméstico, com as oleiras produzindo no fundo do quintal, próximo à cozinha, ou em espaços especialmente construídos para tal em suas proximidades.¹⁶

Categorizar um objeto como etnográfico é uma construção social. Segundo Van Velthem, o "[...] que permite caracterizá-lo como tal é o fato de refletir sempre um processo de definição, de segmentação, de transposição a uma instituição pública ou privada."¹⁷ Compreender o

¹³ LAGROU, 2010, p. 8.

¹⁴ LAGROU, 2010, p. 13.

¹⁵ LAGROU, 2010, p. 4.

¹⁶ CAMPOS, 2007, p. 50.

¹⁷ VELTHEM, 2012, p. 53.

significado atribuído ao objeto etnográfico obriga-nos a compreender a sua criação “[...] em um contexto particular, referente a uma sociedade humana específica onde está inserido em muitos planos: técnico, produtivo, estético, simbólico.”¹⁸

Ilana Goldstein argumenta que existem “[...] algumas tensões em relação ao modo de se lidar com a arte ‘primitiva’ no Ocidente que se tornaram particularmente nítidas com a criação do Musée du Quai Branly.”¹⁹

A primeira delas diz respeito à dicotomia entre tratar os artefatos como testemunhos etnográficos ou como criações estéticas. A segunda concerne às relações de poder envolvidas na aquisição dos objetos. A terceira tensão está ligada ao problema da autenticidade, numa era em que a globalização engendra a produção de *souvenirs* étnicos. A quarta concerne à atribuição de autoria e a datação, nas legendas das exposições.²⁰

A respeito das ideias de autenticidade e falsidade, a autora anota que “[...] o sistema internacional de comércio artístico exige a fabricação artificial da alteridade [...]”²¹ e dialoga com o que Lagrou nos diz sobre arte indígena, na relação entre cópia e modelo. Enquanto que em palestras para o público europeu ou em apresentações preliminares do projeto para fins de identificação da presença ou não de bonecas karajá em coleções de museus na Europa é recorrente a pergunta sobre serem originais ou cópias, esta questão não aparece – ao menos com a mesma frequência – no Brasil. Aparentemente, há uma menor familiaridade dos interlocutores com a presença em museus de artefatos ainda contemporaneamente produzidos, decorrente de concepções de História e de museu, por exemplo, que condicionam relacionar o que se faz contemporaneamente com cópias daquilo que outrora possa ter interessado aos museus. Mas para a autora, se:

Na tradição pictórica ocidental, temos que a cópia tende a ser de natureza diversa do modelo. [...] No universo artefactual ameríndio, no entanto, a cópia é muitas vezes considerada como sendo da mesma natureza que o modelo, e tende a ser produzida através das mesmas técnicas que o original.²²

18 VELTHEM, 2012, p. 53.

19 GOLDSTEIN, 2008, p. 296.

20 GOLDSTEIN, 2008, p. 296.

21 GOLDSTEIN, 2008, p. 299.

22 LAGROU, 2010, p. 19.

Como nos le
respeito apena
dentro do amb
cação, que vão

Na detalha
anota que es

[...] co
ferentes
pelas p
corpora

Fragmentos
dígena entre c
ajudam a ilum

Os mod
uma fór
existir u
de exced

De todas est
mundos social
troem os signi
seus, entre ritu
arenas locais e

Na contextua
mos influencia
o qual a arena
líticas que se te
de inscrição de

O que se
ção únic
Internaci
Eu prefiro
competiç
rimentam

23 NOGUEIRA, [s]

24 LAGROU, 201

25 BARCELOS NET

Como nos lembra Michelle Nogueira o patrimônio *ritxoko* “[...] não diz respeito apenas à boneca em si, ao seu registro, mas o ato de se aprender dentro do ambiente familiar, de formar redes de solidariedade, de comunicação, que vão direcionar o seu agir dentro e fora das aldeias.”²³

Na detalhada análise que Els Lagrou faz sobre miçangas, a autora anota que estes objetos:

[...] constituem itens cruciais na tessitura de caminhos entre mundos diferentes e visualizam de modo exemplar as diferentes maneiras adotadas pelas populações indígenas de lidar com a alteridade, através de uma incorporação estilisticamente controlada de itens provindos do exterior.²⁴

Fragmentos de leitura de Aristóteles Barcelos Neto sobre poder indígena entre os rituais de populações indígenas *Wauja*, da Amazônia ajudam a iluminar a questão:

Os modos de retenção de personitude na Amazônia indígena não comportam uma fórmula que os sintetize; porém, conforme pretendo argumentar, parece existir uma correlação entre hierarquia, estratificação, produção/conservação de excedentes e a retenção de personitudes humanas e não-humanas.²⁵

De todas estas contribuições se fortalece a nossa compreensão dos mundos sociais contemporâneos onde circulam as *ritxoko* e se reconstroem os significados das suas (i)materialidades: entre aldeias e museus, entre rituais cotidianos e trânsitos de visitantes e cientistas, entre arenas locais e globais de arte indígena.

Na contextualização do que entendemos por “arena patrimoniais”, somos influenciadas pela perspectiva de Christopher Brumann, segundo o qual a arena é usada como metáfora das teias de relações sociais, políticas que se tecem em torno das instituições que tutelam os processos de inscrição de bens culturais em listas de patrimônios. Para este autor:

O que se revela em torno do patrimônio mundial não é uma organização única nem uma organização de organizações como a IUCN [União Internacional para a Conservação da Natureza e dos Recursos Naturais]. Eu prefiro a metáfora de uma arena. Com suas conotações de publicidade e competição, acho que esta imagem faz justiça ao que os participantes experimentam como um campo de jogo familiar com regras de acordo, gover-

²³ NOGUEIRA, [s. d.], 9.

²⁴ LAGROU, 2013, p. 22.

²⁵ BARCELOS NETO, 2012, p. 72.

nado por arranjos espaciais padrão na sala de reuniões; rotinas processuais detalhadas; e estabelece expectativas de retórica diplomática e etiqueta.²⁶

Argumentamos que por meio do uso de metodologias etnográficas conseguimos aceder aos espaços intersticiais das arenas de negociação do patrimônio, em regimes de patrimônios contemporâneos.

No contexto da nossa pesquisa o xadrez negocial das várias arenas patrimoniais cruza diferenciados interesses de grupos e instituições diversos, do contexto local ao nacional. Nestas arenas de interação, o povo Karajá, os seus representantes e a sua produção de *ritxoko* se interligam em uma rede complexa de intermediários, que, do contexto local até ao nacional. Por este meio, ligando assim as aldeias e contextos de produção de *ritxoko* a uma teia burocrática de organismos públicos, entre os quais o IPHAN, e outros intermediários institucionais – entre eles, os museus –, promovem e colocam em circulação os bens patrimoniais produzidos pelo povo Karajá, os quais, na relação negocial dentro das arenas, constroem novos sentidos para estes objetos na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Françoise. "Les Indiens Karaja de L'Araguaia". *Geographica – Revista da Sociedade de Geografia de Lisboa*, n. 15, ano IV, p. 2-20, jul. 1968.

BARCELOS NETO, Aristóteles. Objetos de poder, pessoas de prestígio: a temporalidade biográfica dos rituais xinguanos e a cosmopolítica wauja. *Mundo Amazônico*, n. 3, 2012. Disponível em: <http://www.bdigital.unal.edu.co/29568/1/28094-128074-2-PB.pdf> DOI: 10.15446/ma. Acesso em: 27 abr. 2021.

BRUMANN, Christoph. Multilateral Ethnography: entering the World Heritage arena. *Working paper nr. 136*, Max Planck Institut for Social Anthropology, 2012.

CAMPOS, Sandra Maria Christiani de la Torre Lacerda. *Bonecas Karajá: modelando inovações, transmitindo tradições*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://sapiencia.pucsp.br/handle/handle/3835?mode=full>. Acesso em: 27 abr. 2021.

GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

²⁶ "What unfolds around World Heritage is neither a single organization nor an organization of organizations in the way IUCN [International Union for Conservation of Nature and Natural Resources] is. I rather prefer the metaphor of an arena. With its connotations of publicness and competition, I think this image does justice to what the participants experience as a familiar playing field with agree-upon rules, governed by standard spatial arrangements in the meeting room; detailed procedural routines; and set expectations of diplomatic rhetoric and etiquette" (BRUMANN, 2012, p. 6, tradução nossa).

GOLDSTEIN
Horizontes A
em: <http://v>
7183200800

IPHAN. *Bonec*
[portal.iphan.](http://portal.iphan)
ral-brasileir

KRAUSE, Frit

LAGROU, Els
Prôa, n. 2, v.
proa/article/v

LAGROU, Els
Enfoques, v. 1
taenfoquesufr

LIMA FILHO, I

LIMA FILHO,
no médio Ara

LIMA, Nei C
na no Aragua
Antropológic
Artístico Naci

MORPHY, Ho
Agency de Ge
2011. Dispon
wFile/2626/20

NOGUEIRA, M
ko: relatos e e
br/weby/up/7
Acesso em: 27

RODRIGUES, F
ramistas karaj
(Org.). *Ritxoko*

VELTHEM, Luci
tidos e análises
em: <http://www>

WHAN, Chang
Artes Visuais)
Rio de Janeiro,
DetalheObraF

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre arte “primitiva”: o caso do Musée Branly. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v14n29/a12v14n29>. DOI: 10.1590/S0104-71832008000100012. Acesso em: 27 abr. 2021.

IPHAN. *Bonecas karajá: novo patrimônio imaterial brasileiro*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1190/bonecas-karaja-novo-patrimonio-cultural-brasileiro>. Acesso em: 27 abr. 2021.

KRAUSE, Fritz. *In der Wildnissien Brasiliens*. Leipzig: Leipzig R Voigtlanders, 1911.

LAGROU, Els. Arte ou artefacto? Agência e significado nas artes indígenas, *Revista Proa*, n. 2, v. 1, 2010. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/viewFile/2626/2033>. Acesso em: 27 abr. 2021.

LAGROU, Els. No Caminho da Miçanga: arte e alteridade entre os ameríndios. *Enfoques*, v. 12, n. 1, p. 18-49, jun. 2013. Disponível em: http://issuu.com/revis-taenfoquesufrj/docs/vol12_1. Acesso em: 27 abr. 2021.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *Hetohoky: um rito Karajá*. Goiânia: Editora UCG, 1994.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *O desencanto do Oeste: memória e identidade social no médio Araguaia*. Goiânia: Ed. da UCG, 2001.

LIMA, Nei Clara de et al. *Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia – dossiê descritivo do modo de fazer ritxoko*. Goiânia: Museu Antropológico/Universidade Federal de Goiás/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2011.

MORPHY, Howard. Arte como um modo de ação: alguns problemas com Art and Agency de Gell, Tradução de Guilherme Ramos Cardoso, *Revista Proa*, n. 3 v. 1, 2011. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/viewFile/2626/2033>. Acesso em: 27 abr. 2021.

NOGUEIRA, Michelle Resende de. As ceramistas karajá e o registro de suas ritxoko: relatos e experiências de pesquisa. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/788/o/Diss_Final_Michelle_Nogueira_de_Resende_19.12.2014.pdf. Acesso em: 27 abr. 2021.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. Transformando dor em arte: o ofício das ceramistas karajá como forma de resiliência histórica. In: SILVA, Telma Camargo da (Org.). *Ritxoko*. Goiânia: Câne Editorial, 2015.

VELTHEM, Lucia Hussak van, O objeto etnográfico é irredutível? Pistas sobre novos sentidos e análises. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, v. 7, jan./abr. 2012. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=394034995005>. Acesso em: 27 abr. 2021.

WHAN, Chang. *Ritxoko. A voz visual das ceramistas Karajá*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=195264. Acesso em: 27 abr. 2021.