

TESOUROS INY-KARAJÁ

Manuel Lima Filho
(organizador)





Universidade Federal de Goiás

Reitor

Edward Madureira Brasil

Vice-Reitora

Sandramara Matias Chaves

Diretora do Cegraf UFG

Maria Lucia Kons

CONSELHO EDITORIAL

Comissão Editorial do Museu Antropológico

Amanda Luiza Birck (MA/UFG)
Cláudia Regina Ribeiro Rocha (MA/UFG)
Ênya Paula Moraes da Silva (MA/UFG)
Mayara Domingues Monteiro (MA/UFG)
Rosani Moreira Leitão (MA/UFG)
Rossana Klippel de Souza José (MA/UFG)
Silvânia Batista de Amorim (MA/UFG)
Tatyana Beltrão de Oliveira (MA/UFG)

Comissão Editorial da Coleção Epistemologias

Aline da Cruz (FL/UFG)
Carlos Roberto dos Anjos Candeiro (FCT/UFG)
Cláudia Regina Ribeiro Rocha (MA/UFG)
Rosani Moreira Leitão (MA/UFG)
Rossana Klippel de Souza José (MA/UFG)

Conselho Editorial da Coleção Epistemologias

- Alexandre Ferraz Herbetta (FCS/UFG), Goiânia-GO, Brasil.
- Antonio Carrillo Avelar (UPN e UNAM), Cidade do México-CDMX, México.
- Drielli Peyerl (IEE/USP), São Paulo-SP, Brasil.
- Enrique Francisco Antonio (Enbio), Oaxaca, México.
- Giane Vargas Escobar (Campus Jaguarão/Unipampa), Jaguarão-RS, Brasil.
- Gilson Ipaxi'awyga Tapirapé (Tenywaawi) (EE Indígena Tapi'itáwa, TI Urubu Branco), Confresa-MT, Brasil.
- Julieta Paredes Carvajal (Feminismo Comunitário Internacional), Bolívia.
- Júlio Kame Ribeiro Apinajé (EE Indígena Tekator, TI Apinajé), Tocantinópolis-TO, Brasil.
- Luciana de Oliveira Dias (FCS/UFG), Goiânia-GO, Brasil.
- María Leticia Briseño Maas (ICE/UABJO), Oaxaca, México.
- Mariana de Campos Françaço (Faculdade de Arqueologia/Universidade de Leiden), Leiden, Países Baixos.
- Marília Xavier Cury (MAE/USP), São Paulo-SP, Brasil.
- Mônica Veloso Borges (FL/UFG), Goiânia-GO, Brasil.
- Odair Giralдин (Campus de Porto Nacional/UFT), Porto Nacional-TO, Brasil.
- Renata de Lima Silva (FEFD/UFG), Goiânia-GO, Brasil.
- Sinvaldo Oliveira Saraiva (Prof. Wahuka) (SEDUC-GO), Senador Canedo-GO, Brasil.
- Zita Rosane Possamai (FABICO/UFRGS), Porto Alegre-RS, Brasil.

Realização:



Apoio:



TESOUROS
INY-KARAJÁ

Manuel Lima Filho
(organizador)

Ilustrações: *Ciça Fittipaldi*

CEGRAF UFG

2021

© Manuel Lima Filho, 2021

© Cegraf UFG, 2021

Revisão:

Fernando de Freitas Fernandes

Editoração Eletrônica:

Julyana Aleixo Fragoso

Capa:

Ciça Fittipaldi

Fotografia: *Lucas Veloso Yabagata*

Design gráfico: *Luana Santa Brigida*

Ilustrações:

Ciça Fittipaldi

Grafismo Iny-Karajá: *Mahiru Karajá (Coleção Telma Camargo da Silva)*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

GPT/BC/UFG

T337 Tesouros Iny - Karajá [E-book] / organizador, Manuel Lima Filho. –
Goiânia : Cegraf UFG, 2021.
490 p. : il. - (Coleção Epistemologias)

Inclui referências.

ISBN (E-book): 978-85-495-0441-8

1. Índios Karajá - Usos e costumes. 2. Arte Karajá. 3. Museus e coleções etnológicas. 4. História. 5. Antropologia - Pesquisa. I. Lima Filho, Manuel.

CDU: 39(=081:81)

Bibliotecária responsável: Adriana Pereira de Aguiar / CRB1: 3172

COLEÇÃO
EPISTEMOLOGIAS

A Coleção Epistemologias de livros em formato eletrônico (e-books), do MA/UFG tem o intuito de estimular a produção e a divulgação de livros com perfil acadêmico e didático produzidos por pesquisadoras/es, docentes, técnicas/os e discentes nas áreas de Antropologia Social e Cultural, Antropologia Biológica, Arqueologia, Etnolinguística, Museologia, Arte e Cultura Popular, Patrimônio Cultural, Educação Intercultural, Etno-História, Geociências e áreas afins.

Sumário

Apresentação 10

Lucia Hussak van Velthem

Fazendo coisas com os Iny-Karajá 20

Manuel Lima Filho

COLEÇÕES

**O fascínio do quartzo: notas sobre resiliência
a partir de um conjunto de tembetás (*ijé*) 32**

Manuel Lima Filho

Edmundo Pereira

**Imagens, tempos e classificações:
do (re)conhecer ao retorno dos objetos museais
para a aldeia..... 63**

Manuel Lima Filho

Rafael Andrade

**Heloisa Fénelon e a etnografia do
desenho iny-karajá 108**

Crenivaldo Veloso

**Nem tudo está perdido! Coleções de *ritxoko*
em museus da Alemanha 150**

Manuelina Maria Duarte Cândido

NARRATIVAS

***Brotyrè: a solidariedade institucionalizada entre os Iny-Karajá* 179**

Chang Whan

Waxiaki Karajá

***Ritxoko: objeto lúdico no universo multiétnico de crianças iny-karajá* 204**

Telma Camargo da Silva

FAZERES

***A plumária dos Iny-Karajá: pássaros e artistas da Ilha do Bananal* 227**

Manuel Lima Filho

Lucas Veloso Yabagata

***(K)awá-(k)awá: fragmentos de uma etnografia da boneca de madeira iny-karajá* 251**

Gustavo de Oliveira Araújo

***As bonecas de cerâmica iny-karajá e a pedagogia das ceramistas mestras*..... 291**

Rosani Moreira Leitão

LUGARES

Navegando no *Berohokỹ*: práticas, narrativas e experiências com o povo Iny-Karajá a partir de Aruanã, Goiás..... 346

Camila Azevedo de Moraes Wichers

A Ilha do Bananal como tesouro iny-karajá 391

Vittor Andrade Vieira de Melo

VIRTUALIDADES

Os Iny-Karajá e o Museu Antropológico da UFG: um paralelo de transformação 422

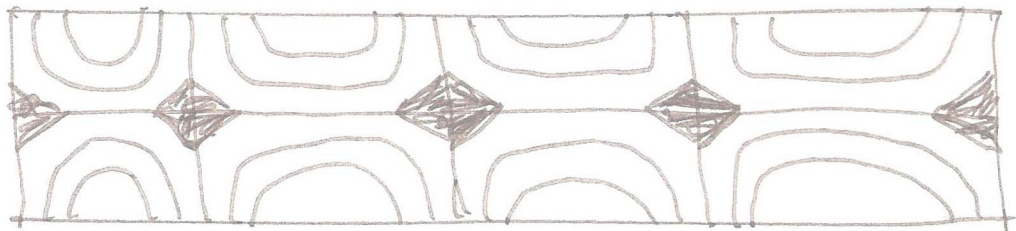
Emanuelle Bianca Dallara

Coleções de etnologia e acervos digitais: trançados iny-karajá em rede 450

Marília Caetano Rodrigues Morais

Sobre os autores 485





Apresentação

A presente antologia, coordenada por Manuel Lima Filho, percorre diferentes caminhos e procede a recortes estimulantes que, em conjunto, favorecem uma articulação produtiva entre os capítulos sobre os Iny-Karajá e seus tesouros. Caracterizada pela unidade na diversidade, expõe questões comuns que partem de propósitos investigativos a respeito de processos de produção e de reprodução de práticas, de conhecimentos, de sensibilidades, assim como apresenta territórios, objetos e narrativas pessoais. De variados campos emergem eixos que orientam as reflexões, algo como uma espécie de plataforma de partida sobre a qual se apoiam os capítulos, que são então reconfigurados segundo parâmetros próprios. Essa plataforma revela uma postura inclusiva, que se concretiza através do estabelecimento de um diálogo constante com os Iny-Karajá, e na qual se engajaram os corpos e as mentes dos autores.

Em conjunto e separadamente, os capítulos representam importantes contribuições para o conhecimento da sociedade, do território, da história, da materialidade e da arte iny-karajá. Nesta direção, em trabalhos anteriores, foram apresentadas reflexões oriundas de muitos anos de pesquisa e também derivadas de estudos recentes. Na presente cole-

tânea esses estudos se associaram, delineando caminhos que ora se entrelaçam, ora correm paralelos. Um dos movimentos está relacionado com a memória – individual e coletiva–, que se exerce a partir de uma experiência estética, propiciada pela visualização de objetos do passado e do presente.

Do passado chegam referências, lembranças, ensinamentos e muitos outros elementos que se interligam para a compreensão das categorias através das quais os Iny-Karajá pensam e formulam seu sistema material e suas experiências estéticas. Neste sentido, e em uma camada mais profunda, são revelados elementos que tocam os sentidos: a maleabilidade da cerâmica, a frieza do quartzo, a leveza das plumas, a densidade da madeira, pois eles garantiriam a potência dos atos criativos e do patrimônio dos Iny-Karajá, lançando pontes entre os componentes técnicos e funcionais e os valores socializantes.

Está presente uma perspectiva voltada para a constituição de uma interioridade, um “olhar sentimental”, que produziria relações particulares das pessoas Iny-Karajá entre si, na vida social e com o mundo exterior. Assim, alguns textos apresentam ações e intenções que se relacionam com a busca de “visibilidade” e como ela se constitui. São então enfatizadas as relações externas, umas voltadas para a comercialização de objetos, e outras que são concretizadas por meio de ações patrimoniais e de museologia colaborativa em que ocorrem processos de constituição de acervos on-line.

Alguns dos capítulos reunidos nesta antologia descrevem os processos e os resultados de diferentes projetos, alguns dos quais concluídos, e que tinham como objeto de

estudo a coleção William Lipkind no Museu Nacional. Esses projetos desaguaram na formatação de uma nova proposta de pesquisa: “Thesaurus Karajá: diálogo intercultural e museologia compartilhada”, que é focado de modo exploratório em diversos capítulos. Distintas possibilidades de reflexão são reveladas a partir de outros projetos: “Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais”; “Rio Araguaia: lugar de memórias e identidades” e que estabelecem um perfeito diálogo entre si e com os demais, no contexto da coletânea.

No quadro da antologia são descritas e analisadas ações tecidas com múltiplos fios, conectados ao patrimônio musealizado dos Iny-Karajá. Diferentes capítulos destacam a importância da consideração dos objetos musealizados em uma nova perspectiva, por meio da revisão crítica das práticas de colecionamento, e de propostas de pesquisas e curadorias compartilhadas. A coletânea se alinha a esse movimento ao se voltar para um (re)pensar sobre os acervos etnográficos, a partir de levantamentos, estudos e disponibilização de acervos, mas sobretudo por meio da promoção do reencontro dos Iny-Karajá com objetos produzidos pelos seus antecessores e colecionados no passado. Representativos desses enfoques são os capítulos “Imagens, tempos e classificações: do (re)conhecer ao retorno dos objetos museais para “aldeia”; “Os Iny-Karajá e o Museu Antropológico da UFG: um paralelo de transformação”; “Heloisa Fenelon e a etnografia do desenho iny-karajá”; “Nem tudo está perdido! Coleções de *ritxoko* em museus da Alemanha”; “Coleções de etnologia e acervos digitais:

trançados iny-karajá em rede”, o qual comporta aspectos da disponibilização de acervos.

Portanto, alguns capítulos contêm reflexões a respeito de ações que contaram com a participação dos Iny-Karajá na reativação de memórias e de trajetórias de parentes e de pessoas importantes, suscitadas pelas coisas de coleções museais. Paralelamente, outros enfoques relatam novas possibilidades de classificação, organização e até mesmo de interpretação e produção de significados sobre os componentes de uma dada coleção.

Os textos tanto consideram como se alinham a uma proposta, expressa por um movimento relativamente recente, no qual determinados museus brasileiros se tornaram territórios onde crescem as pesquisas, a militância, o engajamento e as ações políticas. Foram assim incluídas pautas relativas às discussões sobre o papel a ser desempenhado pelas sociedades indígenas no seio dessas instituições, papel este potencializado através das políticas nacionais de proteção ao patrimônio imaterial, consolidadas no início do século XXI. Desta forma, nos museus, a modesta atuação dos povos indígenas vem sendo substituída, com vigor, por meio da implantação de experiências museológicas colaborativas que associam antropólogos, técnicos e pessoas indígenas

Descobriu-se que tais experiências constituem campos de atuação particularmente fecundos para o protagonismo atual dos povos indígenas. Os museus converteram-se, assim e para esses povos, em espaços de atuação política

na produção de um discurso próprio, relativo ao direito à memória diferenciada. Ademais, como um dos resultados dessa atuação, multiplicaram-se, em várias regiões do país, os museus indígenas, que constituem locais de interlocução e de valorização cultural dos atores envolvidos.

Esses movimentos se ancoram no pressuposto de que os objetos de museu não são apenas representações de cultura, mas também modelos para a reprodução da cultura, modelos para uma prática cultural. Eles informam não só sobre o que é determinada cultura indígena, mas também sobre o que ela deveria e procura ser, como destacou Roger Sansi sobre objetos do candomblé que foram musealizados.

Na atualidade, o papel sincronizador do museu deve extrapolar o fazer museológico tradicional, relacionado com a preservação material dos acervos, e se abrir para as dimensões sociopolíticas dessa preservação, ampliando os horizontes de reconfiguração das sociabilidades em seus espaços. É necessário, portanto, que sejam efetivados, cada vez mais, movimentos institucionais afirmativos no sentido de garantir a acessibilidade plena aos componentes das coleções e, paralelamente, o reconhecimento dos saberes dos povos indígenas na gestão e qualificação das coleções que os museus abrigam.

Como é enfocado em diferentes textos da coletânea, o que está em pauta no campo compreendido pelos museus e suas coleções é o estabelecimento de um necessário ir e vir entre pesquisadores, colecionadores, técnicos de museus e os interlocutores indígenas, os quais devem poder acessar

o que foi dito, escrito, coletado, sobre eles e entre eles. É desejável que essas atividades propiciem um movimento para que os conhecimentos e a memória, agregados aos bens materiais, retornem às suas culturas de origem, onde poderão ser processados sob a forma de novas conexões.

Lugares como os que os museus representam constituem uma temática relevante nesta antologia, como destacado. Mas outros espaços e lugares são igualmente significativos, porque remetem à noção de terra e de território. Mediados por suas formas de organização sociopolítica, os territórios indígenas são constituídos por uma infinidade de fatores que são determinantes para o estabelecimento das necessárias conexões.

A apreensão indígena do território envolve circuitos que são inscritos espacial e temporalmente pelas unidades sociais, os padrões de residência, as redes de troca e de aliança, os espaços de circulação e a exploração dos recursos ambientais. Para os povos indígenas, conhecer um lugar é conhecer e relatar a sua história, o seu potencial, os elementos que o converteram em ponto de referência para ações presentes e experiências futuras, como destacou Marcela Coelho de Souza a respeito dos Kinsedjê. Assim sendo, o conhecimento territorial requer o desenvolvimento de comportamentos apropriados em relação a determinados lugares, pois representam contextos que são espacial e temporalmente importantes para os processos de sociabilidade humana.

Os capítulos “Navegando no *Berohokỹ*: práticas, narrativas e experiências com o povo Iny-Karajá a partir de Aruanã, Goiás” e “A ilha do Bananal como tesouro iny-karajá” nos remetem ao território desse povo indígena e ao fato de ser constituído por espaços distintos que encerram dimensões concêntricas de distanciamento do núcleo social, representado pelas comunidades. Comportam as roças e, mais além, os rios, as terras florestadas, onde são encontrados uma multiplicidade de recursos, vegetais, animais, minerais, os quais constituem elementos essenciais para a vida dos Iny-Karajá. Os domínios distanciados do núcleo comunitário são especiais locais de memória e de formulação de mitos e, assim, palco de diferentes processos de rememoração, como é destacado nos dois capítulos mencionados.

A referência à memória está presente nos bens materiais e, associado aos processos de criação, circulação e consumo, tem sido assumido em vários campos das ciências humanas, enquanto perspectivas a partir das quais os objetos podem ser apreendidos e analisados. Os estudos de cultura material ou de “antropologia dos objetos” passaram a contemplar, recentemente, as interpretações que olham para esse domínio enquanto apresentador de questões centrais e não mais periféricas e, ainda, como de especial relevância para a compreensão das comunidades que criam e produzem objetos e também os utilizam, trocam, consomem e descartam.

Alinhando-se a essa nova vertente, vários dos capítulos da coletânea estão voltados, de uma forma ou de outra, para os objetos e as coisas, perspectiva que está indicada no

próprio título, por meio do termo “tesouros”. Neste sentido, devem ser destacados: “O fascínio do quartzo: notas sobre resiliência a partir de um conjunto de tembetás (*ijê*)”; “A plumária dos Iny-Karajá: pássaros e artistas da Ilha do Bananal”; “(*K*)*awá*-(*k*)*awá* – Fragmentos de uma etnografia da boneca de madeira Karajá; “As bonecas de cerâmica iny-karajá e a pedagogia das ceramistas mestras”; e “*Ritxoko*: objeto lúdico no universo multiétnico de crianças iny-karajá”, que apresenta uma narrativa visual sobre as bonecas de cerâmica.

Os capítulos nos informam que nas comunidades dos Iny-Karajá, adornos plumários ou de quartzo, bonecas de cerâmica, de madeira, ou trançados de fibras naturais possuem uma vida intensa, pois estão encerrados em uma complexa rede de práticas e de propósitos, como mediadores de múltiplas conexões e relações. Os textos destacam o fato de não se trata de simples coisas, porque os objetos possuem perspectivas de sujeito e, desta forma, possuiriam um ciclo de vida. Muitos deles constituem instrumentos de negociação política, de empoderamento e reconhecimento, além de serem dotados – como é o caso das bonecas de cerâmica e de madeira – de valores de uso e de troca. Remetem, ademais, a uma perspectiva entre grupos, a um diálogo com os não humanos, e ainda, a conexões com tempos e mundos distantes, o que ocorre sobretudo nos rituais efetivados pelos Iny-Karajá. Nessas cerimônias, como descreve o capítulo “*Brotyrè*: a solidariedade institucionalizada entre os Iny-Karajá” –, são efetivadas relações formais que visam a proteção dos jovens iniciados.

As perspectivas adotadas nesses estudos se voltam, portanto, para uma concepção contemporânea que focaliza a dimensão “interna” dos objetos, as suas propriedades intrínsecas e as estruturas fundamentais das representações a eles conectadas, porque evocariam outras possibilidades, além de suas funções e do aspecto formal. Alguns dos textos compõem biografias de objetos, ao longo de cadeias valorativas que, além dos contextos de produção-circulação-recepção, ressaltam uma condição de agente social, por meio do imbricamento de trajetórias variadas. São destacados regimes e políticas de valor relacionadas e articuladas aos objetos, às coisas, pois expressam visões distintas de ser e estar no mundo.

Escrevi alhures que “olhar para objetos indígenas é olhar para coisas surpreendentes, porque não previsíveis” o que me permite destacar que, entre os povos indígenas, os objetos não são produzidos unicamente para serem utilizados. Constituem, inicialmente, em pontos de convergência, de intenções, de relações, de objetivos, como mencionou Aristóteles Barcelos Neto para os Wauja. Assim, para os indígenas, criar e confeccionar objetos, artefatos, representa a possibilidade de reafirmar uma visão de mundo, de pensar o individual e o coletivo, de construir e manter tanto a sua identidade como a alteridade. Portanto, a distinção entre função prática e função simbólica não se aplicaria aos objetos, como ocorre no pensamento ocidental. O mesmo sucede na diferenciação que é aplicada às pessoas e às coisas, assim como aos corpos e os artefatos, porque existe antes uma continuidade entre esses dois referentes. Esses aspec-

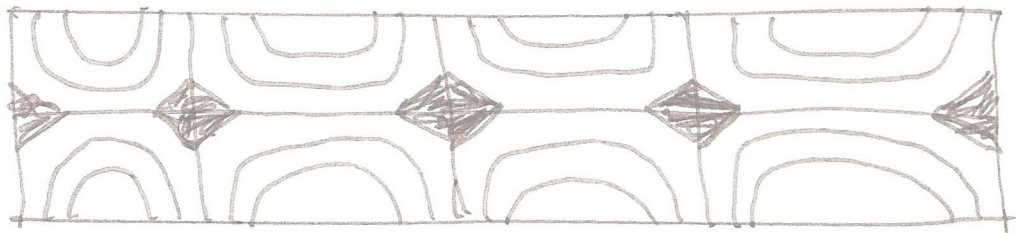
tos colocam em evidência a capacidade de ação dos artefatos e a qualidade construtiva dos corpos, como foi apontado em diversos estudos antropológicos recentes e, igualmente, em alguns dos capítulos.

Como sabemos, a antropologia sempre se interessou pelas coisas e as suas relações com as pessoas e as sociedades. Um campo epistemológico se criou em torno dos objetos e, particularmente, sobre objetos individualizados, como é destacado nos capítulos que tratam do tema, nesta antologia. Assim, artefatos de cerâmica, penas, madeira, quartzo são apreciados e acompanhados em sua trajetória individual que destaca o histórico de suas singularizações sucessivas, de suas classificações e reclassificações que são formuladas e aplicadas de acordo com categorias socialmente construídas por seus criadores, em suas práticas e intenções.

A fabricação de um “objeto” escrito, um texto, pressupõe a intenção de torná-lo atraente em um sentido amplo e esse propósito se dirige, de modo eletivo a certas pessoas, a certos grupos. As pesquisas realizadas conduzem especialistas a produzirem, de modo individual ou coletivo, textos que se caracterizam por terem diferentes propósitos, inclusive, o de serem desejáveis e interessantes para eles próprios e para aqueles que os lerem. Os autores dessa antologia, nos convidam a descobrir, cada qual em um terreno diferente e segundo uma perspectiva própria, os resultados de suas experiências, análises e fabricações.

Lucia Hussak van Velthem

Museu Paraense Emilio Goeldi – MCTI



Fazendo coisas com os Iny-Karajá

Manuel Lima Filho

No ano de 1992, o professor Júlio Cesar Melatti – meu orientador de mestrado na Universidade de Brasília – me convidou para eu fazer um verbete sobre os Iny-Karajá para a *Enciclopédia dos Povos Indígenas* do Instituto Sócio Ambiental (ISA) (Lima Filho, 1999). Seguindo sua sempre preciosa orientação, incluí no verbete os aspectos que tratavam do tema da “Cultura Material”. Naquela ocasião, fiz uma síntese das principais manifestações materiais do grupo, disponíveis na literatura etnográfica desde 1888, com os registros de Paul Ehrenreich até os meus próprios registros ao estudar o *Hetohokỹ* – o rito de iniciação masculina do grupo –, quando convivi com eles por seis meses (Lima Filho, 1994).

Entre os trabalhos que versavam sobre a cultura material dos Iny-Karajá, dois me tocaram mais de perto. *A arte e o artista na sociedade Karajá*, de Maria Heloisa Fénelon Costa (1978), do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional (SEE)/UFRJ, que adiantava na época a impor-

tância de se pensar a arte indígena, no caso as bonecas de cerâmica – *ritxoko* – e o grafismo corporal, como expressão estética de alto valor cultural humano, em que nada justificava a assimetria evocada historicamente pelos conceitos ocidentais, de considerar a arte “primitiva”, “inferior” ou exótica. Conheci Maria Heloísa Fénelon Costa no Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (UFG) quando transcrevi com Ijasebery, Iny-Karajá, as inúmeras narrativas a mim contadas na aldeia durante a pesquisa de campo. Ela olhou um dos desenhos que Waritaxi fizera e me disse: – Veja as perspectivas do desenho dele!

O outro trabalho é de autoria de Edna Luísa de Melo Taveira (1980, 1982), que detalhadamente estudou a cestaria com suas inúmeras formas, estilos e desenhos, que resultou em sua dissertação de mestrado orientada por Thekla Hartmann na Universidade de São Paulo. Anos mais tarde, na minha pesquisa com a Coleção William Lipkind (1938 – 1939) (Lima Filho, 2017), reencontrei com a pesquisa da professora Edna, que estudou algumas cestarias da coleção do antropólogo/linguista estadunidense.

O estudo da Coleção William Lipkind foi alvo de três projetos por mim coordenados. “Kanaxywe e o mundo das coisas Karajá – patrimônio, museus e estudo da Coleção William Lipkind do Museu Nacional” (2013 – 2016) foi financiado pelo CNPq. Nessa fase da pesquisa contei com o apoio inestimável dos servidores técnicos de SEE/MN, Crenivaldo Regis Veloso Junior, Michele de Barcelos Agostinho, Rachel Correia Lima e Pedro Ernesto Correa

Ventura (*in memoriam*). Estiveram comigo nessa importante fase inicial as bolsistas do CNPq (modalidade bolsa técnica), as museólogas Cecília de Oliveira Ewbank e Maria Pierro Gripp e Rafael Santana Gonçalves de Andrade, então orientando de mestrado, hoje doutorando do PPGAS/MN/UFRJ. O projeto adquiriu para o SEE/MN uma mapoteca para o acondicionamento das plumárias, uma mesa dobrável de trabalho e um aparelho de controle de umidade.

Na segunda etapa da pesquisa, um outro projeto foi elaborado e recebeu o nome de “Compartilhar saberes: o fluxo das coisas karajá e a Coleção William Lipkind do Museu Nacional, UFRJ” (2016 – 2018), uma vez que a complexidade da pesquisa com relação à coleção não permitiu a sua conclusão na fase anterior, como, por exemplo, a ida dos Iny-Karajá ao Museu Nacional para oficinas de trabalho com os artefatos. Contudo essa importante etapa da cadeia operacional da pesquisa também não foi realizada nesse novo projeto, por falta de recursos suficientes.

Apesar da escassez de recursos, redirecionei o planejamento, e com a acolhida do PPGAS/MN, realizei um ano de pós-doutorado sênior com auspícios da Faperj, sob a supervisão do Professor João Pacheco de Oliveira, o que deu novo ânimo à pesquisa, sendo, inclusive, agraciado num edital público da Capes/Fulbright. Na oportunidade, passei três meses nos EUA pesquisando os bastidores históricos e etnográficos da Coleção William Lipkind, tendo sido acolhido pelo antropólogo Bret Gustafson da Washington University in Saint Louis.

Somou-se a esse novo ânimo a chegada do professor Edmundo Pereira no Departamento de Antropologia/MN/UFRJ, que ofereceu suporte acadêmico e técnico possível, se configurando como um interlocutor de peso na pesquisa, assim como Renata de Castro Menezes, da mesma instituição, propiciando um excelente ambiente acadêmico para as reflexões sobre cultura material, coleções, cidadania, riscos, políticas patrimoniais. Da mesma forma, fui acolhido pelo Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (Laced), na pessoa do professor Antonio Carlos de Souza Lima. A todo/as os meus sinceros agradecimentos. Ainda no campo da reciprocidade da dádiva, agradeço a acolhida no Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, na pessoa do professor José Pimenta Vieira Pimenta, que me possibilitou a dedicação na pesquisa na Biblioteca Central da UnB e a participação em seminários, assim como aos colegas do Museu Antropológico e da Faculdade de Ciências Sociais da UFG, quando me licenciei por três meses para a pesquisa. Agradeço à importante colaboração de Dalton Lopes Martins – professor da Faculdade de Ciência da Informação (FCI) da UnB –, coordenador do Projeto Tainacan, que coordenou uma oficina de treinamento para o Museu Antropológico da UFG e nos ofereceu assessoria técnica, que permitiu a construção do “Thesaurus Iny-Karajá”. Por fim, o presente estudo e resultados não seriam igualmente possíveis sem a perspectiva crítica e acolhida generosa e com afeto de Dom Pedro Casaldáliga (*in memoriam*), que nos colocou à dispo-

sição os arquivos e a estrutura da Prezalia de São Félix do Araguaia (MT).

Passei a desenvolver estudos nas dependências do Museu Antropológico da UFG contando com uma equipe de bolsistas de iniciação científica e voluntários da graduação. Como não pudemos ir com os Iny-Karajá ao Museu Nacional, fizemos oficinas com os discentes indígenas do curso de Licenciatura Indígena do Núcleo Takinahakỹ/UFG e representantes do grupo que vinham à Goiânia para tratamento de saúde. E assim, a coleção foi sendo qualificada durante essa etapa. É importante dizer que dois bolsistas de Iniciação Científica (CNPq) se preparavam para conhecer de forma presencial a coleção e participar do prêmio Giralda Seyferth quando o incêndio no Museu Nacional ocorrera, no dia 2 de setembro de 2018. Adiada, a viagem foi realizada depois sendo que Marília Caetano Rodrigues Morais foi agraciada com o 2º lugar do referido prêmio e, mais tarde, com dois prêmios Lèvi-Strauss, da Associação Brasileira de Antropologia, sendo um deles em primeiro lugar.

Terminado o segundo projeto com os dados da pesquisa no Museu Antropológico da UFG, e em razão do grande impacto sofrido academicamente e pessoalmente ao ver o Museu Nacional, o SEE e Coleção William Lipkind em chamadas pela televisão, decidi propor uma terceira etapa da pesquisa por meio de um projeto intitulado “Thesaurus Karajá: diálogo intercultural e museologia compartilhada” (2019 – 2021). O foco principal foi devolver aos Iny-Karajá, ao Museu Nacional e ao país a Coleção William Lipkind,

agora em formato digital, por meio da Plataforma Digital Tainacan. O projeto contou ainda com uma dedicada equipe de estudantes, pesquisadores do Museu Antropológico/UFG e consultores sem os quais o projeto não teria êxito.¹

Registro também as especiais participações nesse projeto coletivo de produção acadêmica e de vida às profissionais que engrandecem esse trabalho: Lucia van Velthem, do Museu Paraense Emílio Goeldi, que nos brinda com sua apresentação, e Ciça Fittipaldi, com alta sensibilidade artística escorrendo pelo pensamento e pelas mãos, mergulhada nas várias experiências de expressões estéticas com grupos indígenas, assim como à museóloga Luana Vieira Silva, que apostou na tradução da criação da Ciça e na linguagem dos recursos digitais, resultando na capa do livro e na preparação das pranchas, generosamente apresentadas por Ciça Fittipaldi.

Foram nove anos de pesquisas financiadas pela UFG, CNPq, Faperj, Capes/Fulbright – com apoio da Washington University in Saint Louis (EUA) –, Museu Nacional/UFRJ, Departamento de Antropologia da UnB e Museu Antropológico da UFG.

O que apresentamos agora neste livro é o resultado de partilhas de estudos, oficinas com os Iny-Karajá, com colegas da academia, aqui com especial deferência à memória da linguista Maria do Socorro Pimentel Barbosa, consultora dos estudos da língua e epistemologia iny-karajá, que

1 Todo/as podem ser consultados/as no site <https://acervo.museu.ufg.br/projetos/projetothsaurus/>.

nos deixou cedo, vítima da pandemia de covid-19. Os professores Sinvaldo Wahuá Karajá, da Secretaria Estadual de Educação do Estado de Goiás, Waxiaki Karajá, professora da Escola Maluá na aldeia Santa Isabel do Morro, Mônica Borges Veloso, da UFG, e Marcus Antonio Rezende Maia, da UFRJ, foram parceiros no auxílio das dúvidas linguísticas. Nesse sentido, esclarecemos que quando a se referir à língua do grupo, em processo de transformação, optamos em nomear o grupo como “Iny-Karajá”, considerando como uma etapa de transição, uma vez que apesar do nome “Karajá” ser consagrado na literatura, muitos já preferem usar apenas o nome “Iny”.²

Ressalto ainda a importância dessa longa empreitada na formação de novos profissionais em antropologia e ciências sociais, como práticas de uma antropologia da amizade e partilha de repertórios de conhecimento. Por isso, o/a leitor/a vai se deparar com textos de professores/pesquisadores seniores, outros em formação, como mestrado, doutorado e ainda textos de graduando(a)s em fase de término de curso.

Apresento então os tesouros iny-karajá, ou parte deles que, generosamente, foi conosco construída/compartilhada pelos representantes da comunidade indígena. Demos assim continuidade quando tudo começou, em 1989, às margens do Araguaia, levando comigo as inquietações de

2 Tomamos como referência o trabalho de Maria do Socorro Silva Pimentel (2017), assim como as lições oferecidas por Wahuá e Waxiaki, para grafar os nomes indígenas como *Harwalò*, iny rybè, *ijadòma* e *iny*.

um neófito de antropologia, o sertão poético e dramático do meu pai, ribeirão do Araguaia, dentro de mim, e muitas amizades que seriam construídas: Maluaré, Arutana, Tebukua, Kohati, Hambearo, Mahuederu, Iwyraru, Isariri. Camadas das memórias que florescem como as flores dos ipês no mês de setembro quente e seco do cerrado.

O livro conta com a presença dos Iny-Karajá em todos os níveis, desde o início, quando a pesquisa foi consentida pelo grupo, tanto na visita técnica ao Setor de Etnologia e Etnografia (SEE) do Museu Nacional/UFRJ, como apresentado nas aldeias; nas várias oficinas e entrevistas presenciais e remotas realizadas. Registro os meus agradecimentos ao Wenoná, Idjaruma, Waxiaki, Tuinaki, Djuassá, Dibexia, Jijuké, Sokroé, Wahuá, Wadehi, Beilari, Haruwiri, Ixyxe, Mahuederu, Waxiaki, Mayxy, Kaymote, Wadehi e Iwyraru e Ixydyweddu, Lukukui além das memórias de Isariri, Kuaxiru, Ijaseberi e Komantira.

Reuni os textos em subtemas à medida que eles iam sendo produzidos: **coleções, fazeres, lugares, narrativas e virtualidades**. A intenção foi a de oferecer uma organização mínima ao leitor sem estabelecer divisões rígidas, que nada combinam com os fluxos das narrativas e das concepções de ser e estar no mundo dos Iny-Karajá. Concepções que dão sentidos às suas materialidades e modo de fazer e saber. E, ao propor isso, penso em facilitar o diálogo com os estudos museológicos, por exemplo, habituados em classificações tipológicas presentes nos museus etnográficos, e, assim, provoca-se uma aproximação e/ou ruptura a favor

da interculturalidade. A teoria antropológica se faz presente nos textos pontuadas nas temáticas da cultura material, antropologia dos objetos, fluxos das coisas, agência, arte e patrimônio em diálogo com vários autores. Mais do que isso, ela se encontra com a concepção indígena de provocar a coetaneidade proposta por Johannes Fabian, de lá para cá, como quando Mahuederu, uma grande intelectual da aldeia de Santa Isabel do Morro, nos ensinou que contava as histórias dos Iny-Karajá, desenhando e pintando nos potes que ela fazia ao aprender com sua mãe. “ – Era um museu meu filho!” E, com Wahuá, que me falou que eu era como o pássaro xexéu (*hãbrusá*), pois ainda lembrava dos cantos do *Hetohokỹ*, as penas do pássaro são colocadas nos meninos para terem boa memória, pois o *hãbrusá* sabe imitar todos os cantos de outros pássaros. Suportes das memórias nos potes, no canto e nas penas dos pássaros. Moldar, pintar, tocar e ouvir.

As **coleções** aqui analisadas são representadas pela Coleção William Lipkind (1938 – 1939), do Museu Nacional/UFRJ, e Coleção Krause (1908), do Grassi Museum für Völkerkunde – Leipzig/Alemanha.

Os **fazeres** estão descritos tendo as bonecas de cerâmica (*ritxoo/ritxoko*), as bonecas de madeira (*kawá-kawá*) e vários enfeites plumários de cabeça, como *latenira*, *lorìlorì*, *raheto* e os grafismos, como fontes de estudos.

Os **lugares** estão relacionados com as práticas, vivências, narrativas da região de Aruanã (GO) e com as políticas desenvolvimentistas do Estado brasileiro com o

Parque Indígena do Araguaia, Ilha do Bananal (TO) e o tema da fronteira.

As **narrativas** aparecem em formas de visualidades sobre as crianças e as *ritxoko*, assim como o papel de um conjunto de parentes na formação na vida social dos Iny-Karajá, os *brotyrè*.

Por fim, as **virtualidades** são aqui pensadas enquanto meio tecnológico de se pensar a interação e a circulação sobre bens culturais materiais iny-karajá, disponibilizados na plataforma Tainacan.

Sejam bem-vindos/as ao fascinante mundo das coisas iny-karajá!

Referências

COSTA, Maria. Heloisa Fénelon. *A arte e o artista na sociedade Karajá*. Tese (Livre Docência em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1968.

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

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Karajá. In: ISA. *Enciclopédia dos povos indígenas*. São Paulo, dez. 1999. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Karaj%C3%A1>. Acesso em: 4 nov. 2021.

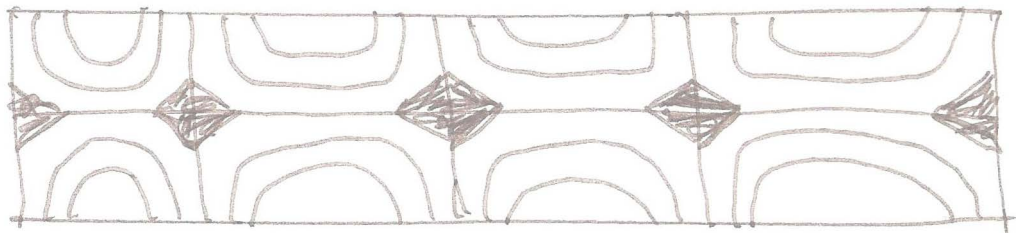
LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Coleção William Lipkind do Museu Nacional: trilhas antropológicas Brasil-Estados Unidos. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 473-509, 2017.

SILVA, Maria do Socorro Pimentel. Resistência e retomada da língua e do patrimônio cultural Karajá em Buridina. *Revista Linguística*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 231-244, 2017.

TAVEIRA, Edna Luísa de Melo Data: 1980 Título: Etnografia da cesta karajá Detalhes: *Revista do Museu Paulista – Nova Série*, São Paulo, v. 27, p. 227-58, 1980.

Coleções





O fascínio do quartzo: notas sobre resiliência a partir de um conjunto de tembetás (*ijé*)¹

Manuel Lima Filho
Edmundo Pereira

O sangue toca um corredor de quartzo.
A pedra cresce onde a gota tomba.
Assim nasce Lautaro da pedra
Pablo Neruda

No final dos anos 1930, um etnólogo estadunidense, chegado ao Brasil por meio da articulação entre instituições de ensino, pesquisa e musealização, “escava” um conjunto de objetos rituais masculinos de cemitério indígena iny-karajá (Figura 1). Tal operação se enquadra em trabalho mais amplo de colecionamento antropológico-cien-

1 Agradecimentos: aos companheiros e companheiras do povo Iny-Karajá, que ao longo dos anos tem acolhido gerações de antropólogos e compartilhado seus saberes; a equipe do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional/UFRJ; às agências de fomento que financiaram parte das pesquisas que permitiram este exercício: Edital Faperj Emergencial/2018, projeto Resgate Patrimonial; CNPq, Capes, Comissão Fulbright e Faperj – bolsa pós-doutoral sênior.

tífico, dentro das práticas de trabalho de campo, que no período ainda incluía artefatos linguísticos, materiais variados e remanescentes humanos. Classificados no idioma da cultura material como tembetás ou lambretes (*ijé*, em *iny rybè*), adornos labiais masculinos de quartzo, o conjunto seria remetido ao Museu Nacional do Rio de Janeiro como parte dos acordos de cooperação internacional que incluía a geração de coleção etnográfica em duplicata. O material aparecerá catalogado e iconografado ao longo das décadas seguintes. Recentemente, ganham nova vida com o trabalho de revisão crítica das práticas de colecionamento e proposição de pesquisas e curadorias compartilhadas, até seu desaparecimento no incêndio de 2 de setembro de 2018 que varreu o Palácio da Quinta da Boa Vista. Por fim, quando o Palácio se torna um sítio arqueológico e de perícia, são reencontrados, passam por processo de conservação e são exibidos na primeira das exposições no quadro geral da reconstrução da instituição museal.

Figura 1 - *Ijé* da Coleção William Lipkind (1938/39) do Museu Nacional/UFRJ, antes do incêndio de 2018



Fonte: Fotografia de João Maurício Bragança Garcia Lopes, 2016.

Este exercício objetiva reunir elementos de vida social destes objetos rituais, índices de feixes variados de relações sociais entre povos indígenas e, destes, com a sociedade nacional brasileira. Tomamos suas biografias como ponto de imbricamento de trajetórias variadas que põe em relação cientistas, projetos e instituições científicas e povos indígenas, e revela processos de governabilidade e contra-hegemonia.² Inspirados, sobretudo, nas reflexões de Appadurai (2007) e Koptoff (2006), que compõe biografias de objetos ao longo de cadeias valorativas, assim como em

2 A temática tem sido alvo de reflexão dos autores em vários grupos de trabalho da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) e da Associação Nacional de Pós-graduação em Ciências Sociais (Anpocs), que permitiu a publicação do dossiê *Coleções, colecionadores e práticas de representação* (Pereira; Lima Filho, 2018).

Gell (1998), que, além dos contextos de produção, circulação e recepção, ressalta, para certos casos, sua condição de agente social, fazemos agora um exercício de primeiras decomposições das facetas do quartzo tembetá em parte de sua trajetória de vida.

O *ijé* e suas múltiplas facetas

Do ponto de vista mineralógico, cristais são formações não triviais, que da cristalização de misturas líquidas conformam estruturas resilientes geométricas com elevado grau de simetria tridimensional. Sua conversão para uso humano requer, portanto, conhecimento de seus eixos por facetas (Bassi, 2015). Como objetos rituais e cotidianos de quartzo branco ou hialino, são encontrados ao longo de todo o continente americano, sendo valorizados por sua excepcionalidade material e por seu potencial mágico-religioso (Roosevelt *et al.*, 2009; Mansur *et al.*, 2019; Milheira, 2011).

Diante disso, as estratégias de obtenção de matéria-prima, manufatura, transação e uso são variadas, podendo tanto participar dos esbulhos de guerras quanto da diplomacia das tréguas e acordos de paz. Para o caso do conjunto ora seguido, Berta Ribeiro os classifica como “adorno labial roliço, com um prolongamento em T na extremidade que se introduz no beijo e a ponta oposta rombuda ou saliência em formato de cogumelo” (1988, p. 183). Ainda que o conjunto esteja classificado nas coleções karajá, sua “especialidade”, ressalta a autora, seria dos Apyãwa-Tapirapé,

que os comercializavam com os Iny-Karajá e Kayapó. Esta informação é corroborada por Krause (1940), Ehrenreich (1888), Baldus (1948) e Wagley (1988).

Dentre os Iny-Karajá, vamos encontrá-los em uso nos ritos de construção da masculinidade. Como pontuou Lima Filho (1999), estabelecem uma grande divisão social entre os gêneros, definindo socialmente os papéis dos homens e mulheres, referendado nos mitos e tangível nas práticas sociais. Aos homens cabe a defesa do território, a abertura das roças, as pescarias familiares ou coletivas, as construções das casas de moradia, as discussões políticas formalizadas na Casa de Aruanã ou praça dos homens (*Idjasó heto*), a negociação com a sociedade nacional e a condução das principais atividades rituais, já que eles equivalem simbolicamente à importante categoria dos “mortos”.

O menino iny-karajá aprende desde cedo que tem um longo caminho de aprendizado para a construção social da sua masculinidade, que deve passar por rituais de marcação corporal. A primeira iniciação visibiliza socialmente a mudança do status de classe de idade com a furação do lábio inferior com um dente de capivara, geralmente dado por seu tio materno. A partir desse momento, de maneira mais processual, o novo status do menino é acompanhado pela educação permanente de pais e irmãos mais velhos de que ele deve falar apenas ao modo dos homens. Isso acontece quando ele é considerado na faixa de idade entre 7 a 8 anos, denominados de *weryrykỹkỹ* (Lima Filho, 1994, p. 128).

A primeira iniciação tem o propósito de conduzir o menino e sua família na realização da grande festa do grupo à “casa grande”, o que requer grande preparativo de roças e produção de enfeites para os meninos e seus parentes de sua aldeia e os de fora, denominados de *brotyre*. A grande festa, além de ritualizar a entrada do menino, agora na faixa de 12 a 13 anos, conhecido como *jyre*, na Casa de Aruanã, tem proporções territoriais e sociais maiores que a primeira iniciação, pois envolve aldeias vizinhas que são convidadas a participar do ápice da festa, geralmente em fevereiro e março, tempo das grandes cheias do rio Araguaia, ciclo que se encerra em junho, quando o rio está novamente baixo (Lima Filho, 1994).

Os registros etnográficos mais recuados, de autoria do alemão Paul Enrenreich, em 1888, e de Fritz Krause, no ano de 1908, comprovam a prática ritual do grupo com relação aos homens por meio da “furação do lábio inferior”, bem como a excepcionalidade dos tembetás produzidos a partir de matéria-prima mineral:

O enfeite do lábio inferior é exclusivo dos homens. É feito de madeira de piúva, e tem uma ponta curta cortada obliquamente, ou então termina numa lamela longa e delgada que pende até o peito. Os meninos usam de preferência pedacinhos de concha em forma de T. O mais precioso enfeite labial, usado só em ocasiões festivas, fora das quais é guardado cuidadosamente num invólucro de algodão, é um tembetá comprido e pesado feito de quar-

to hialino ou róseo, a sua extremidade em forma de T é atravessada no lábio inferior, enquanto o botão cônico fica pendente. Dos exemplares da coleção, o maior mede 17 cm de comprimento. (Ehrenreich, 1948, p. 35).

Krause (1908), além de também nos remeter ao valor e uso dos tembetás minerais, coloca-os como de indústria tapirapé:

Um tipo especial é o dos botoques de pedra [...]. Para fazê-los, lasca-se quartzo, cristal de rocha ou alabastro, alisando os fragmentos de modo que parecem polidos. A boquilha se alarga consideravelmente e a ponta inferior termina num engrossamento. Com esses botoques enfeitam-se apenas os homens solteiros, e, somente por ocasião de festas especiais. Quando casam, presenteiam com eles algum parente mais moço. São muitos grossos os botoques de pedra, pelo que é preciso ampliar primeiro o orifício labial. [...] Dum segundo exemplar, existente na horda sul, tive notícia apenas depois de deixar a aldeia. Não são fabricados pelos Karajá, mas pelos Tapirapé, dos quais os negociam os Karajá da borda setentrional. Os da horda meridional compram-nos, por sua daqueles, e o preço importa então, ao que se afirma, numa canoa, num machado, num pote e num facão. São, pois, muito caros por serem também quebradiços, os índios

tratam-nos com muito cuidado envolvendo-os em panos para guardá-lo. Agora que os Karajá vivem em pé de guerra com os Tapirapé não podendo comprar mais botoques de pedra, os preços naturalmente aumentaram de maneira considerável. (Krause, 1940, p. 191).

Essa proveniência apyãwa-tapirapé dos tembetás de quartzo é confirmada por Herbert Baldus (1970, p. 65-66):

Falei dos Karajá como importadores de cantos: ferramentas e epidemias. Quero mostrá-los agora, como recebedores de um produto dos Tapirapé, pois a seguinte notícia acerca da existência desse produto entre eles contribui para evidenciar que já no século XVIII tiveram relações com aquela tribo tupi. Em 1799 diz o diário da viagem do governador João Manoel de Menezes que os Karajá têm “... as orelhas furadas em cujas metem um cilindro de duas linhas de diâmetro, e comprido de duas polegadas, também tem batoque, mas de pedra de mármore do mesmo comprimento que os cilindros das orelhas, na parte exterior uma porção de círculo de maior raio, que o do cilindro e na interior duas pegas para não sair com facilidade, outros metem o que bem lhes agrada” [...]. O produto tapirapé em questão é o mencionado “batoque de pedra mármore”, ou melhor, o tembetá de quartzo.

Mas se por um lado a literatura etnológica salienta, na relação Karajá-Tapirapé, que a trajetória dos tembetás (Figura 2) da coleção ora em estudo começa, afinal, nos Apyãwa-Tapirapé, que seria sua “especialidade”, é notável o que reporta Wagley, em nota, sobre a presença da versão mineral do objeto, na década de 1940, dentre este povo indígena:

Em 1940, existia apenas um desses adornos labiais tidos como “propriedade tribal” e guardado por Kamairahó. Os Tapirapé disseram que, em certa ocasião, possuíam maior número de tembetás de quartzo, mas cada qual pertencia a um homem de prestígio, havendo alguns enterrados com seus donos. Contaram que alguns adornos foram negociados com os Karajá em troca de um facão ou colares de contas. Os Tapirapé não lembravam ter visto fazer esses adornos labiais, mas alegavam que seus ancestrais sabiam fabricá-los. Não havia depósitos de quartzo leitos na região, mas Kamirá disse que podia ser encontrado a certa distância ao norte, onde se localizara a antiga aldeia de Chichutawa. (Wagley, 1988, p. 155).

Figura 2 - Tembetá de quartzo com 9,0 cm de comprimento, 3,8 cm de largura e 1,0 cm de altura, doado ao Museu do Índio (RJ)/Funai, em 1957



Fonte: Acervo do Museu do Índio/Funai, Brasil.

Apyãwa-Tapirapé: guerra e comércio entre vizinhos³

Na obra monumental de Herbert Baldus (1970), dedicada aos Apyãwa-Tapirapé, os tembetá estão dentre os objetos de destaque, aparecendo em vários momentos da obra, de seus aspectos materiais e técnicos até seus usos, significados e efeitos na vida ritual do povo indígena. Da

3 Não é objetivo aqui fazer uma revisão da literatura etnográfica sobre o lugar dos inimigos, na concepção do iny, segundo algumas interpretações, como a de Rodrigues (2008), entre os Javaé, e a de Nunes (2016), entre os Iny-Karajá. A ideia aqui é fazer o recorte dos Tapirapé no contexto em que os tembetá aparecem, objeto da nossa reflexão.

mesma forma, sua relevância no que se conforma entre guerra e comércio com seus vizinhos *iny-karajá* e *kayapó*. Para o caso destes últimos, cita passagem de Krause (1908), que tanto corrobora o uso ritual masculino do adorno entre os homens, quanto noticia parte da cadeia operatória de produção do artefato: “A matéria-prima trazida da região dos seringais pelos moços é, na aldeia, lavrada com pedras pelos homens” (Baldus, 1970, p. 128). Este ponto pode indiciar a ampliação do escopo de circulação dos tembetás de quartzo regionalmente, bem como localizar ao norte amazônico (Região dos Seringais) suas jazidas.

Circunscrevendo nossa trajetória, vizinhos da bacia do rio Araguaia, os *Iny-Karajá* e os *Tapirapé*, têm longa história de contato, em complexos arranjos de trocas socioculturais entre o comércio e a guerra. As aldeias que foram mais próximas no passado dividiam a proximidade da foz do rio *Tapirapé* com o rio *Araguaia*. Houve aldeia com casamentos interétnicos e eram representados na região como aldeia *Tapirajá*. Do ponto de vista linguístico são diferenciados. Os *Apyãwa-Tapirapé* são falantes da família *Tupi-Guarani*, ao passo que os *Iny-Karajá* falam a língua da família *Karajá*, do tronco *Macro-Jê*.

De acordo com Toral (2004), o grupo sofre forte depopulação, em meados do século XX, o que os aproxima mais dos *Iny-Karajá*, até então eram seus inimigos. O antropólogo ainda esclarece, trazendo para o século XIX o início das relações entre os povos:

Com os Karajá propriamente ditos mantém relações mais próximas no tempo: desde a metade do século XIX até o presente. Os Karajá setentrionais, principalmente, costumavam visitá-los durante a estação seca quando o grupo se encontrava nos campos ao sul da serra do Urubu Branco. Eram expedições de comércio que não raro degeneravam em choques armados, emboscadas ou surpresas sangrentas. Próximo a um local denominado Tyha, na beira do rio Tapirapé ao sul da serra do Urubu Branco, os Tapirapé assinalam dois cemitérios de guerreiros Karajá mortos aproximadamente em 1905 ou 1910 em dois grandes combates havidos no campo. Os Karajá procuravam, sobretudo, pilhar os bens dos Tapirapé raptar crianças e mulheres. Com efeito, boa parte dos visitantes ocidentais que estivera entre os Karajá setentrionais, no fim do século XIX [...] registram mulheres, moças e crianças tapirapé que viviam como cativos. (Toral, 2004, não paginado).

Apesar da hostilidade histórica, portanto, relatos etnográficos têm registrado que alguns atos de guerra levaram a um tipo de simbiose sociocultural entre os povos. Baldus relata que os poucos Apyãwa-Tapirapé vistos pelos brancos, no início do século XX, eram “na maior parte mulheres e crianças raptadas pelos Karajá” (Baldus, 1970,

p. 45).⁴ Do ponto de vista do comércio estabelecido entre os dois grupos, recupera que os tembetá de quartzo estavam nos mesmos regimes de valor que as araras-vermelhas, de grande predileção dos Iny-Karajá e mais raras no rio Araguaia. Redes e o urucum eram também mercadorias que os Apyãwa-Tapirapé permutavam em troca de ferramentas para usar nas lavouras.

Essa relação ambígua de hostilidade e de fascínio pela indústria dos Apyãwa-Tapirapé ganha outras dimensões no plano cosmológico-ritual. Do ponto de vista da guerra, os Iny-Karajá chamam os Apyãwa-Tapirapé (Figura 3) de *Wou* e fazem um ritual, conduzido pelo xamã, de controle do espírito do inimigo com oferecimento de alimentos para apaziguá-lo.⁵ Ao anunciar a morte de um inimigo na batalha em seu retorno à aldeia, o guerreiro iny-karajá entrega o espírito do inimigo morto ao filho da sua irmã, que deve, junto com sua família, fazer oferendas ao *Wou*, ação que é revestida de prestígio e fardo (Donahue, 1982; Lima Filho, 1994). Do ponto de vista do comércio e aquisição de bens raros, como reporta Eduardo Nunes (2016, p. 81):

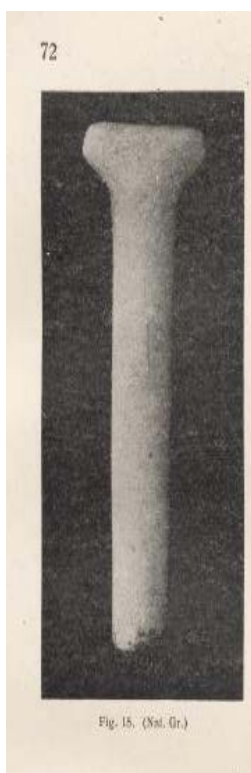
Os ornamentos corporais que os Karajá usam hoje e que consideram como propriamente humanos foram obtidos dos Tapirapé e dos Wèrè [...]. Quan-

4 Ver também Toral (1982, p. 19).

5 Donahue (1982) e Lima Filho (1994) esclarecem que o termo *Wou* acaba ganhando uma dimensão mais ampla, se referindo aos inimigos mortos pelos Karajá, alvos do ritual. Nunes (2016, p. 49) afirma que *Wou* se refere também ao termo “guerra”.

to aos primeiros, um enfeite leva seu nome: *wokudexi*, *woudexi*, “*dexi* dos Tapirapé”, uma franja de fios de algodão tingido com o vermelho do urucum que pende das partes posterior e anterior de um bracelete de algodão usado imediatamente acima do pulso, o *dexi*.

Figura 3 - Tembetá descrito por Wilhem Kissenberth como proveniente dos Apyãwa-Tapirapé⁶



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

6 Kissenberth (1916, p. 72).

Coleção William Lipkind: da escavação à curadoria compartilhada

No conjunto de 501 objetos dos Iny-Karajá tombados no Setor de Etnologia e Etnografia (SEE) do Museu Nacional/UFRJ, desde a primeira coleção, de 1897, do Bispo de Goiás Dom Eduardo Duarte e Silva, até a última, do ano de 1981, da Coleção Heloísa Fénelon e equipe, foram catalogados, do conjunto geral de *lambretes* de variados materiais, doze tembetás de quartzo, da Coleção William Lipkind (1939), e dois da Coleção Emil Heinrich Snethlage (1927) (Quadro 1).⁷

Quadro 1 - Dados do Catálogo Geral das Coleções Etnográficas do Setor de Etnologia e Etnografia/Museu Nacional

Número de tombo	Objeto	Procedência	Colecionador	Ano de tombamento
19529-19530	Tembetá	Aldeia Sta. Izabel, margem esquerda do rio Araguaia, pouco abaixo da boca do rio das Mortes, em frente à Ilha do Bananal	Emil Snethlage	1927
36679-36688	Tembetá	Fontoura	William Lipkind	1939

Fonte: SEE/Museu Nacional (UFRJ).

7 Ponto por investigar: cientista natural e etnólogo alemão, Emil Heinrich Snethlage (1897 – 1939), fez duas viagens científicas ao Centro-Oeste do Brasil, entre 1923 e 1926, quando visitou vários povos Jê e Tupí; e entre 1933 e 1935, quando organizou uma expedição ao Alto Rio Madeira. Visitou também algumas partes da Bolívia e subiu quase todos os afluentes importantes do lado brasileiro do rio Guaporé, contatando 13 povos indígenas que ainda tinham pouco contato com a sociedade brasileira.

A Coleção William Lipkind do Museu Nacional (UFRJ) foi formada nos anos de 1938 a 1939, num âmbito de intercâmbio acadêmico entre a Universidade de Columbia, nos Estados Unidos da América, representados por Franz Boas e Ruth Benedict, e o Museu Nacional, por meio do protagonismo de sua diretora, Heloísa Alberto Torres (Correa, 1997; Correa, 1988; Grupioni, 1998; Gonçalves, 1996). Lipkind chegou ao Brasil já com doutorado em linguística e veio com a esposa para realizar um programa de pesquisa no Brasil Central, entre os Iny-Karajá do vale do rio Araguaia. Cumpriu quatorze meses de trabalho de campo entre as aldeias do grupo, inclusive, do subgrupo Javaé, e registrou dados linguísticos, da vida social, rituais, mitos, cultura material e materiais de um antigo cemitério indígena. Ele organiza uma coleção etnográfica, grava músicas em cilindros de cera e produz um acervo fotográfico. A coleção e o material de campo seguem para o Museu Nacional, aos cuidados de Heloísa Alberto Torres (Lima Filho, 2017).

Em um contexto de Segunda Guerra Mundial, as relações do antropólogo estadunidense, judeu, com a diretora do Museu Nacional não foram das melhores. Este fato se refletiu ao longo do processo e condições de composição de coleções etnográficas. Além da coleção que fez para o Museu Nacional, o antropólogo fez também duplicata para levar para o seu país de origem, mas que ao final foi retida no Brasil. Formou-se então uma única coleção que foi tombada na instituição e que, além dos Iny-Karajá, contava com objetos dos Kaiapó e Apyãwa-Tapirapé (Lima Filho, 2017).

Lima Filho e equipe (Lima Filho, 2017) encontraram registrados em tombo para a coleção 437 objetos iny-karajá, mas somente foram localizados 371, sendo 264 relacionados ao subgrupo karajá. Nesse conjunto, 10 dos 12 tembetás tombados foram encontrados. Pouco sabemos sobre o início de suas vidas museais. Foram coletados na “escavação” que Lipkind fez em um “antigo cemitério”, próximo da aldeia de Fontoura, Ilha do Bananal. Se considerarmos o cenário de escassez do item relatado pela literatura etnológica karajá e tapirapé, não é sem razão que, em carta, o etnólogo estadunidense, apesar de todos os contratempos, anima-se com o encontrado e escreve de forma entusiasmada para sua orientadora Ruth Benedict:

Tenho coisas muito melhores, chapéus de penas, máscaras, tembetá de cristal. Tenho dezesseis, em perfeito estado, [...] um colecionador da São Paulo me ofereceu um conto por tudo o que pude encontrar. [...] Eles são muito raros e bonitos. [...] pedra brilhante branca, quartzo, eu acho. Eu tenho tantos por pura sorte. Desenterrei “um antigo cemitério” e encontrei-os. (Lipkind, 1939, não paginado, grifo nosso).

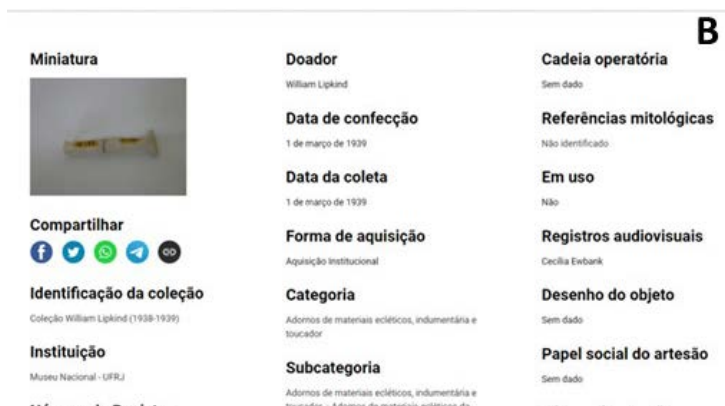
Como tem sido apontado pelos trabalhos dedicados às coleções de objetos etnográficos (Françoze, 2019; Lopes; Heizer, 2011; O’Hanlon; Welsch, 2000; Pereira; Lima Filho, 2018; Thomas; Adams, 2016), é muito difícil recompor historicamente suas condições de coleccio-

namento pela falta de fontes, tanto escritas quanto orais, o que se torna especialmente problemático para cenas como a apresentada, classificadas nas últimas décadas, sob quadro crítico patrimonial, como “sensíveis”. A Coleção William Lipkind ficou acervada no Museu Nacional sendo alvo de investigação apenas em dois momentos. O primeiro quando a antropóloga Edna Taveira (1982) fez um estudo da cestaria do grupo, tendo estudado alguns exemplares da coleção e depois objetos de plumária, que foram alvos de estudos ornitológicos de Pedro Ernesto Ventura (1998). Convidado pelo curador das coleções etnológicas do Museu Nacional, João Pacheco de Oliveira, para colaborar na curadoria da “Exposição Plumária Karajá”, de 2012, o antropólogo Manuel Ferreira Lima Filho toma conhecimento da existência da Coleção William Lipkind. Na oportunidade da abertura da referida exposição, a ceramista iny-karajá Kuaxiro e seu filho, então cacique da aldeia de Santa Isabel do Morro (Ilha do Bananal-TO), têm acesso à reserva etnográfica do SEE e conhecem algumas peças da referida coleção. A partir deste ponto, três projetos de pesquisa compartilhada com o grupo foram desenvolvidos, resultando na recuperação sócio-histórica de algumas de suas condições de colecionamento e estudo sistemático do conjunto etnográfico (Lima Filho, 2017; Lima Filho *et al.*, 2019), bem como na disponibilização da coleção na plataforma digital Tainacan, denominada Thesaurus Karajá.

Por fim, não menos importante, como contrapartida pelo processo investigativo da coleção, no que o trabalho de pesquisa pode ter de curatorial, e de devolutivo a povos e instituições, em 2015, a coleção foi acondicionada em mobiliário específico e fotografada, segundo práticas contemporâneas de conservação em países tropicais. Retirados da terra, início de sua cadeia operatória museal, são por fim depositados em gaveta, após terem sido remagicizados pelas atividades científico-museais compartilhadas e as políticas indígenas de conhecimento e paradeiro de alguns de seus bens patrimoniais (Figuras 4A, B).

Figura 4 - Tembetá 36.688, de quartzo leitoso, com 6,5 cm de comprimento, 2,0 cm de largura e 2,0 cm de altura, pertencente à Coleção William Lipkind (1938/1939) do Museu Nacional/UFRJ





Fonte: (A) Fotografia de Cecília Ewbank, 2014. (B) Thesaurus Karajá.

Considerações Finais

Cabe somente a nós, em cada situação particular, erguer essa queda à dignidade, à “nova lei” de uma coreografia, de uma invenção de formas.

Georges Didi-Huberman (2014)

Em dois de setembro de 2018, um incêndio de grandes proporções varreu o palácio do Museu Nacional. Passados alguns anos do “incêndio”, dentre as frentes de reconstrução e inventário de perdas e resgate, os trabalhos de “escavação” do Palácio da Quinta da Boa Vista se encerraram e encontram-se em processo de conservação e inventário. São muitas as lições do desastre patrimonial: da distribuição desigual das condições de risco para insti-

tuições museais brasileiras ao trabalho de administração do resgate e recomposição de acervos e reconstrução material e imaterial de postos de trabalho e edificações. Uma das lições do fogo em alta temperatura, e da água posta a dominá-lo, foi o da resiliência de certos materiais como cerâmicas, objetos minerais e ligas metálicas. Ainda em 2018, dentre os primeiros objetos encontrados pelo Núcleo de Resgate, constituído pela instituição museal logo após o desastre, foi parte, fragmentada, dos tembetás de quartzo da Coleção William Lipkind. Sobrevivente de quantas guerras, item excepcional em quadros relacionais complexos de transação, era mais uma vez desenterrado.

Conduzidos pela intrincada vida social de um conjunto tembetá *iny-karajá* que compõe a Coleção William Lipkind, do Museu Nacional/UFRJ, podemos alinhar algumas reflexões iniciais analítico-etnográficas.

A primeira delas é a de que um dos efeitos da perspectiva biográfica das coisas para o caso dos tembetá *iny-karajá* é a evidência de que não há como pensar alguns “objetos” da cultura material de maneira circunscrita, no caso, sem associá-los aos *Apyãwa-Tapirapé*, e mais longinquamente aos *Kayapó*. Este fato se revela desde as cadeias técnicas de elaboração e de aquisição de matérias-primas, ao comércio e regimes de alteridade presentes entre os *Karajá* e seus vizinhos *Apyãwa-Tapirapé*. Esse “outro”, tão perto e tão longe, estabelece um paradoxo relacional que parece ser fonte de inspiração de construção identitária histórica do grupo com a alteridade e de troca de bens materiais e

imateriais variados. Tema explorado por Nunes (2016), relacionado à guerra e ao *inimigo*, que sugere investimento futuro de pesquisa compartilhada com os Iny-Karajá, do ponto de vista da cultura material, ou o que se tem denominado de antropologia dos objetos.

Autores como Paul Herenreich (1888), Fritz Krause (1908), Wilhem Kisseberth (1916), Charles Wagley (1988), e a acurada explanação de Herbert Baldus (1970) atestam a proveniência apyãwa-tapirapé dos tembetá de quartzo encontrados com os Iny-Karajá, o que sugere diretamente que aqueles desenterrados por Lipkind no cemitério de Fontoura tenham a mesma origem.

Resultantes de uma “escavação em um cemitério antigo”, próximo da aldeia de Fontoura, na Ilha do Bananal, os tembetás revelam, por outro lado, o modo como a situação colonial incide sobre as práticas de colecionamento (Asad, 1973; O’Hanlon; Welsh, 2000; Oliveira, 2008; Oliveira; Santos, 2019; Pereira; Lima, 2018; Stocking Júnior, 1985; Thomas, 1991). No caso em particular, a figura técnica de “escavação”, para as ciências antropológicas, supõe um naturalismo anatomista (Foulcault, 2011) que permite desmoralizar e despatrimonializar os corpos e os pertences a esses associados, objetificando-os como “restos humanos” e “cultura material”. Naturaliza-se o que tem sido classificado como “profanação” (McCarthy, 2014; Mihesuah, 2000; Paterson, 2009), a favor de “coleções-tipos” de povos indígenas representantes de “áreas culturais” no centro do Brasil e da América do Sul. Prática já realizada por Krause,

em 1908, e inaugurada por Ehrenreich, em 1888, e que se estende ao longo dos trabalhos seguintes, aos que se definem como “coleções karajá”.

Além disso, o aprofundamento nas condições históricas de colecionamento tem também revelado imbricadas redes de interação, expandido contradições, ambivalências e dramas locais entre indígenas e, destes, com o conjunto de mediadores com a sociedade nacional (Mihesuah, 2000; O’Hanlon; Welsh, 2002). Neste quadro, um elemento por examinar seria o sentido moral local do referido “cemitério antigo”, que permitiria algum distanciamento para a conclusão da operação arqueológica e da saída de bens tão excepcionais. Além disso, não só não é consenso o entendimento e demanda indígenas para bens como tembetás, quanto muitas das cenas em reconstrução histórica se dão entre guerras, epidemias, esbulhos, táticas extremas de sobrevivência (Mihesuah, 2000). Apesar da exemplaridade monográfica da etnografia de Wagley (1988, p. 253) sobre a organização social e simbólica dos Apyãwa-Tapirapé, suas “conclusões” são dedicadas – diante da situação em que os encontra, fugindo de guerras ao norte –, à “tragédia dos índios brasileiros” frente ao “contato”: “A maioria das tribos das terras baixas que logrou sobreviver a esse impacto encontrava-se total ou parcialmente desorganizada”.

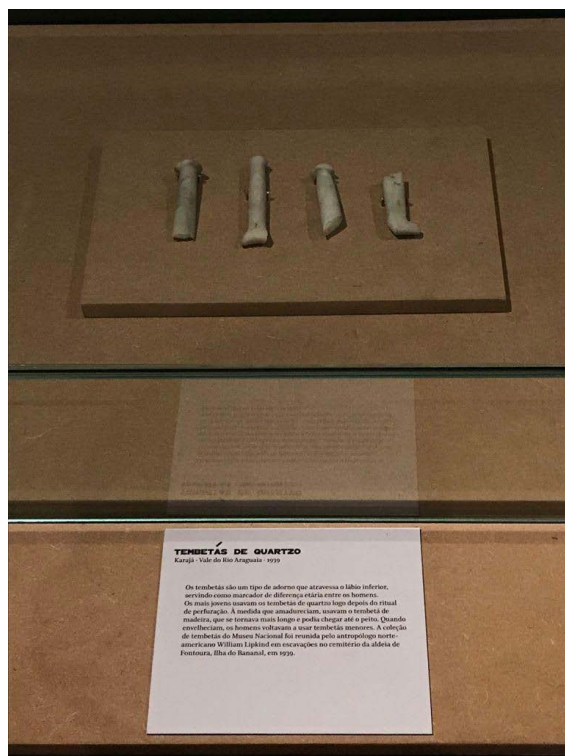
Retomando a série biográfica ora esboçada, em que regimes e políticas do valor se relacionam e articulam tomando os tembetás de quartzo como centro das transações, temos: após deixar o campo do sagrado em que se encon-

travam, em um cemitério, como bem intransferível de um parente de prestígio, território que é aldeia dos *worysỹ* (mortos), os tembetás entram num campo de liminaridade patrimonial, de dessacralização científica, e passam por um outro processo ritual de entrada – o “tombamento” –, em um novo campo de consagração, agora assentado num dos templos da antropologia e da museologia brasileiras: o Museu Nacional. Décadas depois, como que adormecidos, são reanimados pela agência dos Iny-Karajá que, ao visitarem a *reserva técnica* do SEE, entram no fluxo da cidadania patrimonial (Lima Filho, 2017) exercida por profissionais do campo da história, da antropologia e da museologia, e são dotados de novas hermenêuticas e reprodutibilidades técnicas em fotografia, catalogação, conservação, digitalização e políticas patrimoniais e de dialogia intercultural.

Novamente em evidência em seus trajetos biográficos, são drasticamente afetados, como toda a Coleção William Lipkind, pelo incêndio do Palácio da Quinta da Boa Vista. Tudo se consome em labaredas. Como no mito iny-karajá que dramatiza o extermínio da aldeia pela profanação da Casa de Aruanã, protagonizado por um personagem dos *worysỹ*, um velho, quando o segredo dos homens é rompido por um menino em iniciação – período em que recebe um tembetá – que, por conta das mulheres, tudo se acaba. Dois guerreiros matam todos e todas e depois se matam. Das cinzas, um “sítio” arqueológico surge com os escombros do Museu Nacional. Eis que surgem os tembetá de quartzo, resilientes às profanações, ao fogo. Como os

Iny-Karajá, que surgem do casamento de dois periquitos com duas moças que os alimentam, escondidos que estavam quando dos atos da autodestruição do grupo. Por fim, último capítulo, alguns dos tembetás são protagonistas, em 2019, na exposição *Arqueologia do Resgate*, na cidade do Rio de Janeiro, que mostrou ao público o renascimento das coleções do Museu Nacional e o início das ações para recomposição da instituição (Figura 5).

Figura 5 - Tembetás de quartzo. Etnologia. Exposição *Arqueologia do Resgate*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro



Fonte: Fotografia de Edmundo Pereira, 2019.

Neste desfecho da história de vida, no cenário do que se segue aos desastres patrimoniais, a condição resiliente do quartzo se relaciona com múltiplos atores que entrelaçam ao menos três níveis e configurações sociotécnicas: (a) da matéria e forma do quartzo esculpido como tembetá; (b) do processo de pesquisa e curadoria compartilhados, que, ao promover a conservação preventiva e recondição do conjunto em mobiliário apropriado, permitiu sua sobrevivência ao calor e a queda no colapso do andar em que se encontrava a reserva técnica do SEE; (c) da comunidade museal que, organizada, formou o Núcleo de Resgate de Acervos e protocolou as ações de entrada, limpeza e escavação das áreas do Palácio.

Das muitas “tragédias dos indígenas brasileiros”, nos termos de Wagley (1988, não paginado), se reergueram, nas últimas décadas, demografias, organizações sociais e simbólicas, domínios técnicos e materiais: a organização do *Hetohokỹ*, a construção social e étnica dos meninos, que contra tudo e todos é realizada em Fontoura nos anos em que Lipkind desenterrou os tembetás; as demarcações territoriais e intensificação ritual iny-karajá ao longo de décadas; a organização de protocolos em aldeias frente à falta de políticas públicas sanitárias para enfrentamento da pandemia de covid-19, quando os rituais pararam e as mortes indígenas são contadas; a organização de acampados em Brasília, em 2021, pelos direitos constitucionais a favor de seus territórios, no lema de sentido histórico, contranarrativa à tese do “marco temporal”: Brasil, Terra Indígena!

Da mesma forma, instituições de salvaguarda, produção e difusão do conhecimento como o Museu Nacional, bem como políticas patrimoniais, ambientais e educacionais que as fomentam, frente a suas tragédias e desafios por sobrevivência, refazem também suas bases materiais, técnicas e morfológicas. Em casos como o dos tembetás iny-karajá, os fascínios do quartzo participam da aliança entre epistemes e valores científicos, indígenas e patrimoniais para a promoção e salvaguarda da diversidade cultural e ambiental.

Referências

APPADURAI, Arjun. Os Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia. *Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 10-26, 2007.

ASAD, Talal. *Anthropology & the colonial encounter*. Londres: Ithaca Press, 1973.

BALDUS, Herbert. *Tapirapé: tribo tupi no Brasil Central*. São Paulo: Editora Nacional: Editora da USP, 1970.

BASSI, Luis Felipe. Metodologia para análise tecnológica em cristais de quartzo. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, n. 25, p. 105-117, 2015.

BENNETT, Tony; CAMERON, Fiona; DIAS, Nélia; HARRISON, Rodney; JACKNIS, Ira; McCARTHY, Conal. *Collecting, ordering and governing: Anthropology, museums and liberal government* Durham. London: Duke University Press, 2017.

CORREA, Mariza. Traficantes do excêntrico: os antropólogos no Brasil dos anos 30 aos anos 60. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 3, n. 6, p. 79-98, 1988.

CORREA, Mariza. Dona Heloisa e a pesquisa de campo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 40, n. 1, p. 11-54, 1997.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DONAHUE JÚNIOR, George Rodney. *A contribution to the ethnography of the karajá indians of central Brazil*. 1982. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Department of Anthropology, University of Virginia, Virginia, 1982.
- EHRENREICH, Paul. Contribuições para a etnologia do Brasil. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, p. 7-135, 1948.
- FOULCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.
- FRANÇOZO, Mariana. Introduction to special issue ‘Collecting Latin America in the nineteenth century’. *Museum History Journal*, v. 12, n. 1, p. 1-6, 2019.
- FRÜNDT, Sarah. Return logistics. Repatriation business: managing the return of ancestral remains to New Zealand. *In*:
- GONÇALVES, Marco Antonio. Introdução. *In*: GALVÃO, Eduardo. *Diários de campo entre os Tenetehara, Kaióá e índios do Xingu*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Museu do Índio/Funai, 1996. p. 11-23.
- GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. *Coleções e expedições vigiadas: os etnólogos no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil*. São Paulo: Hucitec: Anpocs, 1998.
- HAUSER-SCHÄUBLIN, Brigitta; PROTT, Lyndel (ed.). *Cultural property and contested ownership: the trafficking of artifacts and the quest for restitution*. USA: Routledge, Unesco, 2017. p. 178-197.
- KISSENBERTH, Wilhelm. *Beitrag zur kenntnis der Tapirapé-indianer*. Leipzig: Baessler-Institut, 1916.
- KOPTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. *In*: APPADURAI, Arjun. *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press. 2006. p. 64-93.

KRAUSE, Fritz. Nos sertões do Brasil. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo. n. 66-91, [entre 1940 e 1943].

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

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Karajá. In: ISA. *Enciclopédia dos povos indígenas*. São Paulo, dez. 1999. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Karaj%C3%A1>. Acesso em: 4 nov. 2021.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Coleção William Lipkind do Museu Nacional: trilhas antropológicas Brasil – Estados Unidos. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 473-509, 2017.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; MORAIS, Marília C. R.; YABAGATA, Lucas V.; SANTANA, Lucas. Interculturalidade e saberes compartilhados: estudo da Coleção William Lipkind (1938 – 1939) do Museu Nacional/UFRJ. In: PORTO, Nuno; LIMA FILHO, Manuel Ferreira (org.) *Coleções étnicas e museologia compartilhada*. Goiânia: Editora Imprensa Universitária, 2019. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/688/o/colecoes_etnicas.pdf. Acesso em: 25 nov. 2021.

LIPKIND, William. 1939. Carta de William Lipkind para Ruth Benedict, 1 maio 1939. Dossiê Lipkind, CCHAT, Itaboraí, Rio de Janeiro.

LOPES, Maria Margaret; HEIZER, Alda. *Colecionismos, práticas de campo e representações*. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

MANSUR, María E.; ANGELIS, Hernán Horacio de; PARMIGIANI, Vanesa Esther; ALVAREZ SONCINI, María Celina; BACH, Anna Franch. Sociocultural interaction and symbolism in prehistoric South America: quartz crystal manuports from Tierra del Fuego. In: ONO, Rintaro; PAWLIK, Aldred (ed.). *Pleistocene Archaeology: migration, technology and adaptation*. London: IntechOpen, 2020. p. 1-19.

McCARTHY, Conal. The practice of repatriation: a case study from New Zealand. In: TYTHACOTT, Louise (ed.). *Museums*

and restitution: new practices, new approaches. UK: Ashgate, 2014. p. 71-84.

MIHESUAH, Devon (ed.). *Repatriation reader: Who owns American indian remains?* USA: University of Nebraska Press, 2000.

MILHEIRA, Rafael. Os Guarani e seus artefatos líticos: um estudo tecnológico no Sul do Brasil. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, v. 21, p. 129-152, 2011.

NUNES, Eduardo Soares. *Transformações Karajá: os “antigos” e o “pessoal de hoje” no mundo dos brancos.* 2016. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

O'HANLON, Michael; WELSCH, Robert (ed.). *Hunting the gatherers: ethnographic collectors, agents and agency in Melanesia, 1870 – 1930s.* USA: Bergahn Books, 2002.

OLIVEIRA, João Pacheco de. O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, século XIX e XXI”. *Tempo*, Niterói, p. 73-99, 2008.

OLIVEIRA, João Pacheco de; SANTOS, Rita (org.). *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal.* João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2019.

PATERSON, Robert. Ancestral remains in institutional collections: proposal for reform. In: BELL, Catherine; PATERSON, Robert (ed.). *Protection of first nations cultural heritage: laws, policy and reform.* Canadá: UBC Press, 2009. p. 156-170.

PEREIRA, Edmundo; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Apresentação: e por falar em coleções e representação. *Sociedade e Cultura*, v. 21, n. 1, 2018.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. *A caminhada de Tanyxirwê: uma teoria Javaé da história.* 2008. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Antropologia da Divisão de Ciências Sociais, Universidade de Chicago, Chicago, 2008.

ROOSEVEL, Anna; DOUGLAS, John; AMARAL, Anderson; SILVEIRA, Maura; BARBOSA, Carlos; BARRETO, Mauro;

SILVA, Wanderley; BROWN, Linda J. *Eraly hunter-gatheres in the terra firme rainforest: stemmed projectile points from the Curuá goldmines*. *Amazônia*, Belém, v. 1, n. 2, p. 442-483, 2009.

STOCKING JÚNIOR, George. Essays on museums and Material culture. In: STOCKING JÚNIOR, George. *Objects and others: essays on museums and material culture*. USA: The University of Wisconsin Press, 1985. p. 3-14.

TAVEIRA, Edna L. de Melo. *A cestaria Karajá*. Goiânia: Ed. UFG. 1982.

THOMAS, Nicholas. *Entangled objects: exchange, material culture and colonialism in the Pacific*. London: Cambridge: Harvard University Press, 1991.

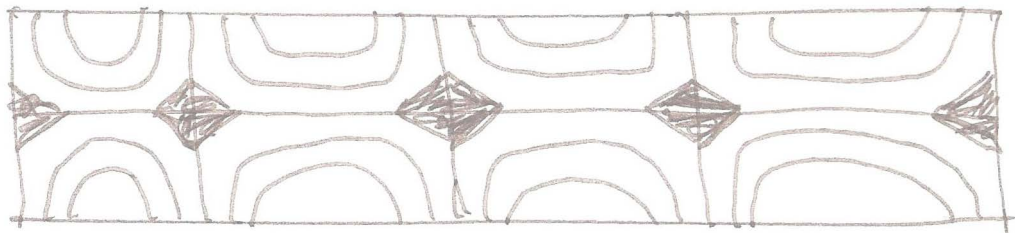
THOMAS, Nicholas; ADAMS, Julie. Introduction. In: THOMAS, Nicholas; ADAMS, Julie; LYTHBERG, Billie; NUKU, Maia; SALMOND, Amiria (ed.). *Artefacts of encounter: cook's voyages, colonial collecting and museums histories*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2016. p. 17-27.

TORAL, André Amaral de. *Cosmologia e sociedade Karajá*. 1992. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 1992.

TORAL, André Amaral de. Tapirapé. In: ISA. *Povos indígenas do Brasil*. São Paulo, nov. 2004. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tapirap%C3%A9>. Acesso em: 21 nov. 2021.

VENTURA, Pedro Ernesto. Identificação da plumária Karajá do Museu Nacional. *Publicações Avulsas do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, v. 73, p. 1-20. 1998.

WAGLEY, Charles. *Lágrimas de Boas Vindas: os índios Tapirapé do Brasil Central*. Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: Edusp, 1988.



TESOUROS
INY-KARAJÁ

Imagens, tempos e classificações: do (re)conhecer ao retorno dos objetos museais para a aldeia

Manuel Lima Filho

Rafael Andrade

(Re)conhecendo a Coleção William Lipkind

As reflexões apresentadas são resultado do trabalho iniciado em 2013, no contexto das atividades realizadas pelo projeto “Kanaxywe e o mundo das coisas karajá: patrimônios, museus e estudo etnográfico da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (RJ)”, que esteve sediado no Museu Antropológico e na Faculdade de Ciências Sociais, ambos da Universidade Federal de Goiás (UFG), e foi coordenado por Manuel Ferreira Lima Filho.

O Projeto Kanaxywe surgiu a partir do diálogo estabelecido com o Museu Nacional (MN) da Universidade Federal do Rio de Janeiro em torno da Coleção Iny-Karajá do Setor de Etnologia e Etnografia. William Lipkind deixou

esta coleção no Museu Nacional em 1939, contudo, o pesquisador estadunidense publicou pouco sobre o trabalho que ele realizou com o povo Iny-Karajá (Lipkind, 1940, 1948), e em nenhuma de suas publicações ele menciona a coleção que ficou no Museu Nacional.

William Lipkind foi aluno de Ruth Benedict, na Universidade de Columbia, e veio para o Brasil como doutor em Antropologia, com a intenção de fazer pesquisa de campo na Ilha do Bananal, no Brasil Central. Seu trabalho de campo durou de 1938 a 1939. Durante este período, ele passou por aldeias iny-karajá, no lado ocidental da ilha, e por aldeias iny-javaé, na parte oriental da Ilha do Bananal. Como resultado do período de pesquisa de campo, Lipkind levou para o Rio de Janeiro duas coleções, uma que ele planejava levar para os Estados Unidos e a outra para deixar no Museu Nacional, já que um dos condicionantes para a realização da sua pesquisa era a entrega de duplicatas da sua coleção etnográfica para o Museu no Brasil.

A Coleção William Lipkind até então havia sido pouco divulgada em trabalhos acadêmicos. Portanto, a proposta do Projeto Kanaxywe era aprofundar na pesquisa a respeito da coleção, com foco em um trabalho que previa a pesquisa de campo junto aos Iny-Karajá, a fim de produzir uma exegese conjunta a respeito da coleção, priorizando as narrativas míticas, os eventos históricos, as etnoclassificações da coleção, os processos técnicos, estéticos e as políticas patrimoniais (Lima Filho, 2012).

As atividades relacionadas ao projeto Kaxnaywe iniciaram em 2013 com uma primeira etapa de pesquisa no Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional (SEE-MN), que contou com a participação técnica da museóloga Cecília Ewbank, que ficou responsável pelo levantamento, classificação e organização da Coleção William Lipkind, abrigada no SEE-MN. Trabalho que teve continuidade com a museóloga Maria Gripp, que finalizou a etapa de localização, documentação e realocação da coleção no SEE-MN (Ewbank, 2015; Ewbank; Gripp, 2016; Gripp, 2016).

O trabalho no acervo do SEE foi fundamental para localizar e registrar os objetos da Coleção William Lipkind. Nesta etapa, foi possível fotografar e organizar informações sobre cada objeto a partir do preenchimento da ficha de catalogação desenvolvida por Cecília Ewbank. O trabalho com a coleção também incluiu a pesquisa na Sessão de Memória e Arquivo (Semear) do Museu Nacional, no arquivo do Museu de Astronomia (Mast) e na Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres, a fim de localizar fontes primárias a respeito da Coleção William Lipkind.

A primeira fase da pesquisa, desenvolvida ao longo de 2013, proporcionou um conjunto significativo de documentos relacionados à Coleção William Lipkind e ao projeto de cooperação científica estabelecido, informalmente, entre o Museu Nacional e a Universidade de Columbia, que viabilizou a vinda de William Lipkind para o Brasil. Também foram encontrados dados importantes sobre a trajetória de William Lipkind no país, sua pesquisa de campo

e os acontecimentos relacionados ao recebimento de sua coleção etnográfica no Museu Nacional, no final da década de 1930. Ao mesmo tempo, o trabalho conduzido pela museóloga Cecília Ewbank, no início da pesquisa, reuniu informações importantes e fundamentais sobre a localização, condição e descrição de parte das peças da Coleção William Lipkind, bem como um conjunto de fotografias dos objetos que foi utilizado nas outras etapas da pesquisa.

No ano seguinte, em 2014, iniciamos a etapa de campo na Ilha do Bananal, na aldeia Santa Isabel do Morro (TO). Com os arquivos digitais das fotografias dos “objetos” da coleção, providenciamos a impressão das fotos em papel couchê L2, fosco, e plastificamos cada fotografia, formando um conjunto de cartões que compunha o registro fotográfico da coleção feita por Lipkind nas aldeias iny-karajá da Ilha do Bananal. Levamos o material, juntamente com outros importantes instrumentos de apoio, como gravadores, câmera fotográfica, cadernos de campo e o livro de José Hidasi (2011), *Aves do Brasil Central*, uma vez que tínhamos especial interesse em refletir sobre as classificações e relações que pudessem ser pensadas a partir da plumária iny-karajá.

O projeto se inspirava no amplo debate que tem crescido a respeito das coleções, das coisas ou da cultura material na antropologia. Se inseria, portanto, no importante movimento, que tem ganhado repercussão, de pesquisas antropológicas em acervos de museus etnográficos, espaço de onde originou a disciplina no século XIX, mas que foi

colocado em segundo plano em boa parte do século XX. Nesse sentido, o projeto esteve inspirado nas propostas que tinham como objetivo (re)pensar os acervos etnográficos a partir de um (re)encontro das gerações atuais com as coisas que foram colecionadas no passado, com a expectativa de (re)ativar memórias de parentes ou mesmo da trajetória de pessoas importantes e reconhecidas que se relacionassem com as coisas da coleção e, ao mesmo tempo, pensar novas possibilidades de classificação, organização e até mesmo interpretação e produção de significados sobre as coisas de uma coleção (Ribeiro; Velthem, 1992).

A primeira etapa de campo, na aldeia Santa Isabel do Morro (TO) ou na aldeia Santa Isabel do Morro, ou aldeia Hawalò, na língua iny rybè, se deu no final do mês de julho de 2014, quando tivemos a oportunidade de apresentar os cartões fotográficos da Coleção William Lipkind para três famílias de *Harwalò*. É a partir do (re)encontro de algumas famílias com a Coleção William Lipkind que gostaríamos de compartilhar algumas reflexões, recuperando um momento fundamental para o desenvolvimento do Projeto Kanaxywe, em seu início, e que tem repercussões e desdobramentos até os dias de hoje, com reflexões e desencadeamentos presentes em trabalhos acadêmicos daqueles(as) que participaram direta e indiretamente da pesquisa. Mencionando também as parcerias importantes que o projeto construiu e que tem proporcionado reflexões sobre as relações entre as coleções e os museus etnográficos/etnológicos e povos indígenas no Brasil.

O retorno dos objetos museais para a aldeia

A primeira etapa de campo do Projeto Kanaxywe foi realizada com o apoio de uma equipe de pesquisadores do Museu Antropológico da UFG. Foi coordenada por Manuel Ferreira Lima Filho e teve a participação do pesquisador do projeto, mestrando do PPGAS-UFG na época, Rafael Andrade. Também estiveram presentes o pesquisador, na época técnico do Museu Antropológico e mestrando do PPGAS-UFG, Gustavo Araújo, e a mestranda do PPGDH-UFG na época, Michele Nogueira. Tratou-se de um campo coletivo que envolvia diferentes atividades de pesquisa ligadas ao Museu Antropológico da UFG.

A partir de contatos já estabelecidos com a Prelazia de São Félix do Araguaia, os responsáveis pelo lugar nos permitiram usar uma sala de reunião para as oficinas com as famílias iny-karajá. Desse modo, foi possível fazer as oficinas em um espaço arejado, com uma grande mesa ao centro, que facilitava a visualização e organização dos cartões fotográficos da coleção.

Beialari e Hariwuru

No primeiro dia de trabalho, 22 de julho de 2014, no espaço cedido pela Prelazia de São Félix, recebemos Beialari Karajá, sua esposa Hariwuru e filha Loiwá. Colocamos os cartões fotográficos na mesa, organizados em dois grandes montes, sem nenhum tipo de classificação ou ordenação prévia. Uma conversa inicial foi feita para apresentar

o projeto, explicando os objetivos da nossa pesquisa e apresentando um pouco sobre o Museu Nacional e a Coleção William Lipkind.

Depois de sermos autorizados por Beialari e sua família, posicionamos dois gravadores na sala, para registrar as conversas sobre os objetos da coleção e fotografamos o momento. Havia poucas intervenções dos pesquisadores, apenas algumas perguntas pontuais. Ao longo de quase toda a oficina, ficaram à vontade para olhar os cartões fotográficos. Beialari e Hariwiru passaram todos os cartões um a um e, em alguns casos, analisavam com mais calma e faziam comentários em iny rybè. Falavam o nome dos objetos e se eram usados por homens ou mulheres. Com ajuda da filha Loiwá eles seguiram organizando os cartões fotográficos, formando diferentes conjuntos como de plumária, cerâmica, madeira etc. (Figura 1).

Figura 1 - Beialari, Hariwiru e Loiwá observando os cartões fotográficos da Coleção William Lipkind. Prelazia de São Félix do Araguaia, MT



Fonte: Fotografia de Manuel Lima Filho, 2014.

Alguns cartões fotográficos eram vistos como novidade, ao mesmo tempo em que Beialari e Hariwiru demonstravam conhecer outras, indicando o nome de algumas coisas e classificando-as segundo o uso por classes de idade e gênero. Durante a oficina era possível notar que Beialari e Hariwiru discutiam a respeito de algumas “peças”, se eram mesmo usadas por homens ou por mulheres, e se questionavam a respeito dos usos e dos nomes de algumas coisas.

Ao longo da oficina também foram apontadas classificações diferentes, antes de se chegar à organização final dos cartões fotográficos da coleção proposto por Beialari e Hariwiru. Uma delas ocorreu no início da oficina, quando Beialari escolheu alguns adornos de plumária e indicou de quais animais eram as penas que compunham aqueles adornos, como a peça 30743 (Figura 2), que segundo Beialari era composta por penas de colhereiro – *Platalea ajaja* (Pelacaniformes, Threskiornithidae), penas de arara azul – *Anodorhynchus hyacinthinus* (Psittaciformes, Psittacidae), e penas de arara vermelha – *Ara chloropterus* (Psittaciformes, Psittacidae).

Figura 2 - Peça 30743, *lòrilòri*, coifa confeccionada por uma cobertura flexível de fibra vegetal em forma de touca com penas nas cores rosa, amarela, vermelha e branca, fixadas nos intervalos com nós dos retículos



Fonte: Coleção William Lipkind, Setor de Etnologia e Etnografia-MN. Fotografia de Cecilia Ewbank, 2014.

Era possível notar, ao observar a classificação que se formava na mesa, que Beialari e Hariwiru organizavam os cartões fotográficos segundo os usos de cada coisa, separando-as em categorias, como utensílios, adornos corporais, entre outras. Era possível notar dois grandes agrupamentos, um com utensílios feitos de cerâmica, como painéis, vasos e cachimbos, e outros utensílios feitos de palha, como cestas. No mesmo grande grupo de utensílios também estavam os cachimbos de madeira. Ao lado dos utensílios foram colocadas as bonecas de cerâmica, as *ritxoko*.

O segundo grande agrupamento foi composto por pequenos grupos de coisas, como era o caso do conjunto das armas, como lanças, bordunas e arcos. Logo ao lado deste agrupamento, Beialari e Hariwiru separaram os adornos labiais feitos de quartzo e, curiosamente, também colocaram neste agrupamento as pontas de lança feitas de osso de animais. Os adornos labiais feitos de quartzo foram motivo de comentários, eles reconheceram os adornos, mas nunca haviam visto nenhum feito com aquele material. O adorno labial do cartão 36683 foi o que mais os impressionaram (Figura 3). Outro ponto importante é que outros adornos labiais feitos de palha ou madeira não foram colocados no mesmo agrupamento dos que eram feitos de quartzo. Enquanto olhava os cartões, Beialari comenta e pergunta para Hariwiru sobre os adornos labiais e os bastões dos xamãs, tentando se lembrar das histórias que ouvia dos avós:

É, esses aí são dos homens... qual desses que seu avô, vó contava que você lembra, [que] nossos avós contavam para nós, qual desses, se você lembra de algum? Igual o enfeite labial e o bastão do pajé por exemplo... Este aqui mesmo é enfeite labial feito de pedra... esse eu nunca vi [...]. (Beialari Karajá, 2014, não paginado).

Figura 3 - Peça 36683, *òluò*, tembetá de quartzo leitoso



Fonte: Coleção William Lipkind, Setor de Etnologia e Etnografia-MN. Fotografia de Cecilia Ewbank, 2014.

Nota: Trata-se de um adorno labial roliço com prolongamento em “T” na extremidade que se introduz no furo do beíço, e a ponta posta com saliência em forma de cogumelo achatado no topo, com 6,5 cm de comprimento, 2,0 cm de largura e 2,0 cm de altura. Foi encontrado em escavação no cemitério de Fontoura (Ilha do Bananal).

Os bancos de madeira, normalmente usados nos rituais de iniciação masculina e em momentos de curas xamânicas, foram colocados próximo a outro agrupamento, composto por adornos labiais de madeira e palha, além de outros utensílios de palha, como esteiras e bolsas. Os maracás também foram organizados em um único conjunto.

Outro conjunto foi organizado com utensílios trançados, em uma sequência que continham cestos, bolsas e mantos. Objetos xamânicos também foram separados dos demais, Beialari conversando com Hariwiru chegou a comentar que se tratava de coisas do xamã iny-karajá, se referindo aos *obi* da Coleção William Lipkind (Andrade, 2021). Contudo cabe ressaltar que os cartões fotográficos

classificados dessa forma por eles, representavam as peças registradas no acervo do SEE-MN sob os números 30889, 30890 e 30891, todas documentadas como bastões colecionados por Lipkind entre os Javaé. Importante ressaltar que apesar da classificação na documentação do Museu Nacional, Beialari seguiu classificando os *obi* como coisas do xamã iny-karajá.

A partir do diálogo com Beialari e Hariwiru foi possível notar alguns critérios para classificação das coisas da coleção, sendo um deles a diferenciação do papel da mulher e do homem na confecção e no uso das coisas. Um dos casos em que foi possível notar esse critério foi o comentário que Beialari fez sobre a cesta 28628, que segundo ele é confeccionada pelos homens, mas é usada pelas mulheres (Figura 4).

Figura 4 - Peça 28628, *lalá*, cesto recipiente de estrutura rígida de prisma retangular com alça longa



Fonte: Coleção William Lipkind, Setor de Etnologia e Etnografia-MN. Fotografia de Cecilia Ewbank, 2014.

A cesta 28628 da Coleção William Lipkind, juntamente com as cestas 28629, 28632 e 28633, foram reconhecidas por Beialari e Hariwiru como cestas iny-karajá, mas eles disseram nunca terem visto elas pessoalmente, indicando-as como coisas muito antigas. As quatro cestas também foram analisadas por Edna Taveira (2012), em sua etnografia da cesta karajá, a autora identificou todas elas nas casas que visitou em Santa Isabel do Morro, na década de 1970, durante sua pesquisa de campo. Taveira também ressalta que cestas do mesmo tipo foram colecionadas no século XIX e início do século XX por naturalistas alemães, como Paul Eherenreich e Fritz Krause, corroborando com a ideia de que são “coisas muito antigas”, como afirmou Beialari e Hariwiru (Figura 5A-C).

Figura 5 - Objetos da Coleção William Lipkind, Setor de Etnologia e Etnografia-MN: (A). Peça 28632, *ueriri*. (B). Peça 28629, *ruri*. (C) Peça 28633, *tarirana*



A



B



C

Fonte: Fotografias de Cecilia Ewbank, 2014.

Nota: (A) Cesto paneiriforme de conformação cilíndrica com fundo plano trançado segundo a técnica do trançado sarjado. Apresenta alça para suspender e aro com nervura de folha. (B) Cesto recipiente em forma de alguidar, isto é, alongado ou ovalado na borda e no fundo. Apresenta alça para suspender. (C) Cesto recipiente de base e lados retangulares, fechado de maneira a forjar uma gota, com alça.

Ao final da oficina, era possível notar que os diferentes agrupamentos feitos por Beialari e Hariwiru seguiram diferentes critérios de classificação, envolvendo o uso e a confecção das coisas, sendo consideradas também a partir de recortes de gênero, classes de idade e contextos (rituais, atividades cotidianas etc.). Durante toda a oficina, a filha Lowiá de Beialari e Hariwiru acompanhava atenta as conversas dos pais e ajudava organizando os cartões segundo as instruções que recebia.

Sokrowé e Ixysé

No dia seguinte, a oficina continuou seguindo os mesmos critérios e metodologia, mas dessa vez com a família de Sokrowé Karajá. Estiveram presentes, além de Sokrowé, sua esposa Ixysé e os filhos do casal: Tewadi, Uariho e Makuaré.¹ A família de Sokrowé compõe uma importante unidade política da aldeia Santa Isabel do Morro. Sokrowé é o atual *ixydinodu* da aldeia, o líder ritual responsável, entre outras coisas, por organizar anualmente o *Hetohokỹ*, ritual de iniciação masculina iny-karajá.²

Ixysé, esposa de Sokrowé, é filha do já falecido Maluaré, que, por sua vez, era filho de Maluá, um dos fundadores da aldeia Santa Isabel do Morro. Maluaré foi uma importante liderança e, assim como Maluá, seu pai, é parte

1 Makuaré faleceu em 2016, durante uma onda de suicídios entre os jovens iny-karajá, que provocou profundas perdas, entre 2012 e 2017, na região da Ilha do Bananal, sobretudo nas grandes aldeias.

2 Para mais informações, ver Lima Filho (1994).

de uma memória muito presente nas narrativas das pessoas na aldeia até hoje, sendo lideranças importantes que remontam às origens e fundação de Santa Isabel do Morro. Sokrowé assume, portanto, a posição de líder ritual em 2012, logo após a morte de seu sogro. O fato de ser jovem para a posição de líder ritual, pois Sokrowé tinha 35 anos em 2012, fez com que fosse necessário o esforço de sua família, sobretudo sua esposa Ixysé e sua sogra Kaimote, para que ele fosse reconhecido e aceito na condução dos rituais, como líder diante de uma aldeia marcada pela trajetória de grandes lideranças como Maluaré, Arutana e Wataú, que no passado estiveram à frente de diversos assuntos envolvendo questões locais, regionais e nacionais.³ Apesar de não ter sido criado próximo ao pai, Sokrowé é filho de um reconhecido xamã da aldeia, já falecido, Kari-rama, que, por sua vez, era muito próximo de Maluaré e sua família extensa. Isso certamente pesou na ascensão de Sokróe como jovem xamã e líder ritual.

A oficina com Sokrowé, Ixysé e seus filhos foi conduzida de maneira muito semelhante à que havíamos feito, no dia anterior, com Beialari. Deixamos na mesa os montes de cartões fotográficos da Coleção William Lipkind, sem nenhum tipo de ordenação prévia, explicamos sobre o projeto

3 Maluaré, Arutana e Wataú foram lideranças citadas em diversas etnográficas – ver Costa (1968), Donahue (1982), Toral (1992), Lima Filho (1994) e Pétesch (2000). Também são apontadas como parte de eventos importantes no cenário nacional, como encontros e negociações com presidentes do Brasil, e envolvidos em eventos marcantes das políticas desenvolvimentistas do século XX no país – ver Lima Filho (2001) e Andrade (2017).

e apontamos alguns aspectos da formação da coleção e do trabalho de Lipkind na década de 1930, na Ilha do Bananal.

Sokrowé e Ixysé conversavam entre si na medida em que viam os cartões fotográficos. Discutiam sobre os critérios para separar as coisas da coleção. Com algumas fichas na mão, Ixysé comentava com Sokrowé a respeito de cada coisa que ela via nos cartões fotográficos:

É l̀iril̀ori... l̀iril̀ori feito com pena de colhereiro. Esse também olha o outro aqui... l̀iril̀ori, banco... esse aqui é banco... esse aqui é pente... esse também l̀iril̀ori... esse também... esse é enfeite de dexi... é bolsa, sim, essa é tigela... tigela de fazer caluji... é cesta grande – ẁeririhikỹ – serve para guardar adornos de crianças e até de rapaz... esse é labial, (adereço labial) esse também [...]. (Ixysé Karajá, 2014, não paginado).⁴

A dinâmica seguiu durante toda oficina, com comentários sobre nomes das coisas, funções e se eram feitas e usadas por homens ou mulheres. Um dos primeiros cartões que chamou atenção foi o 28668, um *itxeó*, espécie de bastão usado como marco funerário, colocado no local onde é enterrada a pessoa. São carregados de elementos importantes que indicam o grupo ritual a qual pertencia o homem (*iraru*, o povo de baixo ou povo do rio; ou, *ibòò*, o povo de cima ou povo do céu).

4 Trecho da transcrição da fala de Ixysé Karajá, julho de 2014.

Sokrowé nos explicou que os *itxeó* são usados em duplas, pois são fixados nas duas extremidades da cova onde é enterrada a pessoa. Na Coleção William Lipkind existiam dois *itxeó* diferentes, não foram colecionados por Lipkind em duplas, como são de fato usados nas covas das pessoas enterradas nos cemitérios iny-karajá, como nos explicou Sokrowé.

Ixysé complementou dizendo que não se vê mais na aldeia esses *itxèò*, pois os mais velhos não falam mais para os jovens como devem ser feitos e como devem ser colocados nas covas. A falta de comunicação por parte dos mais velhos, fez com que os mais jovens não soubessem mais confeccionar os *itxèò* para serem fixados nas covas de seus parentes (Figura 6).

Figura 6 - Peça 28668, *itxèò*, poste funerário talhado em bloco único de madeira, com bloco quadrangular ao centro e arremate em bloco tubular no segmento superior



Fonte: Coleção William Lipkind, Setor de Etnologia e Etnografia-MN. Fotografia de Cecília Ewbank, 2014.

Sokrowé comentou sobre os *lòrilòri*, coifas feitas com uma base de palha trançada onde são fixadas várias penas de aves da região, são bastante variados nas cores e tamanho das penas. No conjunto de cartões fotográficos da Coleção William Lipkind havia cerca de dez *lòrilòri* registrados como provenientes de aldeias iny-karajá.⁵ Sokrowé separou alguns dos *lòrilòri* para nos mostrar e explicar que se tratava de adornos usados por homens casados, os *habu*.

Sokrowé e Ixysé também separaram, próximos aos *lòrilòri*, os *rahetò*, leques de occipício feitos com uma base de madeira de onde saem pequenas varetas cobertas com algodão, entre as varetas e na extremidade delas são fixadas penas de aves de diferentes cores, a estrutura se abre e forma um grande leque em meia-lua. Sokrowé explicou que os *rahetò* da coleção apresentavam cores diferentes, e mais variadas, das que apareciam nos *rahetò* feitos na aldeia em 2014, ano em que foi realizada a oficina. Ixysé e Sokrowé também explicaram que se tratava de adornos usados pelos *Weriribó*, que são os homens jovens, não casados, mas que já passaram pelo *Hetohokỹ*, o ritual de iniciação masculina (Figura 7).

5 Os dez cartões fotográficos de *lòrilòri* da Coleção William Lipkind que levamos para aldeia correspondiam às peças registradas no SEE-MN com a numeração: 28671, 28674, 28675, 30742, 30743, 30744, 30745, 30747, 30748 e 30817.

Figura 7 - Peça 28674, *lòrilòri*, coifa confeccionada com suporte flexível para cabeça com formato de touca e revestida com penas azuis no topo, flores de penas amarelas na circunferência e flores de penas azuis na borda



Fonte: Coleção William Lipkind, Setor de Etnologia e Etnografia-MN. Fotografia de Cecilia Ewbank, 2014.

Outro agrupamento feito por Sokrowé foi dos *wètaana*, cintas adornadas com penas, que, segundo Sokrowé e Ixysé, são usadas pelos homens de diferentes classes de idade. Havia quatro *wètaana* entre os cartões fotográficos da Coleção William Lipkind na oficina (Figura 8).⁶

6 Os quatro cartões fotográficos de *wètaana* da Coleção William Lipkind que levamos para aldeia correspondiam às peças registradas no SEE-MN, sob os números: 28634, 28635, 30823 e 30824.

Figura 8 - Peça 30824, *wètaana*, cinta emplumada confeccionada com faixa tecida com fio de algodão com listras negras



Fonte: Coleção William Lipkind, Setor de Etnologia e Etnografia-MN. Fotografia de Cecília Ewbank, 2014.

Nota: Apresenta na parte inferior da faixa, feira de penas nas cores verde, amarelo, vermelho, azul, marrom e branco dispostas paralelamente sobre cordel base amarradas através da técnica de nó de porco.

Outros cartões fotográficos da coleção chamaram a atenção de Sokrowé e Ixysé, como, por exemplo, uma peça de cerâmica, o *besè*, que eles afirmaram nunca terem visto antes, registrado nos arquivos do SEE-MN como um “prato” de cerâmica proveniente dos Karajá, que deu entrada em março de 1939 no acervo do Museu Nacional (Figura 9).⁷

7 O “prato” de cerâmica estava registrado no SEE-MN sob o número 28734.

Figura 9 - Peça 28734, *besè*, objeto de barro retangular com lados entrecanto e pouco fundo, em tom marrom com inscrições em vermelho



Fonte: Coleção William Lipkind, Setor de Etnologia e Etnografia-MN. Fotografia de Cecília Ewbank, 2014.

Alguns adornos de plumária também chamaram atenção de Ixysé, como alguns braceletes e pingentes de penas de arara, usados em momentos festivos por homens ou mulheres.⁸ Foi interessante notar que Ixysé pediu para seu filho Tewadi, que os acompanhava naquela ocasião, para tirar fotos de alguns dos cartões fotográficos com o celular. Mais tarde na aldeia, depois de finalizar a oficina, notamos que Ixysé estava mostrando as fotos feitas por Tewadi para outras pessoas da família e chegou a comentar conosco que

8 Os cartões fotográficos que chamaram atenção de Ixysé representavam as peças Karajá da Coleção William Lipkind, registradas no SEE-MN sob os números 30802 e 30832.

ela usaria as fotos para fazer alguns dos adornos que ela viu durante a oficina, muitos dos quais, segundo ela, não eram mais feitos em Santa Isabel do Morro (Figura 10).

Figura 10 - Peça 30802, *dexiraru*, braçadeira emplumada sustentada por um cordel de fibra vegetal



Fonte: . Coleção William Lipkind, Setor de Etnologia e Etnografia-MN. Fotografia de Cecília Ewbank, 2014.

Nota: Peça que chamou atenção de Ixysé durante a oficina. Apresenta pingentes de penas confeccionados em forma de rosetas de plumas alternadas nas cores vermelho, amarelo e azul.

Ao final da oficina foi possível observar vários agrupamentos de cartões fotográficos feitos por Sokrowé e Ixysé. Alguns deles foram feitos desde o início da oficina, como os conjuntos já citados que reuniam os *lòrilòri*, os *wètaana* e os *rahetò*. Com relação à cerâmica os critérios para orga-

nização pareceram seguir o uso, pois era possível perceber que utensílios muito semelhantes, como potes fundos, foram separados de outros utensílios de cerâmica de formato raso e com a boca mais larga. Algumas cestas⁹ de palha também foram agrupadas próximas de outras coisas feitas de algodão, como adornos para o punho, os *dexi*, e os adornos usados no joelho, *dekobuté*.

Assim como Beialari e Hariwiru, Sokrowé e Ixysé também agruparam todos os cartões fotográficos que se referiam aos bancos rituais zoomorfos usados no ritual de iniciação masculina. Os cachimbos, mesmo feitos de materiais diferentes como cerâmica e madeira, foram colocados juntos por Sokrowé e Ixysé. As armas, bordunas, arcos e lanças, também formaram um conjunto, de madeira semelhante ao conjunto de cartões fotográficos das armas feito por Beialari e Hariwiru.

Ao final da oficina, observando a mesa, as *ritxoko*, curiosamente, não ganharam grande centralidade na organização dos cartões fotográficos, diferente da oficina com Beilari e Hariwiru, como aconteceu com Mahuederu e sua filha Myixa – oficina que fizemos depois do trabalho com Sokrowé e Ixysé – que deram uma grande centralidade para as bonecas de cerâmica, uma vez que ambas são ceramistas de referência na aldeia de Santa Isabel do Morro, que participaram ativamente no processo de patrimonialização da bonecas de cerâmica.

9 Trata-se das cestas catalogadas na Coleção William Lipkind sob a numeração 28632 e 28633, que também chamaram atenção de Beialari e Hariwiru, no primeiro dia da oficina.

A disposição final dos cartões fotográficos feita por Sokrowé e Ixysé chamava atenção pela organização dos adornos plumárias e das coisas que, de algum modo, eram adornadas com plumas, como era o caso das coisas do xamã. Vale ressaltar ainda uma das classificações feitas por Sokrowé e Ixysé, que dizia respeito às coisas do xamã, que Beialari e Haiwiru também separaram, na oficina anterior, entretanto houve uma diferença significativa. Sokrowé e Ixysé apontaram para um conjunto maior de cartões fotográficos que eles chamaram de “coisas do *hàri*”,¹⁰ além dos *obi* – os bastões da Coleção William Lipkind que também foram indicados por Beialari e Hariwiru como coisas do xamã – Sokrowé integrou ao conjunto um anel de cabeça, chamado *rataana*, e alguns chocalhos – que naquele momento ele nomeou *weru* – que apresentavam marcações insinuando boca e olhos, como se os chocalhos tivessem rosto. Estes mesmos chocalhos haviam sido classificados por Beialari no mesmo conjunto dos demais chocalhos da Coleção William Lipkind, mas Sokorwé – que também é *hàri* – propôs uma classificação diferente, que separa os *weru* – chocalhos do *hàri* iny-karajá – dos demais chocalhos comuns.

10 *Hàri* seria o termo na língua iny-karajá, para o que, na antropologia, tem sido chamado de “xamã”: especialistas envolvidos em práticas de cura, contato com outros coletivos do cosmo, proteção de seus familiares e da aldeia como um todo, além de conhecedores de práticas importantes de cura e ataques ofensivos a partir do domínio de uma complexa gama de conhecimentos e relações estabelecidas.

As diferenças na classificação das coisas do *hàri* também sinalizam que a interpretação das coisas da coleção e a formação dos conjuntos estão relacionadas com a trajetória de vida e o papel social que as famílias ou especialistas desempenham na aldeia. O interesse que une Beialari e Sokrowé é que ambos têm um lugar importante no *Hetohokỹ*. Beialari é responsável por cozinhar durante o ritual, no espaço dos homens, e pertence ao grupo ritual denominado de *mahãdu* (Lima Filho, 1994), como um assistente do líder ritual Sokrowé. Ele, por sua vez, é o condutor de todo o ritual, além das atividades de xamã no cotidiano da aldeia, o que explica também o seu olhar especializado e classificatório das coisas do *hàri* (Figura 11).

Figura 11 - Sokrowé e Ixysé no final da oficina. Prelazia de São Félix do Araguaia (MT)



Fonte: Fotografia de Manuel Lima Filho, 2014.

Outra questão-a ser ressaltada é que todo o conjunto do *hàri*, como foi sugerido por Sokrowé e Ixysé, com exceção apenas do *raatana*, estavam documentados no SEE-MN como colecionados por Lipkind entre os Javaé da Ilha do Bananal, portanto, não seriam de origem iny-karajá. Contudo essa informação não impediu Sokrowé e Ixysé de classificarem e reconhecerem aquelas coisas como “coisas do *hàri* iny-karajá”.¹¹

Mahuederu e Myixa

A terceira e última oficina aconteceu no dia 24 de julho de 2014, no mesmo local em que foram realizadas as duas anteriores. Dessa vez, recebemos Mahuederu e Myixa, mãe e filha, importantes ceramistas de Santa Isabel do Morro. Também acompanham elas o neto de Mahuederu, Weire Tewarixan. Mahuederu é conhecida pela habilidade e conhecimento na feitura das *ritxoko*, as bonecas de cerâmica iny-karajá. Ela participou de vários projetos de pesquisa envolvendo estudos sobre as *ritxoko*, foi uma das colaboradoras do processo de patrimonialização das bonecas e uma das mestras ceramistas que deu oficinas na etapa de salvaguarda dos saberes relacionados às *ritxoko*, depois de

11 As coisas do *hàri*, conjunto proposto por Sokrowé e Ixysé, foram estudadas por Rafael Andrade. Os resultados de seu estudo foram apresentados em sua dissertação de mestrado, defendida em 2016 no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFG, sob orientação de Manuel Lima Filho, e foi um desdobramento do projeto Kanaxywe e das oficinas realizadas em Santa Isabel do Morro. Recentemente, o trabalho foi publicado pela Editora UFG. Ver Andrade (2021).

os Iny-Karajá terem recebido do Iphan o reconhecimento do modo de fazer as *ritxoko* como patrimônio cultural do Brasil (Leitão; Lima, 2019; Lima Filho *et al.*, 2011).

Seguimos os mesmos passos das oficinas anteriores, explicamos o projeto, falamos um pouco da Coleção William Lipkind do Museu Nacional e deixamos os cartões fotográficos à disposição de Mahuederu e Myixa. De maneira semelhante às demais oficinas, Mahuederu e Myixa conversavam entre si na medida em que olhavam cada cartão fotográfico, falavam sobre as coisas e, em alguns casos, conversavam conosco a respeito de algo que elas entendiam interessante compartilhar (Figura 12).

Figura 12 - Myixa, Mahuederu e Weire Tewarixana, analisando os cartões fotográficos da Coleção William Lipkind. Prelazia de São Félix do Araguaia, MT



Fonte: Fotografia de Manuel Lima Filho, 2014.

Havia um interesse especial de Mahuederu e Myixa pelas *ritxoko* da coleção de Lipkind. Logo no início da oficina, elas se concentraram nas bonecas de cerâmica e organizaram os cartões fotográficos das *ritxoko* na mesa. No processo, Mahuederu, conversando com Myixa, fez algumas observações muito interessantes, indicando quais eram as ceramistas no passado que faziam aquelas *ritxoko* que apareciam nos cartões fotográficos.

Mahuederu é de uma geração que conviveu com outras grandes ceramistas de Santa Isabel do Morro, hoje já falecidas, mas que foram muito conhecidas pelo trabalho que faziam. Mahuederu, com bastante clareza, dizia os nomes das ceramistas de Santa Isabel do Morro que faziam *ritxoko* de maneira muito parecida com as que ela observava nos cartões fotográficos da Coleção William Lipkind. Um exemplo foi uma *ritxoko* com cabelo moldado em cera de abelha, que levava um adorno de penas no topo da cabeça. Se tratava da peça 28749, segundo o registro do SEE-MN. Segundo Mahuederu, a forma daquela *ritxoo* correspondia às bonecas de cerâmica que Hatamaru fazia (Figura 13). Era esposa de Wataú, importante liderança indígena da região, como mencionado anteriormente (Andrade, 2017).

Figura 13 - Peça 28749, *ritxoko*, boneca estilizada representando figura feminina com adorno de penas na cabeça



Fonte: Coleção William Lipkind, Setor de Etnologia e Etnografia-MN. Fotografia de Cecília Ewbank, 2014.

Nota: Peça identificada por Mahuederu como feita por Hatamaru, antiga mestra da aldeia, já falecida.

Mahuederu apontou outras duas¹² *ritxoko* que, segundo ela, eram semelhantes às que Hatamaru fazia. Outra *ritxoko*¹³ também foi identificada por Mahuederu como estilo de Hãkohire, ceramista que era esposa do avô de Mahuederu, Kuryala, outra importante liderança da aldeia no passado.¹⁴

Os cartões fotográficos das *ritxoko* da Coleção William Lipkind ativou muitas lembranças de Mahuederu, ela compartilhou conosco reflexões sobre as antigas ceramistas de Santa Isabel do Morro, enquanto ela fazia o exercício de se lembrar dos estilos das bonecas e a relação com as ceramistas do passado. Mahuederu e Myixa comentaram sobre o tempo “dos antigos”, quando as grandes ceramistas, segundo Mahuederu, estavam vivas, como Hãkohire e Hatamaru. Ao se lembrar daquele tempo, Mahuederu também citou Berixa, sua tia, que para ela era a ceramista mais habilidosa de Santa Isabel do Morro. Falou também sobre Marisiru, outra tia sua, como uma importante ceramista da aldeia. Mencionou que uma referência para todas as ceramistas do passado era Txiwehinaru, de uma geração anterior e que era esposa do seu avô, Waixa. Ela comentou

12 As outras duas *ritxoko* que, segundo Mahuederu, tinham o estilo das bonecas feitas por Hatamaru estavam catalogadas na Coleção William Lipkind do SEE-MN sob os números 30836 e 30837.

13 A *ritxoko* apontada por Mahuederu como apresentando o mesmo estilo das bonecas feitas por Hãkohire estava catalogada na Coleção William Lipkind do SEE-MN sob o número 36677.

14 Kuryala, inclusive, foi inspiração para o livro de José Mauro de Vasconcelos (1979), *Kuryala, capitão e Carajá*, obra que o escritor elaborou a partir da sua convivência com o próprio Kuryala quando esteve em Santa Isabel do Morro.

que na época de seu avô, as ceramistas usavam barro roxo. Mahuederu chegou a procurar pelo barro roxo que ela ouvia das ceramistas, mas não conseguiu encontrar.

Houve uma *ritxoko*¹⁵ que chamou atenção de Myixa, ela levou o cartão fotográfico até sua mãe e disse que se parecia muito com as atuais bonecas que Mahuederu fazia. Mahuederu respondeu que aquela boneca da Coleção William Lipkind se parecia muito com as *ritxoko* que sua mãe fazia, e que a fez lembrar dela, ao ver a fotografia (Figura 14).

Figura 14 - Peça 28743, *ritxoko* da Coleção William Lipkind, Setor de Etnologia e Etnografia-MN



Fonte: Fotografia de Cecilia Ewbank, 2014.

Nota: Estilo que uniu três gerações de ceramistas: Mahuederu, sua mãe e sua filha, Myixa. Boneca estilizada representando figura masculina.

15 A *ritxoko* que chamou atenção de Myixa e que fez Mahuederu lembrar de sua mãe, estava registrada no SEE-MN sob o número 28743.

Também chamou atenção de Mahuederu os potes fundos de cerâmica usados para armazenar água. Ela se lembrou que no passado fazia muitos destes potes, os usava como suporte para pintar neles cenas das histórias que ela conhecia e que ouvia quando criança, histórias antigas sobre um tempo em que tudo era diferente. Ela nos contou que havia pontes em que pintava cenas das histórias do tracajá – *Podocnemis unifilis* (Testudines, Podocnemididae), da onça – *Panthera onca* (Carnivora, Felidae), do jacaré – *Melanosuchus niger* (Crocodylia, Alligatoridae), nas palavras de Mahuederu:

aquí eu coloquei [no pote] história de tracajá, de onça [...]. Conta que namorou uma índia né... e eu coloquei tudo né... eu fiz ficou bonito rapaz... lindo, um pote grande fiz também, o tori via achava bonito e comprava... levava, eu tinha um museu meu, aí eu vi e fiz, e a Maixa chegou em mim e disse, “mãe não é pra você juntar não, é pra você vender! Como você sabe fazer não precisa guardar”. Ela não sabe como os antigos faziam as coisas os seus valores... Maixa disse que ela é da nova geração da turma mais jovens de hoje... é... mas não viu, não viveu, eu vi!... pois é... (Karajá, 2014, não paginado).¹⁶

Como faziam as antigas ceramistas, Mahuederu guardava todos os potes em casa, o que é comparado por ela, em sua fala, com um museu, formando pelos potes fundos

16 Trecho da transcrição da fala de Mahuederu Karajá, julho de 2014.

suportes materiais das histórias que ela conhecia. Myixa, a nova geração, segundo Mahuederu, quem apontou para outras possibilidades, ao dizer que os *tori* – não indígenas – procuravam por aqueles potes para comprar. Mahuederu nos explicou que foi assim que começou a vender seus potes e outras coisas de cerâmica.

A centralidade que teve as coisas de cerâmica para Myixa e Mahuederu refletiu na organização dos cartões fotográficos que se formava na mesa. As bonecas, os potes e vasilhas ganharam protagonismo a partir da classificação feita por elas, de modo que observamos grande parte da mesa sendo usada para os cartões fotográficos das *ritxoko*. Diferente das outras classificações das oficinas anteriores, em que a cerâmica ou as bonecas eram organizadas em montes de cartões fotográficos dispostos um em cima do outro, Mahuederu e Myixa deram visibilidade para estas coisas dispondo os cartões fotográficos lado a lado na mesa, ao passo que outros cartões eram organizados em montes (Figura 15).

Figura 15 - Peça 28641, *boti*, pote de bocal largo



Fonte: Coleção William Lipkind, Setor de Etnologia e Etnografia-MN. Fotografia de Cecília Ewbank, 2014.

Contudo é importante ressaltar que, assim como nas outras oficinas, todos os cartões fotográficos foram vistos e organizados em alguma medida. Os cachimbos, como nos outros casos, também chamaram atenção de Mahuederu e

Myixa, que os colocaram juntos e fizeram alguns comentários, lembrando que eles também eram usados no passado para tatuar a *komarura*, a marca circular feita no rosto, abaixo dos olhos, que por muito tempo era comumente usada por todos nas aldeias iny-karajá. Segundo Myixa, por meio da extremidade circular dos cachimbos, ainda quentes, a pele da pessoa era marcada logo abaixo de cada olho, de forma permanente, com marcas que lembram os círculos que aparecem em cada lado da barbatana caudal do tucunaré – *Cichla* cf. *monoculus* (Osteichthyes, Cichlidae).

Os adornos plumários também foram motivo de algumas reflexões que Mahuederu compartilhou conosco. Ao observar alguns cartões, ela apontou os adornos feitos com penas de arara-vermelha – *Ara chloropterus* (Psittaciformes, Psittacidae) –, como também foi observado nas outras oficinas. Ela indicou o uso de algumas coisas segundo o critério de gênero e classe de idade. Myixa e Mahuederu explicaram que os *lòrilòri* podiam ser usados pelos homens casados, assim como nos explicou Sokrowé, contudo, elas acrescentaram que as crianças e mulheres também poderiam usar, afirmando que se tratava de um tipo de adorno para quase todas as pessoas na aldeia, não necessariamente dos homens casados.

Ao final, observamos a mesa com uma distribuição dos cartões fotográficos que priorizava as coisas de cerâmica, que ficaram organizadas lado a lado, ocupando mais da metade do espaço disponível. Enquanto o restante estava organizado no espaço que restava, como os adornos

plumários, que estavam mais distribuídos, outros conjuntos foram organizados em montes de cartões fotográficos, como o caso dos cachimbos, que ficaram em uma pilha única, assim como algumas cestas trançadas em palha e alguns adornos corporais. As coisas do *hàri* também ficaram separadas, de modo que era possível perceber alguma distinção com relação as demais coisas, mas não ganharam centralidade e não compuseram o mesmo conjunto, como proposto por Sokrowé, por exemplo.

(Re)Pensando a dinâmica das classificações

Como é possível observar a partir do breve relato a respeito das oficinas realizadas, não existe uma única classificação ou organização das coisas da Coleção William Lipkind que poderia resumir ou sintetizar as perspectivas das diferentes famílias que colaboraram com o trabalho. A proposta de conduzir as oficinas em dias separados com as famílias que se dispuseram a colaborar com o trabalho e pensar junto conosco a coleção de Lipkind, foi uma tentativa de promover um espaço de diálogo e de troca coerente com as diferentes perspectivas envolvidas no processo. Que considera, de um lado, a importância de produzir uma exegese a respeito de uma coleção etnográfica junto com algumas famílias iny-karajá e, por outro lado, compreendendo a forma com que as famílias iny-karajá se organizam política e socialmente no processo de construção dos conhecimentos.

A opção de formular um espaço reservado, que recebeu famílias específicas em momentos diferentes, não se tratou de uma metodologia elaborada a partir de critérios exclusivamente acadêmicos, mas antes estava sustentado a partir de uma sensibilidade etnográfica de compreender as dinâmicas locais de organização e produção do conhecimento, de modo a construir conjuntamente com as famílias a proposta de desenvolvimento do trabalho e da pesquisa.

O ato de conhecer ou transmitir conhecimento entre os Iny-Karajá, bem como entre outros povos, não se dá por meio do mesmo processo de produção de conhecimento com base iluminista, que pressupõe o conhecimento como algo acessível a qualquer um que se disponha a obtê-lo, como algo dado no mundo que aguarda ser “desvendado” por aqueles que se engajam em fazê-lo. Conhecer e transmitir conhecimentos e ideias, no caso das famílias iny-karajá, é algo profundamente relacionado com o convívio familiar, se expandindo no máximo à unidade política à qual a família pertence ou a uma noção de família extensa, como análises de outras situações também tem apontado (Rosiek *et al.*, 2020).

Dessa maneira, a proposta foi estabelecer uma via de diálogo respeitando as particularidades e os interesses de cada família, para então conseguirmos avançar com uma proposta de síntese que nos ajude a (re)pensar a classificação e organização da Coleção William Lipkind, incluindo ao processo de reflexão, não só a dinâmica que as famílias iny-karajá compartilharam conosco nas oficinas, mas tam-

bém os processos de classificação e a organização que atravessam a história da coleção no Museu Nacional.

A partir de perspectivas e especializações específicas de cada família que participou das oficinas, observamos diferentes maneiras de organizar as coisas, diferentes ênfases e interesses manifestados a partir da visualização dos cartões fotográficos da Coleção William Lipkind. A trajetória de vida, os engajamentos e disponibilidades de cada um, conduzia o interesse e a leitura que era feita das coisas da coleção. Armas, adornos labiais, cestas e os banquinhos rituais despertaram a atenção de Beialari e Hariwiru. O casal não ocupa um espaço claro de disputa dentro da aldeia, mas são reconhecidos pela posição que cumprem no ritual de iniciação masculina, uma vez que Beialari, há bastante tempo, é parte do *mahãdu*, o grupo ritual do meio que auxilia os líderes rituais durante as etapas do *Hetohokỹ*.

Sokrowé e sua família, por sua vez, são os atuais representantes de uma unidade política importante de Santa Isabel do Morro. Herdaram a tarefa que era de Maluaré. Sokrowé, hoje, é o *ixydinodu* da aldeia, o líder ritual, contudo, só chegou a tal posição por meio da articulação de sua esposa, Ixysé, e a iniciativa de algumas mulheres da família, sobretudo Kaimote e Esoíro, mãe e irmã de Ixysé, que defenderam a indicação de Sokrowé como líder ritual da aldeia.

O domínio sobre os adornos plumários, tão utilizados nos rituais, o interesse de Sokrowé nas coisas do *hàri* e todo o conhecimento que eles elaboravam e compartilhavam conosco sobre os usos das coisas estavam inseridos em um

processo de construção da figura de liderança de Sokrowé. As interpretações e ideias estavam relacionadas a um processo de construção e transmissão de conhecimento da unidade política conduzida por Maluaré no passado, que Ixysé e sua mãe Kaimote tentam hoje dar continuidade e consolidar suas posições na aldeia, mantendo a instituição da liderança ritual com Sokrowé.

Mahuederu e sua família, de outro modo, se constituem como importantes ceramistas de Santa Isabel do Morro. Mahuederu conviveu entre as reconhecidas ceramistas do passado, aprendeu com suas tias e avós a arte e a técnica sofisticada da cerâmica iny-karajá. Todo o conhecimento elaborado e construído que conflui na trajetória de Mahuederu, fez com que ela se tornasse uma pessoa procurada e requisitada em diversas pesquisas acadêmicas de diferentes áreas. Em um primeiro momento, seu talento e conhecimento despertou o interesse de pesquisadores e colecionadores não indígenas. E com o tempo sua posição enquanto mestra ceramista se consolidou em Santa Isabel do Morro. Observamos seus conhecimentos e interesses no processo de classificação e organização dos cartões fotográficos, sobretudo em sua capacidade de apontar os diferentes estilos das ceramistas do passado, com as quais ela conviveu.

A etapa de campo em Hawalò e as oficinas realizadas com três famílias da aldeia foram fundamentais para o desenvolvimento do Projeto Kanaxywe. Proporcionou diversos desdobramentos da pesquisa e viabilizou novas propostas de estudos e aprofundamentos, que renderam diferentes

produtos, desde o início do projeto até os dias atuais. Infelizmente, não foi possível realizar a tempo a etapa prevista pelo projeto de visita das famílias na reserva técnica do Museu Nacional, a fim de proporcionar o contato direto com as coisas da Coleção William Lipkind, que se somaria ao processo inicial que descrevemos e nos daria condição de propor uma nova organização e classificação da coleção a partir da colaboração das famílias iny-karajá.

De fato, foi uma perda irreparável e de proporções imensuráveis o incêndio do Museu Nacional, em setembro de 2018, que colocou imensos desafios para continuidade de projetos como este. O desaparecimento de um acervo tão diverso e antigo é inestimável, não apenas pelo valor patrimonial, mas sobretudo pelo potencial que tinha de promover novos (re)encontros com os diferentes povos de onde originaram, no passado, as peças que se encontravam no acervo do SEE-MN. Tratou-se de uma brusca interrupção no processo de pesquisa e reflexão que se propunha a (re)pensar criticamente o passado colonial e desconexo com que foram organizadas e pensadas as coleções por muito tempo em museus, como o Museu Nacional. A pesquisa e a existência das coleções garantiam a possibilidade de seguirmos criticamente, juntamente com as famílias iny-karajá, para uma desconstrução dos equívocos e das estratégias insistentes de subalternização de conhecimentos e modos de vida diferentes do modelo hegemônico iluminista, difundido a partir da Europa Ocidental.

Entretanto, cabe reforçar o quão fundamental tem sido a manutenção das relações construídas com o povo Iny-Karajá para a continuidade, por outros meios, do projeto que iniciamos em 2013.¹⁷ Apesar da perda da Coleção William Lipkind, o projeto segue vivo por meio de outros desdobramentos igualmente importantes, com pesquisas ainda em andamento que têm sido conduzidas nos arquivos que o Museu Nacional foi capaz de compor desde o início do projeto. De modo que, mesmo após o incêndio, o projeto teve a oportunidade de garantir a preservação de informações e dados a respeito da Coleção Iny-Karajá feita por William Lipkind, bem como construção de uma relação com as famílias iny-karajá para (re)pensar as múltiplas implicações que envolvem não só a coleção, mas a própria instituição Museu Nacional.

Referências

ANDRADE, Rafael Santana Gonçalves de. *Os huumari, o obi e o hãri: relações entre coisas e pessoas nas práticas xamânicas Iny*. Goiânia: Editora UFG, 2021.

ANDRADE, Rafael Santana Gonçalves de. Wataú: a trajetória de uma liderança Karajá e o projeto modernista do Estado brasileiro. *Os Brasís e suas memórias*, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://osbrasisesuasmemorias.com.br/biografia-watau/>. Acesso em: 25 out. 2021.

COSTA, Maria. Heloisa Fénelon. *A arte e o artista na sociedade Karajá*. Tese (Livre Docência em História da Arte) – Escola de

17 Sobre os desdobramentos mais recentes das pesquisas sobre a Coleção William Lipkind do Museu Nacional, ver Lima Filho *et al.* (2019).

Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1968.

DONAHUE, George. *A contribution to the ethnography of the Karajá indians of Central Brazil*. 1982. Tese (Doutorado em Antropologia) – Department of Anthropology, University of Virginia, Virginia, 1982.

EWBANK, Cecília de Oliveira. Rastreamento de Lipkind: levantamento e conservação de uma coleção Karajá. In: SEMINÁRIO NEAP, 2., 2014, Goiânia. *Anais [...]*. Goiânia: Câne Editorial, 2015. p. 69-73.

EWBANK, Cecília de Oliveira; GRIPP, Maria Pierro. O oculto em movimento: ressignificando uma coleção etnográfica na reserva técnica. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 30., 2016, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa, PB: Associação Brasileira de Antropologia, 2016. Disponível em: http://evento.abant.org.br/rba/30rba/files/300_2017-01-12.pdf. Acessado em: 28 out. 2021.

GRIPP, Maria. Pierro. *Relato de ações desenvolvidas*: pesquisa Kanaxywe e o mundo das coisas karajá: patrimônios, museus e estudo etnográfico da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (RJ). Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2016. Relatório interno.

HIDASÍ, José. *Aves do Brasil Central*. Goiânia: Ed. PUC Goiás, 2011.

LEITÃO, Rosani Moreira. *Educação e tradição*: o significado da educação escolar para o povo Karajá de Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal-TO. 1998. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1998.

LEITÃO, Rosani Moreira. Educação escolar e formação de lideranças indígenas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE QUALIDADE NA EDUCAÇÃO, 2002, Brasília. *Anais [...]*. Brasília: MEC, 2002. v. 4, p. 78-88. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001975.pdf>. Acesso em: 25 out. 2021.

LEITÃO, Rosani Moreira; LIMA, Nei Clara de, LIMA FILHO, Manuel Ferreira; SILVA, Telma Camargo da. *Dossiê descritivo dos*

modos de fazer ritxòkò. Goiânia: Museu Antropológico/UFG/Iphan, 2012.

LEITÃO, Rosani Moreira; LIMA, Nei Clara. Patrimônio cultural Iny-Karajá e política de salvaguarda: diálogo intercultural e trabalho compartilhado. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; PORTO, Nuno (org.). *Coleções étnicas e museologia compartilhada*. Goiânia: CEGRAF, 2019. p. 233-261.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *Hetohohỹ: um rito Karajá*. Goiânia: Ed. da UCG, 1994.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *O (des)encanto do Oeste: memória e identidade social no Médio Araguaia*. Goiânia: Ed. da UCG, 2001.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *Kanaxywe e o mundo das coisas Karajá: patrimônios, museus e estudo etnográfico da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (RJ)*. Goiânia: Neap/UFG, 2012.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Coleção Lipkind do Museu Nacional: trilhas antropológicas Brasil-Estados Unidos. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 23, n.3, p. 473-509, 2017.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Thesaurus Karajá. Goiânia, 2021. Disponível em: <https://acervo.museu.ufg.br/projetos/projetothesaurus/>. Acesso em: 28 out. 2021.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira, LEITÃO, Rosani Moreira; LIMA, Nei Clara; SILVA, Telma Camargo; CORREA, Máira Torres. *Dossiê descritivo do modo de fazer ritxòkò*. Goiânia: UFG; Brasília: Iphan, 2011.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; SILVA, Lucas Santana; MORAIS, Marília Caetano Rodrigues; YABAGATA, Lucas. Interculturalidade e saberes compartilhados: estudo da Coleção William Lipkind (1938-1939) do Museu Nacional/UFRJ. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; PORTO, Nuno (org.). *Coleções étnicas e museologia compartilhada*. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2019. p. 133-164.

LIPKIND, William. Carajá cosmography. *The Journal of the American Folklore*, Indiana, v. 53, n. 210, p. 248-251, 1940.

LIPKIND, William. The Carajá. In: STEWARD, Julian Hynes (ed.). *Handbook of south american indians*. Washinton, 1948. v. 3, p. 179-191.

MORAIS, Marília Caetano Rodrigues. Técnica e aprendizagem: a bykyrè e as esteiras Iny da Coleção William Lipkind (1938). *Etnográfica*, Lisboa, v. 25, n. 2, p. 541-554, 2021. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etnografica/10524>. Acesso em: 28 out. 2021.

PÉTESCH, Nathalie. *La pirogue de sable: pérennité cosmique et mutation sociale chez les Karajá du Brésil central*. Lovânia, BE: Peeters Publishers, 2000. v. 8.

RIBEIRO, Berta; VELTHEM, Lucia Hussak van. Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992. p. 103-114.

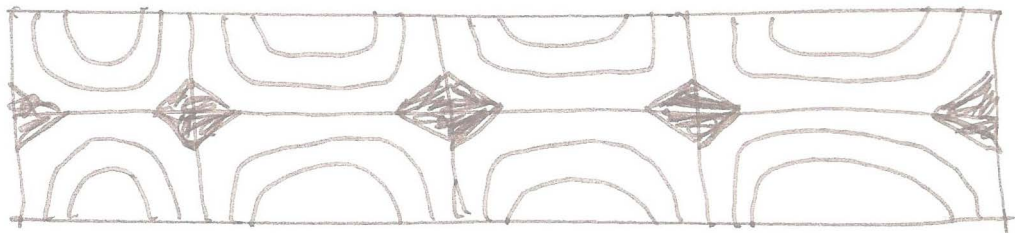
ROSIEK, Jerry Lee; SNYDER, Jimmy; PRATT, Scott L. The new materialisms and indigenous theories of non-human agency: making the case for respectful anti-colonial engagement. *Qualitative Inquiry*, Califórnia, v. 26, n. 3-4, p. 331-346, 2020.

TAVEIRA, Edna Luíza de Melo. *Etnografia da cesta Karajá*. 2. ed. Goiânia: Editora UFG, 2012.

TORAL, André Amaral de. *Cosmologia e sociedade Karajá*. 1992. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1992.

VASCONCELOS, Jose Mauro. *Kuryala, capitão e Carajá*. São Paulo: Melhoramentos. 1979.

YABAGATA, Lucas Veloso. *Dando asas às coisas plumárias da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (UFRJ): estudo de uma coleção Karajá*. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.



Heloisa Fénelon e a etnografia do desenho iny-karajá

Crenivaldo Veloso

Introdução: desenho, arte e metodologia

O objetivo deste capítulo é analisar interpretações antropológicas elaboradas por Heloisa Fénelon a partir de uma coleção de desenhos indígenas, reunida por ela nos primeiros trabalhos de campo com os Iny-Karajá.¹ Na sua experiência antropológica, o desenho em papel representava expressão das artes indígenas, estratégia para interagir com aqueles que seriam os seus interlocutores e uma forma de produzir documentação etnográfica. Analisados em relação às suas observações e aos demais registros, anotados nos cadernos de campo (diários e cadernetas de anotações), a antropóloga pensava ser possível, através dos desenhos,

1 O texto é parte das reflexões que apresentei na tese de doutorado em História (Veloso Júnior, 2021).

compreender narrativas, saberes, classificações, interpretações e representações das comunidades.

A coleta de desenhos indígenas, contudo, não foi uma invenção de Heloísa.² Sua inovação, no fim dos anos 1950, foi a abordagem. Antes de ingressar na antropologia, ela era artista e pesquisadora de artes, com formação no Curso de Pintura pela Escola Nacional de Belas Artes (1949 – 1953). A sua observação antropológica, direta e participante, entendia que povos e culturas tidos como não ocidentais possuíam senso estético. Não na mesma perspectiva da chamada cultura ocidental, mas relacionada à sua própria cultura e organização social. Heloisa procurou demonstrar em suas pesquisas que as comunidades estudadas estabeleciam diferenças entre os/as produtores/as, atribuindo maior ou menor valorização aos itens produzidos, a depender de quem produzia. O valor seria tanto do ponto de vista utilitário quanto do ponto de vista estético e comercial, no caso dos materiais que ingressavam nos circuitos de compra e venda, na chave do artesanato. Além de um método de análise etnográfica

2 No caso de pesquisas sobre povos indígenas no Brasil, no final do século XIX, os alemães Theodor Kock Grünberg e Karl von den Steinen fizeram coleções de desenhos indígenas, este último na região do Alto Xingu. Em meados do século XX, Darcy Ribeiro e Egon Schaden também lançaram mão desta metodologia. O primeiro, a partir das pesquisas entre os Kadiwéu. O segundo realizou estudos sobre desenhos indígenas, que foram publicados em 1958 – *Desenho e arte ornamental dos índios brasileiros* – e em 1963 – *Desenhos de índios Kaowá-Guarani*.

e etnológica, os desenhos se tornaram uma forma de documentar a expressão artística de povos indígenas do Brasil.³

Arte e cultura material eram o meio através do qual Heloisa Fénelon procurava analisar organização social, relações de parentesco, papéis sociais, mitos, histórias de vida, tempo, espaço, corpo, entre outros temas. Eram recursos analíticos para identificar os modos como as comunidades compreendiam as suas próprias experiências visíveis e invisíveis, materiais e imateriais.⁴ Para tal, um dos métodos aplicados foi o chamado “desenho espontâneo”, também designado por “desenho livre”. Heloisa o explicou como uma técnica em que o/a pesquisador/a não solicita ou induz o/a artista a descrever aspectos de interesse de pesquisa. Reconhecendo que o papel e os lápis eram inovações introduzidas “pela cultura estranha”, ela afirmava que antes da presença estranha, o desenho era empregado pelos indígenas nos seus corpos, em cerimoniais e na decoração de objetos. Mesmo quando acontecia, o direcionamento temático por parte do/a pesquisador/a, os temas executados,

3 Vale destacar que a técnica foi aplicada não apenas em pesquisas com os Karajá e com os Mehinako, mas também com outros grupos sociais. Na década de 1970, Heloisa supervisionou a pesquisa de Naomí Vasconcelos sobre sexualidade, casa e corpo na baixada fluminense, na qual uma das técnicas de documentação foi o desenho, associado à entrevista. O estudo foi realizado no município de Queimados, junto a trabalhadores que migraram das regiões Norte e Nordeste do Brasil.

4 Além das pesquisas com povos indígenas Iny-Karájá e Mehinako, realizadas entre as décadas de 1950 e 1980, Heloisa realizou pesquisas nas casas de candomblé e umbanda do Rio de Janeiro, nos anos 1980, e sobre estética do corpo nas artes orientais, em especial, japonesas, nos anos 1990.

geralmente, eram de interesse da sociedade do/a desenhista. Podendo, deste modo, refletir “o contexto sociocultural que o envolve” (Costa, 1978, p. 103).

A sua segunda tese, *O mundo dos Mehinákus e suas representações visuais*,⁵ submetida ao concurso de professora titular de Etnologia do Museu Nacional em 1986 e publicada em 1988, teve a apresentação elaborada pelo professor

5 O Alto Xingu foi a segunda área indígena em que Heloisa Fénelon realizou pesquisas etnográficas, realizando seis viagens entre 1961 e 1978. Nestas pesquisas, ela percebeu comportamento diferente de desenhistas Mehinako, em comparação aos Karajá. Na aldeia karajá de Santa Isabel, as crianças desenharam em maior quantidade do que jovens e adultos. No caso Altoxinguano, os homens adultos foram os artistas com maior quantidade de desenhos elaborados, ao contrário de crianças e mulheres, em menor número. A sua hipótese para a diferença era a ausência de uma escola de branco no Alto Xingu, o que provocaria menor frequência na relação com o universo de formação dos chamados “civilizados”. Outra hipótese foi atribuída à maior dedicação dos homens dos povos Altoxinguanos às técnicas artesanais, excetuando-se a produção de cerâmica entre os Waurá, confeccionadas pelas mulheres. Para Heloisa, mulheres e meninos no Alto Xingu teriam vergonha dos seus desenhos, considerando-os inferiores aos dos homens (Costa, 1978, p. 104).

Roque de Barros Laraia.⁶ No texto, Laraia elucidou uma crítica dirigida ao método dos desenhos, que seria o “papel indutivo” do coletor. Ao fornecer recursos que naquele então não faziam parte do cotidiano indígena, a presença do antropólogo constituir-se-ia em um dado significativo para o estabelecimento da relação para obtenção do desenho. Mas ele pondera, lembrando que independente da presença do etnólogo e do material que ele oferece, “os índios do Xingu não perdem a oportunidade de fazer os seus desenhos” (Costa, 1988, p. 9-10), seguindo argumento parecido com o de Heloisa. Para isso, fazem uso de cascas de árvores, areias das praias, colunas das casas, cerâmicas, máscaras rituais, o próprio corpo. No caso da coleta, afirma, “apenas se utilizam de um novo espaço, o papel” (p. 10).

A influência do observador, seja no fornecimento do papel, na solicitação de uma entrevista, no registro escrito ou fotográfico, seja nas diversas circunstâncias do trabalho de campo, não pode ser ignorada. O risco de “indução” do

6 Então professor titular na Universidade Nacional de Brasília (UnB), Roque Laraia havia sido colega de Heloisa Fénelon na antiga Divisão de Antropologia do Museu Nacional. Quando Laraia ingressou no Setor de Etnografia, como estudante no Curso Técnicas de Pesquisa em Antropologia Social (1960), Heloisa trabalhava com pesquisas relacionadas às coleções e com a documentação etnográfica que reuniu nos trabalhos de campo com os Karajá (em 1957 e entre 1959 e 1960). Roque Laraia fez parte da rede de sociabilidade intelectual coordenada por Roberto Cardoso de Oliveira, que culminou na criação do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), em 1968. Pelo Museu Nacional, Heloisa Fénelon seguiu carreira no Setor de Etnologia e Etnografia, ingressando posteriormente como docente na Escola de Belas Artes. As duas instituições são vinculadas à UFRJ.

pesquisador na produção de desenhos cabe a outros métodos etnográficos. Afinal, como sugerido por Johannes Fabian, “na pesquisa etnográfica, mesmo a observação é um tipo de interação” (Fabian, 2010, p. 63). A presença do “outro”, do “branco”, do “caraíba” (como se referem os índios do Alto Xingu) ou do *tori* (como se referem os Iny-Karajá), inclusive, do “outro” interessado em produzir ciência, neste caso, antropológica, repercute nas performances dos indígenas e dos não indígenas.

Os primeiros trabalhos de campo

Os dois trabalhos de campo realizados por Heloisa Fénelon no final da década de 1950 com o povo Iny-Karajá são pioneiros em vários aspectos. O primeiro aconteceu em 1957, quando era estagiária do Museu do Índio, vinculado ao Serviço de Proteção aos Índios (SPI), na condição de estudante, na segunda turma do Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural, oferecida em 1956.⁷ Um

7 A primeira turma, de caráter experimental, foi oferecida em 1955. Sob a direção de Darcy Ribeiro e financiamento da Capes (com pagamento de bolsa de pesquisa para os estudantes e proventos dos professores), o curso contou com a participação de professores/as e pesquisadores/as da Faculdade Nacional de Filosofia (Universidade do Brasil), do Museu do Índio, do Museu Nacional e de outras instituições. O objetivo era promover a formação de antropólogos especializados em “problemas socioculturais”, a fim de compor quadro técnico para instituições como o SPI, o Instituto de Imigração e Colonização, a Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia, o Serviço Especial de Saúde, as diversas Campanhas de Educação, o Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais (CBPE) e Institutos Científicos, como o Museu Nacional e o Museu Goeldi, entre outros.

primeiro ponto a destacar é o fato de uma mulher realizar trabalho de campo etnográfico em área indígena sozinha. Nas “culturas das ciências” brasileiras, de meados do século XX,⁸ não era um evento comumente aceito pelos coordenadores.⁹ Heloisa permaneceu por aproximadamente cinco meses, em duas etapas. A primeira entre 31 de março e 20 de maio. Alegando dificuldades de inserção entre os adultos, principalmente as mulheres, ela retornou ao Rio de Janeiro, buscando se reunir com os orientadores

8 A noção de “culturas das ciências” foi entendida por Londa Schiebinger como “suposições e valores não declarados de seus membros”, desenvolvidas historicamente e majoritariamente por homens e em processos de exclusão das mulheres (Schiebinger, 2008, p. 272).

9 Um relato de Alcida Rita Ramos ajuda a entender os limites colocados às mulheres que desejavam ingressar na ciência antropológica cultural ou social. Aluna na primeira turma do Curso de Técnicas de Pesquisa em Antropologia Social, Rita Ramos acompanhou os outros cinco colegas (três homens e três mulheres) para a etapa de formação em pesquisa de campo. Sob a coordenação de Roberto Cardoso de Oliveira, o grupo se dirigiu ao Mato Grosso para realizar levantamento de dados sobre os Terena. Na turma do ano seguinte, quando a formação passou a ser nomeada Curso de Especialização em Antropologia Cultural, os alunos atuaram como assistentes de pesquisa de campo. O interesse de Alcida Rita Ramos era retornar à área indígena, mas por sugestão de Castro Faria foi designada a atuar junto aos colonos portugueses que habitavam a Ponta do Cajú, no Rio de Janeiro. Ela teria sido impedida de ir para terras indígenas sob a justificativa de que “ela é muito jovencinha, é perigoso ela ir para o mato”. A sua expectativa de “ir para um lugar, mergulhar de cabeça e ficar um tempão” (Ramos, 2017, p. 5) não foi correspondida por determinação de Roberto Cardoso de Oliveira. Segundo Julio Cezar Mellati, lembrando a questão, “ainda havia essa separação de sexos na antropologia” (Melatti, 2018, p. 11).

de pesquisa e reorganizar os trabalhos.¹⁰ A volta para conclusão da pesquisa ocorreu em 27 de julho, permanecendo até o final de outubro de 1957.

Um segundo aspecto foi a proposta de realização de uma etnografia da mulher iny-karajá, algo sem precedentes até então. De acordo com o projeto de pesquisa apresentado em 1956 para o trabalho de campo no ano seguinte, os objetivos centrais da pesquisa eram o estudo de um aspecto da arte indígena, a cerâmica do grupo Karajá; a análise do papel social da mulher na comunidade; e a investigação das expressões artísticas dos indígenas diante do contato com a chamada “sociedade nacional” ou “sociedade neobrasileira” (Costa, 1956, não paginado), expressão usada para identificar os regionais, sertanejos, não indígenas.

Um terceiro aspecto está relacionado à proposta de atuação dos agentes do SPI, a partir da sua pesquisa. Na primeira metade do século XX, o SPI pretendia a “pacificação” dos indígenas a fim de transformá-los em “nacionais”, trabalhadores rurais, liberando os territórios para as políticas de colonização e desenvolvimento agropastoril. Com o objetivo de formar especialistas em antropologia, o Curso em Antropologia Cultural contribuiu para a produção de outras abordagens. A pesquisa de Heloisa Fénelon, por exemplo,

10 O primeiro orientador de pesquisa foi Darcy Ribeiro, mas desde o início do Curso, Castro Faria e Josidelth Gomes Consorte exerceram papel de orientação (o primeiro, no que diz respeito aos estudos sobre a cerâmica; a segunda, relacionada ao papel social da mulher na sociedade Karajá). Após a saída de Ribeiro da Seção de Estudos do SPI, Roberto Cardoso de Oliveira assumiu a orientação de pesquisa de campo (Veloso Junior, 2021).

pretendia que os resultados dos estudos pudessem ser aplicados pelo SPI. Como ela sugeriu no projeto de 1956,

esperamos que a obtenção de novos dados sobre a arte Karajá possa ser útil ao SPI, em seus esforços de encontrar uma solução para o problema do indígena, e particularmente do Karajá. Contribuindo a arte Karajá para a subsistência da comunidade (hoje é objeto de comércio), em nosso trabalho de campo poderemos verificar quais as possibilidades do ensino futuro de artesanatos diversos aos Karajá e do aperfeiçoamento daqueles já existentes (melhores técnicas, preços mais elevados). (Costa, 1956, não paginado).

O “problema sociocultural” seria o contato com a sociedade nacional, que provocaria nos indígenas a “queda do padrão de vida”, a “desorganização social”, a “perda da fé nos antigos valores da cultura”. A “cultura invasora” teria dificuldade de aceitar os elementos culturais indígenas. Neste sentido, Heloisa defende que seria proveitoso lançar mão da arte “como valor suscetível de ser apreciado pela cultura invasora, para que o indígena sinta que com ela poderá dar contribuição apreciável à cultura brasileira”. Se até então o investimento do SPI era a transformação do indígena em trabalhador rural, a sugestão de Heloisa era fomentar a identidade artística. Em suas palavras,

os Karajá possuem um patrimônio cultural de grande riqueza, e sua arte distingue-se tanto pela originalidade

como pela técnica elaborada de execução, e por isso, é bastante provável que sendo feita com esses índios uma experiência do gênero daquelas que citamos, ela dê resultados apreciáveis. (Costa, 1956, não paginado).

Outro elemento de pioneirismo nas pesquisas de campo de Helosia Fénelon está na abordagem. Para alguns autores, trata-se da primeira pesquisa de campo com os Iny-Karajá baseada nas modernas etnografias (Lima Filho; Silva, 2012) e por meio do método da observação direta e participante (Faria, 1997). Castro Faria sustenta que, é um raríssimo caso em que o termo “arte” pode ser “ligado direta e intimamente ao nome do povo que a cultiva” (Faria, 1959, p. 5).¹¹ Não era comum na pesquisa etnográfica e nas interpretações antropológicas o tratamento conceitual da produção material indígena como arte e dos produtores como artistas.

Poucos meses depois de ter apresentado o relatório de pesquisa, Heloisa estreou na rede de sociabilidade intelectual (Sirinelli, 1996) de antropólogos, na III Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), em 1958. Com o tema “O realismo na arte karajá”, a nova antropóloga fez uma

11 Um dos argumentos sugeridos por Castro Faria para o pouco interesse do “estudo desse material como peça de arte”, por parte dos etnólogos que até então trabalharam com os Iny-Karajá (Paul Ehrenreich, Fritz Krause, Willian Lipkind), se dava pelo etnocentrismo. Para ele, a designação de “bonecas, isto é, brinquedos de criança”, teria sido um dos fatores da pouca valorização do que seria o valor artístico (Faria, 1959, p. 4).

comunicação sobre o trabalho de campo realizado na aldeia de Santa Isabel (Costa, 1959). O texto sugere o estreitamento do diálogo com a antropologia de Franz Boas, assumindo a opção pela classificação em “arte simbólica” e “arte em perspectiva” para se referir às mudanças nos modos de produzir a chamada “arte figurativa Karajá” (Costa, 1959, p. 63).¹² Luiz de Castro Faria registrou o que seriam as diferentes etapas de produção: a “fase antiga”, quando o barro não era cozido, e a “fase moderna”, quando o cozimento passou a incorporar o processo de produção. A mudança teria iniciado “um número crescente de experiências diversas e de certo modo revolucionárias” (Faria, 1959, p. 11).¹³

12 Mário Ferreira Simões, etnólogo que havia estagiado no Museu Nacional e trabalhava na Seção de Estudos e no Museu do Índio do SPI, chamou a atenção de Darcy Ribeiro para as mudanças em curso na fabricação das cerâmicas entre os Iny-Karajá. Considerando a formação artística de Heloisa Fénelon, Darcy definiu que este seria o seu tema de pesquisa (Veloso Junior, 2021).

13 Castro Faria também registrou textualmente as bases de uma ideia que vinha em discussão, mas que ainda não havia sido transformada em conhecimento etnográfico: a mudança no estilo teria sido ocasionada pelo avanço da sociedade nacional em direção aos povos indígenas da região do Brasil central, em especial, neste caso, os Iny-Karajá. A presença de viajantes, de turistas, de funcionários de órgãos de governo e de Estado, como o próprio presidente da república, Getúlio Vargas (1940), ou ainda membros da Força Aérea Brasileira, com a criação de pistas de pouso, e do SPI, após a criação de um Posto Indígena na Ilha do Bananal, tudo isso teria fomentado a demanda pela produção e a solicitação por novas formas. Inicialmente, a relação teria sido por permuta, tendo chegado ao estabelecimento de relações comerciais (Faria, 1959). Coube a Heloisa Fénelon realizar o estudo etnográfico de campo, por indicação de Darcy Ribeiro e pelo interesse da pesquisadora.

Para Heloisa Fénélon, a partir das categorias Boasianas, o modo “antigo” de fazer as bonecas iny-karajá seria tratada na chave da “arte simbólica”, relacionada aos “traços característicos e permanentes do objeto”, sem a preocupação do artista com “o que efetivamente vê em momento dado”. Já o modo “atual”, a fase “moderna”, estaria relacionada à “arte realista ou em perspectiva”, segundo a qual “o interesse do artista dirige-se à representação da imagem visual momentânea, selecionando os traços que se sobrepõem à observação particular do artista impõem o seu interesse” (Costa, 1959, p. 64).¹⁴

A segunda pesquisa de campo com os Iny-Karajá foi realizada entre 3 de outubro de 1959 e 19 de fevereiro de 1960. Desta vez, não como estudante e estagiária, mas sim na condição de profissional, em outubro de 1958, pouco tempo depois de se apresentar na III RBA, Heloisa Fénélon assinou contrato com a Universidade do Brasil, como era chamada a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

14 A opção por Franz Boas marcava uma crítica ao que Heloisa Fénélon chamou de classificações “tradicionalmente usadas, de cunho classista”, usuárias de expressões como “arcaico, clássico, academizante”. Tais classificações seriam etnocêntricas e caberiam apenas para “determinados tipos de arte”, sobretudo aquelas que teriam passado por “evolução artística”, por diferentes fases, como as “artes gregas”. Ainda assim, estas classificações seriam “sistemas superados pela moderna teoria de arte”. Apesar de reconhecer estas questões como passíveis de “especulação estética”, a autora faz questão de afirmar o campo de sua identidade de pesquisadora: além da referência analítica, a escolha por Franz Boas foi justificada pelo fato do seu trabalho ser “de Antropologia, não de Estética” (Costa, 1959, p. 61).

Tornava-se antropóloga do Museu Nacional, iniciando carreira de quase quatro décadas no Setor de Etnografia.¹⁵ A sua inserção se deu por intermédio de Castro Faria, então diretor da Divisão de Antropologia e Etnografia, que também havia lecionado no Curso do Museu do Índio. A contratação fez parte de um processo de reorganização do campo científico (Bourdieu, 2004) da antropologia no Museu Nacional.¹⁶ O título do projeto apresentado para a sua contratação foi “A Arte e o Artista na Cultura Karajá” (Costa, 1958). O objetivo era ampliar as pesquisas iniciadas na formação antropológica e realizar novo trabalho de campo.

Os principais resultados dessas que se tornaram as suas primeiras pesquisas foram apresentados em 1968 para um concurso de Livre Docência na Escola de Belas Artes. No mesmo ano de criação do Curso de Mestrado em Antropologia Social no Museu Nacional, do qual não fez parte do quadro docente, a antropóloga recorreu à instituição de

15 Heloisa trabalhou no Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional entre 1958 e 1996. Os seus cargos foram de naturalista (1958 – 1960), antropóloga (1960 – 1967), professora adjunta (1967 – 1986) e professora titular (1986 – 1996). Os principais trabalhos que realizou foram de pesquisa, curadoria de coleções (a partir de 1964) e docência (Veloso Junior, 2021).

16 No caso do Setor de Etnografia, em 1956, houve a contratação de Berta Ribeiro e de Roberto Cardoso de Oliveira. Em 1958, Berta saiu para acompanhar Darcy Ribeiro, dirigindo-se para Brasília. Pouco depois, ocorreu a contratação de Heloisa Fénelon. Nas décadas seguintes, os trabalhos etnológicos no Museu Nacional seguiram por diferentes meios e redes intelectuais vinculados ao Setor de Etnologia e Etnografia e ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, criado em 1968.

docência no campo das artes – onde passou por formação na graduação – para tentar a atuação no magistério superior. O título da sua primeira tese apresentou uma mudança em relação ao do projeto: a categoria “cultura” foi trocada por “sociedade”, ficando *A arte e o artista na sociedade Kará-já*, sinalizando que ela estava atenta aos debates no interior da disciplina.

Diferente de muitos contemporâneos que marcavam fronteiras intransponíveis entre abordagens culturais e sociais, a sua antropologia acionou perspectivas teórico-metodológicas e categorias da antropologia cultural e da antropologia social. Assim como Franz Boas, vinculado à abordagem de antropologia cultural, foi uma importante referência, textos de autores estruturalistas britânicos, como Raymond Firth – “The social framework of primitive art”, publicado em *Elements of social organization* –, e do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss – “Le dédoublement de la représentation dans le arts de l’Asie et l’Amérique”, publicado em *Antropologie structurale* –, que passaram a circular entre as redes vinculadas à antropologia social, também exerceram influência nos trabalhos de Heloisa Fénelon (Costa, 1978). Uma das principais características da carreira antropológica de Heloisa Fénelon foi a interdisciplinaridade.¹⁷

17 O concurso aconteceu efetivamente em 1974, e Heloisa Fénelon foi aprovada. Com uma tese antropológica, a partir de estudo de arte indígena, e com sua aprovação, alcançara o título de Livre Docente e a equivalência de doutorado na disciplina de História da Arte, onde a professora instituiu um planejamento de trabalho em Etnografia da Arte.

Outro aspecto fundamental no seu trabalho de pesquisa foram as práticas de colecionamento.¹⁸ No caso do colecionamento de objetos, a formação de coleção fugia do caráter extrativista, aproximando-se do estabelecimento de relações mais éticas, do respeito às particularidades das culturas, sociedades, povos, comunidades, coletividades. A intenção de reunir objetos de cultura material estava diretamente realizada à perspectiva teórico-metodológica das suas pesquisas. A aquisição dos itens foi negociada por meio de relações de compra e de troca, além dos presentes que recebeu dos Iny-Karajá. “Luiza”, como era chamada por vários interlocutores, estabeleceu relações de confiança, assumindo-se e sendo considerada “amiga de Karajá”, constituindo o que podemos chamar de uma etnografia da amizade. Além da coleção de objetos, a antropóloga reuniu coleções de imagens, sobretudo em forma de desenhos elaborados em papéis pelos indígenas; e de narrativas, por meio da produção de uma vasta documentação etnográfica como os registros nos cadernos de campo (diários e cadernetas de anotações). Na linha de reflexão sugerida por Johannes Fabian, Heloisa colecionou pensamentos (Fabian, 2010).

18 Segundo Luiz de Castro Faria, Heloisa realizou um tipo de “colecionamento esclarecido”. O esclarecimento estaria na prática de observação direta participante, na “identificação dos autores e dos papéis sociais” (Faria, 1997, p. 270).

A escola como lugar de mediação

No primeiro trabalho de campo na Ilha do Bananal, seguindo as recomendações de Darcy Ribeiro, a escola do Posto Indígena Getúlio Vargas (PIGV) foi uma forma de inserção e interação com os Iny-Karajá. Heloisa Fénelon se apresentou como auxiliar da professora Lea Jansen. A escola era frequentada por crianças e jovens da aldeia Santa Isabel, algumas delas eventualmente acompanhadas pelas mães. Lea, também seguindo as orientações de Darcy, desenvolvia a técnica de elaboração de desenhos em papel. Heloisa pensava que a posição de auxiliar de professora lhe permitiria, além de observar a prática de produção dos desenhos, conquistar a confiança dos adultos. A escola seria “um centro de reunião da comunidade”, já que era frequentada por algumas mulheres que acompanhavam os filhos. Seria, assim, o lugar propício para “observar de que modo a sociedade Karajá condiciona a formação do artista, desde a infância”.¹⁹

O responsável pelo Posto era Dorival Pamplona Nunes, que lhe foi bastante receptivo, prestando informações e possibilitando contatos. A casa de Dorival, onde ia frequentemente almoçar e jantar, foi um lugar de interação com os indígenas que por lá circulavam.²⁰ Outro lugar importante

19 Projeto de pesquisa de Heloisa Fénelon para o Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural do Museu do Índio (1956).

20 As casas de regionais, que mantinham relações com agentes do SPI e da FAB, também foi frequentada por ela. Convivendo com as pessoas locais, além de observar o que pensavam sobre os indígenas, Heloisa percebia que alguns Iny-Karajá se aproximavam, e notando a sua presença, buscavam o diálogo, e vice-versa.

de mediação foi a janela do quarto onde se hospedou, na sede do Posto Indígena, mediante pagamento. A partir dos primeiros contatos, aos poucos passou a visitar as casas de alguns indígenas, inicialmente acompanhada pelo pessoal do Posto, posteriormente, com mais segurança, sozinha.

Tanto na sua tese quanto nas anotações de campo (diários, cadernetas), a pesquisadora falou das dificuldades iniciais de aproximação com os adultos iny-karajá. A professora Lea havia saído pouco antes, e não retornou, o que teria dificultado a sua comunicação inicial. Ao invés de professora auxiliar, Heloisa foi identificada como a professora da escola, e sua presença foi bastante associada à Lea e a outra mulher *tori*, com presença nas lembranças recentes dos indígenas, a enfermeira Heltie. Com o tempo, as anotações sobre as dificuldades se tornaram cada vez menores. Na segunda etapa do treinamento antropológico (1957) e na viagem pelo Museu Nacional (1959), a relação com os Iny-Karajá parecia mais estreita.

Um dos primeiros registros nos diários e cadernetas de campo sobre as atividades com as crianças e jovens na escola foi anotado em 9 de abril de 1957, uma terça-feira. Heloisa dizia que, pela manhã, estava “fazendo cartas e vendo as crianças desenhar na escola”. As crianças ficavam curiosas, dirigiam-lhe perguntas, queriam saber o que ela estava fazendo. Após o almoço, retornou à escola, anotando algumas situações anteriores (conversas com indígenas, palavras na língua dos Iny-Karajá, com tradução

para o português). Heloisa também fez comentários sobre as crianças e as relações com os desenhos:

Maloíri, menino de 11 anos, *tembetá*, rosto fino, aparece à porta mas não desenha. Parece esquivo. Takanaro, Loiwá, Owakiro e Kuwakira desenhavam mais lentamente que outras [meninas]. Owakiro, belos e cuidados desenhos. Menor que as outras. Falei com carinho com Koxixaro, que parece satisfeita, e já fez vários desenhos. Já sorri, antes não ria nunca. Loiwá concentra-se muito quando desenha. O mesmo com Owakiro. Koxixaro desenha de maneira preguiçosa. O último desenho de Takanaro, penso que devia estar cansada, porque não terminou a pintura e logo saiu. Acabou o papel bom para desenho, apesar disso, Owakiro aceitou o transparente e continuou a desenhar. Koxixaro também. [...] Koaxiro (?), menina pequena que usa franja castanha na cintura, e quem brinquei outro dia. Já a observei 2 vezes na varanda da escola, hoje com Dewa-Dewa. Não tem irmão, o menino com que estava outro dia é sobrinho dela. Desenharam bastante hoje na escola, à tarde (registrado em 9 de abril de 1957). (Costa, 1957b, não paginado).

A porta da sala de aula aparece como uma fronteira difícil de ser ultrapassada naquele momento ao menino

Maloíri,²¹ filho de Berixá²² e de Wataulzinho. A porta também pode ser pensada como um portal para a experiência etnográfica de Heloisa Fénelon. As crianças que a atravessavam se tornavam elos com o mundo Iny-Karajá. Heloisa recorreu ao desenho tanto como forma de produção

21 A alusão ao *tembetá* evidencia que ele havia passado pela introdução do adorno labial inferior. Entre os Iny-Karajá, conforme registrou Heloisa, o *tembetá* (osso fino) é colocado nos meninos por volta dos 7 anos de idade. Segundo André Toral, “o ritual de furação do beijo” pode estar relacionado aos rituais de iniciação masculina, mas não necessariamente (Toral, 1992, p. 250). O mais importante evento cerimonial é o *Hetohokỹ* (Festa da Casa Grande), cerimônia de iniciação masculina para a vida adulta, um dos principais eventos na organização sociocultural dos Iny-Karajá (Costa, 1978; Lima Filho; Silva, 2012; Toral, 1992). Por volta dos 12 anos de idade, o rapaz inicia o processo de entrada na Casa Grande, passando a aprender o que lhe é ensinado pelos homens. Ainda conforme o trabalho de André Toral, “durante a estação das chuvas realizam-se as maiores e mais importantes cerimônias dos Karajá, o *Hetohokỹ*, e dos Javaé, o *Iweruhuky*, que incluem a celebração das colheitas, festas de iniciação com visitas rituais entre aldeias” (Toral, 1992, p. 106).

22 Berixá era considerada uma das ceramistas mais reconhecidas e valorizadas pelos Iny-Karajá e pelos compradores. Ao lado de Koanajiki e Xireréya, era considerada uma artista que executou processos de individualização, criando formas copiadas por outras mulheres. Berixá havia sido criada por sua tia Wederí, tida por alguns Iny-Karajá como a responsável pela grande inovação na produção das *ritxoko*. Por volta da década de 1940, com o avanço de projetos coloniais na região do Brasil Central, Wederí teria sido a primeira mulher a fazer as bonecas aplicando a técnica do cozimento. Até então, eram feitas com barro cru ou com cera de abelha. Antes disso, os Iny-Karajá cozinhavam o barro para fazer outras cerâmicas, como potes, vasos e outros tipos de materiais. Mas Wederí teria provocado uma grande revolução nos modos de fazer as bonecas (Costa, 1978).

de pinturas pelos indígenas quanto como estratégia de aproximação com os adultos.

Assim como as portas da escola, a janela do quarto onde estava hospedada também a ligava ao mundo Iny-Karajá, no entorno do PIGV. A presença da mulher *tori* chamava a atenção das crianças, algumas das quais se aproximavam, como Konoí, um rapaz de 13 anos. No dia seguinte à experiência dos desenhos na escola, em 10 de abril, Heloisa estava no quarto, quando registrou, entre outras coisas, as “conversas com Konoí – pequenas conversas com intervalos, quando aparece à janela”. Dias antes, Heloisa havia perguntado do que ele mais gostava, entre avião, canoa ou motor. A ideia era observar o grau de envolvimento com as coisas tradicionais (canoa) e modernas (avião). A resposta foi avião. Quando a pergunta restringiu as opções entre canoa e motor, a resposta foi novamente avião, tamanho o fascínio provocado pelo transporte que sobrevoava os ares e aterrissava em suas terras. Outra pergunta foi sobre as estrias em seu corpo, marcas em linhas paralelas, interessada que estava em saber com o que foi feito a sangria. A resposta foi o nome de um peixe, mas Heloisa não lembrou qual exatamente. Konoí estava acompanhado de um menino, aparentemente mais jovem e sem as estrias. À pergunta sobre por que o outro garoto não apresentava as marcas, Konoí respondeu: “porque ele não está ficando rapaz”. Ficar rapaz significava a passagem para a vida adulta, simbolizada pela cerimônia do Hetohokỹ.

Nas anotações de 10 de abril de 1957, Heloisa falou sobre a presença de Konoí novamente em sua janela. A pergunta da pesquisadora foi na tentativa de retomar o tema anterior, sobre estar “ficando rapaz”:

“Então, você vai dançar Aruanã?” Fez-me calar com certa energia. “Não fala! Faz mal!” Se a gente fala, “abre buraco grande, bota fogo, joga, joga, joga, todo Karajá morre”. “Nem para Lea você fala?” “Não!” “Nem para sua mãe?” “Para mulher nenhuma. Não fala para Uaxabeko, Yokurka, Taxoiri, Kudjoína” e ainda alguns nomes de meninos um pouco menores, que ele parece liderar e que estão sempre com ele, e desenham na escola. “Se você fala, você morre”. Prometi-lhe que não falaria. (Costa, 1957b, não paginado).²³

A interação de Heloisa com Konoí foi um dos caminhos para conhecer o homem que se tornou o seu principal informante. Konoí era irmão de Loiwá, com 14 anos em 1957, citada anteriormente como a criança que se mantinha concentrada ao desenhar, na escola. Os dois eram filhos de Arutana, que estava com 43 anos em 1957. Uma anotação em 9 de abril descreveu as circunstâncias em que

23 A repreensão de Konoí tem relação com os segredos das cerimônias. Somente os homens e os rapazes iniciados poderiam ingressar na *Hetokre*, a Casa do Aruanã, “onde se reúnem os homens da aldeia” (Toral, 1992, p. 66). Mulheres e meninos não iniciados não poderiam acessá-la, nem ver os *ijasô* em seu interior. A revelação do segredo acarreta consequências ruins para os Iny-Karajá, como o fogo e a morte falados pelo jovem.

se conheceram. Heloisa estava na casa de Dorival, acompanhando sua conversa com três aviadores da Força Aérea Brasileira (FAB). A participação da estudante, tida como professora da escola do Posto, foi mais de escuta, falando “uma ou outra coisa”. O grupo estava na parte externa da casa. Dois indígenas se aproximaram e ficaram sentados, “um pouco afastados”. Era final da tarde de um dia bastante produtivo na escola, com grande produção de desenhos (citado anteriormente). A noite se aproximava, e com ela, os aviadores se retiraram, assim como um dos indígenas. O outro indígena permaneceu. Heloisa percebeu que o chamavam pelo nome de Arutana e que se tratava do pai do seu amigo da janela, Konoí. Dorival falou para Heloisa se sentar numa espreguiçadeira, e ela se aproximou um pouco mais. Em um dado momento, perto do horário do jantar, os dois ficaram a sós. Foi a primeira vez que conversaram.

O assunto foi puxado por Arutana, perguntando-lhe se “estava gostando dali”. Respondendo que sim, Heloisa falou em seguida que se sentaria ao seu lado no banco, e o fez. A pergunta seguinte foi se ela estava para visitar ou a trabalho. Em vista da quantidade de pessoas que circulavam pela região e pelo fato da professora anterior, Lea, bastante próxima às crianças, ter ido embora e não ter voltado, era um dado importante. A resposta foi que estava a trabalho.

Arutana então começou a se apresentar. Disse que “tomava conta dos Karajá”, era filho de cacique, assim como sua esposa, Renáke. Ele alegou ter negado a posição quando o pai morreu. Ser chefe daria muito trabalho, por

isso, preferia “ajudar, só, né?”. O papel de chefia da qual foi herdeiro e não tomou lugar é o *xandinodôioló*, responsável, entre outras coisas, pela organização das cerimônias tradicionais importantes para a comunidade e por receber os visitantes de outras aldeias. Quem assumiu a posição foi Pedro Kuriala (56 anos, em 1957), escolhido pela comunidade, estando na chefia quando da presença de Heloisa.²⁴

Outro assunto desta conversa foram os comentários de Arutana sobre a professora Lea e a enfermeira Heltie. Pelo que Heloisa ouviu, as duas estiveram lá, trabalharam, foram embora e não mais voltaram. Lea, segundo Arutana, ficava mais na escola, onde era auxiliada pelos seus filhos, Konoí e Loiwá. A antiga professora aprendeu um pouco a língua karajá. Já Heltie “ficava nas casas deles, almoçava com eles, ficava toda pintada, aprendera Karajá”. Teria aprendido com o próprio Arutana, anotando as coisas em um caderno. Aproveitando a conversa sobre ensino e aprendizagem dos conhecimentos dos Iny-Karajá, Heloisa perguntou se ele gostaria de ensiná-la. Além de responder que sim, Arutana a convidou para ir à sua casa, dizendo que Konoí a levaria. Disse ainda que sua mulher às vezes não estava de bom humor, por conta de doenças. Mas quando melhorava, “ficava satisfeita”. A conversa terminou quando

24 A outra forma de liderança, o “capitão de cristão”, é o responsável pela mediação entre os Iny-Karajá e a sociedade nacional, uma espécie de diplomata do seu povo. Em 1957, quem estava nesta posição na aldeia de Santa Isabel era Wataú (50 anos), instituído por Getúlio Vargas, quando visitou a aldeia em 1940, conduzindo-o ao lugar até então ocupado pelo seu tio, Maluá (Costa, 1978, p. 35).

Heloisa foi chamada para o jantar, apertando a mão de Arutana e se despedindo.

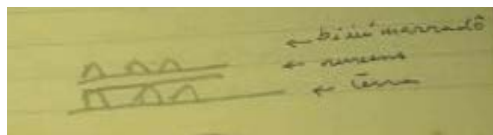
Quando começava a definir que voltaria para o Rio de Janeiro, a fim de reorganizar o plano de pesquisa, Heloisa comentou com Arutana que Darcy Ribeiro era o seu professor. A liderança iny-karajá disse que conhecia Darcy, além de Simões, de quem dizia gostar. A pesquisadora prometeu que, quando encontrasse o professor no Rio, falaria que “entre os Karajá, ele, Arutana, era o meu professor”²⁵ (Costa, 1957b, não paginado). Era uma forma de reconhecer a importância de uma das lideranças iny-karajá na sua experiência com o seu povo na Ilha do Bananal. No dia em que viajou, em 20 de maio, Arutana se aproximou e lhe perguntou: “você vai mesmo, Luiza?” A pergunta parece revelar que a relação de confiança estava estabelecida e que havia o receio de que Heloisa não retornasse. Mas ela cumpriu sua palavra e voltou em julho.

Ao longo do treinamento em pesquisa de campo etnográfico, Heloisa continuava a conversar com o seu professor entre os Iny-Karajá (enquanto ampliava as relações com outras pessoas). Uma dessas conversas aconteceu em 13 de outubro, aproximando-se do final de sua estadia, quando foi convidada a acompanhá-lo a São Félix do Araguaia. Nesta ocasião, Arutana falou sobre a organização do mundo, anotada por Heloisa como “concepção do universo”. Pela narrativa de Arutana, “o mundo é bola dividida em três partes. O Sol faz a volta. Nós ficamos na parte do meio, no inferior

25 Registrado em 27 de abril de 1957.

há o bicho da água, o Aruanã. No de cima, os *bikumarradô*. Arutana desenhou as partes do mundo na caderneta de anotações de Heloisa, explicando, oralmente, sob a escuta e posterior escrita da pesquisadora (Figura 1).

Figura 1 - Arutana: as três partes do mundo



Fonte: Fotografia de Cecília Ewbank, 2014.²⁶

A explicação de Arutana sobre a “concepção do universo” foi assim registrada na caderneta de anotações de Heloisa Fénelon:

quando pra *Beráhati* é madrugada, aqui é meio-dia. Quando vai escurecer aqui, vai clarear no fundo. [...] Teve Karajá que já foi até em baixo d’água, e quando se olha pra cima, se vê céu como nós vemos, igual. Também teve Karajá que foi lá em cima, mas a gente de cima esteve aqui embaixo, desceu e ensinou muita coisa para os Karajá. (Costa, 1957b, não paginado).

Respondendo à pergunta de Heloisa, Arutana disse que os homens iny-karajá acreditam, “mas a rapaziada, o pessoal novo, não, fazem brincadeira, sabem pouco, não aprendem bem” (informação verbal).²⁷ E indicou a diferença

²⁶ Fotografia do caderno de campo de Maria Heloisa Fénelon Costa (1957b).

²⁷ De Arutana à Heloisa Fénelon (Costa, 1957b).

de como era “antigamente” e como era “agora”. Antigamente, quando se aproximava “a festa”, todo mundo se organizava para fazer os preparativos. Agora, os rapazes “só querem saber de jogar futebol”. As moças, segundo Arutana, “estavam acreditando”, mas Heloisa não sentiu muita firmeza na resposta. Os seus filhos, Konoí e Loiwá, acreditavam (Costa, 1957b, não paginado).²⁸

Coleção de desenhos iny-karajá

Nas pesquisas de 1957 e entre 1959 e 1960, a antropóloga reuniu uma coleção de 914 pranchas com desenhos elaborados por vários iny-karajá da aldeia de Santa Isabel. Na sua tese, é mencionado o estudo de 814 desenhos elaborados em 1957. Já o trabalho de campo, de 1959, resultou na coleta de 100 desenhos (Costa, 1978).²⁹ Além do papel

28 Na sua tese, Heloisa Fénelon recupera a narrativa de Arutana sobre os seres que habitam o mundo, classificados em três camadas: terra, água e céu. Aparecem nas narrativas como “gente do fundo (da água) e a gente da chuva”, como também “gente do mato”. As danças e as demais cerimônias teriam a finalidade de “propiciar tais seres que, se insatisfeitos, causariam desgraças”. Na dança dos *ijasò*, os “mascarados” – representados por animais, “bichos” – foram identificados por Arutana como “uma banda de gente”, pessoas, Karajá antigo (Costa, 1978, p. 36).

29 A antropóloga atribuiu essa diferença ao fato da nova professora da escola do Posto Indígena Getúlio Vargas enfatizar o ensino de leitura e escrita, em detrimento da prática de desenho. Diferente do que ocorria, anteriormente, quando a professora Lea Jansen seguia as recomendações de Darcy Ribeiro. Também atribuiu à situação administrativa do Posto. Durante o segundo trabalho de campo, o encarregado seria um “refugiado da justiça, depois afastado de suas funções devido a irregularidades cometidas em Santa Isabel”, o que teria motivado “o retraimento dos índios” (Costa, 1978, p. 108).

que Heloisa assumiu em 1957, como professora da escola do PIGV, no trabalho de campo entre 1959 e 1960, a ênfase dada ao colecionamento foi de outro tipo de expressão artística, as *ritxoko*. Em 1960, Heloisa introduziu no Setor de Etnografia do Museu Nacional uma coleção de 94 objetos, registrados em 84 números catalográficos. Dos 94 itens, 82 eram *ritxoko* (Veloso Júnior., 2021).

Um documento que estava arquivado na Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional indica como Heloisa Fénelon organizou os desenhos coletados em 1957 e as reflexões sobre o tema (Costa, 1957a). O documento era um manuscrito composto por 20 folhas. Não estavam indicados os 814 desenhos mencionados na tese, mas sim um total de 651 obras classificadas e estudadas, organizadas pelas categorias “masculino” e “feminino” (“infantis” e “jovens”), “classes de idade” e “temas”. Cada desenho recebeu um número de identificação, tanto para os dos “meninos e jovens” quanto para os das “meninas e moças”. Havia ainda observações anotadas pela pesquisadora.³⁰

A partir do documento, organizei tabelas com os dados anotados por Heloisa. A primeira apresenta a classificação dos desenhos masculinos e femininos por idade.

30 As suas reflexões sobre os desenhos foram comunicadas na IV RBA de 1959, em Curitiba-PR, com o título “Desenhos de crianças karájá”. A tese apresentada em 1968 e publicada dez anos depois dedicou um capítulo ao tema “O desenho” (Costa, 1978).

Tabela 1 - Desenhos de crianças e jovens iny-karajá (por idade)

DESENHOS MASCULINOS (INFANTIS E DE JOVENS)			DESENHOS FEMININOS (INFANTIS E DE JOVENS)		
Idade	Quantidade	Percentual	Idade	Quantidade	Percentual
0 - 4	0	0	0 - 4	9	3,32
5 - 9	173	45,52	5 - 9	78	28,78
10 - 14	177	46,57	10 - 14	148	54,65
15 - 19	30	7,89	15 - 19	36	13,28
Total	380		Total	271	

Fonte: Elaborada pelo autor com base em Costa (1957b).

Heloisa atribui a maior quantidade de desenhos entre crianças e jovens ao fato da antiga professora Lea Jansen ter praticado este tipo de atividade na escola do Posto. Isso teria levado os adultos a considerarem que se tratava de uma tarefa das crianças. Apenas com a sua chegada é que os adultos seriam convidados a se expressar nos desenhos em papel. A observação no trabalho de campo a levou à conclusão de que os adultos não viam utilidade nesta prática, preferindo dedicar o tempo à produção de artesanato para comercialização.

Os rapazes não lhe pareceram muito empolgados com a atividade de desenho. Como pode ser notado na tabela anterior, trinta desenhos tiveram a autoria de rapazes, o que corresponde a menos de 8% do total masculino. Como a elaboração ocorreu praticamente na escola, não é de estranhar que os meninos entre 5 e 9 anos e entre 10 e 14 anos produziram 350 obras, correspondendo a mais de 90%. Considerando que os rapazes que chegavam à idade de participar da Casa dos Homens, lugar de sociabilidade

masculina, perdiam o interesse pela escola, Heloisa sugere que eles estavam mais interessados nos aspectos da vida adulta, percebendo a escola e o desenho como “coisa de criança” (Costa, 1978, p. 104).³¹

Outro dado observado na Tabela 1 é a maior quantidade de desenhos elaborados por meninos do que por meninas. Segundo Heloisa, a frequência das jovens na escola era menor devido à maior proteção “do contato com elementos estranhos”, pensando a escola como elo de mediação com o mundo dos brancos. Desde o seu projeto de pesquisa, a análise do papel da mulher na sociedade Iny-Karájá era um dos principais objetivos. Na sua tese, Heloisa afirmou que a mulher seria “mais resistente que o homem à mudança”, por ser desde a infância mais preservada da convivência exterior. Os meninos eram vistos com mais frequência nas casas próximas à escola e na própria escola. Os que tinham mais de 6 anos falavam razoavelmente o português, e os

31 A entrada na Casa dos Homens faz parte do *Hetohokỹ*, ritual mencionado por Heloisa como “revitalização da cultura para os membros da comunidade”, geralmente iniciada por volta dos 12 anos. Até então, assim como as meninas, a influência materna é preponderante na formação. A partir da iniciação, a influência masculina fica mais evidente. A pesquisadora identificou que o período de aprendizado durava de quatro e seis anos, ocasião em que o rapaz em iniciação passava pelos ensinamentos sobre os mitos e os rituais, sobre como realizar as cerimônias e confeccionar as “máscaras de dança”, sempre sob o controle dos homens. Começava também a participar de pescarias coletivas e de outras atividades para obtenção de alimentos a serem consumidos nas cerimônias. Completando as etapas de iniciação, o rapaz estava apto ao casamento. Ao se casar, o marido mudaria para a casa da noiva, ou mesmo para a sua aldeia, se fosse o caso dela residir em local diferente (Costa, 1978).

com mais de 8 demonstravam maior facilidade. De acordo com os seus registros etnográficos, as meninas e as moças compreendiam bem, mas geralmente não se expressavam muito na língua do *tori* (Costa, 1978, p. 64).

A etnografia da mulher iny-karajá feita por Heloisa Fénelon permite identificar alguns fatores considerados elementares à preservação “da estrutura tradicional da sociedade”. Para ela, a mulher iny-karajá ocupa uma posição “relativamente satisfatória”. A casa e os produtos da roça eram de sua propriedade; os trabalhos mais pesados eram tarefa dos homens, responsáveis pelo cuidado da roça, pela construção da casa e da canoa, pela pesca. Enquanto isso, o cuidado com a rotina doméstica e com a infância recaía sobre as mulheres. A mãe é a responsável por introduzir a criança aos valores aceitos pela sociedade Iny-Karajá, mesmo em caso de separação dos pais (frequentemente observado por Heloisa durante a pesquisa), já que os filhos permaneceriam com elas. A fabricação de artesanatos também foi vista como uma atividade intensamente desenvolvida pelas mulheres, assim como pelos homens.

Seguindo a análise do documento em que a pesquisadora organizou os dados sobre os desenhos, as duas tabelas seguintes apresentam a classificação de acordo com os temas. A Tabela 2 se refere aos desenhos masculinos, enquanto a Tabela 3 aos desenhos femininos.

Tabela 2 - Classificação dos desenhos masculinos por temas

TEMAS	QUANTIDADE	PERCENTUAL
I - Padrões tradicionais geométricos	18	4,73%
II - Elementos da flora	5	
Elementos da fauna	6	
Elementos da flora e fauna e outros	20	
	31	8,15%
III - Elementos de cultura civilizada		
Barco civilizado	137	
Outros (aviões, caminhões, casas)	42	
	179	47,10%
IV - Elementos da cultura iny-karajá		
Representação da máscara de dança	99	
Outros elementos	10	
	109	28,68%
V - Elementos figurativos e não figurativos (motivos dos civilizados ou dos Iny-Karajá)	6	1,57%
VI - Exercícios de escrita	3	0,78%
VII - Desenhos não possíveis de enquadramento nas categorias acima	25	6,75%
VIII - Figura humana	7	1,84%
Obs.: desenhos excluídos	2	0,52%
TOTAL	380	

Fonte: Elaborada pelo autor com base em Costa (1957b).

Tabela 3 - Classificação dos desenhos femininos por temas

TEMAS	QUANTIDADE	PERCENTUAL
I - Padrões tradicionais geométricos (ou de caráter decorativo)	194	71,58
II - Elementos da flora	5	7,38
Elementos da fauna	10	
Elementos da flora e fauna e outros	5	
	Total: 20	
III - Elementos de cultura civilizada (principalmente o barco)	12	4,42
IV - Elementos da cultura iny-karajá	7	5,53
Representação da máscara de dança <i>Ubás</i> , casas índias, figuras fantásticas	8	
	Total: 15	
V - Elementos figurativos e não figurativos (motivos dos civilizados ou dos Karajá)	20	7,38
VI - Exercícios de escrita	2	0,73
VII - Desenhos não possíveis de enquadramento nas categorias acima	3	1,1
VIII - Representação da figura humana (completa ou partes do corpo humano, como mãos, pernas)	5	1,84
TOTAL	271	

Fonte: Elaborada pelo autor com base em Costa (1957b).

Um dos aspectos observados por Heloisa Fénelon diz respeito à relação dos Iny-Karajá com a sua própria cultura – considerada sob a noção de “tradição” – e com a cultura “exterior” – considerada sob a noção de “civilizado”. Entre os desenhos masculinos, os classificados como “elementos de cultura civilizada” correspondem a 47% das obras, quase

metade. O barco do “civilizado” é um dos principais “elementos”, com 137 pranchas. Há uma questão importante aqui. O povo Iny-Karajá habita as margens do rio Araguaia. A pesca e a circulação pelas águas fluviais são referências significativas. O que chamava a atenção nos barcos do *tori* era o motor, permitindo maior velocidade no deslocamento. Outros desenhos nesta categoria eram os aviões e caminhões, em quantidade menor do que o “motor”, mas ainda com o considerável registro de 42 obras. Estes desenhos foram elaborados majoritariamente por meninos de 5 a 9 anos e de 10 a 14 anos. A hipótese sustentada por Heloisa na sua tese é de que os meninos são solicitados “simultaneamente pelas duas culturas, a sua própria e a estranha”, o que seria refletido na “dualidade de seus interesses” (Costa, 1978, p. 107).

Apesar do número menor de desenhos em relação aos “elementos civilizados”, os “elementos da cultura Iny-Karajá” apresentaram quantidade significativa, com quase 30% do total de desenhos masculinos. A “máscara de dança” foi desenhada em 99 pranchas. Estes desenhos, assim como os de “elementos de fauna” (figuras de animais), “de flora”, de “fauna e flora”, os de “padrões geométricos” (padrões de pintura corporal) e os de “figura humana” foram elaborados pelos rapazes com mais de 14 anos. Vale lembrar que as categorias de flora e de fauna no vocabulário científico poderiam estar associadas a conhecimentos tradicionais, pela possibilidade de serem a representação de seres de suas cosmologias, como jacaré, onça, tucunaré, entre outros. Somando os percentuais destas catego-

rias, chega-se a mais de 40% dos desenhos masculinos com temas considerados “tradicionais” dos Iny-Karajá.³² As imagens dos desenhos a seguir foram publicadas no livro *Desenhos espontâneos Karajá*, de Rosza W. Vel Zolads, em 1987.³³ O autor é o jovem Konoí, filho de Arutana, amigo de Heloisa (Figuras 2 e 3).

32 Esses dados ajudam a entender a hipótese sustentada por Heloisa em sua tese. Mais uma vez ela reforça a imagem de que os meninos que frequentavam a escola estavam mais suscetíveis às referências da sociedade nacional. Diferente dos rapazes com mais de 14 anos, iniciados na Casa dos Homens, que demonstravam menor interesse por tais referências (Costa, 1978).

33 Rosza Zolads foi estagiária no Setor de Etnologia na década de 1970, retornando às pesquisas na década seguinte, quando era professora na Pós-Graduação em Belas Artes (EBA) e na Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro.

Figura 2 – *Ijasò*, ilustração de Konoí



Fonte: Zolads (1987).

Figura 3 – *Barco*, ilustração de Konoí



Fonte: Zolads (1987).

A Figura 2 está entre aquelas que a antropóloga classificou como “elementos tradicionais” da cultura karajá, representando dois *ijasò* durante a dança. Konoí estava frequentando a Casa dos Homens em 1957, passando pela iniciação à vida adulta. Já a Figura 3 apresenta elementos dos “civilizados”, uma embarcação com motor com a bandeira do Brasil, conduzida por um homem.

Em relação aos desenhos das meninas, os dados mostram que mais de 70% eram sobre padrões geométricos “tradicionais”. Não há, de acordo com o entendimento da antropóloga, grandes diferenças temáticas entre os desenhos das meninas entre 6 e 14 anos e aquelas com idade acima de 14. As diferenças estariam mais na habilidade de execução. O que a levou a reiterar a hipótese de que meninas e moças estariam mais afastadas dos padrões considerados estranhos à cultura karajá (Costa, 1978, p. 108).

Considerações finais

No projeto de pesquisa de Heloisa Fénelon para o Curso em Antropologia Cultural do Museu do Índio, em 1956, as *ritxoko* foram valorizadas como “patrimônio cultural de grande riqueza”. No mesmo projeto, nas pesquisas de campo, nos anos de 1957 e 1959, nas comunicações que apresentou, nos artigos e na tese, *A arte e o artista na sociedade Karajá* (Costa, 1978), os produtos foram tratados como arte, e as produtoras, as mulheres, como artistas. Não à toa, a tese foi uma das referências acionadas no processo de registro da expressão artística e cosmológica e dos

saberes associados aos modos de fazer as bonecas karajá, deferido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 2012.

A produção em cerâmica não foi a única arte que interessou à sua observação participante. A pesquisa antropológica de Heloisa Fénelon procurou entender diversas práticas e representações do povo Iny-Karajá, materiais e imateriais, seus rituais, organização política e social, formação das crianças e jovens, mitos, relações de parentesco, histórias de vida. A pintura foi uma das principais linhas de investigação. Os Iny-Karajá, assim como outros povos, têm na pintura corporal e nos elementos materiais formas de expressão cultural que os caracteriza e identifica e os diferencia de outros indígenas e não indígenas. Heloisa realizou estudos sobre os padrões de pintura nos objetos materiais, sobretudo nas *ritxoko*, fazendo comparações com os padrões de pintura corporal e os seus múltiplos significados.

Para acessar as diferentes faixas geracionais, a sua estratégia inicial foi de se apresentar como professora da escola do PIGV. Visto que a antiga professora recorria ao método dos desenhos, por orientação de Darcy Ribeiro, Heloisa Fénelon fez uso dos desenhos indígenas como técnica de pesquisa. Desta forma, iniciando as relações com as crianças, a antropóloga conseguiu acessar os adultos da aldeia de Santa Isabel do Morro, recebendo-os na escola, no local de hospedagem, no Posto e nas casas de regionais, visitando-os em suas casas, observando-os e convivendo com eles no cotidiano, durante os rituais e diferentes

situações. Nas primeiras semanas de trabalho de campo, em 1957, a estudante de Antropologia Cultural registrou o sentimento de ressalva e de dificuldade para se relacionar com os mais velhos, especialmente, com as mulheres. Com o passar do tempo, tanto na segunda etapa da experiência de pesquisa, em 1957, quanto, principalmente, em 1959, quando era antropóloga do Museu Nacional, Heloisa assumiu o lugar de cientista e de “amiga de Karajá”, conhecida em Santa Isabel como “dona Luiza”. Por isso, tão importante quanto as reflexões e a coleção de 94 itens classificados como objetos, e catalogados em 84 números de registro nas coleções etnográficas do Museu Nacional, a antropóloga reuniu uma importante coleção de desenhos, com quase 1.000 pranchas elaboradas por crianças, jovens e adultos da aldeia de Santa Isabel do Morro.

As coleções de objetos, imagens e narrativas do povo Iny-Karajá reunidas por Heloisa Fénelon para o Museu Nacional foram atingidas pelo incêndio em 2 de setembro de 2018. Vários objetos passaram por registros fotográficos antes deste evento,³⁴ assim como parte da documentação etnográfica e museológica também estava fotogra-

34 Principalmente a partir dos projetos “Acervos e exposições na rede: digitalização e disponibilização do acervo etnográfico do Museu Nacional” (2015-2017), sob coordenação de João Pacheco de Oliveira, e “Documenta Etnológica, coleções Tikuna, Karajá e Guarani”, coordenado por Edmundo Pereira (2016-2017). Ambos tinham por objetivo a disponibilização de informações, documentação e imagens de itens da coleção, por meio de sistemas digitais.

fada.³⁵ Durante a minha pesquisa de doutorado, havia a perspectiva de reorganizar e digitalizar parte da documentação iconográfica reunida por Heloisa Fénelon junto aos Iny-Karájá e aos Mehinako, mas o incêndio não permitiu que fosse adiante.

Heloisa Fénelon retornou à Ilha do Bananal, entre 1978 e 1981, pelo projeto Etnografia do Araguaia, parte do “Estudo etnográfico sobre o emprego de tecnologia entre sociedades tribais e populações rurais”, sob financiamento da Financiadora de Estudos e Projetos (Finep).³⁶ Nos anos de 1990, ela voltou a visitar os seus amigos *iny*. Um dos seus ex-orientandos, Wallace de Deus Barbosa, esteve com ela em Santa Isabel do Morro.³⁷ Em entrevista, ele mencionou:

eu me lembro naquele campo, algumas lições que ela me deu, ouvindo lá um amigo do Maluaré, Teboku, falando

35 Os diários e cadernetas de campo na Ilha do Bananal foram fotografados por Cecília Ewbank, no projeto “Kanaxywe e o mundo das coisas Karájá: patrimônios, museus e estudo etnográfico da Coleção William Lipkind do Museu Nacional”, coordenado por Manuel Ferreira Lima Filho (2017). Parte da documentação de Heloisa Fénelon foi registrada em minha pesquisa de doutorado (Veloso Júnior, 2021).

36 O projeto constituiu agendas de pesquisa em etnologia indígena, etnografia regional e antropologia urbana. Uma rede de professores e pesquisadores, de pessoal de apoio técnico e de estagiários foi reunida para realização de pesquisas de campo e de gabinete e para a reforma estrutural do antigo depósito (Veloso Júnior, 2021).

37 Formado em Psicologia, Wallace de Deus Barbosa foi orientado por Heloisa Fénelon no Curso de Mestrado em Artes Visuais na EBA (1991) e na atividade de estágio no Setor de Etnologia do Museu Nacional. Posteriormente, tornou-se professor na UFF e cursou o doutorado no PPGAS do Museu Nacional.

das figuras, das representações, dos seres sobrenaturais. Eu, distraído, encostado numa cancela, ela com o Tebokua. Daqui a pouco ela: “Wallace, Wallace, Wallace, bem discretamente, ouve o que ele está falando”. Formato, morfologia, características dos sobrenaturais, uma série de lições. (Veloso Júnior, 2021, p. 299).

Heloisa conheceu Tebokua, em 1957, quando ele estava com aproximadamente 18 anos. Quase quarenta anos depois da sua primeira viagem de campo à Ilha do Bananal, a antropóloga não apenas se mantinha atenta aos ensinamentos dos seus amigos iny-karajá, como também procurava despertar nos seus alunos a atenção por tais saberes. A relação de respeito e de amizade foi uma das principais características do trabalho antropológico de Heloisa Fénelon.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 2004.

COSTA, Maria Heloisa Fénelon (coord.). *Projeto de pesquisa de campo sobre a mudança cultural, transformação do papel social da mulher e diversificação das experiências das gerações sucessivas, em relação à mudança de estilo na arte oleira dos índios Karajá*. Rio de Janeiro: Museu do Índio – Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural, 1956. 23 p. (Capes). Projeto concluído.

COSTA, Maria Heloisa Fénelon. *Cadernos de campo de Heloisa Fénelon: diários de campo e cadernetas de anotações*. Ilha do Ba-

nanal, [entre mar./maio e jul./out. 1957b]. Acervo do Museu Nacional/UFRJ (Semear).

COSTA, Maria Heloisa Fénelon. *Estudo dos desenhos Karajá reunidos em 1957*. Goiânia, GO, 1957a. Acervo do Museu Nacional/UFRJ (Semear), 1957a. Manuscrito não publicado.

COSTA, Maria Heloisa Fénelon (coord.). Projeto de pesquisa de campo *A Arte e o Artista na Cultura Karajá*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1958. Projeto concluído.

COSTA, Maria Heloisa Fénelon. O realismo na arte Karajá. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 3., 1958, Recife. Anais [...]. Recife: Universidade do Recife, 1959. p. 61-75.

COSTA, Maria Heloisa Fénelon. *A arte e o artista na sociedade Karajá*. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.

COSTA, Maria Heloisa Fénelon. *O mundo dos Mehináku e suas representações visuais*. Brasília: Ed. UnB, 1988.

FABIAN, Johannes. Colecionando pensamentos. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 59-73, 2010.

FARIA, Luiz de Castro. *A figura humana na arte dos índios karajá*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1959.

FARIA, Luiz de Castro. Maria Heloisa Fénelon Costa (1927 – 1996). In: PPGAS/UnB. *Anuário Antropológico/96*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. p. 267-273.

FIRTH, Raymond. The social framework of primitive art. In: FIRTH, Raymond. *Elements of social organisation*. Abingdon: Ed. Routledge, 2004. Disponível em <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315017525/elements-social-organisation-raymond-firth?refId=238434ae-4c25-49f0-a519-57bce55d7e79&context=ubx>. Acesso em : 25 nov. 2021.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Coleção William Lipkind do Museu Nacional: trilhas antropológicas Brasil-Estados Unidos. *Mana*, Rio de Janeiro, n. 3, v. 23, 2017.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; SILVA, Telma Camargo da. A arte de saber fazer grafismo nas bonecas karajá. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 38, p. 45-74, 2012.

MELATTI, Julio Cezar. *Julio Cezar Melatti (depoimento, 2017)*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2018. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/cientistas_sociais/julio_vezar_melatti/pho_julio_vezar_melatti_2017-03-23_transcricao.pdf. Acesso em: 25 nov. 2021.

RAMOS, Alcida Rita. *Alcida Rita Ramos (depoimento, 2017)*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2017.

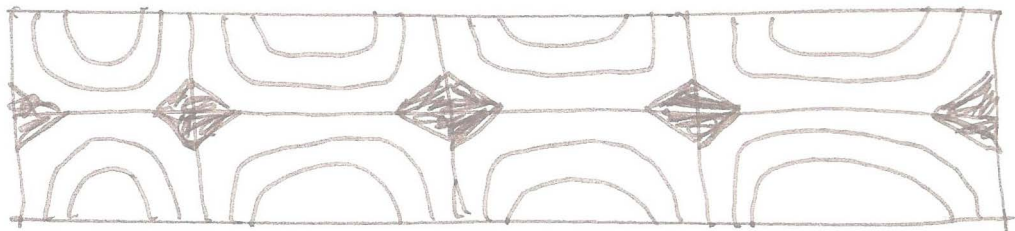
SCHIEBINGER, Londa. Mais mulheres na ciência: questões de conhecimento. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 15, p. 269-281, jun. 2008. Supl.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*, Rio de Janeiro: FGV, 1996. p. 231-269.

TORAL, André Amaral. *Cosmologia e sociedade Karajá*. 1992. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

VELOSO JÚNIOR, Crenivaldo Regis. *O artesanato da produção acadêmica: histórias, coleções e saberes na trajetória de Heloisa Fénelon*. 2021. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

ZOLADZ, Rosza W. Vel. *Desenhos espontâneos Karajá*. Rio de Janeiro: Editora Universitária Santa Úrsula, 1987.



TESOUROS
INY-KARAJÁ

Nem tudo está perdido! Coleções de *ritxoko* em museus da Alemanha

Manuelina Maria Duarte Cândido

Desde meados de 2016, vimos realizando um projeto de pesquisa que foi formalmente formulado e submetido às instâncias de aprovação na Universidade Federal de Goiás em 2017, intitulado “Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais”.

Nestes quatro anos iniciais da pesquisa muitos avanços foram possíveis, com a colaboração de dezenas de pessoas que passaram pelo projeto, e uma segunda fase está prevista para ocorrer de 2021 a 2024. Ao ser convidada a participar desta obra, decidi elaborar um texto específico sobre resultados de minha missão de pesquisa sobre coleções de *ritxoko* (bonecas karajá) de museus alemães, em 2018, visto que a publicação de um dossiê completo está sendo organizado para publicação na revista *Harvò*, e nele irá aparecer o balanço da etapa 1 do Projeto Presença Karajá (2017 – 2020).

O projeto interdisciplinar, supracitado, possui entre seus objetivos mapear, identificar e analisar coleções de *ritxoko* presentes em acervos de museus brasileiros e estrangeiros, com objetivo de reconstituir a trajetória de formação das coleções, os contatos entre pesquisadores/instituições e grupos indígenas Iny-Karajá, bem como estudar adornos corporais e indumentárias das bonecas (Duarte Cândido, 2020).

Vale lembrar a razão do destaque dado à categoria *ritxoko* e sua escolha como objeto central do interesse do projeto. Estas bonecas antropomorfas feitas em barro cru ou cozido, ou ainda em cera (as mais antigas), resultam de um exímio trabalho das mulheres iny-Karajá, que em sua consecução envolvem não somente o domínio de técnicas de modelagem, queima e pintura das bonecas, como uma complexa rede de saberes relativos à organização e cosmovisão do povo a que pertencem e cuja representação nestes artefatos, destinados originalmente a serem brinquedos de crianças, constituem, entre outros significados, o de dispositivo pedagógico, de transmissão de sua cultura.

As ceramistas, detentoras de um apurado senso estético e deste rico elemento cultural, tiveram o reconhecimento do Estado com o registro das *ritxoko* como Patrimônio Imaterial Brasileiro, desde 2012, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Na época, foi o primeiro registro a ser realizado simultaneamente em dois livros do Registro do Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil: 1) *Saberes e práticas associados aos modos*

de fazer bonecas Karajá; e 2) Ritxoko – expressão artística e cosmológica do povo Karajá.

Este reconhecimento tardio como patrimônio imaterial remete ao fato da própria categoria ter sido formulada somente a partir do final do século XX, notadamente, no caso do Brasil (e malgrado os esforços pioneiros de Mário de Andrade), a partir da Constituição de 1988. O patrimônio imaterial só é alçado a Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, em 2003, após a aprovação pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. O Brasil estava ligeiramente à frente deste processo por ter instituído, por meio do Decreto nº 3.551/2000, o Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial, que constituem o patrimônio cultural brasileiro e o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial.

Mas é verdade que outras instâncias do campo patrimonial já se interessavam há muito por essas bonecas, que desde meados do século XIX começaram a ser coletadas, compradas e transportadas entre aldeias e museus. Ainda que a razão de busca e desterritorialização deste tipo de objetos pelos museus seja primordialmente sua materialidade, não podemos deixar de notar aí um fluxo interessante entre patrimônio material e imaterial, que há muito instiga os museus (Duarte Cândido, 2018), alguns mais e outros menos, claro. Como docente do campo da Museologia eu me interessei não somente pelo mapeamento e pelos estudos sobre a formação das coleções, que hoje chegam a 77

identificadas em museus de 16 países, mas também pelas interseções, tensões e descompassos entre as categorias de patrimonialização e de musealização.

Proveniência e biografia das coisas

Sem pretender, o projeto indiretamente se inscreveu no que tem sido o forte dos investimentos recentes de alguns governos europeus em matéria de cultura, de forma mais ampla, e de museus, especificamente: os estudos de proveniência.

Muitas vezes tais países, como Alemanha e França, parecem creditar aos estudos de proveniência toda a responsabilidade de política compensatória em relação a países espoliados durante guerras e processos de colonização. É corrente o entendimento de que na maior parte das vezes cada museu possuidor de centenas de milhares de objetos de origem colonial admite apenas um/a pesquisador/a para os estudos de proveniência, e que esta parece mais uma estratégia de adiamento das discussões, pois a instituição se vale desta iniciativa para justificar que está tomando providências, mas que qualquer discussão sobre restituição deve acontecer quando as pesquisas, um dia, terminarem (!).

Como foi mencionado, esta questão não estava explicitamente ligada aos objetivos iniciais do projeto Presença Karajá, especialmente em sua etapa 1 (2017 a 2020), com foco particular no mapeamento e identificação de coleções, que se tornou tão amplo, acima do esperado, a ponto de postergar um pouco a análise também pretendida. Esta

se guiava principalmente por noções como a de biografia das coisas (Appadurai, 2008). No momento atual, em que o projeto inicia sua etapa 2, encontramos um cenário museal europeu mais afeito à discussão sobre a proveniência de suas coleções, especialmente a partir da apresentação pública, em 2018, do relatório que ficou conhecido como *Rapport Sarr Savoy*.

O fato de eu estar morando e trabalhando na Europa, a partir de julho de 2018, também contribuiu para que pouco a pouco me inteirasse mais sobre como o debate tem ocorrido neste continente, ainda que a Bélgica não seja um dos países de destaque na questão.

Coleções de *ritxoko* na Alemanha: Museu Etnológico de Berlim, um caso clássico

Este texto apresenta alguns resultados de um desdobramento do Projeto Presença Karajá, realizado a partir de uma missão de estudos em museus da Alemanha, em 2018.

Considerando a intensiva coleta de dados ainda em tratamento, o que apresento aqui são não mais que alguns dos resultados desta etapa de trabalho, no momento em fase de retomada. Identificamos as *ritxoko* em seis instituições museológicas alemãs, a saber: Ethnologisches Museum – Berlim; Grassi Museum – Museum für Völkerkunde zu Leipzig; Grassi Museum – Museum für Völkerkunde Dresden; Georg-August-Universität, Sammlung – Göttingen; Rautens-trauch-Joest-Museum – Köln; e Linden Museum – Stuttgart.

A pesquisa está buscando compreender a formação das mais antigas destas coleções (Berlim e Leipzig), as conexões entre elas e publicações de referência como *Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens* (Paul Ehrenreich, 1891), *In den Wildnissen Brasiliens* (Fritz Krause, 1911) e *Litjoko: puppen der Karajá, Brasilien* (Günther Hartmann, 1973), e os usos dados pelas instituições museológicas a estas coleções.

A coleção do Museu Etnológico de Berlim foi formada inicialmente por Paul Ehrenreich, em expedição realizada ao Brasil, por volta de 1888. Posteriormente foi complementada por Wilhelm G. Kissenberth (1909), Harald Schultz, Peter W. Thiele, A. Gotthardt, Günther Hartmann e Heinz Budweg. É intrigante que essa coleção nunca tenha sido exposta e nem faça parte dos lotes transferidos para a nova instituição berlinense, o Humboldt Fórum.

A planilha de inventário das *ritxoko* entregue pela equipe do museu, um mês antes da missão de pesquisa, contava com cerca de 150 peças e, em tese, englobaria a totalidade da coleção, mas logo ao chegar percebi cerca de 30 peças que não estavam listadas. Ao final da estada fui informada de que a equipe do museu havia localizado um outro lote de bonecas, mas naquela ocasião não houve mais tempo para conhecê-las.

O livro de Ehrenreich faz referência, em 1891, a uma coleção de 52 itens. Tive contato com planilhas de inventário do acervo com os seguintes metadados:

- Identificação (p. ex.: V B 3920);
- Tema (quase sempre preenchido com figura de barro, masculina ou feminina);
- Título do objeto (quase sempre ausente);
- Data (sempre ausente no caso das *ritxoko*);
- Pessoa a quem o objeto está ligado (onde aparece, em geral, o nome de um dos seis colecionadores mencionados anteriormente, p. ex.: Paul Ehrenreich, colecionador);
- Referência geográfica (quase sempre preenchido com Brasil, rio Araguaia, Karajá);
- Material/técnica (quase sempre preenchido com *ton* – barro, *baumbast* – entrecasca de árvore ou *wachs* – cera);
- Medidas (quase sempre preenchido com duas dimensões, raras vezes com três);
- Foto padrão (quase sempre ausente);
- Localização dentro do Museu (reserva técnica de etnologia americana).

Na missão de pesquisa realizada em 2018, ainda não havia base de dados on-line neste museu. Em 2021, localizei na base de dados on-line apenas 89 itens relativos à cultura iny-karajá, sendo 17 deles *ritxoko*. O registro mais completo desta coleção é o livro de Günther Hartmann, de 1973, no qual os itens coletados por Ehrenreich não aparecem fotografados como peças mais recentes, mas em páginas castanhas com croquis de objetos que teriam desaparecido durante a Segunda Guerra Mundial. Ali constam os desenhos de 72 itens. Porém, parte destes objetos apenas desenhados, foram registrados por mim na missão de 2018,

mesmo eu não tendo acessado a coleção completa. Produzi, na ocasião, cerca de 750 fotografias amadoras de aproximadamente 156 itens do acervo deste Museu.

Ou seja, é possível que itens tenham desaparecido na Guerra, e o estado fragmentário das bonecas muitas vezes não facilita quantificar, pois vendo uma caixa de fragmentos entregue pelo museu é difícil saber diante de quantas bonecas nos encontramos. Esta é uma investigação que precisa ser retomada in loco, mas por meio somente das fotografias que eu realizei já foi possível identificar que ao menos duas dezenas das *ritxoko* anotadas por Hartmann como desaparecidas se encontram no museu. O trabalho ainda por realizar é praticamente uma arqueologia desta coleção, buscando recompor figuras a partir de inúmeros fragmentos, o que lembra também o trabalho de resgate realizado neste momento pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro, após o incêndio de 2018. No caso de Berlim as perdas resultam de bombardeios da Segunda Guerra Mundial, mas também das transferências de endereço e, certamente, do fato de que neste museu as coleções iny-karajá, secundarizadas em relação a outros acervos, tiveram seu destino marcado por abandono, silêncio e ocultamento.

Aqui se encontra um manancial imenso para pesquisas futuras que associem antropologia reflexiva (Ghasarian, 2002; Caicedo, 2003; Álvarez, 2020) e museologia reflexiva (Ávila Mélendez, 2015; Cury, 2020; Soares, 2015), mas que de minha parte, abordarei em outros textos.

Ousar outra abordagem das coleções: Grassi Museum für Völkerkunde – Leipzig

O Grassi Museum für Völkerkunde – Leipzig, juntamente com o Grassi Museum für Völkerkunde – Dresden, que também possui *ritxoko*, e com o Völkerkundemuseum Herrnhut, compõem as Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen (Coleções Etnográficas Estatais da Saxônia).

Todo o acervo de *ritxoko* localizado para minha visita à instituição de Leipzig, em 2018, foi fotografado de forma amadora (357 fotografias) e teve as medidas registradas por mim. De um total, informado pelo Museu, de 94 itens, 23 estariam desaparecidos, mas localizei 3 deles.

Esta coleção foi inicialmente formada por Fritz Krause, em expedição financiada pelo Museu, em 1908. Tal coleta foi acompanhada pela preparação e publicação da obra *In den Wildnissen Brasiliens* (Krause, 1911), que possui um registro muito completo da viagem, com desenhos e fotos realizadas pelo autor, incluindo um mapa em que situa as aldeias visitadas.

A riqueza deste material para o projeto é imensurável, havendo, inclusive, mais de 10 fotografias de *ritxoko*, algumas delas totalmente de cera. Diversos outros desenhos e fotografias registram adornos e pinturas corporais além de outros elementos da indumentária e objetos do cotidiano que também são representados nas *ritxoko* e, por isto, são também muito importantes para entendê-las. O

Museu possui ainda um conjunto de fichas de identificação das peças com desenhos à mão. As fichas estão manuscritas e, segundo a instituição, trata-se da caligrafia de Krause, o que os faz supor que os desenhos são também de sua autoria. Estes desenhos e algumas fotos tanto na publicação como no acervo do museu (Figura 1) são um material importantíssimo.

Figura 1 - Imagem do acervo do Grassi Museum, Leipzig, provavelmente produzida por Krause, ainda em campo



Fonte: Acervo do ©GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Fotografia de Fritz Krause, 1909.

Comparar os registros datados da época da coleta com outros recentes permite, entre outras coisas, compreender alterações e perdas pelas quais as *ritxoko* já passaram dentro do Museu (Figuras 2 e 3):

Figuras 2 e 3 - À esquerda, reprodução de imagem do livro de Krause (1911) e, à direita, fotografia da mesma peça (SAM 3135)



Fonte: Fotografia de Manuelina Duarte, 2018.

Nota: A peça, inteiramente em cera, com adornos em palha foi retirada da exposição de longa duração.

O livro mencionado registra, por exemplo, a forma de aquisição estabelecida por Krause, como a troca das peças indígenas por miçangas em vidro que ele levava. Posteriormente a esta coleta inicial realizada por Krause, outras *ritxoko* ingressaram na coleção, associadas a nomes como Erich Wustmann, Gertrud Lehmann e Georg Seitz.

Na missão que realizei no Museu de Leipzig, em 2018, recebi uma planilha impressa, aparentemente criada a partir de uma busca pelas *ritxoko* que tivesse eliminado as linhas que correspondiam a outras categorias. Esta possível explicação não descartava a possibilidade de que alguns desses números correspondessem à *ritxokos* também. Tal

fato se confirmou recentemente, como explicado na nota de número 11.

Nela anotei à mão as dimensões de altura, largura e profundidade de cada boneca, e alguma observação sobre a descrição que parecesse ausente e/ou equivocada na documentação do Museu, escrita em alemão. Somente em 2021, este material foi retomado, quando passamos a realizar reuniões on-line regulares entre o Projeto Presença Karajá e a equipe do Grassi Museum für Völkerkund – Leipzig, nas quais checamos as respectivas planilhas de documentação e preenchemos ou detalhamos alguns campos de acordo com a discussão conjunta sobre cada boneca, que tem suas fotos partilhadas nas telas. Pelo Museu participam, quase sempre, três profissionais.

Pela equipe do projeto Presença Karajá a participação foi bastante mais variada, sendo que todos/as comparecemos, a pesquisadora Andréa Vidal e eu, entre outros/as. Nestas ocasiões, a presença de pesquisadores indígenas como Labé Kalèrèki Karajá e Tuinaki Koixaru Karajá tem sido essencial para avançarmos e aprofundarmos a reflexão sobre estes acervos. Importante dizer que se na pedagogia iny-karajá as *ritxoko* são usadas como suporte para a transmissão da cultura deste povo para suas crianças, da mesma forma em nossas reuniões o assunto raramente se atém somente a aspectos descritivos e analíticos de cada peça. Durand é um dos autores que discute a mudança na abordagem de objetos na antropologia, da abordagem puramente formal dos objetos para o interesse pelos processos:

o interesse dos antropólogos pela cultura material diminuiu consideravelmente ou pelo menos seguiu orientações novas: a observação dos usos dos artefactos, do consumo, na senda dos *material culture studies*, substituiu a tradição, outrora dominante, de abordagem formal dos artefactos, da análise da acção técnica, dos processos operatórios e da transformação da matéria, aspectos que são todos mais facilmente susceptíveis de apresentação museográfica. (Durand, 2007, p. 377).

Os indígenas presentes assumem o papel de nos ensinar (aos *tori* – ou não indígenas, em sua língua, *iny rybè*), por meio das bonecas, pois

ao se tornar metonímia de um sistema cultural, o objeto torna-se um documento e, portanto, passível de uma hermenêutica ou, ainda, de um processo interpretativo capaz de remetê-lo a paisagens culturais específicas, seguindo historicidades particulares. (Silveira; Lima Filho, 2005, p. 42).

Os assuntos passam facilmente para as práticas sociais do povo Iny-Karajá: para outros elementos de sua cultura material, para o cotidiano nas aldeias, para sua cosmogonia, para a relação com a paisagem, especialmente com o rio Araguaia (*Berohokÿ*, o grande rio), para a relação com a sociedade nacional, indo ainda para questões contemporâneas e para as inquietações com a preservação de tradições:

O objeto, portanto, fala sempre de um lugar, seja ele qual for, porque está ligado à experiência dos sujeitos com e no mundo, posto que ele representa uma porção significativa da paisagem vivida. (Silveira; Lima Filho, 2005, p. 40).

Por esta razão, e pelo tempo necessário para as traduções nas reuniões quinzenais, que ocorrem em uma combinação de português, inglês e alemão, além da menção de alguns termos na língua iny rybè, mesmo com duas horas de duração, não costumam ser discutidas mais que quatro a seis *ritxokos* por reunião.

A postura da equipe do Museu de Leipzig nestas reuniões é sempre bastante respeitosa, de escuta e de consulta aos pesquisadores iny-karajá presentes, sobre decisões que estão sendo tomadas naquele momento, como partidos para a restauração de peças ou como gostariam que algumas questões fossem abordadas na futura exposição do museu. A instituição prepara uma renovação de suas exposições de longa duração para 2023 e procurou retomar o contato com o Projeto Presença Karajá, com perguntas sobre a representação dos iny-karajá na mesma. A coordenação do Projeto preferiu intermediar para que as perguntas fossem postas diretamente a seus integrantes iny-karajá. Desta forma, grande parte de uma das reuniões foi dedicada a uma única peça (SAm 3198), que está em processo de restauração (Figura 4).

Figura 4 - *Ritxoko* coletada na expedição de 1908/1909, neste momento em restauração pela equipe do museu



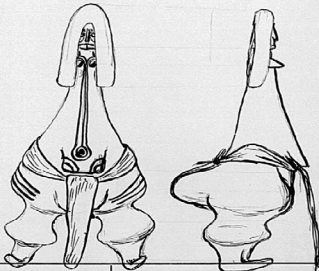
Fonte: Acervo do ©Grassi Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Fotografia de Fritz Krause, 1909.

Nota: Observa-se a presença da tanga de entrecasca de árvore.

Esta *ritxoko* aparece nos registros feitos por Fritz Krause em campo, inclusive, em uma fotografia (Figura 4) que evidencia a presença de uma tanga em entrecasca de árvore, hoje não mais existente. Observa-se, contudo, que a peça está intacta na fotografia cedida pelo museu (acima), nas que foram reproduzidas por Krause em seu livro (Krause, 2011) e nos desenhos que a reproduzem nas fichas de catalogação preenchidas à mão por ele (Figura 5).

Figura 5 - Reprodução da ficha de catalogação do acervo preenchida à mão por Fritz Krause, em 1909. Trata-se da peça SAM 3198

Hauptkatalog. <i>Sam 3198.</i>	Jahr und No. der Sendung. <i>1909</i> <i>25.</i>	Original-No. <i>43.</i>
Gegenstand. <i>ritxokó</i> <i>Copytype,</i> <i>eine g. Dargestellend.</i> <i>rot und schwarz bemalt.</i> <i>55,5 ca. Lang.</i>	Volk. <i>Karaja.</i>	Oertlichkeit. <i>Anguaya.</i> <i>(Conf. i. Leopoldina).</i>
Standort.	Von wem gesammelt. Von wem erhalten. Art der Erwerbung.	<i>Krause.</i> <i>Nibmian.</i>



Fonte: Acervo do ©Grassi Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Seu estado de conservação atual, porém, é muito mais precário. Além da perda da tanga, a boneca está com o cabelo em cera solto, precisando ser sustentado por duas mãos para que fosse feito o registro fotográfico. Há várias marcas de quebras e restaurações anteriores pelo Museu com colas que amarelaram e interferem sobremaneira na apreciação da peça. O museu nos informou, em documento enviado como preparação para a reunião de 27 de abril de 2021, que não está documentado quando a peça foi quebrada, mas os adesivos usados para juntar as partes (Figura 6) parecem ser dos anos 1950. A reserva técnica da América foi fortemente danificada na Segunda Guerra Mundial, portanto, a peça poderia ter sido quebrada naquela altura.

Figura 6 - *Ritxoko* da coleção formada por Fritz Krause, em 1908 (SAm 3198). Estado atual da peça, que está passando por processo de restauração: (A) Frente e (B) costas



A



B

Fonte: Fotografias de Manuelina Duarte, 2018.

Em reunião com a presença de Tuinaki Karajá, o museu consultou suas preferências em relação a possibilidades de restauração. Primeiro, sobre a própria realização da restauração e se as rachaduras deviam ser invisibilizadas ou mantidas, foi explicado que mantê-las, mesmo que mais discretamente, com a substituição das colas amareladas por outras transparentes, ajuda a contar a história das bonecas depois de sua chegada ao Museu. Esta foi a opção considerada mais adequada por Tuinaki: uma restauração que melhore o aspecto da *ritxoko* para sua apresentação ao público, mas que permita perceber que a vida dos objetos dentro das instituições museológicas também apresenta percalços.

A segunda questão colocada pela equipe do museu (o projeto Presença Karajá intermediou e traduziu o diálogo) foi sobre a tanga. Tuinaki manifestou sua vontade de que a tanga fosse recolocada. Segundo ela, como a tanga permite identificar que a boneca é feminina, seria uma informação importante, “para as pessoas verem que ela representa uma mulher” (informação verbal).¹

Considerações finais: nem tudo está perdido?

Embora os museus não possam exibir todo o seu acervo ao mesmo tempo, os índices mundiais que com variações associam sempre o número de peças expostas a menos de 10% do total (chegando por vezes a 1 ou 2%), falam mais de um impulso acumulador do que do propa-

1 Comunicação oral de Tuinaki Karajá com a equipe do projeto, em 27 de abril de 2021.

lado anseio de preservar e realçar culturas. Isto fica ainda mais evidente quando se conhecem casos como os já mencionados, de peças que se perdem dentro do próprio museu por falta de uma gestão mais acurada dos acervos e de sua documentação. O caso do Museu Etnológico de Berlim, é entristecedor, pois desde sua entrada no museu, após a coleta por Paul Ehrenreich, em 1888, a coleção nunca foi exposta e foi, mais uma vez, preterida na transferência para o Humboldt Fórum. Porém, o museu normaliza as perdas que ocorrem dentro de seu próprio espaço, e sequer retifica informações publicadas há quase cinco décadas, no que teria sido a principal iniciativa de difusão da coleção, o livro de Hartmann (1973). A relevância da coleção é indiscutível, por se tratar de uma das mais antigas preservadas até hoje, mais que a de Leipzig. Mas no conjunto do acervo da instituição berlinense, ela esteve sempre em segundo plano.

A referência de que “nem tudo está perdido” no título deste capítulo diz respeito às incorreções sobre peças consideradas desaparecidas por ambos os museus alemães e que puderam ser identificadas nesta pesquisa em andamento, mas também à esperança de que ao menos um destes museus abra caminho para outra forma de tratamento do patrimônio cultural iny-karajá que preserva. O Grassi Museum für Völkerkund – Leipzig aciona uma perspectiva diferente para os estudos de proveniência daquela que foi mencionada anteriormente, preocupada sobretudo com a legitimidade da propriedade de peças que possuem valor comercial. Em seu site podemos ler:

O objetivo desta pesquisa sistemática de procedência é identificar ativamente os contextos históricos de coleta que tornam possíveis ou até mesmo necessárias as repatriações e restituições de propriedades de coleta. Além disso, estes também podem ser desencadeados por consultas das sociedades de origem, países de origem, ou outras comunidades interessadas. (Grassi Museum für Völkerkund zu Leipzig, 2021a, não paginado, tradução nossa).

Se “os objetos nas coleções criam um diálogo complexo entre os interesses classificatórios dos especialistas e as políticas autorreflexivas das comunidades” (Appadurai, 2007, p. 11) o processo de musealização é permeado por sucessivas etapas de novas escolhas e mediações que vão depositando sobre as coisas de um museu, camadas de memórias e de esquecimentos, no que Cristina Bruno chama de “estratigrafia do abandono” (Bruno, 2001). A presença ou ausência das *ritxoko* em exposições ao longo da história dessas coleções e das instituições que as possuem, como indícios de formas de pensar e de políticas de realce e de silenciamento, é algo que nos interessa identificar e compreender criticamente.

Na visita realizada em 2018, onze *ritxoko* do Grassi Museum für Völkerkund – Leipzig encontravam-se em exposição, incluindo itens coletados por Krause e outros de produção mais recente. Não se tratava de um destaque especial, e estas peças estavam em uma vitrina tomada por

objetos de outras culturas nativas americanas, com pouca contextualização, mas já indicava outra abordagem, outras escolhas, a opção de apresentar ao menos uma parte da coleção. A partir de nosso trabalho com este acervo desde 2018, ainda que menos regular nos anos 2019 e 2020, percebemos que este museu, em especial, tinha grande potencialidade para o que no Projeto Presença Karajá já vislumbrávamos: que a própria consulta deste projeto às coleções provocasse alguns museus a rever e dar outro destaque a seu acervo de *ritxoko*. O Museu de Leipzig apresentou abertura para isto desde o início, pela excelente acolhida do projeto desde 2018 e, mais recentemente, pelas perspectivas pouco ortodoxas da direção do museu, demonstradas, por exemplo, na entrevista da diretora Léontine Meijer-van Mensch a Simone Unger, da rede de televisão estatal MDR:

Esta restituição é um conceito difícil. Está também muito ligado ao medo. “Depois, os museus ficarão vazios [...]”. E minha argumentação é sempre: mesmo que de fato retornemos muito, ainda teremos muita coisa. (Unger, 2021, não paginado).²

De fato, o Projeto Presença Karajá tem encontrado ressonância no museu de Leipzig. Temos expectativas de que na renovação de sua exposição de longa duração. As coisas dos Iny-Karajá apareçam com mais destaque, mais contextualizadas e mais conectadas com a realidade atual destes povos indígenas. Um resultado já perceptível foi o

² Tradução de Markus Garscha.

relevo dado à cultura deste povo e às pesquisas em curso no site da instituição (Grassi Museum für Völkerkund zu Leipzig, 2021b).

Para o povo Iny-Karajá é possível que museus sejam vistos como um lugar para encontrar velhos amigos e amigas, humanos e não humanos. Visitando o Museu Antropológico da UFG, eles e elas procuram as pessoas que são suas referências na instituição, deixam objetos de artesanato para venda e também visitam as exposições. Quem já conhece apresenta a quem não conhece ainda. Camila Moraes Wichers (2019, p. 70) relata assim o encontro entre Jandira Diriti, ceramista mestra iny-karajá, e a *wativi*, um recipiente cerâmico, no Laboratório de Conservação do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, em 2018: “As mãos correram atenciosas sobre o objeto, em silêncio. Em determinado momento, um abraço: um reencontro. Ela parecia conversar com a vasilha.” (Moraes Wichers, 2019, p. 59). Em uma das reuniões do projeto Presença Karajá com o Museu de Leipzig, em que Labé participava (abril de 2021), houve um momento em que partilhávamos a imagem de uma *ritxoko* da coleção de Krause no Museu de Leipzig, em que as crianças da casa se aproximaram da tela e exclamaram alegremente várias vezes: “*Ritxoko! Ritxoko!*”. Não obstante o museu como zona de contato seja espaço de tensões, o encontro também pode evocar afeto, intimidade e ser festivo.

Labé Karajá, como um pesquisador que tem como sua principal fonte a própria memória ancestral de seu povo,

destaca o papel do acesso digital aos acervos em perspectivas de diálogo intercultural e intergeracional:

A plataforma digital será útil para a retomada de conhecimentos sobre estas bonecas. Pode ser utilizada mostrando as fotos para anciãs e sábias da aldeia que fazem estas bonecas. Vale ressaltar que é importante a comparação das fotos das mais antigas com as das novas. Essa ferramenta irá proporcionar uma retomada das bonecas que não são mais feitas pelas mulheres Iny e estimular a fabricação de novas bonecas (informação verbal).³

Alguns agentes do campo da antropologia têm chamado a isto de restituição digital, o que considero impreciso, especialmente, pela possibilidade de poder eventualmente escamotear a discussão em torno da restituição propriamente dita. Há quem fale de políticas de restituição com diferentes níveis e, sim, há muitas maneiras de realizar este processo, que não deve se encerrar nem mesmo na restituição física dos bens musealizados. A restituição não é por parte das comunidades de origem, o único destino possível para suas coisas outrora musealizadas, e não deveria sê-lo para os museus também. A sabedoria de Ailton Krenak nos chama à reflexão:

Mais do que ficar imaginando o que vamos fazer com um objeto que saiu

3 Comunicação pessoal de Labé Kàlârîki Karajá à Manuelina Duarte, em 15 de setembro de 2020.

do lugar de memória, peregrinou pelo mundo e agora pode voltar para casa, a pergunta que resta é: que casa? No caso dos botocudos, a casa não existe mais, o território que nossos antepassados circulavam ou faziam suas aldeias foi totalmente desmemorializado. (Neher, 2017, não paginado).

As relações entre etnografias e práticas de colecionamento que geraram coleções em museus alemães estão presentes neste texto, mesmo que ainda de forma preliminar. A biografia cultural das coisas que entraram nestes acervos não se encerra naquele momento, muito pelo contrário, elas continuam tendo desdobramentos, sejam estas coisas secundarizadas e silenciadas ou ganhem relevo a ponto de ocupar regularmente a equipe do museu em uma busca de verticalizar o entendimento e as possibilidades de diálogo intercultural mediado por estes objetos. Este é um campo fértil para estudos no cruzamento entre antropologia e museologia, além de outras áreas, realçando o papel da reflexividade e sua incorporação em narrativas expositivas que assumam um diálogo com o público sobre os muitos caminhos e escolhas que atravessam a trajetória das coleções de museus.

Referências

ÁLVAREZ, Gabriel Omar. Roberto Cardoso de Oliveira: uma Antropologia reflexiva. *Vibrant*, Rio de Janeiro, v. 17, art. e17357, out. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vb/a/rnV4bGHp6Hp6Gbjqwsrds/abstract/?lang=en>. Acesso em: 2 nov. 2021.

APPADURAI; Arjun. *A vida social das coisas: a mercadoria sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Eduff, 2008.

APPADURAI; Arjun; BRECKENRIDGE, Carol. Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia. *Revista Musas*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 10-26, 2007.

ÁVILA MELÉNDEZ, Norma Angélica. Ética y reflexividad: experiencias museológicas comunitarias en México. *ICOFOM Study Series*, Paris, art. 43b, p. 25-36, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/iss/378>. Acesso em: 3 maio 2021.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Carta de Fortaleza. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL PATRIMÔNIO IMATERIAL: ESTRATÉGIAS E FORMAS DE PROTEÇÃO, 1., 1997. Fortaleza. *Anais* [...]. Fortaleza: Iphan, 14 nov. 1997. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/iiseminariofortaleza/pagina/detalhes/1584>. Acesso em: 2 nov. 2021.

BRUNO, Cristina. *A luta pela perseguição ao abandono*. 2001. Tese (Livro Docência) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2001.

CAICEDO, Alhena. Aproximaciones a una Antropología reflexiva. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 1, p. 165-181, 2003.

CLIFFORD, James. Museus como zona de contato. *Periódico Permanente*, São Paulo, n. 6, p. 1-37, 2016. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato>. Acesso em: 8 maio 2021.

CURY, Marília Xavier. Metamuseologia: reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Museologia e Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 9, n. 17, p. 129-146, 2020.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Museus e Patrimônio Cultural Imaterial. In: SOARES, Inês Virgínia Prado; TELLES, Mário Pragmácio (ed.). *Tutela jurídica e política de preservação*

do patrimônio cultural imaterial. Salvador: Editora Juspodivum, 2018. p. 421-444.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. *Relatório Projeto Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais – Etapa 1 (2017 – 2020)*. Liège: Open Repository and Bibliography, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2268/256194>. Acesso em: 1 maio 2021.

DURAND, Jean-Yves. Este obscuro objecto do desejo etnográfico: o museu. *Etnográfica*, Lisboa, v. 11, n. 2, p. 374-386, 2007.

EHRENREICH, Paul. Contribuições para a etnologia do Brasil. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2. p. 7-135, 1948.

FRANÇOZO, Mariana. O Museu Paulista e a história da antropologia no Brasil entre 1946 e 1956. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 48, n. 2, p. 585-612, 2005.

GHASARIAN, Christian (org.). *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive: nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*. Paris: Armand Colin, 2002.

GRASSI Museum für Völkerkund zu Leipzig. *Dekolonisierung, Restitution und Repatriierung*. Leipzig, 2021a. Disponível em: <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/forschung/dekolonisierung-restitution-und-repatriierung/>. Acesso em: 3 nov. 2021.

GRASSI Museum für Völkerkund zu Leipzig. *Presença Karajá: Die Ritxoko-puppen der Iny Karajá*. Leipzig, 2021b. Disponível em: <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/forschung/dekolonisierung-restitution-und-repatriierung/aktuelle-projekte/projekt-5-iny-karaja/>. Acesso em: 3 nov. 2021.

HARTMANN, Günther. *Litjoko: puppen der Karajá, Brasilien*. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1973.

KRAUSE, Fritz. *In der wildnissen brasiliens*. Leipzig: Leipzig R Voigtlanders, 1911.

LIMA, Nei Clara de; LEITÃO, Rosani Moreira (org.). *Iny Tkylysinamy Rybèna: arte iny karajá: patrimônio cultural do Brasil*. Goiânia: Iphan-GO, 2019.

LUSA – Agência de Notícias de Portugal S.A. França vai restituir 26 bronzes ao Benin. Emmanuel Macron. *Diário de Notícias*, Lisboa, 23 nov. 2018. Disponível em <https://www.dn.pt/lusa/franca-vai-restituir-26-obras-de-arte-ao-benim---emmanuel-macron-10228713.html>. Acesso em: 22 abr. 2021.

MEIER, Melanie; HAMBURGER, Miriam. *Überlegungen für die restaurierung der ritxoko figur (SAM 3198)*. Documento não publicado, enviado a Manuelina Duarte e equipe do projeto Presença Karajá em 27 de abril de 2021. 4 p.

MORAES WICHERS, Camila Azevedo de. Sobre a musealização de acervos Iny-Karajá: desafios e possibilidades para uma prática decolonial. *Revista Habitus*, Goiânia, GO, v. 17, n. 1, p. 53-76, 2019.

NEHER, Clarissa. Crânios de indígenas brasileiros, controverso legado colonial alemão. *Notícias UOL*, São Paulo, 7 mar. 2017. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/deutschewelle/2017/03/07/cranios-de-indigenas-brasileiros-controverso-legado-colonial-alemao.htm>. Acesso em: 17 abr. 2021.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 13-37, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111579>. Acesso em: 12 mar. 2021.

RITXOKO. Direção: Neto Borges. Produção: OLHO Filmes. Roteiro: Manuel Ferreira Lima; Nei Clara de Lima; Neto Borges; Rosani Moreira Leitão; Telma Camargo da Silva. Fotografia: Neto Borges. Trilha sonora: Pedro Salles. Goiânia: OLHO Filmes, 2011. 1 DVD.

SARR, Felwine; SAVOY, Bénédicte. *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain: vers une nouvelle éthique relationnelle*. Paris: Ministère de la Culture: Université Paris Nanterre, novembre, 2018a. Disponível em: http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf. Acesso em: 2 maio 2021.

SARR, Felwine; SAVOY, Bénédicte. *Restituer le patrimoine africain*. Paris: Philippe Rey, Seuil, 2018b.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Por uma Antropologia do objeto documental: entre a “alma nas coisas” e a coisificação do objeto. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 37-50, 2005.

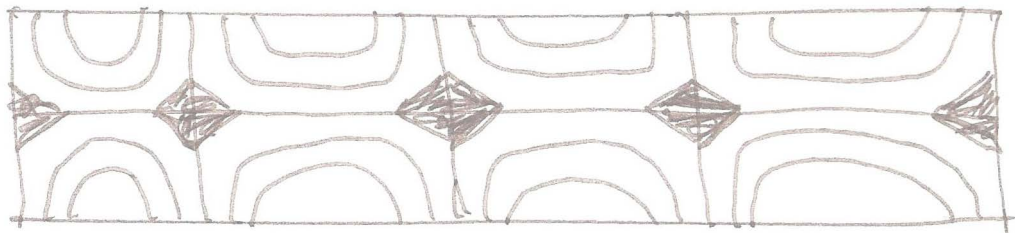
SOARES, Bruno Brulon. The Museum Performance: Reflecting on a Reflexive Museology. *Complutum*, 2015, v. 26, n. 2, p. 49-57, 2021. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/50416/46838>. Acesso em: 6 maio 2021.

THE GETTY RESEARCH INSTITUTE. *Collecting and Provenance Research*. Los Angeles, [2014?]. Disponível em: <https://www.getty.edu/research/tools/provenance/>. Acesso em: 2 nov. 2021.

UNGER, Simone. *Raubkunst im depot: debatten um dekolonisierung in deutschen museen*. *MDR*, 22 abr. 2021. Disponível em: <https://www.ardmediathek.de/video/artour/raubkunst-im-depot-debatten-um-dekolonisierung-in-deutschen-museen/mdr-fernsehen/Y3JpZDovL21kci5kZS9iZWl0cmFnL2Ntcy83N2I0MWZkMy0zMmU3LTQ0YzYtYmQzMz0zOGFhZjg1MTVjZmM/>. Acesso em: 2 maio 2021.

Narrativas





***Brotyrè*: a solidariedade institucionalizada entre os Iny-Karajá**

Chang Whan

Waxiaki Karajá

Na longa madrugada em que os meninos ariranhas, os *jyrè*, são apresentados aos fantasmas *worsỹ*, às vésperas de serem introduzidos na casa grande – *Hetohokỹ*, eles são colocados sentados em seus banquinhos *korixỹ*, sobre suas esteiras *bkyrè*, no meio do pátio *ijoina*. É essa a hora do *Jyrè bkyrè kò rakokunymyhyreku*, ou seja, o menino ariranha é levado à esteira. Na total escuridão da hora, pontuada nos tempos atuais por um ou outro feixe momentâneo de luz das lanternas a pilha, os *jyrè* estão assustados frente aos muitos *worsỹ*, os espíritos de falecidos iny, que avançam sobre eles ameaçadoramente, aos gritos e sonoras gargalhadas. Os meninos sentem-se, contudo, amparados e protegidos por estarem rodeados por seus muitos *brotyrè*, que ali estão para juntos, em apoio e solidariedade a eles, suportarem resignados o assédio de cunho sexual dos zombeteiros *Worsỹ Wabè*, que são provenientes das outras aldeias vizi-

nhas, visitantes do evento *Hetohokỹ*. Os *Wabè* empunham pedaços de pau, talos de palmeira ou outros objetos como lanternas, ou mesmo garrafas de plástico entre as pernas, em alusão ao pênis ereto, que apontam em direção dos *jyrè* e seus *brotyrè*, ao passo que proferem obscenidades e se riem muito, em seus já avançados estados etílicos. Ameaçam investidas sexuais nos *jyrè* e nos seus *brotyrè* postados ao seu redor. Uma mulher, percebendo o meu¹ espanto, esclarece: “espírito saliente!”

As/os *brotyrè* são agentes solidários dos *jyrè* e estão presentes em grande número, cercando os iniciandos. Sentados ao seu redor, ocupam toda a extensão da grande esteira nova, a *bkyrè* especialmente trançada para a ocasião. São em sua maioria tias, tios, bilaterais, próximos ou distantes, avôs e avós, ou tias avós. Estão ali a postos, de cabeça baixa, em atitude submissa, para compartilharem da tensão psicológica, do medo, do frio e da humilhação que sentem os pequenos *jyrè* frente ao assédio impiedoso dos *Wabè* até o raiar do dia. Toral (1992) explica que os *brotyrè* são “defensores” dos iniciandos frente aos perigos decorrentes da aproximação de sobrenaturais deletérios nestes momentos de liminaridade dos ritos de passagem do sistema cultural iny. Não raro, o enfrentamento dos *worsỹ* *Wabè* pelos *brotyrè* masculinos chegam mesmo às vias de fato em confrontos físicos, no esforço dos *brotyrè* de repelir e deter as investidas dos *worsỹ*. Tudo em um clima lúdico de jogo que se perpetua na tradição iny.

1 Autora Chang Whan.

Os *brotyrè* são aliados das crianças contra seres cosmológicos trazidos pelos *ijoi*. Nesse sentido aparecem como gente “da aldeia” em oposição aos homens do *ijoi*, que ameaçam a criança enquanto não completa a passagem para sua nova condição. Assim, boa parte da parentela da criança, comportam-se como seus mais preciosos defensores, fazendo com seus corpos um escudo ao seu redor e propiciando-lhe condições de avançar mais uma etapa da vida. (Toral. 1992, p. 142).

A certa altura, sentadas mais ao centro na esteira, ao redor dos meninos, as tias, mãe ou avós, os enfeitam com os belos adornos que trouxeram, especialmente confeccionados para a ocasião. Como tudo se passa na total escuridão da madrugada, pode-se supor que essa ornamentação dos *jyrè* não se destina à apreciação de olhos humanos comuns, mas à visão especial dos *worsỹ*, os espíritos que ali estão para passar a revista nos *jyrè* e se divertirem, importunando-os e aterrorizando-os.

Enquanto toda a ação performática dos *worsỹ* e *brotyrè* se desenvolve, muitas mulheres e crianças vão chegando para assistir, ou ao menos ouvir, a reencenação do rito que se funda na dinâmica espiritual de ataque e proteção. Para os meninos menores, principalmente, aquela é uma ocasião na qual eles têm a oportunidade de saber o que eles mesmos terão que passar quando a sua futura hora de iniciação chegar. Para as crianças ali se configura uma instância da tradicional “educação” iny-karajá (Figuras 1 a 3).

Figura 1 - *Jyrè* sentado no centro sua esteira, adornado com enfeites tradicionais, cercado por seus *brotyrè* na madrugada de sua apresentação aos *worsỹ*. Ao fundo, a plateia formada principalmente por crianças. *Hetohokỹ* em *Btõiry*



Fonte: Fotografia de Chang Whan, 2011.

Figura 2 - *Jyrè* e seus *brotyrè* sofrendo assédio dos *worsỹ* na madrugada. *Hetohokỹ* em *Btõiry*



Fonte: Fotografia de Chang Whan, 2011.

Figura 3: *Worsȳ Wabè* em ação performática no *Hetohokỹ*, em *Btõiry*



Fonte: Fotografia de Chang Whan, 2011.

Quando amanhece o dia, os *Wabè*, já cansados de tanta farra, vão se afastando. Neste momento, uma/um *brotyrè* que saiba entoar o grande choro *ibruhukỹ* do *jyrè* pode oferecer o canto em alto tom enquanto passa em revista as esteiras dos meninos ariranha.

Wakurỹsỹmy wetxumy iraheto ritiritimy iru ranõñenymy ralokererimy, anõdỹkỹwebo rijè, anõni, wakurỹsỹmy wetxumy iraheto ritiritimy ralo kererjemy” (*Jyrè ibruhuky*) [...]. Os espíritos dos mortos dançam para o menino que está sentado com o seu cocar colorido. As lágrimas molham o rosto do menino,² pois

² Choro ritual do *jyrè*.

ele vai deixar a sua mãe e vai entrar na Casa Grande. (Whan, 2012. p. 47).

A/o *brotyrè* do *ibruhukỹ* tem grande prestígio por ser detentor de um importante saber da tradição oral iny-karajá e, por isso, sua presença e atuação são altamente respeitadas e valorizadas nestes eventos. Cabe aqui um breve parêntesis para registrar um importante fato sobre a recuperação do *ibruhukỹ* do *jyrè*, que já estava, no final dos anos 1980, em processo de esquecimento na aldeia de *Hawwalò*, quando Ijeseberi Karajá, em uma visita ao seu avô, o velho cacique Wataú, que se encontrava internado na Casa do Índio no Rio de Janeiro, em tratamento de saúde, lhe pediu para que cantasse o grande choro para ser gravado. Ijeseberi afirmava na época que quase ninguém mais em sua aldeia sabia cantar o *Jyrè ibruhukỹ*. Recuperar esse saber seria importante não só para a tradição iny-karajá, como também representaria uma forma de valorizar a atuação de *brotyrè* nos eventos de *Hetohokỹ*. O “grande choro do menino ariranha” foi, dessa forma, resgatado diretamente da memória do cacique Wataú e, posteriormente, estudado, aprendido e perpetuado pelos Iny de *Hawwalò*, para ser cantado nos rituais do *Hetohokỹ* (Figura 4).

Figura 4 - Cacique Wataú e neto Ijeseberi Karajá no Rio de Janeiro, em fins dos anos 1980, quando o *Jyrè ibruhukỹ* foi gravado e resgatado para a cultura iny-karajá



Fonte: Fotografia de Chang Whan, 1988.

A relação entre uma/um *brotyrè* e seu “protegido” *jyrè* pode ser caracterizada como uma relação simpática. Simpatia (do grego *sympatheia*: *syn*, “junto” + *pathos*, “sentimento”) aqui compreendida como a percepção, compreensão, empatia e reação ao sofrimento ou necessidade de outro indivíduo. Tal envolvimento empático é gerado por uma mudança de ponto de vista, de uma perspectiva pessoal para a perspectiva de uma alteridade em necessidade.

Os termos empatia e simpatia são muitas vezes usadas com o mesmo sentido. Segundo o dicionário on-line Merriam-Webster, a simpatia é o compartilhamento dos sentimentos do outro, ao passo que a empatia é a com-

preensão dos sentimentos de outro, sem necessariamente o compartilhamento simpático das emoções e sentimentos do outro. Teóricos sociais como Adam Smith (1999) e David Sally (2000) citam essa conceituação na compreensão da mente e da razão de outra pessoa, identificando-a com outros conceitos como “imitação simpática”, “consciência da gentileza”, “tomada de papéis”, “simulação” e “identificação”, entre outros. Podemos dizer que a simpatia se distingue da empatia por conter intrinsecamente uma potência geradora de uma efetiva ação de solidariedade simpática. Essa parece ser a força motriz dos *brotyrè*.

É preciso destacar que a relação simpática que se estabelece entre a/o *brotyrè* e seu protegido é ampla, não se restringindo apenas ao compartilhamento de experiências dificultosas ao lado seus queridos protegidos. Um exemplo é o que ocorre na aproximação dos *ijasò*³ ainda cedo de manhã, para que lhes sejam apresentados os *jyrè*. Os meninos são trazidos aos *ijasò* para que recebam suas bençãos e para serem “esticados” por eles. Para isso, os *ijasò* pisam nos pés dos *jyrè* e os puxam para cima, em um ato simbólico que pressagia um bom crescimento para os meninos, com saúde e vigor. Os *brotyrè* também se apresentam neste momento para receberem também essa benção e essa “esticada” dos *ijasò*. Por estarem atuando como *brotyrè*, a eles também cabe o direito de compartilharem das benesses dessa relação, en-

3 Entidades sobrenaturais de peixes aruanãs, que se apresentam em vestimentas de palhas específicas e participam da vida ritual iny-karajá (Toral, 1992).

tendida como o pleno compartilhamento simpático que caracteriza o “ser *brotyrè*”.

Os meninos são em seguida envoltos em cobertores e carregados nos ombros pelos *brotyrè*, geralmente seus tios, e levados para a entrada na Casa Grande, o *Hetohokÿ*. As *brotyrè*, mulheres que estavam na esteira correm seguindo-os, levando suas coisas, suas esteiras *bkyrè* e seus banquinhos *korixÿ*. Dão duas voltas ao redor do *Hetohokÿ* antes de entrarem para prepararem a esteira do *jyrè*. Outras *brotyrè* se encarregam de levar comida para o primeiro desjejum dos meninos dentro do *Hetohokÿ*. Segue-se a apresentação para os *jyrè*, da dramatização em miniatura de uma caçada, tudo cercado de grande aglomeração de público, todos tentando assistir o rito. Assinale-se que este é um dos poucos momentos em que as mulheres são permitidas a estar e transitar na área de domínio masculino, no *ijoina*. Em *Hetohokÿ: um rito Karajá*, Lima Filho (1994) apresenta uma etnografia completa desse mais importante e espetacular complexo ritual da cultura iny-karajá. O foco da presente reflexão são as relações *brotyrè* que se apresentam nos momentos importantes do desenvolvimento da identidade iny de pessoa.

Podemos perceber que mais que “defensores”, os *brotyrè* são agentes solidários simpáticos. No dia seguinte, na sequência dos ritos iniciatórios, os *jyrè* têm seus cabelos cortados bem curtos e seus corpos pintados dentro na Casa Grande. Neste evento, as/os *brotyrè* mais uma vez se apresentam para receber, junto com os *jyrè*, o corte de cabelo e a cobertura total de seus corpos com tintura preta de

jenipapo, que os deixam na cor e na aparência da ariranha. Em ato de solidariedade simpática estão ali para passar por tudo que os *jyrè* passam (Figuras 5 a 7).

Figura 5 - *Jyrè Tewarixana* recebendo pintura de jenipapo no *Hetohokỹ* de *Haxwalò*



Fonte: Fotografia de Chang Whan, 2010.

Figura 6 - *Waxiaki* como *brotyrè* de seus sobrinhos no *Hetohokỹ* de *Haxwalò*



Fonte: Fotografia de Chang Whan, 2010.

Figura 7 - *Jyrè* Kutaria com seu avô *brotyrè*, Tuila, no *Hetohokÿ* de *Harwalò*



Fonte: Fotografia de Chang Whan, 2010.

As/os *brotyrè* formam uma rede de solidariedade psicossocial afetiva em torno dos iniciandos, buscando incutir-lhes o sentimento de que não estão sozinhos, mas amparados empaticamente nas travessias dos ritos iniciatórios. O termo *brotyrè* serve para designar tanto o ato solidário como o agente solidário ou o objeto-dádiva solicitado como retribuição ao ato solidário. Segundo a tradição iny-karajá, uma/um *brotyrè* tem o direito de pedir qualquer coisa em troca de sua ação solidária. Reconhece-se culturalmente o grande valor de uma ação solidária. Pode-se pedir “de *brotyrè*”, objetos materiais como uma esteira, uma canoa,

um pilão, um *myrani*,⁴ uma rede e, nos tempos atuais, um bujão de gás, uma bicicleta, um aparelho de televisão, um celular... Segundo o ditame da tradição iny-karajá, o que o *brotyrè* desejar tem que ser concedido.

A questão que se impõe nesta reflexão é: Como equacionar a equiparação do valor de um ato solidário simbólico a um valor material? Qual é a lógica da retribuição pela solidariedade espontânea? Como determinar um preço por algo que não tem preço?

No campo de estudos sobre a “economia da dádiva”, inaugurada por Marcel Mauss em seu ensaio seminal, “Ensaio sobre a dádiva”, a reciprocidade é um princípio chave para compreender as relações de trocas. Nesta linha de reflexão, a lógica e a ética da reciprocidade operam a conversão do valor simbólico da solidariedade a um valor material, sempre segundo o desejo do *brotyrè*. Ou seja, o valor da ação solidária de uma/um *brotyrè* é por ela/ele mesmo estabelecido, e seria uma desonra e uma vergonha para o dono da festa, a família imediata dos pais ou avós do *jyrè* que recebeu o ato solidário, não atender o pedido de uma/um *brotyrè*. A reciprocidade é devida e deve ser honrada.

Além disso, à luz das considerações de Mauss, o fato social do *brotyrè* iny não deixa de ser também uma forma de promover a socialização pela circulação de recursos e bens materiais, à semelhança do que ocorria nas trocas de presentes descritas por Malinowski (1976) nos *Kulas* dos Trobriands e nos potlatchs dos povos nativos do noroes-

4 Adorno peitoral em miçanga.

te americano, descritos por Boas (2004). Tais ocasiões são indicativas do grande apreço aos costumes rituais tradicionais e dos investimentos simbólicos e materiais a eles empenhados. São eventos que sem dúvida conferem grande admiração e prestígio às famílias envolvidas.

A seguir descreveremos e analisaremos dois importantes rituais de passagem iny, procurando melhor compreender a lógica e os argumentos do “ser *brotyrè*”. Examinaremos dois rituais da esfera socioafetiva feminina, que contam sempre com grande presença de *brotyrè*. São os rituais do primeiro banho do bebê, *tohokuã*, e o ritual da menarca das meninas-moças iny.

Tohokuã surò/tohokuã sòdky

Segundo os protocolos tradicionais iny-karajá, para participarem do ritual do *tohokuã surò* (primeiro banho do bebê) ou *tohokuã sòdky* (primeira pintura do bebê em vermelho de urucum), as tias e tias avós devem passar de antemão na casa da família da parturiente, para indagarem sobre a proximidade da chegada do bebê e para pedir permissão para estarem presentes e participarem como *brotyrè* do primeiro banho do bebê. As *brotyrè* querem não apenas assistir ou testemunhar – querem principalmente participar e compartilhar do banho, molhando um pouco o bebê com a água e molhando-se a si próprias também com a água do banho. No dia do banho, as *brotyrè* passam também simbolicamente um pouco do óleo de tucum ou babaçu no cabelo do bebê e de si próprias. O mesmo procedimento é feito

com a pintura de vermelho do urucum no rosto, como é feito no corpinho do/da bebê recém-nascido/a.

No ritual do *Tohokuã surò* há ainda o costume compartilhado pelas *brotyrè* que se refere ao ato de “beber do primeiro xixi” do/da bebê, podendo este ser simbolicamente representado nos tempos atuais por um suco ou outra bebida. Outro ato comum de *brotyrè* nestes eventos é a simulação de riscos nas pernas, executados com os dedos, em representação simbólica aos riscos com o escarificador *latxi*, que fazem sangrar e purificam o “ser-corpo”.

Quando a criança já está um pouco mais crescida, aos dois ou três meses, os pais sentem vontade de adorná-la. Uma forma de adorno muito apreciada pelos Iny-Karajá é a colocação do *dura*, a penugem branca do mergulhão, colado ao corpo com a resina cheirosa *kiji*, em listras ou outros padrões. Esse evento é novamente um motivo para que as *brotyrè* se apresentem, replicando o ato de colocação de *dura*, ainda que simbolicamente em uma pequena região de seus corpos. Em outros momentos importantes de passagem, há também o costume de adornar o corpo com *dura*. Quando o menino *wekyry* passa a ser *jyrè*, usa pela última vez a penugem branca do mergulhão. Depois, quando está um pouco mais crescido e se torna *bodù*, já começa usar a penugem branca de tuiuiú. Ainda, quando se tornam rapazes, *wekyrybò*, e, finalmente, homens casados, *itxoityhy*, seus corpos são orgulhosamente adornados com *dura*. São momentos em que os pais e avós do ser em formação reafirmam e celebram a sua identidade iny. Os *brotyrè* do *dura* se farão presentes nestes momentos reafirmando por meio de seus atos de comparti-

lhamento solidário o apoio socioafetivo à construção dessa identidade iny na pessoa em formação (Figura 8).

Figura 8 - *Tohokuã* com conjunto completo de enfeites, exibido pela orgulhosa tia *Itxawraru*, em *Btõiry*



Fonte: Fotografia de Chang Whan, 2011.

Segundo o princípio da reciprocidade, uma retribuição de caráter material está sempre implícita na prática do *brotyrè*, e de acordo com os costumes protocolares da tradição iny-karajá, cabe aos pais da criança indagar a cada um dos que se manifestaram em solidariedade simpática ao

tohokuã – os *brotyrè* –, sobre o que os mesmos gostariam de receber em retribuição ao seu ato solidário. Não é raro que participantes *brotyrè* declinem da retribuição material, expressando que o ato é de “coração”, ou seja, um oferecimento à criança por pura expressão de afeto e generosidade. Do mesmo modo, no extremo oposto, não é raro pedidos considerados extravagantes ou exorbitantes, como canoas, pilões, esteiras, ou ainda objetos da modernidade como celulares ou bicicletas. Neste contexto, o ato solidário estabelecido na relação de *brotyrè* e retribuído posteriormente por sua família torna-se também uma estratégia social de circulação de bens nas comunidades. Há mesmo solicitações de produtos de roças, como uma parte da próxima colheita de banana ou mandioca, por exemplo. Cabe assinalar que, segundo os protocolos de etiqueta tradicional, um/a *brotyrè*, tendo se manifestado sobre seu desejo por algo especial do dono da festa, deve aguardar a entrega do pedido por este. De modo algum deve uma pessoa que fez *brotyrè* se apresentar ao dono da festa para pedir coisas ou cobrar pelo seu ato solidário, pois tal atitude seria considerada de extrema falta de civilidade social. No código de honra iny-karajá, pedido de *brotyrè* é dívida.

Ijadòkòma ktyna

Outro momento importante no desenvolvimento de uma pessoa iny é celebrado no rito de passagem que marca a menarca da menina. O evento *Ijadòkòma ktyna* é o “banquete” de encerramento de reclusão. De acordo com os protocolos

culturais da tradição iny-karajá, uma tia que deseje participar como *brotyrè* do ritual da *Ijadòkòma ktyna* deve antes ir à casa dos pais ou da avó da menina para pedir para participar e ser notificada sobre o evento da menarca. Não deve abordar a mãe ou a avó sobre o assunto em lugar público, na rua, pois isso seria uma grande falta de respeito e consideração para com a família, que poderia, por isso mesmo, sentir-se desobrigada de notificá-la e incluí-la no evento.

Quando uma menina menstrua pela primeira vez, dá-se o início do ritual da *Ijadòkòma ktyna* com o choro *ibru* da avó, que canta em lamentação pela perda da criança *hiraririkỹ* que dará lugar à nova *ijadòkòma*, recordando ainda os entes queridos da família que já se foram. A mãe e as tias se juntam ao choro, anunciando desse modo o evento. As tias e tias avós, ao escutarem o choro ritual, chegam para fazer *brotyrè*. Uma *brotyrè* experiente, que saiba cantar *ibruhukỹ*, o grande choro ritual (Maia, 1997), pode oferecer o lamento ritual específico para a nova *ijadòkòma*, um ato de solidariedade ritual altamente apreciado e valorizado. Assim como o *ibruhukỹ* do *jyrè*, o *ibruhukỹ* da *ijadokoma* também pode resultar em pedidos de alto valor por parte da *brotyrè* que detém esse saber. O “cachê”, no caso, pode ser alto, pois o reconhecimento do grande valor do *ibru*, aliado à habilidade vocal da *brotyrè* na expressão do recitativo é um consenso.

Um dos atos solidários muito praticado por *brotyrè* por ocasião do *Ijadòkòma ktyna* é o risco simbólico das pernas, em alusão aos riscos da escarificação com *latxi*. Novamente, o ato solidário de grande valor simbólico e afetivo

é a colocação do *dura*, a penugem branca do mergulhão, no corpo das *brotyrè*. Um dia antes da festa de fim de reclusão com grande banquete, todas se pintam com jenipapo como é feito com a menina-moça e aplicam a penugem *dura* em seus corpos, seguindo padrões tradicionais de aplicação. Cabe assinalar que o ato de *brotyrè* com a penugem branca de *dura* tem um alto valor, podendo valer uma esteira ou um celular, conforme estipulado pelo desejo ou a necessidade da *brotyrè* (Figura 9).

Figura 9 - Nova *ijadòkòma*, Wekuka Marciléia Iny, filha de Waxiaki Karajá, aos 10 anos, enfeitada com *dura*, penugem de mergulhão, em *Harwalò*



Fonte: Fotografia de *Waxiaki* Karajá, 2011.

A menina fica em reclusão, a princípio, pelo período que durar a sua primeira menstruação. Neste período ela deve seguir uma dieta de purificação, só se alimentando com comidas de origem vegetal, como *iveru*,⁵ mandioca, arroz e feijão. A *ijadòkòma* em reclusão não pode ingerir nenhum alimento de origem animal. Prevendo o advento da menarca da menina, a mãe, a avó, as tias e tias avós começam, meses antes, dependendo da família, a confeccionar seus adereços ornamentais e uma nova esteira. Não raro, é preciso que a nova *ijadòkòma* permaneça um tempo maior em reclusão, esperando até que os seus enfeites e esteira estejam finalizados de modo que ela possa usá-los na sua apresentação. Na véspera da festa de apresentação da nova *ijadòkòma*, sua mãe vai à casa de seus parentes homens-irmãos, tios, avôs – para pedir-lhes um tio pescador “empresado”, para que ele possa pescar e trazer muitos peixes para a festa de encerramento de reclusão da *ijadòkòma*. Com o fim do regime de restrição alimentar, a nova *ijadòkòma* poderá passar a comer peixe, e a comida deverá ser oferecida em abundância na festa. No dia marcado para a saída da nova *ijadòkòma* da reclusão, ela é belamente ornamentada com pintura corporal, *dura*, e os enfeites especialmente confeccionados para ela, sendo então apresentada em sua nova esteira. Neste dia as *brotyrè* do primeiro dia retornam, e é comum que muitas outras *brotyrè* se apresentem, pois é dia de festa, de celebração da nova *ijadòkòma*. Novamente a colocação de *dura* é um dos atos de *brotyrè*. Uma tia da

5 Mingau à base de mandioca ou milho.

ijadòkòma deverá cortar-lhe o *lasi*, o tufo de cabelos no alto da cabeça, uma marca da identidade visual iny. As *brotyrè* presentes, em ato solidário, também replicam entre si o corte do *lasi*. Se a *ijadòkòma* tem uma tia moça, esta pode e deve participar do ritual se apresentando em sua indumentária tradicional para, como *brotyrè*, se colocar ao lado da sobrinha ajudando-a a enfrentar o constrangimento e a “esconder a sua vergonha” de estar posta no centro das atenções.

A saída da reclusão significa o fim da dieta restritiva. Assim, a *ijadòkòma* deve receber o alimento peixe de uma tia especialmente designada pela mãe. Esta tia, que deverá ser para a sobrinha um bom modelo de caráter e comportamento, apenas simbolicamente toca em seus lábios com uma pequena porção do peixe preparado. Do mesmo modo, esse gesto é replicado nas demais *brotyrè* presentes. Só após a encenação desse ato simbólico, a comida pode ser repartida. Algumas *brotyrè* comem na hora, outras reservam porções que levam para suas casas (Figura 10).

Figura 10 - Ritual de fim de reclusão de nova *ijadòkòma*, Wekuka Marciléia Iny, filha de Waxiaki Karajá, aos 10 anos, em *Hawalò*



Fonte: Fotografia de *Waxiaki Karajá*, 2011.

Na tradição iny, as/os *brotyrè* que se apresentam em atos solidários simbólicos nos ritos de passagem são, geralmente, parentes de gerações acima. São tias, tios, avós e avôs bilaterais da criança, que, pelos seus atos solidários, esperam receber retribuições em bens materiais. Um grande número de *brotyré* em um evento pode sinalizar grande prestígio para a família da criança. Por outro lado, pode também ser um motivo de apreensão, pois os bens materiais da casa da família podem ser significativamente subtraídos. Sobre os *brotyrè*, Toral relata:

Diversos Karajá me contaram, sérios, que seu número chegava a trinta, quarenta pessoas que adentravam a casa da pessoa e levavam, como formigas, todos seus mais preciosos objetos, deixando uma casa nua. O exagero evidente do número parece refletir o temor da excessiva oferta de aliados e sua demanda por presentes. (Toral, 1992, p. 140).

Cabe, nesta ética de reciprocidade, que o pedido de retribuição seja pautado em um julgamento de bom senso de equidade, ainda que, de todo modo, bastante subjetivo na definição do valor atribuído, pois trata-se de converter um valor simbólico solidário em um valor material. No fluxo dinâmico do *continuum* cultural, novas formas de atualização das tradições podem surgir. Uma prática que tem se tornado comum em tempos recentes, mas bastante questionada pelos donos das festas são a presença de indivíduos alcóolatrás que se apresentam como *brotyrè* em eventos rituais, com a intenção de pedir bebida alcóolica. Ainda ferindo a tradição, retornam reiteradas vezes à casa dos donos da festa para cobrar o pedido.

Considerações finais

Como visto, os *brotyrè* são agentes solidários que formam uma rede de solidariedade psicossocial afetiva em torno dos meninos e meninas nos seus importantes momentos de passagem de fases de desenvolvimento social como pessoas iny. As/os *brotyrè* se apresentam nestes momentos ofe-

recendo-lhes proteção frente aos fantasmas *worsy*, além de apoio e solidariedade, mostrando-lhes, assim, que não estão sozinhos, mas amparados empaticamente nas suas difíceis travessias dos ritos de passagem. Pelos seus atos de solidariedade, os *brotyrè* esperam uma compensação em forma de uma retribuição material, por parte da família das crianças. Trazemos neste trabalho reflexões sobre as implicações socioeconômicas que decorrem do processo de valoração desta relação de reciprocidade.

Se pudéssemos definir um princípio para a instituição da solidariedade simbólica iny, poderíamos dizer que o valor do ato simbólico solidário pode ser definido em três instâncias de valor: o valor da afetividade, o valor da necessidade, ou ainda o valor do desejo do *brotyrè*.

1. O valor da afetividade pura seria o valor imaterial. Seria apenas o valor do envolvimento afetivo que se estabelece e se reafirma entre os agentes sociais envolvidos. As/os *brotyrè* declinam de fazer pedidos pelos seus atos de solidariedade ou se contentam com um presente simbólico como um sabonete, ou uma comida oferecida.
2. O valor da necessidade é o valor que promove a socialização dos bens, por meio da circulação destes bens entre a extensa rede de parentesco. Uma esteira nova pode ser pedida por um/a *brotyrè* porque ela/ele está mesmo necessitada/o de uma esteira nova para substituir a sua que está velha e rasgada.

3. O valor do desejo pode ser o valor imensurável que atende à cobiça pelos bens dos donos da festa, que pode ser desde um colar de contas vermelhas até um novo aparelho de televisão recém-adquirido pela família, extrapolando, no caso, as fronteiras do bom senso e das boas práticas.

Certamente muitos iny saberiam citar diversos exemplos pessoais para cada caso listado, ou mesmo apresentar outros possíveis argumentos lógicos para a medida de valoração dos atos solidários simbólicos das/dos *brotyrè*.

Finalmente, é preciso salientar que pretendemos, com o presente trabalho, apresentar apenas uma provocação inicial que possa vir a fomentar maiores reflexões e discussões sobre o tema da empatia, da solidariedade simbólica e da reciprocidade no seio da sociedade iny-karajá.

Referências

BOAS, Franz. *A Formação da Antropologia americana, 1883 – 1911*. Organização George W. Stocking Júnior. Tradução de Rosaura Maria Cirne Lima Eichenberg. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora UFRJ, 2004.

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

MAIA, Marcus. Poética oral Karayá: los Ibruhuky. In: JORNADAS DE LINGÜÍSTICA ABORIGENE, 3. 1997. *Actas do [...]*. Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires, 1997. p. 435-432.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do pacífico ocidental*: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arqui-

pélagos da Nova Guiné Melanésia. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Coleção Pensadores, v. 43).

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Ed. Cosac Naif, 2003.

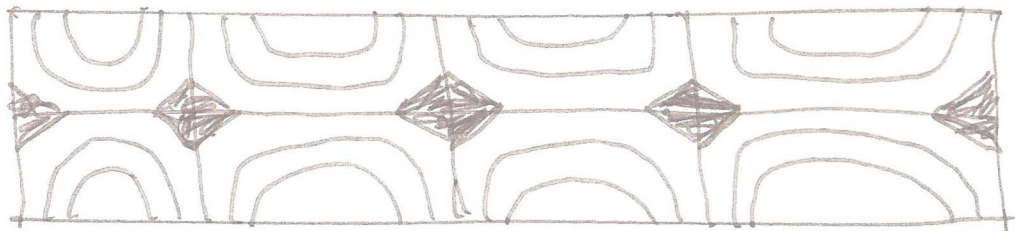
MERRIAN-WEBSTER. *What's the difference between 'sympathy' and 'empathy'?* Springfield, MA, 2021. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/sympathy-empathy-difference>. Acesso em: 22 nov. 2021.

SALLY, David. A general theory of sympathy, mind-reading, and social interaction, with an application to the Prisoners' Dilemma. *Social Science Information*, London, v. 39, n. 4, p. 567-634. 2000.

SMITH, Adam. *Teoria dos sentimentos morais*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TORAL, André Amaral. *Cosmologia e sociedade karajá*. 1992. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

WHAN, Chang. *Iny/Karajá – Bero Mahãdu*: povo do rio. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Funai, 2012.



***Ritxoko*: objeto lúdico no universo multiétnico de crianças iny-karajá**

Telma Camargo da Silva

A PROPOSTA

A narrativa visual intitulada “*Ritxoko*: objeto lúdico no universo multiétnico de crianças iny-karajá” é composta por trinta e cinco fotos organizadas em cinco eixos temáticos assim nomeados: 1 - Elementos do que são feitas as *ritxoko* (5 imagens); 2 - O gestual do fazer (4 imagens); 3 – Relação avó-neta: aprendizagem na transmissão do saber/fazer (5 imagens); 4 – *Ritxoko* como representação da família iny-karajá: reprodução simbólica, meio de subsistência, experiência lúdica e processual (5 imagens); e 5 - Representação corporal e espacial nas brincadeiras de meninas iny com um conjunto/família de *ritxoko* (16 imagens).

O fio condutor da narrativa é apresentar o cenário em que as *ritxoko* (“boneca”, na fala feminina, *rixoko*), agrupadas em um conjunto denominado “família”, modeladas

e presenteadas às meninas, segundo os conhecimentos ancestrais do povo Iny-Karajá, que são vestidas com retalhos de tecidos industriais. A narrativa articula a ideia de que no cenário expresso pela linguagem lúdica existe um deslocamento da representação fixa do objeto “família”, para o hibridismo cultural em que objeto/corpo/boneca/cerâmica expressa a própria dinâmica social vivenciada pelas crianças em seus cotidianos. As figurinhas modeladas em barro, decoradas com grafismos, vestidas com pano, misturadas a brinquedos de plástico, constituem um retrato tridimensional de uma família iny-karajá que circula entre aldeia e cidade, entre universos indígena e não indígena.

FICHA TÉCNICA

- 1. Pesquisa de campo:** As trinta e cinco imagens que compõem esse ensaio foram captadas por mim, em 2010, como integrante da equipe de pesquisa do projeto “Bonecas karajá: arte, memória e identidade Indígena no Araguaia” (2008 – 2011), executado pelo Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás.¹
- 2. Financiamento:** Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (Fapeg); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

1 O olhar fotográfico foi informado pela leitura de Campos (2007), Faria (1959), Costa (1978), Lima; Lima Filho; Leitão; Silva (2011), Lima Filho; Silva (2012), Silva (2010, 2011, 2013, 2015) e Whan (2010).

3. **Local de captação de imagem:** Com exceção da fotografia de número 6 (feita na aldeia *Bdè-Buré*, localizada em Goiás), todas as outras fotos foram realizadas na Aldeia *Harwalò Mahãdu* (Santa Isabel do Morro) – Ilha do Bananal, Tocantins).
4. **Acervo:** As fotos integram o acervo do Iphan.
5. **Equipamento:** Sony DSC-W300 Super Steady Shot.

HOMENAGEM

Em memória da ceramista Koaxiro (Fotos 4, 7, 9, 10 e 11) que faleceu em 2021, vitimada pelo coronavírus.

Goiânia, junho de 2021.

1. ELEMENTOS: do que são feitas as *Ritxoko*

foto 1- O rio/a água/*Berohokÿ*: “o grande rio”

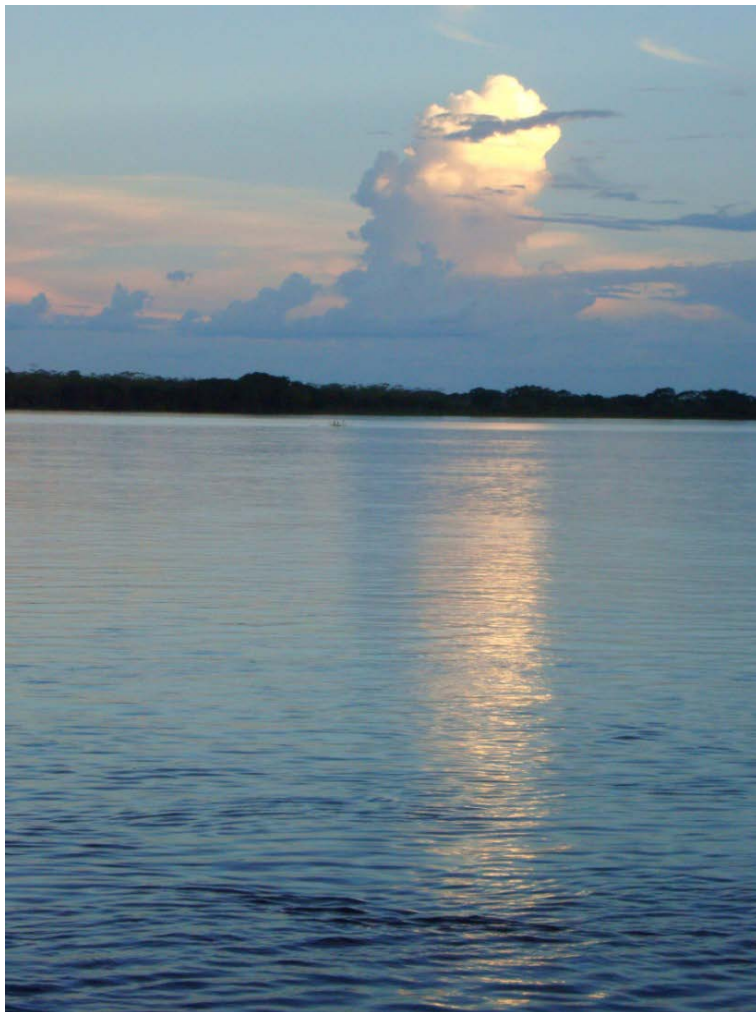


Foto 2 - A terra/a argila (*suiú*)



Foto 3 e 4 - O fogo: à esquerda, foto da primeira queima das cerâmicas modeladas pela ceramista Koaxiro; à direita, foto da segunda queima

Foto 5 - O Vegetal: planta *ixarurinã*, usada por algumas oleiras como líquido fixante na fabricação da cor preta



2 - O GESTUAL DO FAZER

Foto 6 - Modelando o barro



Foto 7 - Macerando a planta



Fotos 8 e 9 - decorando

3 - RELAÇÃO AVÓ/NETA: parentesco e aprendizagem na transmissão do saber fazer



Fotos 10 e 11 - Neta da ceramista Koaxiro acompanhando o trabalho da avó: observar, escutar, tocar



Fotos 12 e 13 - Observar, escutar, tocar, brincar

Figura 14 - Observar, admirar, conhecer, reconhecer, aprender



4 - *RITXOKO* COMO REPRESENTAÇÃO DA FAMÍLIA INY-KARAJÁ: reprodução simbólica e subjetiva, meio de subsistência, experiência lúdica e processual de ressignificação



Foto 15: Um conjunto de família: ciclos de vida, saberes tradicionais, fonte de renda



Fotos 16 e 17 - Um conjunto de família: ciclos de vida, objeto lúdico na interseção entre tradição e ressignificação

Foto 18 - Um escorredor de arroz acondiciona um conjunto de família modelado para venda



Foto 19 - Uma cesta (*ueriri*) trançada pelo avô guarda um conjunto de família trazido para brincadeira



5 - REPRESENTAÇÃO CORPORAL E ESPACIAL NAS BRINCADEIRAS DE MENINAS INY-KARAJÁ COM RITXOKO CONFIGURADAS EM UM CONJUNTO/FAMÍLIA (Fotos 20 a 35)

Foto 20



Fotos 21 e 22

Foto 23





Fotos 24 e 25

Foto 26



Foto 27



Foto 28



Foto 29



Foto 30



Foto 31



Foto 32



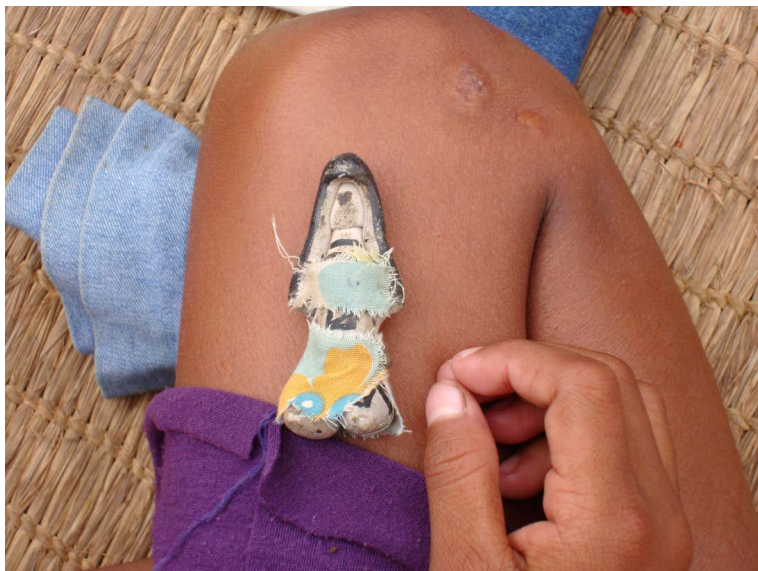
Foto 33



Foto 34



Foto 35



Referências

CAMPOS, Sandra Maria Christiani de la Torre Lacerda. *Bonecas karajá: modelando inovações, transmitindo tradições*. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

COSTA, Maria Heloisa Fénelon. *A arte e o artista na sociedade Karajá*. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.

FARIA, Luis Castro de. *A figura humana na arte dos índios Karajá*. *Publicações Avulsas do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, n. 26, 1959.

LIMA, Nei Clara de; LIMA FILHO, Manuel Ferreira; LEITÃO, Rosani Moreira; SILVA, Telma Camargo da. *Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia*. Dossiê descritivo

do modo de fazer Ritxoko. Goiânia: Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, 2011. Não publicado.

LIMA, Nei Clara de; LIMA FILHO, Manuel Ferreira; LEITÃO, Rosani Moreira; SILVA, Telma Camargo da. *Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia*. Dossiê descritivo do modo de fazer Ritxoko. Goiânia: Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, 2011. Não publicado.

SILVA, Telma Camargo da. *Primeiras aproximações ao grafismo aplicado às ritxoko: Aldeia Santa Isabel do Morro (Hawalò), Ilha do Bananal (TO)*. Relatório técnico do Museu Antropológico da UFG/Iphan. Goiânia, GO, 2010.

SILVA, Telma Camargo da. *Projeto Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia*. Relatório técnico do Museu Antropológico da UFG/Iphan, 2 fase, n. 4. Goiânia, GO, 2011.

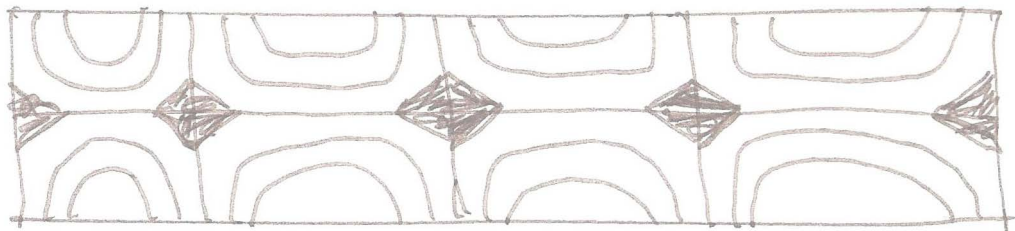
SILVA, Telma Camargo da. Registro fotográfico e a dinâmica das negociações na construção da etnografia: minhas experiências com a pesquisa “Bonecas Karajá”. *Iluminuras*, Goiânia, GO, v. 14, n. 32, p. 170-192, 2013.

SILVA, Telma Camargo da (org.). *Ritxoko*. Goiânia: Canône Editorial, 2015.

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.

Fazeres





A plumária dos Iny-Karajá: pássaros e artistas da Ilha do Bananal

Manuel Lima Filho
Lucas Veloso Yabagata

Apontando rumos: uma artista entre os Iny-Karajá

Heloisa Fénelon, nas décadas de 1950/60, uma artista/etnógrafa, ou uma etnógrafa/artista (Veloso, 2021), aliou a sua sensibilidade artística e etnográfica e inovou, quando a antropologia se via envolta nas teias herméticas do paradigma culturalista, ao estudar a peculiaridade do/a artista iny-karajá em suas refinadas produções estéticas nos atos de conceber, fazer e expressar a arte de produzir bonecas de cerâmicas e o grafismo corporal (Costa, 1968). Heloísa pautou a questão da criação estética e da singularidade da/os artistas para além das amarras de um padrão cultural nativo estático. De alguma forma ela estava atenta ao relativismo de Franz Boas, publicado em *Arte Primitiva* (1927),¹ de que os processos mentais e formas culturais es-

1 *Primitive art*, originalmente publicado em 1927 (Boas, 2015).

tão presentes em todos os povos associados aos fenômenos culturais que, por sua vez, fazem parte de um processo histórico. Amplia-se assim a noção simétrica das expressões estéticas enquanto criação universal e cultural situando a arte, como escreveu Gonçalves (2005), existindo em fluxo; cabendo ao indivíduo um papel primordial nos processos de renovação. Heloisa, enquanto artista, não sucumbe ao reducionismo da arte ocidental e, como antropóloga, nem ao padrão cultural hermético da “cultura primitiva” como exagero do culturalismo.

A pesquisadora do Museu Nacional (RJ) contrapõe dessa maneira a arte e antropologia, no caso entre os Iny-Karajá. Tema, mais tarde, que mereceu uma refinada atenção de Sally Price em seu livro *Primitive art in civilized places* (1989), James Clifford, inspirado nos museus nativos canadenses (1994) e retomado com clareza pedagógica por José Fernandes Dias (2001).

Segundo a análise de Dias (2001) configura-se a relação Arte/Etnografia num primeiro momento por um quadro desenhado pelo primitivismo modernista no final do século XX, quando artistas se inspiram em sociedades holistas para questionar o sistema de valores do Ocidente:

Quer a arte moderna quer a antropologia partilham uma mesma tradição de crítica face à “modernidade” a que ambas pertencem (cf. Marcus e Fischer 1986 e Miller 1991). A antropologia da arte, maioritariamente, relativizou as categorias artísticas ocidentais tradicionais – quer mostrando Arte e An-

tropologia no Século XX a dificuldade de traduzir os conceitos ocidentais para outras culturas, quer apropriando-se dessas categorias para valorizar actividades e culturas nesses termos (representando uma cultura não ocidental como civilizada, igual à que tem “arte” e “estética”). E as vanguardas modernistas rejeitaram as convenções artísticas clássicas, baseadas na representação realista, como limitadoras da percepção e da imaginação; mas também procurando alternativas à separação entre arte e vida quotidiana, num ataque à condição fragmentada das sociedades industriais. Pois bem, o “primitivo”, como figura de uma alteridade radical, como evidência de formas de humanidade inteiras, coesas e coerentes, fornece modos novos e diferentes de ver, e constitui por isso uma imagem a partir da qual se podem desenvolver projectos de crítica cultural. (Dias, 2001, p. 111).

O processo criativo de artistas, como Picasso, em 1908, que se inspira nas estatuetas e máscaras africanas na visita que fez ao Museu do Trocadero de Paris (Dias, 2001), migra de recíproca para a potencialmente conflituosa relação entre o trabalho artístico e o etnográfico.

Artefato e arte passam a dominar a temática antropológica e chegam até às produções ameríndias. Se os povos indígenas não partilham a noção de arte do Ocidente não significa que eles não têm os seus próprios critérios e

termos para diferenciar e produzir beleza, como ressalta Lagrou (2009), e se inserem numa concepção própria que desautoriza qualquer reducionismo. Assim,

os colecionadores de arte “primitiva” muitas vezes só reconheciam peças incomuns, ‘espetaculares’ e de uso não cotidiano como candidatas a serem incluídas nas coleções de arte não ocidental, desconhecendo o fato de a maior parte da produção artística indígena se encontrar no campo da chamada ‘arte decorativa’ de uso cotidiano, assim como desconsiderando a realidade da avaliação nativa da qualidade das peças, que nem sempre segue a lógica da valorização do incomum. (Lagrou, 2009, p. 29).

Essa breve análise situacional da temática do objeto etnográfico e do fazer artístico nos motivam, agora, a colocar em foco não as bonecas de cerâmicas ou o grafismo corporal, as *ritxoko* dos Iny-Karajá, mas objetos compostos principalmente por plumárias, que são confeccionados preferencialmente pelos homens do grupo. Buscando compartilhar os possíveis pontos de vista de uma classificação iny-karajá, museológica e artística. Assim, ao decompor o objeto em faces classificatórias, a ideia é, ao contrário, torná-lo um todo numa proposta de Price (1989), buscando um ponto intermediário entre a natureza da experiência estética e a natureza da arte.

Pensando em arte plumária

O uso de penas, plumas e penugens é amplamente difundido entre diversos povos ameríndios. De acordo com Dorta e Velthem (1980, p. 13),

penas são os maiores elementos da plumagem, provenientes da cauda ou da asa. Apresentam aspecto fusiforme de superfície contínua. Designam-se plumas os elementos da cobertura das costas e do abdome, menores, largas e arredondadas. A penugem constitui-se em pequenas plumas do pescoço, das costas e do abdome, possuindo estrutura descontínua.

O material plumário é usado de distintas maneiras: pode ser usado como anexo a outras tipologias de objetos, como flechas, cestas, maracás, bordunas, pentes, bancos e máscaras; por outro lado, seu principal uso é relacionado ao ato de adornar o corpo. Em algumas circunstâncias, o material plumário é usado sem elaboração técnica, como no caso da fixação de penas em orifícios dos ouvidos, lábios e nariz, e também nos casos em que plumas são coladas ao corpo com o auxílio de substâncias adesivas. No entanto, são nos adornos plumários confeccionados por artesãos plumistas que se encontram as mais ricas expressões estéticas da plumária ameríndia, representada por uma grande diversidade de formas, usos e técnicas.

Os atributos da produção plumária ameríndia são reconhecidos desde os primeiros contatos com os coloni-

zadores, representando objetos de cobiça na formação das primeiras coleções sobre o Novo Mundo dos museus europeus. Estes objetos foram encarados sob a lógica de uma “arte primitiva”, que muito serviu de forma a ressaltar as narrativas sobre o exotismo e a “selvageria” dos trópicos na Europa. As primeiras referências à plumária indígena datam das cartas de Pero Vaz de Caminha à Coroa Portuguesa, em 1500, em ocasião da chegada das primeiras embarcações portuguesas na costa brasileira; não à toa, as coleções de artefatos de museus europeus formadas no século XVI constituem-se, primordialmente, de coifas² e de mantos emplumados³ tupinambá (Ribeiro, 1957; Dorta, 2000).

Desde então, os adornos plumários dos povos indígenas do Brasil passaram por uma série de transformações, seja pelo contato belicoso com o Ocidente e a sociedade nacional, seja também pelas trocas interétnicas entre os povos. Durante a segunda metade do século XX, surgem no Brasil pesquisas nas áreas da antropologia e museologia que se dedicam ao estudo específico das plumárias. Citamos algumas que servem como inspiração para a realização deste trabalho: Berta Ribeiro (1957) faz uma rica classificação museológica dos adornos plumários por meio do estudo de centenas de exemplares das coleções do Museu Nacional

2 “Cobertura flexível para a cabeça, em forma de touca, geralmente de tecido reticular e revestida de penas” (Ribeiro, 1987, p. 202).

3 O trabalho de Amy Buono (2018) traz uma interessante contextualização sobre o interesse europeu na arte plumária Tupinambá, com foco na análise dos onze mantos plumários que atualmente fazem parte do acervo de museus europeus.

(UFRJ), este trabalho foi reeditado anos depois e publicado no terceiro volume do livro *Suma etnológica brasileira* (1987) e também resultou na publicação do *Dicionário do artesanato indígena* (1988), obra utilizada até os dias de hoje para fins de gestão e pesquisa dos acervos etnográficos no Brasil. Ainda em 1957, Berta Ribeiro publica com Darcy Ribeiro um estudo detalhado sobre as diversas perspectivas da arte plumária do povo Urubu-Kaapor. Ressaltamos também o trabalho de Lucia van Velthem (1975), que estudou 450 artefatos plumários de coleções do Museu Nacional (UFRJ) e do Museu Paraense Emílio Goeldi e trouxe importantes contribuições para a definição de um estilo plumário dos povos Tukano. Por fim, as pesquisas de Sonia Ferraro Dorta (1981, 1987, 2000) com a plumária do povo Bororo também são significativas para o tema dos estudos etnológicos sobre as materialidades.

A dimensão artística dos adornos plumários é uma das categorias mais exploradas pela literatura etnológica, sendo ressaltada muitas vezes como a mais alta criação estética dos povos indígenas brasileiros. Nesta perspectiva, destaca-se a sensibilidade estética na combinação do colorido das penas, a inventividade nos arranjos entre a plumária e outros materiais – fibras vegetais, tecidos, taquaras, sementes, unhas, miçangas, conchas, fios de algodão, cordéis, couros, ossos – imprescindíveis do ponto de vista estético estrutural, já que formam as bases de sustentação e equilíbrio e servem a funções decorativas; ressaltam-se também as requintadas técnicas de emplumação, fixação,

costura e enodação, transmitidas e aperfeiçoadas ao longo de gerações (Ribeiro; Ribeiro, 1957).

Convencionou-se na literatura citada a divisão da plumária indígena brasileira em duas grandes categorias estilísticas, embora como ressaltado por diversas autoras, cada povo possua singularidades estéticas e técnicas que permitam aos artefatos serem facilmente identificáveis etnicamente. O que então particulariza esses dois grandes grupos são certas peculiaridades na combinação cromática das penas, uso e associação constante de certos materiais e o emprego de algumas modalidades de procedimentos técnicos. Vale a ressalva de que o conjunto de adornos plumários de alguns povos tem elementos comuns a esses dois grupos, o que nos leva a questionar se essas grandes divisões conseguem abranger a diversidade dos estilos, ou atendem aos velhos esforços ocidentais em separar o mundo em categorias dicotômicas. Ribeiro e Ribeiro (1957, p. 17) exemplificam essa divisão:

A primeira é representada principalmente por tribos do norte do Amazonas, como os Apalaí, Galibí, Taulipang, Waiwai e outros que, montando seus adornos plumários em imponentes armações trançadas, conseguem efeito majestoso, mas não parecem sensíveis aos requintes de acabamento. Outros exemplos de estilo plumário voltado para a suntuosidade, na base da associação com trançados e varetas se encontra nos Borôro, Karajá e Ta-

pirapé. Essas tribos manifestam uma tendência pronunciada para a utilização das penas longas montadas em armações rígidas, alcançando dimensões avantajadas, de magnífico efeito cênico. Seus diademas rotiformes ou seus largos leques de occipício sugerem, pela aparatosidade, a paramentária de grandes cerimônias de autoafirmação tribal. Os mais altos representantes da segunda família estilística, baseada na associação da plumagem aos tecidos, são alguns grupos Tupi e, em particular, os Munduruku e Urubu [Kaapor]. Suas criações se distinguem pela flexibilidade que permite aplicá-las diretamente ao corpo, pelos requintes de acabamento e pela procura de efeitos cromáticos sutís em peças de dimensões diminutas. Enquanto os estilos anteriormente referidos parecem voltados para a suntuosidade e o esplendor, estes sugerem a delicadeza das filigranas e a sensibilidade e virtuosismo das iluminuras.

Esses estilos traduzem visões distintas de ser e estar no mundo, marcando assim fronteiras entre as epistemologias ameríndias, disso, é possível afirmar que os adornos plumários constituem símbolos de identidade étnica, atuando diretamente na construção social do corpo. Mais do que valiosas expressões artísticas, a plumária também carrega importantes dimensões simbólicas. Muitos destes itens fazem distinções de uso por classe de idade, posição

hierárquica, gênero, importância cerimonial e grau de prestígio aos seus possuidores. Não sem motivo, as plumárias também pertencem ao tempo histórico mitológico, como no caso dos Iny-Karajá, que conseguiram um de seus mais imponentes adornos, o *rahetó*, através de uma negociação feita por seu herói mitológico *Kynyxywe*.⁴

Por fim, outra dimensão que nos parece fundamental nos estudos sobre os adornos plumários é a relação entre os povos e os pássaros. A confecção destes adornos envolve uma rigorosa preparação visando principalmente o abastecimento de penas, para isso técnicas de caça dos pássaros foram desenvolvidas – como o caso das flechas de ponta grossa que servem apenas para tontear os pássaros, visando sua captura; além de técnicas de armazenamento e transformação das penas, como no caso do uso de tapiragem⁵ e dos cortes nas penas. Deste modo, desenvolveram ao longo do tempo um conhecimento profundo das avifaunas locais, e em muitos casos os pássaros são criados domesticamente para abastecer de penas os plumistas.

É neste intuito, de uma abordagem que contemple as inúmeras dimensões dos adornos plumários, que propomos

4 Essa narrativa mitológica será apresentada adiante.

5 A tapiragem, técnica utilizada por diversos povos ameríndios para induzir o nascimento de penas de tom amarelado em psitacídeos, emprega substâncias de diversas naturezas (sangue de sapos e rãs, gordura de diversos peixes e tartarugas, sementes, raízes, dentre outras), que são administradas via oral ou em forma de unguentos nos pássaros. A tapiragem parece dar pistas interessantes sobre a relação entre os povos indígenas e os pássaros – com certeza será alvo de reflexões futuras.

uma reflexão intercultural acerca dos “adornos plumários de cabeça”⁶ iny-karajá.

Adornos plumários, artistas e pássaros

Os adornos plumários dos Iny-Karajá possuem uma grande variedade de arranjos, formas e composição de penas. Identifica-se nas plumárias do grupo a presença de coifas, cocares, capacetes, coroas, aros emplumados, diademas, leques para o occipício, brincos, cintas, pulseiras e braçadeiras. Paul Ehrenreich e Fritz Krause, pioneiros nas pesquisas etnográficas ao longo do rio Araguaia, fazem notáveis considerações sobre a plumária dos Iny-Karajá, chegando Ehrenreich a considerar que possuem “uma tal variedade de adereços multicores que poucas tribos sul americanas poderão concorrer com eles no tocante à riqueza das formas e ao gosto das combinações” (Ehrenreich, 1948, p. 52).

Entre os vários povos indígenas do Brasil os saberes relacionados a confecção da plumária são predominantemente masculinos, e entre os Karajá não é diferente. Wenona Karajá,⁷ 50 anos, é um reconhecido artesão plu-

6 Berta Ribeiro (1988) propõe a divisão dos adornos plumários em três subcategorias referentes aos locais do corpo em que são utilizados, são elas: adornos plumários de cabeça, adornos plumários dos troncos e adornos plumários dos membros.

7 Foram realizadas duas reuniões virtuais via plataforma *Google Meet* entre Lucas Yabagata, Manuel Lima Filho e Wenona Karajá. As reflexões apresentadas neste capítulo são fruto deste encontro etnográfico mediado pela tecnologia, as reuniões foram realizadas nos dias 10 e 19 de abril de 2021.

mista morador da maior aldeia iny-karajá, aldeia *Harwalò*, também conhecida como Santa Isabel do Morro. Wenona aprendeu a fazer os enfeites depois que se casou, através da convivência com seu sogro, Mahuri Nawi, que também lhe introduziu a outros saberes relacionados ao universo masculino, como a caça e a pesca. Wenona produziu ao longo de vários anos os adornos plumários usados por suas quatro filhas, seus três netos e duas netas, além dos adornos usados por ele em momentos festivos e cerimoniais.

Considerando os saberes que lhe foram transmitidos por seu sogro e os anos de experiência como artista plumista, Wenona tem preferência por confeccionar quatro tipos específicos de adornos plumários de cabeça, são eles: *lòrilòri*, *ririna*, *latenira* e *raheto*. Cada um destes objetos é atravessado por camadas de significação e marcam principalmente a liminaridade entre as classes de idade, portanto, são portadores de uma agência transformadora nos ritos e cerimônias do grupo, principalmente no ritual em que os meninos são iniciados no mundo masculino, denominado *Hetohokỹ*.

O *lòrilòri* (Figura 1), classificado na literatura museológica como coifa, consiste em uma “cobertura flexível para a cabeça, em forma de touca, geralmente de tecido reticular e revestida de penas” (Ribeiro, 1987, p. 202). O *lòrilòri* é usado predominantemente pelas crianças e jovens da aldeia, porém, não existem restrições quanto ao uso dos adultos. Segundo Wenona, as penas marcam as distinções entre classes de idade e gênero, sendo que os *lòrilòri*

feitos com plumas de arara-vermelha (*Ara macao*) são de uso restrito das meninas. Os meninos geralmente usam as toucas com plumas azuis e amarelas de arara-canindé (*Ara ararauna*), e os homens casados costumam usar estes artefatos confeccionados com penas de tons mais neutros como as de garça-branca (*Egretta thula*) e jaburu (*Jabiru mycteria*). Sobre o *lòrilòri*, Krause escreveu: “O enfeite comum da cabeça é representado pelas toucas emplumadas, usados por crianças de um e outro sexo; em geral, os meninos andam o dia todo com este adereço” (Krause, 1940, p. 201).

Figura 1 - Exemplar de *lòrilòri*: objeto 28.674 da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (UFRJ)



Fonte: Fotografia de João Maurício Bragança Garcia Lopes, 2017.

O *latenira* (Figura 2) foi classificado como um capacete por Berta Ribeiro (1987), este tipo de objeto é caracterizado por ser uma “armação rija para a cabeça, de palha

trançada, fechada no bordo superior e confeccionada com penas” (p. 202). Wenona, na ocasião de nossas reuniões, estava confeccionando um *latenira* para uso de seu neto. O *latenira* é confeccionado primeiramente através de uma técnica de trançado de fibra de babaçu, quando pronta, são coladas à essa estrutura várias plumas de arara-vermelha, sendo revestida completamente – usa-se cera de abelha como substância adesiva. Por fim, penas do rabo de arara-vermelha são fixadas ao topo verticalmente. O *latenira* é usado pelos *iyre*, jovens em processo de iniciação no mundo masculino pela festa do *Hetohokỹ*.

Figura 2 - Exemplar de *latenira*, objeto 11.5.40 do Museu do Índio



Fonte: Acervo do Museu do Índio/Funai, Brasil.

A classificação museológica do *ririna* (Figura 3) é a de diadema rotiforme, um adorno de cabeça “com as penas ornamentais irradiantes e suporte de forma ovalada ou de

ferradura; é usado no occipício à maneira do resplendor das figuras de santo” (Ribeiro, 1987, p. 208). O *ririna* é usado apenas pelos *bodu*, rapazes que já passaram pelo ritual de iniciação masculina, em ocasiões cerimoniais e festivas.

Figura 3 - Exemplar de *ririna*, objeto 36.691 da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (UFRJ)

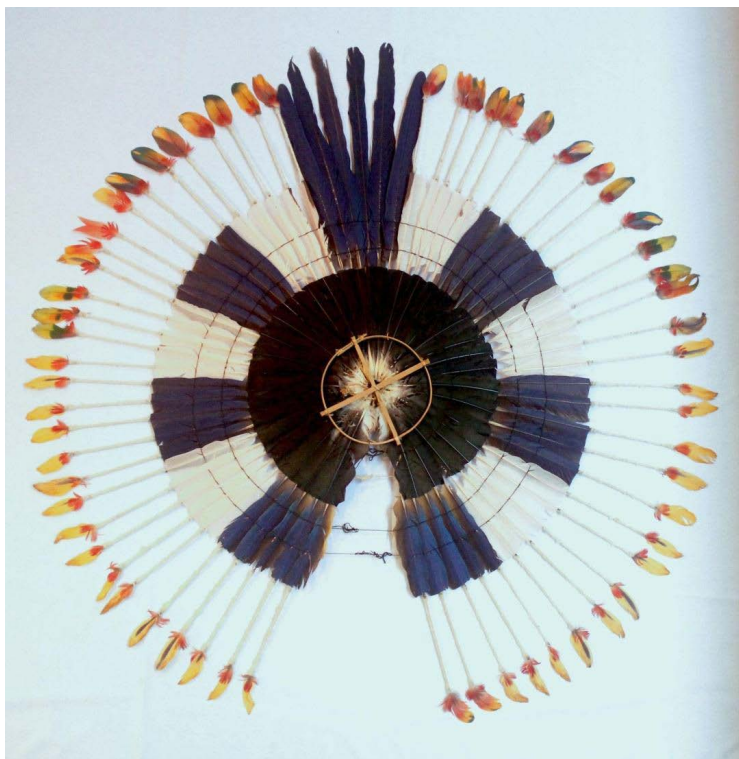


Fonte: Fotografia de Cecília Ewbank.

Por fim, o grande *raheito* (Figura 4) é denominado pelo trabalho museológico como leque para o occipício, sendo descrito como “adorno de cabeça que, devido à ligação flexível e à superposição parcial das penas, abre-se ou

fecha como um leque. Aberto, assemelha-se ao diadema em arco irradiante, lembrando, no formato e estrutura, a cauda do pavão” (Ribeiro, 1987, p. 209). O *raheto* é considerado um dos mais imponentes adornos plumários dos Iny-Karajá em razão de seu tamanho. É usado pelos *weryrybo*, jovens já iniciados, durante os rituais e momentos de celebração. O *raheto* é relacionado ao Sol em algumas das narrativas mitológicas do grupo.

Figura 4 - Exemplar de *raheto*. Acervo do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás



Fonte: Fotografia de Mayara Domingues Monteiro.

Dante Teixeira (1983) realizou um estudo sobre os pingentes plumários das máscaras de *Ijasò*, e com base na incidência repetitiva das penas elaborou uma distinção entre a avifauna local. Segundo ele, os pássaros usados pelos Iny-Karajá na confecção dos adornos plumários fazem parte de dois grupos: aves aquáticas e xerimbabos. As primeiras seriam as aves cujas biológicas estão diretamente ligadas a ambientes alagados, o que facilita os processos da caça por um povo que tem o rio Araguaia como principal norteador cosmológico e social. Nessa categoria encontram-se o *wararè* (colhereiro, *Platalea ajaja*), o *warori* (jaburu ou tuiuiú, *Jabiru mycteria*), o *woreheky* (cabeça-seca, *Mycteria americana*), o *relanrè* (pato-do-mato, *Cairina moschata*). A segunda categoria se refere aos animais que não possuem hábitos aquáticos e são criados domesticamente; os xerimbabos são principalmente da família Psittacidae, como a *hadedura* (arara-vermelha, *Ara macao*), *bisa* (arara-canindé, *Ara ararauna*) e *ararahaky* (arara-azul-grande, *Anodorhynchus hyacinthinus*). É necessário ressaltar que a maioria das aves aquáticas também são usualmente criadas domesticamente, como o caso de Wenona que está criando um *relanrè* para o fornecimento de plumas. Porém, como já apontado por Teixeira, o hábito de domesticar pássaros parece sofrer um processo de arrefecimento. Já na década de 1980, a presença de aves domesticadas na aldeia *Harwalò* é considerada pequena, o que entra em choque com os relatos etnográficos de Krause e Ehrenreich, que ressaltam a biodiversidade da avifauna nas aldeias e principalmente a presença constante dos três tipos de arara em todos os aldeamentos.

As penas das araras são entre os artesãos plumistas as mais desejadas, as grandes penas das caudas e asas são geralmente utilizadas no centro e lugares de destaque dos adornos plumários de cabeça. As plumas e penugens são utilizadas na confecção de mosaicos multicores, revestimento de superfícies e cobertura de detalhes. Wenona relata o desaparecimento das araras na região da aldeia *Harwalò*, o que também é relatado por vários outros artesãos. Com a dificuldade de encontrar araras para a caça na região de suas aldeias, os artesãos de *Harwalò* recorrem à escambos realizados com outras aldeias iny-Karajá à jusante no rio Araguaia, na região da foz do rio Tapirapé, onde ficam as aldeias de *Harwalora* e *Itxala*. São nesses encontros em que as valiosas penas vermelhas, azuis e amarelas das araras são obtidas, e, por constituírem objetos de tamanho desejo, são inevitavelmente vendidas e trocadas por altos valores. A diferença ambiental e ecológica entre as aldeias se reflete na produção material dos adornos plumários. Enquanto as aldeias de *Harwalora* e *Itxala*, mais exitosas nas caças e capturas de araras, produzem adornos em que as penas de arara-vermelha e arara-canindé são abundantes, formando em alguns casos adornos monocromáticos em azul ou vermelho. No caso dos adornos plumários produzidos em *Harwalò* é possível observar o resultado da escassez: as penas das araras são costumeiramente intercaladas com as de aves cujas penas são mais fáceis de se encontrar, como as penas rosas de *wararè* (colhereiro) e as penas brancas de *whaurà* (garça-branca-pequena, *Egretta thula*), a não ser nos casos em que a presença exclusiva das penas de arara

são parte constituinte das características de cada objeto, como é o caso do *latenira* e do *lòrilòri* (para as jovens meninas), que devem ser confeccionados com penas, plumas e penugens de *hadedura* (arara-vermelha).

Faz-se importante conjecturar que a Ilha do Bananal está situada em uma área de transição entre o Cerrado e a Floresta Amazônica, marcando um espaço de grande diversidade biológica. Estudos recentes apontam que foram identificadas 415 espécies distintas de pássaros na região da Ilha do Bananal (Pinheiro, 2019). A escassez de araras em um território em que antes eram abundantes levanta questionamentos acerca dos impactos da derrubada de vegetação nativa em territórios vizinhos ao território indígena, que visam principalmente a criação de gado e exploração do solo para a plantação de grandes monoculturas.

Os Iny-karajá habitam secularmente as margens do rio Araguaia e é neste ambiente ecológico que convivem diversos seres – no que, como propõem Donna Haraway (2016), podemos chamar de “arranjos multiespécies” – de espacialidades e temporalidades distintas. Através da distinção entre três níveis cosmológicos – a água, a terra e o céu – os Iny-karajá operam uma complexa “malha” de interrelações que envolvem agentes humanos e não humanos – tais como os Iny-karajá, os animais, o rio Araguaia, o cerrado, a floresta, os *Ijasòs*, os *Wòrysŷs*, entre vários outros. É apenas seguindo os diversos “fios” que atravessam essa grande “malha” (Ingold, 2012) que podemos vislumbrar as distintas dimensões dos adornos plumários.

A luminosidade dos pássaros e o acontecer do mundo social

Em seu estudo sobre o rito de iniciação masculina no final da década de 1980 e publicado no ano de 1994, Manuel Lima Filho analisou que os enfeites plumários e corporais relacionados às classes de idade masculinas dos Iny-Karajá apontavam uma identificação dos homens e com o nível cosmológico celeste denominado de *Ibòò Mahãdu*.

A partir da nossa pesquisa dos últimos anos sobre a cultura material e as narrativas integradas ao corpus mitológico, que tem sido conduzida numa empreita compartilhada com os Iny-Karajá (Lima Filho *et al.*, 2021), aquela primeira interpretação de Lima Filho (1994) ganhou reforço na argumentação da estrita relação dos enfeites plumários masculinos com o povo do céu e seus níveis e seres cosmológicos.

Nas várias versões do mito da origem da luz, *Kynyxywe*, para atender a um pedido da/o sogra/o, finge-se de animal morto (anta) e, após a visita primeiro do caracará a comer seu olho, e depois de um urubu a comer seus braços e pernas, o urubu-rei (careca e bico vermelho) desce por último para comer sua carne quando é surpreendido pelo herói. Ao pedir a luz (numa das versões enfeites), o urubu-rei (*idlò*) lhe oferece as estrelas, consideradas de pouca luz; depois oferece a Lua, que ainda não satisfaz *Kynyxywe*, e, por fim, oferece o Sol – o capacete de penas – *raheo* que os homens solteiros (*Weryrybo*) usam na festa de iniciação masculina.

É como se as luzes, em escala hierárquica superlativa, da estrela ao Sol, representasse igualmente os enfeites plumários menores até o grande enfeite plumário, ou seja, do *urina*, *latenira* ao *raheo*, também numa escala de ascensão das classes de idade masculina do gavião (*bodú*), dos urubus (*weryrybo*) até o Sol/*(iòlò)*, que no *Hetohokỹ* é o grande chefe, que tem um banquinho (*wedu orixá*) exclusivo de chefia e é carregado (suspenso), ficando no ar, no ritual. Banquinho que é a representação da arara e que, portanto, teria um lugar especial na relação com a chefia do grupo pois sobre ela senta-se o urubu-rei.

Compreender essa relação indicada no mito entre luminosidade e adornos plumários com a técnica e o status dos materiais incluindo as penas, penugens e plumas é um desafio para futuras pesquisas com os artistas iny-karajá. Compreender, por exemplo, se há uma hierarquia dos pássaros que são representados nos adornos ou desenhos corporais de categorias de classes masculinas como *bodú*, *weryrybo*, *habu*, *matuari* e papéis rituais como *iolo/ixydinody* e categorias de xamãs com pássaros, como gavião, periquito, pato, garça, papagaio, arara, urubu e colhereiro.

É nesse sentido, de um trabalho que contemple as inúmeras dimensões interpretativas dos adornos plumários, de forma integrada com os seres das águas, da terra e do céu, que seguimos o processo de coteorização junto aos artistas iny-karajá. As plumárias são “boas para pensar” e colocam em evidência o mundo coabitado por “arranjos multiespécies” desenvolvido pelos Iny ao longo de vários

anos às margens do rio Araguaia, um universo de relações que não pode ser alcançado pelas lentes epistemicidas do pensamento ocidental. E não teria como ser diferente se tratando de um povo que veio do fundo do rio.

Referências

- BOAS, Franz. *Arte primitiva*. Tradução de José Carlos Pereira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- BUONO, A; Meneses, P. Seu tesouro são penas de pássaro: arte plumária tupinambá e a imagem da América. *Figura – Studies on the Classical Tradition*, Campinas, SP, v. 6, p. 13-29, 2018.
- CLIFFORD, J. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 69-89, 1994.
- COSTA, Maria Heloísa Fénelon. *A arte e o artista na sociedade Karajá*. 1968. Tese (Livro Docência) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1968.
- DIAS, José Fernandes. Arte e Antropologia no século XX. *Etnográfica*, Coimbra, v. 5, n. 1, p. 103-129, 2001.
- DORTA, Sonia Ferraro. *Paríko*: etnografia de um artefato plumário. São Paulo: Fundo de Pesquisas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1981. (Coleção Museu Paulista. Série Etnologia, v. 4).
- DORTA, Sonia Ferraro. Plumaria bororo. In: RIBEIRO, Berta (org.). *Suma etnológica brasileira: arte índia*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Finep, 1987. v. 3, p. 189-226.
- DORTA, Sonia Ferraro; CURY, Marília Xavier; EWART, Elizabeth. *A plumária indígena brasileira no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP*. São Paulo: Edusp, 2000.
- DORTA, Sonia Ferraro; VELTHEM, Lucia Hussak van. Arte plumária. In: DORTA, Sonia Ferraro; VELTHEM, Lucia Hus-

sak van; VIDAL, Lux. *Arte plumária do Brasil*. Brasília, DF: Fundação Nacional Pró-memória/Serviço de proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 1980. p. 29-31. Catálogo de exposição.

ERENREICH, Paul. Contribuição para a etnologia do Brasil. Tradução de Egon Schaden. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, 1948.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 11, n. 23, p. 15-36, 2005.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *Climacom Cultura Científica*, Campinas, SP, ano 3, n. 5, 2016.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida. *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

KRAUSE, Fritz. Nos sertões do Brasil. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, São Paulo, v. 69, p. 213-232, 1940.

LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: Com Arte Editora, 2009.

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

LIMA FILHO, Manuel; YABAGATA, Lucas; MORAIS, Marília; MECENAS, Gabriel; LAMOUNIER, George Michael; SANTANA, Lucas; MENDES, Diego; DALLARA, Emanuelle. *Thesaurus Karajá*. Goiânia: UFG/CNPq, 2021. Disponível em: <https://acervo.museu.ufg.br/projetos/projetothesaurus/>. Acesso em: 25 out. 2021. Acesso em: 25 out. 2021.

PINHEIRO, Renata. Turismo de observação de aves nas Unidades de Conservação da região da Ilha do Bananal, Cantão (TO). *Revista Brasileira de Ecoturismo*, São Paulo, v. 12, n.4, p. 400-433, 2019.

PRICE, Sally. *Primitive art in civilized places*. Chicago: Chicago University Press, 1989.

RIBEIRO, Berta Gleizer. Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil. *In*: RIBEIRO, Berta (org.). *Suma etnológica brasileira: arte índia*. 2. ed. Petrópolis: Finep, 1987. v. 3, p. 189-226.

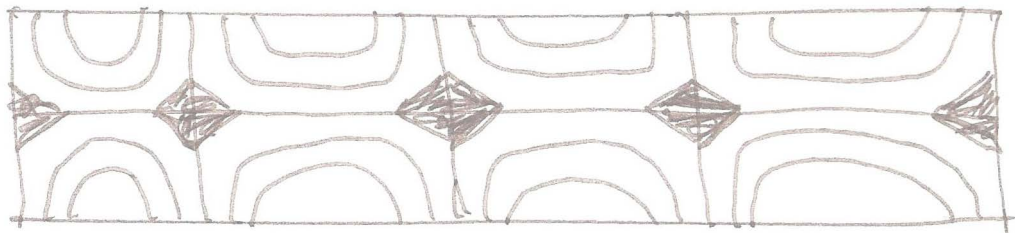
RIBEIRO, Berta Gleizer. *Dicionário do artesanato indígena*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

RIBEIRO, Darcy; RIBEIRO, Berta Gleizer. *Arte plumária dos índios Kaapor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

TEIXEIRA, D.L.M. Um estudo da etnozologia Karajá: o exemplo das máscaras de Aruanã. *In*: RIBEIRO, Berta (org.). *O artesanato tradicional e o seu lugar na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1983. p. 213-232.

VELOSO JÚNIOR, Crenivaldo Regis. *O artesanato da produção acadêmica: histórias, coleções e saberes na trajetória de Heloísa Fénelon*. 2021. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2021.

VELTHEM, L. H. V. Plumária Tukano. Tentativa de análise. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi-Zoologia*, Belém, v. 1, n. 57, p. 1-29, 1975.



***(K)awá-(k)awá: fragmentos de uma etnografia da boneca de madeira iny-karajá*^{1,2}**

Gustavo de Oliveira Araújo

A madeira tem seu odor, envelhece,
tem mesmo seus parasitas, etc.
Enfim, este material é um ser³

Jean Baudrillard

Introdução

Entre antropólogos, museólogos, pesquisadores e profissionais que atuam de alguma maneira com o povo Iny-Karajá, a categoria “boneca karajá” foi em grande

1 Este texto, fruto da minha dissertação de mestrado, é dedicado a Isarire Karajá: amigo, interlocutor, peça fundamental na pesquisa que resultou na dissertação. Isarire foi mais um, dentre as centenas de milhares de brasileiros, vitimado pela pandemia de covid-19.

2 Por existir uma variação de gênero tanto na fala quanto na escrita do idioma nativo, optei pelo uso de parênteses em “(k)awá-(k)awá”, para marcar tal diferenciação. Para tanto, quando a letra que está entre parêntesis é suprimida da fala e da escrita, tem-se a forma de fala-escrita masculina. Por seu turno, ao considerar todas as letras, tem-se a fala feminina.

3 *O sistema dos objetos* (Baudrillard, 2009).

medida naturalizada e de alguma maneira essencializada, que tal naturalização acabou por resultar num paralelismo quase automático entre *boneca karajá* e *ritxoo*.⁴ Para Mário Simões, trata-se “dos conhecidíssimos e não menos admirados *ritxoko*, isto é, a representação plástica de figurinhas humanas e zoomórficas que nós, civilizados (sic), denominamos genericamente “bonecas Karajá” (Simões, 1992, p. 15). Tais objetos são considerados pela antropóloga Patrícia Rodrigues como “as mundialmente célebres “bonecas” (*ritxoko*) Karajá” (Rodrigues, 2015, p. 16). A autora, fazendo coro ao que disse Darcy Ribeiro, as trata como “a mais bela representação da figura humana alcançada pelos índios do Brasil” (Ribeiro, 1983, p. 61). A partir das citações feitas, pontuo o alargamento da noção de “boneca karajá”, incluindo nessa categoria as não mundialmente, nem célebres (dependendo da lente pela qual as observa), bonecas de madeira iny-karajá, as *(k)awá-(k)awá*.

O antropólogo Igor Kopytoff (2008) argumenta em favor da biografia das coisas ao propor que o pesquisador faça perguntas à coisa em si, perguntas similares às que fazemos às pessoas. Nesse sentido, após consultar a literatura que trata da cultura material iny-karajá e ter diálogos com diferentes interlocutores, passei a elaborar as mesmas questões que o autor destacou em seu texto. Busquei, dentro das limitações que o campo colocou, encontrar respostas para as seguintes perguntas:

4 *Ritxoo* (ou *ritxoko*) é como são chamados os artefatos feitos em cerâmica representando formas humanas, seres míticos e animais.

De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as “idades” ou as fases da “vida” reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim? (Kopytoff, 2008, p. 92).

Na busca de compreender tais questões, orientei a investigação a partir do que também postulou Arjun Appadurai, ao dizer que

temos de seguir as coisas em si mesmas, pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias. Somente pela análise destas trajetórias podemos interpretar as transações e os cálculos humanos que dão vida às coisas. Assim, embora de um ponto de vista *teórico* atores humanos codifiquem as coisas por meio de significações, de um ponto de vista *metodológico* são as coisas em movimento que elucidam seu contexto humano e social. (Appadurai, 2008, p. 17).

A motivação em querer saber a origem, o início, tinha a ver com o que já havia lido acerca das bonecas de cerâmica. Conforme relato dado pelo antigo chefe ritual dos Iny-Karajá, Arutana, ao arqueólogo Mário Ferreira Simões,

antigamente, Karajá era muito pobre, pobre mesmo. Não tinha brinquedo para meninas, não tinha nada. Uma mulher chamada Wexiru, casada com Ixati, era muito sabida: não tinha brinquedo para menina, então a mulher fez boneca para menina, de cera de abelha. Boneca não servia, era muito mole. Então, mulher fez de barro. Não serviu também, quebrava à toa. Mulher pensou, pensou muito, para ver se ficava bom. Tirava madeira para tirar cinza: não servia. Depois, tirou outra madeira chamada cega-machado. Aí ficou bom, e durava mais, ficava bom mesmo! (Simões, 1992, p. 6).

A antropóloga Sandra Lacerda Campos, tendo como referencial a narração de Arutana a Mário Simões, disse que

o relato dá a impressão de que as bonecas de barro não deram certo e somente as de madeira eram confeccionadas. No entanto, podemos constatar que embora ainda existam as esculpidas em madeira, a maior parte das bonecas produzidas continua sendo a de cerâmica. (Campos, 2002, p. 241).

Ora, na história contada por Arutana não fica explícito se a boneca de madeira já era feita ou não. Conforme o relato transcrito por Simões (1992), quando Arutana diz que “...tirava madeira para tirar cinza: não servia. Depois, tirou outra madeira chamada cega-machado. Aí ficou bom...”, ele está contando como se deu o processo de desenvolvimento

da técnica de trabalho com o barro. O fato de acrescentar cinza à massa de barro faz com que se dê liga a este, tornando-o mais resistente e não quebrando com facilidade. A referência que se faz à madeira, na citação em questão, diz respeito – muito provavelmente – ao seu uso como mistura para o barro e não remetendo às *(k)awá-(k)awá*.

O artista, a arte e os aspectos técnicos do modo de fazer a boneca de madeira

Em um primeiro momento, principalmente a partir das duas curtas estadias que tive em campo – uma semana, em julho de 2014, e dez dias, em março de 2015 –, supus que não conseguiria avançar muito na pesquisa e que tais perguntas (Kopytoff, 2008) continuariam sem respostas. Tal incerteza durou até o momento em que um dos meus interlocutores, Isarire Lukukui Karajá, esteve em Goiânia (em setembro de 2015) e, em uma visita ao Museu Antropológico, trouxe valiosas informações acerca da biografia das *(k)awá-(k)awá*. Ou melhor, trouxe valiosas informações de uma possível biografia. Enfatizo o uso da palavra “possível” uma vez que tal biografia pode assumir, a partir da compreensão de outros narradores, outras versões.

Curioso com o “de onde vem a coisa?”, de Kopytoff, repeti a mesma pergunta que já havia feito a ele quando nos conhecemos em março. No dia que nos conhecemos, ele me disse que ouviu uma história (não precisou de quem ouviu) em que dizia que a primeira *(k)awá-(k)awá* tinha sido feita por um homem que, após discutir com sua esposa, pegou

um pedaço de madeira e falou para a mulher que a representaria na madeira, talhando, assim, uma figura grotesca com membros exagerados e desproporcionais. A proposta que subjazia à iniciativa do contrariado marido – conforme a narrativa – era, de alguma maneira, descontar⁵ sua indignação com a mulher a representando de maneira que a desmerecesse. Contou-me tal história admitindo não ter muita certeza se de fato era fidedigna, mas se prontificou em descobrir e comprometeu-se que assim que tivesse alguma resposta me procuraria para conversarmos sobre a questão.

Recebi Isarire para uma conversa sobre as bonecas e também para que ele fizesse uma visita à Reserva Técnica Etnográfica do Museu Antropológico (RTE/MA), ocasião na qual ele pode ter acesso a alguns tipos de bonecas que compõem o acervo do museu. Saímos da Reserva com sete bonecas e para a ocasião eu levei outras duas que pertencem ao meu acervo particular; uma delas, a que está sem nenhuma pintura na imagem (Figura 1), foi feita por Idjahuri Karajá quando estive em campo, em março de 2014, a outra, pintada de amarelo, adquiri em Goiânia e foi feita por um artista da aldeia Fontoura.

5 “[...] uma expressão muito usada por eles.” (Lima Filho, 1994, p. 77), em várias ocasiões. Enquanto estava no campo, presenciei algumas pessoas usando essa expressão. Às vezes, quando um irmão maior batia no irmão menor, e este corria chorando para os braços do pai, o pai dizia a ele que descontasse no irmão maior o que havia sofrido. A ideia é de revide, de retribuir uma ofensa recebida, e isso é verbalizado recorrentemente.

Figura 1: Bonecas selecionadas por Isarire Karajá na RTE/MA



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Retomei com ele a informação que havia me passado na aldeia, quando me contou a história que falava da briga entre ele e o casal, ao que ele respondeu: “Mas não sei se isso tem fundamento, não levei a sério. Também não aprofundi nela pra tirar mais informação em torno disso!”. A narrativa envolvendo as *(k)awá-(k)awá* foi ficando cada vez mais em segundo plano, ao passo que as informações das técnicas, matérias-primas, tipos de bonecas foi se destacando na fala de Isarire. Deste encontro avançamos muito pouco na pesquisa.

Para minha surpresa, no dia 27 de outubro de 2015, um mês depois de seu retorno para São Félix do Araguaia, recebi pelo Facebook a seguinte mensagem de Isarire:

Bom dia Gustavo,

Demorei muito tempo para lhe dar algumas informações sobre KAWA-KAWA, porque tinha muito pouca informação. Porém, tive oportunidade de saber que tudo começou em minha família. O nome do meu avô era Haratuma e do irmão dele era Texibre. Os dois juntos lideraram ataque aos Xavante que teriam matado um sobrinho deles⁶. Quando o Texibre casou e teve filhas. Como não tinha brinquedo na época começou confeccionar em madeira uma figura de pessoa mais precisamente figura de Xavante. Embora não tivesse braço e posteriormente foi melhorado por uma outra pessoa por nome de Myxiwari o qual confeccionou Kawakawa com braço sem mão somente toquinho de braço. O Kawakawa confeccionado com membros superiores em detalhes e assim membros inferiores apenas aperfeiçoamento da confecção anterior. São essas

6 O antropólogo Eduardo Soares Nunes transcreve em sua tese de doutorado uma narração feita a ele por Usana, morador da aldeia Werebia, na qual conta como se deu um dos últimos enfrentamentos entre os Iny-Karajá e os Xavante. Na história contada por Usana tem-se como motivação do ataque Iny-Karajá aos Xavante, como forma de vingança, a morte de uma rapaz Iny-Karajá que estava caminhando na praia. Sobre a história contada por Usana, ver (Nunes, 2016, p. 84).

informação foi adquirido mais recentemente. (Karajá, 2015, não paginado).⁷

Em novembro do mesmo ano, Isarire retornou à Goiânia. O recebi no museu, na data combinada, e tive a oportunidade de entender melhor a história que ele havia contado, bem como de levantar dados biográficos de sua vida para, assim, o localizar enquanto artista e herdeiro de uma “tradição” inaugurada por um tio seu. Da informação que me fora passada percebi que, para além do histórico familiar envolvendo a criação da boneca de madeira, Isarire também trouxe dados quanto ao processo de transformação estética pela qual a boneca passou. Primeiro ele falou do “mito de origem” da boneca, referenciando seu avô e seu tio-avô como protagonistas de um ataque aos Xavante e depois passou a falar sobre os processos de transformação estética pelos quais a boneca passou.

Interessante notar em seu relato como que a “causa” de se fazer uma boneca está intimamente ligada à representação do inimigo, no caso, os Xavante. Historicamente os Iny-Karajá foram tidos como um povo guerreiro e sempre teve seus litígios com os demais povos que habitam a região do Vale do Araguaia, principalmente os Kayapó, os Tapirapé e, como já foi mencionado, os Xavante.

7 Conforme Isarire me esclareceu quando estive em Goiânia, em novembro, ele conversou com duas pessoas na aldeia para saber como foi que apareceu a boneca de madeira. Primeiro ele conversou com Mahuederu, ceramista histórica de Santa Isabel do Morro, e depois conversou com sua irmã Koaxiru, também ceramista histórica da aldeia. Conforme me disse, ouviu de sua irmã essa história.

Registros históricos mostram que os Karajá vinham lutando com os Xavante há pelo menos cento e setenta e cinco anos, o que lhes dava considerável vantagem sobre os brasileiros de São Félix que faziam isso há apenas uma década. Não estávamos na cidade nem há uma hora quando ficou claro para nós que ambas as comunidades temiam os selvagens do oeste e do sudoeste. Os xavante, disseram-nos eles, eram bárbaros sanguinários. Seus costumes eram indecentes e sua comida revoltante. Era sabido que eles eram sadicamente cruéis. (Maybury-Lewis, 1990, p. 306).

Na narrativa de Isarire não fica claro quando se deu esse embate e em quais circunstâncias se deu a morte do sobrinho do avô de Isarire. O fato é que, ao “descontar” a morte do sobrinho iny-karajá, teve baixas do lado Xavante e foram estes inimigos mortos os que foram representados em madeira.

Os Karajá estiveram em guerra com todos estes grupos. Porém, a aldeia mantém viva a lembrança da guerra, relativamente recente, que tiveram com os Xavante. A maioria dos habitantes da aldeia conhece essa guerra e fala sobre ela. No final do meu trabalho de campo comentava-se que os dois grupos se encontrariam em Santa Isabel para concretizar a paz e anular

alguma animosidade remanescente.
(Lima Filho, 1994, p. 106).

Após este encontro, estive mais uma vez com Isarire em Goiânia e mais uma vez com Idjahuri, que me trouxe valiosas informações do ponto de vista da técnica, da matéria-prima, do processo de confecção da boneca. O conheci em Goiânia, no Museu, quando veio à capital para fazer tratamento de saúde. Meu primeiro contato com ele foi mediado por uma colega de trabalho que já o conhecia, e nesse primeiro encontro fui informado de que ele é um exímio talhador de madeira e que faz muito bem as *(k)awá-(k)awá*. Aproveitei o contato para lhe dizer que tinha interesse em pesquisar essas bonecas e lhe perguntei se poderia me ensinar como se dá a passagem da madeira para a boneca. Ele aceitou o convite e me disse que esperaria eu ir até sua aldeia para que pudéssemos ter uma conversa.

Na primeira etapa de campo (em março de 2014), conforme combinado com Idjahuri, cheguei à sua casa no horário previsto e, após conversarmos brevemente sobre a sua história de vida como artista e como aprendeu a fazer as bonecas, apresentei a ele meu projeto e retomei a conversa que já tínhamos tido em Goiânia acerca das *(k)awá-(k)awá*. Ele, de imediato, me convidou para retornar no dia seguinte para buscarmos madeira, pois pretendia fazer uma boneca para que eu pudesse documentar todo o processo.

No dia seguinte saímos para buscar a matéria-prima com a qual é feita as bonecas. A planta de onde se extrai a

madeira é comum em região pantanosa, às margens de rio e lagos. No caminho até uma região de barreiro (rica em matéria argilosa), passamos por uma árvore que se chama *ixarurina* (leia-se içarurinã), da qual se faz, a partir da casca macerada, um fixador natural para a tinta preta, muito usada na pintura das peças de cerâmica e madeira. A árvore da qual se retira a madeira para a confecção das bonecas se chama sarã⁸ (em iny rybè, o nome é *hawtê*), a mesma que fornece a matéria-prima para a confecção das violas-de-cocho, Patrimônio Cultural Brasileiro, comum no estado do Mato Grosso. Há também o uso de outra madeira, o òwòrulyri, como me informou Isarire. Mas o uso mais comum se dá com o sarã.

Assim que chegamos às árvores sarã, Idjahuri escolheu o tronco que melhor lhe serviria e retirou uma peça de aproximadamente 60 cm (Figura 2). Na sequência ele pegou um pequeno banco, onde se sentou, e dispôs suas ferramentas de trabalho: duas fâcas muito afiadas, um facão e uma lima (Figura 3).

8 O nome científico desta planta é *Sapium obovatum*. É uma árvore muito comum em região alagável e pantanosa. Muito comum no Pantanal, mas também encontrado em abundância às margens do rio Araguaia, na Ilha do Bananal

Figura 2 - Idjahuri Karajá extraindo a peça de madeira para a confecção da boneca



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 3 - Instrumentos de trabalho



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Assim que nos acomodamos, ele demarcou dois cortes no tronco (Figura 4), de forma que a madeira ficasse dividida proporcionalmente em três partes. Seria nestas três partes que ele daria forma humana a este tronco roliço (Figura 4).

Figura 4 - Idjahuri Karajá iniciando o entalhe da boneca



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Interessante notar como a madeira vai se transformando em uma “coisa”. Em uma representação e uma materialização daquilo que o artesão traz consigo, um “acontecer”, nas palavras de Tim Ingold (2012). O processo subverte a abordagem do artefato “como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas” (Ingold, 2012, p. 29). Aparentemente um ato mecânico, o de talhar a madeira, na verdade é a materialização ou “objetificação” de questões subjetivas que o artista traz consigo. Nesse sentido,

a *coisa* tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas *vazam*, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas. (Ingold, 2012, p. 29).

No caso em questão, perguntei a Idjahuri se ele faria a figura de um homem ou uma mulher, ele respondeu que não sabia responder, que esperaria um pouco para ver o que apareceria, o que a matéria-prima revelaria a ele. Interessante notar como se dá essa relação do artista com a matéria e como a matéria interage com o artista. A doutora em Artes Visuais, Chang Whan, estudando o trabalho das ceramistas iny-karajá, faz a seguinte observação acerca dessa relação:

Podemos, portanto, inferir que na prática oleira Karajá se reflete a concepção das mulheres ceramistas sobre a relação natureza e cultura, uma vez que o sexo das *ritxoko* se define no momento da formação de seus corpos. [...] 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 ornamen-

tando-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. (Whan, 2010, p. 100, grifo nosso).

Após ter feito as duas marcações dividindo a peça em três partes praticamente iguais, Idjahuri começou a dar forma aos membros inferiores. Descascou uma das partes, há uma distância aproximada de 4 cm da extremidade, formando os pés, e desbastou a madeira dando forma ao que posteriormente seriam as pernas. Na sequência fez um corte longitudinal, “separando” uma perna da outra (Figura 5). Na medida em que ele ia manuseando o facão e uma das facas, retirando a casca daquele pedaço de madeira, ia aparecendo uma madeira branca, macia e de fácil corte.

Figura 5 - Idjahuri Karajá entalhando os membros inferiores



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Na sequência, ele passou a trabalhar na parte do meio da peça. Neste pedaço ele fez quatro marcações na vertical onde seriam feitos os membros superiores: braços, mãos, costas, barriga. Nessa primeira fase os cortes eram feitos com mais intensidade, lavrando uma quantidade maior de lascas da madeira, alternando o emprego do facão e da faca maior. A partir de então, começou a trabalhar na terceira parte das divisões iniciais, onde foi talhado o que seria a cabeça, fazendo o nariz, o contorno do queixo e a franja do cabelo. Aos poucos a forma humana ia ficando mais aparente (Figura 6).

Figura 6 - Idjahuri Karajá dando forma ao rosto da boneca



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nesse momento Idjahuri deu uma pausa no trabalho e disse:

primeiro corta a madeira e faz esse trabalho mais grosso. Depois deixa a madeira secar por dois dias. Daí vamos fazer o acabamento, lixar e pintar”. Como a madeira é muito úmida, ela precisa secar um pouco para dar continuidade no seu manuseio. Antes, porém, ele modelou com mais detalhes o rosto e a parte frontal do tórax, dando forma à barriga e aos seios, nesse momento o gênero da boneca se revelou e ele disse: “será uma mulher! (Figura 7).

Figura 7 - Idjahuri Karajá entalhando o tórax da boneca



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Assim, terminamos nosso primeiro dia de encontro com uma pré-forma humana, com membros inferiores, superiores, tronco e cabeça definidos. Idjahuri me pediu para voltar depois de dois dias para terminarmos a boneca, dando os devidos acabamentos, lixando-a e pintando-a. Nos despedimos e eu retornei para a cidade.

Com a madeira já seca, sem casca, Idjahuri passou a trabalhar usando uma pequena faca (Figura 8), com um corte muito afiado, e começou a dar um fino acabamento

na madeira. Neste dia, concluímos toda a parte de entalhamento, ficou faltando apenas lixar e pintar a peça, o que faríamos no dia seguinte.

Figura 8 - Idjahuri Karajá dando acabamento na boneca



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Sentado ao lado de Idjahuri, ficava vendo-o e ouvindo-o. A cada movimento que ela fazia com as mãos, ele dava uma pausa para contar como aprendeu a fazer esse tipo de artesanato, explicando que aprendeu vendo uma tia sua fazer. Perguntei a ele se isso não era exclusividade dos homens, ao que ele respondeu afirmativamente, considerando que sua tia era curiosa, por isso ela sabia fazer. Infelizmente, por contingências do campo, não foi possível finalizar a boneca nesta etapa do campo.

Voltei em março de 2015, levei a boneca comigo e mais uma vez não foi possível terminá-la, as aldeias estavam se organizando para o *Hetohokỹ*. No entanto rendeu uma boa conversa com Idjahuri e dessa conversa foi possível compreender algumas coisas em relação à prática do

entalhe em madeira. Segundo ele, os artesãos quase não fazem as bonecas porque elas têm pouca saída comercial. Eles preferem fazer réplicas de animais, como onças, veados, peixes, bem como remos, bordunas e flechas. A explicação é de ordem comercial, esses objetos vendem mais que as bonecas.

De acordo com Igor Kopytoff,

de um ponto de vista cultural, a produção de mercadorias é também um processo cognitivo e cultural: as mercadorias devem ser não apenas produzidas materialmente como coisas, mas também culturalmente sinalizadas como um determinado tipo de coisas. Do total de coisas disponíveis numa sociedade, apenas algumas são apropriadamente sinalizáveis como mercadorias. Além do mais, a mesma coisa pode ser tratada como uma mercadoria numa determinada ocasião, e não ser em outra. (2008, p. 89).

Fiquemos com a primeira assertiva: algumas coisas sinalizadas como mercadorias. É justamente nessa perspectiva que compreendi a fala de meu interlocutor. Existem objetos que são muito mais fáceis de fazer e que têm uma venda mais rápida; logo, o artesão vai dar preferência para tal tipo de objeto, uma vez que depende disso como fonte de renda. Outro ponto interessante quanto às diretrizes que a noção de “mercadoria” pode trazer diz respeito ao tipo de matéria-prima.

Em conversa com Sòkròwé Karajá, perguntei a ele sobre os nomes das madeiras que se usa para a elaboração dos vários tipos de artefatos. Ele me falou que depende da finalidade. Por exemplo: se a borduna for para o uso doméstico, ela será feita de Jatobá,⁹ mas se ela for para decoração, pode ser feita com Candeia.¹⁰ O mesmo se dá com a pintura das bonecas em madeira. Antigamente, se pintava com tintura natural retirada de cascas de árvore, plantas e afins. Hoje, se usa canetinhas hidrocor. Por exemplo: o amarelo que antes era fruto de açafraão, hoje é “extraído” de canetinhas. Nesse sentido caminha as adaptações e as relações com o mundo das mercadorias, dos comércios e das trocas.

Uma vez a boneca tendo sido toda talhada, passa-se ao acabamento, pintura e colocação de adornos. O primeiro acabamento é dado ainda com uma das facas que o artista está trabalhando. Com ela retira-se o máximo de “imperfeições” da madeira, buscando deixar a superfície a mais lisa possível, a fim de facilitar o processo de pintura. Feito isso se passa para a fase de lixar a peça. Hoje se usa lixa própria para a madeira, diferente de outrora quando se usava a folha da *sambaíba*,¹¹ árvore comum no Cerrado brasileiro e que dá folhas grossas e muito ásperas, sendo facilmente usadas como lixas, não por acaso um dos nomes populares da planta ser *lixeira*.

9 Nome científico: *Hymenaea courbari*.

10 *Plathymenia foliolosa*.

11 *Curatella americana*

Depois de lixada a peça está pronta para ser pintada. No geral as pinturas que são feitas nas bonecas de madeira são as mesmas que adornam as bonecas de cerâmica, praticamente não há variação nas formas dos grafismos. O que muda entre estas duas formas de se fazer a boneca, em relação à pintura, é a matéria-prima de onde se extrai as tinturas. Basicamente as bonecas de madeira são pintadas (ou grafadas) com três cores: vermelha, amarela e preta.

Muito comum nas bonecas que são feitas pelos artistas que vivem na aldeia de Fontoura, a cor amarela costuma ser feita a partir da mistura do pó de açafreão-da-terra¹² com água, criando assim uma mistura com uma tonalidade amarelada bem intensa. Com essa mistura é possível pintar as peças de madeira dando à cor crua do vegetal a coloração amarelada. O mais comum, no entanto, é o uso somente do preto e do vermelho sobre a madeira crua.

A tinta vermelha é obtida a partir da maceração das sementes do urucum¹³ com um pouco de água (Figura 9). Dessa mistura se obtém um líquido mais denso que a água e de coloração intensa. Essa tintura tanto é usada nos objetos feitos com cerâmica quanto para a pintura corporal, bem como para tingir peças confeccionadas com algodão, como é o caso dos braceletes (*dexis*) e dos adornos de pernas (*deobutè*).

12 *Curcuma longa*.

13 *Bixa orellana*

Por fim, a tinta preta pode ser obtida por meio de duas fontes diferentes: o jenipapo¹⁴ e o *ixarurina*. No primeiro caso, pega a fruta do jenipapo ainda verde, rala a casca, e do sumo extraído da casca misturado ao pó de carvão se tem uma tinta natural que, além de ser usada nas cerâmicas, também se usa na pintura corporal e em menor escala na pintura de artefatos de madeira. Para o tingimento de madeira a preferência é para a tinta feita com carvão e *ixarurina*.

Figura 9 - Extração e aplicação da tinta de urucum



Fonte: Acervo pessoal do autor.

O *ixarurina*¹⁵ (nome que não consegui tradução para o português) trata-se de um fixador natural. Para se fazer a tinta preta usando esse vegetal, primeiro macera parte de sua casca usando um pedaço de pedra ou martelo, até as fibras começarem a ficar evidentes. Após a maceração da casca, o vegetal é colocado em um recipiente com um pouco de água para que vá soltando suas propriedades fixadoras.

14 *Genipa americana*

15 “No Pará, esta árvore é conhecida por kumati e, em Goiás, komatê. Ela é empregada na pintura de cabelos, sendo, pelo tanino que contém, ótimo fixador para tinta”. (Simões, 1992, p. 22)

Na etapa de campo, em março de 2015, tive a oportunidade de acompanhar minha anfitriã, Kaimoti Kamayurá, fazendo essa tinta. Antes de começar a macerar a casca do vegetal, ela improvisou uma trempe com pedras e tijolos e sobre essa estrutura colocou uma panela. Sob a panela foi colocado fogo em pequenos pedaços de madeira e junto da madeira ela colocou também um pedaço velho de pneu de bicicleta. A explicação para colocar o pneu era que assim faria mais carvão (fuligem). Depois de um período sobre o fogo, a panela já estava com seu exterior totalmente preto, com uma visível camada de fuligem cobrindo-a. Após esperar a panela esfriar, Kaimoti pegou uma porção do vegetal imerso na água e começou a esfregá-la na panela, a fim de retirar a fuligem e ter a tinta preta. Depois de pronta, a tinta é aplicada com uma fina haste da folha do buriti (Figura 10).

Figura 10 - Feitio da tinta preta com *ixarurina*



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Em alguns casos, para além das tinturas, também tem o uso de ponta de arame, ponta de faca ou pirógrafo, para fazer incisões na peça. Neste caso, as marcas que co-

mumente são feitas com a tinta preta acabam por serem feitas em baixo relevo, vincando e queimando a madeira.

Assim como se deu com o uso da lixa, as cores também passaram por apropriações de produtos que não são tipicamente nativos ou naturais, e hoje se usa tintas industrializadas. Essas apropriações fazem parte do processo de mudança que tem sofrido a arte karajá, provocado através do contato com a sociedade nacional” (Costa, 1978, p. 5). O açafrao, o urucum, o jenipapo e o *ixarurina* passaram a “concorrer” com as tintas guache ou para tecidos.

Na maioria dos casos a boneca fica pronta para a venda com a pintura. Às vezes, soma-se à pintura a colocação de adornos característicos do povo Iny-Karajá, dando assim um aspecto mais “humanizado” à peça, tornando a representação mais “fidedigna”. Nesse sentido, não é raro ver bonecas adornadas com colares de miçanga, brincos de plumária (podendo ser específico do uso masculino ou feminino), acessórios confeccionados com fios de algodão, o uso de uma tanga feita de entrecasca de árvore e, em alguns casos, com saiotas de fibra de buriti.

Seus corpos seminus são simetricamente pintados. Na cintura há um tapa sexo de entrecasca de uma árvore, tuu. [...] Os colares de miçanga, e em especial um feito com a metade de um prato de louça, cobrem os seios. Esse grupo de mulheres se enfeita para fazer uma contradança com os Araunãs. (Lima Filho, 1994, p. 53).

Nesse processo de “representação/identificação” do humano nos objetos, um dado recorrente ao longo da pesquisa foi que, diferentemente de como se dá com as *ritxoko*, nas bonecas de madeira não foi possível fazer uma estruturação etária. Ao menos a partir das muitas conversas tidas com Isarire, Idjahuri e Sòkròwé, não consegui relacionar as bonecas de madeira em uma estrutura de idades. Enquanto as bonecas de cerâmica são nitidamente definidas conforme sua classificação etária, indo do recém-nascido, que é representado numa pequena figura toda pintada de vermelho (representando o seu primeiro banho), até a figura de indivíduo (homem ou mulher), emborcado para frente, representado um idoso ou uma idosa.

Os casos em que consegui fazer uma identificação da idade, para além do homem e da mulher adultos (o mais comum nos entalhes), foram das *ijadòma*, meninas que passaram pela sua primeira menstruação, mas ainda não se casaram. A identificação neste caso se deu pela “marca” característica destas meninas, a saber, o corte de cabelo em que se destaca uma espécie de topete no alto da cabeça chamado de *lasi*. Fora isso não percebi nenhuma outra marcação que diferenciasse as bonecas entre si, do ponto de vista cronológico.

Na época do Aruanã, as moças que dançam usam pintura vermelha também no torso, além de ornamentação mais rica que em dias comuns, apresentando-se com o busto coberto de numerosos colares e desenhos, com os

dexí (punhos de algodão) nos antebraços, com dekobuté (ligas de algodão, que trazem sempre as jovens) abaixo dos joelhos, e waraú (também de algodão) nos tornozelos, a lasí, um cone feito com o próprio cabelo endurecido com resina no occipício, a tanga feminina, chamada pelos Karajá de inantô, e ainda a metade de um prato pendurado ao peito, que lembra uma meia lua branca de grande efeito plástico entre as contas de colorido vivo. (Costa, 1978, p. 133).

Baudrillard, na introdução de sua obra *O sistema dos objetos*, ao falar sobre as possibilidades classificatórias dos objetos faz a seguinte ponderação:

pode-se esperar classificar um mundo de objetos que se modifica diante dos nossos olhos e chegar a um sistema descritivo? Existiriam quase tantos critérios de classificação quantos objetos: segundo seu tamanho, grau de funcionalidade (que vem a ser a correspondência com sua própria função objetiva), o gestual que a eles se liga (rico ou pobre, tradicional ou não), sua forma, sua duração, o momento do dia em que emergem (presença mais ou menos intermitente e a consciência que dela se tem), a matéria que transformam (quanto ao moedor de café isto é claro, mas quanto ao espelho, ao rádio, ao automóvel? Pois todo objeto

transforma alguma coisa), o grau de exclusividade ou de socialização no uso (privado, familiar, público, indiferente) etc. (Baudrillard, 2009, p. 9).

Diante das várias possibilidades de classificações do objeto levantada por Baudrillard, como poderia ser classificada a boneca de madeira? Como citado por Whang (2010) e Campos (2007), e a partir das informações adquiridas em campo, a primeira classificação atribuída a estes artefatos seria quanto a sua funcionalidade. A boneca de madeira foi elaborada com fins lúdicos. Assim como as bonecas de cerâmica, as (k)awá-(k)awá são concebidas para que as crianças pudessem brincar.

No *Dicionário do artesanato indígena*, Berta Ribeiro traz a seguinte definição para o termo “brinquedo boneco de madeira”:

Talha antropomorfa em muirapiran-ga, caracterizada pela pequena saliência dos braços, colados ao corpo, e a pequena movimentação das pernas. E também por deixar de apresentar qualquer característica étnica traduzida em pintura corporal, corte de cabelo ou adornos pessoais. Manufaturado para recreio das crianças e, atualmente, principalmente para a venda, pelos índios Tukúna, e também outros grupos indígenas. (Ribeiro, 1988, p. 291, grifo nosso).

Conforme as imagens que acompanham a definição de Berta Ribeiro, a descrição remete aos artefatos feitos

pelos Tikúna e pelos Kadiwéu. Se por um lado a descrição anatômica se assemelha entre as bonecas de diferentes grupos (pequena saliência dos braços e pequena movimentação das pernas), bem como a finalidade comercial, por outro não leva em consideração os vários marcadores étnicos que as (k)awá-(k)awá trazem consigo, como o corte de cabelo, os grafismos e os adornos. Isso para ficarmos com aquilo que é visível e facilmente identificável.

Na primeira visita de Isarire ao Museu, quando o levei à Reserva Técnica Etnográfica, pedi a ele que fizesse uma classificação das bonecas. Perguntei¹⁶ se, assim como se dá entre as bonecas de cerâmica, existiria uma fase antiga e uma fase moderna (Castro Faria, 1959) que as distinguiu. Conforme ele mesmo definiu, existem em sua classificação três tipos de bonecas de madeira, sendo que uma delas representaria a fase antiga e as outras são consideradas da fase nova. Tal classificação, ao que me pareceu, está relacionada à técnica e ao refinamento estético do artista.

Assim sendo, o primeiro tipo caracterizado por Isarire foi uma boneca feita a partir de uma forquilha. Ele denominou tal modelo como *Iruureá*. Nesse caso, o artista

16 Ao organizar meu material de entrevistas e anotações, compreendi que a noção de classificação, nos termos que coloquei a pergunta, é algo que opera numa lógica de pensamento não indígena. Com isso não estou afirmando que os indígenas não têm suas cadeias classificatórias, só assinalo o fato de serem formas que se operam de maneiras distintas. Depois de ter feito a pergunta quanto a uma classificação, nos termos de Castro Faria (1959), percebi o “deslize” na forma como a pergunta foi elaborada, notando assim a “indução” na pergunta.

usa uma forquilha e aproveita de duas de suas hastes para dar forma às pernas, fazendo na terceira haste o tronco e a cabeça. Nesse exemplo a boneca não tem braços e o rosto é marcado com pintura, não sendo tridimensional. Em alguns casos a boneca é adornada com colares e adornos de fios de algodão. Esse é um modelo que, segundo Isarire, pertence à fase antiga.

O segundo modelo seria uma boneca “escavada” na madeira, de modo que os braços e pernas ficam afastados do corpo. O corte das pernas vai até a altura da coxa. Por fim, têm-se os modelos mais “novos” em que os braços são talhados juntos ao corpo e as pernas não estão muito distantes uma da outra, ocorrendo o caso de o corte que as separa indo até a região da cintura ou não. Esse último modelo apresenta formas mais tridimensionais e, no tocante à representação, é o que mais se assemelha à forma humana.

Assim como no primeiro modelo, que Isarire nomeou de *Iruureá*, estes dois últimos modelos em que as bonecas são “escavadas”, ele nomeou por *irutijurá*. Não ficou muito nítida essa nomeação, ao que parece o primeiro termo se refere à forquilha e o segundo à “escavação”, nas palavras do meu interlocutor (Figura 11).

Figura 11 - Tipologia de (k)awá-(k)awá conforme classificação de Isarire Karajá



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Conforme observou Maria Heloísa Fénelon Costa em relação às *ritxoko*, “tudo indica que houve uma tentativa do artista de aproximação ao registro veraz da anatomia dos modelos humanos” (1978, p. 53). Contudo a autora é categórica ao afirmar que

a renovação estilística atinge apenas superficialmente outras modalidades da arte figurativa, entre as quais contando-se o fabrico das bonecas de madeira, as *karwakáwa*, material este muito menos suscetível que a argila de ser dominado pelo artesão. Mantém-se nas figuras de madeira o aspecto rígido, cilíndrico ou retangular, do bloco onde são talhadas. Apenas se acrescentaram às figuras, braços retangulares e sem movimentação, o que não transforma de modo essencial o modelo antigo. (Costa, 1978, p. 160).

O argumento de Fénélon Costa é quase todo acertado, principalmente quando se analisa a variação estilística do ponto de vista da matéria-prima. De fato, a cerâmica é muito mais “susceptível” à manipulação que a madeira, e isso resulta em técnicas diferentes: de um lado a modelagem e de outro o entalhamento. No entanto, quando afirma que não há uma mudança “essencial” em relação ao modelo antigo pelo fato de “apenas” se ter acrescentado braços retangulares, ousa discordar da autora. Afinal, dentro das tipologias de bonecas de madeira há aquelas que, mesmo tendo pouca movimentação se comparadas às de cerâmica, são estilística e esteticamente bem diferentes em relação aos modelos “antigos” (Figura 12).

Figura 12 - Um exemplo de variação estilística entre duas (k)awá-(k)awá



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Retomando a proposta classificatória de Baudrillard, outra categoria na qual as bonecas podem ser classificadas é quanto ao grau de exclusividade ou de socialização no uso. Para além da sua funcionalidade lúdica e pedagógica, a *(k)awá-(k)awá* também atende a uma demanda comercial. Se num primeiro momento (o do seu surgimento) ela está condicionada a ser objeto de uso exclusivo das crianças iny-karajá, posteriormente ela será feita para servir de peça de decoração para turistas, num momento sendo “oferecidas como agrado”, depois sendo vendidas diretamente por quem as fez ou então por atravessadores que adquiriam tais peças nas aldeias e depois as vendiam, com uma margem de lucro considerável, na cidade. Ainda sobre a socialização do uso, esses objetos feitos nas aldeias e vendidos nas cidades, vão compor coleções etnográficas de museus e farão parte de uma outra ordem de objetos: aqueles que são fetichizados.

Uma vez retirados de seu contexto “original” e encaminhados às instituições museais, tais objetos acabam por compor um arranjo artificial (o pleonasma é proposital aqui) de uma suposta harmonia étnica. Ainda que numa mesma reserva, sala de exposição ou vitrine, se tenha objetos oriundos de povos e sociedades que são historicamente conflitantes. Acerca dessa notabilização “repentina” dada a um artefato etnográfico, James Clifford ventila algumas ideias interessantes.

Em sua obra *Dilemas da cultura, ao analisar a exposição ‘Primitivismo’ en el arte del siglo XX: afinidad de lo tribal y lo*

moderno”, Clifford argumenta que os objetos etnográficos ali expostos

Son viajeros: algunos vienen del folklore y de museos etnográficos en Europa, otros de galerías de arte y colecciones privadas. Han viajado en primera clase al Museo de Arte Moderno, cuidadosamente embalados y asegurados por sumas importantes. Los anteriores alojamientos han sido menos lujosos: algunos fueron robados, otros “comprados” por una bagatela por administradores coloniales, viajeros, antropólogos, misioneros y marineros en puertos africanos. Estos objetos no occidentales han sido a su turno curiosidades, especímenes etnográficos, creaciones de arte mayor. Después de 1900 comenzaron a aparecer en mercados de pulgas europeos, moviéndose desde allí entre los estudios de vanguardia y los apartamentos de los coleccionistas. Algunos llegaron a descansar en los sótanos sin calefacción de “laboratorios” de museos de antropología, rodeados de objetos de la misma región del mundo. Otros encontraron extraños compañeros de ruta, iluminados y rotulados en extrañas cajas de exhibición. Ahora en la calle 53 Oeste se entremezclan con obras de maestros europeos. (Clifford, 2001, p. 229).

Interessante verificar na análise de Clifford a mudança das paisagens pelas quais o objeto passa. Desde sua elaboração pela comunidade local até chegar a uma vitrine de museu há uma curva “ascendente” quanto à fetichização e consequente mercantilização dos artefatos etnográficos. Se num momento anterior à coleta por compra, troca ou saque e à classificação feitas por um “profissional” qualificado para isso, o objeto “nada” mais é que uma peça que atende às demandas funcionais¹⁷ do grupo que o produziu, após a coleta, tal objeto entra numa cadeia sem fim de elaborações teóricas que fazem acerca de si, e na medida que se torna mais teorizável, maior seu nível de exposição enquanto um objeto a ser observado, analisado, desejado e admirado. É nesse sentido que argumento a mudança de paisagem pela qual passa esse material.

Considerações finais

Quando já estava na fase final da pesquisa, tive um diálogo com Sinvaldo Wahuá Karajá, professor da Secretaria de Estado de Educação do Estado de Goiás. Quando disse a ele que estava desenvolvendo uma pesquisa sobre as bonecas, ele demonstrou interesse em saber como estava

17 Uso aqui uma noção macro da ideia de funcionalidade, não restringindo o substantivo somente à ideia de que um objeto tem uma ou outra função. Aliás, a(s) demanda(s) pode(m) ser de variadas formas e com variados fins, por exemplo: uma cesta de fibra vegetal pode ser feita para carregar alimento e depois ser vendida para um comprador interessado em tal arte ou, ainda, ser elaborada como encomenda de algum pesquisador.

fazendo minhas abordagens do tema e me trouxe uma interessante perspectiva quanto à origem desse artefato.

Conforme me contou, as primeiras bonecas de madeira eram feitas das madeiras que o rio levava em sua correnteza e ia depositando às suas margens. Esses pedaços de madeira, troncos de árvore, por ficarem tempo razoável em contato com a água e depois depositados nas areias das praias que se formam quando o rio começa a baixar suas águas, a partir do mês de abril, acabavam por “apodrecer” ou, para usar a expressão dita por Sinvaldo, viravam “madeira puba”. A madeira nesse estado ficava “macia” e com isso facilitava o entalhe. Na sequência me relatou que a motivação por trás dos entalhes das tais “madeiras pubas” era o fato de as ceramistas nem sempre encontrarem barro que possibilitasse o feitiço das *ritxoko*. Sendo assim, na ausência do barro para se fazer bonecas para que as meninas brincassem, usava-se a madeira como matéria-prima para, assim, terem bonecas para as brincadeiras das crianças.

Os índices de alta e baixa precipitação das chuvas delimitam duas etapas que orientam a vida no Araguaia. Nos meses de maio a setembro, as chuvas são escassas. O volume de água do rio Araguaia se reduz e predominam as imensas praias brancas. Quando entra outubro, as águas do rio crescem velozmente. (Lima Filho, 1994, p. 21).

Outro dado trazido por Sinvaldo, dizia respeito ao nome das bonecas. Ele contou que quando criança ouvia sua mãe se referir à (k)awá-(k)awá como *Kreharwá*. Em

iny rybè, o nome *krèhawá* significa lugar do martim-pescador,¹⁸ a partícula *krè* significa martim-pescador, ave muito comum em regiões alagadiças, orlas marítimas e margens de rios. Já a partícula *hawá* significa lugar de, de forma que a boneca de madeira talhada em madeira podre é o lugar do martim-pescador.

A interpretação supracitada, da boneca ser chamada como lugar do martim-pescador, faz sentido quando se observa os hábitos dessa ave. É comum, quando se está às margens do rio ou navegando por ele, ver que quando o martim-pescador não está em sobrevoo, ele geralmente procura algum tronco de árvore, ou um galho próximo à água, para pousar. Em algumas situações esses troncos são exatamente os tais troncos levados pela correnteza do rio e que se depositam nas margens ou nas praias do rio. Outro dado interessante na história narrada é a motivação em se fazer as bonecas, uma vez mais a tese de que tanto as *ritxoko* quanto as *(k)awá-(k)awá* são objetos lúdico-pedagógicos (Campos, 2007; Whan, 2010) faz sentido. Na impossibilidade de se fazer/ter uma, se faz/tem a outra, não cessando as brincadeiras e o aprendizado das crianças iny-karajá.

Referências

APPADURAI, Arjun. Mercadorias e a política de valor. In: APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob*

18 “Martim-pescador-pequeno”, *Chloroceryle cf.americana* (Gmelin, 1788) (Coraciiformes, Alcedinidae).

- uma perspectiva cultural. Tradução de Agatha Bacelar. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2008. p. 15-87.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CAMPOS, Sandra Lacerda. *Bonecas karajá: Apenas um brinquedo? Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, v. 12, p. 233-248, 2002.
- CAMPOS, Sandra Lacerda. *Bonecas karajá: modelando inovações, transmitindo tradições*. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Ciências Sociais-Antropologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CASTRO FARIA, Luis de. *A figura humana na arte dos índios Karajá*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil-Museu Nacional, 1959.
- CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.
- COSTA, Maria Heloísa Fénelon. *A arte e o artista na sociedade Karajá*. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.
- KARAJÁ, Isarire. *Algumas informações sobre Kawakarwa*. Mensagem recebida pelo Facebook Messenger <www.facebook.com> em 27 de outubro de 2015. Disponível em: www.facebook.com. Acesso em: 27 de outubro de 2015.
- KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: KOPYTOFF, Igor. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Tradução de Agatha Bacelar. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2008. p. 89-124.
- LEITÃO, Rosani Moreira, LIMA, Nei Clara de, LIMA FILHO, Manuel Ferreira, SILVA, Telma Camargo da. *Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia*. Dossiê descritivo do modo de fazer *ritxoko*. Goiânia, GO: Museu Antropológico/UFG, 2011. Não publicado.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *Hetohokỹ*: um rito karajá. Goiânia: Editora UCG, 1994.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Cosmologia, mitos ritos. In: ISA. *Povos indígenas no Brasil*. Goiânia, dez. 1999. Disponível em: <http://www.sociambiental.org/pt/povo/karaja/374>. Acesso em: 20 jul. 2014.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *William Lipkind e as trilhas de uma coleção karajá*: memória, atores e agência. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2015. Não publicado.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; SILVA, Telma Camargo da. Arte de saber fazer grafismos nas bonecas karajá. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, RS, v. 18, p. 45-74, 2012.

MAYBURY-LEWIS, David. *O selvagem inocente*. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

NUNES, Eduardo Soares. *No asfalto não se pesca*: parentesco, mistura e transformação entre os Karajá de Buridina (Aruanã- GO). 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2012.

NUNES, Eduardo Soares. *Transformações karajá*: os “antigos” e o “pessoal de hoje” no mundo dos brancos. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

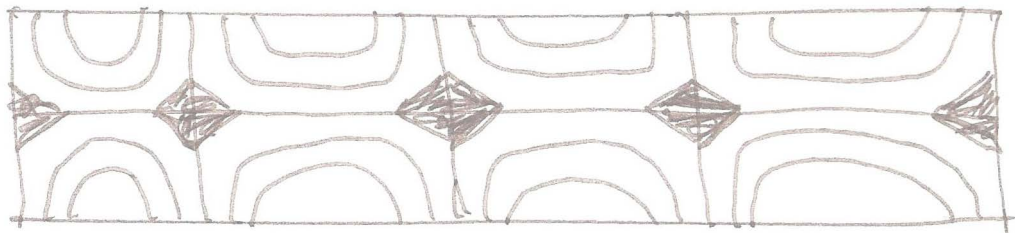
RIBEIRO, Berta Gleizer. *Dicionário do artesanato indígena*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

RIBEIRO, Darcy. Arte Índia. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 1, p. 49-87.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. *A caminhada de Tanỹxirwê*: uma teoria javaé da História. 2008. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Antropologia da Divisão de Ciências Sociais, Universidade de Chicago, Chicago, Illinois, 2008.

SIMÕES, Mário Ferreira. *Cerâmica karajá e outras notas etnográficas*. Organizado por Manuel Ferreira Lima Filho e Maria Eugênia Brandão Alvarenga. Goiânia: UCG Editora, 1992.

WHAN, Chang. *Ritxoko: a voz visual das ceramistas Karajá*. 2010. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.



As bonecas de cerâmica iny-karajá e a pedagogia das ceramistas mestras¹

Rosani Moreira Leitão

-
- 1 Uma primeira versão deste trabalho foi apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada de 3 e 6 de agosto de 2014, em Natal/RN, no GT 63: “*Novas fronteiras do fazer antropológico: diálogos entre pesquisadores, consultores e gestores das políticas indigenistas de educação*”, sob a coordenação de Elizabeth Maria Beserra Coelho (UFMA) e Mariana Paladino (UFF). Este capítulo é, portanto, uma versão ampliada e revisada do mesmo. Dediquei a primeira versão à etnóloga e museóloga Edna Luísa de Melo Taveira (*in memoriam*), minha orientadora de trabalho de conclusão de curso na graduação em Ciências Sociais (1991) e coorientadora no mestrado em Educação (1994 – 1997), na UFG. A professora Edna Taveira foi a principal responsável pelo meu encontro com os Karajá. Na atual versão, estendo a minha homenagem a Komytira Karajá e Koaxiro Karajá, ceramistas da aldeia Santa Isabel do morro, que faleceram em 2020, em decorrência da pandemia causada pela covid-19.

Considerações iniciais

O reconhecimento das bonecas de cerâmica do povo Iny-Karajá – as *ritxoko*² – como patrimônio cultural imaterial brasileiro, em fevereiro de 2012, pelo Instituto do Patrimônio histórico e Artístico Nacional (Iphan), conferiu maior visibilidade à cerâmica figurativa produzida pelas mulheres iny-karajá, já reconhecida por pesquisadores e instituições museológicas e culturais, nacionais e estrangeiras, como uma significativa porta de acesso aos muitos significados do seu universo social, cultural e cosmológico, considerando suas várias dimensões. Expressão artística das mulheres iny-karajá e ícones de uma tecnologia oleira do Araguaia, as *ritxoko* são também artesanatos destinados à venda e fonte de renda para as famílias das ceramistas. Mas são, sobretudo, formas especializadas e complexas de interpretação e representação do mundo, materializado pelas mãos das ceramistas através da arte de modelar o barro.

Todas essas dimensões da cerâmica figurativa iny-karajá já foram apontadas por diversos pesquisadores, que, de modo geral, enfatizaram os saberes relacionados às bonecas como base para explicação e reprodução do mundo social e cosmológico iny-karajá. Em especial, o sentido educativo das *ritxoko* foi abordado por Castro Faria,

2 O iny rybè, língua de origem Macro Jê, falada pelo povo Iny-Karajá, diferencia as modalidades de falas masculina e feminina. A fala feminina é mais complexa, possuindo fonemas a mais. A palavra *ritxoko* é usada neste capítulo conforme a fala feminino. Na fala dos homens a forma correta é *ritxoo* (Borges, 1997).

Fénelon Costa, Darcy Ribeiro e Sandra Campos e, mais recentemente, pelo grupo de pesquisadores, que elaborou o *Dossiê descritivo dos modos de fazer ritxoko*, um dos produtos da pesquisa que fundamentou o pedido de registro acima mencionado, de cuja equipe fiz parte.³

Neste capítulo, após breves considerações acerca do povo Iny-Karajá e do contexto etnográfico de produção de sua cerâmica figurativa, as *ritxoko*, procuro contribuir com essa discussão, refletindo particularmente sobre o saber especializado das grandes ceramistas e o papel assumido por elas como formadoras de novas gerações, motivo pelo qual são denominadas “ceramistas mestras”.⁴

3 O Projeto “Bonecas karajá: arte memória e identidade indígena no Araguaia” teve como produtos finais o *Dossiê descritivo dos modos de fazer ritxoko* (2011) e o vídeo *Ritxoko* (2012). Além de mim, fizeram parte da equipe as antropólogas Nei Clara de Lima e Telma Camargo da Silva, o antropólogo Manuel Ferreira Lima Filho e as estagiárias Michelle Nogueira de Resende e Núbia Vieira Teixeira. Na sua segunda fase, realizada no ano de 2011, o projeto contou com a participação de vários colaboradores karajá: Sinvaldo Wahuka Karajá, na tradução e revisão da língua iny-karajá; Dibexia Karajá, Terraluna Karajá e Tekwala Karajá, como interpretes e assistentes de pesquisa na aldeia de Santa Isabel do Morro. O vídeo foi produzido em parceria com a empresa Olho Filmes. A pesquisa contou com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (Fapeg) e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), e com a gestão financeira da Fundação de Apoio à Pesquisa da UFG (Funape). Fizeram ainda parte da equipe, Maira Torres Correa, como representante do Iphan, e Edna Luísa de Melo Taveira e Patrícia de Mendonça Rodrigues, como consultoras eventuais.

4 Para mais informações, ver Leitão *et al.* (2012).

A maioria das informações etnográficas que subsidiaram a elaboração deste capítulo datam dos anos de 2009 a 2012 e foram obtidas no âmbito do projeto “Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia”, realizado junto as comunidades Iny-Karajá da Ilha do Bananal e do estado de Goiás, nas aldeias Santa Isabel do Morro, Wataù, Werebia, JK (Ilha do Bananal, TO), Buridina e Bdê-Burè (no município de Aruanã-GO).⁵ Também recorro as minhas notas etnográficas e experiências pessoais anteriores e posteriores com os Iny-Karajá, com os quais tive os primeiros contatos ainda na década de 1990, quando realizei pesquisa de campo, na aldeia Santa Isabel do Morro, para a elaboração de minha dissertação de mestrado, abordando o tema educação escolar indígena.⁶ A denominação “ceramistas mestras” foi utilizada no *Dossiê descritivo dos modos de fazer ritxoko*, a partir das falas de alguns interlocutores iny-karajá e considerando o papel pedagógico assumido pelas próprias ceramistas, que muitas vezes se autoidentificam como professoras.

5 A pesquisa foi executada pelo Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, em parceria com o Iphan teve como objetivo descrever os modos de fazer as bonecas de cerâmica – *ritxoko* –, confeccionadas pelas mulheres iny-Karajá, bem como conhecer seus usos e significados, visando oferecer subsídios para a fundamentação do processo de registro destas bonecas como patrimônio cultural imaterial brasileiro, registro concedido pelo Iphan em janeiro de 2012.

6 A pesquisa resultou na dissertação de mestrado *Educação e Tradição: o significado da educação escolar para o povo Karajá de Santa Isabel do Morro* (Leitão, 1998).

Os Iny-Karajá, o rio Araguaia e o contexto etnográfico de produção das *ritxoko*

O povo Iny-Karajá, ou o povo Iny, como se autodenominam, habitam todo o vale do rio Araguaia, na região Central do Brasil, abrangendo, de norte a sul, parte dos estados do Pará, Mato Grosso, Tocantins e Goiás. A maior parte da população está concentrada na Ilha do Bananal, considerada a maior ilha fluvial do mundo. São filiados à família linguística karajá, ou iny rybè, do tronco linguístico Macro-Jê, e somam um total aproximado de 5.000 pessoas divididas em três subgrupos: Iny-Xambioá (situados ao norte), Iny-Javaé (que vivem nas proximidades do Rio Javaé, braço direito do rio Araguaia) e os Iny-Karajá, propriamente ditos, que vivem mais ao sul, contando aproximadamente com uma população de 3.000 pessoas (Funasa, 2016). Nas últimas décadas, nota-se uma retomada da autodenominação *Iny*, principalmente nos textos escritos pelos professores e professoras e jovens que estão cursando ou concluíram o ensino superior, ou chegaram à pós-graduação. Neste caso, para se distinguirem dos Xambioá e dos Javaé, se autodenominam como Iny-Karajá.

Como outros povos Jê do Brasil Central, os Iny-Karajá têm como unidade básica de organização social as famílias extensas matrilocais, que formam grupos ou segmentos familiares, tendo como referência as residências maternas das mulheres (Figura 1). Além dos grupos definidos pelas relações de parentesco, a sua organização social e política também se orienta por uma marcada opo-

sição entre mundos masculino e feminino, evidenciada na mitologia, nos rituais, na demarcação dos espaços nas aldeias, onde o privado diz respeito ao domínio doméstico, feminino, ao passo que o espaço público, estruturalmente e tradicionalmente, está associado ao domínio masculino, este último representado simbolicamente pela casa dos homens, casa dos Ijasò, ou casa de Aruanã, espaço interdito às mulheres.⁷

Figura 1 - Vista parcial da aldeia Santa Isabel do Morro/*Hawalò*



Fonte: Acervo do projeto “Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia”, Museu Antropológico/UFG/Iphan. Fotografia de Rosani M. Leitão, 2010.

7 Apesar de estruturalmente marcada pela oposição entre mundo masculino e feminino e da suposta prerrogativa dos homens no que refere às decisões políticas, principalmente nos dias atuais, esses limites já não operam de forma tão rígida, sendo observada a presença e atuação das mulheres em espaços públicos e políticos importantes, inclusive, em atividades xamânicas.

A presença dos Iny-Karajá na região é imemorial, sendo comprovada por pesquisas arqueológicas que constatam a presença de cerâmica, cuja técnica de confecção é semelhante à usada hoje, há pelo menos 800 anos.⁸ Essa imemorialidade também está presente em toda cosmologia iny-karajá, sobretudo nas narrativas míticas. O mito de origem iny-karajá, nas suas variadas versões, traz como principal referência de ocupação espacial o rio Araguaia, o *Berohokỹ*, (rio grande) narrando a ocupação deste espaço a partir da saída dos Iny-Karajá do fundo das águas e a posterior a distribuição da sua população, ao sul e ao norte, bem como à fundação das aldeias no mesmo.

Segundo uma das versões do referido mito de origem, antes de virem para o plano terreno, os Iny-Karajá moravam numa grande aldeia, no fundo do rio Araguaia e formavam a comunidade dos *Berहतxi Mahãdu*, povo do fundo das águas. Vieram para a terra como consequência da desobediência de Wokubedu, que saiu para caçar, quando devia guardar resguardo e se manter em reclusão, em razão do nascimento do seu filho. Durante a caçada, o personagem mítico transgressor encontrou uma passagem e ficou curioso para saber o que existia do outro lado, atravessando a mesma e chegando à superfície da terra. Ficou encantado com a beleza das praias e riquezas do lugar. Havia espaço para correr e morar; a água era fresca, o clima era agradável, havia muitas frutas nativas e muita caça. As gaiivotas cantavam e muitos outros pássaros voavam no

8 Para mais informações, ver Wust (1975).

céu. Impressionado, ele voltou para contar o que vira e, depois de muito insistir com os demais, conseguiu convencer todo o povo a se mudar para a superfície. No fundo das águas, permaneceu apenas *Koboì* e sua família, cujo formato gordo e arredondado não os permitiu sair pelo buraco que era muito estreito. Algum tempo depois, os que saíram começaram a ver árvores secas e animais mortos e a perceber que na terra havia doenças e morte. Tentaram voltar ao lugar de origem, mas a passagem havia sido fechada por ordem de *Kboz*, chefe do povo das águas. Não podendo voltar, se instalaram rio acima e rio abaixo, povoando todo o vale do rio Araguaia e deixando no fundo das águas parte do povo que segue vivendo ali, como iny-karajá. Assim, o povo Iny-Karajá é, ao mesmo tempo, da terra e das águas.⁹

A distribuição espacial das atuais aldeias iny-karajá ao longo do rio mantém uma associação simbólica com os lugares mencionados no mito onde o rio Araguaia, *Berohokỹ*, é uma importante referência na configuração não apenas

9 O mito de origem iny-karajá é recorrentemente mencionado em trabalhos acadêmicos de autores iny-karajá, em versões que, apesar de manter uma estrutura, variam conforme o narrador e o subgrupo a qual ele pertence. A primeira vez que ouvi pessoalmente a narração do mito foi em 1996, feita por Maluaré, líder ritual da aldeia Santa Isabel do Morro, hoje já falecido. Entretanto, a versão narrada por Maluaré não mencionou o personagem Wokubedu. Ele falou simplesmente de um rapaz que saiu para caçar. Essa versão, que destaca o personagem Wokubedu, e sua transgressão, foi relatada por Sinvaldo Wahuká Karajá, amigo de longa data, em outubro de 2011, durante uma conversa informal que tivemos sobre o seu trabalho de conclusão de graduação no curso de Licenciatura em Educação Intercultural da UFG, no qual o mito de origem foi objeto de estudo (Leitão, 1997; Karajá, 2012).

do território, como espaço físico, mas também como espaço social e cosmológico. E a produção cerâmica figurativa iny-karajá, está intimamente ligada a esse território, ao rio e a essa cosmologia.

A atividade oleira das mulheres iny-karajá é orientada pela alternância entre as duas estações, caracterizadas pela presença ou ausência de chuvas. De outubro a março, devido à intensidade das chuvas, as águas transbordam alagando todas as partes baixas da ilha e do vale do Araguaia. De abril a setembro, com a ausência das chuvas, o volume de águas diminui trazendo novamente a paisagem formada pelas praias, bancos de areia, lagos e margens, antes submersos. Esse movimento cíclico de alta e baixa das águas do Araguaia também determina o calendário ritual e define a intensidade da produção cerâmica (Figuras 2 e 3).

Figura 2 - Vista aérea da aldeia Santa Isabel do Morro/*Harwalò*, em época de cheia do rio Araguaia. Ilha do Banana (TO).



Fonte: Acervo do projeto “Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia”. Museu Antropológico/UFG/Iphan. Fotografia de Neto Borges, 2011.

Figura 3 - O rio Araguaia em época de cheia, nas proximidades da aldeia Wataù, Ilha do Banana (TO)



Fonte: Acervo do projeto “Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia”. Museu Antropológico/UFG/Iphan. Fotografia de Manuel Ferreira Lima Filho, 2011.

Na estação chuvosa, as águas inundam as margens do rio, dificultando e às vezes impossibilitando o acesso aos barreiros, fontes da principal matéria-prima para a atividade oleira das mulheres iny-karajá. Principalmente nas grandes aldeias da Ilha do Bananal, é neste mesmo período que ocorre o mais elaborado ritual iny-karajá, a festa da casa grande, *Hetohoky*, ritual de iniciação dos meninos à vida adulta, cujos preparativos e realização exige um investimento social de toda a comunidade.¹⁰

Embora a decisão e o planejamento das festividades do *Hetohoky* ocorram bem antes, o período intensivo da iniciação dos meninos tem início no final da temporada de baixa do Araguaia e início do período chuvoso, entre os meses de agosto e setembro, e se encerra entre os meses de março e abril, no final do período das chuvas. De acordo com relatos

10 Para mais informações, ver Lima Filho (1994).

de interlocutores iny-karajá, no passado esse período intensivo de aprendizado era ainda maior. Atualmente, tem duração aproximada de seis meses, que coincidem com a estação chuvosa e com o período de cheia do Araguaia (Figura 4).

Figura 4 - Cena ritual do *Hetohoky*, iniciação dos meninos à vida adulta. Aldeia Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal (TO)



Fonte: Acervo do projeto “Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia”. Museu Antropológico/UFG/Iphan. Fotografia de Rosani M. Leitão, 2011.

Nos meses anteriores à cerimônia de encerramento do *Hetohoky*, a produção artesanal cotidiana, se não é totalmente interrompida, diminui bastante a sua intensidade, dando lugar à produção dos artefatos considerados “originais” e destinados exclusivamente ao uso ritual. Toda a comunidade interrompe um tempo profano e adentra em um tempo sagrado, em que o trabalho coletivo e os valores comunitários são prioridade: buscar doações e acumular alimentos para distribuir durante as festividades; confeccionar os “enfeites”

próprios para a indumentária festiva, para o uso das pessoas da família; confecção das esteiras e dos banquinhos rituais; preparação das tintas para a pintura corporal; aquisição das matérias primas (palhas, pigmentos, penas, cera, madeiras etc.); limpeza dos espaços públicos; construção das casas rituais e do mastro; preparação e distribuição de alimentos, entre outras providências (Leitão, 1998).

Encerradas as atividades do *Hetohoky*, a partir do mês de abril, na estação seca, o volume de águas do Araguaia diminui gradativamente, permitindo o acesso aos barreiros, locais de coleta da argila para a produção das bonecas, e facilitando os processos de secagem e queima das peças.

Assim, com a chegada da estação seca o ritmo de produção das *ritxoko* é retomado, chegando a sua alta entre os meses de junho e agosto, quando chegam turistas para aproveitar as temporadas de praias do Araguaia e que desejam levar alguma lembrança da região ou comprar alguma peça bonita para decorar suas casas. Mas não apenas as praias trazem visitantes ao Araguaia e compradores para a cerâmica iny-karajá. Não são raras as encomendas por parte de pesquisadores, colecionadores e museus. Durante as etapas de pesquisa de campo do projeto “Bonecas karajá: arte memória e identidade indígena no Araguaia” (2009 a 2012), foram encontradas nas residências das ceramistas mais reconhecidas, cópias de catálogos e de fotografias de coleções de alguns museus, que foram trazidas ou enviadas pelos compradores, direcionando a produção das ceramistas para peças, de determinadas formas e representações de de-

terminados personagens, que desejavam adquirir. Algumas peças, classificadas pelas ceramistas como de modelos antigos, antes fabricadas principalmente para fins lúdicoeducativos vão sendo inseridas na produção para a venda, provocando comentários, despertando curiosidades dos mais jovens, motivando diálogos entre gerações e produzindo novas experiências e saberes que circulam entre as mulheres no interior de determinados grupos familiares¹¹ (Figura 5).

Figura 5 - Vista do rio Araguaia em época de seca. Ilha do Bananal (TO)



Fonte: Acervo do projeto “Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia”, Museu Antropológico/UFG/Iphan. Fotografia de Rosani M. Leitão, 2010.

Nas aldeias iny-karajá do município de Aruanã-GO (Buridina e Bdè-Burè), situadas dentro ou muito próximas da cidade, o crescimento urbano e a redução drástica do

11 Algumas ceramistas armazenam matérias primas e dão continuidade à produção, em função de encomendas externas. Embora em ritmo mais lento, essa produção segue nos breves intervalos das obrigações rituais, como pude observar, em março de 2011, nas residências de Mahuederu, Mayxà e Wrearu, que tentavam concluir um conjunto grande de peças para atender a um pedido de um colecionador francês.

território pelo avanço dos não indígenas levaram as ceramistas e suas famílias a quase total perda do acesso às fontes de matérias-primas para sua produção artesanal, inclusive, aos barreiros. Atualmente, para manter a sua produção estas ceramistas compram blocos de argila já processada nas olarias da Cidade de Goiás, antiga capital goiana, situada a 170 quilômetros das aldeias. Entretanto, graças à recuperação de parte do território, as ceramistas estão empenhadas em retomar formas tradicionais de produção, iniciando um processo de localização dos antigos barreiros e de formação das crianças para explorá-los no futuro.¹²

Nestas aldeias, há muito não ocorre o ritual do *Hetohoky*. Nos últimos anos, algumas famílias estão retomando, de forma mais sistemática, os intercâmbios com os parentes da Ilha do Bananal, especialmente com a aldeia *Hawalò* Mahãdu, ou Santa Isabel do Morro e, em alguns casos, levando os jovens para participarem dos principais momentos cerimoniais deste ritual.¹³

12 Leitão *et al.* (2012).

13 Estes intercâmbios são promovidos principalmente pelo Projeto de Educação e Cultura Maurehi, criado no início da década de 1990, por Raul Hawakate Mauri dos Santos, cacique da aldeia Buridina, em parceria com a professora Maria do Socorro Pimentel da Silva, professora da UFG, falecida em maio de 2021, em decorrência da pandemia provocada pela covid-19. Para a realização do projeto, eles buscaram o apoio de outros pesquisadores e instituições (UFG, PUC-GO e Funai) e, com o mesmo, Raul concretizava, segundo ele próprio, o sonho de seu falecido avô Maurehi, que preocupado com as perdas territoriais e com o enfraquecimento das práticas tradicionais e da língua materna, sonhava desenvolver atividades de fortalecimento cultural voltadas principalmente para as gerações jovens.

A técnica, a arte e o conhecimento complexo das ceramistas mestras

As boas ceramistas, reconhecidas internamente, são aquelas que além de dominarem as técnicas de confecção da cerâmica e de possuírem habilidades artísticas necessárias à modelagem e decoração dos artefatos que criam, também possuem um profundo conhecimento sobre o território e o meio ambiente que oferecem as matérias-primas que sustentam o seu ofício, bem como sobre o universo cultural iny-karajá e à sua cosmologia, já que os objetos representados através da cerâmica figurativa retratam esse universo cultural nos seus aspectos materiais e simbólicos.

De uma massa plástica composta de uma mistura de barro, *suù*, e cinza, *marvysidè*, umedecidos com água, as *ritxoko* ganham forma, adquirindo coloração específica, após a queima, conforme os tipos de argila e seus locais de coleta. O barro que produz uma cerâmica de cor clara, acinzentada, abundante na Ilha do Bananal, é coletado nas margens e barrancos do Araguaia e trazido para as casas pelas próprias mulheres ou por seus esposos, genros ou filhos, é o preferido pelas ceramistas de Santa Isabel do Morro, Hawaló Mahãdu, para modelar suas bonecas¹⁴ (Figura 6).

14 Para mais informações, ver Leitão *et al.* (2012).

Figura 6 - Oficina de produção de *ritxoko* com a ceramista Diraci Karajá. Ilha do Bananal (TO).



Fonte: Acervo do projeto “Bonecas karajá como patrimônio cultural do Brasil: contribuições para a sua salvaguarda”. Museu Antropológico/UFG/Iphan. Fotografia de Idjaruma Karajá, 2017.

Não existe uma forma única de fazer *ritxoko*. Cada ceramista procede conforme as propriedades do barro, as peculiaridades de seu processo de aprendizagem, o conhecimento acumulado sobre as matérias-primas, o domínio das técnicas e as suas habilidades artísticas e criativas, que mesmo operando a partir de padrões culturalmente adquiridos, conferem características singulares às suas peças, que permitem, em muitos casos, a identificação da autoria das mesmas.

A secagem e a queima também exigem um saber especializado, conhecimentos acerca da temperatura e umidade do tempo, das madeiras próprias para a preparação

do fogo, das medidas de tempo referente às duas fases da queima, entre outros fatores. O não conhecimento das matérias-primas e condições adequadas à produção comprometem a qualidade das peças, resultando em imperfeições como manchas e rachaduras. Esses problemas podem ser mais ou menos controlados, conforme a experiência e os conhecimentos acumulados pela ceramista (Figuras 7 e 8).

Figura 7 - O processo de secagem das *ritxoko* de Lawarideru, ceramista mestra da aldeia Santa Isabel do Morro/*Harwalò*, Ilha do Bananal, TO



Fonte: Acervo do projeto “Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia”. Museu Antropológico/UFG/Iphan. Fotografia de Rosani M. Leitão, 2010.

Figura 8 - Iraci Hiwelaki, ceramista da aldeia Buridina, coletando lenha para preparação da cinza, uma das matérias-primas na confecção das *ritxoko*. Aruanã (GO).



Fonte: Acervo do projeto “Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia”. Museu Antropológico/UFG/Iphan. Fotografia de Manuel Ferreira Lima Filho, 2011.

A decoração das peças também requer conhecimentos especializados sobre as matérias-primas, a preparação dos pigmentos, e sobre os padrões gráficos, além de habilidades artísticas, que resultam em traços e desenhos mais ou menos perfeitos. Sem a pintura, as simples formas modeladas já são suficientes para uma identificação prévia das figuras representadas, mas são consideradas inacabadas pelas ceramistas. Os grafismos escolhidos completam a caracterização dos personagens e cenas que querem representar. “É a pintura que deixa a boneca bonita”, afirma Jandira, ceramista mestra de Bdè-Burè, referindo-se a uma estética e a uma beleza contextualizada pelos valores e símbolos culturais do mundo iny-karajá, que vai permitir por meio

dos detalhes gráficos a identificação de figuras masculinas e femininas, crianças, jovens, adultos ou idosos, solteiros e casados, guerreiros, cenas cotidianas, personagens míticos e rituais etc. (Figura 9).

Figura 9 - Karitxama, ceramista da aldeia Buridina, Aruanã (GO)



Fonte: Acervo do projeto “Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia”. Museu Antropológico/UFG/Iphan. Fotografia de Rosani M. Leitão, 2010.

Existe um conhecimento básico referente à tecnologia oleira iny-karajá que, de modo geral, é compartilhado por todos, em especial pelas mulheres adultas, mesmo por aquelas que preferem confeccionar outros artefatos cerâmicos. O fazer cerâmica é um ofício feminino, e as meninas crescem vendo e acompanhando o trabalho de avós, tias e

mães e outras mulheres adultas do seu grupo familiar. A técnica não é propriedade de uns e outros, em particular, e não é praticada de forma isolada do cotidiano das crianças e da comunidade em geral. Pelo contrário, está disponível, difusa e amplamente compartilhada.

A aldeia Santa Isabel do Morro, ou Hawalò Mahãdu, reconhecida pela excelência das suas ceramistas, é apontada como centro difusor da cerâmica figurativa para as demais aldeias iny-karajá, conta com uma extensa lista de mulheres ceramistas. Mas o conhecimento dessas mulheres varia muito e a maioria não domina por completo os saberes inerentes *às ritxoko*. Algumas são capazes de modelar uma variedade de figuras e cenas, abrangendo sequências inteiras de uma narrativa mítica, além de conhecerem os padrões gráficos que decoram a cerâmica. Outras executam modelagens perfeitas, mas não sabem muito bem as formas corretas de preparação da massa ou de execução do acabamento e da queima das peças. Outras ainda sabem fazer a pintura e decoração das peças, mas, nem sempre conhecem todos os significados dos grafismos. No interior de cada grupo familiar, ceramistas mais ou menos experientes trabalham juntas, sendo que algumas, sobretudo as mais jovens, desempenham papéis auxiliares no processo.

Geralmente, os critérios de avaliação de uma boa cerâmica se referem aos aspectos físicos das peças, tais como: textura lisinha, cores e tonalidades homogêneas, ausência de manchas de fuligem e rachaduras, decoração conforme os padrões gráficos, pintura cuidadosa, com traços firmes e delicados etc.

No entanto, algumas ceramistas são recorrentemente destacadas não só como exímias ceramistas, mas também como sábias ou mestras. Em muitos casos, ao apontarem essas especialistas, pessoas da comunidade reconstróem uma genealogia de mulheres que marcaram a história da cerâmica figurativa e ensinaram a outras mulheres até chegar a uma geração atual de mestras. Elas são definidas e, muitas vezes, se autodefinem como professoras. Status que, frequentemente, é legitimado pelas muitas encomendas que recebem, pelos convites para ministrarem oficinas em eventos, ou para ensinarem a outras mulheres de outras aldeias, ou ainda para trabalharem com as crianças a convites das escolas das suas próprias aldeias.¹⁵

Como alguns dos nossos grandes mestres, na maturidade de suas carreiras acadêmicas, falam com propriedade, segurança e sabedoria plena, demonstrando um domínio completo do *habitus* inerente ao seu ofício e exortando os seus pupilos a buscarem a excelência naquilo que escolheram como profissão, as ceramistas mestras também observam meticulosamente o trabalho das suas aprendizes, apontam erros, fazem elogios, dão conselhos, reconstituem trajetórias históricas referentes às técnicas, matérias primas e instrumentos usados no passado na confecção da cerâmica, em comparação com o que se usa atualmente, citam exemplos de suas mestras, narram mitos, esclarecem

15 Mas essas classificações não são puramente objetivas, nem isentas de critérios valorativos motivados por disputas políticas, implícitas ou explícitas, por prestígio e poder, entre grupos familiares, assunto também complexo e que foge aos objetivos desse texto.

sobre os significados das figuras e dos grafismos, chamam a atenção para detalhes que farão diferença numa avaliação positiva ou negativa, exibem orgulhosamente o trabalho de suas melhores alunas e incentivam a busca da perfeição.

Entretanto, a despeito das semelhanças apontadas, em muitos aspectos, entre as atitudes da ceramista mestra e as dos nossos grandes mestres acadêmicos, em outros aspectos, esses saberes diferem radicalmente. Enquanto na nossa tradição ocidental buscamos a máxima especialização em forma de disciplinas acadêmicas e campos do conhecimento, estabelecendo fronteiras entre eles, de forma que dominamos muito pouco e, em alguns casos, quase nada, de outras especialidades, o saber da ceramista mestra, ao mesmo tempo em que é especializado, também abarca o universo iny-karajá na sua totalidade, materializando esse saber complexo através de suas peças e de sua arte. Assim, a cerâmica figurativa iny-karajá é, a um só tempo, é representação do mundo iny-karajá, instrumento pedagógico para a educação de crianças e jovens iny-karajá e principal instrumento educativo de uma pedagogia própria das oleiras iny-karajá, sobretudo das suas grandes mestras, que envolve um conhecimento abrangente e complexo, e sintetiza e entrelaça saberes relacionados à natureza e ao meio ambiente, aos domínios do mundo do social e cultural e aos aspectos referentes ao sobrenatural. Em *A Ciência do concreto*, Claude Levi-Strauss (1973), menciona os povos indígenas Bororo e Nabikwara e se refere ao complexo e refinado sistema de classificação da natureza adotado pe-

las sociedades indígenas americanas que, a partir de uma diversidade de lógicas culturais, não se restringem às representações do mundo natural, envolvendo também sistemas mitológicos e formas de compreender, de pensar, de classificar e de explicar o mundo na sua totalidade. João Pacheco de Oliveira, em seu texto *Muita terra para pouco índio?* (1993), ao discutir a diferença entre terra e território, também observa entre as sociedades indígenas, essa indissociabilidade entre mundo natural, social e espiritual (Levi-Struss, 1973; Oliveira, 1993).

Nesse sentido, as *ritxoko*, condensam uma totalidade e podem ser entendidas como “fato social total”, dotado de um potencial socializador e educativo, que envolve várias dimensões da vida. Abarca a dimensão econômica, pois possui um valor de uso e um valor de troca. Diz respeito ao âmbito político, já que, muitas vezes, são instrumentos de negociação política, de empoderamento e reconhecimento, tanto das ceramistas diante de suas comunidades como do povo Iny-Karajá, fora de suas aldeias. Possuem também sentido religioso, pois representam os mitos, os rituais, o sobrenatural e os seus significados. São também expressão artística e estética, pois comunicam, difundem, reafirmam e reproduzem padrões culturais e de beleza, além de serem objetos de criação. Enfim, não se tratam de objetos puramente materiais, mas sobretudo simbólicos, sínteses de relações sociais múltiplas e complexas, que envolvem uma reciprocidade entre todas as dimensões da vida, bem como entre as pessoas que operam nessas dimensões, implicando em trocas, conflitos, cisões e alianças (Mauss, 1974).

A relação *iny-karajá/tori* impressa nas *ritxoko* e narrada pelas ceramistas mestras

A cerâmica figurativa karajá, conforma uma síntese, ao mesmo tempo,êmica e histórica dos Karajá sobre si mesmos, para si mesmos e para os outros. Através desses artefatos eles se autorrepresentam, se vêm e se apresentam externamente.

Mas, além de retratarem o povo Iny-Karajá para si e para os outros, como já apontado por vários pesquisadores, como Costa, Ribeiro, Campos e Whan (2008) e, mais recentemente, pelo grupo de pesquisadores que produziram o *Dossiê descritivo dos modos de fazer ritxoko*, por meio desses objetos as ceramistas narram o contato do seu povo com a sociedade não indígena, agregando elementos que expressam uma trajetória de mudanças estéticas e tecnológicas e que resultam destas relações e que estão não só materializadas nas peças, mas aparecem também nas narrativas das ceramistas mais experientes, as mestras, envolvendo as práticas cotidianas, a mitologia e o sobrenatural.

Mesmo antes das *ritxoko* se tornarem objetos de interesse das expedições científicas que percorreram o Brasil Central, no final do século XIX e início do século XX, outras frentes de contato já haviam chegado aos Karajá. Missões jesuítas visitaram a região, primeiro em 1659, e depois, em 1671. Bandeirantes paulistas chegaram à região em 1725. Posteriormente, contatos esporádicos continuaram ocorrendo e se intensificaram nas primeiras décadas

do século XX, a partir da criação do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), em 1910. Depois, já nas décadas de 1940 a 1960, como parte dos esforços oficiais de desenvolvimento do Centro-Oeste, a região do Araguaia e os Karajá foram utilizados como ícones de integração nacional no contexto da política de interiorização do país, empreendida pela Marcha para o Oeste e conduzida pela Fundação Brasil Central.¹⁶ Neste contexto, a aldeia Santa Isabel do Morro, centro de referência da produção cerâmica atualmente e no passado, foi um dos principais alvos tanto das expedições científicas como das mencionadas políticas de desenvolvimento nacional. Dos jesuítas aos viajantes e primeiros etnólogos, diferentes frentes de expansão e projetos de desenvolvimento nacional e, mais recentemente, o comércio e o turismo, provocaram mudanças em várias dimensões da vida karajá, incluindo a sua cultura material e, como parte dela, as *ritxoko*.

As pequenas bonecas de barro cru, confeccionadas das sobras da mistura de argila usada pelas mulheres iny-karajá, na confecção da cerâmica utilitária (potes, pratos, panelas, além das urnas funerárias, ou “panela para ossos”, entre outros), modeladas pelas próprias ceramistas ou por suas filhas, netas e sobrinhas pequenas, e usadas como brinquedos de meninas, datam de tempos imemoriais, tendo sido mencionadas por viajantes e etnólogos desde a segunda metade do século XIX.¹⁷

16 Para mais informações, ver Lima Filho (2001) e Leitão (2013).

17 Para mais informações, ver Castelnau (2000) e Magalhães (1975).

Na literatura etnográfica, as *ritxoko* foram mencionadas pela primeira vez pelos etnólogos alemães Fritz Krauze (1988) e Paul Erenreich (1908), que realizando expedições científicas percorreram o Brasil Central, no final do século XIX e início do Século XX. A essas primeiras referências se seguiram muitas outras. Algumas são breves menções ou descrições que se referem a pequenas bonecas de barro cru, no conjunto maior de artefatos da cultura material iny-karajá, que despertaram a curiosidade dos primeiros etnólogos e foram também recolhidas por eles, sendo, depois incorporadas a coleções de diversos museus estrangeiros.¹⁸

A boneca de cerâmica, ou de argila cozida, tal como a conhecemos hoje, surge como decorrência deste histórico de contato dos Iny-Karajá, com “o mundo dos brancos”,¹⁹ sendo a década de 1940 apontada como principal marco histórico para o surgimento da chamada “fase moderna” – como classifica Castro Faria (1959) –, ou “estilo moderno” – como prefere Chang Whan (2010) –, nas formas e

18 As descrições mais antigas referem-se às pequenas figuras de barro cru, usadas pelas meninas como brinquedos. Erenreich²² também menciona o uso de um tipo de rede pelos Iny-Karajá, não como suporte pra dormir, mas para proteger o corpo durante o sono, ou mesmo durante o dia enquanto transitam pela aldeia e enfatiza que até as meninas usam miniaturas desses artefatos para vestir suas bonecas de barro (Erenreich, 1948).

19 Expressão usada por Cardoso de Oliveira e seu livro *O índio e o Mundo dos Brancos dos Brancos*, quando analisa a situação de contato interétnico entre o povo Ticuna do Amazonas e demais segmentos da sociedade brasileira.

técnicas de confecção das *ritxoko*, como mostra a literatura antropológica e também está presente na tradição oral iny-karajá.

As mudanças estéticas e tecnológicas ocorridas nesse período são tão perceptíveis que permitiram a Castro Faria (1959) classificar, a partir de um estudo de coleções sob a guarda do Museu Nacional, a produção da cerâmica figurativa em “fase antiga” e “fase moderna”.

A primeira fase, abrange toda a produção de bonecas documentadas pela literatura etnográfica e presentes em acervos de museus nacionais e estrangeiros, desde o final do século XIX e início do século XX, indo até por volta da década de 1940. São pequenas figuras humanas estilizadas, tendo o corpo modelado em argila crua e cabeleira moldada em cera de abelha. Possuem formato triangular (esteatopígeo) com bases mais largas,²⁰ representando nádegas e membros inferiores com formas arredondadas e volumosas e não possuindo pernas e braços definidos. A segunda fase, ou “fase moderna”, resulta principalmente da incorporação da queima no processo de confecção da *ritxoko*, transformando a boneca de barro cru em boneca de cerâmica, o que ocorre a partir da década de 1940.

As primeiras *ritxoko* eram confeccionadas em cera de abelha pelas mulheres mais velhas da família extensa e presenteadas às meninas. Posteriormente, o barro já usado na fabricação de objetos de cerâmica utilitária e ritual, passa também a ser usado, juntamente com a cera, como

20 Para mais informações, ver Faria (1959).

matéria-prima das pequenas bonecas que ainda não eram queimadas, e a decoração eram incisões na argila ou, como disse Koaxiro, eram “apenas uns riscos”. A queima só viria a ocorrer a partir de meados do século XX. Assim, as bonecas de cera se transformam em bonecas de barro cru, mantendo ainda alguns detalhes de cera para representar o cabelo. Depois de muito tempo de experimentação, as *ritxoko* chegam às suas formas atuais, em que todo o objeto é feito em argila queimada, decorada com pintura de grafismos.

A queima, segundo Castro Faria (1959), possibilita uma “verdadeira explosão criativa” na arte figurativa iny-karajá e resulta em formas diversificadas e complexas, antes não existentes, incluindo cenas completas que retratam a vida cotidiana, ritual e cosmológica. Esta fase também se caracteriza pelo uso das cores na decoração e em formas mais delgadas e delicadas, o que marca uma profunda mudança tecnológica e estética nas figuras modeladas no barro.

As fases foram mais recentemente tratadas como “estilos”, pois novos estudos mostram que as *ritxoko* modernas não substituíram as de modelo antigo, e que ambos os modelos coexistem ainda hoje. As inovações estéticas introduzidas na produção das bonecas, com a adoção da queima, não resultam na substituição dos considerados modelos antigos. Chang Whan (2010), em sua tese de doutoramento, ressalta que apesar do surgimento das *wijina bede ritxoko* – *ritxoko* do tempo atual, as *hakana ritxoko* – *ritxoko* do tempo antigo – continuam presentes na produção da cerâmica figurativa e nas preferências de algumas ceramistas. Por

isso, Whan opta pelo termo “estilo”, em lugar de “fases” para se referir aos dois modelos de *ritxoko*, o antigo e o moderno.²¹ Essa coexistência também foi recorrentemente observada durante a pesquisa de campo do projeto “Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia”, que produziu o *Dossiê descritivo dos modos de fazer ritxoko* (2011), já mencionado antes.

A mudança tecnológica e estética mencionada pela primeira vez por Castro Faria, não é narrada apenas por outros pesquisadores, que, fazendo releituras das etnografias pioneiras, realizando estudos de coleções etnográficas e acrescentando novos dados a essas etnografias, constroem descrições e sínteses interpretativas desse processo, o qual sofre influências não apenas próprias das dinâmicas internas da cultura iny-karajá, mas também externas e decorrentes de contatos e relações que eles estabeleceram/ estabelecem com os seus “outros”.

Esse processo está registrado tanto nos modos de fazer *ritxoko* atuais, como na tradição oral iny-karajá, como saber histórico expressado nas narrativas das ceramistas. A mais velhas e mais experientes constroem sínteses e descrições detalhadas sobre o assunto, que abrangem desde a origem da boneca como brinquedo de menina, até suas

21 Ver Whan Chang (2010).

características atuais,²² dando destaque aos períodos e aos eventos mais marcantes dessa trajetória, que inclui a presença dos *tori*, os não indígenas.²³

Kuanajiki, ceramista mestra da aldeia Santa Isabel do Morro, falecida em 2017, faz parte de um tradicional grupo familiar de mulheres ceramistas que gozam de muito reconhecimento e prestígio social. Na maturidade dos seus mais de 90 anos, em 2011, já não tinha energia e força física para trabalhar com o barro e modelar as figuras. Mas, como detentora de um saber especializado sobre as técnicas de confecção das *ritxoko*, suas formas e significados, também narra uma trajetória tecnológica e social desses artefatos, em que ela própria não só presenciou momentos de grandes mudanças, mas também neles atuou como personagem principal dessa história/memória e como agente ativa dessas transformações.

Em uma entrevista realizada com o objetivo de captar imagens e depoimentos para o documentário *ritxoko*,

22 Em notas etnográficas datadas de 1959, Mario Simões, recorrendo ao relato de Arutana, antigo líder ritual iny-karajá da aldeia Santa Isabel do Morro, relata uma versão da origem da boneca iny-karajá, que é atribuída à sapiência de Wexiru, uma ceramista lendária que teria produzido as primeiras *ritxoko*, no intuito de confeccionar brinquedos para as meninas, tendo tentado inicialmente com cera de abelha, e não satisfeita com o resultado final, teria testado o barro como matéria-prima, chegando à boneca de cerâmica após seguidos experimentos. Este relato enfatiza os sucessivos experimentos das ceramistas com o barro misturado às cinzas até chegar a um resultado satisfatório (Simões, 1992).

23 Ver o vídeo *Ritxoko* (2011).

ela não só evidencia o conhecimento das fases identificadas por Castro Faria, ou estilos mencionados por Whan, como também traz reflexões e críticas sobre esse processo. Na sua fala sobre as *ritxoko* ela se refere tanto ao aspecto lúdico-educativo e socializador das *ritxoko*, motivo principal da existência das mesmas, no passado e no presente, quanto à sua dimensão comercial, como mercadorias ou objetos confeccionadas para a venda. Neste último caso, ela ressalta não só a criatividade e genialidade das ceramistas, mas também a influência das relações com os “brancos”, os *tori* sobre o trabalho das mesmas, resultando nas configurações atuais das peças.

Tal como aponta Castro Faria, Kuanajiki, que pertence a uma família de reconhecidas ceramistas, também compreende as mudanças estéticas e tecnológicas na cerâmica figurativa iny-karajá, como resultado do contato interétnico, operadas numa zona de fronteira entre o mundo iny-karajá e o mundo dos *tori*, motivadas pelas demandas de compradores externos.

Assim, por um lado, ela afirma que o motivo para a existência das *ritxoko* são as crianças: “Fazemos *ritxoko* por causa das crianças, se não houvesse crianças, não haveria *ritxoko*.”²⁴ Por outro lado, também lembra que, quando era jovem e trabalhava junto com suas tias, com quem tinha aprendido o ofício, os *tori* foram chegando, cada vez mais. Eles achavam as bonecas bonitas e queriam comprá-las. Por isso, ela e as outras ceramistas começaram a produzir

24 Ver vídeo *Ritxoko* (2011).

quantidades maiores para atender a essas demandas e, ao mesmo tempo, começaram a queimá-las (como já faziam com objetos utilitários).

O relato de Kuanajiki mostra que a incorporação da queima não se trata da criação de uma técnica nova, e sim o uso de um procedimento que já conheciam bem desde tempos imemoriais, como excelentes fabricantes da cerâmica utilitária. Mas, no que se refere à produção das *ritxoko*, era sim uma importante inovação. Ela diz que a notícia da queima das *ritxoko* se espalhou rapidamente.

Nas suas palavras, a notícia correu rápido e os compradores: “jogaram nossos nomes pra lá e pra cá, dizendo que as ceramistas estavam fazendo bonecas assadas e bonitas” (informação verbal),²⁵ o que só ampliou a procura e motivou maior produção. Ela sugere que a demanda do *tori* pelas *ritxoko* foi um elemento importante, não só para o aumento da produção, mas também para o surgimento de uma variedade maior de formas e para o aperfeiçoamento das técnicas de confecção, incorporando a queima, já usada na cerâmica utilitária e em urnas funerárias usadas no sepultamento secundário, prática recorrente até as primeiras décadas do século XX, as chamadas “panelas de ossos”.

O que Castro Faria (1959) define com “explosão de criatividade”, kuanajiki narra dizendo que as *hakana ritxoko*, bonecas antigas eram “lisas”, como “um toco”, não tinham braços e as pernas eram arredondadas. Diz ainda que as ceramistas de hoje fazem qualquer coisa, represen-

25 Relato de Kuanajiki à autora.

tam o que tem vontade, modelam qualquer figura ou cena com todos os seus detalhes. Gargalhando divertidamente ela encerra dizendo que as “*ritxoko* de hoje tem até orelhas”. Assim, a explosão de criatividade mencionada por Castro Faria é também, em outras palavras e noutra forma de narrar, registrada por Kuanajiki como um fenômeno que ampliou também as possibilidades de expressão das mulheres iny-karajá, que passam a contar com instrumentos pedagógicos mais complexos e eficientes e a terem o poder de falar sobre o que quiserem através de suas bonecas, de sua arte e de suas peças.²⁶

Assim, além de objetos lúdicoeducativos e de artesanatos destinados à venda, as *ritxoko* também são registros materiais da relação iny-karajá/*tori*, que se revela mais claramente no seu estilo moderno e é mais evidente nas produções mais recentes representadas por peças como os cinzeiros, vasilhames e outros objetos produzidas para a venda, com funções apenas decorativas (Figura 10).

26 Etnografias mais direcionadas ao cotidiano feminino falam de uma ampliação do poder comunicativo das ceramistas karajá, por meio dos objetos que produzem, aos quais Chang Whan (2010) se refere como a voz visual das mulheres iny-karajá. Também apontam um protagonismo político dessas mulheres através da arte da sua cerâmica figurativa, o que é apontado por Michelle Nogueira de Resende, em sua dissertação de mestrado, defendida em 2015, no Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos da UFG, que evidencia para além da expressão visual, por meio dos objetos modelados, que essas mulheres também adquirem poder político dentro e fora de suas aldeias, devido ao saber especializado que detêm e aos ganhos políticos e econômicos que resultam desse saber.

Figura 10 - Hatamaru Karajá, mestra da aldeia Santa Isabel do Morro/*Harwalô*, Ilha do Bananal (TO) e suas peças decorativas



Fonte: Acervo do projeto “Bonecas karajá: arte memória e identidade indígena no Araguaia”, Museu Antropológico/UFG/Iphan. Fotografia de Rosani M. Leitão, 2010.

As ceramistas mestras e suas *ritxoko*: reafirmando a identidade iny-karajá, demarcando espaços políticos e formando novas gerações

O aprender pela demonstração e pelo exemplo, observando e imitando através das brincadeiras são inerentes à pedagogia iny-karajá e de outros povos indígenas, para quem o “saber” e o “pensar” não existem separados do “sa-

ber fazer”. Portanto, a cultura material desses povos, bem como seus contextos de produção e respectivos produtos, são instrumentos, espaços e fontes de aprendizado e de transmissão de conhecimentos, bem como de formação de novas gerações (Figura 11).

Figura 11 - Wekokà, neta de Komytira Karajá, aprendendo a fazer *ritxoko*, Aldeia Santa Isabel do Morro/*Harwalò*, Ilha do Bananal (TO)



Fonte: Acervo do projeto “Bonecas karajá como patrimônio cultural do Brasil: contribuições para a sua salvaguarda”. Museu Antropológico/UFG/Iphan. Fotografia de Rosani M. Leitão, 2017.

Entretanto o povo Iny-Karajá, por meio do ofício e das práticas de suas ceramistas mestras e da cerâmica figurativa que produzem, contam como um instrumento pedagógico específico para tal fim, as *ritxoko*, sendo que as mulheres têm um papel central neste processo de transmissão de conhecimentos (Figura 12).

Figura 12 - Oficina de confecção de *ritxoko* com a ceramista Komytira Karajá, falecida em 2020, em decorrência da pandemia de covid-19. Aldeia Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal (TO)



Fonte: Acervo do projeto “Bonecas karajá como patrimônio cultural do Brasil: contribuições para a sua salvaguarda”. Museu Antropológico/UFG/Iphan. Foto grafia de Rosani M. Leitão, 2017.

Desde seus primeiros anos de vida, as meninas são formadas para desempenharem essa importante função educativa. Entre os seis e oito anos de idade, elas recebem de presente uma cestinha (*ueriri*) com um conjunto de figurinhas de cerâmica que representam a família extensa iny-karajá. Este presente tem um grande peso simbólico na

sua formação como mulheres iny-karajá, responsáveis por todo o cuidado e proteção da família, pela transmissão dos conhecimentos e continuidade e preservação do patrimônio cultural familiar e comunitário.

Embora na sua origem as *ritxoko* sejam brinquedos de meninas, a sua natureza educativa abarca a todos. As crianças iny-karajá, meninos e meninas, nos primeiros anos da suas infâncias, passam os dias na companhia de mulheres de várias gerações do seu grupo familiar materno, já que se trata de uma sociedade matrilocal. E assim, a transmissão e o aprendizado, não só dos modos de fazer as *ritxoko*, mas também dos conhecimentos tradicionais que a as mesmas incorporam.

Na foto abaixo, um menino de aproximadamente dois anos também participa da brincadeira com as *ritxoko*. Nessa fase da vida os meninos brincam com as irmãs e recebem os cuidados das avós, bisavós, tias e mães, bem como das irmãs mais velhas, o que lhes garantem uma primeira fase de formação geral como pessoas iny-karajá²⁷ (Figura 13).

27 Na cestinha de *ritxoko* também estão presentes bonequinhas de plásticos e miniaturas de vasilhames decorativos, o que evidencia também o contato interétnico e uma interculturalidade nas brincadeiras e nos brinquedos usados.

Figura 13 - Crianças brincando com um conjunto de bonecas que formam a família extensa iny-karajá. Aldeia Santa Isabel do Morro/*Harwalô*, Ilha do Bananal (TO)



Fonte: Acervo do projeto “Bonecas karajá: arte memória e identidade indígena no Araguaia”. Museu Antropológico/UFG/Iphan. Fotografia de Rosani M. Leitão, 2011.

Por um lado, as crianças na companhia dos adultos estão sempre vendo, observando, acompanhando, brincando e aprendendo. Brincam com a argila que sobra do trabalho das mulheres adultas, fabricam miniaturas das peças feitas por suas mães e avós; criam, simulam e vivenciam através das brincadeiras, juntamente com os irmãos menores que ajudam a cuidar, experiências contextualizadas socioculturalmente. Nestas brincadeiras, os meninos desempenham papéis auxiliares e similares aos papéis adultos masculinos no processo de produção cerâmica e em outras situações simuladas. Embora eles não aprendam a fazer as bonecas de cerâmica, já que se trata de um ofício feminino, aprendem

a ser iny-karajá, por meio das brincadeiras espontâneas e da transmissão de conhecimentos que têm as *ritxoko* como principal instrumento.

Por outro lado, as “ceramistas mestras”, em seu trabalho cotidiano, reúnem e lideram mulheres do seu segmento familiar, garantindo a transmissão de um saber coletivo, que abrange todo o sistema de conhecimentos do mundo iny-Karajá, nas suas dimensões materiais e simbólicas e, assim, também reforçam e reafirmam o modo de ser iny-karajá, a identidade iny-karajá (Figura 14).

Figura 14 - Oficina de produção de *ritxoko* com a ceramista Diraci Karajá. Ilha do Bananal (TO)



Fonte: Acervo do projeto “Bonecas karajá como patrimônio cultural do Brasil: contribuições para a sua salvaguarda”, Museu Antropológico/UFG/Iphan. Fotografia de Rosani M. Leitão, 2017.

Mahuederu, uma reconhecida ceramista mestra de da aldeia Santa Isabel do Morro, com aproximadamente 80 anos, costuma dizer que “*ritxoko* é ouro”, referindo-se

ao valor comercial das suas bonecas, cuja venda permite a aquisição de bens do mundo dos *tori*, muito valorizados pelos iny-karajá, mas enfatizando também a sua função educativa voltada para os jovens. Ao receber nossa equipe em sua casa, em 2010, ela nos apresentou um conjunto de bonecas recém-confeccionadas, que já tinham passado pela secagem e queima, e seriam finalizadas com a decoração e pintura, ressaltando que ali estava representado o povo Iny-Karajá. “Venham, vou mostrar *iny* pra vocês, *iny* está aqui. Isso aqui é o povo *iny*”. E depois de falar de cada peça em particular, explicando o que cada uma representa, ela também explicou o motivo para a existência das *ritxoko*: “a gente faz *ritxoko* para ensinar às crianças e jovens: *hirari* (meninas), *hirarihyky* (meninas grandes), *weriri* (meninos), *weririhyky* (meninos grandes), *ijadokomy* (moças), *wekiribò* (rapazes), para que eles conheçam e aprendam a história do povo *iny*” (Figura 15).

Figura 15 - Mahuederu Karajá, ceramista mestra da aldeia Santa Isabel do Morro/*Hawalô*, Ilha do Bananal (TO), conta a história do monstro “tartaruga de muitas cabeças”, representado na cerâmica numa figura feminina com muitas cabeças



Fonte: Fotografia de Rosani M. Leitão, 2010.

As palavras de Mahuederu revelam a atitude de uma intelectual orgânica da cultura iny-karajá, uma educadora ativa e consciente da sua maior responsabilidade, que não se restringe a uma produção técnica e artística reconhecida, e vai além da transmissão e garantia da continuidade do ofício de ceramista. Por meio deste ofício e das próprias *ritxoko*, as ceramistas mestras garantem também a transmissão dos saberes próprios do mundo iny-karajá e a socialização das gerações jovens neste universo cultural, por meio de uma pedagogia própria.

Kuanajiki, em ocasião já mencionada, ressalta que, apesar de já estar velha e já não conseguir preparar a argila e confeccionar as figuras, está sempre passando seu conhecimento às novas gerações. Segundo ela, as ceramistas jovens da sua família devem aproveitar e aprender o máximo possível, enquanto ela ainda está viva, pois, futuramente, deverão mostrar seu saber, transmitindo conhecimentos e buscando reconhecimento como boas ceramistas.

Mas além da sua dimensão pedagógica, de instrumento de transmissão de conhecimentos e de reafirmação da identidade iny-karajá, as *ritxoko* também são fontes de empoderamento não só das ceramistas, mas também das suas famílias e suas comunidades.

Koaxiro, ceramista mestra da aldeia Santa Isabel do Morro, falecida em 2020, em decorrência da pandemia provocada pela covid-19, em uma reunião realizada em 2014 pelo Iphan com a participação do Museu Antropológico, com o objetivo delinear juntamente com as comunidades uma política de salvaguarda para as *ritxoko*, conversando com um grupo de mulheres, numa clara posição de liderança, dizia: vocês precisam ter orgulho do que sabem, pois “esse pessoal [do Iphan] está aqui porque o nosso trabalho tem valor”. Ou seja, a atuação das ceramistas mais experientes vai além das práticas referentes ao seu ofício e das peças que produzem, tendo também a função de agregar e liderar gerações de mulheres no interior dos grupos familiares, contribuindo para o fortalecimento político dos mesmos, das suas comunida-

des e do seu povo, singularizando-o diante de outros povos indígenas do Brasil (Figuras 16 e 17).

Figura 16 - Koaxiro Karajá, ceramista mestra de Santa Isabel do Morro/*Haxwalò*, Ilha do Bananal (TO), decorando suas *ritxoko*, enquanto sua neta observa, brinca e aprende



Fonte: Acervo do projeto “Bonecas karajá como patrimônio cultural do Brasil: contribuições para a sua salvaguarda”, Museu Antropológico/UFG/Iphan. Fotografia de Nei Clara de Lima, 2010.

Figura 17 - Koaxiro, ceramista mestra de Santa Isabel do Morro/*Harwalò*, Ilha do Bananal (TO)



Fonte: Acervo do projeto “Bonecas karajá como patrimônio cultural do Brasil: contribuições para a sua salvaguarda”, Museu Antropológico/UFG/Iphan. Fotografia de Nei Clara de Lima, 2010.

Jandira, com aproximadamente 80 anos, é a única ceramista mestra da aldeia Bdè-Burè, situada no município de Aruanã-GO. Ela é a mais idosa da comunidade, que é formada, na sua maioria, por membros de sua família, além de pessoas que migraram da região do Médio Araguaia (do município de Santa Teresinha, no estado de Mato Grosso). Sua aldeia, resultou de uma cisão devida a conflitos internos na aldeia Buridina. Na ocasião da pesquisa de campo (2009 – 2012), sua comunidade ainda estava em fase de instalação e não contava com muitos dos serviços públicos, ao contrário de Buridina, comunidade mais antiga, já consoli-

dada politicamente e com lideranças reconhecidas, onde tinha e ainda tem escola, centro cultural, lojas de artesanato, asfalto e outros comodidades urbanas (Figuras 18 e 19).

Figura 18 - Jandira Diriti, ceramista mestra, preparando a argila para modelar suas *ritxoko*. Aldeia Bdè Buré, Aruanã (GO)



Fonte: Acervo do projeto “Rio Araguaia: lugar de memórias e identidades”, Museu Antropológico/UFG/Fapeg. Fotografia de Rosani M. Leitão, 2017.

Figura 19 - Jandira Diriti, ceramista mestra da Aldeia *Bdè Buré*, posando com uma de suas peças, em fase de finalização. Cena de cotidiano feminino. Aldeia *Bdè Buré*, Aruanã (GO)



Fonte: Acervo do projeto “Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia”, Museu Antropológico/UFG/Iphan. Fotografia de Manuel Ferreira Lima Filho, 2011.

Apesar da função de cacique nessa aldeia ser assumida por um dos seus filhos, é ela quem lidera seu grupo familiar e a comunidade. Nos seus discursos sempre se refere ao seu ofício de ceramista como algo fundamental para a formação das crianças e para o fortalecimento de sua

comunidade. No seu português marcado pelo iny ribè, ela lembra que aprendeu a ser ceramista com sua mãe e suas avós e ressalta que vai formar “essa menina toda”, se referindo às gerações jovens da aldeia recém-criada e demarcando espaço territorial e político em busca de legitimação da nova aldeia em construção, que ainda buscava reconhecimento junto aos agentes e às agências públicas oficiais.

Considerações Finais

Apesar de suas dificuldades de participação política e, muitas vezes, da submissão aos padrões patriarcais que hierarquizam papéis femininos e masculinos, e muitas vezes minimizam a importância social e política das mulheres, as mulheres indígenas possuem um importante protagonismo no interior de suas comunidades em favor do bem viver das mesmas. Estudos que se fundamentam nas noções de feminismos comunitários e ecofeminismos ressaltam essa importância, muitas vezes invisibilizada pelas narrativas acadêmicas mais convencionais.

Entretanto, estudos atuais que tratam dos direitos humanos e das condições de vida das mulheres indígenas na América Latina trazem um panorama completamente novo e detalhado, não só das condições vividas por elas, mas também da sua atuação no trabalho reprodutivo e produtivo e voltado para o autoconsumo; na segurança alimentar de seus povos e comunidades; na defesa dos territórios; na conservação da biodiversidade; nos cuidados e curas dos doentes e na proteção aos membros da família;

na manutenção das línguas maternas; na transmissão de conhecimentos e na reprodução socioeconômica e cultural de suas famílias, comunidades e povos.

No caso das ceramistas mestras karajá, esse protagonismo gira em torno da sua produção artística e artesanal e do uso educativo e pedagógico que elas fazem dos produtos do seu trabalho, as *ritxoko*, e da transmissão de conhecimentos através delas.

Assim, por meio da produção das suas ceramistas mestras e das *ritxoko*, o povo Iny-Karajá se autorrepresenta e se apresenta externamente. Se reproduz economicamente, social e culturalmente. Como mulheres e sábias, as mestras transmitem conhecimento, formam pessoas e garantem a reprodução cultural, conforme a tradição iny-karajá, inovam e criam por meio de sua arte. Mas também geram renda para o autoconsumo de suas comunidades, dando importante contribuição para a sustentabilidade física e cultural e para o bem viver das mesmas. Organizam e fortalecem politicamente suas famílias e comunidades, influenciando e articulando internamente também muitas das decisões

políticas validadas na casa dos homens, espaço físico a elas interditado, por questões culturais e cosmológicas.²⁸

Resta ressaltar, finalmente, que as mulheres iny-karajá não operam com essas noções de ecofeminismos e feminismo comunitário, ou mesmo de feminismo, apesar de existir um ativismo ainda tênue por parte de algumas jovens, que tiveram acesso à formação escolar e que tentam se organizar com relação a questões de violência doméstica contra mulheres e ocorrências de feminicídios. Mas eu não poderia deixar de mencionar as contribuições desses estudos sobre as condições de vida das mulheres indígenas na América Latina, já que evidenciam similaridades com a realidade vivida pelas mulheres iny-karajá em geral e pelas ceramistas em particular, que são importantes pilares de sustentação de suas comunidades, mas muitas vezes sofrem efeitos e agressões decorrentes de alcoolismos de esposos, filhos e outros membros de suas famílias, entre outras dificuldades.

28 Em 1997, quando realizei pesquisa de campo para dissertação de mestrado, ouvi relatos do líder ritual/ ou cacique geral, da aldeia Santa Isabel do Morro/*Hawalò*, Tebukua, responsável por conduzir os rituais e resolver questões internas à comunidades, sobre sua indicação para desempenhar esta importante função comunitária. Ele não era filho ou neto do cacique geral anterior e não estava na posição da linhagem paterna, que lhe permitiria ter acesso ao cargo. Entretanto, fazia parte do mesmo grupo familiar e possuía os atributos de um líder: tinha aprendido disciplinadamente sobre a cultura durante a infância e juventude na casa dos homens, era paciente, calmo, generoso entre outras coisas. E foram as tias e avós que fizeram toda uma articulação familiar interna para convencer a comunidade que ele seria a pessoa certa (Leitão, 2002)

Referências

BALDUS, Herbert. Licocos. Espelho n. 21, Rio de Janeiro. In: BAULDUS, Herbert. *Bibliografia crítica da etnologia brasileira*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.

BARROS, Maria Paulina A. A. Van de Wiel de. *A cerâmica figurativa temática dos índios Karajá*. 2004. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

BORGES, Mônica Veloso. *As falas feminina e masculina no Karajá*. 1997. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, 1997.

CAMPOS, Sandra Maria Christiani de la Torre Lacerda. *Bonecas karajá: modelando inovações, transmitindo tradições*. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Ciências Sociais-Antropologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

CASTELNAU, Francis. *Expedição às regiões centrais da América do Sul*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CEPAL. *Los pueblos indígenas en América Latina: avances en el último decenio y retos pendientes para la garantía de sus derechos*. Santiago de Chile: Cepal, 2014.

COSTA, Maria Heloisa Fénelon. *A arte e o artista na sociedade Karajá*. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.

COSTA, Maria Heloisa Fénelon. O realismo na arte Karajá. REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 3., 1958, Natal, RN. *Anais* [...]. In: BAULDUS, Herbert. *Bibliografia crítica da etnologia brasileira*. Hannover: Kommissionsverlag Munstermann-Druck GMBH, 1968.

DONAHUE JÚNIOR, George Rodney. *The contribution to the ethnography of the Karajá Indians of Central Brazil*. Charlottesville, VA: University of Virginia, 1982.

EHRENREICH, Paul. Contribuições para a etnologia do Brasil. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, 1948.

FARIA, L. de Castro. *A Figura humana na arte dos índios Karajá*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil-Museu Nacional, 1959.

GALLOIS, Dominique Tilkin. *Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas: exemplos no Amapá e norte do Pará*. São Paulo: Iepé, 2006.

HORA, Karla; NOBRE, Miriam. *Atlas de las mujeres rurales de América Latina y el Caribe*. Santiago: FAO, 2017.

KRAUSE, Fritz. Nos sertões do Brasil. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo: Arquivo Municipal, v. 66-91, [entre 1940 e 1943].

LEITÃO, Rosani Moreira Leitão. Educação escolar e formação de lideranças indígenas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE QUALIDADE NA EDUCAÇÃO: formação de professores, 2002, Brasília. *Anais* [...]. Brasília: MEC, 2002. v. 4, p. 78-88. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001975.pdf>. Acesso em: 25 out. 2021.

LEITÃO, Rosani Moreira. *Educação e tradição: o significado da educação escolar para o Povo Kara já de Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal-TO*. 1997. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

LEITÃO, Rosani Moreira, LIMA, Nei Clara de, LIMA FILHO, Manuel Ferreira; SILVA, Telma Camargo da. *Dossiê descritivo dos modos de fazer ritxòkò*. Goiânia: Museu Antropológico da UFG, 2012.

LEITÃO, Rosani Moreira; LIMA, Nei Clara. Patrimônio cultural Iny-Karajá e política de salvaguarda: diálogo intercultural e trabalho compartilhado. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira;

- PORTO, Nuno. *Coleções étnicas e museologia compartilhada*. Goiânia: Ed. Imprensa Uniniversitária, 2019. p. 233-261.
- LEITÃO, Rosani Moreira; OLIVEIRA ARAÚJO, Gustavo de; RESENDE, Michelle Nogueira de. *Imagens e relatos de um sertão desconhecido: organização e tratamento técnico do acervo Acary de Passos Oliveira*. Goiânia: Museu Antropológico/UFG, 2013.
- LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *Hetohoky: um rito Karajá*. Goiânia: Ed. UCG, 1994.
- LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *O desencanto do Oeste*. Goiânia: Ed. UCG, 2001.
- LIPKIND, William. The Caraja. In: STEWARD, Julian H. *Handbook of south american indians*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1948. v. 3, p. 179-191
- MAGALHÃES, Couto de. *Viagem ao Araguaia*. São Paulo, Editora Nacional, 1975.
- MAUSS, Marcel. *O ensaio sobre a dádiva: forma e razão das trocas nas sociedades arcaicas*. São Paulo: Edusp, 1974.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- PETESCH, Nathalie. *A trilogia Karajá: sua posição intermediária no continuum Jê- Tupi*. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; CUNHA, Manuela Carneiro da (ed.). *Amazônia: etnologia e história indígena*. São Paulo: NHII-USP-Fapesp, 1993. p. 365-384.
- RESENDE, Michelle Nogueira de. *A representação do sobrenatural na cerâmica figurativa Karajá*. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA DA FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 2., 2011, Goiânia, GO. *Anais* [...]. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2011. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/webby/up/253/o/Michelle_Nogueira_de_Resende.pdf. Acesso em: 25 out. 2021.
- RIBEIRO, Berta Gleizer. *Dicionário do artesanato indígena*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

RIBEIRO, Darcy. Arte índia. In: RIBEIRO, Darcy et al. *Handbook of south american indians*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987. v. 3, p. 29-64.

RITXOKO. Direção: Neto Borges. Produção: OLHO Filmes. Roteiro: Manuel Ferreira Lima; Nei Clara de Lima; Neto Borges; Rosani Moreira Leitão; Telma Camargo da Silva. Fotografia: Neto Borges. Trilha sonora: Pedro Salles. Goiânia: OLHO Filmes, 2011. 1 DVD.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. *A caminhada de Tanyxiwe: uma teoria jawaé da História*. 2008. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Antropologia da Divisão de Ciências Sociais, Universidade de Chicago, Chicago, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Construindo as epistemologias do Sul: antologias do pensamento social latino-americano e caribenh*. Buenos Aires: Clacso, 2018. v. 1.

SANTOS, Rosirene Rodrigues dos. *A estética karajá e a ótica ocidental*. 2001. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

SILIPRANDI, Emma. Mulheres agricultoras no Brasil: sujeitos políticos na luta por soberania e segurança alimentar. *Pensamiento ibero-americano*, Madri, v. 9, p. 169-184, 2011.

SILVA, Maria do Socorro Pimentel da. *Linguagem especializada: mitologia Karajá*. Goiânia: Ed. UCG, 2006.

SIMÕES, Mário Ferreira. *Cerâmica karajá e outras notas etnográficas*. Organizado por Manuel Ferreira Lima Filho e Maria Eugenia Brandao Alvarenga Nunes. Goiânia: Ed. UCG, 1992.

TAVEIRA, Edna Luísa de Melo. *Etnografia da cesta karajá*. Goiânia: Ed. UFG, 1982.

TORAL, André Amaral de. *Cosmologia e sociedade karajá*. 1992. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

VALLE, Luísa de Pinho. El ecofeminismo como propulsor de la expansión de la racionalidad ambiental. *Ecología Política*, Barcelona, n. 54, p. 26-34, 2017.

WAHUKA KARAJÁ, Sinvaldo. *O mito de Wokubedu*. 2012. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Educação Intercultural) – Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, 2012.

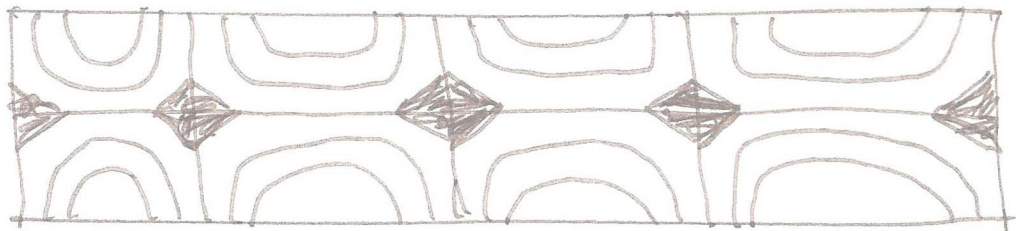
WHAN, Chang. *Ritxòkò: a voz visual das ceramistas karajá*. 2010. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

WUST, Irmhild. A cerâmica Karajá de Aruanã. *Anuário de Divulgação Científica*, v. 2, n. 2, p. 96-165, 1975.

WÜST, Irmhild. Observações sobre a tecnologia cerâmica Karajá em Aruanã. In: Museu de História Nacional. *Arquivos do Museu de História Nacional*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Gerais, [entre 1981 e 1982]. p. 311-322.

Lugares





Navegando no *Berohokỹ*: práticas, narrativas e experiências com o povo Iny-Karajá a partir de Aruanã, Goiás

Camila Azevedo de Moraes Wichers

Esse texto foi tecido em tempos de luto e dor devido à pandemia de covid-19. Sabemos que os povos indígenas, assim como outros coletivos subalternizados pela colonialidade foram e são os mais afetados pelo vírus. Não foi diferente com o povo Iny-Karajá.¹ A inserção dos povos indíge-

1 Os Iny-Karajá “são divididos em três subgrupos: os *Iny Berohokỹ Mahãdu*, ditos Karajá, são aqueles que habitam as margens do *Berohokỹ*; os *Iny Iwo Mahãdu*, ditos Javaé, são aqueles que habitam as margens do rio Javaé, ou braço menor do Araguaia; e os *Iny Ixỹbiõwa Mahãdu*, os Iny de Xambioá [...] que habitam as margens do rio Araguaia mais ao norte da ilha do Bananal” (Wahuká, 2019, p. 137-139). O nome Karajá não é uma autodenominação original, mas uma palavra tupi. *Iny*, por sua vez, significa algo aproximado a “nós humanos”. A família linguística Karajá, pertencente ao tronco linguístico Macro-Jê, divide-se nos três subgrupos mencionados. Cada um desses povos tem formas diferenciadas de falar, mas, apesar das diferenças, todos se entendem (Lima Filho, 2006), além de reconhecerem uma origem comum. No presente texto optei por utilizar o termo Iny-Karajá para denominar os Karajá propriamente ditos, *Iny Berohokỹ Mahãdu*, demarcando a autodenominação desse povo.

nas no grupo prioritário da vacinação, a partir de muita luta das lideranças indígenas, nos trouxe algum alento. Mas, as perdas continuam a fazer doer. E assim continuarão. Cito nominalmente aqui os nomes de Cristina Malaiuri Brandão, filha da mestra Jandira Diriti e moradora da aldeia Bdè-Burè, em Aruanã, que atuava como agente de saúde, e de Komytira Karajá, umas das mestras da Aldeia Santa Isabel, na Ilha do Bananal. Cristina Malaiuri fez parte da equipe do projeto “Rio Araguaia: lugar de memórias e identidades (Ralmi)”² e Komytira foi responsável por uma das

2 Esse projeto, que será nominado daqui em diante pela sigla Ralmi, contou com uma equipe ampla, a qual agradeço imensamente: os/as pesquisadores/as indígenas, cacique Raul Mauri dos Santos (Hawakati), Renan Wassuri e Darcília Wassuri (Karitxama), da aldeia Buridina; Jandira Diriti, mestra ceramista da aldeia Bdè-Burè e seus filhos Jasson Tohobari e Cristina Malaiuri (*in memoriam*). A tradução dos textos do site do projeto, da exposição e do livro dedicado ao público infantojuvenil foi realizada pelo pesquisador indígena Sinvaldo Oliveira – Wahuka Karajá. A vice-coordenadora do projeto, a arqueóloga Andreia Torres, foi quem “ousou” sonhar e realizar um projeto de arqueologia subaquática, abordagem inédita em Goiás, a quem agradeço. Diversas pessoas da equipe do Museu Antropológico (MA) da UFG colaboraram com o projeto, em especial: a antropóloga Rosani Moreira Leitão, o antropólogo Adelino Adilson de Carvalho, a conservadora Ana Cristina Santoro, o arqueólogo Diego Teixeira Mendes e a pedagoga Tatyana Beltrão de Oliveira. Os processos de musealização em Aruanã foram efetivados pelo museólogo Tony Boita e pela então graduanda em museologia, Gabriela Neres. Como pesquisadores/as convidados/as, agradeço ao etnoarqueólogo Robson Antônio Rodrigues e às museólogas Aluane de Sá e Karlla Kamylla Passos dos Santos, que desenvolveram as ações educativas da exposição no MA. Agradeço, ainda, à professora Dilamar Cândida Martins, diretora do MA entre 2014 e 2017, e ao antropólogo Manuel Ferreira Lima Filho, diretor do museu desde 2018 – e estudioso do povo Iny-Karajá –, por terem acolhido e dado todo o apoio necessário para o desenvolvimento da pesquisa. O projeto teve apoio financeiro do Edital de Fomento a Museus, Arquivos e Bibliotecas 05/2016, do Fundo Cultural da Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte do Governo do Estado de Goiás.

oficinas do mesmo projeto, realizada no Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (MA/UFG).

Refletindo sobre os percursos possíveis para um texto que comporia uma obra tão relevante no quadro das pesquisas que dialogam com o povo Iny-Karajá, optei por enfatizar o caminho que trilhei no projeto Ralmi, sintetizando alguns resultados, a partir de meu olhar como arqueóloga e museóloga, olhar perpassado pela reflexão antropológica. Sigo as ideias de Tim Ingold, ao compreender a antropologia como uma forma de investigação das condições e possibilidades da vida humana no mundo que habitamos (Ingold, 2015). Da mesma forma, assumo essa investigação como uma forma de correspondência, um estudo com as pessoas, no qual não devo me esconder atrás de pretensas narrativas coletadas de um “outro”.

Meu aprendizado com o povo Iny-Karajá, o povo do fundo das águas, que ocupa o *Berohokỹ* (rio Araguaia) desde tempos imemoriais, se deu a partir de meu ingresso como docente na UFG, em 2013, mas viu-se ampliado, no escopo do projeto Ralmi, realizado desde 2017. Se antes a *harwò* (canoa) e as *ritxoko* (bonecas) que marcam a exposição “Lavras e Louvores” do MA/UFG, bem como as trocas com a equipe desse museu, trouxeram à minha experiência os saberes desse povo, com o projeto Ralmi passei a trilhar esses saberes de forma mais intensa, por meio das mestras e mestres iny-karajá. Nesse sentido, esse texto busca sintetizar alguns aspectos do que tenho aprendido com o povo Iny-Karajá, descortinando outras possibilidades da vida e do fazer científico.

Início essa navegação situando a região de Aruanã, na qual se concentraram, até o momento, as pesquisas do projeto Ralmi. Em seguida, essa navegação trilha os estudos arqueológicos realizados nesse município, na década de 1970. Também serão trazidos trabalhos arqueológicos efetivados nas adjacências da região, assim como a importância do estudo de Wüst no escopo da demarcação das terras indígenas karajá de Aruanã, trabalho conduzido pelo antropólogo Manuel Ferreira Lima Filho (2005).

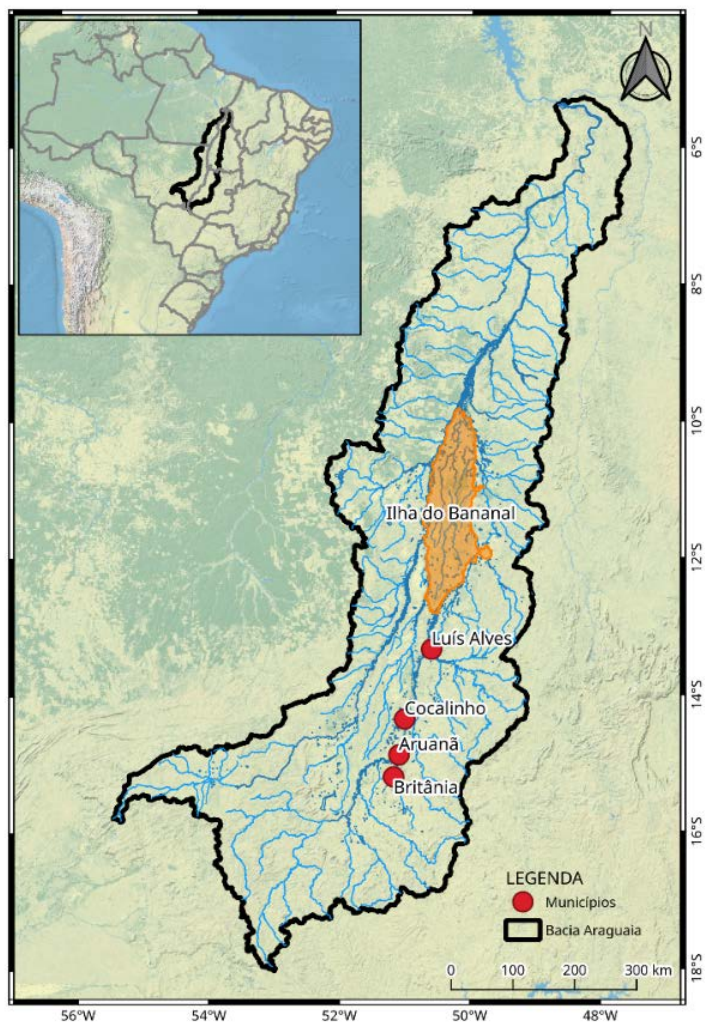
Passamos então a navegar em águas turvas, marcadas pela inadequação de alguns paradigmas científicos da modernidade ocidental para a compreensão das formas de vida a partir de uma perspectiva iny-karajá. Três abordagens redutoras que persistem na arqueologia realizada no território iny-karajá são indicadas, demonstrando a necessidade de uma prática arqueológica como compromisso ontológico e político, sem a qual não poderemos corresponder aos coletivos com os quais trabalhamos. Fragmentos do que tenho aprendido com o povo Iny-Karajá são apresentados ao final do texto, como contranarrativas do discurso moderno/colonial.

Por onde se inicia a navegação

O rio Araguaia é uma via de deslocamento favorável entre as bacias amazônica e platina (Rubin *et al.*, 2019, p. 401). A Ilha do Bananal, conformada por esse rio e pelo Javaé, é a maior ilha fluvial do mundo e lugar de origem do

povo Iny-Karajá. Conforme a narrativa mítica, denomina-se *Inysèdyna*, o lugar de passagem dos Iny-Karajá do fundo das águas para a superfície terrestre. Esse “buraco fica às margens do rio Araguaia, na Ilha do Bananal”, sendo considerado sagrado (Comunidades..., 2019, p. 146). Aruanã, por sua vez, insere-se na região mais a montante da bacia hidrográfica do rio Araguaia (Figura 1).

Figura 1 - Bacia hidrográfica do rio Araguaia com a inserção da Ilha do Bananal e com a indicação de alguns dentre os municípios no Alto Araguaia, para os quais contamos com informações de aldeias inykarajá antigas e/ou atuais



Fonte: Elaborada por Michiel Wichers.

A região do município de Aruanã, antigamente denominado de Leopoldina ou Santa Leopoldina, tem sua colonização associada a um presídio ali erguido, em 1848, e ao estabelecimento de um colégio (1871), voltado à catequização indígena. Os presídios, à época, eram ferramentas de expansão de fronteiras, de conquista e “defesa” do território, promovendo o escoamento de produção.³ Em 1868, sob a liderança do general Couto de Magalhães, inaugurava-se a navegação a vapor no rio Araguaia, evidenciando que o rio foi utilizado como estratégia de expansão de fronteiras, no âmbito de uma geopolítica colonialista. Presídio, colégio e navegação compuseram uma tríade voltada ao controle, à normatização e ao avanço do estado imperial na região. Como aponta Manuel Ferreira Lima Filho, se antes o rio era fonte de vida, com esses processos tornou-se uma veia aberta nas terras dos Karajá (Lima Filho, 2005, 2006).

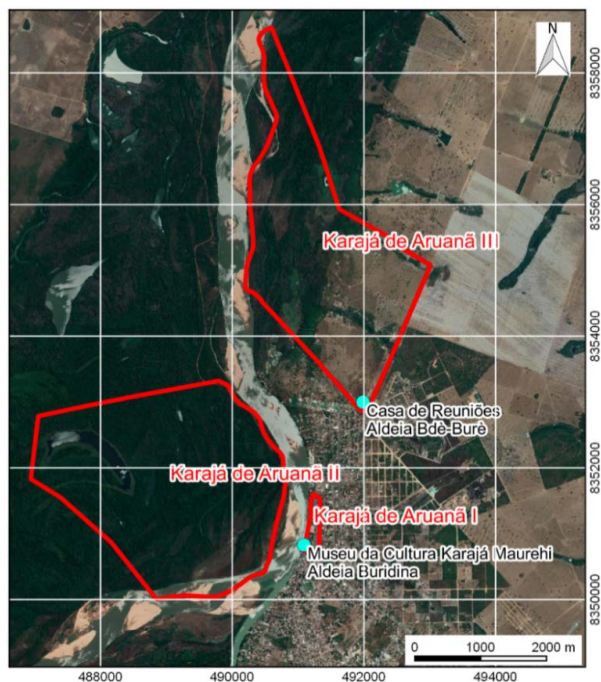
Em um levantamento bibliográfico, encontrei pelo menos 150 textos (artigos, livros, dissertações e teses) sobre os Iny-Karajá, produzidos desde o século XIX, o que demonstra um interesse contínuo e crescente dos não indígenas em realizar pesquisas sobre esse povo, o que denominei,

3 A utilização das aspas na palavra “defesa” se deve ao fato de que se tratava de uma política de controle e extermínio, uma vez que a “conquista” do território sempre significou a invasão dos territórios indígenas e o emprego da violência contra esses. Mesmo em textos recentes da historiografia de Goiás persiste um discurso extremamente marcado pela colonialidade, que insere os movimentos da colonização como positivos, jogando as populações indígenas no passado e comemorando tal feito. Para um exemplo desse tipo de discurso ver Carvalho e Cavalcante (2010).

em outro momento, em diálogo com James Clifford (1994), de colecionamento iny-karajá (Moraes Wichers, 2019).

Em 1939, o lugar teve sua denominação mudada para Aruanã, designação em português do termo *Ijasò*, que se refere a seres míticos que vivem no rio, nas lagoas, nas praias, nas matas e no céu, seres que vem dançar com os Iny-Karajá em momentos importantes como o *Hetohokỹ*, ritual de iniciação masculino (Figura 2).

Figura 2 - Detalhe da região de Aruanã, no Alto Araguaia, com a indicação das terras indígenas karajá de Aruanã I, II e III, bem como do Museu da Cultura Karajá Maurehi, na Aldeia Buridina, e da Casa de reuniões, na Aldeia Bdè-Burè



Fonte: Fotografia de Michiel Wichers com base em imagem de satélite da *Google Earth*.

O município de Aruanã abriga duas terras indígenas, karajá de Aruanã I e III. Do lado mato-grossense do Araguaia, no município de Cocalinho, temos ainda a terra karajá de Aruanã II, devotada ao plantio de vazante e à pesca (Figura 2). Ainda que tenham tido seu processo de reconhecimento e delimitação iniciado em 1992, com portarias publicadas em 1996, essas terras indígenas não estão a salvo de ameaças, uma vez que continuam em tramitação ações que questionam o seu reconhecimento como terra indígena ocupada tradicionalmente (Lima Filho, 2005).

Na terra karajá de Aruanã I, temos a Aldeia de Buridina e, há alguns anos, um grupo se instalou na terra karajá de Aruanã III, fundando a Aldeia de *Bdè-Burè*. Não obstante, tanto a área karajá de Aruanã II, do lado mato-grossense, como a karajá de Aruanã III, são utilizadas por habitantes de ambas as aldeias. Buridina aparece em algumas narrativas como a maior aldeia karajá que já existiu no passado (Nunes, 2012). Por outro lado, sua relação de proximidade física, social e simbólica com o mundo dos *tori* (brancos ou não indígenas), foi muitas vezes compreendida por olhares externos como “aculturação” ou “hibridismo”. Essa compreensão aparece também nas pesquisas efetuadas por Wüst, segundo as quais, uma abordagem etnoarqueológica seria mais profícua na Ilha do Bananal, onde os indígenas estariam mais “preservados”, conforme detalharei adiante. Passemos então a navegar pelas narrativas arqueológicas.

Navegando pelas narrativas arqueológicas

Eixo espacial e cosmológico do povo Iny-Karajá, o rio Araguaia tem sido abordado pela arqueologia, pelo menos, desde a década de 1970. Para fins do presente texto, serão enfatizadas as pesquisas e informações sobre a região de Aruanã e adjacências, embora tenham sido conduzidos, no mesmo período, os primeiros estudos na Ilha do Bananal.

Em 1972, foi iniciado o projeto Alto Rio Araguaia pela então Universidade Católica de Goiás (UCG), resultando no cadastro de oito sítios arqueológicos no atual município de Britânia,⁴ na confluência do Rio Vermelho, vertente direita do rio Araguaia. Esses sítios, classificados como cerâmicos ou litocerâmicos,⁵ foram englobados na fase arqueológica Aruanã (Schmitz *et al.*, 1982).

Cabe ressaltar que a arqueologia brasileira tem sido influenciada, desde o Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas (Pronapa), realizado entre 1965 e 1970, em

4 São eles: GO-JU-17; GO-JU-18; GO-JU-19; GO-JU-20; GO-JU-21; GO-JU-22; GO-JU-23 e GO-JU-24. No estado de Goiás, os sítios arqueológicos foram denominados com a sigla do estado, seguida da sigla da região de inserção do bem e do número sequencial do sítio arqueológico. A divisão regional para o registro e cadastramento de sítios arqueológicos do Estado de Goiás segue a *Carta arqueológica*, atualizada em 2009 (Martins *et al.*, 2009).

5 Sítios cerâmicos são aqueles onde são encontrados, predominantemente, fragmentos de vasilhas cerâmicas e litocerâmicos aqueles que possuem também artefatos em pedra. Devemos ressaltar que grande parte das materialidades utilizadas pelos povos indígenas acaba não se preservando com o tempo, ou demandando técnicas de escavação que são aplicadas apenas mais recentemente.

menor ou maior grau, pela abordagem histórico-cultural, muitas vezes marcada pela busca de categorizações de sítios arqueológicos em tradições e fases arqueológicas. Em Arqueologia, uma fase seria qualquer complexo de cerâmica, lítico, padrões de habitação, relacionado no tempo e no espaço, em um ou mais sítios arqueológicos (Chmyz, 1976). Por seu turno, as fases arqueológicas podem compor ou não uma tradição arqueológica, compreendida como grupo de elementos ou técnicas, com persistência temporal (Chmyz, 1976, p. 145). Ao mesmo tempo em que essas pesquisas permitiram o reconhecimento de sítios arqueológicos por todo o país, também generalizaram as especificidades regionais e locais, uma vez que a classificação de sítios em fases e tradições “transformou-se em paradigma [...], um contrassenso científico, na medida que os meios para atingir o conhecimento (os conceitos) transformaram-se na finalidade última de sua pesquisa” (Dias, 1995).

O projeto desenvolvido no Alto Rio Araguaia, com a coordenação de Pedro I. Schmitz, Irmhild Wüst, Silvia M. Copé e Úrsula Madalena E. Thies (Schmitz *et al.*, 1982), seguiu uma abordagem histórico-culturalista. Todavia, não se furtou em buscar correlações entre as fases arqueológicas e os “grupos etno-históricos” (Schmitz *et al.*, 1982, p. 266), buscando reconstruir a “história cultural da região” (Schmitz *et al.*, 1982, p. 257). Dentre os oito sítios pesquisados, cinco aparecem descritos nos materiais publicados (GO-JU-17, GO-JU-19, GO-JU-20, GO-JU-23 e GO-JU-24), sendo que dois sítios foram datados por meio do carbono 14 (C14), em 760 ± 75 e 690 ± 70 anos.

Os sítios da denominada Fase Aruanã encontravam-se situados nas proximidades de lagoas ou córregos perenes, sendo a cerâmica o principal indicador utilizado para a composição da fase. A equipe do projeto Alto Araguaia não pôde obter uma morfologia segura das aldeias, verificando em muitos casos a presença de cacos nas bordas de lagos e barrancos, indicando a ação da dinâmica fluvial no registro arqueológico. A cerâmica foi classificada, primeiramente, pela presença de cariapé A ou B,⁶ pois acreditava-se que esse era um indicador útil para o estabelecimento de uma cronologia, sendo essa cerâmica produzida pela técnica acordelada a partir de bases modeladas e com acabamento alisado (Schmitz *et al.*, 1982).

Trabalhos de campo realizados no município de Aruanã por Irmhild Wüst, no ano de 1975, possibilitaram correlações entre a Fase Aruanã e o povo Iny-Karajá. A pesquisa envolveu uma abordagem etnoarqueológica junto à Aldeia Buridina, com o acompanhamento da produção cerâmica, o registro de um sítio arqueológico (GO-JU-41),

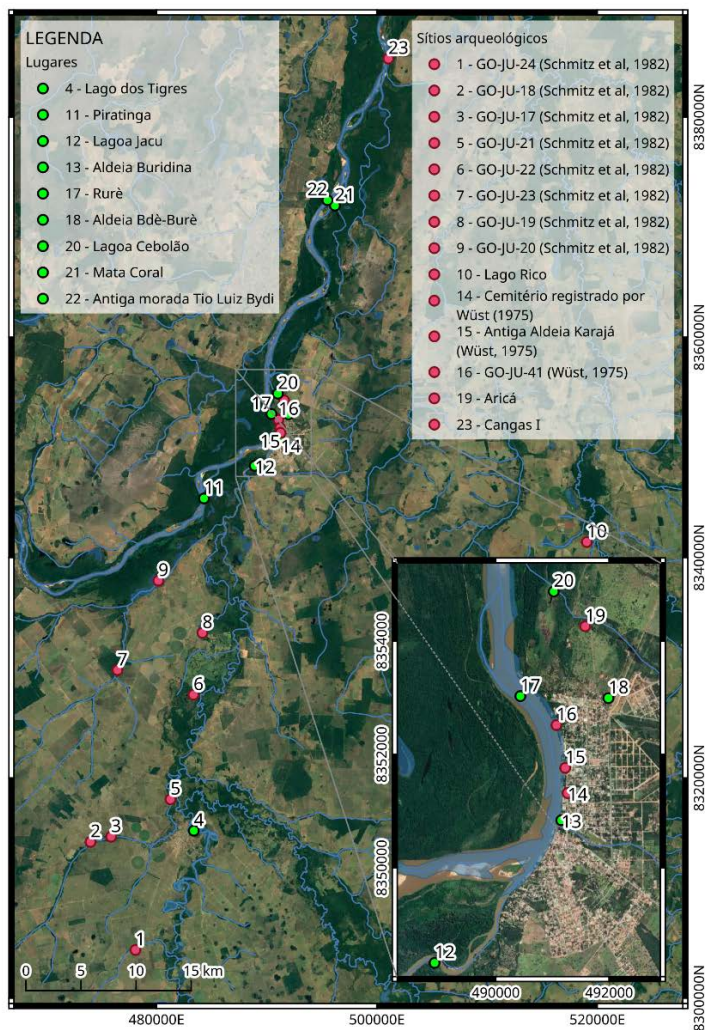
6 O cariapé consiste em um antiplástico obtido a partir das cinzas de cascas de árvores, misturadas à argila para composição da pasta cerâmica. A distinção de tipos significaria o uso de diferentes espécies de árvores. O cariapé facilita o manuseio do barro e dá maior resistências às peças, sobretudo, durante a queima. As mulheres iny-karajá utilizam cinzas da casca de uma árvore chamada “cega-machado” (*adenà*, na língua iny ribè) na produção das *ritxoko* – bonecas de barro registradas como patrimônio cultural do Brasil (MA/Iphan, 2011).

a identificação da “área de um antigo cemitério” e da “área da antiga aldeia” (Wüst, 1975a, 1975b, 1981-82).⁷

Depois de mais de três décadas, Wüst declarou em uma entrevista que essa foi a primeira pesquisa arqueológica realizada no Brasil com o “índio vivo” (Wüst, 2011), ou seja, um estudo relacionado aos primórdios da etnoarqueologia no país (Figura 3).

7 Utilizo na produção desse texto, sobretudo, o relatório final da pesquisa, produzido por Wüst (1975a), sendo que os dados do relatório consistem em boa parte do material, publicado em dois artigos (Wüst, 1975b, 1980), excetuando-se a terceira parte, voltada a análise de uma coleção de vasilhas karajá, que permanece inédita e que comentarei brevemente adiante.

Figura 3 - Detalhe da região de Aruanã, no Alto Araguaia, com a indicação de alguns dos lugares significativos iny-karajá e dos lugares classificados como sítios arqueológicos



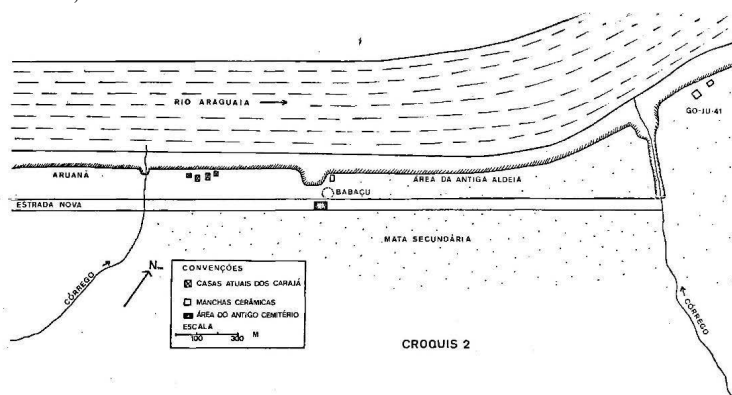
Fonte: Elaborada por Michiel Wichers com base em imagem de satélite do *Google Earth*.

As descrições e croquis da pesquisadora demonstram que as casas das famílias iny-karajá, a área cemiterial e a área da antiga aldeia estariam dentro dos limites entre os córregos Bandeirantes e Xibiu, conforme indicado no processo de identificação e demarcação das terras dos Karajá, integrando a Terra karajá de Aruanã I (Lima Filho, 2005, p. 336). Entretanto, dentre as três áreas mencionadas por Wüst, apenas a porção mais ao norte, além do córrego Xibiu, foi indicada como sítio arqueológico propriamente dito por ela (GO-JU-41) (Wüst, 1975b). Posteriormente, o cemitério e a área da antiga aldeia também foram cadastrados como sítios arqueológicos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. A Figura 3 mostra esses três sítios arqueológicos (pontos 14, 15 e 16) inseridos nos terraços do Araguaia, por meio da correlação com o croqui de Wüst, apresentado na Figura 04, tratando-se de uma aproximação, uma vez que inexitem, nas publicações da autora, as coordenadas geográficas exatas das áreas registradas. Os 23 pontos de referência indicados na Figura 3 não englobam, obviamente, à totalidade das referências das territorialidades Iny-Karajá.

A pesquisa arqueológica de Wüst assumiu relevo na demarcação da terra indígena, posto que comprovou a ocupação desse terraço na margem direita do Araguaia há décadas, confrontando os argumentos dos invasores brancos de que a presença iny-karajá na área seria recente (Lima Filho, 2005). O estudo de Wüst denota um movimento de deslocamento da aldeia, ocupada principalmente em tem-

pos de cheia do rio, em direção ao sul, ou seja, um movimento direcionado à porção mais a montante do rio, com o sítio arqueológico GO-JU-41, depois a área aldeia antiga, o cemitério e a área ocupada pelas famílias na década de 1970 (Figura 4).

Figura 4 - Croqui das pesquisas arqueológicas realizadas por Wüst em Aruanã, Goiás



Fonte: Wüst (1975a).

Wüst indica que participaram da sua pesquisa: Lídia Dikuria,⁸ então com cerca de 60 anos, mestra ceramista; Jacinto Maurehi, marido de Lídia e que estaria com 50 anos de idade – liderança que marca de forma indelével a memória de resistência iny-karajá em permanecer na Aldeia Buridina; Alice Kwabiru,⁹ 40 anos de idade, irmã de criação de Lídia; Raul Hawakati, atual cacique da Aldeia

8 No texto de I. WÜST aparece “Lídia Bicuria”, mas sigo aqui a denominação e ortografia fornecidas por Eduardo Nunes (2012).

9 No texto de I. WÜST aparece “Alice Quabil”, mas sigo aqui a denominação e ortografia fornecidas por Eduardo Nunes (2012).

Buridina, então com 19 anos e Léia Echuri com 22 anos, ambos filhos de criação do casal Lídia e Maurehi; Isabel Sawakaru, 45 anos, cunhada de Léia. À época, a aldeia era formada por quatro casas, com seis famílias, sendo 13 adultos e 11 crianças. Lídia Dikuria e Jacinto Maurehi foram os interlocutores mais frequentes no trabalho, o que permitiu a construção do ciclo anual de abastecimento iny-karajá, o registro de aspectos históricos, dos ritos funerários e de outros materiais que possuem especial interesse para a arqueologia. Chama atenção, por exemplo, os desenhos realizados por Maurehi de um machado e de um tembetá de pedra, sendo esse último um objeto de troca com povos Tupi, em especial, com os Tapirapé, com quem os Iny-Karajá da Ilha do Bananal mantêm contatos frequentes.

A cerâmica obteve maior atenção da pesquisadora, que buscava dar um “tratamento arqueológico aos dados etnográficos” (Wüst, 1975a, p. 1) por meio da cadeia de produção de vasilhas, destacando-se sua atenção ao emprego do cariapé. Por sua vez, a cerâmica coletada no sítio arqueológico GO-JU-41 foi indicada como tendo “uma correlação exata” com os Karajá (Wüst, 1975a, p. 151).

Outro aspecto da pesquisa de Wüst, não publicado, mas que compõe seu relatório final de atividades, foi o “Estudo da coleção do Senhor Antônio Pereira Macedo”. Esses objetos estavam à venda na loja do referido senhor, tendo sido detalhadamente mensurados, desenhados e descritos pela arqueóloga. Interessante que essas vasilhas foram produzidas por ceramistas da Ilha do Bananal, mas “a maior parte dos desenhos que se encontram nos vasilhames são

executados pelos próprios índios Carajá de Aruanã” (Wüst, 1975a, p. 75).

Ao comparar a cerâmica analisada na Fase Aruanã e a cerâmica iny-karajá de Aruanã, descrita por Wüst, a equipe que definiu a Fase Aruanã – na qual a pesquisadora também atuava – aponta que “facilmente podemos chegar à conclusão de que se trata da mesma cerâmica ou ao menos de uma muito parecida” (Schmitz *et al.*, 1982, p. 112). Essa semelhança se daria sobretudo com relação ao material encontrado nos níveis mais superficiais dos sítios arqueológicos. Tal correlação demonstraria que o povo Iny-Karajá teria ocupado porções ainda mais a montante do Araguaia, o que equivaleria na cosmovisão iny-karajá a um espaço com qualidades mais valorizadas (Nunes, 2012).

Desde o século XIX, os documentos históricos apontam a existência dos Iny-Karajá no Araguaia pelo menos até a foz do Rio Vermelho, sendo que os dados arqueológicos parecem ampliar tais temporalidades e territorialidades. *Ibòkò*, o extremo rio acima, é um termo de referência espacial iny-karajá “que encerra um componente valorativo, associado à tripartição cósmica” (Nunes, 2012, p. 64). Outrossim, o que está associado ao alto é mais valorizado. Penso que essa visão aponta a potencialidade de uma arqueologia voltada a construir uma história de longa duração iny-karajá na região. Corrobora essa hipótese o fato de que a Aldeia Buridina seja referenciada como a maior aldeia que já existiu nas memórias iny-karajá, onde viviam

grandes historiadores, xamãs e lutadores, bem como onde existiam duas casas de Aruanã (Nunes, 2012).

As formas de vasilhas da Fase Aruanã foram, inclusive, associadas às formas iny-karajá: o *boeti*, que serve para guardar água; o *bacé*, correspondente ao prato que serve para fazer beiju; o *watíwi*, que seria utilizado para cozinhar e guardar comida, e uma vasilha também destinada a cozinhar (Schmitz *et al.*, 1982). O *watíwi* era utilizado também no enterramento secundário, sendo coberto pelo *bacé*, conforme indicado por Wüst:

Depois de dois meses se retiram os ossos e a ‘dona de enterro’ fabrica um “watíwi” e um “bacé” grande para colocar os mesmos. Na retirada, os ossos não sofrem nenhum tratamento especial, segundo eles. A urna funerária se enterra no mesmo local do enterro primário. Em cima do túmulo coloca-se uma estaca esculpida de madeira, a cruz carajá. Esta é trazida após de uma semana de luto para o início de uma festa. A urna é coberta com o “bacé” e este por sua vez com uma esteira. (Wüst, 1975a, p. 13).

Júlio Rubin e Rosiclér T. da Silva, em colaboração com outras/os pesquisadoras/es, sintetizaram o quadro arqueológico para a bacia hidrográfica do Araguaia em um artigo relevante para uma compreensão desse território, indicando 32 sítios na margem goiana e 39 sítios na margem mato-grossense (Rubin *et al.*, 2019). Esse cenário seria

resultado de um primeiro momento das pesquisas, realizadas na década de 1970 no escopo do projeto Alto Araguaia, já mencionado, e de um segundo momento marcado por estudos efetuados partir dos anos 2000, inseridos no âmbito do licenciamento de empreendimentos diversos, assim como pesquisas acadêmicas que aprofundaram a análise de alguns desses contextos (Rubin *et al.*, 2019).

Nos interessa, para fins desse texto, as reflexões trazidas acerca dos sítios Cangas I e Lago Rico, os quais foram abordados em diferentes monografias e dissertações, além de serem destacados no artigo mencionado (Rubin *et al.*, 2019). Ambos os sítios estão inseridos no município de Aruanã, sendo que o sítio arqueológico litocerâmico Cangas I encontra-se em um terraço aluvial, na margem direita do rio Araguaia, ao passo que o sítio Lago Rico se localiza nas proximidades do interflúvio dos rios Araguaia e Peixe (ver números 10 e 23 na Figura 3).

A dissertação de Jordana B. Barbosa (2019), que também integra a equipe responsável pelo artigo citado, traz insumos importantes para a discussão aqui proposta. Ao aplicar a geoquímica e a micromorfologia na detecção de solos antrópicos nos sítios Cangas I e Lago Rico, a autora indica que o primeiro, caracterizado por uma morfologia linear implantada junto ao Araguaia, teria sido um espaço de ocupação prolongada, ao passo que o segundo seria uma ocupação temporária. O sítio Cangas I pertenceria à Fase Aruanã da Tradição Uru, ao passo que o segundo, embora pertencente a essa tradição, corresponderia as fases Uru,

Itapirapuã ou Jaupaci. Contudo a associação entre “tradições ceramistas” e “sociedades etnográficas” demandariam que “uma continuidade cultural entre o passado e o presente seja claramente demonstrada” (Barbosa, 2019, p. 213).

Esse argumento revela características recorrentes na arqueologia brasileira. Ainda que alguns estudos apresentem informações acerca dos povos indígenas, sua correlação com os materiais arqueológicos é recorrentemente indicada como precoce pelos/as arqueólogos/as. Entretanto, ainda que Schmitz e Wüst tenham apresentado cautela em algumas associações no caso da Fase Aruanã, sua associação com o povo Iny-Karajá é claramente expressa no trecho abaixo:

Embora a cerâmica [da Fase Aruanã] tenha semelhanças, nas formas, com a de outras fases da tradição Uru, ela usa antiplásticos parcialmente diferentes e tem formas e decorações diferentes. Material de uma aldeia Karajá de 50 anos atrás [sítio GO-JU-41] encaixa perfeitamente no topo da seriação. As aldeias de pequenas casas alinhadas em uma ou talvez duas filas, encontram-se frequentemente perto de lagos, de barragem ou outros, sugerindo que sejam canoeiros, como os atuais habitantes indígenas. (Schmitz *et al.*, 1982, p. 269-270).

As datas obtidas para a Fase Aruanã e em pesquisas posteriores, como o Projeto Rio Araguaia, apontam para

uma história iny-karajá de longa duração no Alto Araguaia. Passemos a navegar por essas possibilidades, fazendo, contudo, uma breve parada nas águas turvas da arqueologia brasileira.

Navegando em águas turvas: os argumentos da colonialidade

A constante negação da associação de povos indígenas do presente com o registro arqueológico, evidenciada também nos estudos voltados ao território do Alto Araguaia, onde se insere Aruanã, adota duas posturas recorrentes. Por um lado, algumas pesquisas insistem no mencionado argumento de inexistência de uma ligação direta entre os povos indígenas e evidências arqueológicas, argumento marcado por certo “cientificismo”. Por outro lado, existem estudos que indicam essa associação, ainda que indireta e parcial, mas que não deixam de retratar os povos indígenas do presente como uma sombra de um passado que teria sido mais “indígena”. No Alto Araguaia a primeira postura está presente na negação da associação das materialidades evidenciadas pela arqueologia com o povo Iny-Karajá, postura recorrente mesmo em estudos mais recentes, ao passo que a segunda postura está presente mesmo nos estudos de Wüst, que apontava, por exemplo que “Um trabalho de correlação etnográfica entre grupos cujo contato com a civilização é menor e cujo sistema social ainda não foi tão afetado, como é o caso dos Carajá da Ilha do Bananal, sem

dúvida pode levar a resultados mais significativos.” (Wüst, 1975a, p. 97).

Loredana Ribeiro e Camila Jácome (2014, p. 467-468) relatam como a arqueologia brasileira e latino-americana têm uma “evidente dimensão política”, posto que os interesses dominantes, embasados em argumentos pretensamente neutros e científicos, alienaram histórias subalternas, silenciando as histórias nativas em discursos impregnados pelas ideias de assimilacionismo e da mestiçagem.

Cristóban Gnecco (2009) também chama atenção para a vinculação da arqueologia latino-americana com uma violência epistêmica, denunciando a estreita correlação entre arqueologia e práticas colonialistas, de onde “fueron excluidos los indígenas contemporáneos, indignos y degradados sucesores de las grandezas del pasado, representados al margen de la historia como sujetos condenados y distanciados, dueños (acaso) de una temporalidad detenida” (Gnecco, 2009, p. 17).

No Projeto Rio Araguaia buscamos iniciar uma outra forma de lidar com as relações entre prática arqueológica e o povo indígena Iny-Karajá. Essa outra forma partiu de três linhas de argumentação. Em primeiro lugar, assumindo a arqueologia como uma “prática de sentido”, buscamos compreender a construção das “relações entre os vestígios materiais” e o conhecimento iny-karajá, nos moldes propostos por Mariana Petry Cabral em seu estudo com os

Wajãpi (2014)¹⁰. Em segundo lugar, o projeto buscou uma visão menos agrocêntrica das práticas iny-karajá, que aparecem extremamente “presas à terra firme” nos trabalhos desenvolvidos até o momento (Rambelli, 2003), por meio de uma abordagem arqueológica dos ambientes aquáticos, uma arqueologia subaquática que tenciona aprender com essa “gente do rio”,¹¹ com suas práticas cotidianas e cosmovisões. Em terceiro lugar, compreendemos a pesquisa arqueológica como um processo de ativação de diálogos entre os saberes iny-karajá e os nossos olhares, bem como um diálogo entre campos disciplinares por vezes apartados, como a arqueologia, a museologia e a antropologia.

Essas três linhas de argumentação embasam um esforço por uma abordagem decolonial, compreendida aqui como postura política e processo inacabado, que busca romper com os ditames da ciência moderna/colonial, que se esconde por trás de um sujeito pretensamente neutro e racional, em detrimento de outros saberes, hierarquicamente inferiores (Moraes Wichers, 2020). Nesse sentido, o reconhecimento e o respeito pelas relações e leituras que o povo Iny-Karajá faz das materialidades que denominamos como arqueológicas é

10 O projeto se inspirou também nos trabalhos desenvolvidos por Fabíola Andréa Silva (2002, 2013) e Juliana Salles Machado (2009, 2017).

11 Leandro Duran (2012) distingue a arqueologia marítima da arqueologia subaquática pelo fato da primeira buscar compreender as “gentes do mar”, termo que adaptamos para os fins desse estudo, tendo em vista que o povo Iny-Karajá é “povo do fundo do rio”. O autor indica ainda uma certa obsessão voltada ao estudo dos sítios de naufrágios, o que segundo ele, seria um reducionismo das potencialidades desse tipo de estudo.

o cerne desse intento. Da mesma forma, busca-se colocar os saberes arqueológicos ao serviço das pessoas iny-karajá, colaborando com os seus interesses e lutas.

“Eu acho que deveria ser uma aldeia”

Karixama Wassuri é uma mulher iny-karajá forte, sábia e generosa, irmã de Renan Wassuri. Ambos vieram para a Aldeia Buridina ainda crianças, após a morte de seus pais. São primos de Raul Hawakati, cacique da aldeia. Essas três pessoas foram convidadas a participar do Projeto Rio Araguaia como pesquisadores/as indígenas, compondo as narrativas e os percursos pelos quais o estudo caminhou.

Inicialmente, existia a demanda indígena pela análise da área do antigo cemitério registrado por Wüst (1975a), que se encontra ocupada por um guarda-barcos. Em diversos materiais, como o filme produzido no âmbito do registro das *ritxoko* (Ritxoko, 2011) e o livro *Arte Iny Karajá* (Lima; Leitão, 2019), a invasão dos terrenos de cemitérios por empreendimentos dos brancos é denunciada pelos Iny-Karajá. Os caminhamentos feitos na área e entorno pela equipe do projeto evidenciaram a destruição do cemitério, provavelmente por completo, embora não tenham sido abertas intervenções em subsuperfície, decisão pautada no respeito ao solo sagrado e no fato de que esse tipo de trabalho poderia ampliar os conflitos vivenciados na cidade, ainda que o sítio se encontre dentro da área demarcada. Isso porque a Terra karajá de Aruanã I continuava inva-

dida pelos guarda-barcos e casas de veraneio dos brancos, quando realizados os trabalhos de campo do projeto Ralmi.

Sabia-se da existência de uma área com fragmentos cerâmicos, apontada na pesquisa de Eduardo Nunes (2009), bem como no vídeo de registro das *ritxoko* como patrimônio imaterial do Brasil (Ritxoko, 2011). No vídeo, Luis Carlos Sarikina, conhecido como Berè, mostra os fragmentos presentes na área de roça. Ao mostrar as “cerâmicas”, destaca a presença de uma “borda típica do trabalho Karajá”. Tanto no vídeo, quanto no texto de Nunes (2009), Berè defende a ideia de que a área seria um acampamento de verão, área de coleta de buriti e caça. Cabe lembrar como o povo Iny-Karajá tem suas sociabilidades marcadas pelos regimes de verão/inverno, ou seja, pelo regime de cheias e vazantes do *Berohokỹ*.

O reconhecimento dessa área, inserida na Terra Karajá de Aruanã III, mais precisamente na área da Fazenda Aricá, deu-se já nas primeiras etapas de campo do projeto Ralmi, por meio de Karitxama Wassuri, que mostrou o local para a equipe. Segue um trecho da explanação dela sobre o local

No terreiro tem pedaços de cerâmica. O pessoal fica pensando o que era ali, se era aldeia ou o quê que era. Tem muitos pedaços de tigelas. As mulheres fazem prato de cerâmica, panela, tigela. Trabalho das mulheres, tem aqui esses pedaços espalhados, pedaços de pratos e tigelas. Dá para ver

como as mulheres faziam, o sinal dos dedos quando elas passavam. Tem uns pedaços mais grossos e finos, esse aqui é mais grosso [mostra o fragmento], esse aqui mais fino [mostra o outro fragmento]. Eu acho que deveria ser uma aldeia. Aí nesse local, tem muitos pedaços de cerâmica. É assim, eu tô mostrando pra vocês esses pedaços de cerâmica. Só isso, a minha história. (Ralmi, 2017b).

Como prática de sentido, a arqueologia se interessa pela relação entre as pessoas e as materialidades. As narrativas de Berè e de Kari são distintas, o que não se coloca como um problema, uma vez que revelam os diferentes sentidos dados ao lugar onde foram encontrados os fragmentos. Para um, trata-se de uma área de ocupação sazonal, para a outra, uma aldeia.

Karixama Wassuri destaca que a cerâmica é um “trabalho das mulheres”, bem como explica que o local teria sido uma aldeia devido à grande quantidade de fragmentos na área. Como mestra versada na produção cerâmica, Kari sente com as pontas dos dedos cada detalhe do material (Figura 5), conectando-se às mulheres que produziram aquela cerâmica, suas ancestrais.

Figura 5 - Karitxama Wassuri explicando a forma e a função da cerâmica encontrada no sítio arqueológico Aricá para mim



Fonte: Arquivo Ralmi. Fotografia do Ciar/UFG.

Nos diálogos que estabelecemos sobre esse lugar, fomos questionados pela sua datação, sobretudo pelo cacique Raul Hawakati, que também acredita que o lugar pode ter sido um acampamento. Explicamos que poderíamos obter uma datação se fizéssemos alguma escavação, na qual pudéssemos obter carvão ou mesmo cerâmica em profundidade. Dada a demanda pela data, foram encaminhadas ações pontuais no local. Realizamos coletas de superfície e duas sondagens de 1x1 metro, com o intuito de possibilitar a datação do sítio. Foram coletadas, higienizadas, inventariadas e numeradas 209 cerâmicas e 4 líticos, os quais compõem, atualmente, o acervo do MA/UFG.¹² Foi efetivada a

12 Obviamente que um desafio específico se coloca com relação à guarda dos acervos gerados por esse tipo de pesquisa. Coloca-se como emergencial uma legislação que possibilite a guarda desses acervos em museus indígenas, bem como a autonomia desses povos em relação ao destino daquilo que chamamos como objetos arqueológicos.

datação de cerâmicas do sítio por meio do método da termoluminescência, tendo sido obtidas duas datações: 420+/-90 anos e 440+/-100 anos, ou seja, datas por volta dos séculos XVI e XVII.

A datação do sítio arqueológico Aricá vem se somar ao quadro da cronologia fornecida pelas pesquisas arqueológicas na região, com os sítios GO-JU-17 e GO-JU-23, com datas de 760+/-75 e 690+/-70 anos, respectivamente, obtidas por C14 (Schmitz *et al.*, 1982), e os sítios Cangas I e Lago Rico, o primeiro, com uma sequência de seis datas variando em torno de 600 e 200 anos, e o segundo, com datas variando entre 530 e 250 anos, obtidas por LOE e C14 (Rubin *et al.*, 2019).

Essas datas revestem-se de importância, tendo em vista que muitas vezes os Iny-Karajá foram acusados, pelos invasores não indígenas, dos terrenos na beira do rio de ocuparem apenas recentemente essa porção mais a montante do rio Araguaia, narrativa que objetiva enfraquecer as demandas pela demarcação de seus territórios. Para Lima Filho (2005, p. 336) poderíamos considerar, talvez, os contextos com datas mais recuadas, nos séculos XII e XIII, como “Protokarajá”.

Não me deterei no espaço desse texto na análise detalhada da amostra coletada no sítio Aricá, mas saliento que a cerâmica se assemelha aos materiais descritos por Schmitz *et al.* (1982), Wüst (1975a) e Rubin *et al.* (2019), bem como à cadeia de produção atualmente empregue pelas mulheres na produção de bonecas (Leitão, 2014) e vasilhas. Embora

não produzam vasilhas cerâmicas com a mesma frequência das *ritxoko*, mais compradas pelos *tori*, pude adquirir uma *wativi* e uma *boeti* de Karitxama Wassuri, que logo percebeu meu interesse nesses objetos. Essas mesmas formas foram produzidas pela mestra Jandira Diriti nas oficinas do projeto Ralmi. A persistência de técnicas, formas e proporções são dignas de nota. Sendo as artes do barro centrais para uma arqueologia no *Berohokỹ* – dada sua durabilidade no registro arqueológico, será central experienciar melhor as corporalidades e ontologias envolvidas nesse processo de produção.

Durante as escavações, Karitxama esteve novamente conosco no lugar ora categorizado como sítio arqueológico Aricá, em atendimento às demandas indígenas. Mais uma vez, realçou a possibilidade de que ali tenha sido uma antiga aldeia iny-karajá. Certa vez, quase no final da tarde, Kari, sempre acompanhada pela sua neta, me chamou para mostrar que ali nas proximidades há um pequeno porto e que na época de cheia seria possível acessar o rio Araguaia desse local. Mas a tarde caiu rapidamente e, em razão do “perigo de onça” relatado por ela, regressamos. Um olhar mais amplo para as relações entre o povo Iny-Karajá, o rio Araguaia, sua rede de córregos e lagoas, no ajudará a compreender o motivo pelo qual seria importante que essa aldeia tivesse acesso ao *Berohokỹ*.

“O rio Araguaia é como se fosse uma avó”

Quando observamos as narrativas arqueológicas construídas até o momento sobre a presença iny-karajá no *Berohokỹ*, notamos que pouca atenção foi dada à forma como esse “povo do rio” se relacionada com o grande rio, com suas lagoas, ilhas e córregos. Importante marcar que as sociabilidades iny-karajá estão totalmente relacionadas ao rio, que se coloca como lugar de origem e eixo cosmológico. Por isso, as aldeias e acampamentos sempre estão de alguma forma imbricadas a essa extensa rede, como nos ensinaram os/as pesquisadores iny-karajá.

Mais que isso, segundo Sinvaldo Wahuka, que também atuou como tradutor no projeto Ralmi, o rio Araguaia é uma avó.

Por que avó e não avô? Porque normalmente o gênero feminino [no povo Iny-Karajá] é que cuida mais dos netos, ensina os seus filhos a serem honestos, hospitaleiros, humanos e obedientes. Por isso, o rio é comparado à avó. Mas não é só por isso, é também pela resistência em manter várias vidas – o rio sustenta não só pessoas, mas todo ser que vive em suas margens. *Berohokỹ* oferece com abundância todo tipo de conforto e lazer. Trata-se de uma avó que cuida de muitos e muitos netos levando os Iny rio acima e rio abaixo, apreciando cada ponto de pouso em épocas de praias, onde os

meninos aprendem detalhadamente os nomes de cada lugar existente no seu leito. (Wahuká, 2019, p. 141-142).

Wahuká destaca também como o rio é um lugar de aprendizagem com os seres encantados e com os espíritos dos animais que o ocupam. Também é de suas margens que vem o barro, formado e regado por cada cheia. O cacique da Aldeia Buridina, Raul Hawakati, também destacou a dimensão do rio como avó em nossas conversas, seu papel em fortalecer o corpo. A centralidade do grande rio na vida iny-karajá demanda da arqueologia uma postura de escuta, que possibilita um aprendizado rico com esse povo.

Buscar uma aldeia nos moldes de outros povos Jê do Brasil Central, por exemplo, revela-se inadequado para uma arqueologia que tenciona compreender essas territorialidades e historicidades iny-karajá. As denominadas “aldeias”, que no caso iny-karajá se estruturam em linhas paralelas ao rio – o que tem sido evidenciado em sítios arqueológicos que disciplinas arqueológicas teimam em não associar a uma história iny-karajá de longa-duração, são parte de um sistema mais amplo, posto que ocupadas apenas nos períodos de chuvas, uma vez que as famílias extensas se espalhavam pelas praias do Araguaia quando o rio baixava, aliviando as tensões internas e proporcionando acesso a fontes de alimentação fartas, onde o peixe, as tartarugas e tracajás são especialmente relevantes (Nunes, 2012). Os deslocamentos entre as aldeias por meio de canoas também eram constantes, sendo relatados em muitas conversas com os/as pesquisadores/as iny-karajá.

Outra persistência da colonialidade nas narrativas arqueológicas que envolvem o Alto Araguaia é a referência a “grupos horticultores” ou “grupos agricultores”, o que vai de encontro à importância das atividades de pesca nas sociabilidades iny-karajá.

Atualmente, com o avanço colonizador, as terras Iny-Karajá demarcadas pelo Estado são parcelas bem pequenas de um território amplo, afinal “tudo isso aqui era área indígena”, como nos fala Renan Wassuri. Esse mestre canoeiro, uma das lideranças da Aldeia Buridina, nos guiou pelo *Berohokỹ* em algumas etapas de campo, sempre enfatizando que o “Araguaia era carregado pelos Iny-Karajá” e que todas as voltas do rio, cada lago, tem um nome, um endereço (Ralmi, 2017c). Além de Renan, Karitxama Wassuri também nos guiou nessas viagens.

Por seu turno, o esforço do projeto Ralmi em iniciar uma abordagem subaquática na bacia do Araguaia não significou mergulhar nesse rio, mas sim compreender a sua inserção nas sociabilidades iny-karajá. Nesse sentido, foram registrados mais de quarenta lugares de referência para o povo Iny-Karajá no rio Araguaia e adjacências, como a Lagoa Jacu e o Lago Cebolão; a área do Mata Coral, referência para a pesca e coleta de matérias-primas; o *rurè* que é um afloramento rochoso no meio do Araguaia; o local onde morou o “Tio Luiz Bydi” (tio dos pesquisadores indígenas que nos guiaram), que devido às tensões nas aldeias maiores preferia morar com a família em um lugar afastado; as áreas de coleta de barro, como a Piratinga, bem como áreas

de coleta de tucum e da árvore cega-machado, cujas cinzas são utilizadas no preparo do barro. Esses locais não foram registrados como sítios arqueológicos, mas inseridos como lugares iny-karajá na cartografia do projeto (ver, por exemplo, os pontos 04, 11-13, 17, 18, 20-22, na Figura 3), integrados aos sítios arqueológicos já registrados.

Notamos que muitas dessas sociabilidades geraram um registro arqueológico de baixa visibilidade no presente, o que demonstra que a colaboração com pesquisadoras/es iny-karajá para uma arqueologia no Alto Araguaia, mais do que um imperativo ético, é uma demanda científica, posto que nós, não indígenas, não compreendemos essa complexa trama que entrelaça o rio-avó, o cosmos, os humanos iny-karajá, os outros humanos e os não humanos.

O museu, a mistura

Ao chegar na Aldeia Buridina, em Aruanã, me deparei com um museu, apresentado a nós pelo cacique Raul Hawakati. Ainda que tenha tido contato com algumas leituras e com pesquisadores/as que trabalham na aldeia, eu não havia acessado essa informação. O museu fica no Centro Cultural Indígena de Aruanã, inaugurado em 1994, a partir do Projeto de Educação e Cultura Indígena Mau-rehi. Uma vez que o referido projeto estimulou a retomada da língua karajá e a produção de artesanato indígena, o centro coloca-se como espaço de comercialização dos objetos produzidos por homens e mulheres iny-karajá.

Ao adentrar ao local, notei uma inversão da lógica ocidental na organização do espaço: ao contrário da maioria dos museus ocidentais, onde temos, em um primeiro plano, as exposições e, depois, o acesso às lojas que comercializam produtos – nesse museu é a loja que se localiza na entrada, ficando os objetos do museu instalados em uma sala ao fundo.

Segundo o cacique Raul Hawakati, essa sala guarda objetos “tradicionais” e “invenções” que não são comercializados, servindo para falar da “cultura” iny-karajá. Na classificação realizada pelo cacique, as “invenções” – objetos criados a partir de novos parâmetros – teriam menos valor para o museu do que as peças tradicionais. As *ritxoko* foram um exemplo mencionado: as peças com características das bonecas mais antigas, sem membros demarcados, revelariam a “tradição”, ao passo que as bonecas com braços, pernas ou tamanhos avantajados seriam uma “invenção” (Ralmi, 2017d).

O cacique Raul demandou ao projeto Ralmi ações de conservação e organização do espaço, tendo sido realizada a institucionalização do museu, por meio de ata de criação, onde o cacique indicou que a denominação da instituição seria “Museu da Cultura Karajá Maurehi”, e ações de conservação com a higienização dos objetos e do espaço, reorganização da exposição e inventário dos objetos do museu.

Em outro momento, indiquei a relativa invisibilidade do museu para diversos pesquisadores que passaram pelo local, sendo o trabalho de Nunes (2009) uma das exceções. O fato de o museu ser organizado pelos/as indígenas, a par-

tir de parâmetros próprios, teria afetado sua visibilidade e autenticidade no mundo dos brancos. Essa é uma hipótese plausível: ainda que a denominação museu seja utilizada por Raul, tal categoria pode não ter sido reconhecida pelos não indígenas pesquisadores, por não se encaixar nos parâmetros daquilo que é considerado como museu na visão ocidental (Figura 6A e B).

Figura 6 - Museu da Cultura Karajá Maurehi. A. Cacique Raul Hawakati na sala localizada na entrada da edificação, onde são comercializados os “artesanatos”. B. sala onde são expostos os objetos iny-karajá



Fonte: Arquivo Ralmi. Fotografia do Ciar/UFG.

Nota: Observa-se na Figura 6B a mistura entre objetos “tradicionais” e objetos presenteados pelos pesquisadores/as *tori*, como imagens e cartaz do Iphan.

Eduardo Nunes (2012) aponta que os Iny-Karajá de Buridina são pessoas duplas.¹³ O autor busca “as formas iny”, os olhares indígenas para as transformações e a mistura. A mistura se daria no parentesco, marcado por um processo de intercasamento com a população regional, desde a década de 1970, mas sobretudo por meio de atos e relações concretas. Intento traçar algumas questões sobre como a mistura é uma forma boa para pensar a relação dos

13 Na época dos trabalhos de campo do autor, a aldeia Bdè-Burè ainda não havia sido formada.

Iny-Karajá de Aruanã com o museu e com as materialidades que constituem esse espaço.

Eduardo Nunes (2012) observa que os Iny-Karajá de Aruanã percebem que os *tori* se apropriam dos seus objetos em dois registros: 1. Como objeto funcional, operando uma tradução de um objeto indígena para uma funcionalidade de um objeto não indígena; 2. Como um objeto étnico, agregando valor à peça, justamente por uma origem indígena associada à “cultura” iny-karajá. Outra oposição, entre objeto utilitário e objeto decorativo também se coloca. Essas oposições se emparelham, segundo Nunes, mas são distintas. Técnicas e materiais *iny* e *tori* também estão presentes em ambos os registros (Nunes, 2012).

Como o museu, uma instituição *tori*, é produzido a partir da mistura? Penso que essa é uma questão a ser aprofundada na continuidade das pesquisas, mas algumas hipóteses já podem ser traçadas. Primeiramente, observamos que tanto a sala situada na entrada do Centro Cultural, onde é realizada a comercialização do artesanato iny-karajá, quando a sala posterior, mais comumente referenciada como “museu” na fala do cacique Raul Hawakati, misturam registros funcionais e étnicos, materiais e técnicas iny-karajá e *tori*. Contudo o registro étnico é acentuado na sala do museu, assumindo a conotação de invenção ou tradição, na fala de Raul, ao passo que no espaço destinado à venda os registros relacionados aos aspectos funcional e étnico estão igualmente presentes.

No museu foram identificados 122 peças, desde objetos “da cultura”, como as *ritxoko*, as cestarias, bancos e bonecas de madeira, até objetos do mundo dos *tori*, produzidos ou não pelos indígenas para “valorização” da cultura iny-karajá. Exemplos desses segundos são o quadro como a foto de Lídia Bikuria ou mesmo um cartaz do Iphan, produzido no âmbito do projeto de salvaguarda das *ritxoko*. Da mesma forma, mesmo artesanatos feitos para os *tori*, como cascos com pintura iny-karajá para a decoração das paredes, estão presentes no museu (Figuras 7A e B).

Figura 7 - Museu da Cultura Karajá Maurehi. A. Objeto comercializado como “artesanato” no registro “étnico”. B. Objeto inserido no registro “étnico”, preservado na sala mais recorrentemente identificada como “museu”. Tratam-se de objetos produzidos com a inserção dos grafismos iny-karajá no casco de quelônios



Fonte: Fotografias do Ciar/UFG (A) e da autora (B).

Cabe destacar que dentre as peças documentadas, cerca de 27% correspondem às *ritxoko* e 29% a miniaturas de distintas vasilhas cerâmicas e animais. Essas miniaturas e animais advém de oficinas realizadas com as crianças iny-karajá, estando integrados aos processos de ensino aprendizagem. Nesse sentido, não seria um virtuosismo técnico e estético, para utilizar uma expressão ocidental/moderna,

que caracterizaria os “objetos de museu”, mas sim o fato de expressarem um processo central para os Iny-Karajá de Aruanã: a sua resistência e persistência em um território recorrentemente violado pelo aparato colonial e pelo estado brasileiro. É na mistura que o museu é concebido.

Algumas considerações

Ali onde estão os rios, as montanhas, está a formação das paisagens, com nomes, com humor, com significado direto, ligado a nossa vida, com todos os relatos da antiguidade que marcam a criação de cada um desses seres que suportam nossa paisagem no mundo. Nesse lugar, que hoje o cientista [...] chama de habitat, não está um sítio, não está uma cidade nem um país. É um lugar onde a alma de cada povo encontra a sua resposta [...]. (Krenak, 1994, p. 201).

Parafraseando Ailton Krenak, onde o arqueólogo vê um sítio arqueológico não está um sítio, mas um lugar da alma de um povo. Onde um pesquisador não vê um museu está um museu ativado pela mistura, por corpos duplos iny-karajá e *tori*.

A arqueologia do Alto Araguaia, como procurei demonstrar, padece de algumas miopias. Ainda que tenha sido iniciada com uma tentativa de trabalhar com o “índio vivo” (Wüst, 2011), empreitada inédita para o contexto brasileiro da época, mergulhado em uma ditadura militar, as décadas posteriores vivenciaram um distanciamento entre a pesquisa arqueológica e o povo Iny-Karajá de Aruanã. Ainda que marcada pela busca de um “índio preservado”,

a pesquisa de Irmild Wüst revestiu-se de importância, o que ficou patente ao ser utilizada por Lima Filho (2005) no estudo voltado à demarcação das terras indígenas.

As pesquisas de Nunes (2009, 2012), por sua vez, possibilitam uma compressão da mistura nas ontologias iny-karajá, trazendo um cenário profícuo para a análise das relações entre corpos duplos e suas materialidades. Como os Iny-Karajá acionam o que estamos chamando de sítio arqueológico? E o que denominamos como patrimônio? Museu? Essas são apenas algumas das questões possíveis.

Outra miopia dos estudos arqueológicos é a mencionada visão agrocêntrica, a sazonalidade do Araguaia e de seus afluentes é central nas territorialidades iny-karajá, com a ocupação das praias em períodos de baixa do rio e dos terraços em períodos de cheia. Ainda que reduzida pela delimitação de terras extremamente reduzidas de um território muito mais amplo, essa relação ainda é central e constantemente atualizada. Nei Clara de Lima enfatiza como as crianças iny-karajá reproduzem incansavelmente o *Berohokỹ* em seus desenhos (Lima, 2021), bem como os Aruanãs, como pudemos vivenciar nas oficinas realizadas em Bdè-Burè (Ralmi, 2017a).

Sendo o território um corpo e o corpo um território, como nos ensina Célia Xacriabá (2018), o *Berohokỹ*, a avó sábia e cuidadosa dos Iny-Karajá, tem sido recorrentemente violentada fisicamente e simbolicamente. As práticas arqueológicas e os museus certamente fazem parte desse violento processo. Cabe a nós escutarmos os sons do *Berohokỹ*

e as palavras do povo Iny-Karajá, que nos ensinam que a arqueologia, os museus e o mundo podem ser de outra forma.

Referências

BARBOSA, Jordana B. *A aplicação da Geoquímica e Micromorfologia na detecção de solos antrópicos em assentamentos ceramistas Uru na bacia do rio Araguaia, Goiás, Brasil*. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2019.

CABRAL, Mariana P. E se todos fossem arqueólogos? Experiências na Terra Indígena Wajãpi. *Anuário Antropológico*, Brasília, DF, v. 39, p. 115-132, 2014.

CARVALHO, Francisquinha L.; CAVALCANTE, Maria do E. S. R. Rio Araguaia: o caminho dos sertões. *História Revista*, Goiânia, GO, v. 14, n. 2, p. 1-17, 2010.

CHMYZ, Igor *et al.* Terminologia arqueológica brasileira para a cerâmica. *Cadernos de Arqueologia*, Paranaguá, PR, ano 1, p. 119-148, 1976.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, DF, n. 23, p. 69-89, 1993.

COMUNIDADES Iny Karajá. *Iny Tkylysinamy Rybèna: arte iny karajá: patrimônio cultural do Brasil*. Organização de Ney Clara de Lima e Rosani Moreira. Goiânia: Iphan-GO, 2019. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/livro_arte_iny_karaja_patrimonio_cultural_do_brasil.pdf. Acesso em: 25 out. 2021.

DIAS, Adriana S. Um projeto para a Arqueologia Brasileira: breve histórico da implementação do Pronapa. *Revista do Cepa*, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 22, p. 25-39, 1995.

DURAN, Leandro. Arqueologia Subaquática ou Arqueologia Marítima? definindo conceitos, contextualizando práticas e assumindo posições. *Vestígios*, Belo Horizonte, v. 6, p. 10-34, 2012.

GNECCO, Cristóbal. Caminos de la Arqueología: de la violencia epistémica a la relacionalidad. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi – Ciências Humanas*, Belém, v. 1, n. 4, p. 15-26, 2009.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. São Paulo: Vozes, 2015.

LEITAO, Rosani Moreira. As bonecas de cerâmica Karajá e a pedagogia das ceramistas mestras. In: REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 29., Natal, RN. *Anais [...]*. Natal: Associação Brasileira de Antropologia, 2014.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Entre a paixão e a técnica: reflexões sobre o processo de identificação das terras dos Karajá de Aruanã (GO). In: SOUZA LIMA, Antônio Carlos; BARRETO FILHO, Henyo Trindade (org.). *Antropologia e Identificação: os antropólogos e a definição de terras indígenas no Brasil, [entre 1977 e 2002]*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. p. 323-353.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Karajá de Aruanã. In: MOURA, M. C. O. de (org.). *Índios de Goiás: uma perspectiva histórico-cultural*. Goiânia: Editora da UCG/Editora Kelps e Editora Vieira, 2006. p. 135-152.

LIMA, Nei Clara de. *Arte Iny Karajá: patrimônio cultural do Brasil - ações de salvaguarda*. Palestra apresentada na 19ª Semana de Museus do Museu Antropológico da UFG, Goiânia (Goiás), 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cQwiL9AK6Tk&t=6287s>. Acesso em: 24 maio 2020.

MA/IPHAN – Museu Antropológico da UFG/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia*. Dossiê descritivo dos modos de fazer ritxoko. Goiânia, GO: Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás: Iphan-GO, 2011.

MACHADO, Juliana S. Arqueologia e História nas construções de continuidade da Amazônia. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, PA, v. 4, p. 57-70, 2009.

MACHADO, Juliana S. Arqueologias indígenas, os Laklãnõ Xokleng e os objetos do pensar. *Revista de Arqueologia*, Brasília, DF, v. 30, p. 89, 2017.

MARTINS, Dilamar Candida; BUCCI, Roberto Luiz Franco; BRAGGIO, Sílvia Lúcia Bigonjal. *Carta arqueológica: divisão regional para o registro e cadastramento de sítios arqueológicos do estado de Goiás*. Erechim: Habilis Editora, 2009. v. 1.

MORAES WICHERS, Camila A. de. Sobre a musealização de acervos Iny-Karajá: desafios e possibilidades para uma prática decolonial. *Habitus*, Goiânia, GO, v. 17, p. 53-76, 2019.

MORAES WICHERS, Camila A. de. Arqueologia, processos de musealização e representação no Brasil: enredos da colonialidade, fissuras e contranarrativas. *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, Londres, v. 9, p. 206-232, 2020.

NUNES, Eduardo S. *A cruz e o itxe(k)ò: mestiçagem, mistura e relação entre os Karajá de Buridina (Aruanã – GO)*. 2019. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília (DAN/UnB), Brasília, DF, 2009.

NUNES, Eduardo S. *No asfalto não se pesca: parentesco, mistura e transformação entre os Karajá de Buridina (Aruanã-GO)*. 2009. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília (DAN/UnB), 2009.

RALMI – *Rio Araguaia, lugar de memórias e identidades: identidades e patrimônio cultural em Bdê-Burè*. Goiânia: Ciar UFG, dez. 2017a. 1 vídeo. Produzido pelo projeto “Rio Araguaia: lugar de memórias (identidades)”, com registros feitos em Aruanã-GO. Disponível em: <https://projtorioaraguaia.ciar.ufg.br/artes-e-museus/identidades-e-patrimonio-cultural-em-bde-bure/>. Acesso em: 24 maio 2020.

RALMI – *Rio Araguaia, lugar de memórias e identidades: lugares, percursos e histórias*. Direção: Camila A. de Moraes Wichers, Andreia Martins Torres, Mateus Feitosa, Nicolas Gualtieri. Fotografia: Mateus Feitosa, Nicolas Gualtieri e Guilherme Mendes. Trilha Sonora: Mateus Feitosa, Nicolas Gualtieri e Guilherme

Mendes. Goiânia: Ciar UFG, dez. 2017b. 1 vídeo (7min48s). Produzido pelo projeto “Rio Araguaia: lugar de memórias (identidades)”, com registros feitos em Aruanã-GO. Disponível em: <https://projektorioaraguaia.ciar.ufg.br/territorios-e-lugares/lugares-percursos-e-historias/>. Acesso em: 24 maio. 2020.

RALMI – *Rio Araguaia, lugar de memórias e identidades: memórias da navegação*. Goiânia: Ciar UFG, dez. 2017c. 1 vídeo (10min5seg). Produzido pelo projeto “Rio Araguaia: lugar de memórias (identidades)”, com registros feitos em Aruanã-GO. Disponível em: <https://projektorioaraguaia.ciar.ufg.br/territorios-e-lugares/memorias-de-navegacao/>. Acesso em: 24 maio 2020.

RALMI – *Rio Araguaia, lugar de memórias e identidades: memórias de museu*. Goiânia: Ciar UFG, dez. 2017d. 1 vídeo (9min31seg). Produzido pelo projeto “Rio Araguaia: lugar de memórias (identidades)”, com registros feitos em Aruanã-GO. Disponível em: <https://projektorioaraguaia.ciar.ufg.br/artes-e-museus/memorias-de-museu/>. Acesso em: 24 maio 2020.

RAMBELLI, Gilson. *Arqueologia subaquática do Baixo Vale do Ribeira*. 2003. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

RIBEIRO, Loredana; JÁCOME, Camila. Tupi ou não Tupi? Predação material, ação coletiva e colonialismo no Espírito Santo, Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi – Ciências Humanas*, Belém, PA, v. 9, n. 2, p. 465-486, 2014.

RITXOKO. Direção: Neto Borges. Produção: OLHO Filmes. Roteiro: Manuel Ferreira Lima; Nei Clara de Lima; Neto Borges; Rosani Moreira Leitão; Telma Camargo da Silva. Fotografia: Neto Borges. Trilha sonora: Pedro Salles. Goiânia: OLHO Filmes, 2011. 1 DVD.

RUBIN, Julio César Rubin; SILVA, Rosicler Theodoro.; BAYER, Maximiliano; BARBERI, Maíra; BARBOSA, Jordana Batista; ORTEGA, Daniela; ESTRELA, Vitória P.; RIBEIRO-FREITAS,

Joanne.; VIANA, Sibeli A. Ocupação pré-colonial na bacia hidrográfica do rio Araguaia, estados de Goiás e Mato Grosso, Brasil: síntese aproximada e dois estudos de casos. *Revista del Museo de La Plata*, La Plata, v. 4, p. 401-436, 2019.

SCHMITZ, Pedro Ignacio; WUST, Irmhild; COPÉ, Silvia; THIES, Ursula. Arqueologia do Centro-Sul de Goiás: uma fronteira de horticultores indígenas no centro do Brasil. *Pesquisas*, São Leopoldo, MG, n. 33, p. 1-280, 1982.

SILVA, Fabíola Andréa. Mito e arqueologia: a interpretação dos Asurini do Xingu sobre os vestígios arqueológicos encontrados no parque indígena Kuatinemu, Pará. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 8, p. 175-187, 2002.

SILVA, Fabíola Andréa. Tecnologias em transformação: inovação e (re)produção dos objetos entre os Asurini do Xingu. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi – Ciências Humanas*, Belém, PA, v. 8, p. 729-744, 2013.

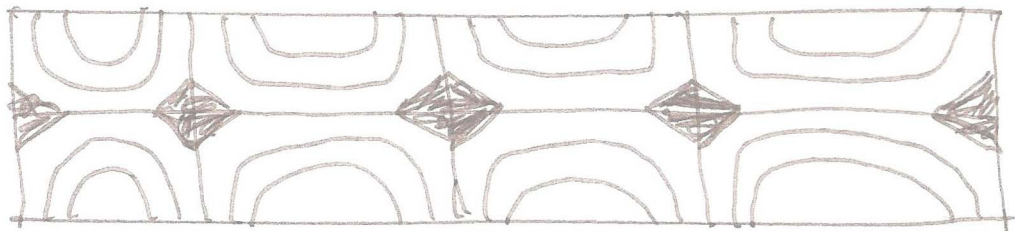
WÜST, Irmhild. *A cerâmica dos carajás de Aruanã*. Relatório do Gabinete de Arqueologia da Universidade Católica de Goiás e Bolsista do CNPq, Goiânia, GO, 1975a. Não publicado.

WÜST, Irmhild. A cerâmica Karajá de Aruanã. *Anuário de Divulgação Científica*, Goiânia, GO, v. 2, n. 2. p. 95-165, 1975b.

WÜST, Irmhild. Observação sobre a tecnologia cerâmica dos Karajá de Aruanã. In: MHNJB-UFG. *Arquivo do Museu Histórico Nacional e Jardim Botânico da Universidade Federal de Minas Gerais*. Belo Horizonte: UFG, [entre 1981 e 1982]. v. 6 e 7, p. 311-322.

WÜST, Irmhild. Entrevista com Irmhild Wüst. *Série Documentos do Museu Antropológico da UFG*, Goiânia, GO, n. 5, p. 59-66, 2011.

XACRIABÁ, Célia. *o barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada*. 2018. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) – Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2018.



A Ilha do Bananal como tesouro iny-karajá

Vittor Andrade Vieira de Melo

Introdução

Apresento aos leitores(as) o tema de discussão sobre a importância da Ilha do Bananal e sua titulação como tesouro karajá. O território em si é de grande importância local, nacional e até internacional. Sendo a região com o Cerrado mais bem preservado do país e território de diversas culturas indígenas com relevância nacional.

Analiso do espectro micro até o macro, abrindo as discussões deste texto com a importância da ilha na vida dos Iny-Karajá e sua íntima relação com a fauna e flora local. Para isso utilizo de um mito de criação iny-karajá, catalogado por Lima Filho *et al.* (2021) e analisado por mim no âmbito do projeto Thesaurus Karajá, que relata a origem do mundo e o desenvolvimento dos indígenas, desde sua concepção original, na forma de peixes aruanã, até o pedido à *Kynyxiwe* para se tornarem humanos.

Após a apresentação do mito e do cenário atual de conflito pelo qual os Iny-Karajá passam, contextualizo ao leitor(a) uma breve introdução da história dos conflitos no Médio Araguaia, por conseguinte, destaco como a região foi palco de várias empreitadas governamentais e da “sociedade branca” como um todo, expandindo os limites da Fronteira (*border*) para o interior do país, a fim de aproveitar os ciclos econômicos sazonais (pau-brasil, soja, cana-de-açúcar, café). É válido destacar que apesar da expansão da Fronteira ser permanente, seu avanço não é contínuo, desta forma, a linha do desenvolvimento passa enquanto as pessoas que foram com ela vão se fixando ao longo do caminho.

Por fim, apresento alguns dos tratados nacionais e internacionais que protegem a Ilha e os povos nativos. Em minha opinião, o mais assertivo dessas políticas públicas é a Terra indígena Parque do Araguaia, que além de garantir a preservação do bioma local também reconhece o direito legítimo dos povos originais sobre seus territórios. Todavia, tendo em vista a importância da Ilha do Bananal, há outros tratados que reconhecem seu valor humano e natural, tais como o Parque Nacional do Araguaia (promulgado ainda no governo Juscelino Kubistchek) e o Sítio de Ramsar (conferência internacional para proteção de zonas úmidas).

A ilha como tesouro iny-karajá

Irei apresentar de forma mais aprofundada a questão da ilha como um tesouro local e, acima de tudo, como tesouro iny-karajá. Seria incompleto da minha parte demonstrar ao leitor a importância da ilha para o Brasil e para o mundo sem contextualizar a relevância dela para os povos que habitam a região, entre eles os mais importantes, que são os “moradores” tradicionais, ou seja, as diversas etnias (Karajá, Javaé, Tapirapé e Avá-Canoeiro) que por séculos residem e resistem nesse local, apesar de todas as adversidades trazidas pelo contato com a sociedade nacional.

Entre as mazelas que os indígenas enfrentam há além dos projetos de ocupação e domínio também problemas com doenças trazidas pelos invasores (entre essas o atual surto de covid-19), o alcoolismo, doenças sexualmente transmissíveis, tuberculose (Lima Filho, 1994) e o assassinato.

Numa conversa que tive com Idjaruma Karajá, indígena residente da aldeia de Santa Isabel do Morro e representante dos povos Iny-Karajá e Kamayurá no projeto Thesaurus Karajá, ligado ao Museu Antropológico da UFG (do qual também faço parte), ele me contou que o avanço da fronteira agrícola na região já foi muito intenso e ameaçou bastante sua comunidade, mas que o problema que mais assola os indígenas atualmente é o alcoolismo e os crimes violentos.

Segundo Idjaruma, atualmente os casos de assassinato na aldeia cresceram vertiginosamente, durante a en-

trevista pude perguntar a ele, se esses casos eram conflitos internos entre os próprios indígenas ou entre os indígenas e fazendeiros ou moradores locais. Para minha surpresa, ele informou que eram ataques entre os próprios indígenas. Ademais, me contou que na mesma semana que nós falamos um homem iny-karajá havia sido encontrado morto na Casa do Homens (local sagrado de convivência dos homens adultos) e um menino de 16 anos havia sido assassinado no centro da aldeia. O mesmo não soube me informar porque está ocorrendo essa escalada do conflito entre os próprios indígenas, mas disse ter esperança de que esse problema passe.

No mesmo dia conversamos também sobre outro conflito atual, o da construção da TO-500. Idjaruma contou que todos os povos da região estavam divididos, haviam pessoas que concordavam com o projeto, pois teria capacidade para melhorar suas condições de vida, já que possibilitaria melhor transporte da Ilha do Bananal para as cidades em busca de atendimento médico-hospitalar, entre outros benefícios. Porém, também havia a parcela dos indígenas que acreditavam que a rodovia traria mais malefícios do que benéficos, colocando a existência deles em perigo, pois aumentaria a circulação de cargas e pessoas dentro da ilha.

Outras pessoas com as quais conversei, como a antropóloga Patrícia de Mendonça Rodrigues, que fez pesquisas entre o povo Iny-Javaé, Manuel Lima Filho, antropólogo que tem publicações sobre povo Iny-Karajá, e Diego Teixeira Mendes, arqueólogo que estuda a Ilha do Bananal e o território indígena que me confirmaram os relatos de

Idjaruma, acenando que os conflitos violentos estão escalando rapidamente na região, conflitos internos (entre os próprios indígenas) e externos (causados pelo contato entre os povos nativos e não nativos e os projetos de avanço da fronteira agrícola).

Desde 2019, participo do projeto Thesaurus Karajá, coordenado pelo Prof. Manuel Lima Filho. No grupo de estudos, tive a oportunidade de pesquisar a respeito dos aspectos da rodovia Transbananal (conflito recente), o qual também é tema do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Além da pesquisa na rodovia, realizei junto com os outros membros do grupo a catalogação e análise de mitos de criação do povo Iny-Karajá, que narram as origens e o desenvolvimento de sua cultura, com esse trabalho conseguimos criar dentro da Plataforma Tainacan da UFG um acervo mitológico iny-karajá. Anteriormente ao acervo dos mitos, também criamos, na mesma plataforma, um acervo etnográfico da Coleção William Lipkind (perdida no incêndio do Museu Nacional em 2018).

As narrativas mitológicas iny-karajá

O projeto Thesaurus Karajá reuniu 78 mitos dos Iny-Karajá para analisarmos e, posteriormente, publicarmos na Plataforma Tainacan. As narrativas foram divididas entre 7 colaboradores do projeto, eu mesmo fiquei responsável por 11 desses textos, os que analisei eram provenientes

de publicações de Desidério Aytai,¹ Manuel Lima Filho, Maria do Socorro Pimentel da Silva e Leandro Mendes. Além desses haviam narrativas publicadas por outros autores como Paul Ehrenreich, Fritz Krause, Francisco Edviges e George Donahue.

Para essa análise, dividimos algumas categorias as quais iríamos buscar dentro das narrativas. Essas foram inspiradas nas categorias criadas por Berta Ribeiro, em seu Dicionário do artesanato indígena, e são respectivamente:

1. Nome do mito-tema
2. Aldeia
3. Classe de idade
4. Relações de parentesco
5. Grafismos
6. Partes do corpo
7. Animais
8. Elementos de ordem vegetal
9. Elementos de ordem mineral
10. Elementos de ordem animal
11. Atividade/ações
12. Acidentes geográficos
13. Localidades míticas
14. Seres míticos
15. Astros

1 Aytai *et al.* (2021).

16. Objetos

17. Interlocutor iny-karajá

18. Aldeia do interlocutor

Realizamos essa catalogação para facilitar a classificação dos mitos e a análise dos metadados. Tivemos que aplicar esse conceito para conseguirmos realizar além da análise qualitativa também investigações quantitativas.

Com base em minha experiência, consegui observar que as categorias que mais apareciam nas narrativas mitológicas eram, respectivamente, as 7, 8, 9, 13, 14, 15, 16 e 18. Ou seja, das 18 categorias utilizadas as que mais apareceram nos textos foram 9, entre essas destacam-se animais, elementos de ordem (vegetal, mineral e animal), localidades míticas, seres míticos e objetos, que tiveram mais citações.

Podemos partir dessa análise quantitativa, de certo modo até estatística, para discutir a importância dada pelos Iny-Karajá à ilha e a relação deles com o meio ambiente. Já que é bem conhecida a profunda relação dos povos originais com a terra e a natureza, irei nesse momento, baseado nas narrativas mitológicas, demonstrar um pouco mais dessa proximidade.

O mito da criação iny-karajá

O mito de criação, publicado por Lima Filho (1994) em seu livro *Hetohokỹ: um rito Karajá*, narra como foi criado o povo Iny-Karajá e ilustra bem a relação deste com a ilha.

Transcrevo (de forma literal) o mesmo aqui para facilitar o entendimento do(a) leitor(a):

O criador não nasceu, ele sempre existiu!... Não sei, mas ele é a origem das coisas. Ele não teve pai, nem mãe, ou qualquer companheiro. Era só e único... Ele não tinha idade, porque naquela época não se contava o tempo. Também não tinha terra e nem o céu - a tenda da chuva. Do nada esse poderoso feiticeiro (òhutibedu) fez a terra... No princípio era plana, lisa pedrada como um caco de cuia. Não havia uma só gota d'água... A terra era seca... Também não havia estações, porque toda época era seca e nem existia luz... nem mesmo do vaga-lume. O criador estava muito só na terra e devagar a foi transformando. Primeiro ele foi cavando o chão, abrindo valas e acumulando montinhos de terra. Depois ele fez surgirem cabaças com água e as foi entornando sobre as montanhas. A terra foi bebendo, bebendo até ficar encharcada e começar a vazar em forma de nascentes que foram escorrendo pelas ribanceiras em forma de cascatas, inundando as valas profundas e rasgando outras pelos caminhos, formando rios e lagos. As águas foram lavando a serra e formando praias. Para dar sossego às águas ele colocou pedras no caminho, formando alegres cachoeiras. A tenda da terra era o céu,

vazio e abandonado. *Kynyxiwe* fez crescer os cabelos da terra - as árvores. Eram as raízes que rasgavam o chão e os troncos que subiam ramificando-se em galhos que se cobriram de folhas aumentando as sombras. Depois brotaram as flores perfumadas que dão origem às florestas. Outras plantas rasteiras inundavam as baixadas num emaranhado de folhas e flores, tecendo as esteiras com desenhos, tornando o chão macio. O poderoso feiticeiro não parou aí. Ele lançou no espaço vazio uma cuia de água, dando origem a lenda da chuva, o céu onde moram as nuvens, sob os cuidados do dono do trovão, relâmpago e chuva, que manda os ventos misturarem as coisas e semearem as plantas para depois a chuva esfriar a terra e remoçar as árvores. Com o sopro da vida, ele deu alento a tudo que criou, formando as almas (*uni*) que são as poderosas forças invisíveis da natureza, difíceis de serem controladas. Quando elas querem, arranjam um *tyky-uni* (tenda, invólucro, corpo) e saem fazendo estripulias por aí. Por fim, *Kynyxiwe* criou o reino animal... No começo todos os bichos falavam a mesma língua e, até certo ponto, eram amigáveis, como se houvesse uma confraternização que só era quebrada na hora da comida. É que nem todos viviam só de frutas! Para cada animal ele deu uma alma e para

os grupos aparentados um animal-xamã, com muitos poderes mágicos, responsáveis pelos seus destinos e proteção geral. *Kynyxiwe* continua como um pensamento bom, e as coisas que criou fazem parte de seu corpo; quando algo perde o ritmo, ele sabe no mesmo instante. Porém, não interfere, porque os xamãs resolvem tudo direitinho. “Sei que estas coisas parecem simples de se explicar, mas são coisas estranhas para se entender” – afirmava o xamã Karajá. Os animais conversavam com o criador – segredavam seus desejos e pediam-lhe coisas quase impossíveis. Foi assim que certa ocasião os peixes-aruanã, através de seu guardião *ljanakotu*, pediram a *Kynyxiwe* que os transformasse em outra espécie animal. *Kynyxiwe* não negou, embora argumentasse sobre o prejuízo que eles teriam:

- Vocês são eternos; habitam as águas serenas do Araguaia, onde a felicidade não dá lugar ao sofrimento, ao perigo e à morte. Se vocês mudarem de ambiente levarão vida enganosa e curta, como todos os habitantes da terra.

- Não faz mal... pediram os Aruanãs.

Kynyxiwe, então, permitiu a transformação lenta e progressiva dos peixes em outra espécie animal, que antes não havia. E assim surgiram os Karajá... (Lima Filho, 1994, p. 139-141).

Podemos observar ao longo de toda a narrativa que esse mito de criação iny-karajá, em vários aspectos, se assemelha ao famoso mito de criação Judaico-Cristão, em especial ao livro de Gênesis, que conta a história da concepção do mundo, no qual anteriormente não havia nada até *Kynyxiwe* (Deus) criar os céus, as montanhas, os rios e toda a Terra, enchendo-a de fauna, povoando-a de criaturas.

Os Iny-Karajá, diferentemente da história cristã, não vieram do barro (homem) e da costela (mulher), mas sim vieram dos peixes aruanã, criaturas sagradas que habitavam as profundezas do rio Araguaia. Ambas as histórias também narram um período de conflito pela perda da vida eterna rumo às benesses e mazelas da vida humana, tal como em Adão e Eva os Iny-Karajá saíram do paraíso (Fundo do rio Araguaia), onde eram eternos e viviam tranquilos, para encarar a dura realidade da morte, entretanto, diferentemente da narrativa cristã, os Iny-Karajá não foram expulsos do “paraíso”, mas sim optaram por subir à terra para viver.

No próprio mito de criação já aparece a íntima relação dos Iny-Karajá com a Ilha do Bananal, sendo narrado a criação da terra, das árvores (cabelos da terra), dos leitos, dos rios e das enchentes. É válido destacar que a relação dos Iny-Karajá com a terra vai muito além do físico, é uma relação ontológica que ultrapassa as barreiras da matéria chegando à questão do sagrado e de uma ecologia da vida.

Como vimos no mito de criação, a ilha não é somente onde nasceram e cresceram, é também um “presente”

de *Kynyxiwe* para os Homens, por isso possuem essa íntima relação com a Ilha do Bananal, tal como judeus e palestinos têm Jerusalém como a sua terra natal e seu presente sagrado.

Essas analogias apesar de não explicarem perfeitamente a relação dos Iny e dos povos indígenas com seus territórios originais, nos ajudam a compreender melhor essa ligação, todavia, não acredito que eu ou qualquer um dos meus colegas antropólogos seja capaz de demonstrar completamente a afeição entre as partes, sendo essa uma missão unicamente dos próprios Iny-Karajá, os quais não têm necessidade de nos explicar sua relação com seus lugares de memória e territorialidades, pois os mesmos há conhecem e compreendem, sendo decisão própria partilhar ou não seus conhecimentos. Todavia, reforço o valor das contribuições antropológicas em busca da compreensão do conceito de lugar tal como abordado pela obra da Profa. Dra. Izabela Tamaso.

A história do conflito

Ressalto agora a importância do Parque Nacional do Araguaia (PNA) e da Terra Indígena Parque do Araguaia, localizados na Ilha do Bananal, entre os estados de Mato Grosso e Tocantins, e sua relação com os povos indígenas que neles habitam.

A ilha é um importante local de memória e preservação ambiental, mas ao longo do tempo vem se tornado

também espaço de disputa e conflito entre os indígenas, moradores locais, fazendeiros, posseiros e autoridades nacionais. Tal como apresentado pela antropóloga Neide Esterci no livro “Conflito no Araguaia: peões e posseiros contra a grande empresa”.

Esse conflito pelo espaço da ilha, bastante duradouro, diga-se de passagem, foi iniciado com a colonização, que causou ondas migratórias forçadas de grupos indígenas, do litoral para territórios no interior do continente, fugindo das invasões europeias.

Esse exôdo gerou conflitos ao aproximar fisicamente grupos indígenas distintos, forçando-os a conviver nos mesmos territórios ou a continuar peregrinando em busca de espaço. A antropóloga Patrícia de Mendonça Rodrigues, em uma entrevista concedida a mim para a elaboração do meu projeto de iniciação científica, me informou que esse é o caso dos Avá-Canoeiros, um grupo indígena menor que há muitos anos migrou para a região do Bananal. Segundo Mendonça, os próprios Karajá contam histórias da chegada desse grupo, os mesmos não sabem de onde vieram essas pessoas, mas há essa lembrança no coletivo das aldeias iny-karajá (Rodrigues, 2013).

O segundo momento histórico em que o conflito na região da ilha se acirrou foi em 1938, com a expedição Roncador-Xingu, realizada pelos expedicionários, com destaques para Acary de Passos Oliveira e os irmãos Villa-Bôas e, mais tarde, encampada pela Fundação Brasil Central, na qual se inaugurou a Marcha para o Oeste, projeto desenvol-

vimentista de Getúlio Vargas, com o objetivo de conhecer o interior do país (Brasil profundo) e integrar essas regiões “afastadas e vazias” ao cenário nacional, uma concepção de bandeirantismo moderno, à época intitulado de pioneirismo (Lima Filho, 2001).

Para a concretização do projeto foi criada a Fundação Brasil Central, com o objetivo de levar “infraestrutura para a colonização e desenvolvimento das regiões Norte e Centro-Oeste do país”. Esse órgão foi responsável pela abertura de diversas estradas, pistas de pouso e cidades, como é o caso de Nova Xavantina (MT) e Aragarças (GO), como narrado por Manuel Lima Filho no livro *O desencanto do Oeste*.

A Fundação Brasil Central seria importante peça na terceira incursão ao Araguaia, já na década de 60, comandada pelo Presidente Juscelino Kubitschek. Após a inauguração de Brasília, em 1960, JK decidiu empreender um novo grande projeto, a construção de um hotel de luxo na Ilha do Bananal. O projeto, tão ambicioso quanto a nova capital, tinha como finalidade transformar a ilha num polo turístico internacional, para isso foi aberta uma pista de pouso na região, por onde vinham os materiais necessários e as autoridades responsáveis pela empreitada. O hotel, apesar de ter sido inaugurado em janeiro de 1961, com direito a presença de JK e outras autoridades, além de apresentações artísticas dos Karajá aos convidados, não durou muito, sendo consumido por um incêndio pouco tempo depois.

A destruição do hotel JK parecia ser o fim de uma série de incursões à Ilha do Bananal, todavia, nos últimos anos e,

em especial com a ascensão da extrema direita aos postos de poder do país, vem se desenrolando articulações para a criação de um novo projeto de “conquista do vazio”, esse projeto é a TO-500, por meio da pavimentação da já existente BR 242 (popularmente conhecida como Transbananal).

A rodovia, a princípio, possui uma finalidade bem simples, que é a ligação da BR 158 (construída na trilha da expedição Roncador-Xingu) à BR 153 (Belém-Brasília, arquitetada com o intuito de ligar a região norte do país à capital). Essa também ligará os polos produtores de grãos, localizados no Estado do Mato Grosso à ferrovia Norte-Sul, encurtando o caminho das *commodities* do interior brasileiro aos portos exportadores no litoral.

O grande problema é que entre essas autopistas há uma barreira natural, a Ilha do bananal, localizada entre os rios Araguaia e Javaés, o arquipélago possui uma distância total (de uma ponta a outra) de 330 km, o equivalente a 15 cidades do tamanho do Rio de Janeiro (Globo Repórter, 2016).

Desta forma, o argumento utilizado para a validação do projeto de pavimentação é o encurtamento da distância percorrida, já que atualmente os caminhões de cargas têm que dar a volta pela ilha ou atravessar pela estrada de terra que corta a região, essa passagem, ademais, é controlada pelos indígenas e atravessa o PNA e a Terra indígena do Araguaia.

A proposta, no primeiro momento, é de pavimentação da atual estrada de terra, tendo em vista a linearidade do caminho e impermeabilização do solo (alagadiço na época de chuvas). Essa nova empreitada traz grandes desafios aos

povos indígenas que residem na região. Pondo em xeque a constituição, a sobrevivência dos habitantes locais e das espécies endêmicas da região, já que a ilha é um importante ecossistema e possivelmente a única reserva preservada de cerrado virgem, bioma altamente ameaçado no país.

A fronteira e o conflito

Como podemos observar o conflito na ilha, à primeira vista, parece ser gradual, se analisarmos por uma linha histórica, ou seja, se tentarmos comparar as disputas ocorridas na Região do Bananal à história dos confrontos humanos. Aparentemente, há uma certa linearidade do conflito, com acirramento ao longo do tempo, escalando as lutas.

De fato, há sim um acirramento da disputa na região, todavia, essa não é de modo algum linear e constante. Já que há vários anos de diferença do início dos conflitos entre povos indígenas – com o êxodo de povos estranhos à Região do Bananal (conflito primário) – e entre a possibilidade de construção da TO-500 (conflito recente).

Numa perspectiva humana de tempo, esses dois cenários conflituosos estão bem afastados, porém isso não impede que eles tenham causalidade, já que o projeto da TO 500 é fruto de toda uma linha de processos históricos, intimamente relacionados com o próprio desenvolvimento do Brasil.

A relação causal entre os quatro acontecimentos históricos narrados anteriormente (êxodo indígena, expedição Roncador-Xingu, criação da Fundação Brasil Central

e construção da TO-500) é o avanço da fronteira (*border*). Márcia Helena Lopes contextualiza a fronteira segundo a ideia de Turner. Para esses autores:

A fronteira é caracterizada pela distância e isolamento das regiões de ocupação consolidada, para onde afluem pessoas desconhecidas entre si, vindas de localidades diferentes, com visões de mundo e expectativas também distintas, mas cujo propósito converge na expectativa de ascensão social e patrimonial, geralmente relacionada à exploração dos recursos naturais – terra, minérios, flora, fauna [...]. Na ausência de normas balizadoras do comportamento social, desse caldeirão cultural que é a fronteira emergem tensões que se concretizam em situações de conflito e violência. Além disso, as pessoas atraídas para a fronteira compartilham a crença de que as novas terras eram terras de ninguém, coisa sem dono (*res nullius*), ou seja, bens “livres”, e como tal, sua apropriação individual ou coletivamente era legítima [...]. Portanto, a fronteira é um espaço dinâmico e contraditório, suscetível a pressões permanentes relacionadas à ocupação desordenada da terra e à apropriação tumultuada dos recursos naturais por diversos grupos sociais, cada um com interesses e estratégias próprias. (Lopes, 2019, p. 44-45).

Lopes, ademais, explica que essa concepção de fronteira é tipicamente estadunidense, não sendo totalmente aplicável no contexto brasileiro, já que aqui os movimentos rumo ao interior não tiveram as “nobres” motivações *Yank*, no Brasil não houve a noção de avanço da fronteira territorial para o progresso coletivo da nação, portanto, aqui as fronteiras eram tipicamente econômicas, partindo, em especial, da ambição privada de enriquecimento.

Podemos destacar, desta forma, o caráter mesquinho do controle territorial que parte da motivação particular de beneficiamento dos ciclos econômicos. A fronteira brasileira e latino-americana, portanto, não é contínua, mas sim cíclica, pois depende das motivações econômicas.

Lopes, ademais, cita Hennessy para explicar que:

Enquanto nos EUA a ocupação ocorreu de forma linear integrando as “terras livres” àquelas áreas vizinhas já consolidadas, orientada por uma política fundiária de controle e ampla distribuição das terras públicas, na América Latina, a fronteira não seguiu esse padrão “ideal” de ocupação contínua e ordenada, mas se constituiu de maneira aleatória caracterizada por vários e descontínuos impulsos sobre áreas e recursos de interesse comercial. (Lopes, 2019, p. 46).

A fronteira no Brasil, por conseguinte, se desenvolveu rumo ao interior graças aos ciclos econômicos, entre esses o do pau-brasil, cana-de-açúcar, ouro, algodão, café e o mais recente que é a soja. Muitos desses ciclos levaram

ao surgimento de conflitos na Região do Bananal, a própria construção da TO-500 é fruto do avanço da fronteira agrícola, desta forma, podemos observar que ainda hoje permanece viva a concepção da fronteira e do avanço econômico frente ao “vazio”.

Lima Filho, em sua tese *O desencanto do Oeste*, narra mais especificamente como se desenvolveu a fronteira em direção ao interior do Brasil durante a Marcha para o Oeste e seus anos posteriores. No capítulo “A crise e a noção do espaço: a ocupação terrestre”, o autor analisa a questão do avanço da fronteira e a percepção dos envolvidos na “abertura” do caminho para o interior.

O Oeste foi sempre visto como a grande Fronteira a conquistar. A própria FBC e a Sudeco foram concebidas para viabilizar essa conquista. E aqui percebemos o campo paradoxal em que a memória e a identidade se constroem. Ao que parece, os homens, a quem foi confiada a tarefa desta conquista, não elaboraram este trajeto naturalizado ou normalizador da Fronteira em movimento. Ao contrário, param no tempo para reivindicar sua identidade. E é nesse enfeixar da Memória e da História que as vozes se acomodam. (Lima Filho, 2001, p. 74).

Nessa questão, Lima Filho demonstra como se organiza o funcionamento da fronteira, que apesar de ser proveniente de ciclos econômicos, podendo acelerar ou desacelerar

rar o seu avanço a depender desses estímulos, continua a se desenvolver gradualmente ao longo do tempo (perspectiva que diverge da argumentação anterior feita por Lopes), por conseguinte, a fronteira avança e junto com ela chegam as pessoas, cada uma com seu objetivo pessoal, mas todas com um objetivo comum: desbravar o desconhecido. Entretanto, esse avanço continua enquanto as pessoas vão ficando pelo caminho, se estabelecendo nas regiões e seguindo suas vidas, daí vem a questão da “reivindicação da memória” (Lima Filho, 2001).

O autor cita em seu livro um exemplo bem claro de avanço da fronteira ao narrar a história de Aragarças (GO) e Barra do Garças (MT). Ambas as cidades são vizinhas, sendo separadas somente pelo rio Araguaia, apesar da proximidade, essas possuem desenvolvimentos bem distintos. Aragarças é a antiga sede da Fundação Brasil Central (FBC), órgão do governo federal criado para possibilitar o desenvolvimento do Oeste, ao passo que Barra do Garças era a residência de vários agropecuaristas e sede de grandes fazendas.

No momento em que Lima Filho produziu seu texto, a diferença socioeconômica entre essas cidades era visível. Enquanto Aragarças, antiga sede do poder governamental na região, estava abandonada e empobrecida com o fechamento da FBC e o avanço da fronteira, “Barra do Garças vivia uma euforia econômica”, nas palavras do próprio autor, graças ao avanço da fronteira e os “recordes de produ-

ção de arroz e carne bovina registrados entre o período de 1970 a 1975” (Lima Filho, 2001).

Sendo assim, vemos na narrativa o porquê da busca pela memória entre os moradores de Aragarças, que tentavam se acalantar do infortúnio que se deu na cidade após o cruel avanço da fronteira para o outro lado do rio, buscando no passado a importância e grandiosidade de seus feitos.

A ilha do Bananal como tesouro nacional

Como visto anteriormente, a região do PNA e da Terra Indígena Parque do Araguaia é um local de conflito histórico, todavia, devemos primeiramente entender qual o valor da região do bananal para o Brasil. A Ilha do Bananal é uma espécie de tesouro nacional, em razão de sua biodiversidade local que, graças a sua localização geográfica – em uma “área de tensão ecológica” dos biomas da Amazônia e Cerrado – é abrigo natural para uma série de espécies endêmicas e raras, que fora do espaço de preservação do PNA e Terra Indígena já não existem mais na região (Lopes, 2019, p. 22).

Essa riqueza natural é bem explicada na tese de Lopes intitulada *A História da criação do Parque Nacional do Araguaia: disposições e motivações para a conservação da natureza*. No texto, a autora destaca que apesar do Estado do Tocantins pertencer a região norte do país, somente 9% do seu território é composto por Floresta amazônica, os

outros 91% são Cerrado, sendo o PNA a região de cerrado original mais bem preservada do país (Lopes, 2019).

O parque, além de sua vasta vegetação, também é rico em fauna. “A ictiofauna (conjunto de espécies de peixes) está estimada em 300 espécies para os rios e lagos do Médio Araguaia”, sendo parte deste conjunto de espécies raras e endêmicas (Lopes, 2019, p. 32).

Além de peixes, a região também possui um número considerável de avifauna (conjunto de aves), cerca de “418 espécies, sendo 27 endêmicas amazônicas e 9 endêmicas do Cerrado”. Sendo “a região da ilha do Bananal uma rota importante para algumas aves migratórias. O PNA se torna a moradia sazonal da águia-pescadora (*Pandion haliaetus*) e do maçarico-pintado (*Actitis macularius*), ambos originários da América do Norte” (Lopes, 2019, p. 38).

A biodiversidade presente no parque é fruto das múltiplas interações entre os seres vivos e o seu meio físico. A presença de várias espécies, algumas endêmicas, revela que a ilha do Bananal foi, em um passado remoto, o palco de vigorosas adaptações evolucionárias que permitiram aos seres vivos desenvolver as condições necessárias para ali sobreviverem. Essas condições ecológicas também determinaram a adaptação dos primeiros humanos que ali se instalaram. Assim, pode-se entender que a paisagem observada hoje no PNA é o resultado das dinâmicas ecológicas, mas também das trans-

formações sociais ao longo do tempo. (Lopes, 2019, p. 43).

Várias atividades humanas se beneficiam dessa riqueza natural, sendo a pesca importante fonte de renda para os habitantes indígenas e não indígenas, o “comércio de peixes é bastante dinâmico” na região, todavia, “não há um controle efetivo da atividade, o que ocasiona um impacto negativo sobre o recurso, decorrente de sua sobre-exploração” (Lopes, 2019, p. 33).

Na conversa que tive com Rodrigues ela destacou esse quesito da pesca exploratória na região, segundo a antropóloga, alguns indígenas da etnia Iny-Karajá que vivem em áreas ao norte da ilha, fora das fronteiras do PNA e da Terra Indígena, sobem o rio (indo em direção ao sul), percorrendo longas distâncias, para poder pescar dentro da região da Terra Indígena, pois fora da área de preservação permanente já não há grande oferta de peixes.

Esse argumento foi reforçado por Lima Filho, antropólogo que fez etnografia na aldeia iny-karajá de Santa Isabel do Morro por seis meses, segundo ele à época (em 1994) já havia escassez de peixes fora da reserva ambiental, ademais, o mesmo me contou que a aldeia já vivenciava certa insegurança alimentar em razão à excessiva exploração ambiental ao redor da Terra indígena.

Além da geração de riqueza pela exploração ambiental, o Araguaia é um importante polo turístico nacional, atraindo várias pessoas para as “praias de areias brancas da região”, nesse cenário surge a possibilidade de renda por

meios de arrecadação ecossustentável, ou seja, pelo incentivo ao ecoturismo, seja ele pela pesca esportiva, observação de aves, ou pura recreação (Lopes, 2019, p. 33).

Esses são alguns dos motivos da Ilha do Bananal ser um tesouro nacional, por fim, destaco o fato da região ter sido o primeiro parque nacional do país conferindo grande status à ilha e garantindo sua conservação ao longo do tempo.

A ilha como tesouro internacional

A Ilha do Bananal é sem sombra de dúvidas um patrimônio da humanidade, em razão de sua riqueza natural e sua importância na biodiversidade nacional, o complexo ambiental formado pelo PNA e Terra Indígena Parque do Araguaia são os principais fatores que garantem a preservação local do Araguaia.

A importância da ilha foi primeiramente reconhecida por Juscelino Kubistchek. Em 1959, Jânio Quadros determinou a criação do PNA. Esse foi o primeiro parque nacional do país, inspirado na criação de *Yellowstone*, nos Estados Unidos – também o primeiro do respectivo país (MMA, 2015).

A Ilha do Bananal, infelizmente, ainda não é Patrimônio Natural Mundial da Unesco, mas possivelmente um dia ainda virá a ser. Por outro lado, a mesma é protegida por outros programas nacionais e internacionais. Entre os títulos nacionais, a ilha é considerada Parque Nacional desde 1959 e Parque indígena desde 1971, ademais, o local

também é considerado como Sítio Ramsar ou Zona Úmida de Importância Internacional desde 1973 (MMA, 2021).

A Convenção de Ramsar, ou Convenção sobre Zonas Úmidas de Importância Internacional, foi uma conferência que aconteceu em fevereiro de 1971 com o objetivo de estabelecer um “tratado intergovernamental” para, inicialmente, proteger “habitats aquáticos importantes para a conservação de aves migratórias”. Ao longo do tempo foi ampliada a atuação do tratado, que passou a englobar todas as áreas úmidas de modo a promover sua conservação e uso sustentável, bem como o bem-estar das populações humanas que delas dependem (MMA, 2021).

Segundo a convenção, zonas úmidas são “áreas de pântano, charco, turfa ou água, natural ou artificial, permanente ou temporária, com água estagnada ou corrente, doce, salobra ou salgada, incluindo áreas de água marítima com menos de seis metros de profundidade na maré baixa” (MMA, 2021). Há época, quando o Brasil se comprometeu com a proteção deste meio ambiente, não havia no país uma legislação específica para esse tipo de localidade, sendo assim, foi utilizada a definição da própria convenção até que o Comitê Nacional de Zonas Úmidas (CNZU) aprovasse um arcabouço institucional que definisse o teor do conceito, o que só ocorreu em 2015.

A CNZU atualmente define áreas úmidas como:

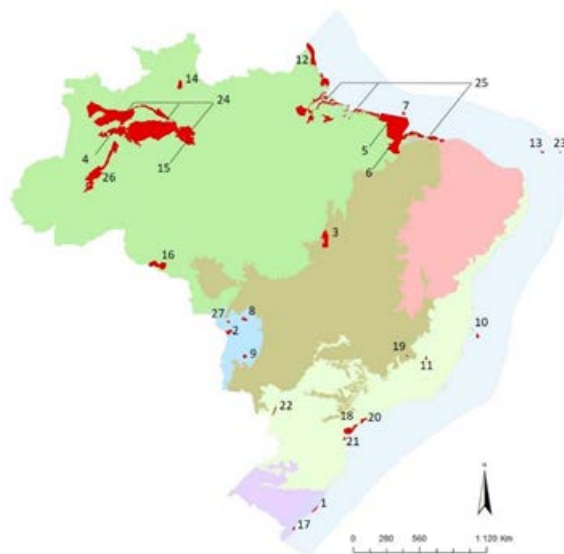
ecossistemas na interface entre ambientes terrestres e aquáticos, continentais ou costeiros, naturais ou arti-

ficiais, permanente ou periodicamente inundados ou com solos encharcados. As águas podem ser doces, salobras ou salgadas, com comunidades de plantas e animais adaptados à sua dinâmica hídrica. (MMA, 2021, não paginado).

O Brasil, desde que se tornou signatário da Convenção de Ramsar, já incluiu na lista de sítios um total de 27 localidades, entre essas, 24 unidades de conservação e 3 Sítios Ramsar regionais. Essas promulgações são importantes pois conferem ao país “obtenção de apoio para o desenvolvimento de pesquisas, o acesso a fundos internacionais para o financiamento de projetos e a criação de um cenário favorável à cooperação internacional” (MMA, 2021).

A Ilha do Bananal, que na época de chuvas pode ter até 90% do seu território inundado, foi o terceiro Sítio Ramsar criado no Brasil, em 1993 (Ramsar, 2002). Esse título confere ao local “benefícios financeiros e/ou relacionados à assessoria técnica para o desenho de ações orientadas à sua proteção”. Ao mesmo tempo, o título de Sítio Ramsar confere às áreas úmidas prioridade na implementação de políticas governamentais e reconhecimento público, tanto por parte da sociedade nacional como por parte da comunidade internacional, o que contribui para fortalecer sua proteção” (MMA, 2021) (Figura 1).

Figura 1 - Sítios Ramsar no Brasil



Fonte: Brasil (2013).

Notas finais

Acredito ter demonstrado ao leitor(a) a importância da preservação da Ilha do Bananal, sendo assim iremos brevemente recapitular os argumentos apresentados até aqui reforçando, em especial, a ideia da ilha como tesouro karajá.

A região do Médio Araguaia ao longo da história foi palco de diversos conflitos étnicos e culturais, tendo os indígenas, em especial os Iny-Karajá transpassado todos esses desafios de forma ativa, superando obstáculos como a fome, o medo, o alcoolismo e a violência.

Os diversos tratados internacionais e nacionais, tais como os Sítios Ramsar e Parques Nacionais, garantem a proteção ambiental e cultural da Ilha do Bananal, sendo sem dúvida alguma uma das ferramentas jurídicas mais importantes na contribuição à luta indígena pelo reconhecimento de seus direitos.

Acredito, entretanto, que seja um tanto quanto problemático classificar a ilha como patrimônio mundial ou nacional, já que ao fazer isso tiramos dos Iny-Karajá seu direito original sobre o território, sendo a ilha como terra indígena o tratado (política pública) mais assertivo, em minha opinião, já que além de possibilitar a preservação do meio ambiente também reconhece o direito dos habitantes sobre o local.

A luta indígena é tão antiga quanto a invasão do Brasil e dificilmente acabará, tendo em vista o conflito recente da Transbananal, que se desenrola na região com o apoio de governantes, empresários e até de alguns indígenas, já que as próprias comunidades estão divididas sobre essa questão, como relatado por Idjaruma. Além da rodovia, o aumento no número de assassinatos preocupa os Iny-Karajá que se veem ainda mais ameaçados.

Ademais, além dos próprios indígenas, a ilha em si está ameaçada, tendo em vista o avanço da fronteira agrícola que põe em xeque a manutenção da fauna e da flora nativas da região e ameaça a subsistência das comunidades tradicionais.

Sem sombra de dúvidas uma série de conflitos estão se desenrolando no Médio Araguaia, resta somente à ilha do Banal e aos Iny-Karajá resistir às pressões externas e internas, tal como já fazem há séculos, tendo em vista a manutenção dos maiores “tesouros iny-karajá” que são a vida e a cultura.

Referências

AYTAI, Desidério; BALDUS, Herbert; DONAHUE, George; DONAHUE, Maria Helena; LIMA FILHO, Manuel Ferreira; PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro; ROCHA, Leandro Mendes; NUNES, Eduardo S.; KRAUSE, Fritz; EHRENREICH, Paul; YABAGATA, Lucas. *Acervo de mitos Iny-Karajá e metadados de análise antropológica*. Projeto Thesaurus. Goiânia, GO: Museu Antropológico da UFG, 2021.

BRASIL. Ministério do Meio Ambiente. *Áreas Úmidas*: Convenção de Ramsar. Brasília, DF, 2000. Disponível em: <https://antigo.mma.gov.br/biodiversidade/biodiversidade-aquatica/zonas-umidas-convencao-de-ramsar.html>. Acesso em: 5 jun. 2021.

BRASIL. Ministério do Meio Ambiente. *Sítios Ramsar*. Brasília, DF, 2013. Disponível em: <https://antigo.mma.gov.br/areas-protetidas/instrumentos-de-gestao/s%C3%ADtios-ramsar.html>. Acesso em: 5 jun. 2021.

BRASIL. Ministério do Meio Ambiente. *Parque Nacional do Araguaia, criado em 1959*. 1959. Brasília, DF, 2015. Disponível em: <https://www.gov.br/mma/pt-br/noticias/noticia-a-com-2015-01-712>. Acesso em: 03 jun. 2021.

ESTERCI, N. *Conflito no Araguaia*: peões e posseiros contra a grande empresa. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielo-books/9jg68/pdf/ester-ci-9788599662519.pdf>. Acesso em: 25 out. 2021.

GLOBO REPÓRTER. *Juscelino Kubitschek construiu um hotel internacional na Ilha do Bananal*. Rio de Janeiro, 19 mar. 2016. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/4895138/>. Acesso em: 1 jun. 2021.

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

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *O desencanto do Oeste*. Goiânia: Editora da UCG, 2001.

LOPES, Márcia Helena. *A história da criação do Parque Nacional do Araguaia: disposições e motivações para a conservação da natureza*. 2019. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Sustentável) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/37619>. Acesso em: 01 jun. 2021.

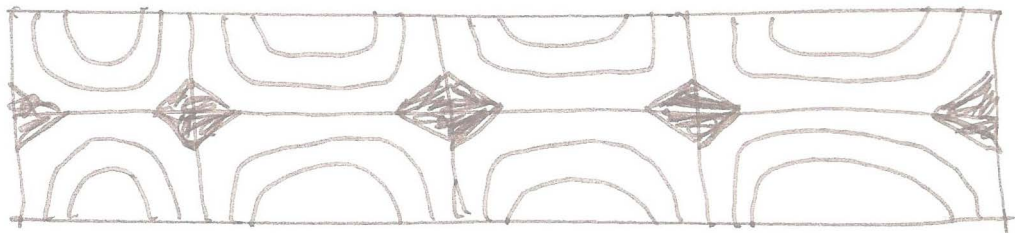
RAMSAR – Ramsar Sites Information Service. *Ilha do Bananal*. Ramsar, 2002. Disponível em: <https://rsis.ramsar.org/ris/624>. Acesso em: 5 jun. 2021.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. Os Avá-Canoeiro do Araguaia e o tempo do cativo. *Anuário Antropológico*, v. 38, n. 1, p. 3-137. 2013.

TAMASO, Izabela; LIMA FILHO, Manuel Ferreira (org.). *Antropologia e Patrimônio Cultural trajetórias e conceitos*. Maceió, AL: Ed. ABA, 2012. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/mas/files/lima_filho_entre_campos.pdf. Acesso em: 7 set. 2021.

Virtualidades





Os Iny-Karajá e o Museu Antropológico da UFG: um paralelo de transformação¹

Emanuelle Bianca Dallara

Introdução

A etnia Iny-Karajá, comparada com as demais etnias indígenas do Brasil, é uma das que mais se abriu para o contato com os *tori* (denominação utilizada pelo grupo, em iny rybè, para se referir a todos os não indígenas), e ao longo da história e dos estudos sobre a etnia existe a recorrência da ideia de transformação. O ato de transformar, de se adaptar a uma nova realidade, abrir caminhos para navegar nas possibilidades existentes e se reinventar pode ser considerada uma estratégia para continuar exercendo sua cul-

1 A realização deste capítulo só foi possível através do apoio diversas pessoas que contribuíram para meu desenvolvimento enquanto docente do curso de Ciências Sociais Licenciatura, dentre elas destacam-se Rossana Klippel, responsável pela Coordenação de Intercâmbio Cultural e vice diretora do MA-UFG; e todos os colegas do projeto Thesaurus Karajá, em especial meu orientador Manuel Ferreira Lima Filho.

tura, língua e ritos. O presente capítulo tem como objetivo pensar a ideia de transformação, que está presente desde a origem mitológica iny-karajá se fazendo constante também na realidade institucional do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (MA-UFG), que obteve, por meio da elaboração da plataforma on-line Thesaurus Karajá, a oportunidade de disponibilizar ao público itens da etnia Iny-Karajá pertencentes a Coleção Willian Lipkind e que foram consumidos, em grande parte, no incêndio ocorrido no Museu Nacional – essa iniciativa em adentrar âmbitos virtuais aqui é compreendida também como uma forma de adaptação a uma nova realidade possível, assim, por meio da literatura, dos mitos e da realidade tecnológica, considera-se que MA-UFG e iny-Karajá caminham juntos, sendo a instituição inspirada na longa história de sobrevivência e resistência dos iny-Karajá.

Para percorrermos esse caminho é necessário que olhemos para a história dos Iny-Karajá e do MA-UFG.

A Etnia Iny-Karajá e sua constante relação com os *tori*

Os Iny-Karajá são habitantes da parte central do Brasil, abrangendo os estados de Goiás, Tocantins, Mato Grosso e Pará, e possuem como eixo norteador de sua vivência geográfica, social e mitológica o rio Araguaia (Lima Filho, 1994, p. 19). Embora sejam mais conhecidos como Karajá, em razão da facilidade para articulação de políticas públicas e reconhecimento no âmbito nacional, subdivi-

dem-se em três outros grupos, sendo eles: Javaé, Xambioá e Karajá – estes grupos compartilham características culturais, sociais e linguísticas próximas, mas fazem questão de alertar quanto às divisões existentes entre eles (Andrade, 2016, p. 7).

De acordo com Nunes (2016), os Iny-Karajá mantêm relação com os *tori* há mais de 350 anos, mas os contatos que ocorreram da metade do século XVI ao fim do XIX não resultaram em ocupações permanentes, trataram-se de avanços colonizadores dos mais variados e esporádicos, foi somente em meados do século XIX que a presença do homem branco se fez mais regular por meio do fluxo cada vez maior de embarcações, subindo e descendo o rio e estabelecendo as primeiras povoações não indígenas na região. Dentre os variados contatos deve-se destacar a presença dos bandeirantes em 1683, com ênfase na figura de Antônio Pires do Campo – este iniciou uma relação amistosa com os Iny-Karajá, para posteriormente lançar mão do uso da brutalidade – as ações incluíam matança de indígenas e escravização dos mesmos para trocá-los por cabeça de gado e outros bens. Esse episódio afetou a forma com que os Iny-Karajá lidavam com os *tori* por um período de tempo, passando a apresentar comportamento hostil, atacando barcos e comitivas, sempre alerta para que a brutalidade dos não indígenas não os atingisse novamente, como no contato com Pires do Campo. Mas para além desse período, os Iny-Karajá sempre foram considerados pacíficos, recebendo bem os *tori* e estabelecendo relações de troca,

diferentemente de outras etnias vizinhas como os Avá-Canoeiro, Tapirapé, Xavante e Kayapó, que permaneciam na defensiva.

Em 1849 são construídos presídios ao longo da calha dos rios Tocantins e Araguaia pelo Governo Imperial, com a intenção de povoação das capitânicas por não indígenas, portanto, lotes de terra foram distribuídos, assim como auxílio financeiro para permanência na região – mesmo após o fechamento dos presídios, algumas povoações se mantiveram no local e deram origem a cidades existentes atualmente, como: São José do Araguaia (atual São José dos Bandeirantes, GO), Santa Leopoldina (atual Aruanã, GO, antiga Leopoldina) e Santa Maria (atual Araguacema, TO) (Nunes, 2016).

Outros dois episódios que marcam profundamente o contato dos Iny-Karajá com os *tori* foi a visita de dois presidentes da república na Ilha do Bananal. O primeiro deles foi Getúlio Vargas, em 1940, que visitou os Iny-Karajá em meio a seu projeto intitulado “Marcha para o Oeste”, que tinham por objetivo o desenvolvimento econômico e populacional das regiões Norte e Centro-Oeste do país, que eram consideradas regiões pouco povoadas e pouco integradas com o litoral, Sul e Sudeste brasileiro. Os Iny-Karajá foram tomados como símbolo da brasilidade, pois encontravam-se longe do litoral, portanto, não estavam à mercê de vícios estrangeiristas; nesse período instituiu-se o dia do índio, em 19 de abril, com o intuito de dar visibilidade à população indígena, mas o discurso da época buscava pen-

sar uma identidade nacional em que os indígenas seriam integrados à nação brasileira – aqui é importante ressaltar as pretensões existentes por detrás do aspecto da “integração” na qual desejava-se que as línguas maternas fossem substituídas, gradativamente, pelo português, assim como se desejava que sua cultura tornasse algo mais distante, ao longo do tempo, substituindo-a pelos hábitos cotidianos dos não indígenas.

Já em 1956 Juscelino Kubitschek, no início de seu governo, retoma os ideais de modernização de Vargas, dando início a construção de Brasília e a tentativa de transformar a Ilha do Bananal em um centro turístico, local voltado para caça e pesca e atuante como um lócus que permitiria o avanço econômico na região – este plano de “ocupação” ficou conhecido como “Operação Bananal”; essa iniciativa que tomava o sertão brasileiro como local desocupado, vazio, era carregada do ideal colonizador, que rejeitava a presença indígena em detrimento de um ideal de progresso e modernização. Em 1957, Kubitschek, em um ato simbólico, organiza a primeira missa de Brasília, momento considerado como marco oficial da construção – através desse evento buscou estreitar relações com os Iny-Karajá, convidando-os para a cerimônia. A partir desse primeiro contato, dois posteriores foram estabelecidos, sendo o primeiro o convite ao líder indígena Wataú, que foi estabelecido no papel de líder decorrente das considerações advindas da visita de Vargas, para firmarem um acordo acerca da construção de diversas estruturas na Ilha do Bananal e a visita de Kubitschek à ilha em 1960.

Das construções realizadas por Juscelino próximas à região da aldeia de Santa Izabel do Morro, segundo Lima Filho (2001), em menos de um ano foram construídas: uma padaria, uma lavanderia, água e energia elétrica, uma residência oficial para hospedar Juscelino, um hospital com 16 leitos, uma escola para 250 alunos indígenas e uma pista de avião. Ao longo do tempo, com a mudança de governo, as construções foram aos poucos abandonadas, restando apenas ruínas.

Através dos fatos mais marcantes presentes no contato dos Iny-Karajá com os *tori*, torna-se evidente a abertura ao diálogo, não tratando-se de uma relação submissa e passiva, mas muitas das decisões tomadas foram marcadas pelo desejo da sobrevivência de sua cultura, sempre em busca de negociações e; quando essas não agradavam ambos os lados a relação; mudava de tom por parte dos Iny-Karajá – como fica evidente nas consequências advindas das atitudes do Anhanguera, que despertou receio, reatividade e hostilidade quanto aos *tori*.

O MA, sua atuação ao longo do tempo e seu caminhar com os Iny-Karajá

Segundo Lima (2014, p. 227), o MA foi fundado em 1970 com professores do Departamento de Antropologia e Sociologia (DAS) do Instituto de Ciências Humanas e Letras da UFG, sendo esse período o que a autora considera como o momento de institucionalização da Antropologia como disciplina acadêmica – nesse processo, o museu foi

importante para dar visibilidade à área, tendo como intuito pesquisa, coleta de peças indígenas e registro de manifestações folclóricas.

Embora o início do MA, assim como outros tantos museus antropológicos, tenha respaldado teorias antropológicas como o difusionismo e o determinismo, ao longo dos anos, passou por diversos processos de transformações, como a própria antropologia. Essas mudanças foram responsáveis por questionar o modo de se fazer antropologia e de ser museu e a forma de se relacionar com a alteridade, deixando de propor um olhar sobre o outro e indo ao encontro desses tantos atores, convidando-os ao diálogo e abrindo as portas do museu para recebê-los, permitindo-os acesso aos acervos e convidando-os para construção de diversas exposições através de curadoria compartilhada.²

Apesar de existirem objetos de diversas etnias e expressões populares no acervo do MA, há o predomínio de itens da etnia Iny-Karajá, que esteve presente em diversas iniciativas do museu, que foram ganhando novas formas ao longo do tempo – o que de início tratava-se de um coleção-

2 A curadoria compartilhada permite que integrantes de diversos grupos sociais, especialmente indígenas e quilombolas, ganhem um novo protagonismo, intervindo nos processos de construção de exposições – esse processo visa sempre o diálogo e uma relação simétrica entre todos os envolvidos. Segundo (Russi; Abreu, 2019), a curadoria compartilhada refere-se a “diferentes tipos de processos museológicos que resultam de interação e troca entre profissionais de instituições museológicas, e diferentes sujeitos, sobretudo diferentes grupos ou comunidades que, de alguma maneira, mantêm vínculos com o museu, entre outras relações”.

namento passou a ganhar características dialógicas e permitir, como no cenário atual, a visita ao acervo para aqueles que se interessarem – pesquisadores e pertencentes a etnia Iny-Karajá ou demais grupos que tenham peças no acervo do MA. Um resultado dessa iniciativa foi a construção da exposição de 50 anos do MA, intitulada *Redes, Saberes e Ocupações*, que teve um de seus módulos desenvolvido a partir de uma curadoria compartilhada com diversos grupos, dentre eles: indígenas, quilombolas, movimentos sociais – Desencuca e Hip-Hop – processo esse que contou com a presença de um representante iny-karajá – Idjaruma Kamayura Karajá–, que optou por emprestar a exposição o *wedu orixà* (Figura 1), que trata-se de um banco do chefe tradicional, elemento de fundamental importância para o ritual do *Hetohokỹ* (ritual de maior destaque da etnia que marca a passagem do menino para a vida adulta).

Figura 1 - Banco do chefe tradicional iny-karajá: *wedu orixà*



Fonte: Arquivo interno do Museu Antropológico da UFG. Fotografia de Rossana Klippel.

Outros grandes projetos anteriores também contemplaram a parceria entre MA e a etnia Karajá, como o processo de patrimonialização das bonecas de barro *ritxoko*, que é produzida integralmente pelas mulheres ceramistas, que no passado as produziam como brinquedo para as crianças da aldeia – as bonecas carregam em si histórias do povo, retratam figuras mitológicas e grafismos representando diversas faixas etárias masculinas e femininas – o processo de patrimonialização permitiu que as mulheres ganhassem visibilidade, possibilitando que fizessem de sua arte uma renda complementar, além de dar destaque aos Iny-Karajá em cenário nacional, auxiliando na construção de políticas públicas. A iniciativa resultou na produção de inúmeras pesquisas como relatório dos procedimentos do saber fazer das bonecas, assim como abriram portas para a produção de um livro infantojuvenil intitulado *Arte Iny Karajá, patrimônio cultural do Brasil* – o livro em questão, trata-se de um trabalho coletivo organizado pelas antropólogas Nei Clara de Lima, que já foi diretora do MA, e a antropóloga Rosani Moreira Leitão, que atua como servidora do MA; no próprio livro observa-se que a autoria consta como “Comunidades Iny-Karajá”,³ por conter em seu corpo pesquisas realizadas pelos jovens, desenhos das crianças e muita participação dos adultos da aldeia.

O projeto Thesaurus Karajá também marca essa empreitada de estabelecer diálogo com os Iny-Karajá, tra-

3 *Iny* significa “nós” e trata-se da forma utilizada pelos Karajá para se referem a si mesmos.

tando-se do estudo das coisas⁴ do grupo presentes na Coleção Willian Lipkind do Museu Nacional. O objetivo do projeto foi a construção de uma plataforma on-line, qual já teve seu lançamento para acesso ao público no Congresso de pesquisa, ensino e extensão (Conpeex) sediado pela Universidade Federal de Goiás (UFG), em outubro de 2019, mas ainda não se encontra integralizada, pois seu desenvolvimento demanda intensa participação de estudantes e atores iny-karajá. Pretende-se que a plataforma venha a ser uma ferramenta não apenas de informação para a comunidade em geral ou fonte de pesquisa, mas que possa auxiliar no processo educativo, principalmente de escolas localizadas em aldeias.

A plataforma foi construída com base na tipologia dos artesanatos indígenas de Berta Ribeiro (1988), adotada em grande parte dos museus brasileiros, e buscou-se complementar as classificações já propostas com metadados de caráter antropológico, partindo de uma compreensão da coleção do ponto de vista estético e simbólico, tomando as coisas para além de sua materialidade, mas refletindo acerca de suas funções, quais são os atores que podem confeccionar, de que maneira se relacionam com os mitos – dentre outras possibilidades que auxiliem na compreensão de um objeto que não é estático, mas transita em uma teia de significados construídos a partir de relações cotidianas e encontram-se em movimento. Quanto à busca pela promo-

4 O termo “coisa” é utilizado em detrimento de “objeto” ou “item” e faz alusão à Ingold (2012) – onde entende-se que os termos “objeto” e “item” retiram a subjetividade e o sentido atribuído no meio social.

ção de uma construção dialogada com os próprios agentes iny-karajá, realizaram-se oficinas – que ocorreram tanto na sede do MA quanto nas aldeias. O diálogo vem permitindo que seja realizado um ensaio etn classificatório que é pensado conjuntamente com estudos teóricos e pesquisas, a fim de aprofundar o conhecimento acerca das coisas da coleção e disponibilizar informações mais completas e elaboradas. As oficinas evidenciaram, também, que muitas coisas já não possuem a mesma técnica de confecção e algumas já não são mais produzidas – sendo assim, as oficinas realizadas com os Iny-Karajá se tornam um momento de aprendizado para ambos os lados envolvidos e auxiliam no resgate da cultura e saber fazer da etnia.

Transformações como fruto de seu tempo – o caso dos Iny-Karajá

A ideia de transformação aqui será pautada predominantemente na obra de Nunes (2016), que a tomou como uma linha norteadora em sua tese, sendo evidente até mesmo em seu título *Transformações Karajá – os “antigos” e o “pessoal de hoje” no mundo dos brancos*. O autor, por meio de sua experiência em campo na aldeia iny-karajá Santa Isabel do Morro, buscou a partir da análise de vários aspectos (como mitologia, ritual, eventos cotidianos e preocupações latentes – como a morte por enforcamento) compreender as transformações presentes em muitas falas de seus interlocutores, que relataram inúmeras vezes a preocupação quanto às relações dos indígenas com os *tori*, como eviden-

ciado nas falas: “O pessoal de hoje vive “como brancos”, ao passo que os antigos eram *in̄tyhyhykȳ*, “*in̄* de verdade” e, “gente de verdade”: hoje, em suma, “a cultura está acabando” (Nunes, 2016: 355). Embora não seja apontada uma conclusão que encerre a análise, pois Nunes relata que nem mesmo os próprios Iny-Karajá a têm, o autor propõe reflexões que pensam o “fim da cultura” como um processo de transformação do que se era no “tempo dos antigos”, lançando novas perspectivas a partir da intensificação do contato com os *tori*.

O autor relata que três tempos são demarcados através de seus estudos e convívio com os Iny-Karajá: “o tempo primevo”, nome dado pelo autor à alusão de fatos ocorridos “há muito, muito tempo mesmo” (Nunes, 2016, p. 150) contados através de narrativas mitológicas – nesse tempo *Ān̄ȳxiwè* (uma espécie de demiurgo) andava sobre a terra, os animais falavam com as pessoas, contavam coisas e por vezes se relacionavam sexualmente com elas. É *Ān̄ȳxiwè* quem retira a humanidade dos animais, os engana e rouba coisas que pertencem a eles e que posteriormente pertencerão aos humanos. Nunes compreende, através dos mitos, que a transformação pela qual os animais passam são fundamentais para a construção cosmológica Iny-Karajá, e através dela cria-se também uma “forma” de ser iny-karajá (aqui podemos compreender como uma identidade iny-karajá), pois a partir daí se demarca a diferença entre pessoas iny-karajá e animais; O “tempo dos antigos”, expressão apresentada pelos Iny-Karajá, é considerado o tempo

dos avós e, para o autor, seu início é demarcado pela saída do povo do fundo do rio que, segundo a mitologia, são os ancestrais que deram origem aos Iny-Karajá; E, por fim, o tempo do “pessoal de hoje”, marcado pelos jovens, estes recebem inúmeras críticas dos mais velhos – por não ouvirem e nem respeitarem seus pais, ou mesmo não darem valor à “cultura” e viverem como os *tori*.

É importante compreendermos os três tempos estipulados pelo autor, pois é a partir deles que o mesmo salienta que o mundo primevo não se trata de um passado que ficou para trás, mas que se faz presente nas relações atuais, principalmente no xamanismo e nos rituais. Considerando que os tempos se relacionam, nunca se anulam, o autor propõe a reflexão acerca da transformação citado anteriormente, tratando-se de um sistema que se transforma em outro – aqui entendo como uma adaptação necessária e fruto de um tempo específico, onde “virar branco” ou “agir como branco” são características que marcam uma mudança de postura dos jovens, não querendo dizer que deixam de ser iny-karajá propriamente dito, mas que se relacionam de outra maneira com a entendida cultura – aqui “virar branco” não é compreendido pelos Iny-Karajá tal qual compreende os *tori* e a sociedade ocidental.

Problematiza-se também a ideia de cultura, que para os Iny-Karajá não equivale ao conceito antropológico, não é algo inato ou que está dado, mas trata-se de uma produção constante – pessoas precisam ser feitas cotidianamente. Traços da cultura são evidenciados quando entram em

contato com a alteridade, no caso os *tori* – essa linha de contato entre dois modos distintos de viver e compreender o mundo é chamado de “fronteira” (Barth, 1969), é na fronteira que se percebe o que se é a partir da consideração do que não se é, uma relação de negação do outro e afirmação de si, de sua identidade e do que são enquanto coletivo – não trata-se de regras que determinem a forma como se deve viver um iny-karajá, mas ser iny-karajá é não ser um *tori* – esse outro entendimento da cultura é evidenciado através da fala apresentada anteriormente: “O pessoal de hoje vive como brancos”.

A partir da transformação apresentada por Nunes, toma-se o ato de transformação como um fruto advindo de seu tempo, um fator que não reflete uma perda de hábitos culturais, mas adaptação destes, que permite a sobrevivência daquilo que se é. Aqui, gostaria também de apontar para a transformação encontrada em uma de minhas pesquisas acerca da mitologia iny-karajá, especificamente no mito intitulado “História de peixe aruanã” (Pimentel da Silva; Rocha; 2006), a narrativa mitológica conta a história de um jovem que morava no fundo do rio e que através de sua espreteza nadou até sair na terra, e lá ficou encantado com as flores, com as árvores, com o céu azul de nuvens brancas e com os pássaros coloridos que voavam por todo lado, nesse momento também se deparou com o rio Araguaia. Após o ocorrido, o jovem volta ao fundo do rio, comunica aos demais o que encontrou e todos ficam animados e decidem por sair também, contrariando o xamã que adverte que o

local é perpassado por sofrimento, perigo e morte – a fala do xamã é marcada pelas características de mortalidade a que seriam submetidos, já que no fundo do rio eles viviam em condições imortais, apenas acometidos pela velhice que impossibilitava muitos movimentos. O que pretendo ressaltar nesse mito são os seguintes trechos, sendo o primeiro:

Distraído, o jovem entrou em um rio e chegou no Araguaia. Sua admiração foi maior ainda. Diz que ele ficou encantado com as belas e tranquilas praias do rio. De repente, o jovem se assustou, sentiu que estava transformando. Seu corpo foi crescendo e transformou-se em pessoa iny. Transformado, ele pode correr na praia, sentir o perfume das flores, ouvir os pássaros cantando, coletar frutas, comer mel de abelha etc. (Pimentel da Silva; Rocha; 2006, p. 78).

E o segundo:

Diz que, quando chegaram ao rio Araguaia, transformaram-se em gente e se adaptaram à nova vida. Ficaram maravilhados com as belezas da terra, até que aconteceu a primeira morte. Os Karajá foram morrendo um atrás do outro. Entraram em pânico. Lembra-ram das advertências do pajé. (Pimentel da Silva; Rocha; 2006, p. 79).

Ambos os trechos relatam a transformação pela qual os habitantes do fundo do rio passam ao chegarem à terra – transformando-se em gente, em pessoa iny-karajá. A

transformação é marcada como um fator necessário para se adaptar à nova vida, permitindo praticar determinadas ações como correr, sentir o perfume das flores, ouvir os pássaros, coletar frutas, comer mel de abelha – as ações citadas podem ser entendidas como ações necessárias à vida, pois permitem a alimentação, o deslocamento e a coleta de alimentos, sem elas não haveria sobrevivência.

Através dos elementos que esse mito apresenta podemos reafirmar a transformação como algo necessário, assim como salienta Nunes. Um ato advindo de um contexto específico e fundamental para a sobrevivência, como mencionado anteriormente – concluo aqui que o ato de transformar não elimina a condição do que se era no passado, mas trata-se de um processo necessário. Nesse sentido, pode-se estabelecer uma correlação do mito apresentado com as condições atuais dos Iny-Karajá, principalmente do “pessoal de hoje”, que são acometidos pela transformação de suas relações com a cultura, advinda do contato intenso com os *tori*. O processo de transformação já ocorreu no passado da etnia, como aponta Nunes, e nem por isso os Iny-Karajá se “integraram à nação brasileira”, como muitos desejaram – haja vista as figuras de Getúlio e JK – Rodrigues (1993) também relatou em sua pesquisa de campo entre os Javaé que sua compreensão é a de que o contato com os *tori* não resulta em um abandono da cultura, mas sim uma remodelação dos fatos e ideias novas, para que sejam devidamente encaixados em suas crenças anteriores.

Transformações como fruto de seu tempo – o caso do MA

Anteriormente, falamos sobre o processo de transformação imbricado ao longo da história da etnia Iny-Karajá, a partir daqui abordaremos uma nova perspectiva de transformação, que também não deixa de ser um modo de adaptação a uma nova realidade contextual. É através da compreensão de ambos os sentidos de transformação que será possível traçar um paralelo entre elas e, somente aí, visualizar a afirmação de que o diálogo de anos entre MA e os Iny-Karajá acarretou na inspiração do primeiro pelo segundo.

O MA, assim como demais museus antropológicos, foi pensado inicialmente como um espaço de salvaguarda da cultura material de povos e comunidades que se pensou estarem à beira da extinção, pois seriam integrados na sociedade nacional, à medida que se deixassem afetar pelo modo de vida ocidental – nessa perspectiva, sua “cultura” seria relegada a um passado distante, deixando apenas traços do que um dia foi. Mas como bem sabemos, esse ideal, que marcou a ciência como um todo e foi predominante no pensamento antropológico, estava equivocado, sendo assim, novos olhares foram possibilitados ao longo da história, transformando as diversas áreas acadêmicas e instituições respaldadas por estas.

Dentre os diversos processos de repensar as funções do museu, existiu um movimento que merece destaque, a Nova Museologia. De acordo com Santos:

A Nova Museologia pode ser então caracterizada como um movimento, organizado a partir da iniciativa de um grupo de profissionais, em diferentes países, aproveitando as brechas, ou sejam, as “fissuras”, dentro do sistema de políticas culturais instituídas, organizando museus, de forma criativa, interagindo com os grupos sociais, aplicando as ações de pesquisa, preservação e comunicação, com a participação dos membros de uma comunidade, de acordo com as características dos diferentes contextos, tendo como objetivo principal utilizar o patrimônio cultural, como um instrumento para o exercício da cidadania e para o desenvolvimento social. (Santos, 2002, p. 117).

Segundo a autora, a Nova Museologia foi resultado de diversos movimentos que passaram a questionar a atuação “tradicional” dos museus, voltada para o colecionamento e salvaguarda, e salientar a importância do envolvimento desses (museus) com os problemas da sociedade na qual está inserido – somente o ato de preservar já não era mais compreendido como suficiente, deveria apropriar-se e reapropriar-se do patrimônio cultural, buscar uma nova prática social onde o sujeito deixa de ser passivo e contemplativo para transformar-se em sujeito atuante na

transformação da realidade (Santos, 2002). Essa nova perspectiva de atuação dos museus busca reconhecer as identidades culturais, estabelecer diálogo com elas em busca da interculturalidade⁵ e aproximá-las dos processos museais.

A ideia de transformação aqui se encontra implícita e, assim como no caso Iny-Karajá, não há como tratar o passado como algo que permaneceu lá, o processo de repensar um determinado comportamento, aqui temos o comportamento institucional dos museus, não deve permitir que a história anterior seja apagada, mas olhar para esse passado de uma forma a compreender que este foi resultado de um outro contexto histórico e soube responder às necessidades deles – o ato de transformar pressupõe que há um passado que pode ser modificado, embora alguns traços dele resistam ao longo do tempo.

Além do movimento da Nova Museologia há um outro fator que vem influenciando no repensar das instituições museais – a cultura digital. Martins e Martins (2019) discorrem acerca da educação museal, que a partir da perspectiva da Nova Museologia, ganham destaque nas instituições museais, sendo imprescindíveis para o contato com a comunidade e a ressignificação dos acervos. Aliada à educação museal, os autores destacam a cultura digital como ferramenta importante nesse processo, tornando o patrimônio museal mais acessível a um número maior de

5 Aqui entende-se interculturalidade como um movimento que visa a convivência democrática entre diversas culturas, onde se integram sem anular a diversidade específica existente em cada uma delas.

pessoas, democratizando o acesso em um cenário marcado pela mobilidade da informação, característica do século XXI que diz muito sobre uma sociedade que se organiza em rede, cada vez mais imersa no uso de redes sociais e se comunicando por aplicativos de mensagem instantânea. Os mesmos autores atuam como desenvolvedores da plataforma Tainacan, que permite a criação de coleções digitais na internet – essa plataforma foi desenvolvida através da UFG em parceria com a UnB e é a plataforma utilizada para dar vida ao projeto Thesaurus Karajá, citado anteriormente. O Tainacan permite que museus nacionais e internacionais utilizem de um mesmo sistema para gerir seus acervos, possibilitando ao usuário correlacionar os acervos disponíveis nas diversas plataformas, cruzando informações, característica que, além de auxiliar no desenvolvimento de diversas pesquisas em relação aos acervos museais, facilita a criação de uma agenda comum entre os museus, que podem, a partir das dificuldades encontradas na gestão por meio dessa tecnologia, encontrar soluções de forma coletiva.

Marques (2020) ao estudar o caso específico de Portugal e do RMVNF (Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão), cujo intuito se assemelha às pretensões da plataforma Tainacan, ressalta a importância do uso da tecnologia e de plataformas que auxiliem os museus a trabalharem em uma rede de cooperação, sobretudo no atual contexto pandêmico em que vivemos:

Um Plano de transformação digital é um instrumento que surge num contexto muito importante e deverá ser destacado. Dado todo o estudo ocorrido desde então, e o panorama mundial em que vivemos devido à pandemia do Covid-19, as plataformas digitais e a comunicação digital tornaram-se o maior aliado do homem e de qualquer instituição cultural. Numa fase em que precisamos manter o distanciamento social e evitar o contato humano é a altura ideal para apostar em soluções digitais que preparem qualquer museu para uma nova concepção de vida que daqui resultará. A criação de produtos multimídia tem de se focar na acessibilidade, há a necessidade da existência de um site pela agregação de informação num único sítio, mas um portal é o que faz mais sentido. A criação de uma identidade para a RMVNF que vai permitir à mesma que comunique para fora, com o público em geral e específico e que se traduz no portal e no roteiro, enquanto produto da rede e em rede. (Marques, 2020, p. 139).

Após essas considerações sobre a necessidade do uso da tecnologia atrelada às instituições museais, sobretudo em um contexto específico – o pandêmico –, podemos nos encaminhar para os caminhos que o MA tem percorrido nesses novos ares.

O projeto *Thesaurus Karajá*, que foi citado anteriormente, se constituiu como um projeto precursor para que o MA atue em rede. O projeto é coordenado pelo atual diretor do MA, Manuel Ferreira Lima Filho, que, após longos anos de pesquisa e diálogo com os Iny-Karajá, deparou-se com um triste fato que o permitiu lançar olhar sobre novos horizontes – o trágico incêndio do Museu Nacional em 2018. Lima Filho coordenou um projeto intitulado: “*Kanaxywe o mundo das coisas Karajá Patrimônios, museu e estudo etnográfico da Coleção Willian Lipkind do Museu Nacional*”, em 2013. A partir disso teve contato com as coisas iny-karajá da Coleção Willian Lipkind, um antropólogo estadunidense que atuou em pesquisa de campo no Brasil nos anos de 1938 e 1939 – embora a coleção apresentasse coisas de outras etnias, as dos Iny-Karajá eram predominantes. O contato com essa coleção permitiu a inserção em uma pesquisa de campo que resultou em uma experiência etnográfica com os Iny-Karajá, a partir de seu reencontro com a coleção – que foi representada, na aldeia, por registros fotográficos do acervo do Museu Nacional (Andrade, 2016, p. 18).

O incêndio ocorrido no Museu Nacional consumiu, em grande parte, as coisas pertencentes a Coleção Willian Lipkind do Museu Nacional e, diante desse fato, Lima Filho, em meio ao abalo da notícia, decidiu por realizar uma ação que aqui considero como um resgate diante da perda – a construção de um novo projeto, o *Thesaurus Karajá*. Este teve como objetivo de disponibilizar as coisas da Coleção Willian Lipkind do Museu Nacional de forma on-line, por

meio da plataforma Tainacan, com o intuito de devolver, de forma simbólica, o fruto de seu trabalho ao Museu Nacional e, sobretudo, aos Iny-Karajá, com quem tanto conviveu e convive. Como ressaltado anteriormente, a plataforma pretende ser uma ferramenta não apenas de informação para a comunidade em geral ou fonte de pesquisa, mas que possa auxiliar no processo educativo, principalmente de escolas localizadas em aldeias, e também um projeto com potencial de resgate cultural, já que as oficinas que já foram realizadas trataram-se de um momento de aprendizado para ambos os lados envolvidos – pesquisadores do projeto e pessoas iny-karajá – disponibilizando muitas coisas presentes na coleção que já não são produzidas pelos iny-karajá ou que possuem outras técnicas de confecção.

A partir dessa primeira experiência com a plataforma Tainacan e com as primeiras impressões já estabelecidas, principalmente quanto à eficácia da plataforma e as inúmeras possibilidades que esta oferece para que seja editada conforme a necessidade dos acervos pretendidos, é que deu-se início a digitalização de demais acervos do MA – acervos arqueológicos e etnográficos.

No atual contexto pandêmico, outras iniciativas foram tomadas por parte do MA, como a utilização de seu canal na plataforma YouTube. Esta possibilitou a realização de diversos encontros, como a Semana Nacional dos Museus, o projeto “Cinema no museu” – que ocorria presencialmente no auditório do MA –, o Encontro Poético goiano, a Oficina de formação Cineclubista, entre tantos

outros. Outras redes foram utilizadas para comunicação – já se tinha o uso delas antes do contexto pandêmico, mas nesse período foi intensificado –, como o perfil nas redes sociais Facebook e Instagram.

O site do MA também recebeu novidades, além de dar acesso a plataforma Tainacan, onde o visitante tem acesso aos materiais já digitalizados, recentemente disponibilizou um tour 360° da última exposição lançada – *Exposição de 50 anos MA – Redes, Saberes e Ocupações* – o lançamento ocorreu presencialmente para um reduzido número de pessoas, que passaram por um cadastro de participação, e teve sua transmissão feita para todo o público no canal do MA no YouTube. A produção do tour 360° foi possibilitado através da parceria com o Digital LAB UFG, que trata-se de um laboratório 100% digital que visa pensar as ações museais atreladas à tecnologia e o ambiente democrático e inclusivo que resulta desta.

Toda essa incursão em ambiente virtual não faz com que sejam ignorados os aspectos presenciais e físicos, como ressalta Martins e Martins:

Essas novas possibilidades não se opõem, em nenhuma instância, à promoção do acesso presencial dos públicos aos museus. Pelo contrário, é factível considerar que as práticas sociais estabelecidas pelas tecnologias digitais facilitem e promovam esse acesso. (2019, p. 202).

Portanto, reafirmo o potencial de transformação que se submete o MA – não ignorando a forma como operava em um contexto não pandêmico, ou tratando-a como menos importante, nem mesmo tomando o acervo digital e eventos promovidos on-line como única e primeira possibilidade do visitante. Trata-se aqui de uma adaptação a um novo contexto, uma navegação em territórios possíveis e um modo de se fazer presente em um contexto tão adverso.

Considerações finais

Nesse momento, pretende-se fazer uma retomada nos argumentos apresentados que por vezes possam parecer fragmentados e desconexos. O objetivo desse texto foi o de apresentar a ideia de transformação como um fruto advindo de seu tempo e que não implica no apagamento do que se considera um “ser no passado”, mesmo que esse passado seja recente como na condição do MA anterior à pandemia. O conceito de transformação variou de acordo com a análise, no caso iny-karajá o viés empregado foi antropológico, ao passo que no caso do MA este foi museológico – mas salientou-se ao longo do corpo do texto o potencial presente por trás da ideia de transformação, onde esse processo não condiz com uma virada de chave, que elimina o que existia antes, mas se adapta a uma nova realidade e permite uma espécie de sobrevivência.

Quando se diz que o MA se inspirou nos Iny-Karajá, trata-se de uma concepção pessoal não lida e nem ouvida

de forma anterior, mas que compreendo que exista, pois na figura dos Iny-Karajá podemos perceber as inúmeras transformações existentes como ato de resistência, um povo que por muitas das vezes foi marcado por atos brutais dos não indígenas e que assim permanece nesses tempos de pandemia, nos quais sabemos que as assistências governamentais não são as devidas ao tempo que enfrentamos. Assim, também compreendo no ato de Lima Filho, quando decide por resgatar em meio a perda, um ato de resistência, que compreende a condição na qual encontrava-se inserido – bem sabemos os problemas orçamentários enfrentados pelo Museu Nacional e o descaso do poder público para com a instituição – e diante desta dá uma resposta que visa transformá-la, uma faísca de esperança. Entendendo que por muitas vezes Lima Filho relatou a alegria incitada pelos Iny-Karajá em meio a catástrofes sofridas e seu potencial de sobrevivência, e é aqui que compreendo a inspiração nos Iny-Karajá – que deu luz a um projeto que posteriormente abriria portas para o MA, instituição da qual é diretor, adentrar no mundo virtual e se fazer presente em meio a muitas tragédias advindas da pandemia.

Referências

- ANDRADE, Rafael Santana Gonçalves de. *Os huumari, o obi e o hyyrî: a circulação dos entes no cosmo Karajá*, 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, 2016.
- BARTH, F. *Ethnic groups and boundaries: the social organization of culture difference*. Boston: Little, Brown and Company, 1969.

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

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *O (des)encanto do Oeste*: memória e identidade social no Médio Araguaia. Goiânia: Ed. da UCG, 2001.

LIMA, Nei C. *Percursos da antropologia em Goiás*. Sociedade e Cultura, Goiânia, v. 17, n. 2, p. 225-231, 2014.

MARQUES, Íris Faria. *Um plano de transformação digital para a rede de museus de Vila Nova de Famalicão*. 2020. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Portugal, 2020.

MARTINS, Dalton Lopes; MARTINS, Luciana Conrado. Novas práticas sociais no campo da educação museal: a cultura digital e a sociabilidade em rede. Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 20., 2019, Florianópolis. *Anais* [...]. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/121782>. Acesso em: 27 maio 2021.

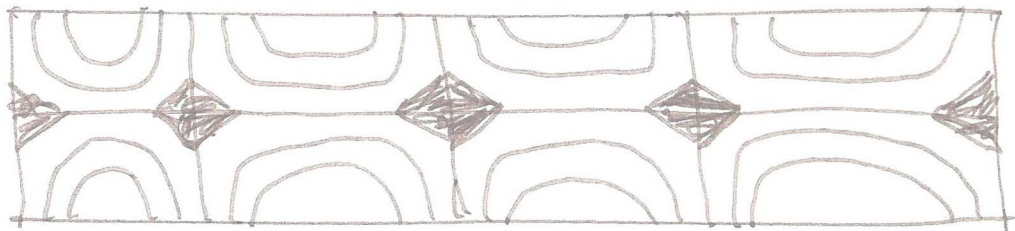
NUNES, Eduardo Soares. *Transformações Karajá*: os “antigos” e o “pessoal de hoje” no mundo dos brancos. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade, Universidade de Brasília. Brasília, DF, 2016.

PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro; ROCHA, Leandro Mendes (org.). *Linguagem especializada*: mitologia Karajá. Goiânia: Ed. UCG, 2006.

RIBEIRO, Berta Gleizer. *Dicionário do artesanato indígena*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. *O povo do meio*: tempo, cosmo e gênero entre os Javaé da Ilha do Bananal. 1993. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade, Universidade de Brasília. Brasília, DF, 1993.

SANTOS, M. C. T. M. Reflexões sobre a nova Museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, Campo Grande, Lisboa, v. 18, n. 18, p. 93-139, 2002. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/363>. Acesso em: 27 maio 2021.



TESOUROS
INY-KARAJÁ

Coleções de etnologia e acervos digitais: trançados iny-karajá em rede

Marília Caetano Rodrigues Morais

Introdução

As coleções de etnologia indígena formadas por ou para instituições museológicas, ainda que considerando o grande desconhecimento sobre boa parte dos objetos que habitam as reservas técnicas dos museus, são mais comumente exploradas quando se trata de retomar o saber-fazer envolvido na produção dos artefatos, o contexto histórico de “coleta”/“doação”, registro e entrada desses materiais na instituição, bem como as tensões e possibilidades de suas presenças em vitrines e exposições. O que busco destacar nesse capítulo é apresentar, também, uma outra etapa da trajetória de determinados conjuntos de artefatos: quando estes são envolvidos em processos de constituição de acervos on-line.

Assim como a formação dos acervos físicos, os acervos virtuais também pressupõem uma ampla rede de relações sociais e interétnicas que tornam possível a constituição, salvaguarda e exposição das coleções. Esse processo reúne uma diversidade de atores entrelaçados em redes de colaboração, desde o trabalho dentro das reservas técnicas, de localização e fotografia dos objetos, pesquisa documental e digitalização das informações museográficas, até a escolha do software, elaboração dos metadados, montagem do site e a disponibilização do acervo on-line.

A elaboração do *thesaurus* da cultura material iny-karajá – e mais especificamente a construção e disponibilização on-line do acervo digital de parte da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (UFRJ)¹ – pode ser vista como um desses trançados iny-karajá que formam grandes esteiras tecidas a várias mãos: antropólogos, arqueólogos, historiadores, linguistas, museólogos, profissionais de área de ciências da informação, designers, educadores, artistas e lideranças – indígenas e não indígenas – atuando, junto aos próprios objetos, na intenção de estabelecer ações concretas de colaborações que fortaleçam uma articulação para a valorização da memória e do patrimônio cultural iny-karajá.

Aqui busco evidenciar como a disponibilização de coleções de etnologia em repositórios on-line pode contribuir para a democratização do acesso aos acervos de museus,

1 Iniciativa promovida no âmbito do projeto “Thesaurus Karajá: diálogos interculturais e museologia compartilhada”, financiado pela Universidade Federal de Goiás e CNPq (2019 – 2021), com a coordenação de Manuel Ferreira Lima Filho.

bem como para práticas antropológicas e museológicas menos etnocêntricas. Por meio do relato da experiência de inserção de 23 artefatos “trançados”, da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (UFRJ), no acervo on-line elaborado no âmbito do projeto Thesaurus Karajá (CNPq/Museu Antropológico/UFG), utilizando o software Tainacan como repositório digital, procuro refletir sobre as possibilidades de apropriação de ferramentas digitais por instituições museológicas, frente a demandas internas e também externas – em relação, por exemplo, aos povos indígenas, por ações museológicas mais colaborativas e engajadas na luta desses povos pelo direito à memória.

Considerando o incêndio de 2018 – que atingiu, entre outras salas, as reservas técnicas que abrigavam as coleções de etnologia indígena do Museu Nacional, destruindo grande parte de um acervo que atravessou os séculos XIX e XX, que era uma fonte fundamental para a memória sobre os povos indígenas e o patrimônio cultural brasileiro – e o contexto de pandemia de covid-19, argumento, ainda, pela importância de disponibilizar coleções físicas em acervos digitais, gratuitos e de livre acesso, na medida em que esse recurso permite superar dificuldades materiais na documentação das coleções e explorar novas formas de compartilhamento e usos dos acervos etnográficos.

Museus e povos indígenas: compartilhando acervos e pesquisas

Em 1992, Berta Ribeiro e Lucia Hussak van Velthen, importantes referências na elaboração de instrumentos para os estudos de cultura material indígena e de bases metodológicas e classificatórias para documentação etno-museológica dos acervos etnográficos, publicaram uma análise crítica sobre a necessidade de redefinição do papel social dos museus etnográficos, a partir da nova perspectiva lançada aos objetos pelos estudos da chamada “História Nova”. Pautando a necessidade de se inserir a temática da cultura material num contexto mais amplo que a simples análise do artefato (Ribeiro; Velthem, 1992).

Lidando com preocupações tipológicas características ao campo museológico, a proposta de Ribeiro e Velthen (1992) apresentou avanços também para a pesquisa antropológica com coleções etnográficas, ao reconhecer em detalhes a importância de associar coleções, dados etnográficos e informações bibliográficas; e de não negligenciar o papel político dos acervos/coleções para os grupos indígenas que as produziram. As autoras buscam inserir a temática da cultura material em um movimento mais amplo de “recontextualização”, no qual os artefatos ganham vida e significado:

Trata-se de uma nova coleta, ou de uma “recontextualização” como sugere Nason (1987, p. 50), na qual indivíduos confrontados com objetos

provenientes de sua etnia, reunidos sob a forma de coleção museológica, protagonizam um encontro específico, em que se misturam a história familiar e a memória étnica. Um dos passos a serem dados consiste em considerar os representantes indígenas enquanto especialistas, habilitados a realizar, no âmbito dos museus, trabalhos de identificação e montagem e restauração de artefatos, bem como a recontextualizar e resgatar, para seu uso material diversificado. (Ribeiro; Velthem, 1992, p. 108).

Nota-se, portanto, que desde o início dos anos 1990 vem ocorrendo diversos posicionamentos de grupos indígenas com relação às instituições de patrimônio, de museus e universidades. Regina Abreu (2012) analisa essa interação a partir de experiências de construção de museus indígenas no Brasil e da participação de indígenas dos povos Tikuna, Wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi Kalí'na e Galibi-Marworno na produção e montagem de exposições para o Museu do Índio (RJ), bem como para os museus indígenas. Seu trabalho põe em evidência o questionamento desses grupos sobre a criação e manutenção de representações genéricas do “índio”, bem como suas reivindicações pela “autorrepresentação” e por um “museu em primeira pessoa”. É possível notar como as relações entre museus, povos indígenas e universidades provocam um interessante campo de discussão, Abreu diz que no despertar por uma

apropriação do museu enquanto uma das ferramentas para a construção e afirmação de suas identidades sociais [...], as experiências museológicas indígenas já dão sinais de seu potencial transformador para a própria museologia e, sobretudo, para as relações entre os museus e a Antropologia. (Abreu, 2012, p. 310).

Um desdobramento importante dessa transformação, reforçado pelos desafios pós-coloniais, é a reflexão crítica que deve ser feita em relação à questão da alteridade. Um dos fatores centrais da pesquisa etnográfica, pensar sobre a relação do etnógrafo com o(s) seu(s) “Outro(s)”, provoca, ora tensões, ora respostas inovadoras, também quando se trata de estudos sobre acervos/coleções. Adriana Russi (2018) nos mostra que novas práticas e processos museológicos começaram a ser experimentados nos museus de antropologia ou etnográficos, com as demandas por uma pauta nessas instituições que esteja atenta a “uma revisão sobre sua função social, sua forma de expor e apresentar/representar o “outro” e seu lugar na conservação e produção de conhecimento (Russi, 2018).

Patrícia Faulhaber (2005) correlaciona os lugares de inscrição da pesquisa etnográfica, as fontes de conhecimento e sua estruturação de acordo com os princípios de operação do campo antropológico, em dois momentos da história da antropologia e dos índios Ticuna: a época da atuação de Curt Nimuendaju (1883 – 1945) e os dias de hoje. Reconhecendo esse(s) “Outro(s)” não como meros “informan-

tes”, mas como especialistas e produtores de conhecimento que constroem as coleções com o pesquisador/colecionador. Portanto, repensar o lugar da alteridade, nessa perspectiva, faz com que os antropólogos e museólogos entrem na rede dos acervos/coleções a partir de uma dimensão reflexiva sobre seu próprio trabalho, seu lugar e sua produção de conhecimento. Em uma dinâmica muito mais de compartilhar saberes do que de objetificar o(s) “Outro(s)”, rompendo com qualquer lógica de representação e história construídas de maneira unilateral (Faulhaber, 2005).

Manuel Lima Filho (2017) problematiza essa questão, quando diz que existem estudos antropológicos preocupados em “rever criticamente concepções e práticas herdadas da maneira de pensar e de se relacionar com a ‘alteridade’”, mas que, ainda assim,

não é raro nos depararmos com situações vinculadas ao ofício do antropólogo diretamente ligado às instituições museais, de maneira especial àquelas que possuem acervos etnológicos, permanecendo num círculo vicioso que vai do espetáculo ou do exotismo dos “objetos” à rotinização do esquecimento a respeito das trajetórias de tais objetos, desde as condições em que são adquiridos até serem depositados nas “reservas técnicas” e expostos nos circuitos museais. Em função da dificuldade de romper com essa rotinização que propicia um estado de inércia acrítico, ignora-se a prática das assi-

metrias incrustadas em nossos olhares e práticas. Desnaturalizar tais assimetrias sobre o ‘Outro’ dentro do museu é exercício necessário, participando-se das principais pautas das reflexões críticas sobre as práticas colecionistas e museais. (Pereira; Lima Filho, 2016 *apud* Lima Filho, 2017, p. 498).

Sobre os estudos de cultura material e coleções etnográficas, na perspectiva da antropologia, Johannes Fabian (2010) indica que “o renascimento dos estudos de cultura material desempenhou um papel crucial” para a superação do positivismo e das críticas da relação dos antropólogos com a empresa colonial-imperial. Para o autor, esse movimento “foi pelo menos tão significativo quanto a ‘virada literária’ da Antropologia na direção do movimento da cultura como texto” (Fabian, 2010, p. 61). O que teria impulsionado os estudos de cultura material para a “vanguarda da Antropologia”, ao colocar os profissionais que atuam em museus e os estudiosos de coleções/acervos museológicos para lidar diretamente com os povos indígenas – que estão se mobilizando e reivindicando uma nova relação entre seus grupos e os museus – e com a herança de práticas museológicas coloniais e imperialistas.

Fabian discute, ainda, como a possibilidade de utilizar ferramentas tecnológicas tem levado pesquisadores a uma maior consciência de que a “presença virtual” de textos na internet “pode mudar as condições da escrita etnográfica” e que “a criação de arquivos de textos virtuais pode ser (e pro-

vavelmente já é) relevante para a documentação de coleções” (2010, p. 64). Chamo atenção para esse trecho para um paralelo com a “presença virtual” de acervos e coleções na internet. A partir das possibilidades advindas da popularização da internet, é notável o crescente interesse de instituições de memória por repensar seus processos de representação e apropriação cultural. Com o uso das tecnologias digitais, não apenas para facilitar a organização e gerenciamento interno, ao ampliar o acesso às coleções e aos museus, essas instituições precisam rever as rotinas e práticas que não condizem mais com a forma como os grupos “representados” pelas coleções demandam que tais materiais sejam tratados e utilizados.

Considerando o breve panorama das discussões acima indicadas, quanto à relação entre museus e povos indígenas, surgem projetos como o Thesaurus Karajá, que propõe “construir uma classificação compartilhada com os Karajá visando a feitura de um *thesaurus* em plataforma digital de livre acesso” (Lima Filho, 2019). Promover uma classificação dos objetos na forma de um *thesaurus* (ou dicionário), visa, por um lado, “contribuir para avançar no diálogo metodológico a respeito da documentação museológica a partir dos estudos tipológicos de Berta Ribeiro e de coleções etnográficas de Lucia van Velthem”; e, por outro, “avançar na experiência do encontro etnográfico para desconstruir assimetrias na produção de conhecimento intercultural com relação aos estudos de coleções e processo museológicos relacionados a grupos indígenas” (Lima Filho, 2019).

Durante o desenvolvimento da minha iniciação científica sobre a Coleção William Lipkind como eixo transversal para a educação patrimonial e intercultural e da minha monografia de final de curso de graduação sobre a *bykyrè* – esteiras de palha de buriti (Morais, 2018) –, realizei pesquisa etnográfica junto a alunos iny-karajá (do curso de licenciatura intercultural do Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena da Universidade Federal de Goiás),² na etapa de aulas em Goiânia-GO, e com professores iny-karajá, em duas aldeias localizadas na Ilha do Bananal (Santa Isabel do Morro e JK). A partir dessa experiência pude observar que os artefatos antigos que fizeram parte da história dos seus antepassados, despertam grande curiosidade tanto nos mais jovens quanto nos velhos. Muitos professores iny-karajá, que participaram das oficinas com cartões fotográficos³ da Coleção William Lipkind, fotografaram os cartões com o próprio celular para perguntar a seus familiares a respeito, especialmente aquelas coisas que não são mais produzidas.

Tornar a coleção acessível por meio digital aos povos e comunidades iny-karajá faz parte de um movimento de “retomada de saberes”, muito debatido e promovido por eles próprios no Núcleo Takinahakỹ. Tal iniciativa para a elaboração de um acervo virtual conta com a participação

2 Curso oferecido para estudantes indígenas de mais de 25 povos da região Tocantins-Araguaia e Xingu, entre eles os Iny-Karajá, tendo como princípios epistemológicos a transdisciplinaridade e a interculturalidade (DIAS; Morais, 2018).

3 Fotografias dos objetos impressas em papel couchê e plastificadas.

três estudantes do Núcleo – Dibexia Karajá (Aldeia Santa Isabel do Morro), Djuassa Karajá (Aldeia Santa Isabel do Morro) e Idjaruma Karajá (Aldeia Santa Isabel do Morro), além da estudante de história Vanuza Hawykywy Karajá (FH/UFG/Aldeia Macaúba), o que tem incentivado o resgate do passado e a possibilidade de retomar e recriar contemporaneamente saberes, práticas e tradições “antigas”. Dessa forma, compartilhar não apenas o acervo em repositório on-line, mas também o processo de pesquisa com estudantes indígenas que descendem daqueles que produziram os materiais da coleção, vem contribuindo para a democratização do acesso aos acervos de museus e para práticas antropológicas e museológicas menos etnocêntricas.

Em 2019, trabalhei diretamente com a inserção de 23 artefatos “trançados” iny-karajá da Coleção William Lipkind no acervo on-line elaborado no âmbito do projeto Thesaurus Karajá. A seguir vou apresentar elementos importantes para pensar sobre esse processo: as bases para a classificação museológica de trançados/cestaria indígenas; uma visão geral dos trançados iny-karajá da Coleção William Lipkind; e a experiência de colocar esse conjunto de artefatos “em rede” utilizando o software Tainacan como repositório digital.

Bases para a classificação museológica de trançados/cestaria indígenas

As definições de trançado e cestaria mostram que existe certa unidade quanto às suas características mais ge-

rais. No entanto, quando se trata de definir a estrutura dos trançados e classificar suas variantes, surgem divergências. Marcel Mauss (1967) e Leroi-Gourhan (1945) se preocuparam com a classificação dos trançados quanto à técnica de sua tessitura, propondo categorias como cruzados, enlaçados e torcidos (Ribeiro, 1985). Hélène Balfet (1952) define *basketry* como “um ajuntamento feito à mão de fibras, relativamente longas, rígidas de grosso calibre, formando superfícies contínuas, a maior parte das vezes, recipientes”⁴ (1952, p. 3). Ela acrescenta, ainda, que

a cestaria se distingue dos tecidos (trabalhados com fios flexíveis e ajuda de um dispositivo de tensão dos mesmos), do filet (rede) e de obras em trança, com ou sem nós, em que também ocorrem superfícies contínuas produzidas por materiais flexíveis. Mas existem casos intermediários ou idênticos. Assim sendo, dificilmente se pode estudar trançados sem levar em conta as técnicas de rede ou tecidos. (Balfet, 1952, p. 3).

As técnicas de confecção da cestaria sul-americana, bem como sua relação com a divisão de trabalho e organização social, atraíram a atenção de Lila M. O’Neale (1986), que se dedicou ao terreno dos estudos taxonômicos e dos aspectos relacionados com sua produção, uso, forma e função. Sua definição de cestaria diz respeito a objetos trançados

4 Utilizei a tradução de Ribeiro (1985) do texto original de Balfet (1952, p. 3).

de folhas frescas ou de talas extraídas do pecíolo da folha nova de palmeira, como esteiras, cestos, redes, abanos e trançados para diademas plumárias, trazendo exemplos de vários povos indígenas brasileiros.

Em sua etnografia sobre a cesta karajá, Edna Taveira (2012) determina como objeto de sua análise cestos, cestas, balaios, cofos ou sacos, utilizados no transporte depósito de mercadoria. Porém, adota em seu trabalho uma definição ampla de cestaria, como um termo genérico que inclui a fabricação de cestas como um processo ou arte. Ou seja, como vimos acima, a definição de cestaria não se resume “cestas/cestos”, apesar do termo, em boa medida, remeter a essa ideia. Ribeiro, diferentemente dos autores de língua inglesa que utilizam o vocábulo *basketry*, prefere utilizar o termo “trançado”, por ser mais inclusivo, definindo-o como uma técnica de produção em que se utiliza as mãos, a coordenação motora e a imaginação criativa de quem a produz (Ribeiro, 1985).

Taveira, ao discutir as definições apresentadas por Mason (1904), Hodge (1959), Adovasio (1977) e pelo Guia prático de Antropologia (1971) da Comissão do Real Instituto de Antropologia da Grã-Bretanha e Irlanda, chega a seguinte proposição:

De maneira geral, vimos que cestaria diz respeito a todo tipo de trabalho da classe dos têxteis, feitos com fibras vegetais, rígidas ou semirrígidas, limitando-se, de um lado, com as redes, e de outro, com trabalhos executados

com auxílio do tear. Além dos utensílios, pertence a cestaria uma gama de objetos variados, desde as formas planas até as tridimensionais, comumente classificados de acordo com sua técnica. (Taveira, 2012, p. 15).

Sobre os trançados dos índios brasileiros e sul-americanos, foi Max Schimidt (1942) um dos primeiros a se dedicar ao seu estudo, baseado na cestaria dos índios Guató e altoxinguanos do Museu de Berlim, fazendo referência, ainda, aos dos Auetó, Trumai, Bakairi e Nahukuá, das cabeceiras do Xingu. De um lado procurou descobrir o conteúdo simbólico do ornamento e, de outro, trata da forma do artefato trançado e suas relações com o material empregado e a técnica de confecção. Schimidt estabeleceu a esteira, o abanico e a cesta como base para a derivação dos tipos principais de ornamentação sul-americana a partir da técnica do trançado (Taveira, 2012; Ribeiro, 1986).

Berta Ribeiro (1985, 1986) em seu trabalho, estabelece uma classificação geral para os trançados com critérios tipológicos baseados na função, forma e modos de fazer das peças trançadas. Quanto aos usos, classificou os artefatos trançados dos índios do Brasil nas seguintes categorias:⁵ “Habitação”, “Mobiliário”, “Utensílios de cozinha e domésticos em geral”, “Instrumentos de trabalho para o provimento da subsistência”, “Transporte”, “Indumentária, objetos de

5 Inclui a descrição detalhada dos artefatos que estão em cada categoria, bem como os grupos que as utilizam e foram localizados no levantamento realizado.

uso pessoal, ritual e lazer” e “cestaria destinada ao comércio com civilizados e trocas intertribais” (Ribeiro, 1985, 1986).

Já na obra “Dicionário do Artesanato Indígena”, criou uma nomenclatura em português para ser utilizada no estudo de coleções etnográficas em geral, com o objetivo de normalizar a terminologia dos produtos de cultura material indígenas recolhidos a museus, e também para recuperar informações sobre tais material provenientes da cultura indígena brasileira. São 9 categorias⁶, sendo que os “trançados” são divididos 6 subgrupos: “trançados para uso doméstico”; “trançados para a caça e a pesca”; “trançados para o processamento da mandioca”; “trançados como meios de transporte de carga”; “trançados para uso e adorno pessoal”; e “trançados específicos para a venda” (Ribeiro, 1988).

Visão geral dos trançados iny-karajá da Coleção William Lipkind

Os “Karajá” são classificados em três subgrupos linguísticos dentro do tronco Macro-Jê: Javaé, Xambioá e Karajá. E se autodenominam como *Iny*, que significa “nós” ou “nosso povo” na língua nativa iny rybè, que, por sua vez, significa “nossa fala” ou “fala do povo” (Pimentel, 2001). As aldeias desses grupos estão localizados na região cen-

6 (1) Cerâmica, (2) trançados, (3) cordões e tecidos, (4) adornos plumários, (5) adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador, (6) instrumentos musicais e de sinalização, (7) armas, (8) utensílios e implementos de madeira e outros materiais; e (9) objetos rituais mágicos e lúdicos (Ribeiro, 1985).

tral do Brasil, tendo o rio Araguaia – *Behoroký*, o grande rio – como o principal eixo referencial que delinea o espaço social e cósmico desse grupo indígena (Lima Filho, 1994; Rodrigues, 1993). A região do Médio Araguaia teve destaque na rota de expedições organizadas por viajantes naturalistas e antropólogos estrangeiros e, posteriormente, brasileiros, em busca de recolher elementos da produção material de sociedades indígenas que, na perspectiva naturalista e evolucionista, corriam o risco de se extinguirem.

O colecionismo do final do século XIX buscava evitar a perda da cultura dos povos indígenas, na época compreendidos como fadados à extinção (Velthem; Ribeiro, 1992). Como, por exemplo, as coleções karajá feitas pelos alemães Paul Ehrenreich, em 1888, e Fritz Krause, em 1904. Nos anos seguintes, outras coleções karajá ficaram conhecidas, compondo reservas técnicas e exposições de museus nacionais e internacionais. Segundo o levantamento realizado por Lima Filho (2017):

Sabe-se da existência de objetos karajá nos seguintes museus: Museu da Basileia (Suíça), O Museu Nacional de História Natural de Washington e de Nova York (EUA), Museu do Índio (EUA), Museu do quai Branly, que recebeu as coleções do então Museu do Homem (França) e Museu de Etnologia de Viena. No Brasil são conhecidas as coleções do Museu de Arqueologia e Etnologia (USP), Museu Antropológico (UFG), Centro Cultural Jesco

Putkammer (PUC-GO), Museu Zoroastro Artiaga (Goiânia), Museu Paraense Emilio Goeldi (MCT), Museu do Índio (RJ) e ainda o acervo da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. No caso particular do Museu Nacional (RJ), são conhecidas as coleções de Castro Faria (década de 1950) e a de Maria Heloísa Fénelon Costa (final da década de 1950). (Lima Filho, 2017, p. 501).

Já William Lipkind (1904 – 1974), antropólogo estadunidense, fez pesquisa de campo por 14 meses no Brasil, em 1938 e 1939. Nesse período, coletou cerca de 527 artefatos de origem Javaé, Kaiapó, Tapirapé, Karajá e outras que ainda não tem procedência especificada na documentação, registrados no livro-tombo na denominada “Coleção William Lipkind” (Lima Filho, 2017). Durante quase 90 anos, a coleção esteve localizada no Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional (SEE/MN) do Rio de Janeiro. Até o dia 2 de Setembro de 2018, quando foi violentamente destruída junto a um acervo de mais de 20 milhões de itens, durante o incêndio de grandes proporções que atingiu o edifício histórico que abrigava o Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista.

Em razão de ter sido interesse de pesquisas recentes de Lima Filho (2016, 2017), Andrade (2021), Ewbank (2017), Yabagata (2019) e Morais (2018) os artefatos da Coleção William Lipkind passaram por um processo intenso de documentação, catalogação, classificação, registro

fotográfico, digitalização e recontextualização. Entre 2014 e 2015, com o auxílio de Maria Pierro Gripp, museóloga do Museu Nacional, o grupo realizou pesquisa documental, investigou o acervo, localizou as peças que compunham a coleção e produziu uma nova ficha de documentação museológica que serviu de modelo para o uso interno do SEE/MN (Andrade, 2021). De acordo com os resultados, de 303 itens do subgrupo Karajá com entrada no livro-tombo, foram localizados 264 (Lima Filho, 2017).

As classificações tipológicas utilizadas na documentação seguem as categorias definidas por Ribeiro (1988) que foram mencionadas no tópico anterior deste trabalho. Os campos de preenchimento da ficha museológica são os seguintes: número de registro, localização, categoria, subcategoria, nome do objeto, terminologia étnica, subgrupo étnico/linguístico, função, número de peças, medidas, material/suporte, coleção/doador, data de confecção ou coleta, forma de aquisição, aldeia, região, estado, país, descrição, grafismos, notas gerais, notas etnográficas, estado de conservação, histórico de conservação e bibliografia (Figura 1).

Figura 1 - Oficina com Dibexia Karajá



Fonte: Museu Antropológico da UFG. Fotografia de Lucas Veloso Yabagata, 2018.

Um avanço obtido pelo projeto “Compartilhando Saberes: o fluxo das coisas Karajá e a Coleção William Lipkind do Museu Nacional, UFRJ” (2016), do qual fiz parte, foi inserir um novo campo nessa ficha, chamado de “infor-

mações etnográficas”, com base em entrevistas e oficinas realizadas com indígenas do povo Iny-Karajá.⁷ Devido ao recorte⁸ do grupo de artefatos que participaram das oficinas, apenas doze “trançados” possuem notas etnográficas de Dibexia Karajá (Figura 1).

Segundo Taveira (2012), a cestaria iny-karajá é produzida a partir de quatro técnicas diferentes de confecção. Nas cestas *lalá*, *ueriri*, *tarirana* e *ruri*, é utilizada a técnica “cruzada diagonal”, “obtida pelo cruzamento das malhas e se apresenta no modo diagonal: folíolos, malhas a serem trançadas, partem do ponto inicial onde estão inseridos, diagonalmente, superpondo-se uns sobre os outros” (p. 59). Na cesta *manci*, a autora observou a técnica “enrolada”, em que “cordéis torcidos envolvem, em direção horizontal, malhas verticais e paralelas” (p. 60). As cestas *urabahu* são feitas com uma técnica chamada de “dobrada”, que precisa do auxílio da costura para a junção das malhas em trabalho: “são semi-folíolos verticais, sobrepondo-se parcialmente em sentido longitudinal, dobrados sobre si mesmos e fixados entre si por pontos de costura, após terem envolvido os suportes que dão formato a cesta” (p. 61).

Os 23 artefatos localizados na categoria “trançados” são 14 cestas, 6 esteiras, 1 abano, 1 sandália e 1 suporte de

7 Para saber mais sobre as oficinas etnográficas e as narrativas iny-karajá, ver Lima Filho *et al.* (2019).

8 O critério de recorte foram os artefatos da Coleção William Lipkind do subgrupo Karajá que tinham cartões fotográficos disponíveis para realizar as oficinas. Por motivos de limitações financeiras, nem todos os artefatos possuem cartões fotográficos.

adorno plumário, registrados com os seguintes números: 28.686; , 28.687, 30.833, 30.834, 36.541, 36.542, 28.628, 28.624, 28.625, 28.630, 28.631, 28.629, 28.633, 28.627, 28.632, 28.626, 36.570, 36.571, 36.601, 28.663, 28.725, 30.751 e 28.660. No quadro geral a seguir (Quadro 1), os itens foram agrupados a partir do nome em iny rybè – quando identificado por Dibexia e/ou pela etnografia de Taveira (2012) – ou pelo nome em português que consta nas fichas museográficas.

Quadro 1 - Trançados iny-karajá da Coleção William Lipkind do Museu Nacional

GRUPO	ITENS
CESTAS	14
<i>Lalá</i> : 28.628 (foto)	1
	

GRUPO	ITENS
Manci/manxy/mansi: 28.624 e 28.625 (foto)	2
	
Moti: 28.630 e 28.631 (foto)	2
	
Patuá: 30.751 (sem foto)	1

GRUPO	ITENS
<i>Ruri/ryri</i> : 28.629 (foto)	1
	
<i>Tarirana/tatirãna</i> : 28.633 (foto)	1
	
<i>Ueriri/txakóhi kobiti</i> : 28.627 e 28.632 (foto)	2
	

GRUPO	ITENS
<i>Urabahu/wrabahu/orabahu</i> : 28.626, 36.570, 36.571 (foto), 36.601	4
	
ESTEIRAS	6
<i>Bykyrè</i> : 28.686, 28.687, 30.833 (foto), 30.834, 36.541 e 36.542	6
	

GRUPO	ITENS
OUTROS	3
Abano	1
	
Sandália: 28.725 (foto)	1
	
Suporte de adorno plumário: 28.660	1
	
TOTAL	23

Fonte: Elaborado pelo autor.

A seguir, apresento algumas etapas da transformação desse material (fichas, fotografias digitalizadas e informações etnográficas) no acervo digital disponível para acesso livre pelo link: <https://acervo.museu.ufg.br/colecao-thesaurus-karaja>, refletindo sobre a apropriação de ferramentas digitais por instituições museológicas.

Acervos digitais: trançados iny-karajá em rede por meio do software Tainacan

A ferramenta digital que deu base para a construção do *thesaurus* on-line, foi escolhida a partir do contato com a equipe do software livre Tainacan, um plug-in para WordPress que permite a criação, publicação e gestão de coleções digitais, desenvolvido através de uma parceria entre o MediaLab/UFG e o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), por meio do Laboratório de Alto Desempenho, além do Cercomp/UFG:

Atuando em diversas frentes de pesquisa e inovação, desde novos métodos de ciência de dados para apoio ao tratamento da documentação dos acervos ao desenvolvimento de componentes de software para apoiar a criação de repositórios digitais flexíveis, o projeto [Tainacan] tem se preocupado em criar condições de implementar uma infraestrutura informacional de baixo custo, fácil acesso e, sobretudo, de simples implementação para o apoio das instituições culturais no desenvolvi-

mento de projetos de abertura de seus acervos, de sua documentação e seus objetos digitais em ambiente de rede. O projeto tem atuado com diferentes parceiros institucionais, sobretudo museus públicos brasileiros, com foco nos museus ligados ao Instituto Brasileiro de Museus, tais como Museu Histórico Nacional, Museu da República, Museu Victor Meirelles, entre outros e de outras esferas institucionais públicas, como o Museu do Senado Federal, Museu Nacional, Museu do Índio e diferentes museus universitários. (Martins; Silva, 2019, p. 67).

Dalton Martins – professor da Faculdade de Ciência da Informação (FCI) da UnB e coordenador do projeto Tainacan – e Leonardo Germani – coordenador de desenvolvimento do Tainacan – ofereceram, em Janeiro de 2019, um curso direcionado para os membros do projeto *The-saurus Karajá* e a equipe do Museu Antropológico (UFG), com o objetivo de nos capacitar para utilizar a plataforma (Figura 1). A partir de então, deu-se início a preparação para a extroversão do acervo da Coleção William Lipkind. Da transformação dos arquivos das fichas, originalmente em formato .docx para o formato .xlsx, com o tratamento e normalização dos termos até a organização e publicação em ambiente digital, o trabalho foi intenso e envolveu uma série de atividades, aprendizados e relações.

Figura 1 - Curso para plataforma Tainacan



Fonte: Secretaria do Museu Antropológico, 2019.

Para além dos campos já existentes nas fichas museológicas, citados anteriormente, o projeto Thesaurus karajá ampliou o nível de descrição de cada objeto com os seguintes metadados: nome étnico do objeto, autoidentificação, outros nomes de povos, descrição étnica em iny rybè/português/inglês, técnica de confecção, cadeia operatória, referências mitológicas em uso, registros áudio visuais, desenho do objeto, papel social do artesão, gênero do artesão, papel social do usuário, gênero de uso e uso por classe de idade. A inserção desses “novos” campos levou em consideração a experiência de pesquisa compartilhada, no sentido de aprofundar, contextualizar e atualizar o conhecimento sobre os objetos, bem como o saber-fazer relacionado a cada um deles.

A plataforma Tainacan permite que os itens do acervo possam ser filtrados e correlacionados de acordo com os metadados disponíveis e com o interesse do usuário. As diferentes formas possíveis de visualizações da rede que se forma a partir dos filtros contribui para compreender a conexão entre os diferentes objetos e metadados, assim como

para gerar novas perguntas a respeito das correlações. Muitos campos ainda se encontram vazios, também é possível verificar a presença de informações imprecisas outras desatualizadas. No caso dos trançados, a saída encontrada para o momento foi indicar na bibliografia referências bibliográficas sobre cada item.

Considerações finais

Do ponto de vista intercultural, expor os produtos da etnografia e da pesquisa de fontes históricas “aos olhos” e “à voz” dos professores iny, através do acervo virtual, pode contribuir para trazer a superfície memórias e conhecimentos de seus antepassados e possibilitar assim a construção de “outras histórias”. Dessa forma, à medida que pesquisadores se interessem pelo material on-line e realizem pesquisas mais aprofundadas, as lacunas poderão ser preenchidas e as imprecisões atualizadas. Pensando nessa possibilidade, o acervo on-line se engaja no que Oliveira (2007) destaca quando faz um importante alerta para o compromisso político que antropólogos, curadores e museólogos devem adotar:

Trata-se de uma historicização radical e profunda, que reconstitui os jogos de força e as lutas por classificações. Procura desvendar as muitas histórias esquecidas e silenciadas, bem como explicita a individualidade dos personagens e a multiplicidade de suas orientações, resgatando tam-

bém emoções e sentimentos (além de argumentos, estratégias e ideologias). Com isso pretendemos abrir espaço no plano científico para uma consideração para a função heurística que a dimensão da reflexividade deve ter no estudo dos objetos museológicos. Há que notar que essa é uma precondição para que possam surgir novos usos e performances políticas, propiciando usos mais polifônicos e democráticos do enorme poder de representação de que os museus estão investidos. (Oliveira, 2007, p. 76).

Como apontaram pesquisadores e alunos iny-karajá sobre a Coleção William Lipkind, as fotografias antigas e o conhecimento escrito são importantes para ajudar a lembrar, mas para que faça sentido é preciso “esticá-las”, assim como se “estica o olhar” para aprender coisas novas. Ao falarem em “acordar” ou “despertar” algo que está ali, mas deixado em certa medida de lado, segundo Pimentel da Silva e Pechincha (2018), não se trata de uma nostalgia conservadora ou de restaurar um tempo que não é mais como no passado, pois eles dizem que não teria sentido e nem lógica que se reproduzisse um passado artificialmente (Pimentel da Silva; Pechincha, 2018).

É nesse contexto que se faz necessário refletir sobre qual é o papel da antropologia, do antropólogo, dos museus e dos estudos sobre coleções/acervos etnográficos, em relação a grupos que vivenciam um momento de luta por

uma “autorepresentação”, por um “museu primeira pessoa”, e que estão eles próprios fazendo pesquisa sobre seus artefatos, como pude notar acompanhando alguns trabalhos de estágio de alunos iny-karajá no Núcleo Takinahakỹ. Levantar a sério essas relações complexifica a produção de conhecimento sobre tais coleções/acervos guardados e exibidos em museus, tendo implicações epistemológicas radicais que tencionam desde o colecionismo científico/acadêmico, afirmado em bases teóricas da “história natural” (Fabian, 2010), até teorias e métodos de pesquisa atuais.

Considerando o incêndio de 2018, que atingiu a Coleção William Lipkind e tantas outras do Museu Nacional, e o contexto de pandemia de covid-19, o “virtual” surge como uma alternativa potente não apenas para tornar acervos museológicos digitais, mas também para explorar novas formas de compartilhamento e usos dos acervos etnográficos. Em artigo recente, João Pacheco de Oliveira (2020) destaca que esse cenário implicou “a construção de exposições virtuais e de novos formatos de compartilhamento e uso de dados culturais”. Ele indica ainda alguns museus que aderiram ao “Creative Commons” e ao projeto “Open GLAM/Galleries, Libraries, Archives and Museums” (Oliveira, 2020, p. 19).

Cabe ressaltar que a investigação museológica e antropológica é importante para recontextualização das coleções, contudo, para uma exegese mais profunda, exige-se o olhar aguçado de um especialista e compartilhar a pesquisa com os próprios indígenas. E, nesse sentido, a experiência

do Thesaurus Karajá está apenas começando. Ainda assim, através dela é possível observar como essa proposta de estudo da Coleção William Lipkind descola o objeto, analiticamente, de um lugar de fato consumado, para pensá-lo como parte de uma complexa rede de relações. Possibilitando que os Iny-Karajá interajam e interfiram de forma livre e gratuita no acervo, de maneira que os objetos não recaiam em uma simplificação dos artefatos ou em descrições meramente formais.

A intenção do Thesaurus Karajá é avançar ainda mais, no sentido de superar práticas da “museologia colonial” em direção a uma “museologia cooperativa” (Clifford, 2003), oferecendo oficinas e capacitações para que os professores iny-karajá se apropriem do acervo virtual como ferramenta pedagógica e de valorização cultural. O que ainda não conseguimos realizar, em razão das medidas de restrição relacionadas à pandemia de covid-19. Em relação a Coleção William Lipkind, faz-se necessário pensar estratégias para “trazer as coisas de volta à vida”, agora mais do que antes, se pensarmos no incêndio do Museu Nacional (Ingold, 2012), e seguir no sentido de uma renovação dos estudos de cultura material que torne coleções e acervos cada vez mais acessíveis às demandas, proposições e intervenções dos grupos indígenas. Afinal, o alerta já foi feito: fotografias, fichas museográficas ou arquivos virtuais não conseguem sozinhos “retomar” saberes e práticas “antigas”, é preciso colocá-los em movimento.

Referências

ABREU, Regina. Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Ticuna, Wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali'na. In: FAULHABER, Patrícia; DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol; BORGES, Luiz C. (org.). *Ciências e Fronteiras*. Rio de Janeiro: Mast, 2012. p. 10-20.

ANDRADE, Rafael Santana Gonçalves de. *Os huumari, o obi e o hyri: a circulação dos entes no cosmo Karajá*. Goiânia, GO: Ed. UFG, 2021.

BELFET, Hélène. Basketry: A Proposed Classification. *The Journal L'Anthropologie*. Paris, v. 56, p. 259-280, 1952.

CLIFFORD, James. Museologia e contra-história: viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003. p. 255-302.

DIAS, Luciana de Oliveira; MORAS, Marília Caetano Rodrigues. Educação Patrimonial e Interculturalidade: reflexões acerca das aulas de patrimônio cultural na formação de professores indígenas. In: PIMENTEL, Maria do Socorro; SOUZA, Lorena (org.). *Diálogos interculturais: reflexões docentes*. Goiânia: Imprensa Universitária, 2018.

EWBANK, Cecília de Oliveira *A parte que lhe cabe desse patrimônio: o projeto indigenista de Heloísa Alberto (1938 – 1955)*. 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

FABIAN, Johannes. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 59-73, 2010.

FAULHABER, Priscila. O etnógrafo e seus “outros”: informantes ou detentores de conhecimento especializado? *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 111-129, 2005.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida. *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

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

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Coleção William Lipkind do Museu Nacional: Trilhas Antropológicas Brasil-Estados Unidos. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 473-509, 2017.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Thesaurus: diálogos interculturais e museologia compartilhada. *Projeto de pesquisa*, Goiânia: CNPq, 2019.

MARTINS, Dalton Lopes; SILVA, Calíope Victor Spíndola de Miranda. Iniciativas brasileiras em torno da construção de uma política nacional para acervos digitais de instituições de memória: o desafio da memória em tempos de cultura digital. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, BA, v. 13, n. 1, p. 16-46, 2020.

MORAIS, Marília Caetano Rodrigues. *Num emaranhado de folhas e flores são tecidas as esteiras*: um estudo sobre as esteiras iny e a Coleção William Lipkind (1938) do Museu Nacional. 2018. Monografia (Licenciatura em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2018.

OLIVEIRA, João Pacheco de. O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 23, p. 73-99, 2007.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Perda e Superação. In: SANTOS, Rita de Cássia Melo. *No coração do Brasil*: A expedição de Edgard Roquette-Pinto à Serra do Norte (1912). Rio de Janeiro: Museu Nacional, Setor de Etnologia e Etnografia, 2020. p. 7-23.

O'NEALE, Lila. Cestaria. In: RIBEIRO, Berta Gleizer (org.). *Suma etnológica brasileira*: tecnologia indígena. Petrópolis: Finep, 1968. v. 2, p. 323-350.

PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro. *A situação sociolinguística dos Karajá de Santa Isabel do Morro e Fontoura*. Brasília, DF: Funai, 2001.

PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro; PECHINCHA, Mônica Thereza Soares. A experiência da ancestralidade na base da

educação escolar Iny. *Articulando e Construindo Saberes*, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 355-373, 2018.

RIBEIRO, Berta Gleizer. *A arte do trançado dos índios do Brasil: um estudo taxonômico*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1985.

RIBEIRO, Berta Gleizer. A arte de trançar: dois macroestilos, dois modos de vida. In: RIBEIRO, Berta (org.). *Suma etnológica brasileira: tecnologia indígena*. Petrópolis: Finep, 1986. v. 2, p. 283-321.

RIBEIRO, Berta Gleizer. *Dicionário do Artesanato Indígena*. São Paulo: Ed. USP, 1988.

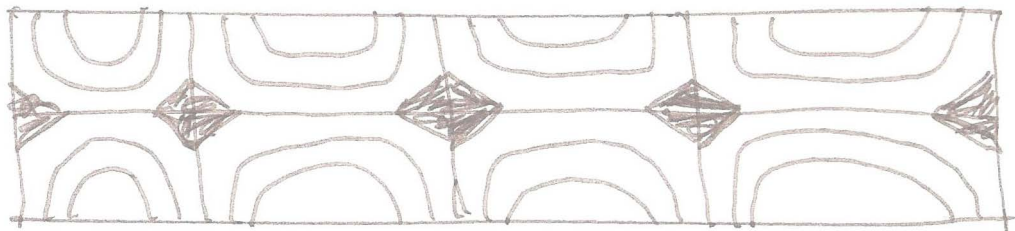
RIBEIRO, Berta Gleizer; VELTHEM Lucia Hussak van. Coleções Etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/FAPESP/SMC, 1992. p. 103-112.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. *O povo do Meio: tempo, cosmo e gênero entre os Javaé da ilha do Bananal*. Brasília, DF: PPGAS/UNB. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, 1993.

RUSSI, Adriana. Coleções etnográficas, povos indígenas e práticas de representação: as mudanças nos processos museais com as experiências colaborativas. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 21, n. 1, p. 72-94, 2018.

TAVEIRA, Edna Luísa de Melo. *Etnografia da cesta karajá*. Goiânia: Editora UFG, 2012.

YABAGATA, Lucas. *Dando asas às coisas plumárias da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (UFRJ): estudo de uma coleção Karajá*. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.



Sobre os autores

Camila Azevedo de Moraes Wichers

Arqueóloga e museóloga, docente do Bacharelado em Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Ciências Sociais da UFG. Pesquisadora associada do Museu Antropológico (MA) da UFG, integrante do Núcleo de Estudos de Antropologia, Memória, Patrimônio e Expressões Museais (Neap) e do Ser-tão Núcleo de Ensino, Extensão e Pesquisa em Gênero e Sexualidade. Vice-líder do Grupo de Estudo e Pesquisa Museologia e Interdisciplinaridade (Geminter/CNPq).

Chang Whan

Antropóloga com mestrado em Antropologia da Arte e doutorado em Imagem e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com pesquisa e trabalhos realizados na área de arte e cultura material indígena, em especial sobre os Karajá da Ilha do Bananal, estado de Tocantins. Realizou curadorias de exposições sobre cultura material karajá em diversos museus e instituições no Bra-

sil: Museu do Índio/Funai – Rio de Janeiro, Galeria Cândido Portinari – UERJ, Memorial dos Povos Indígenas – DF, Museu de Arte Popular Janete Costa – Niterói e Paço Imperial – Rio de Janeiro. Consultora da Unesco, atuando no Museu do Índio – Funai/RJ como gestora científica de documentação linguística no projeto de cooperação técnica internacional “Salvaguarda do patrimônio linguístico e cultural de povos indígenas transfronteiriços e de recente contato na região Amazônica”.

Crenivaldo Regis Veloso Junior

Licenciado em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Historiador do Setor de Etnologia e Etnografia (SEE) do Museu Nacional da UFRJ. Professor colaborador da Faculdade de Educação da UFRJ.

Edmundo Pereira

Antropólogo. Mestre e doutor em Antropologia Social pelo PPGAS/Museu Nacional/UFRJ. Foi professor Adjunto do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2006 – 2014). Atualmente é Professor Associado III do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ.

Emanuelle Bianca Dallara

Graduanda do curso de Ciências Sociais Licenciatura pela UFG e bolsista pela Prograd do Programa de Pesquisa em Licenciatura (Prolicen), estagiária do Museu Antropológico da UFG e integrante do projeto de pesquisa Thesaurus Karajá (MA/UFG/CNPq). Membro do Neap/UFG.

Frederico Elias Barbosa Silva

Licenciado em Artes Visuais pela UFG. Mestrando pelo programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da UFG; professor estatutário de artes visuais (Seduc-GO). Membro do Neap/UFG e integrante do projeto de pesquisa Thesaurus Karajá.

Gustavo de Oliveira Araújo

Mestre em Antropologia, doutorando em História, artesão e pai da Alanis. Ex-servidor no Museu Antropológico da UFG, onde atuou nas coordenações de Museologia e Antropologia, contribuindo em projetos de pesquisas em cultura material com o povo Iny-Karajá.

Lucas Veloso Yabagata

Graduado em Ciências Sociais pela UFG, Mestrando em Antropologia no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFG, estagiário do Museu

Antropológico da UFG e integrante do projeto de pesquisa Thesaurus Karajá. Membro do Neap/UFG.

Marília Caetano Rodrigues Morais

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília (PPGAS/UnB). Graduada em Ciências Sociais pela UFG. Membro do Laboratório de Antropologia da Ciência e da Técnica (LACT/UnB), do Centro de Línguas e Saberes Indígenas (Núcleo Takinahakỹ/UFG) e do projeto de pesquisa Thesaurus Karajá. Membro do Neap/UFG. Como resultado de suas pesquisas, foi premiada pela Associação Brasileira de Antropologia, com o “Prêmio Lévi-Strauss”, em 2018, na categoria “Melhores pôsteres de Iniciação Científica” e, em 2020, na categoria “Melhores artigos de recém-graduado/a”.

Manuel Ferreira Lima Filho

Antropólogo, mestre e doutor em Antropologia pela Universidade de Brasília. Professor Associado III da Faculdade de Ciências Sociais, Docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Direitos Humanos da UFG e diretor do Museu Antropológico da UFG. Membro do Neap/UFG, membro do Comitê de Patrimônios e Museus da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), pesquisador do CNPq, pesquisador colaborador sênior do Departamento de Antropologia da Universidade de

Brasília e coordenador do Thesaurus Karajá, na plataforma digital Tainacan <<https://acervo.museu.ufg.br/projetos/projetothesaurus/>>.

Manuelina Maria Duarte Cândido

Professora de Museologia da Universidade de Liège, na Bélgica, e Administradora do Embarcadère du Savoir. Encontra-se licenciada da UFG, onde é docente de Museologia e atua como professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Faz parte do *board* do Icofom LAC. Coordenou o Núcleo de ação Educativa do Centro Cultural São Paulo, dirigiu o Museu da Imagem e do Som do Ceará e o Departamento de Processos Museais do Instituto Brasileiro de Museus.

Rosani Moreira Leitão

Doutora em Antropologia, servidora/pesquisadora do Museu Antropológico da UFG, Docente do Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos e Docente Colaboradora do curso de Licenciatura em Educação Intercultural da UFG. Membro do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Direitos Humanos (NDH) e do Neap/UFG. Membro fundadora da Rede de formadores em Educação Intercultural na América latina – RedFeial.

Rafael Santana Gonçalves de Andrade

Antropólogo, doutorando do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ. Pesquisador colaborador do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional. Membro do Neap/UFG e do Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (Laced-PPGAS/MN/UFRJ).

Telma Camargo da Silva

Ph.D. em Antropologia pela City University of New York (CUNY-GC). Professora aposentada da UFG.

Vittor Andrade Vieira de Melo

Graduando de Ciências Sociais pela UFG, estagiário do Museu Antropológico da UFG, Membro do Neap/UFG, membro do projeto Thesaurus Karajá, bolsista do CNPq.

Waxiaki Karajá

Graduada em Pedagogia pela Universidade Adventista de São Paulo (Unasp). Pós-graduada em Gestão Escolar Indígena pela UFG. Professora na Escola Estadual Indígena Maluá-TO. Coordenadora Local de Saberes Indígenas do Povo Karajá pela UFG. Conselheira Distrital da Aldeia Santa Isabel do Morro pelo Distrito Sanitário Especial Indígena do Araguaia (Dsei-Araguaia). Filha da Ceramista Komytira Karajá (*in memoriam*).



SOBRE O E-BOOK

Tipografia: Minion Variable Concept,
Bell MT, Acumin Pro, Myriad
Arabic, Times New Roman

Publicação: Cegraf UFG
Câmpus Samambaia, Goiânia-
Goiás. Brasil. CEP 74690-900
Fone: (62) 3521-1358
<https://cegraf.ufg.br/>

“– Era um museu meu filho!”

Assim, Mahuederu Iny-Karajá narra como aprendeu modelar com sua mãe as *ritxoko* (bonecas) e os vasilhames cerâmicos, que são usados como suportes para materializar as representações dos mitos e do modo de pensar desse fascinante mundo Iny-Karajá, do vale do rio Araguaia, que atravessam gerações e se constitui como um dos patrimônios culturais mais belos do Brasil.

Manuel Lima Filho