

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
MUSEU ANTROPOLÓGICO

*Bonecas Karajá: arte, memória e identidade  
indígena no Araguaia*

*Dossiê descritivo dos modos de fazer ritxoko  
(versão atualizada)*



Foto: Rosani Moreira Leitão

Goiânia, setembro de 2011

## **EQUIPE**

### **Coordenação**

Dra. Nei Clara de Lima (Primeira Fase)

Dra. Telma Camargo da Silva (Segunda Fase)

### **Pesquisadore/a/s**

Ms. Máira Torres Corrêa (representante do IPHAN na Equipe)

Dr. Manuel Ferreira Lima Filho

Dra. Nei Clara de Lima

Dra. Rosani Moreira Leitão

Dra. Telma Camargo da Silva

### **Consultoras**

Ms. Edna Luisa de Melo Taveira

Dra. Patrícia Mendonça de Rodrigues

### **Assistente de Pesquisa**

Núbia Vieira Teixeira (Primeira Fase)

### **Bolsista**

Michelle Nogueira de Resende

## **FINANCIAMENTO**

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Goiás - IPHAN-GO

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás - FAPEGO

## **FUNDAÇÃO CONTRATADA**

Fundação de Apoio à Pesquisa da Universidade Federal de Goiás - FUNAPE

## **APOIO**

Museu Antropológico - Universidade Federal de Goiás - UFG

# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>05</b>
<b>2 CONTEXTO GEOGRÁFICO, ARQUEOLÓGICO E HISTÓRICO DO POVO KARAJÁ</b>	<b>11</b>
2.1 A bacia hidrográfica do rio Araguaia	11
2.2 Os assentamentos pré-coloniais	15
2.3 A localização das aldeias, os registros históricos e a produção artesanal no contexto do contato com a sociedade nacional	15
2.4 A cerâmica no contexto da cultura material Karajá	20
2.5 <i>Hakana ritxoko</i> e <i>Wijina bedè ritxoko</i> : bonecas do tempo antigo e bonecas do tempo atual	22
2.6 História da origem das <i>ritxòkò</i> e as coleções musealizadas	25
<b>3 MODOS DE FAZER RITXOKO, A BONECA KARAJÁ</b>	<b>29</b>
3.1 As matérias primas: o barro <i>suù</i> e a cinza <i>mawysidè</i>	29
3.2 Os barreiros de <i>Hawalò Mahādu</i>	31
3.3 O barro usado em <i>Buridina</i> e <i>Bdè-Burè</i>	33
3.4 A cinza do cega-machado <i>mawysidè</i>	37
3.5 A preparação da massa de argila e a modelagem das <i>ritxoko</i>	42
3.6 O acabamento: raspagem e alisamento das peças	50
3.7 A secagem e a queima	52
3.8 A decoração das bonecas	63
3.8.1 A preparação das tintas	64
3.8.2 A aplicação dos grafismos	70
3.8.3 Épocas de alta e baixa produção das <i>ritxoko</i>	74
3.9 Os instrumentos de trabalho	80
3.10 O aprendizado	85
3.10.1 Quem ensina	85
3.10.2 A idade de aprender	90
3.10.3 <i>Ritxoko</i> como brinquedo de meninas	92
3.10.4 Novos tempos e outras formas de ensinar e aprender	99
<b>4 AS CERAMISTAS</b>	<b>101</b>
4.1 As históricas	101
4.2 Das mestras às jovens aprendizes	101
<b>5. OS SENTIDOS DOS GRAFISMOS NAS BONECAS KARAJÁ</b>	<b>119</b>
5.1 O grafismo e as interpretações etnográficas	119
5.2 Inventário do grafismo aplicado às bonecas Karajá	133
5.2.1 Metodologia utilizada em Santa Isabel do Morro (Ilha do Bananal, TO)	133
5.2.2 Metodologia utilizada nas aldeias <i>Buridina</i> e <i>Bdè-Burè</i> (Aruanã, GO)	142
5.3 Considerações sobre os padrões de grafismo registrados	145
<b>6 A COMERCIALIZAÇÃO</b>	<b>165</b>
<b>7 ASPECTOS DA ORGANIZAÇÃO POLÍTICA ASSOCIADOS À PRODUÇÃO ARTESANAL</b>	<b>173</b>

<b>8 CONSIDERAÇÕES FINAIS E SUGESTÕES PARA POLÍTICAS DE SALVAGUARDA</b>	<b>177</b>
<b>8.1 A produção das <i>ritxoko</i> e a configuração política dos grupos familiares (ou configuração política interna às aldeias)</b>	<b>177</b>
<b>8.2 Organização das ceramistas em torno da produção das <i>ritxoko</i></b>	<b>179</b>
<b>8.3 Considerações e sugestões para políticas de Salvaguarda</b>	<b>180</b>
<b>8.4 Relação de instituições e pessoas a serem consideradas nas políticas de Salvaguarda</b>	<b>186</b>
<b>9 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>189</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>192</b>
<b>ANEXO</b>	



### **Advertência ao Leitor**

Por ser uma atividade exclusivamente feminina e pelo fato de a maioria da equipe ser formada por mulheres, optamos por registrar o vocábulo nativo para boneca Karajá na sua variação feminina *RITXOKO*.

## 1 INTRODUÇÃO

Este documento objetiva oferecer subsídios para fundamentar, junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, o requerimento de instauração do processo administrativo para registro das bonecas em cerâmica, produzidas pelo povo indígena Karajá, nomeadas *ritxoo* (fala masculina) e *ritxoko* (fala feminina), como patrimônio cultural imaterial brasileiro. Os dados apresentados foram levantados e sistematizados pela equipe do projeto *Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia*, proposto pelo Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás – FAPEG e IPHAN.

As informações e reflexões apresentadas resultam de pesquisa de campo etnográfica e estudos bibliográficos realizados no período de novembro de 2008 a agosto de 2011. O trabalho de campo foi realizado pela equipe de pesquisa, ora em conjunto ora individualmente, na área indígena Karajá. Para as aldeias *Buridina* e *Bdè-Burè* (Aruanã - GO), foram feitas sete viagens, respectivamente em 12 de novembro de 2008; de 07 a 10 de março de 2010; 01 a 03 de abril de 2010; 20 a 23 de julho de 2010; 19 a 23 de novembro de 2010; 03 a 06 de junho de 2011 e 01 a 03 de julho de 2011. Para a aldeia Santa Isabel do Morro (Ilha do Bananal - TO), foram realizadas oito viagens, nos seguintes períodos: 21 a 23 de novembro de 2008; 13 a 17 de julho de 2009; 30 de setembro a 05 de outubro de 2009; 26 a 31 de março de 2010; 11 a 18 de junho de 2010; 13 a 20 de dezembro de 2010 ; 23 a 30 de março de 2011 e 22 de julho a 01 de agosto de 2011.

O objetivo das primeiras viagens em cada uma das aldeias foi apresentar a proposta de pesquisa às comunidades, fazer gestões e estabelecer parcerias junto às autoridades locais e obter a anuência formal destas comunidades para a realização do trabalho. Nas reuniões realizadas em Aruanã (*Buridina*), no dia 12 de novembro de 2008, primeiro com o cacique Raul e sua mulher e posteriormente com Albertino, o então cacique de *Bdè-Burè*, a nova aldeia em formação, foi apresentado o projeto de pesquisa. No caso deste segundo encontro, a reunião aconteceu na casa do cacique e teve a participação de sua mãe Jandira, que é ceramista. As cartas de anuência foram assinadas posteriormente e enviadas ao Museu Antropológico. Uma teve as assinaturas do cacique Raul e do vice-cacique Luiz Carlos. Na outra carta, encabeçada pelo cacique

Albertino, constam várias assinaturas de pessoas de *Bdè-Burè*. Nas reuniões realizadas em Santa Isabel do Morro, de 21 a 23 de novembro de 2008, com a mesma finalidade, foi assinada uma carta de anuência pelo então cacique *Wharihã* Karajá e vice-cacique *Woubedu* Karajá.

As duas viagens subseqüentes às áreas indígenas foram realizadas com vistas principalmente à formalização do pedido de registro do ofício e dos modos de fazer a boneca Karajá como patrimônio cultural imaterial brasileiro, por parte dos Karajá.

Nestas ocasiões foram novamente discutidos os objetivos do projeto, bem como questões relacionadas às políticas de registro e reconhecimento de bens culturais no país. Também foram apresentados alguns casos de bens culturais já registrados pelo IPHAN enfatizando a noção de patrimônio cultural imaterial e distribuídos materiais impressos e audiovisuais sobre o assunto.

E nas viagens seguintes, o trabalho de campo foi concentrado na observação e registro dos modos de fazer a boneca e outras manifestações relevantes da vida coletiva Karajá, observadas predominantemente em relação ao ofício das ceramistas.<sup>1</sup>

A escolha das duas aldeias – Santa Isabel do Morro (*Hawalò Mahãdu*) e Aruanã (*Buridina*) – foi determinada pelo fato de a primeira constituir-se como um centro de referência na arte de confecção da boneca de cerâmica e da segunda, a única aldeia Karajá situada no Estado de Goiás, ter empreendido nas duas últimas décadas esforço no sentido de retomar as práticas artesanais tradicionais como instrumento de revitalização étnica e como fonte de renda proporcionada pelo comércio do artesanato junto ao turismo regional vendido no Centro Cultural *Maurehi*, situado na aldeia. A recuperação de valores tradicionais está associada à regularização da terra indígena, ao processo de ensino bilíngue, e ainda ao fato das cerâmicas serem um meio de sustentação econômica das famílias.

---

<sup>1</sup> As viagens de campo geraram relatórios técnicos redigidos individualmente ou em dupla, contendo o registro de informações, análises e interpretações preliminares e sugestões de temas para o trabalho de campo posterior e para a discussão teórica. Além dos relatórios técnicos, a equipe de pesquisa sistematizou um banco de dados fotográficos através da produção individual de um *Formulário de Acervo Visual – Controle de Entrada de Fotos Digitais no Projeto Bonecas Karajá*, entregue em meios digital e impresso, contendo a imagem fotográfica com todas as referências necessárias a sua identificação. Esses documentos serão entregues ao IPHAN no final do projeto de pesquisa.



*Aldeia Santa Isabel do Morro vista do rio Araguaia. Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / março de 2010

A pesquisa abrangeu também as aldeias circunvizinhas, por terem se formado a partir de cisões da aldeia maior, mantendo, entretanto vínculos e interações distintas, que vão desde as relações de parentesco à realização de práticas e rituais em comum. Assim, no caso da Ilha do Bananal, foram incorporadas as aldeias JK, Wataú e *Werebia* e, no caso de Goiás, foi considerada também *Bdè-Burè*, aldeia em fase de estruturação.



*Vista da Aldeia Santa Isabel do Morro. Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Nei Clara de Lima / dezembro de 2010



*Vista parcial da aldeia Bde-Burè, TI Aricá, Aruanã, GO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / março de 2010





Vista da Aldeia Werebia. Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / agosto de 2011

As atividades desenvolvidas durante a pesquisa de campo abrangeram: a) visitas às instituições Fundação Nacional de Saúde – FUNASA em São Felix do Araguaia; Administração Regional da Fundação Nacional do Índio – FUNAI em São Felix do Araguaia; Posto de saúde da FUNASA em Santa Isabel do Morro; Associação *Iny Mahãdu* e Casa de Cultura Karajá e Tapirapé, em São Felix do Araguaia; b) conversas e entrevistas com autoridades locais e regionais, particularmente com *Issarire Lukukui* Karajá, (administrador regional da FUNAI até 2010) e João *Weheria* (responsável pela Coordenação Técnica Local da FUNAI a partir de 2010) em São Felix do Araguaia; *Warihã* Karajá (cacique de Santa Isabel do Morro em 2008); *Woubedu* (cacique de Santa Isabel do Morro em 2009), *Idiarrina* Karajá e *Siari* Karajá (cacique e vice-cacique de Santa Isabel do Morro em 2010) e *Sokowé* Karajá (cacique tradicional / líder ritual de Santa Isabel do Morro a partir de 2010); *Xeniké* Karajá ( cacique de *Werebia* ); *Iwrraru* Karajá (cacique de Wataú); Iolanda (coordenadora do projeto *Sustentabilidade das Mulheres Karajá*, desenvolvido pela Associação *Iny Mahãdu*); *Waxiaki* (diretora da escola de Santa Isabel do Morro); Raul *Hawakati* e Luiz Carlos Leão Gomes (cacique e vice-cacique de *Buridina*); Albertino *Wajurema* Karajá e *Tohobare* Karajá (caciques de *Bdè-Burè* em 2008 e 2010,

respectivamente)<sup>2</sup>; Renan *Uassuri* (presidente da Associação da Aldeia dos Karajá de Aruanã – AAKA); c) visitas a residências, conversas e entrevistas com as ceramistas; d) observação de espaços e processos associados à confecção da boneca Karajá; e) levantamentos de genealogias; f) gravação de histórias associadas a cenas representadas nas bonecas, como a mulher e o jacaré, a mulher que ajudou no parto da onça, o mito de origem Karajá, entre outros. Todas estas atividades foram registradas em fotos, cadernetas e diários de campo, gravadores digitais e, posteriormente, relacionadas em relatórios técnicos.

Os processos do modo de fazer *ritxoko*, acompanhados de entrevistas de várias ceramistas, foram objeto de filmagem, assim como também coleções de *ritxoko* guardadas em museus brasileiros e formas de exposição e comercialização das mesmas. A filmagem incluiu também inúmeras cenas da vida Karajá no cotidiano da aldeia e em momentos rituais, como a festa do *Hetohoky* de 2011. A captação de imagens nas aldeias, nos museus e outros locais sempre foi feita com a presença de um ou mais membros da equipe de pesquisa, em constante troca de informações entre ela e a equipe da produtora Olho Filmes<sup>3</sup>, contratada para a realização dos dois documentários, conforme previsto nos documentos que formalizam o financiamento da pesquisa por parte do IPHAN.

Este documento apresenta em anexo, a sistematização de fontes documentais inventariadas, resultado da consulta feita, principalmente, nos acervos da Biblioteca do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás e na Base de Dados constituída no *Projeto Sistematização da Documentação Referente ao Patrimônio Cultural Imaterial do Estado de Goiás*, pesquisa realizada em 2007 (Museu Antropológico-IPHAN).

Para a sistematização dos dados, foi tomado como referência o documento intitulado “Anexo 2: Fontes Documentais Inventariadas” (Ministério da Cultura – MINC, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, Departamento do Patrimônio Imaterial-DPI). Esta ficha foi adaptada para atender às necessidades específicas deste projeto. Partiu-se de um conjunto inicial de descritores, com base na familiaridade dos pesquisadores com a documentação e com o tema e à medida que o

---

<sup>2</sup> Aldeia recém-criada em Aruanã, em fase de estruturação.

<sup>3</sup> As viagens de campo com a presença da equipe da Olho Filmes aconteceram a partir de junho de 2010.

trabalho foi desenvolvido, outras palavras-chave eram acrescentadas à série inicial. Esta sistematização objetiva atender o inciso VI, Artigo 4º da resolução Nº 1, de 3 de agosto de 2006 do IPHAN.

As informações e os registros etnográficos apresentados pela pesquisa ampliam os estudos já realizados e trazem elementos que permitem estabelecer comparação entre o processo atual de fabricação da boneca com as descrições feitas por outros estudiosos (SIMÕES, 1954 [1992]; CASTRO FARIA, 1959; FÉNELON COSTA, 1978; CHIARA, 1970; CAMPOS, 2007; WHAN, 2010). Ao mesmo tempo, os dados levantados evidenciam particularidades no fazer da cerâmica que diferenciam o processo e o contexto observados em Santa Isabel do Morro daqueles presenciados em *Buridina*. A intensa produção de bonecas cerâmicas, a realização de oficinas e o interesse das mulheres em se organizarem em associações de ceramistas demonstram não só a continuidade histórica das *ritxoko* como a vitalidade da atividade oleira na comunidade, em especial a prática da confecção da boneca de cerâmica como um fato social total.

## **2 CONTEXTO GEOGRÁFICO, ARQUEOLÓGICO E HISTÓRICO DO POVO KARAJÁ**

### **2.1 A bacia hidrográfica do rio Araguaia**

Os Karajá chamam o rio Araguaia de *Berohoky* - o grande rio. Ele é o principal referencial que demarca o espaço cósmico e social do grupo. O rio Araguaia nasce no morro Vermelho, da serra da Selada também conhecida como serra das Divisões ou serra dos Caiapós, entre os estados de Mato Grosso e Goiás (COMASTRI *et. al.*, 1981: 2). O rio segue em sentido norte, descendo sobre um patamar de rochas areníticas. Na cidade de Registro do Araguaia (GO), ele margeia por entre rochas graníticas e metamórficas, antigas em milhares de anos, conhecidas na literatura geológica como Complexo Goiano (DRAGO *et al.*, 1981:33; LIMA FILHO, 1994:19 e 29). A partir daí o rio se alarga em um extenso leito em decorrência da existência de uma planície sedimentar. No seu transcurso, transporta partículas de argila em suspensão, o que explica a cor de tons marrons amarelados da água do rio. É esta argila que formará geologicamente os barreiros que fornecerão a matéria prima principal transformada em *ritxoko* pelas ceramistas.





*Rio Araguaia no período da vazante*  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2011

Aproximadamente no meio do seu percurso, o rio Araguaia se bifurca recebendo o desvio à sua direita o nome de Braço Menor do Araguaia ou rio Javaés, formando a ilha do Bananal, considerada a maior ilha fluvial do mundo. O seu formato lembra uma elipse e possui aproximadamente 322 km de extensão por 81 km de largura, totalizando dois milhões de hectares (LIMA FILHO, 1994:19 e RODRIGUES, 2008: 27).



*Rio Araguaia no período da vazante. Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / agosto de 2011

Após o reencontro de suas águas, o rio segue indicando as fronteiras dos estados do Tocantins, Mato Grosso e Pará. Ao margear a cidade de São João do Araguaia (PA) já percorreu 2.627 km e a partir daí seu leito se confunde com o do rio Tocantins. O rio Araguaia nasce, então, no Planalto Central e ruma em direção à região Amazônica atravessando uma considerável zona de transição entre o cerrado e a floresta, o que se reflete em seu ecossistema (LIMA FILHO, 1994:19).

Os índices de alta e baixa precipitação das chuvas delimitam duas etapas que orientam a vida na região. Nos meses de maio a setembro, as chuvas são escassas. O volume de águas no rio Araguaia se reduz e predominam as imensas praias de areias brancas. Em março, já muito cheio, o rio inunda partes da ilha do Bananal e os lagos de seu interior desaparecem sob a imensidão das águas. Uma complexa rede de drenagens se arranja, conforme o fluxo cíclico de aumento e diminuição das águas do rio.

É nesse contexto geográfico que, há séculos, os Karajá habitam e constroem seu território étnico. Antes deles, porém, os estudos arqueológicos e etnohistóricos mostram que a região já era ocupada por grupos ceramistas pré-coloniais.





*Vista aérea da aldeia Santa Isabel do Morro. Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Raissa Ladeira / março de 2011



*Vista aérea do rio Araguaia na época de cheia, quando as áreas adjacentes se alagam formando pântanos e lagos. Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Raissa Ladeira / março de 2011

## **2.2 Os assentamentos pré-coloniais**

As datas de A.D. 1190 e A.D. 1260 (SCHMITZ *et al.*,1982) indicam, no mínimo, 800 anos de ocupação por grupos agricultores pré-coloniais no vale do rio Araguaia. Grupos que poderiam ser os antepassados dos Karajá. Apesar de poucos estudos sobre a região, os indícios para essa provável conexão são provenientes da pesquisa arqueológica de Irmhild Wüst no antigo cemitério da aldeia dos Karajá de Aruanã (WÜST, 1975). Comparando a cerâmica deste sítio com cerâmicas coletadas anteriormente na mesma região, a arqueóloga constatou a existência de traços comuns nestes artefatos oriundos de sítios diferentes, concluindo que ambos pertencem à fase denominada pelos estudiosos como “Fase Aruanã”. Constatou também que a cerâmica dos atuais Karajá se insere no topo da seriação da referida fase e que, por sua vez, possui uma datação mais recuada no tempo.

Por suas características geomorfológicas e climáticas, propiciando a matéria prima necessária para o fabrico de cerâmicas – bancos sedimentares de argila (barro) – a região constitui o cenário ideal para o assentamento de grupos horticultores e ceramistas pré-coloniais, como os Karajá que ocupam desde tempos imemoriais, grande parte da extensão do rio.

## **2.3 A localização das aldeias, os registros históricos e a produção artesanal no contexto do contato com a sociedade nacional**

O mito de origem dos Karajá conta que eles moravam numa aldeia, no fundo do rio, onde viviam e formavam a comunidades dos *Berhatxi Mahãdu*, ou *povo do fundo das águas*. Satisfeitos e gordos, habitavam um espaço restrito e frio. Interessado em conhecer a superfície, um jovem Karajá encontrou uma passagem, *Inysedena*, *lugar da mãe da gente*, na ilha do Bananal (LIMA FILHO, 1991; TORAL, 1992). Fascinado pelas praias e riquezas do Araguaia e pela existência de muito espaço para correr e morar, o jovem reuniu outros Karajá e subiram até a superfície. Tempos depois, encontraram a morte e as doenças. Tentaram voltar, mas a passagem estava fechada e guardada por uma grande cobra, por ordem de *Koboí*, chefe do povo das águas. Resolveram, então, espalhar-se pelo Araguaia, rio acima e rio abaixo. Com *Kynyxiwe*, o herói mitológico que viveu entre eles, conheceram os peixes e muitas coisas boas do

Araguaia. Depois de muitas peripécias, o herói casou-se com uma moça Karajá e foi morar na aldeia do céu, cujo povo, os *Biu Mahãdu*, ensinou os Karajá a fazer roças.

Existe uma correspondência simbólica entre a distribuição espacial dos referidos povos míticos e a localização das atuais aldeias Karajá ao longo do vale do rio Araguaia. Os Xambioá ou Karajá do Norte são os *Iraru Mahãdu*, o Povo de Baixo, ao norte do rio Araguaia. Os Karajá da ponta sul da ilha do Bananal e os da aldeia *Buridina* do município de Aruanã, no estado do Goiás, são alguns dos representantes do Povo de Cima, os *Ibòò Mahãdu*. E os Javaé, segundo alguns autores, são o Povo do Meio ou *Itua Mahãdu* (PETESCH, 1993; RODRIGUES, 1993 e 2008).

Os registros escritos dos primeiros contatos dos Karajá com a sociedade nacional estão relacionados com as frentes de expansão. A primeira, originária do Norte, da Província do Pará, data de 1659 e foi coordenada pelo padre jesuíta Tomé Ribeiro que encontrou os Karajá no baixo Araguaia. Em 1671, outra expedição, comandada pelo padre Gonçalo de Veras, registrou o encontro que a expedição teve com o grupo (SERAFIM LEITE, 1943: 343). A segunda frente de contato está associada às bandeiras paulistas rumo ao Centro-Oeste como a de Bartolomeu Bueno que chegou às terras goianas, nas minas do rio Vermelho, em 1725 (ELLIS, 1960: 29).

A intensificação do contato dos Karajá com a sociedade nacional ocorre, num primeiro momento, com a política de navegação do general Couto de Magalhães e a fundação de Leopoldina em 1859 (RIBEIRO, 1982; LIMA FILHO, 1994). Posteriormente, o contato se amplia com a criação em 1910 do Serviço de Proteção ao Índio - SPI e sua política indigenista de fixação de pólos de atração, introduzindo o gado e as lavouras de arroz nas aldeias. O SPI seria mais tarde transformado na Fundação Nacional do Índio – FUNAI, em 1967, dando continuidade àquela política.

Nas décadas de 1940 e de 1960 os presidentes Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, respectivamente, desenvolveram a política nacional da Marcha para o Oeste. Os Karajá foram utilizados como símbolos de integração nacional, inclusive com a construção de um hotel de luxo de turismo na aldeia Santa Isabel do Morro. Tal política, coordenada pela Fundação Brasil Central – FBC incrementou o turismo que teve um grande impacto sobre a sociedade Karajá, especialmente sobre a produção das bonecas cerâmicas, fomentada pela intensificação de visitantes na área que passaram a adquirir as peças.

Atualmente encontra-se em discussão um novo projeto de desenvolvimento nacional no território Karajá que pode resultar em grandes impactos no meio ambiente,

especialmente sobre o modo de vida das comunidades que ali vivem. Essas iniciativas têm enfrentado resistência das comunidades Karajá e de outros segmentos da sociedade civil organizada. Trata-se de esforços do governo e de empreendedores do ramo, voltados para a aprovação e implantação do projeto de navegação fluvial da Hidrovia Araguaia-Tocantins que, entre outras medidas, prevê a implosão e dragagem de várias partes do leito do rio Araguaia para a obtenção de profundidade suficiente para a navegação de embarcações de grande porte. Esta atenção envolve também a sociedade civil organizada que levanta questões relativas aos impactos negativos deste empreendimento sobre o modo de vida dos grupos sociais diretamente atingidos.

Os dados demográficos atuais registram mais de vinte aldeias Karajá com uma população de 2.927 pessoas (RODRIGUES, 2008; FUNASA, 2009).<sup>4</sup> Se relacionarmos apenas as aldeias de *Hawalò Mahãdu* - Santa Isabel do Morro e *Buridina Mahãdu*, Aruanã, onde o trabalho de campo desta pesquisa está sendo realizado, temos respectivamente a população de 647 e 194 pessoas (FUNASA 2009 e 2010).

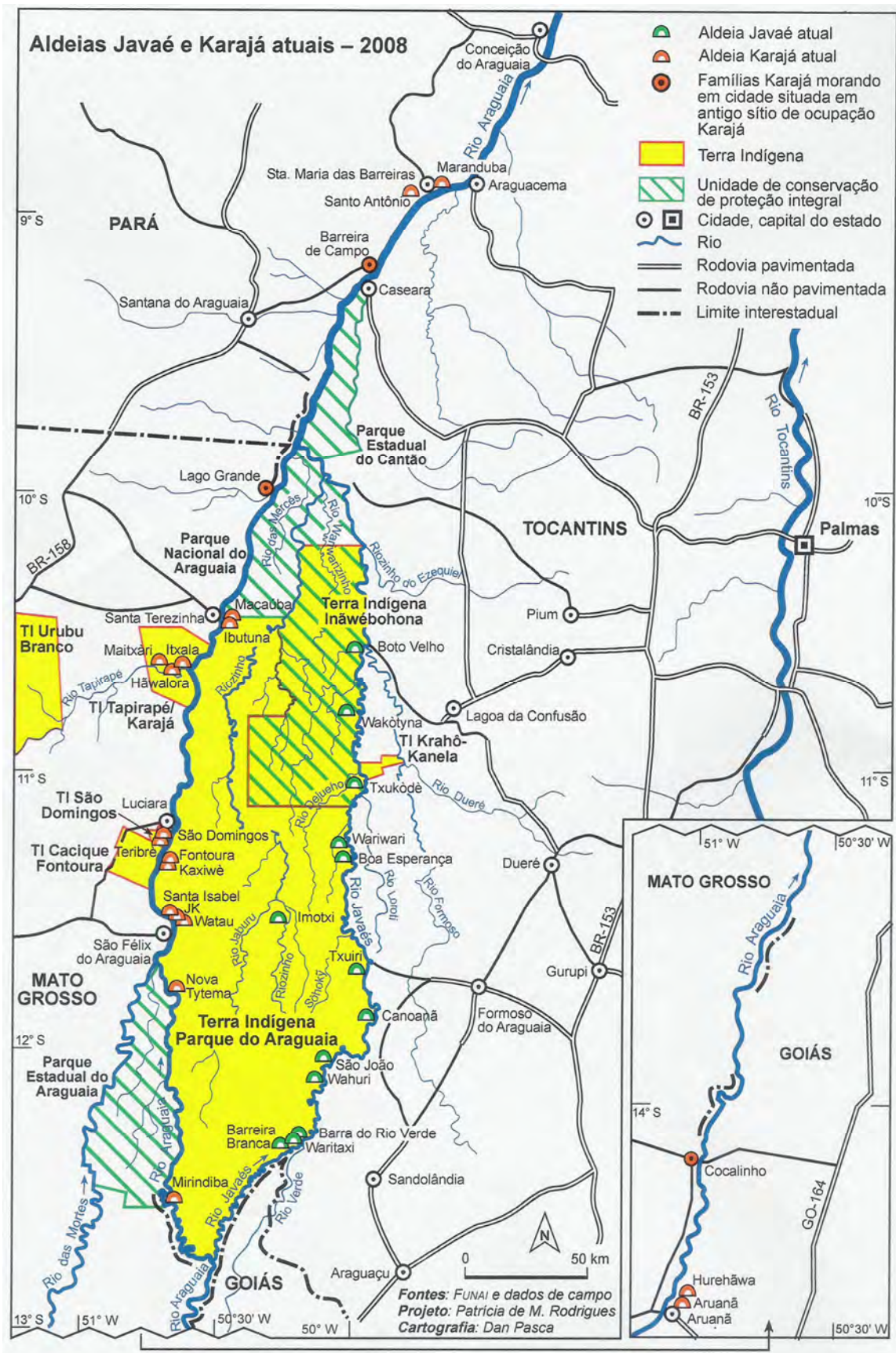
---

<sup>4</sup> Os dados populacionais incluem a contagem de índios que vivem na sede dos municípios das aldeias citadas considerados pela FUNASA como moradores urbanos.





MAPA 1- Rio Araguaia e Ilha do Bananal do Brasil  
RODRIGUES. 2008: 40



MAPA 2- Aldeias Javaé e Karajá atuais  
RODRIGUES. 2008: 41



## 2.4 A cerâmica no contexto da cultura material Karajá

A cultura material Karajá envolve técnicas de construção de casas, tecelagem de algodão, adornos plumários, artefatos de palha, madeira, minerais, concha, cabaça, córtex de árvores e cerâmica (LIMA FILHO 1999).

A pintura corporal é significativa para o grupo. Na puberdade, os jovens de ambos os sexos submetiam-se à aplicação do *komarura*, dois círculos tatuados na face, onde a mistura da tinta do jenipapo com a fuligem do carvão era aplicada sobre a face sangrada com o dente do peixe-cachorra. Atualmente, alguns jovens, devido ao preconceito da população das cidades ribeirinhas, apenas desenhavam os dois círculos na época dos rituais. A pintura do corpo, realizada pelas mulheres, processa-se diferentemente de acordo com os gêneros e as categorias de idade, sendo utilizado o sumo do jenipapo, a fuligem de carvão e o urucum. Alguns dos padrões mais comuns são as listas e faixas pretas nas pernas e nos braços. As mãos, os pés e as faces recebem pequeno número de padrões representativos da natureza, de modo especial, a fauna (FÉNELON COSTA, 1978).



*Ijadokomãs enfeitadas para a dança dos Ijasò.* Santa Isabel do Morro, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / março de 2010



*A ceramista Mahiru aplica pintura no corpo de seu esposo, Creheluri  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Nei Clara de Lima / dezembro de 2010*

A cestaria, feita tanto pelos homens como pelas mulheres, apresenta motivos trançados inspirados na fauna, como partes do corpo dos animais (TAVEIRA, 1982). A plumária é muito elaborada, tendo uma relação direta com os rituais. Com a dificuldade de captura de araras, ave de grande interesse para os Karajá, esta arte tem sido reduzida na sua variedade, permanecendo apenas alguns enfeites, como *o lori lori* e *o laheito*, muito usados no ritual de iniciação dos meninos. No contexto da cultura material, destaca-se a confecção da cerâmica apresentando os mais variados tipos e motivos, desde utensílios domésticos, como potes e pratos, até bonecas com temas mitológicos, rituais, da vida cotidiana e da fauna. Motivo de grande interesse dos turistas que visitam as aldeias Karajá, de modo especial nas temporadas de praia do rio Araguaia (julho,

agosto e setembro), as bonecas Karajá tornaram-se mais um meio de subsistência para as comunidades que as produzem (LIMA FILHO, 1999).

Atividade exclusiva das mulheres, estas figuras de cerâmica tiveram no passado e ainda têm uma função lúdica para as crianças. Ao mesmo tempo também são instrumentos de socialização da menina, conforme estudou Heloisa Fénelon Costa (1968). Acontecimentos da vida cotidiana, figuras míticas, conjuntos de bonecas constituintes de unidades familiares complexas, representações da fauna regional são modelados em cerâmica e contribuem, entre outras coisas, para a reprodução simbólica, isto é, cultural dos Karajá.

O contato, como mencionado anteriormente, imprimiu modificações na forma de fazer a boneca implicando alterações no tamanho – tornaram-se maiores –, na matéria prima utilizada e na introdução de tinturas químicas. Entretanto, os motivos figurativos e padrões decorativos são mantidos pelas ceramistas mais novas (LIMA FILHO, 1999).

Entretanto, cabe ressaltar que embora, em entrevistas e conversas informais tenha sido mencionado o uso de tintas industrializadas na pintura da boneca de cerâmica, principalmente nas aldeias de Aruanã (GO). Pelo contrário, observou-se o empenho em usar os pigmentos naturais e em retomar as técnicas tradicionais de confecção e decoração da boneca, bem como em demonstrar um domínio mais completo possível dos saberes a elas relacionados.

## **2.5 *Hakana ritxoko* e *Wijina bede ritxoko*: bonecas do tempo antigo e bonecas do tempo atual**

O contato permanente com a sociedade não indígena ocasionou na aldeia de Santa Isabel do Morro uma mudança estilística na confecção das *ritxoko*, conforme demonstrou Castro Faria (1959), após analisar coleções do Museu Nacional; e Maria Heloisa Fénelon Costa, em pesquisa etnográfica realizada na aldeia de Santa Isabel do Morro, no final da década de 1950.

Castro Faria define as *ritxoko* das coleções por ele estudadas em duas grandes fases. A denominada *fase antiga* abrange a produção de bonecas documentadas pela literatura etnográfica e presentes em acervos de museus nacionais e estrangeiros, desde o final do século XIX e inícios do século XX indo até por volta da década de 1940. De modo geral esta fase se caracteriza por pequenas figuras humanas estilizadas (medindo entre sete e 25 cm); com corpo modelado em argila crua e cabeleiras em cera de abelha;

de formato esteatopígico (triangular com bases mais largas), sem a presença de pernas e braços definidos e com nádegas e membros inferiores representados por simples formas arredondadas e volumosas.



*Bonecas de cerâmica, do modelo antigo, com cabeleira de cera de abelha*  
Acervo do Museu Antropológico-UFG  
Foto: Véter Quirino / outubro de 2005

A *fase moderna* é caracterizada principalmente pela transformação da boneca de barro cru em boneca de cerâmica, o que ocorre a partir da década de 1940, época em que a boneca de argila passa a ser queimada, como já ocorria com potes, panelas e outros objetos utilitários. A queima possibilita, segundo o autor mencionado, uma explosão criativa na arte figurativa Karajá e resulta na criação de objetos de formas diversificadas e complexas que adquirem um caráter cenográfico, já que incluem cenas completas da vida cotidiana, ritual e cosmológica. Esta fase também se caracteriza pela decoração policrômica e pela representação de formas delgadas e delicadas anunciando uma mudança estética nas figuras humanas modeladas no barro.





*Rixoko do estilo moderno de cerâmica - Coleção Mário Simões*  
Acervo do Centro Cultural Jesco von Puttkamer  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / maio de 2010

Tanto Castro Faria como Fénélon Costa sugerem que essas marcantes transformações na arte figurativa Karajá são influenciadas em grande parte pelas demandas de turistas e de colecionadores, que tem início com as visitas de viajantes e etnólogos a partir de finais do século XIX, mas que se intensifica a partir dos anos de 1950. Uma maior resistência das peças, proporcionada pela queima do barro e sua transformação em cerâmica permite a reprodução de figuras delgadas, movimentos e cenas cada vez mais complexos.

Mas, evidências etnográficas observadas tanto no âmbito da presente pesquisa como em etnografias recentes, realizadas por outros autores, chamam atenção para o fato de que as fases mencionadas não são sucessivas, sendo que o advento de novos modelos não resulta no desaparecimento dos modelos antigos. Pelo contrário, as chamadas *hakana rixoko* – *rixoko* do tempo antigo – continuam tão presentes quanto as *wijina bede rixoko* – bonecas do tempo atual – nas preferências das ceramistas no momento em que elas escolhem as formas para modelar o barro.

Lima Filho observou em seu trabalho de campo, nos anos de 1989 e 1990, que as formas tradicionais voltaram a ser produzidas pelas ceramistas mais novas, o que

acontece até os dias atuais<sup>5</sup>. Chang Whan (2010) prefere tratar como *estilos* e não como fases esse movimento de transformação da boneca de barro em boneca de cerâmica e observa que nunca houve uma ruptura na produção de bonecas do estilo antigo.

## 2.6 História da origem das *ritxoko* e as coleções musealizadas

Mario Simões relata uma versão da origem da boneca Karajá atribuída à sapiência de *Wexiru*, uma ceramista lendária que, após as primeiras tentativas com a cera de abelha e não satisfeita com o resultado final, testou o barro como matéria prima chegando, depois de seguidos experimentos, à boneca de cerâmica. Ele traz o relato de *Arutana*, antigo líder ritual Karajá, da aldeia Santa Isabel do Morro, que enfatiza os sucessivos testes do trabalho com o barro misturado à cinza até chegar a um resultado satisfatório:

*... não tinha brinquedo pra 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. Ai, ficou bom, e durava mais, ficava bom mesmo!* (SIMÕES, 1992:5)

De acordo com a tradição oral Karajá, a confecção da boneca de cerâmica teve sua origem como brinquedo de menina. 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 matéria prima das pequenas bonecas que, por aquela época, não eram queimadas, o que vem a ocorrer somente a partir de meados do século XX.

Assim as bonecas de cera se transformam em bonecas de barro cru mantendo ainda algumas partes e detalhes feitos com roletes de cera, como, por exemplo, a parte correspondente ao cabelo. Ao longo de muito tempo de experimentação, as *ritxoko* chegam às suas formas atuais em que todo o objeto é feito em cerâmica, é queimado e, em sua maioria, é decorado com traçados gráficos nas cores vermelha e preta. Como

---

<sup>5</sup> A distinção entre Fase Antiga e Fase Moderna foi proposta por CASTRO FARIA (1959) e incorporada na análise de FÉNELON COSTA (1978).

observa Chang Whan (2010), antes dos anos 40 do século passado, as pequenas figuras humanas, modelada na argila por tias e avós, ainda não eram bonecas de cerâmica, visto que não eram submetidas à queima como ocorria com potes, pratos, panelas e outros objetos utilitários, procedimento que caracteriza como cerâmica o artefato feito a partir da argila.

Os exemplares da chamada “fase antiga”, confeccionados totalmente em cera negra ou em barro cru, com detalhes em cera, ou ainda totalmente em barro cru podem ser vistos em acervos provenientes de coletas datadas a partir do final do século XIX e início do século XX. Estas coleções se encontram sob a guarda de museus brasileiros, como o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, o Museu Nacional da UFRJ e Museu Antropológico da UFG, entre outros; e internacionais, como é o caso das coleções decorrentes das expedições realizadas à região do Araguaia, por Paul Ehrenreich, em 1888, e por Fritz Krause, em 1908, quando este último atuava como etnólogo assistente de direção do *Museum für Völkerkunde* de Leipzig, Alemanha, além, entre outras, da coleção Lévi-Strauss do *Musée du Quai Branly* de Paris.



*Exposição de ritxoko - Coleção Claude Lévi-Strauss* Musèè du Quai Branly  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / setembro de 2009

Na viagem feita à cidade do Rio de Janeiro pela equipe de pesquisa, incluindo a equipe de filmagem e ceramistas e lideranças de Santa Isabel do Morro para a abertura da exposição *Bonecas Cerâmicas Ritxoko: Arte e Ofício do Povo Karajá*, (ver o Item 6 “A Comercialização” deste Relatório) foram realizadas visitas às reservas técnicas do Museu do Índio, Museu Nacional e Museu do Folclore Edison Carneiro, com o objetivo de conhecer exemplares e coleções de *ritxoko* de diferentes estilos e datas de coleta. Embora muitas destas peças não apresentassem informações suficientes sobre a época e autor/a da coleta, o simples contato visual e tátil das ceramistas atuais com essas peças desencadeou comentários e questionamentos vivamente trocados em língua nativa cujas imagens e sons foram captados pela equipe de filmagem que acompanhou essa atividade.



*Ritxoko feita de cera de abelha. Acervo do Museu Nacional, RJ*  
Foto: Michelle Nogueira de Resende / janeiro de 2011





*Observando exemplares de ritxoko da coleção do Museu Nacional, Rio de Janeiro, RJ. (Lubederu, Idiarrina, Neto, Rosani e Raíssa)*  
Foto: Michelle Nogueira de Resende / janeiro de 2011



*Lubederu examina ritxoko na reserva técnica do Museu do Índio. Rio de Janeiro, RJ*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / janeiro de 2011

### **3 MODOS DE FAZER *RITXOKO*, A BONECA KARAJÁ**

As *ritxoko*, bonecas cerâmicas, são confeccionadas por mulheres Karajá por meio de técnicas e modos de fazer que abrangem um conjunto de saberes e práticas tradicionais passados de geração em geração. O ofício de ceramista não se restringe à habilidade de modelar o barro de acordo com a forma pretendida, exige também um profundo conhecimento das matérias-primas e de suas características.

A verdadeira ceramista é reconhecida e respeitada por todos não só pela qualidade dos produtos do seu trabalho, mas também pelo conhecimento que detém do processo da produção cerâmica por completo, desde a coleta e seleção das matérias primas até o acabamento das peças, o que constitui, segundo Whan (2010), um “etno-saber da tecnologia oleira”. É necessário conhecer os locais adequados para a coleta do barro, o barro de boa qualidade, as madeiras certas para o preparo da cinza e queima das peças, as matérias primas vegetais das tintas, bem como os processos de preparação das mesmas, o tempo para a realização de cada etapa de trabalho e os ingredientes e medidas adequadas.

#### **3.1 As matérias primas: o barro *suù* e a cinza *mawysidè***

Como os demais objetos de cerâmica, cuja matéria prima básica é a argila, a boneca de cerâmica é modelada a partir de uma massa plástica composta de uma mistura de barro e cinza umedecidos com água. São feitas preferencialmente com um tipo de barro coletado nos barrancos do rio Araguaia ou de seus afluentes, ou ainda em locais alagados e úmidos das vazantes dos mesmos.

Conforme o local de coleta do barro e de suas propriedades (maior ou menor presença de restos orgânicos ou de areia), o produto final adquire uma coloração específica, após a queima. O barro que produz uma cerâmica de cor clara, acinzentada, é considerado o melhor para produzir as bonecas, enquanto o barro, que após a queima produz uma cerâmica avermelhada seria mais usado para a confecção de potes, panelas e outros objetos utilitários.



*Ritxoko de Jandira confeccionada barro comprado na Cidade de Goiás. Aldeia Bdê-Burè, Aruanã, GO. Foto: Telma Camargo da Silva / novembro de 2010*



*Ritxoko de Koaxiro confeccionada com barro colhido em barreiro da Aldeia Santa Isabel do Morro, na Ilha do Bananal, TO. Foto: Rosani Moreira Leitão / março de 2011*

O barro – *suù* – é coletado em regiões próximas às margens do rio Araguaia e trazido para as casas pelas próprias ceramistas ou por seus esposos, genros ou filhos. A argila é recolhida utilizando-se um cavador ou enxadão. Depois de extraída do chão, é transportada em cestas de fibras vegetais, bacias e baldes de plástico ou alumínio, se em pequenas proporções, ou com o auxílio de carrinhos de mão, se em quantidade maior. Quando não é utilizada imediatamente, é armazenada nas casas em recipientes como tambores, sacos plásticos, baldes e outros. Em geral, os recipientes contendo a argila são cobertos por plásticos, de modo a proteger a matéria prima.





*Suù armazenado.* Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2009

### **3.2 Os barreiros de *Hawalò Mahãdu***

Na região de Santa Isabel do Morro, *Hawalò Mahãdu*, a presença do barro com propriedades adequadas à atividade oleira é abundante, o qual pode ser coletado na própria aldeia ou em locais próximos.



*Um dos locais de coleta do barro em Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / junho de 2010



*A ceramista Mahuederu indica o local de coleta de sua*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / junho de 2010



Em suas notas etnográficas, referentes a esta aldeia, na ilha do Bananal, Mário Simões menciona também a coleta do barro no fundo de uma grande lagoa *ura ura mahãdu*, situada nas proximidades de São Félix do Araguaia, onde o homem Karajá mergulhava em busca do barro branco. Na presente pesquisa não foram observadas ou relatadas situações em que o barro seria coletado dessa forma.

### 3.3 O barro usado em *Buridina* e *Bdè-Burè*

Para a confecção da *ritxoko* em Aruanã, nas aldeias *Buridina* e *Bdè-Burè* as ceramistas utilizam atualmente um barro comprado na cidade de Goiás (a 170 quilômetros), pronto para a modelagem. É adquirido em blocos úmidos, em forma de cilindros, que pesam por volta de 15 quilos cada, em oficinas oleiras da cidade, como é o caso do barro comprado de Dona Eva Carneiro dos Santos, uma das muitas ceramistas paneleiras da região, cujos filhos fazem a coleta em barreiros situados nas proximidades da cidade.



*Dona Eva Carneiro dos Santos. Casa de Artesanato Arte a Mão. Cidade de Goiás, GO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / novembro de 2010

Em um passado não muito distante (calcula-se pelos relatos ouvidos que até há aproximadamente quatro décadas atrás), as ceramistas Karajá de Aruanã recorriam

principalmente aos barreiros do Piratinga e do Macaco, pequenos rios que deságuam no Araguaia. As famílias iam de canoa e gastava-se todo um dia no trajeto e na coleta, saindo de casa nas primeiras horas da manhã e retornando no final da tarde.



*Tohobari, Jandira e Iraci mostram o local de coleta de barro no Piratinga. Aruanã, GO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / novembro de 2011



*Tohobari, Jandira e Iraci mostram o local de coleta de barro no Piratinga. Aruanã, GO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / novembro de 2011

Atualmente para se chegar a esses locais é necessário um barco a motor para transportar as pessoas das aldeias até os barreiros, o que é feito em aproximadamente 40 minutos. No entanto, se o transporte de barco a motor é mais prático e rápido, o barco é um bem de consumo durável não acessível à maioria e seu uso implica em despesas com combustível, o que torna o produto final mais caro. Da mesma forma, a compra do barro na cidade de Goiás, hoje a alternativa mais adotada, também encarece o produto. Se por um lado, torna o trabalho mais leve e mais rápido, já que elimina todo o processo anterior à modelagem propriamente dita, por outro, requer dinheiro para a compra e veículo para o transporte da cidade de Goiás até as aldeias, o que frequentemente deixa as oleiras Karajá desta localidade na dependência da assistência de instituições públicas de apoios externos.

Além dessas duas alternativas, se encontra em fase de teste um barreiro na própria área indígena descoberto e pesquisado por *Karixama*, uma das ceramistas de *Buridina*. Orientada por antigos relatos ouvidos dos mais velhos e guardados na memória, ela diz ter iniciado uma pesquisa, experimentando e testando o barro das proximidades, o que resultou na descoberta de um barreiro provavelmente já usado no passado pelas antigas ceramistas e cujo barro, apesar de ainda estar em fase experimental, já é avaliado como de boa qualidade para a confecção da cerâmica. Como ela afirma: “Que nem eu tava falando, ele [o barro] fica liguento... Não tem areia... Esse que é bom, não tem nenhuma pedrinha. Agora, aqui, é só molhar que ele fica bem molinho...”





*A ceramista Karitxama testa, na boca, a qualidade do barro encontrado no Aricá. Aldeia Buridina, Aruanã, GO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / novembro de 2010



*A ceramista Iraci testando a qualidade do barro encontrado no Aricá*  
Aldeia Buridina, Aruanã, GO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / novembro de 2010

A exploração desse barreiro, situado nas proximidades das aldeias, eliminaria parte dos gastos evitando ou reduzindo os deslocamentos até o Macaco ou o Piratinga, bem como a necessidade de compra do barro já processado fora das áreas indígenas e possibilitando uma produção artesanal mais auto-sustentada.

### 3.4 A cinza do cega-machado *mawysidè*

Tanto em *Hawalò Mahãdu* (Santa Isabel do Morro) e aldeias adjacentes (JK, *Werebia* e *Wataú*), na Ilha do Bananal, como em *Buridina* e *Bdè-Burè*, no município de Aruanã, Goiás, a cinza é usada como *antiplástico*, que é misturado ao barro para dar maior consistência e facilitar o manuseio da mistura, além de aumentar a resistência das peças, inclusive durante a sua queima. É obtida da queima da madeira de uma árvore chamada cega-machado, *adenà* em língua Karajá.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> A árvore é conhecida como cega-machado, possuindo também as seguintes denominações: pau-de-rosas, nó-de-porco, grão-de-porco, pau-rosa, quebra-facão e resedá. O nome científico é *Physocalymma scaberrimum*. Disponível em: < <http://www.paisagismodigital.com.br/port/item.aspx?CodItem=100459> > Acesso em: 17 de setembro de 2009.



*Adenã, ou cega-machado, árvore cuja madeira é queimada para produzir a cinza usada como antiplástico na confecção da cerâmica Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / outubro de 2009

A fabricação da cinza, da mesma forma que a coleta do barro, é um trabalho pesado e requer a ajuda masculina. A árvore pode ser derrubada com o fim exclusivo de produzir a cinza. Os caules da árvore são retirados com machado ou facão. No caso, é necessário aguardar que a mesma fique seca para facilitar a queima. Geralmente, esse trabalho é feito de um ano para o outro: cortam-se os galhos verdes que são deixados na mata até o ano seguinte, quando se processa a queima dos mesmos para produzir a cinza *mawysidè*. De preferência, a madeira é queimada ainda no mato e deixada naquele ambiente, por até uma semana, para esfriar. Posteriormente, a cinza é transportada para as residências, em recipientes como baldes, bacias, panelas, sacos plásticos, às vezes, com o auxílio do carrinho de mão. Quando feita em locais mais distantes da aldeia, é trazida de barco.





*A ceramista Herejiki e seu esposo queimando adenà pra fabricar a cinza mawysidè*  
Aldeia Santa Isabel do morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2011

Outra forma de aquisição de *mawysidè* é através do reaproveitamento do *adenà*, também largamente utilizado na estrutura (esteios e frechais) das casas Karajá. Quando demolidas, o madeiramento das mesmas pode ser transformado em *mawysidè* após queimado. Também pode ser adquirido através de compra.

Em alguns casos, como observado em *Buridina*, se aproveitam galhos secos das árvores ou a própria madeira seca resultante de derrubadas para plantação de roças.



*Iraci e Kari coletando galhos secos de adenà para fazer mawysidè. Aruanã, GO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / novembro de 2010

Algumas ceramistas de Santa Isabel do Morro estão testando outras matérias primas para a fabricação da cinza, como é o caso de *Herejiki*, uma ceramista que gosta de realizar experiências e inovar nas práticas artesanais. Ela distingue entre a cinza brava, *mawysidè*, obtida da árvore *adenà* e a cinza mansa, feita da madeira do pequiheiro.<sup>7</sup> Outra distinção feita por ela é entre a “cinza de Kamayurá”, obtida da bosta de vaca queimada, e a cinza comum, oriunda do fogão da casa, que é geralmente misturada à cinza brava.

*Idiarrina* Karajá, ao acompanhar sua mulher, a ceramista *Txuehinaru*, na coleta da madeira, explica: “Todo mundo pega [adenadè] no mês de junho, quando os paus já estão secos. Queimam no mato ou trazem para queimar em casa.”

---

<sup>7</sup> O pequiheiro cujo nome científico é *Caryocar brasiliense* Cambess, habita os cerrados, cerradões e matas secas em todo o bioma Cerrado. Outras denominações locais são: piqui, piquiá-bravo, amêndoa-de-espinho, grão-de-cavalo, pequiá, pequiá-pedra, pequerim, suari e piquiá. Seu fruto é largamente utilizado na cozinha do Centro-Oeste, norte de Minas Gerais, Norte e Nordeste brasileiro. Disponível em: < <http://www.biologo.com.br/plantas/cerrado/pequi.html> > Acesso em: 20 de março de 2010.



Segundo a maioria das ceramistas, a queima da madeira deve ser feita preferencialmente no mato, devido à toxicidade da planta, verificada tanto na fumaça produzida como na própria cinza que, ao ser manuseada, provoca coceiras e eventualmente lesões na pele. Sendo feita no mato, a queima da madeira evita que crianças e outras pessoas sofram os efeitos nocivos decorrentes da mesma.

Na produção da cerâmica confeccionada com o barro comprado na cidade de Goiás, não se usa a cinza como antiplástico. Neste caso, a massa comprada é processada em máquinas e já vem pronta para ser modelada.



*Barro preparado para venda.* Casa de Artesanato Arte a Mão, cidade de Goiás, GO  
Foto: Telma Camargo da Silva / novembro de 2010





*Cinza armazenada.* Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2009

### **3.5 A preparação da massa de argila e a modelagem das *ritxoko***

A massa de modelagem é feita pela mistura da argila com a cinza e a água. Não existe uma receita única de como fazer *ritxoko*. Conforme as singularidades de sua aprendizagem e do conhecimento acumulado pela experiência, além das características do barro, cada ceramista utiliza proporções diferentes na mistura dos ingredientes.

*Mahuederu*, uma ceramista reconhecida dentro e fora da aldeia pela excelência de seu trabalho, utiliza a proporção de quatro mãos de barro e três mãos de cinza.<sup>8</sup> Antes da preparação da mistura, o barro ainda seco é socado em pilão e peneirado. Da mesma forma, a cinza também é peneirada separando o pó fino de partículas e resíduos que podem comprometer o resultado final do trabalho. Esses cuidados são tomados pelas ceramistas que pretendem garantir a excelência do resultado de seu trabalho.

O peneiramento tanto pode ser feito com o uso de peneiras industrializadas, adquiridas no comércio, como em peneiras artesanais, feitas pelas próprias artesãs a partir da disposição paralela de palitos, da parte dura da folha do buriti, enfileirados e costurados uns aos outros com barbante confeccionado com a fibra macia da mesma

---

<sup>8</sup> Essa medida corresponde às duas mãos juntas formando uma espécie de concha. Cada “concha” é equivalente a uma mão.

palmeira, ou com fios de algodão, formando uma superfície plana e sem bordas tal como uma esteira.



*Iraci confeccionando peneira para peneirar a cinza do mawysidê. Buridina, Aruanã, GO*  
Foto: Rosani Moreira leitão/ Novembro de 2011



*Uso da peneira tradicional. Aldeia Buridina, Aruanã, GO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / novembro de 2010





*Uso de peneira industrializada. Aldeia Bdè-Burè, Aruanã, GO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / novembro de 2010

Livre de pedregulhos, pedaços de raízes, folhas e outras impurezas o barro é umedecido com água *bèè* e só depois misturado à cinza *mawysidè*, tempero, ou antiplástico usado para facilitar a modelagem, dar maior resistência e refratabilidade às peças evitando que as mesmas se quebrem durante a queima, ou quando submetidas a altas temperaturas como é o caso das panelas utilitária (WHAN, 2010).

Misturados nas devidas proporções, os ingredientes são sovados e a pasta argilosa é às vezes colocada para “descansar”. Enquanto preparam a mistura, as ceramistas mantêm sempre ao alcance das mãos uma vasilha com água que vai sendo adicionada gradativamente, enquanto a massa é manuseada até atingir a consistência e maleabilidade necessárias para permitir a modelagem. O ponto de liga que permite a modelagem da massa argilosa é verificado com o manuseio de uma pequena amostra ou levando um pouco da massa à boca e experimentando com a sensibilidade da língua.



*A preparação da mistura. Aldeia Bdè-Burè, Aruanã, GO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / novembro de 2010



*A argila pronta para ser modelada. Aldeia Bdè-Burè, Aruanã, GO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / novembro de 2010





*A boneca de Jandira recém-modelada, secando. Bdè-Burè, Aruanã, GO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / novembro de 2010

*Herejiki* descreve o ato de sovar a massa de argila com cinza, umedecidas com água, comparando-o ao processo de preparo da massa do pão. Depois de sovada, a massa é protegida com pano ou plástico, para evitar o ressecamento, e pode ser reservada por um período aproximado de dois dias.

Quando a massa é preparada antecipadamente, antes da modelagem das *ritxoko*, é sovada novamente e separada em pequenas bolas (*riwenyra*) que darão origem às distintas partes das peças. Geralmente, as bolas são feitas em vários conjuntos de pares, pois em muitos casos, são confeccionadas séries de bonecas com a mesma forma e tamanho. A separação da massa em bolas também orienta as ceramistas para que as medidas e tamanhos das peças fiquem proporcionais.

As bonecas são montadas e modeladas a partir da base, que consiste a princípio em duas bolas da massa plástica, que vão sendo moldadas de acordo com a forma pretendida pela ceramista. A seguir outras bolas de argila darão sucessivamente origem ao corpo, à cabeça e demais partes do corpo da *ritxoko*. Segundo *Mahuederu*, “primeiro faz as pernas, depois corpo e cabeça”.





*Herejiki transformando argila em ritxoko.* Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / julho de 2009

De acordo com Chang Whan, o que define essa ordem é a gradativa secagem que vai conferindo firmeza às partes que formam a base, as quais vão dando sustentação às demais partes que vão sendo agregadas até chegar à cabeça, cabelo, membros superiores, no caso das figuras humanas e seres sobrenaturais. Esta autora fala das esferas como a forma primordial, “o princípio de tudo”, sendo a base para a elaboração tanto das peças utilitárias (potes, panelas, pratos) como das bonecas, sejam elas de modelo antigo (*hakana ritxoko*) de formas arredondadas, sejam peças com maior realismo figurativo, delgadas, com braços, pernas e outros elementos. São também a base para elaboração das cenas e de seus detalhes mais delicados (WHAN, 2010: 133).



*Cerâmica utilitária (buxti) e cerâmica figurativa ritxoko*  
Aldeia Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Nei Clara de Lima / dezembro de 2010



*Peças utilitárias e ritxoko em diferentes fases de confecção . Espaço de trabalho da ceramista Karitxama. Aldeia Buridina, Aruanã, GO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / novembro de 2010



Embora a maior produção cerâmica, tanto em Santa Isabel do Morro, *Hawalò Mahãdu*, como em *Buridina* e *Bdè-Burè*, seja de *ritxoko*, as ceramistas mais respeitadas e mencionadas como as mais hábeis são aquelas que sabem confeccionar peças grandes, utilitárias, como é o caso dos potes (*buxti*), que podem ser encontrados na maioria das casas e que são usados para armazenar e resfriar a água de beber.



*Menina Iny, posando junto a um buxti, pote de cerâmica usado para armazenar e resfriar água para beber. Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal*  
Foto: Rosani Moreira Leitão /julho de 2009

### 3.6 O acabamento: raspagem e alisamento das peças

Ainda não completamente secas e antes de irem ao fogo, as peças de cerâmica passam por um processo de raspagem. Neste ponto a umidade excessiva da argila é menor e a peça já está mais consistente permitindo a eliminação dos excessos e das irregularidades da modelagem.



*Peças de Ixeheru antes da raspagem e alisamento. Aldeia Werebia, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2011

Principalmente no caso de potes, panelas e outras peças maiores, antes do alisamento propriamente dito, as irregularidades das peças são corrigidas por meio da raspagem da sua superfície com uma pequena faca, colher ou outro objeto que possa produzir o efeito desejado. De acordo com relatos de algumas ceramistas e, ainda conforme Mario Simões (1992), no passado, as artesãs recorriam a conchas de caramujos como instrumentos para proceder à raspagem e garantir a uniformidade e o acabamento das peças. Além desse instrumento de trabalho, Mário Simões (1992) faz referência ao uso de uma lixa fabricada da entrecasca de um tipo de árvore, que não é



identificada pelo autor. Após lixadas, as peças ainda recebiam um último polimento feito com a semente (caroço) de jatobá mencionada por Simões em suas notas etnográficas datadas da década de 1950.

No caso das bonecas, após a raspagem e já completamente secas, as peças são polidas. O alisamento é feito por meio de um exercício paciente que consiste em esfregar a superfície de cada uma delas, geralmente usando pedaços de tecidos umedecidos com água.



*Wrearu polindo bonequinhas com o uso de um retalho de tecido*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / março de 2011

Segundo as ceramistas mais experientes e conceituadas, esse “arremate” é importante para garantir a homogeneidade da pintura e a beleza final da peça, porque ajuda a corrigir eventuais imperfeições. Mahuederu, ao descrever o processo de raspagem, demonstra um profundo conhecimento da natureza. Ela realiza um inventário completo de tipos de caramujos da região para identificar aqueles que produzem a concha adequada para a raspagem das peças.

### 3.7 A secagem e a queima

A secagem, processo que antecede a queima da cerâmica, dura aproximadamente três dias podendo chegar a uma semana dependendo das condições do tempo e do tamanho das peças. É realizada no interior das casas, ou em outros locais, desde que cobertos ou protegidos de intempéries. Em época de estiagem o processo é mais rápido.



*Cerâmica de Koaxiro secando.* Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Nei Clara de Lima / dezembro de 2010



*Bonecas de Mahuederu, já secas e prontas para a queima*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / outubro de 2009

Em períodos chuvosos, para reduzir o tempo de espera, as bonecas podem ser colocadas próximas ao fogo. *Karixama*, da aldeia *Buridina*, pretendendo apressar o processo secagem, dispôs suas bonecas sobre o fogão e bem próximas à trempe para receber o calor do fogo. Nas suas palavras elas foram colocadas ali para “esquentar”.

Da mesma forma, em *Bdè-Burè*, Jandira, após modelar uma boneca do “modelo antigo” a colocou perto de uma fogueira previamente preparada para que secasse mais rapidamente. Enfim, o mais importante é que a peça seque homoganeamente e que esteja completamente seca no momento de ser submetida à queima.





*Bonecas “esquentando” para apressar a secagem. Aldeia Buridina, Aruanã, GO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / novembro de 2010

O processo seguinte da confecção da boneca se realiza na queima das peças que é feita em dois momentos, que estamos denominando de primeira e segunda queima, levando aproximadamente três horas para ser finalizado. Ao traduzir esse processo para a língua portuguesa, várias ceramistas se referem à primeira queima como “esquentar” e a segunda como “assar”. O fogo é feito dentro de uma base de pedras ou tijolos sobre a qual é colocada uma folha de metal (latão obtido da reciclagem de pedaços de tambor ou outros materiais metálicos).





*Lenha para a queima da cerâmica já seca e armazenada no carrinho de mão*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / outubro de 2009

No primeiro momento da queima, as peças são colocadas sobre a lâmina de metal previamente aquecida e sofrem o efeito do calor, sem incidência direta do fogo. Por mais ou menos duas horas, vão sendo reviradas para que todos os seus lados sejam aquecidos por igual, evitando que as peças fiquem marcadas com fuligem advinda das labaredas. Nesse momento da queima, várias ceramistas disseram que qualquer madeira pode ser usada para fazer o fogo. No entanto, *Creheluri*, esposo da ceramista *Mahiru*, disse que na primeira queima, quando as bonecas “queimadas” adquirem a cor preta, a madeira usada é a *hatuje-o*. Na segunda queima, a madeira apropriada é *hulala-o*, que é mais leve e que deve ser colhida diretamente da árvore e nunca recolhida do chão.



*A primeira fase da queima da cerâmica. Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / outubro de 2009

Depois de algum tempo de iniciada a queima, a ceramista verifica o resultado da mesma, tocando na peça com os dedos da mão umedecidos com cuspe, ação já descrita por Mário Simões que afirma que as oleiras conhecem o grau de aquecimento das peças pelo “chiar da saliva”. A cor enegrecida das peças também é um indicador de que a primeira queima está completa.

Imediatamente após essa primeira fase da queima tem início seu segundo momento, quando sobre elas é feita uma fogueira com casca de imbaúba<sup>9</sup>, *axuòò* em Karajá, ou qualquer madeira leve de queima rápida e intensa.

---

<sup>9</sup> Conhecida também por embaúba, umbaúba ou árvore-da-preguiça, porque seus brotos e frutos são alimentos habituais do bicho preguiça. São conhecidas cerca de cinquenta espécies, distribuídas por quase todo o Brasil, do gênero *Cecropia*, família das moráceas, a mesma da amoreira. Disponível em: <<http://www.biomania.com.br>> Acesso em: 4 de abril de 2010.





*Casca de imbaúba usada na segunda fase da queima*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / março de 2010



*Hatuje-o, uma das madeiras usadas na primeira queima das ritxoko*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2011





*Creheluri, esposo da ceramista Mahiru, mostra galho de hulala-o ou hulalako, uma das madeiras usadas na segunda queima das ritxoko*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva /julho de 2011

Esta técnica evita manchas de carvão nas peças. A queima se completa quando o ponto certo da temperatura é revelado pela aparência incandescente das peças, que são revolvidas periodicamente. Com o auxílio de algum instrumento que permita que a ceramista se mantenha afastada do fogo enquanto realiza esse procedimento. *Diraci*, ceramista de Santa Isabel do Morro, usa um facão para revolver as peças. Já *Myixa* utiliza uma vara com um gancho de ferro ou arame na ponta. Outras ceramistas revolvem as peças diretamente com as mãos, às vezes protegidas com pequenos pedaços de tecido. Concluída a queima, as bonecas são cuidadosamente retiradas do fogo e deixadas ao ar livre para esfriar naturalmente.



*A primeira queima de Wrearu. Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / março de 2011



*A segunda fase da queima feita por Mahuederu: a cerâmica sobre o suporte de latão coberta pelo fogo . Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / outubro de 2009





*Diraci revolvendo as peças durante a segunda queima*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / junho de 2010

*Mahuederu* relatou que antigamente a queima da cerâmica era feita em uma espécie de forno – um buraco cavado no chão aquecido com fogo –, em cujas brasas as bonecas cerâmicas eram depositadas para serem queimadas.<sup>10</sup>

As ceramistas experientes tomam todo o cuidado necessário para que o resultado do seu trabalho seja da melhor qualidade possível. Nos casos em que, após a queima, as peças apresentem rachaduras ou marcas com manchas escuras decorrentes da concentração de fuligem e carvão, elas são imediatamente eliminadas do conjunto de peças consideradas de boa qualidade. Manchas e rachaduras denunciam a imperícia da ceramista e comprometem o reconhecimento do seu trabalho.

Nas aldeias de Aruanã, *Buridina* e *Bdè-Burè*, a queima da cerâmica apenas excepcionalmente se processa nos moldes tradicionais. Da mesma forma como ocorreu uma mudança significativa na forma de obtenção da matéria prima principal, que passou da coleta de argila nos barreiros do território indígena para a aquisição de argila já processada e pronta para a modelagem, houve também alteração na forma de realizar a

---

<sup>10</sup> É importante ressaltar que as etnografias que descrevem as transformações ocorridas nos processos de confecção das bonecas Karajá ao longo do tempo referem-se à fase antiga, quando as *ritxoko* não eram queimadas, entre outras características, e à fase moderna, onde se verifica a queima das mesmas. (FARIA, 1959 e CAMPOS, 2007)



queima das cerâmicas. As peças passaram a ser queimadas em apenas uma fase, utilizando-se um forno de tijolos de formato arredondado, construído para tal fim. O referido forno possibilita a queima de uma quantidade maior de peças e que o processo seja realizado em uma única fase.



*Forno para a queima de cerâmica, utilizado por Jandira e sua família na queima da cerâmica. Aldeia Buridina, Aruanã, GO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2011



*Forno de uso coletivo. Aldeia Buridina, Aruanã, GO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2011



*Kari, que gosta de modelar bonecas grandes, mostra suas peças junto ao forno, construído por ela e seu marido Curica, para a queima de suas peças. Buridina, Aruanã, GO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2011

Entretanto, o uso do forno, se por um lado, agiliza o processo permitindo maior produção em menos tempo, por outro, divide opiniões. Existem aqueles que defendem



uma retomada dos moldes tradicionais de fazer as bonecas cerâmicas, que inclui desde as formas de coletar e processar o barro até à queima e a decoração das peças, que é o caso, por exemplo, de Raul Mauri dos Santos, cacique de *Buridina*.

### 3.8 A decoração das bonecas

A pintura não é necessariamente feita logo após a queima. As bonecas já queimadas podem ser guardadas por tempo indeterminado e decoradas em qualquer época. Se, após a primeira queima, as *ritxoko* ficam escuras, quase pretas, dependendo do barro utilizado, elas adquirem a cor branca ou levemente avermelhada após a segunda queima.

Embora as formas modeladas já identifiquem as figuras representadas, sem a pintura, as peças ainda estão incompletas. Além de conferir beleza às peças, os grafismos escolhidos pelas ceramistas são usados para completar a caracterização dos personagens e cenas que querem representar. Ao receberem a pintura, as *ritxoko* ficam ainda mais impregnadas dos valores e símbolos da cultura *Iny*. Por mais bem acabada que esteja uma peça, é a pintura que a completa nos seus sentidos cultural e estético. Segundo Jandira, ceramista mestra de Aruanã, “é a pintura que deixa a boneca bonita”.



*Koaxiro* pinta suas cerâmicas. Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Nei Clara de Lima / dezembro de 2010



### 3.8.1 A preparação das tintas

As bonecas de cerâmica são decoradas com padrões gráficos, também utilizados na pintura corporal e artefatos Karajá, com o predomínio das cores vermelho e preto, obtidas de pigmentos vegetais e outros elementos oriundos de processos químicos.

O pigmento vermelho é obtido da semente do urucum<sup>11</sup>, facilmente encontrado nas aldeias, nas imediações das casas e cultivado para tal fim. Suas sementes, de vermelho intenso, são colhidas das bagas espinhentas do arbusto e esmagadas até formar uma pasta líquida.



*Urucum, a árvore que produz as sementes para a tinta vermelha*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / março de 20011

As sementes também podem ser fervidas até soltar toda a polpa vermelha que, depois de seca, é guardada em pequenas bolas que são diluídas em óleo de côco babaçu ou de tucum no momento do seu uso.

---

<sup>11</sup> O arbusto é da família *Bixacea* e leva o nome científico de *Bixa orellana* L. Outros nomes populares da planta: açafão-da-terra, açafroa, açafroeira-da-terra, achicote, achiote, achote, bija, bixa, colorau, orucu, tintória, urucu, urucu-ola-mata, urucuuba, urucuzeiro, uru-uva. Disponível em: <[http://www.plantamed.com.br/plantaservas/especies/Bixa\\_orellana.htm](http://www.plantamed.com.br/plantaservas/especies/Bixa_orellana.htm)> Acesso em: 24 de novembro de 2009.



*Sementes de urucum dão origem à cor vermelha para a decoração da cerâmica*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / outubro de 2009



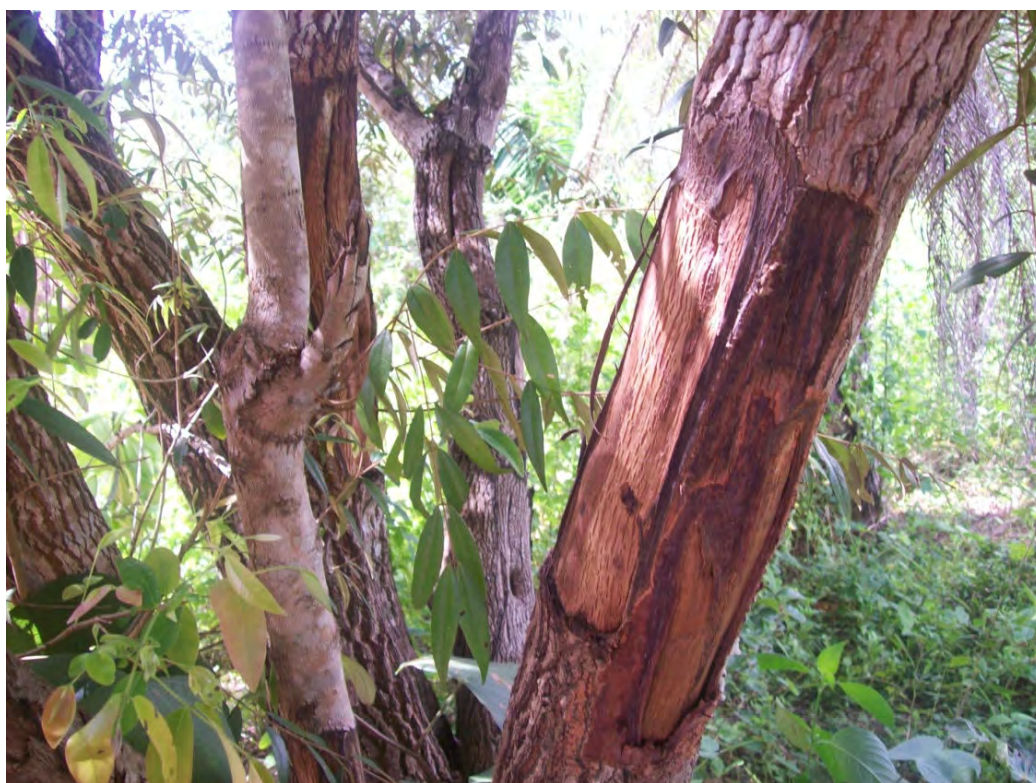
*Preparo da tinta vermelha com a sementes de urucum*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da silva / agosto de 2011

No passado, conforme depoimentos nativos e também já registrado pela literatura sobre o assunto, se usava um pigmento natural obtido de uma argila vermelha que, apesar de não ter uma cor forte como a do urucum, desbotava menos com a ação do



tempo. Simões se refere a esse pigmento como *tabatinga* e Chang Whan o denomina de *subure*. Essa autora, se referindo às coleções mais antigas de bonecas que ainda não eram de cerâmica e sim de argila crua, encontradas sob a guarda do Museu Nacional da UFRJ, afirma que estas possuem uma decoração em que o vermelho é feito tendo como base esse pigmento mineral. (WHAN, 2010: 169)

A cor preta é obtida da fuligem do carvão que se desprende das panelas e de lenha queimada, misturada ao extrato da casca da árvore *ixarurina*. Também foi mencionado o uso de pedaços de borracha queimada para a obtenção do pigmento preto.



*Ixarurina*, planta que fornece o líquido fixante usado na fabricação da cor preta  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / março de 2010

Para a preparação do extrato do *ixarurina*, são cortadas e esmagadas pequenas lascas da casca da madeira ainda verde que produz um sumo com alto poder de fixação, o qual é misturado com a fuligem das panelas ou da borracha.





*A ceramista Koaxiro amassa o caule da planta ixarurina , para obtenção de sumo*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / dezembro de 2010

Atualmente tanto nas aldeias da Ilha do Bananal, como nas de Goiás se recorre a outras alternativas para a obtenção e preparo dos pigmentos, tais como a mistura de novos ingredientes e até a compra de tintas industrializadas. Em Santa Isabel do Morro, *Hawalò Mahãdu*, foi observada a preparação da tinta vermelha com o acréscimo de pequenas lascas de sabão em barra que, segundo as ceramistas, servem para intensificar a cor. Em *Burudina* e *Bdè-Burè*, embora não tenha sido observado, várias referências foram feitas ao uso de tintas acrílicas para decorar as *ritxoko*. Nestas aldeias também foram observadas mais variedades de alternativas no que se refere à escolha das matérias primas das tintas.

Para a obtenção da tinta preta, como as ceramistas de Santa Isabel do Morro, Jandira usa o sumo da casca do *ixarurina* misturado com um pouco de água e carvão. Já Iraci diz preferir fabricar o pigmento preto esmagando a semente do algodão, também misturada com um pouco de água. Apesar das muitas afirmações ouvidas durante a pesquisa etnográfica, de que a cor preta obtida do jenipapo é apropriada apenas para pintura corporal e de artefatos confeccionados em madeira, algumas ceramistas também o usam na decoração das bonecas, o que foi observado no trabalho de Iraci e *Karitxama*, nas aldeias de Aruanã, em Goiás e de *Herejiki* em *Hawalò Mahãdu*, na Ilha do Bananal.

Esta tinta preferencialmente usada na pintura corporal é elaborada com o sumo da fruta do jenipapo<sup>12</sup>, *bàdina*, em língua Karajá, colhida ainda verde, cuja polpa é ralada e fervida. O sumo também é misturado com carvão em pó.



*A fruta do jenipapo, verde, cuja casca ralada fornece o sumo que é misturada à fuligem para o preparo da tinta preta. Buridina, Aruanã, GO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / outubro de 2009

---

<sup>12</sup> Jenipapo ou Jenipaba, cujo nome científico é *Genipa americana*. Disponível em: <<http://www.arvores.brasil.nom.br/new/jenipapo/index.htm>> Acesso em: 24 de novembro de 2009.



*A ceramista Iraci rala jenipapo para obtenção de sumo. Aldeia Buridina, Aruanã, GO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / novembro de 2010

Os pigmentos, quando preparados em maior quantidade e não usados imediatamente, são armazenados em recipientes industrializados, de plástico ou vidro, geralmente garrafas pequenas de refrigerantes ou cachaça reaproveitadas.





*Tintas preta e vermelha feitas por Myixa, armazenadas em garrafinhas plásticas*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / outubro de 2009

### **3.8.2 A aplicação dos grafismos**

As bonecas são inicialmente decoradas com os motivos gráficos escolhidos na cor preta. O vermelho é usado posteriormente para destacar alguns detalhes que evidenciam adereços, como o *dexi* e o *dekobutè*. Também é usado para dar maior visibilidade aos grafismos na cor preta.



*A pintura da cerâmica: Myixa aplica tinta preta com o uso de um palito feito da haste do buriti*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva /agosto de 2011

Os pigmentos são diretamente aplicados sobre as peças, de acordo com o padrão gráfico escolhido, com o uso de um palito, geralmente feito da haste da folha do buriti<sup>13</sup>, tipo de palmeira vastamente encontrada na região e usada na construção de casas e de artefatos trançados. Às vezes, o pequeno e delicado palito, de aproximadamente 15 cm de comprimento, é usado em suas duas extremidades, uma para a cor preta e a outra para a vermelha.

Ocorre também de a ceramista confeccionar uma espécie de pincel, fixando um pequeno chumaço de algodão na ponta de um palito que passa a ser utilizado na aplicação das cores preta ou vermelha dos diferentes padrões gráficos com os quais as bonecas cerâmicas são decoradas.

As ceramistas também usam os próprios dedos para preencher superfícies maiores com as tintas, como é o caso da parte correspondente ao cabelo das bonecas, a parte peitoral da pintura masculina associada à asa do morcego e ainda a pintura da

---

<sup>13</sup> O nome científico dessa palmeira é *Mauritia flexuosa* L. f. Ocorre nas veredas do bioma Cerrado, em matas de galeria e ciliares, podendo formar densos buritizais. Para além dos domínios do Cerrado, ocorre em toda a Amazônia e Pantanal. É considerada a palmeira mais abundante do país. Disponível em: <<http://www.biologo.com.br/plantas/cerrado/buriti.htm>> Acesso em: 24 de novembro de 2009.

*ritxoko* que representa o *jyrè*, menino em fase de iniciação à vida adulta, cujo corpo é pintado de preto, uma associação ao animal ariranha. O mesmo ocorre com o pequeno boneco que representa o *tohokua*, a criança recém nascida que tem o corpo pintado de vermelho no rito do seu primeiro banho.



“Família” de *ritxoko* e os seus grupos de idade. Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2009





*O primeiro “banho” do bebê (tohokua). Mydideru, a avó do recém-nascido esmaga sementes de urucum diretamente no corpo da criança, um dia após o seu nascimento*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / julho de 2010

As formas de aplicação da pintura são bastante semelhantes se comparado o trabalho das artesãs Karajá de Goiás e da Ilha do Bananal. Com exceção de Jandira, experiente ceramista de *Bdè-Burè*, as cores preta e vermelha são usadas na decoração das peças. Jandira prefere usar apenas o preto na pintura das bonecas confeccionadas com o barro adquirido na cidade de Goiás, já que a cerâmica feita com este barro possui uma coloração avermelhada, o que, segundo ela, não combinaria com o uso da tinta vermelha. Essa regra também vale para o caso dos potes utilitários, em ambas as localidades estudadas, que geralmente são decorados apenas com a cor preta.



*Jandira mostrando a decoração de suas peças. Aldeia Bdè-Burè, Aruanã, GO*  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / março de 2010

### 3.8.3 Épocas de alta e baixa produção das *ritxoko*

Em Santa Isabel do Morro, os meses de maio a setembro, que correspondem ao período de seca na região, são o tempo propício para a confecção das *ritxoko*. O período chuvoso limita – embora não elimine – a produção da cerâmica, visto que a coleta do barro, o preparo da cinza, a coleta da lenha e a queima da cerâmica requerem tempos de estiagem. Contudo, na maioria das residências de ceramistas visitadas no período chuvoso, é grande a quantidade de barro, lenha e cinza armazenados o que viabiliza a produção de bonecas nesta época.

Além do período das chuvas não ser o mais adequado para a realização de várias atividades exigidas na confecção das bonecas, ocorre que, geralmente, a partir do mês de setembro, não só as bonecas, mas toda a atividade artesanal destinada à venda diminui de intensidade, dando lugar à confecção de “enfeites originais” para uso ritual nas danças dos *Ijasò*<sup>14</sup> e no *Hetohoky*<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> As danças dos *Ijasò*, traduzida para os brancos como “a brincadeira de Aruanã”, ocorrem durante quase todo o ano, numa seqüência de acontecimentos previstos, de acordo com a oferta de alimentos produzidos pela natureza em cada época do ano e conseqüentemente pelo consumo destes alimentos pelos Karajá. Assim, nas festividades dos *Ijasò*, os Karajá fazem oferendas a seres sobrenaturais e celebram as mudanças na natureza e na oferta alimentar (LIMA FILHO, 1994 e LEITÃO, 1998).





*Sokrowé, o Ixydinodu, enfeitado para o Hetohoky. Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / março de 2011



*Momentos finais da cerimônia do Hetohoky. Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / março de 2011

---

<sup>15</sup> Elaborado ritual de iniciação masculina que marca a passagem dos meninos Karajá da infância para a vida adulta (LIMA FILHO, 1994 e LEITÃO, 1998).





*Neto de Komytira (mãe de Tuilá), usando enfeites “originais”  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / outubro de 2009*



*Tuilá relata a história do guerreiro Teribré. Komytira (esposa de Tuilá), sua esposa,  
mostra os adereços que filhos e netos usarão no Hetohoky de 2010  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / outubro de 2009*



*Komytira* (esposa de *Tuilá*), no decorrer da entrevista, distinguiu os artefatos confeccionados para a venda e os “enfeites originais”. Os chamados “enfeites originais” referem-se a um conjunto de adereços que estavam sendo confeccionados por ela e outras parentas, para serem usados por jovens de sua família nos rituais de Aruanã e na Festa do *Hetohoky* do ano de 2010: *maranin*, *dexi*, *dekobutè*, *kuè*, *lori lori*, esteira, entre outros. Estes objetos são elaborados segundo padrões tradicionais de trançados e grafismos, são muito bem acabados e destinados exclusivamente ao uso ritual.



*Ijadokomãs* vão ao encontro dos *Ijasò* dançando. Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / março de 2011



*Ijadokomãs* vão ao encontro dos *Ijasò* dançando. Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / março de 2011

O momento de produção da *ritxoko* interliga assim dois ciclos: aquele definido pela natureza (período da chuva e da seca) e o outro estabelecido pelo calendário

ritualístico. Esta relação entre natureza e cultura, que se efetiva na escolha da melhor época do ano para confeccionar as bonecas cerâmicas, é também articulada nas restrições impostas à mulher menstruada e a sua atividade de ceramista. *Siramaru*, da aldeia Santa Isabel do Morro, é enfática em informar que: a) a mulher menstruada não pode modelar a boneca porque se o fizer a boneca por ela confeccionada “estraga”, ou seja, quebra e racha durante a queima; b) se a mulher menstruada for coletar barro no barreiro, todas as ceramistas que usarem daquele barro serão atingidas, pois todas as bonecas produzidas com barro tocado por uma mulher menstruada “estragarão” (SILVA 201: 20-21).

Assim, a pesquisa demonstrou que existem períodos de alta e baixa produção das bonecas de cerâmica. Entretanto, mesmo em Santa Isabel do Morro, onde anualmente ocorre o *Hetohoky*, foi observada uma continuidade nessa produção durante o ritual. A despeito da realização do mesmo requerer meses de preparativos e grandes investimentos de tempo e trabalho de toda a comunidade, em março de 2011, várias ceramistas, que tinham matérias primas armazenadas, trabalhavam nos intervalos de folga para atender a encomendas de compradores. *Wrearu*, *Lawarideru*, *Mahiru*, *Mahuederu*, *Myixa*, *Siramaru* e *Koaxiro*, aproveitavam qualquer tempo livre para avançar na sua produção, preparando e armazenando a mistura; modelando uma ou outra peça; aproveitando momentos de sol para apressar a secagem ou para proceder à queima a céu aberto; realizando a queima em locais protegidos, quando havia risco de chuva; decorando a passos lentos.

Nessa ocasião também foi observada na cerâmica produzida uma recorrência de personagens rituais, figuras e cenas míticas, demonstrando a influência das práticas rituais na produção cerâmica, bem como profundo envolvimento das ceramistas nessas práticas, além da grande capacidade das oleiras Karajá de interpretar e representar desde o mais simples até o mais complexo e importante elemento do universo material e simbólico da cultura Karajá, através das suas peças (LEITAO, Relatório Técnico nº 7, 2011).





*Peças de Wrearu, após a queima e antes da pintura. Recorrência de personagens rituais e figuras e cenas míticas. Coleção feita sob encomenda e finalizada no período das mais importantes cerimônias do Hetohokyde 2011. A ceramista cumpria com todas as suas obrigações rituais enquanto, nas horas de folga, dava seqüência ao seu trabalho*  
Ilha do Bananal, TO / março de 2011  
Foto: Rosani Moreira Leitão

### 3.9 Os instrumentos de trabalho



*Koaxiro usa pá para o transporte do carvão utilizado no processo de queima das ritxoko*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / Dezembro de 2010

Nas várias etapas do processo de confecção das *ritxoko*, as ceramistas utilizam instrumentos variados. Alguns deles são manufaturados na própria aldeia, como cestas, peneiras, panelas cerâmicas, varas de bambu, cabos de cavador, palitos e pincéis improvisados da madeira da haste do buriti. Outros são adquiridos no comércio local, caso das lâminas do machado, enxadão e cavador, bacias e baldes de alumínio e plástico, carrinho de mão, facão, peneiras de metal. Às vezes, esses instrumentos são presenteados pelos *torí* (não-índios) aos Karajá.





*Iraci Hiwelaki usando enxada para coletar o barro. Aruanã, GO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / novembro de 2011



*Argila guardada em recipientes de plástico. Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Nei Clara de Lima / dezembro de 2010





*Facão utilizado para a coleta da matéria-prima, também utilizado para revolver as peças durante a queima. Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / dezembro de 2010



*Faca utilizada para alisar as peças. Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2009

Existem também aqueles que são produzidos ou improvisados a partir de reaproveitamento ou reciclagem de produtos industrializados, tais como pedaços de tecido, sacos plásticos, pedaços de metais diversos, caixas de papelão, revistas e jornais velhos, utilizados para as mais variadas funções, como transporte de matéria prima, suporte para queima, embalagem e transporte de peças prontas, entre outras.



*Cesta utilizada para o acondicionamento do barro. Ao lado, peneira tradicional feita de talos de buriti, utilizada para coar a cinza. Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Nei Clara de Lima / dezembro de 2010*





*Myixa usa uma vara de bambu com gancho de ferro na ponta para revolver o fogo e as peças na queima da cerâmica. Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / outubro de 2009*



*Martelo utilizado para amassar cascas do galho da planta xarurina para obtenção de líquido a ser usado na confecção da tinta preta. Buridina, Aruanã, GO  
Foto: Telma Camargo da Silva / Novembro de 2010*





*Pintura da cerâmica: em detalhe, haste da palha do buriti , envolta por algodão, utilizada como pincel. Aldeia Buridina, Aruanã, GO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / novembro de 2010

Outros ainda resultam do simples aproveitamento de materiais da natureza, como é o caso das conchas de alguns caramujos usados no passado e eventualmente ainda hoje para raspar as irregularidades da cerâmica antes da queima.

### **3.10 O aprendizado**

#### **3.10.1 Quem ensina**

O trabalho da ceramista se realiza a no contexto doméstico, sob a forma de produção familiar, envolvendo a família extensa e segmentos familiares mais próximos. Da mesma forma, o aprendizado do ofício da ceramista também ocorre no âmbito de uma produção familiar.

Na região de Santa Isabel do Morro e adjacências, as ceramistas entrevistadas aprenderam a arte de modelar a argila e de confeccionar *ritxoko* com mulheres adultas das suas famílias extensas: mães, irmãs das mães, avós e irmãs das avós. Assim aprenderam *Kuanajiki*,<sup>16</sup> *Mahuederu*, *Lawarideru*, *Koaxiro* e outras experientes

---

<sup>16</sup> Somente na última viagem de campo a Santa Isabel do Morro, a ceramista *Kuanajiki*, a mais idosa das ceramistas vivas, pode ser entrevistada, já que antes se encontrava com problemas de saúde. Ela é considerada uma ceramista excelente e foi entrevistada e fotografada, junto com suas peças, por Mário

ceramistas, que são hoje reconhecidas pela sua própria comunidade como também são referências na arte de ensinar o seu ofício. *Kuanajiki* atualmente já não produz mais cerâmica devido à idade avançada, mas continua trabalhando em atividades consideradas mais leves como é o caso da fabricação de esteiras e de outros trançados. Entretanto continua acompanhando o trabalho das ceramistas jovens de sua família.

Em Aruanã, conforme relato de *Karixama*, quando as ceramistas mestras *Dikuria* (Lídia) e *Sewerià* (Alice) — ainda eram vivas, faziam questão de chamar as meninas para observarem o trabalho das mulheres adultas. Assim ensinaram o seu ofício para as atuais ceramistas de *Buridina* e de *Bdè-Burè*. *Karixama* conta que, enquanto modelava o barro, sua tia Lídia narrava mitos e histórias relacionados às figuras confeccionadas. Foi observando o trabalho de Lídia que ela aprendeu a modelar o barro.

Jandira também aprendeu, quando criança, observando o trabalho da mãe e, por volta dos oito anos de idade, brincava com o barro enquanto sua mãe trabalhava na confecção da cerâmica, já produzindo nestas ocasiões as suas primeiras peças, que posteriormente foram usadas como brinquedos.



*A ceramista Wrearu (de blusa vermelha) e sua filha trabalhando na decoração de ritxoko.*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / março de 2010

---

Ferreira Simões, na década de 50 e por Heloísa Fenélon Costa, nas décadas de 50 e 60. Quando a visitamos pela primeira vez, em 2009, ela se ocupava de tecer esteiras a partir de tiras de sacos plásticos.

Entretanto, atualmente existe uma articulação entre as formas tradicionais de ensinar e de aprender e as outras modalidades de aprendizagem emergentes. As ceramistas tradicionalmente reconhecidas pela excelência do seu trabalho são frequentemente chamadas a atuarem em outros espaços que extrapolam o contexto doméstico e que se aproximam de modalidades escolarizadas de educação. Elas próprias são denominadas e se autodenominam como “professoras” e estão sempre prontas a ensinarem o seu ofício também no âmbito de projetos e atividades educativas que ocorrem em forma de aulas, cursos e oficinas pedagógicas.



*Edifício da Escola Estadual Indígena Maluá. Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Nei Clara de Lima / dezembro de 2010

*Lawarideru* e *Mahuederu*, além de terem ensinado várias mulheres mais jovens de suas famílias, são frequentemente procuradas para atuarem como professoras convidadas e, às vezes remuneradas, em oficinas e cursos, promovidos por diferentes agências responsáveis pela execução de projetos na área Karajá. Ambas já ministraram aulas em oficinas de cerâmica promovidas pela escola *Maluá* para seus alunos





*Waldirene, diretora da escola Maluà, mostra peças fabricada pelos alunos da escola em oficina de confecção de cerâmica. Aruanã, GO*  
Foto Manuel Ferreira Lima Filho/julho de 2010



*Ritxokos confeccionadas por alunos da Escola Maluà em oficina de confecção de cerâmica. Aruanã, GO*  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / julho de 2010

O aprendizado no contexto familiar continua ocorrendo, apesar do desinteresse de muitos jovens em trabalhar na produção artesanal. Apesar disso, em *Buridina*, da mesma forma que em Santa Isabel do Morro, novas formas de ensino do ofício de ceramista estão surgindo através de projetos financiados por instituições como FUNAI, Secretaria de Educação do Estado de Goiás, Ministério da Cultura – programa “pontos de cultura” – entre outros.



*Oficina de cerâmica ministrada por Kari e outros professores Karajá para alunos da Escola Estadual Indígena Maurehi. Aruanã, GO*  
Foto: Telma Camargo da Silva /julho de 2011

Essas novas modalidades de ensinar e de aprender o ofício de ceramista em Aruanã, no ambiente escolar e em forma de oficinas, tiveram início há mais de uma década, no âmbito do projeto de Educação e Cultura *Maurehi* desenvolvido pelas lideranças da aldeia com o apoio da FUNAI e de universidades da região.

Jandira, Iraci e *Karixama* atuaram nesses projetos como professoras e ministrantes de oficinas e cursos de confecção de cerâmica. Nessa circulação dos saberes tradicionais referentes ao ofício do modo de fazer a *ritxoko* reconhecidas ceramistas se deslocaram da aldeia Santa Isabel do Morro para Aruanã, com a finalidade de transmitir seus conhecimentos. Da mesma forma, ceramistas de Aruanã visitaram Santa Isabel do Morro para trocar experiências com as ceramistas de lá.



### 3.10.2 A idade de aprender

No modo de fazer tradicional, a aprendizagem do ofício pelas meninas Karajá tem início por volta dos oito anos de idade. A maioria das ceramistas entrevistadas afirma ter aprendido entre os oito e dez anos. Nessa fase de idade, o brincar e o aprender ocorrem simultaneamente e a prática de modelar o barro possui um sentido mais lúdico do que instrumental e não é vista propriamente como trabalho e tampouco como uma obrigação por parte das meninas.



*Meninas de Hawalò Mahãdu: Brincando, observando e aprendendo*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / dezembro de 2010

As meninas acompanham as mulheres adultas desde a coleta do barro até o acabamento da cerâmica e brincam com pequenas quantidades de barro já preparado por suas mães, tias e avós. Às vezes, as ceramistas preparam para suas crianças bolinhas de argila para serem transformadas em miniaturas. E, quando adultas, as meninas que se



interessam por aprender o ofício, já dominam todos os saberes associados à confecção da cerâmica.



*Loiwà,, filha do cacique Idiarrina, brincando e aprendendo a fazer ritxoko. Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / outubro de 2009*

O *status* de mulher adulta é alcançado com o evento “ficar moça” (*ijadokõmã*), que representa um marco importante não só na conclusão do processo de aprendizado da cerâmica, mas também do início de responsabilidades que deverão ser assumidas a partir de então. O se tornar moça para os Karajá significa o início da fase reprodutiva da mulher, que é marcada pela primeira menstruação (*halubu*), o que também representa uma transição para obrigações familiares, cotidianas e rituais próprias do mundo adulto feminino, tais como a participação nas danças de Aruanã, o namoro, o casamento, a maternidade<sup>17</sup>. Ou seja, apesar desse aprendizado ter início na infância, é na categoria

---

<sup>17</sup> A primeira menstruação da menina Karajá marca, do ponto de vista biológico, a sua entrada na idade fértil. Do ponto de vista cultural esse mesmo fenômeno indica que ela está preparada para o casamento e a

de adulta que a mulher Karajá, dependendo das suas habilidades, pode se torna uma ceramista.

Esse aprendizado é colocado em prática de forma mais intensa e deliberada após o casamento. Algumas das entrevistadas enfatizam que só assumiram todos os passos do processo da confecção da cerâmica por volta dos quinze anos de idade. Outras dizem que apesar de ter aprendido desde criança foi apenas depois de casada que assumiu totalmente responsabilidades no que se refere a esse ofício.

### 3.10.3 *Ritxoko* como brinquedo de meninas

Estabelecendo um breve diálogo entre os dados etnográficos da presente pesquisa e as contribuições apresentadas por CAMPOS (2007), percebe-se que a boneca de cerâmica, além dos seus muitos aspectos socializadores, adquire na infância das meninas Karajá um significado lúdico de duplo sentido. Primeiro, como processo de aprendizado em que a própria criança, com a ajuda e sob o incentivo das mulheres adultas, confecciona os artefatos e os transforma em seus brinquedos.



*Oficina realizada com crianças sobre o modo de fazer ritxoko. Área III -Aricá- Aruanã, GO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / junho de 2011

---

maternidade e é celebrado com um rito de passagem denominado *hiraritxanamy*, que inaugura o início de sua fase de *ijadokomã* (moça), a sua entrada no grupo social das mulheres adultas (LEITÃO, 1998:83).

Segundo, quando elas são, entre os seis e oito anos de idade, presenteadas pelas mesmas mulheres com conjuntos de bonecas acondicionados em cestinhas (*ueriri*), formando *a família*, como são denominados esses conjuntos, que representam as distintas fases de idade do indivíduo – *pessoa* – Karajá. CAMPOS (Id.) refere-se ao ato de presentear as crianças com a família de bonecas como uma prática generalizada entre as famílias Karajá de Santa Isabel do Morro e como um momento simbólico significativo na socialização das meninas.



*Bonecas de Komytira (Nova): processo de pintura de uma família de ritxoko*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2009

Nas duas primeiras viagens à aldeia Santa Isabel do Morro, quando, em visitas às residências, procurávamos pelas cestinhas das meninas com os seus conjuntos de bonecas, todas as mulheres adultas afirmavam que, na infância, ganharam seus *kits ritxoko* com cestinha. Também relataram situações em que suas filhas, hoje já adultas, foram presenteadas. Entretanto, quando insistíamos em ver esses objetos, todas afirmavam “que já tiveram”, “que já acabou”, que “agora não tem”, com exceção de um



único caso em que nos foi apresentada uma cesta repleta de bonecas, que não eram *ritxoko* de cerâmica, mas brinquedos industrializados, feitos de borracha e de plástico.



*Brinquedos de menina: bonecas e outros objetos de plástico, acondicionados em cesta ueriri*  
Aldeia Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / outubro de 2009

Muitas mães e avós nos disseram que as crianças atualmente preferem os brinquedos de *torí*. Muitos deles foram vistos nas unidades domésticas ou nos “quintais” da aldeia: bonecas, bonecos representando personagens de desenhos animados, carrinhos, velocípedes, entre outros.



*A presença de brinquedos industrializados na aldeia*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Nei Clara de Lima / dezembro de 2010



*A presença de brinquedos industrializados na aldeia*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Nei Clara de Lima / dezembro de 2010



*A presença de brinquedos industrializados na aldeia*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Nei Clara de Lima / dezembro de 2010

Mas, o que a princípio parecia configurar o abandono das *ritxoko* como brinquedo e a sua substituição pelas bonecas feitas de material plástico como consequência do contato, mostrou-se com outras faces nas viagens subseqüentes: nas casas, ou nos espaços entre elas, por várias vezes, meninas foram vistas brincando com suas *ritxoko*.



*Haru: criação de formas com o barbante.* Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / dezembro de 2010





*Loywá, menina que traz o nome de uma ceramista histórica, brinca com ritxoko em sua casa*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Nei Clara de Lima / dezembro de 2010

As cestinhas *ueriri* que guardam as *ritxoko* levam também bonecas de plástico e outros acessórios, como pedaços de tecido industrializado e flores de plástico, numa mostra significativa, por um lado, de uma situação fortemente marcada pelo contato com segmentos da sociedade nacional e o crescente consumo de objetos industrializados, inclusive de brinquedos e, por outro, do dinamismo da cultura Karajá e sua habilidade em incorporar costumes novos e ressignificá-los conforme os seus modelos e padrões. Ao serem interpeladas sobre seus brinquedos preferidos, muitas crianças, ao contrário do que disseram suas mães e avós, afirmaram suas preferências pelas *ritxoko*.



*Ritxoko na uereri: brincadeira de meninas.* Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / dezembro de 2010



*Crianças brincando com ritxoko.* Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / junho de 2010

### 3.10.4 Novos tempos e outras formas de ensinar e aprender

As informações etnográficas coletadas sugerem que o ensinar e o aprender o ofício de ceramista entre os Karajá ocorrem de duas formas principais. Uma, a mais convencional, faz parte da tradição cultural Karajá em que os saberes e práticas referentes ao ofício são passados das gerações mais velhas para as gerações mais jovens, como um dos muitos aspectos de socialização familiar e comunitária de crianças e jovens Karajá<sup>18</sup>.

A outra surge nos últimos anos em um cenário de mobilização política e de militância de caráter étnico que incorpora a prática de captação de recursos através do desenvolvimento de projetos. Essa última modalidade está sintonizada com as reivindicações do movimento indígena atual que, no caso da sociedade Karajá, busca suporte nos discursos e noções de auto-sustentação, geração de renda, valorização das identidades e dos saberes tradicionais e reconhecimento étnico.

Os dados etnográficos sugerem que as formas tradicionais de aprender e de ensinar o ofício da cerâmica Karajá não desaparecem e nem perdem a sua importância, a despeito da incorporação das novas modalidades no cotidiano do fazer artesanal. Embora as mesmas possam competir em alguns casos, se complementam em outros. Se, por um lado, no ambiente doméstico, as crianças acompanham e imitam as mulheres adultas da família extensa nos seus afazeres e aprendem brincando, por outro, têm a oportunidade de vivenciar essa aprendizagem em outros contextos além do familiar. Tais situações podem ser viabilizadas no ambiente escolar, por meio de projetos que contam com financiamento de agências públicas ou privadas, desenvolvidos tanto por entidades governamentais como por iniciativas dos próprios Karajá, através de suas formas próprias de organização, às vezes contando com apoios externos.

Como exemplos, podem ser mencionadas as oficinas promovidas pela escola *Maluá*, da aldeia Santa Isabel do Morro, com o objetivo de incentivar práticas de produção artesanal tradicionais e as oficinas realizadas por organizações indígenas, como a Associação *Iny Mahãdu*, entre outras.

---

<sup>18</sup> Alguns antropólogos abordaram processos de socialização em sociedades indígenas, a partir do conceito de educação no sentido amplo do termo, como instituição social, presente em qualquer tipo de sociedade e voltada para a preparação dos indivíduos para a vida adulta de acordo com os valores, normas e regras da sua sociedade e do seu contexto cultural. No Brasil, um dos estudos mais conhecidos, no que se refere ao assunto, é o de FERNANDES (1971) acerca da educação na sociedade Tupinambá.





*A profa. Claudenice Coxiru acompanha as crianças na execução do grafismo. Aruanã, GO*  
Foto: Telma Camargo da Silva /junho de 2011



*Oficina de cerâmica ministrada por Iraci Hiwelaki, Kari e outros professores para alunos da Escola Estadual Indígena Maurehi. Aruanã, GO*  
Foto: Telma Camargo da Silva /julho de 2011

## 4 AS CERAMISTAS

### 4.1 As históricas

*Kurehete*, filho de *Xureréa* e *Maluaré*<sup>19</sup>, numa conversa informal com integrantes da equipe de pesquisa em Santa Isabel do Morro, introduz a ideia de “ceramista histórica” ao narrar sobre o ofício e a arte de fazer cerâmica de sua mãe. Para ele, esta categoria, como um mito de origem da ceramista Karajá, se refere àquela que primeiro ensinou o ofício às outras mulheres e cuja habilidade e criatividade na produção das peças jamais foram superadas pelas ceramistas que a sucederam.

Nesta perspectiva e de acordo com as observações etnográficas feitas, entre outros, por Simões, em 1954 e por Fenelón Costa, em 1957, poderíamos considerar Santa Isabel do Morro o lugar de origem das ceramistas históricas e centro difusor da arte de produção das *ritxoko*. As etnografias relacionam *Kuanajiki*, *Xireréa*, *Hatawáki*, *Berixá*, *Tubirú*, *Akohíra*, *Loiwá*, *Herináru* como ceramistas que, pelas qualidades apresentadas em suas bonecas cerâmicas poderiam ser enquadradas nesta categoria – a de ceramistas históricas.

### 4.2 Das mestras às jovens aprendizes

As observações etnográficas realizadas em Santa Isabel do Morro e nas duas aldeias de Aruanã indicam que o modo de fazer a boneca Karajá como o realizado pelas ceramistas históricas tem sua continuidade naquelas que podem ser classificadas como mestras ou professoras. A maioria delas tem o reconhecimento da comunidade e se auto-reconhecem como boas ceramistas principalmente em razão de demanda de aquisição de suas peças. Outros critérios que fundamentam esse reconhecimento advêm do domínio do ofício e dos modos de fazer a boneca e também da criatividade que imprimem na modelagem e pintura das peças. *Kuanajiki*, *Lawarideru*, *Mahuederu*, *Wrearu*, *Hedjúká*, *Uraxai*, *Dorewaru*, *Myixa*, *Koaxiro*, *Hatamaru*, *Siramaru*, *Komytira (Velha)*, *Ixehero*, *Kuhetero*, *Diraci*, *Kaimoti*, *Komytira (Nova)*, *Mahiru*, *Ijanaru*, *Wekedè*, *Mandiwaru*, *Herenaki*, *Habearu*, *Kuriwiru*, *Herejiki* e *Werikò* são ceramistas atuantes de Santa Isabel do Morro e adjacências que tem seus nomes mencionados

---

<sup>19</sup> Importante liderança política e chefe ritualístico em Santa Isabel do Morro.

quando se procura pelas ceramistas do lugar. Alguns nomes são identificados como promissores na arte de fazer *ritxoko*, como ceramistas que estão em processo de aprendizagem e que se destacam pela habilidade que demonstram nesse processo. Muitas outras são também identificadas como tais (ou se auto-identificam), mas seus nomes vêm acompanhado de ressalvas, como por exemplo, “não sabem fazer o acabamento” – referindo-se ao alisamento da peça – ou, “deixam manchas de carvão” na peça quando é levada aos processos de queima, ou ainda “não sabem fazer a pintura”.

*Lawarideru* e *Mahuederu* tem sido frequentemente chamadas para atuarem como professoras em oficinas de transmissão de conhecimentos tradicionais vinculados aos modos de fazer a boneca, no âmbito de projetos que foram realizados ou estão em andamento naquela área.

A seguir, uma galeria de fotos de ceramistas da aldeia Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO:





*Kuanajiki, ceramista de Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2011



*Lawarideru, ceramista de Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / julho de 2010





*Mahuederu, ceramista de Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / março de 2010





*Idjanaru, ceramista de Santa Isabel do Morro. Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2009



*Myixa, filha de Mahuederu, ceramista de Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2009





*Herejiki trabalhando na confecção de cerâmica. Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / outubro de 2009



*Komytiyra (Velha), ceramista de Santa Isabel do Morro Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / março de 2010



*Ixeheru, ceramista da Aldeia Werebia, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / março de 2010





*Wrearu, ceramista de Santa Isabel do Morro. Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / julho de 2010



*Koaxiro, ceramista de Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / dezembro de 2010



*Mahiru, ceramista de Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / julho de 2010





*Diraci, ceramista de Santa Isabel do Morro. Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / julho de 2010



*Kaimoti, ceramista de Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / junho de 2010



*Hatamaru, ceramista de Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / junho de 2010





*Siramaru, ceramista de Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Michelle Nogueira de Resende / janeiro de 2011

Não é grande o número de ceramistas em *Buridina* e em *Bdè-Burè*, atualmente. Mas, os dados etnográficos revelam uma continuidade no ofício da ceramista nestas aldeias, uma vez que foram identificadas três gerações contínuas dedicadas ao referido ofício.

A primeira geração trazida pelas narrativas das ceramistas e líderes entrevistados é constituída por três mulheres já falecidas: as mestras *Sewerià* (Alice), *Dikuria* (Lídia) *Kuabiro*, *Wexiru*, *Xureréa*, *Marixiru*, frequentemente mencionadas como as principais conhecedoras do ofício e dos saberes a ele associados e como aquelas que o transmitiram às mulheres mais jovens de suas famílias.

A segunda geração se constitui de quatro mulheres adultas, reconhecidas como especialistas. Destas, apenas duas delas, *Dyryty* (Jandira) e *Hiwelaki* (Iraci) se dedicam

à produção cerâmica de bonecas como atividade principal, além de conhecerem as técnicas e processos de confecção da maioria dos artefatos de fabricação feminina.



*Jandira, ceramista da Aldeia Bdê-Burê. Aruanã, GO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / novembro de 2010



*Iraci, ceramista de Buridina, Aruanã, GO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / abril de 2010

As outras duas, *Karixama (Kari)* e sua irmã *Kuti (Noêmia)*, também dominam os saberes e os modos de fazer referentes à produção da cerâmica, tanto no modo tradicional, como na modalidade atual, e trabalham na produção das bonecas, mas não têm o ofício de ceramista como atividade principal. Elas se dedicam, com maior frequência, à feitura de artefatos de palha, madeira e outras matérias primas.





*Karitxama, ceramista da Aldeia Buridina, Aruanã, GO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / novembro de 2010

Por fim, a pesquisa etnográfica apontou a existência de uma geração de mulheres jovens, que são aqui denominadas de ceramistas aprendizes, que são filhas ou netas das ceramistas reconhecidas e aprenderam com suas mães e com outras mulheres mais velhas da família extensa a trabalharem na produção cerâmica. Elas são capazes de confeccionar as bonecas, mas ainda não são reconhecidas como especialistas.

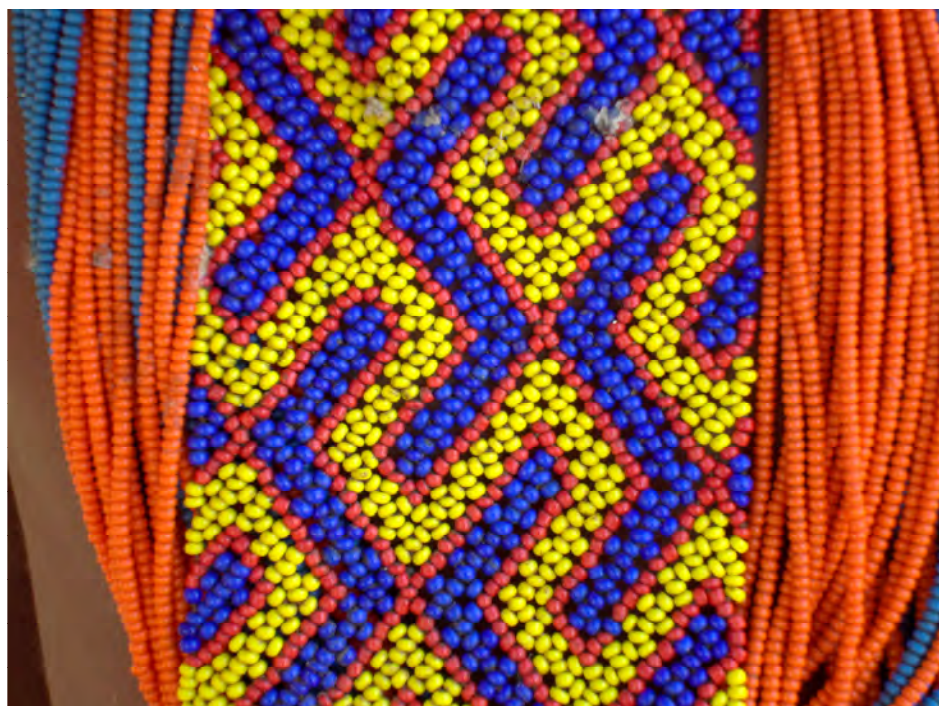
Cabe mencionar ainda, a existência de duas ceramistas adultas não-indígenas, Célia e Fátima, casadas com esposos Karajá e residentes em *Buridina*, que aprenderam o ofício com suas sogras e que também se dedicam ao mesmo.

## 5 OS SENTIDOS DOS GRAFISMOS NAS BONECAS KARAJÁ

### 5.1 O grafismo e as interpretações etnográficas

As bonecas de cerâmica constituem um dos vários suportes nos quais os Karajá exercitam a arte do grafismo. Maria Heloisa Fénelon Costa (1968: 91) já havia registrado que os padrões ornamentais presentes nas bonecas são os mesmos usados na pintura corporal, ou pelo menos algumas de suas variações. A pesquisa realizada por Chang Whan (2010: 172-173) assinala também o uso de padrões gráficos comuns na pintura corporal e na decoração das bonecas.

André de Amaral Toral (1992:193) considera que, além da aplicação na decoração das cerâmicas, os desenhos da pintura corporal aparecem também na feitura das máscaras e na cestaria. No mesmo sentido, a antropóloga Telma Camargo da Silva (2010:07) afirma, a partir de observações registradas em campo no âmbito desse projeto, que o grafismo é usado na pintura corporal, na cestaria, na produção de artefatos masculinos como remos, arcos, flechas e bancos ritualísticos e em objetos criados com uso de miçangas como pulseiras e colares. No caso desse último artefato, os grafismos aparecem na confecção do *maranin* ou em enfeites usados no cotidiano.



*Maranin* (Desenho *Tuxònd-heraru*). Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2009





*Maranin* (Desenho *Koè Koè*). Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2009



*Maranin* (Desenho *Kotubuna Brorite*). Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / março de 2010



No que se refere especificamente aos estudos que focalizam o grafismo aplicado às bonecas de cerâmica, algumas características gerais podem ser apontadas:

*Quanto aos motivos:* são geométricos e estão presentes em outros artefatos. Há padrões básicos e padrões derivados que operam por meio de combinações, de entrecruzamento de linhas e pela distribuição no espaço. Alguns dos desenhos corporais mais comuns são as listas e faixas pretas, usadas nos braços e pernas, reproduzidas nas *ritxoko*, predominantemente usadas pelos mais velhos por ser considerada uma pintura discreta e de fácil execução (FÉNELON COSTA, Id.:109).



*A pintura corporal do bodu também representada na ritxòkò. Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / março de 2011

Para esta pesquisadora, outro padrão favorito é a grega e suas variantes, usada indistintamente por homens e mulheres, e por diferentes grupos de idade. A antropóloga Edna Luisa Taveira observou:

São vários os padrões usados caracterizando-se pela combinação de linhas horizontais e verticais, numa composição geométrica de gregas quátricas. Os desenhos, pelos nomes que lhes são dados, representam partes do corpo, da fauna terrestre e aquática: formiga, cobra, urubu, morcego, peixe, tartaruga, mas nunca o animal no todo. Podem ocorrer também motivos ornamentais interpretados como elementos da natureza: ‘caminho sem fim’, ‘forquilha’, etc. O único motivo ornamental que foge a essa regra encontra-se na decoração de alguns potes, pratos cerimoniais, figuras fantásticas e maracás nos quais aparece representada a máscara de Aruanã (TAVEIRA, 2002:25).



*Wrearu reproduz os grafismos no papel.* Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Rosani Moreira Leitão / junho de 2010

Maria Heloisa Fénelon Costa argumenta que as interpretações dadas pelos Karajá aos grafismos relacionam os termos com a fauna, mas constata a ausência de interpretações que se referem a acidentes geográficos e outros objetos da natureza como rios, chuva, relâmpago e montanhas, por exemplo. Segundo ela, não existe, da mesma forma, preocupação com a flora, constituindo exceção o padrão denominado *makitireti* - desenho da cana (1978:114). Ela reporta a observações feitas por Ehrenreich (1948:55-57) e Krause (1911) para afirmar que existe uma recorrência a traços que aludem ao

morcego e à cobra e que alguns traços geométricos foram tomados à técnica do trançado.



*O grafismo na esteira de Mahuederu. Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / junho de 2010

André de Amaral Toral confirma que cada desenho tem um nome que pode ser epônimos animais ou vegetais. Mas acrescenta que o desenho pode possuir nome próprio:

(...) originário de uma classificação que pode ser muito mais detalhada que a nossa própria quando utilizamos termos como “gregas”, “desenhos geométricos” etc. Com um acervo variado de desenhos terminaram por criar uma série de nomes cujo único fim é diferenciar conjuntos de padrões, às vezes com escassa ligação com seu epônimo vegetal ou animal. Muitas vezes, a classificação dos desenhos é feita mais por seu resultado final que pelos motivos por intermédio dos quais é feito (TORAL,1992: 194).

Quanto às tintas e ao pincel: as mais usadas são extraídas de vegetais como jenipapo que, misturado ao carvão, fornece a cor preta; o urucum, obtido da semente da planta do mesmo nome fornece a cor vermelha, que também pode ser obtida do barro vermelho retirado das margens do rio Araguaia; o amarelo, obtido do tubérculo do açafraão. A aplicação das tintas é feita com o uso de um pincel (*atehõtxi*) constituído de



fina haste de palha de buriti com a ponta envolvida em algodão nativo (FENÉLON COSTA *ibid.*:113; WHAN, 2010:169).

Quanto à aprendizagem dos padrões: Taveira (2002:25) assinala que os motivos que se constituem como padrões tradicionais são ensinados pelos mais velhos e mais habilidosos às crianças que reproduzem os motivos nas areias das praias do Araguaia. Para ela, “a prática do desenho, portanto, se insere no processo educativo Karajá, que impõe normas de uso conforme idade, sexo e papel social”.

Os Karajá mesclam o prazer de desenhar e de criar com o exercício da reprodução cultural da memória coletiva. Essa relação entre a prática prazerosa do desenho e a transmissão do saber fazer o desenho é observada no cotidiano das ceramistas. Muitas vezes, elas riscam grafismos no chão enquanto conversam e descrevem o modo de fazer a boneca cerâmica. E como as avós, as netas<sup>20</sup> que vivem em suas casas repetem essa atividade como parte de suas brincadeiras infantis.



*Grafismo desenhado no chão pela ceramista Koaxiro*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / dezembro de 2010

---

<sup>20</sup> As filhas de suas filhas de acordo com o padrão Karajá de residência uxorilocal.



*A neta da ceramista Koaxiro reproduz, como brincadeira, o desenho da avó Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / dezembro de 2010

No que se refere à reprodução da memória coletiva é importante reportar a Toral (1993: 206) que chama a atenção para o fato de que a pintura corporal, por exemplo, estaria a princípio inspirada em um tempo mítico ideal dos “antigos”. O pesquisador pondera também que o que se observa na prática é uma originalidade nas versões apresentadas, pois os desenhos teriam sido obtidos pelo herói mitológico *Kynyxiwe* que na própria narrativa aponta para a incorporação de elementos novos entre os quais a re-elaboração de desenhos muitas vezes decorrentes do contato interétnico.

*Kynyxiwe* tem um papel central na mitologia Karajá, pois é por meio de suas ações que as coisas foram obtidas e nominadas. O conjunto de mitos envolvendo esse personagem é fundamental para o entendimento das figuras modeladas e pintadas pelas ceramistas.



*Riti de Kynyxwe. Forma revelada no trançado que, segundo o mito de Kynyxwe, deu origem ao grafismo. Aruanã, GO*

Foto: Rosani Moreira Leitão / novembro de 2010

Lima Filho (1994: 140) analisa o mito de como *Kynyxwiwe*, ao criar tudo que existe, descreve como plantas rasteiras produziram emaranhados de flores e folhas e como os Karajá teceram as esteiras com desenhos e tornaram o chão mais macio. Maria Heloisa Fénelon Costa (1968: 101), da mesma maneira, descreve as vantagens que *Kynyxwiwe* obteve para os Karajá como a luz do sol, da lua e das estrelas, o machado, a canoa, além dos enfeites tomados de *Xiburè* ou o urubu-rei. Lima Filho (1989) também apresenta uma das versões do mito publicado por Aytá (1979) em que o personagem central seria *Tainahakÿ*, que corta o cabelo do passarinho *hireni* e coloca urucum no olho para enfeitar. Já Donahue (1982) descreve o mito da *Tainahaky* que desce velho do céu e se torna novo, todo enfeitado com braceletes e colares, com o corpo pintado de jenipapo para se casar e ensina aos Karajá a fazer roças. Já no mito sobre a origem do arco-íris ou do dilúvio (AYTÁ, 1978) informa como a chuva em forma de um personagem mítico é encontrado pelos Karajá num buraco e depois de pedir fumo para um velho, que fumava num cachimbo, pega o carvão e começa a se pintar com o carvão e cinzas do cachimbo.

Karixama (*Darcilia Uassuri*), ceramista da Aldeia *Buridina*, conta uma versão de como os Karajá adquirem o conhecimento da pintura. Ela narra:

(...) essa boneca aqui que a minha irmã pintou, ela pintou assim pela metade, não foi toda não, inclusive é essa pintura que tá aqui na... no espanador, no (*kori*), que nós falamos de (*kori*), que é a pintura do *Kynyxwiwe*, que diz que... o *Kynyxwiwe*



chamou o índio \_ eu não sei qual foi esse índio\_ eu não me lembro, (...) que chamou..., o índio ele foi andando no mato e aí encontrou o *Kynyxiwe*. Aí o *Kynyxiwe* pegou e falou pra ele, pra esse outro índio que eu não sei o nome dele eu esqueci. Que... (era) pra ele andar na frente, no caminho, (dentro) da mata. Aí o índio não quis obedecer o *Kynyxiwe*:

— Não, vai você *Kynyxiwe*, na frente!

— Não, vai você andando na frente porque eu quero que você vai.

Aí o índio pegou e obedeceu ele, né? O índio obedeceu ele e continuou indo na frente, andando, andando e aí lá na frente o índio pensou assim:

— Será por que ele quer que eu vou na frente? Será que ele tá querendo me fazer algum mal...? Não sei...

Ele ficou meio cismado com ele, só ele que queria andar atrás, sabe, o *Kynyxiwe*. Aí o índio pegou e falou assim:

— Eu vou andar mais depressa e deixar ele pra trás, pra ver qual é o mistério dele que não quer que eu ando junto com ele ou que fique pra trás, ele só quer que eu vou na frente na estrada.

E aí o índio fez que andou na frente. Andou longe e deixou o *Kynyxiwe*, aí escondeu dele. Aí o *Kynyxiwe* passou na frente na estrada, aí lá na frente o *Kynyxiwe* deu vontade de fazer cocô. Aí ele sentou, olhou pra lá, olhou pra cá, não viu ninguém, mas o índio tava escondido, fez de conta que andou pra frente, mas ele escondeu na moita. Aí o *Kynyxiwe* pegou e sentou pra fazer cocô. Ele tava fazendo cocô e o mais rápido possível o índio pegou, cortou um brotinho do coquinho, pra poder desenhar, que era muito assim... (a bunda dele) diferente da dos outros, a bunda dele...enquanto ele tava fazendo cocô, ele falou:

— Eu vou desenhar e levar pra aldeia pra mostrar pro povo.

Ele correu, tirou lá o brotinho do coquinho, sem ele ver, porque ele tava lá “entertido” fazendo cocô aí ele veio e ficou lá, desenhando. Enquanto o outro tava fazendo cocô ele tava fazendo o espanador, né? Aí ele fez, aí o *Kynyxiwe* ele terminou, levantou e continuou olhando pro canto:

— Será que ninguém me viu?

Mas o índio já tinha visto ele, aí o índio saiu devagarzinho, antes que ele andasse pra frente, antes que ele andasse pra frente ele... correu pra dentro do mato. Correu, correu, correu lá na frente, aí ele vinha vindo pra encontrar o *Kynyxiwe*.

— Uai, mas você não me deixou muito longe?

— Ah, eu deixei...

Mas ele já tinha escondido o desenho pra ele não ver, né? O espanadorzinho. Aí ele pegou e falou:

— Não, mas você tinha me deixado muito longe!

— Não, mas eu deixei, mas eu fiquei com dó e voltei pra trás, né? Não podia deixar você...

— Não! Você não tá contando pra mim sério não!

— Tô!

Ele tava bravo com ele.

— Cê não me viu não, em canto nenhum fazendo alguma coisa?

— Não, eu não sei não! Eu fiquei preocupado, agora que eu tô vindo, voltando pra mim te encontrar de volta no caminho.

Falando pro *Kynyxiwe*. Mas ele ficou duvidando e aí lá na frente o... Aí ele andou:

— Então vai na frente.

Aí o índio começou a andar na frente, mas ele já tava com o desenho da pintura da bunda dele que ele tinha feito escondido. Aí vai indo, vai indo, vai indo, aí ele andando e o *Kynyxiwe* atrás, aí lá na frente o índio resolveu, falou assim “ não, eu vou falar pra ele que eu vi que eu desenhei a... a (coisa) da bunda dele lá, da pintura”. Aí desse jeito, o índio lá na frente, ele andou, andou, andou aí gritou. Gritou pro *Kynyxiwe* falando:

— *Kynyxiwe*!!! Eu vi, eu vi a pintura da sua bunda, até copieei, sabe? Eu fiz até o espanador!

— Ah é, seu desgraçado! Eu vou te matar então! Eu vou te matar!

Correu atrás dele, correu, correu, correu lá na frente e aí ele... ele atravessou um rio muito grande, nadando, nadando, nadando, nadando e o *Kynyxiwe* praguejou ele assim, falou:

— Que forme um lago muito grande lá na frente, que eu quero que você morra afogado, mas essa cópia da minha bunda você não vai ter – quer dizer- essa pintura que você pegou, que fez.

Aí disse que formou um lago grande, ele caiu dentro da água, ele começou a nadar, tava começando a afogar, até que com muito custo ele chegou lá no seco. Chegou no seco lá e o *Kynyxiwe* ficou olhando daqui:

— Você ainda não morreu?

— Não, eu não morri não! Só sei que eu fiz a pintura.

E xingou e brigou com ele de novo e a água secou e o *Kynyxiwe* saiu correndo atrás dele. Eu só sei na estória que, eu só sei até esse ponto essa estória porque... *Kynyxiwe*, só sei que ele tentou matar ele muitas vezes e ele sempre correndo, salvando, né?

Ora, o que queremos ressaltar é que de fato a aquisição dos desenhos, como refletiu TORAL (1993), indica uma relação entre os grafismos e os mitos pertencentes ao universo Karajá. Esta interligação permite a interpretação de que ao mesmo tempo os desenhos apontam para o mundo tradicional (tempo dos antigos) e assinalam a abertura ao novo por meio de ações que trazem vantagens à permanência dos Karajá com grupo social.

A obtenção das coisas pelo herói mitológico se dá a partir de relações com seres e animais. Inspirado nessa observação André de Amaral Toral afirma que:

As incorporações e mudanças ocorridas no desenho e pintura corporal nesse quase um século de registros parecem se explicar pelas ideias contidas no mito. Com o contato definitivo e o convívio cotidiano com a população brasileira, o desenho passou por consideráveis mudanças, especialmente se pensarmos nas adaptações realizadas para a aplicação em artefatos que passaram a produzir para venda. Ele se alterou à maneira da sociedade Karajá, altamente interessada na incorporação de novos elementos e informações e obtendo nesse intercâmbio o maior número de vantagens possível... (TORAL, 1993: 207)

Nesse sentido, é interessante observar que podemos visualizar dois sistemas de representações disponíveis ao artista Karajá para inspirar suas criações: o mundo tradicional e o mundo advindo do contato interétnico. Mundos entrelaçados no processo de reprodução cultural. As bonecas Karajá são fabricadas a partir desse contexto intercultural.

O mundo do tempo antigo pode ser maximizado pela representação mítica do *Koboí*, o chefe de todos e por um conjunto de personagens e seres mágicos como os *Worysy*, *Kynyxiwe*, *Teribrè*, *Xiburè*, *Tayná*, *Aõni Aõni*, os *Ijasò*, entre outros. Algumas destas figuras são representadas nas criações das ceramistas que Fénelon Costa (1968: 43 a 48) chamou de “figuras estranhas” tais como: *Wajoramani*, *Txyreheni*, *Hiré*, *Benorá*, *Krerá*, *Koboí*, além de figura bicéfalas e multicéfalas.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Na catalogação das *ritxoko* feita em dezembro de 2010 para a exposição *Bonecas Cerâmicas Ritxoko: arte e ofício do povo Karajá* na Sala do Artista Popular, as ceramistas relacionaram as seguintes figuras: *Hiré*, *Tubeí*, *Koboí*, *Krerá*, *Benorá*, *Halokoé*, *Wajoromani*, *Turehe*, guerreiro *Teribrè*, *Txyreheni*, *Koboí*, *Benorá*, *Koboí Wajoromani*, *Koboí Hiré*, *Koboí Krerá*, *Iny Rakré*, *Wajoromani* mulher, *Benorá* mulher, *Benorá* homem, *Krerá Idjadokomy*, *Wenin* mulher, *Wenin* homem, *Weriribó*. Isto demonstra a atualidade das representações comumente atribuídas às bonecas da fase antiga.





*As figuras míticas de Kuriwiru. Santa Isabel, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / março de 2011



*Lateni e Txyereheni, respectivamente. Figuras míticas de Wrearu. Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / março de 2011

Ter ideia mínima da organização dos níveis cósmicos Karajá<sup>22</sup> é condição necessária para a compreensão do saber fazer as bonecas que apresentam essas figuras mitológicas.

A correspondência simbólica entre a distribuição espacial dos referidos povos míticos e a localização das atuais aldeias Karajá, descrita na seção 2.3 deste documento, está também presente na distribuição das casas numa única aldeia, como em Santa Isabel do Morro, cujas casas formam duas linhas retas paralelas. Se imaginarmos estas duas retas paralelas de casas cortadas por duas transversais, formam-se três segmentos: as casas de cima (rio acima), as casas do meio e as casas de baixo (rio abaixo).

No ritual de iniciação masculina, conhecido como *Hetohoky* ou Casa Grande, os homens também se dividem em homens de cima, homens de baixo e homens do meio e, na disposição espacial das casas rituais, igualmente tem-se a casa pequena (rio abaixo), a casa grande (rio acima) e casa de Aruanã, que fica sempre no meio destas. Portanto, a localização das aldeias Karajá possui uma razão de ser nesse ou naquele local com relação ao Araguaia, assim como a disposição das casas de moradia, dos cemitérios, das casas rituais, segundo um simbolismo próprio da cultura Karajá.

Os mitos abordam temas muito variados, como a origem, o extermínio e o recomeço dos Karajá, a origem da agricultura, o veado e o fumo, a origem da chuva, a origem do sol e da lua, a origem dos Aruanãs, as mulheres guerreiras, a origem do homem branco, as mulheres e o jacaré, a origem do arco-íris, o dilúvio, os pirarucus, a façanha de dois irmãos, entre muitos outros (LIMA FILHO, 1989). Normalmente estes mitos estão associados aos rituais e aos temas sociais, como as relações de gênero, o casamento, o xamanismo e o poder político, as doenças e a morte, o parentesco, as plantações, as pescarias, os enfeites e o contato com os brancos.

A estrutura ritual dos Karajá tem dois grandes cerimoniais como referências: o rito de iniciação masculina, o *Hetohoky* e a Festa de Aruanã, que apresentam ciclos anuais, fundados na subida e descida das águas do rio Araguaia. Entre outros pequenos ritos, podem ser citados a pescaria coletiva de timbó, a festa do mel, a festa do peixe, as cerimônias relacionadas à menarca (rito denominado *Hiraritxanamy*), além de outros inclusos nos grandes rituais dos Aruanãs e do *Hetohoky*.

Esses três níveis cosmológicos (o céu, a terra e a água) devem estar em equilíbrio para manter a vida em sociedade segura. Todas as ações dos rituais, dos

---

<sup>22</sup> Ver por exemplo Lima Filho (1989, 1994, 1993, 2011), Toral (1992), Rodrigues (2003, 2008) e Petesch (1987,1993).

xamãs e das chefias tradicionais e ritualísticas buscam manter a estabilidade do edifício cósmico (PESTECH, 1993).

Assim, na perspectiva da manutenção do tempo dos antigos, cíclico, de auto-reprodução do *Koboí* fechando a passagem para a contagem do tempo linear e a espacialidade, encontram-se os padrões de desenhos tradicionais e formas das bonecas.

Nesse contexto, pode haver sentido as observações da antropóloga Patrícia Mendonça de Rodrigues (1993, 2008) enquanto exercício analítico baseado em longos trabalhos de campo entre os Javaé e dados da etnografia sobre a cesta Karajá de Edna Luisa Taveira de Melo (1982) ao propor a correlação entre os padrões da natureza e da cultura do grafismo Karajá. Como já citada, há recorrência etnográfica da divisão que os Karajá fazem entre três níveis cosmológicos: o céu, água e a terra. Na interpretação de Rodrigues (1993) as extremidades (céu e água) se encontram em algum o momento (terra/meio) que seriam representados por um sistema gráfico “aberto” e um outro “fechado” presentes nos padrões de desenhos relacionados ao ciclo da infância à velhice, na subida e descida do rio Araguaia, no sêmen que sai do corpo masculino e entra no corpo feminino, no poente e no nascente, na pele nova/pele velha, na nascente e na foz do Araguaia. Extremidades que se encontram num mesmo ponto. Daí os inúmeros padrões *Koé Kóé* (voltas) e *Urawo* (fechado) (LIMA FILHO, 2010). Esses padrões tradicionais são reproduzidos também nas bonecas Karajá.



*Representação do kôe kôe desenhado por Kari. Aruanã, GO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / novembro de 2010



Entretanto, também como previsto nos mitos, em busca de novidades e de vantagens, os Karajá são sensíveis às novidades estéticas advindas do contato nacional, deixando sempre em aberto a possibilidade de criação e interpretação dos padrões de grafismo do grupo. André de Amaral Toral assinala essa interessante capacidade de um movimento criativo que se volta ao mundo da reprodução cultural dos “antigos”, dos mitos, do tempo cíclico, da tradição e, igualmente, suscetível ao tempo histórico, do contato e das inovações:

Os muitos campos de cultura material dos Karajá – plumária, tecelagem, cestaria, escultura em madeira e barro, cerâmica, pintura corporal, artesanato para venda, fabricação dos objetos cerimoniais etc. – parecem refletir essa capacidade de aprendizado no contato com outras culturas e sociedades (TORAL, 1993: 207).

Nessa perspectiva, a tradição, como afirma Campos (2007: 113), deve ser entendida de forma dinâmica e com possibilidades de flexibilização. No seu estudo sobre os diferentes estilos de produção das bonecas Karajá, por exemplo: “A criação de um estilo novo não significa o abandono de práticas seculares, principalmente por envolver a mesma tecnologia de produção. Deve ser entendida como continuidade que incorporam mudanças e por sua vez criam novas tradições”.

## **5.2 Inventário do grafismo aplicado às bonecas Karajá**

### **5.2.1 Metodologia utilizada em Santa Isabel do Morro (Ilha do Bananal, TO)**

Para a constituição de um inventário de padrões ornamentais aplicados às *ritxoko* foram usadas as seguintes estratégias metodológicas:

5.2.1.1 Fotografia de grafismos desenhados em bonecas e solicitação às ceramistas para denominação dos padrões.

Etapas desta atividade:

5.2.1.1.1 Vinte e sete bonecas, confeccionadas por diferentes ceramistas de Santa Isabel do Morro e trazidas para o Museu Antropológico da UFG pelos integrantes desta equipe

de pesquisa, foram fotografadas por Telma Camargo da Silva, em maio de 2010, e os dados levantados posteriormente foram por ela sistematizados (SILVA, 2010).

5.2.1.1.2 As imagens fotográficas foram inseridas em planilha, em maio de 2010, criada com a finalidade de ser levada a campo para obtenção dos nomes relativos aos padrões fotografados;

5.2.1.1.3 As imagens foram mostradas às ceramistas e os nomes dos grafismos indicados foram anotados na planilha (viagem a Santa Isabel do Morro, de 11 a 18 de junho de 2010).

Posteriormente os dados foram transferidos para documentos digitais (julho e outubro de 2010) e, reproduzidas em documento incorporado a esse dossiê (SILVA, 2010).

5.2.1.1.4 Em razão das ceramistas/informantes não dominarem a língua portuguesa e dos pesquisadores não falarem Karajá, o auxílio de um tradutor/tradutora foi solicitado em todas as situações de denominação dos grafismos. Esta pessoa também auxiliou na grafia das palavras em Karajá.

5.2.1.2 Desenhos de grafismos em papel

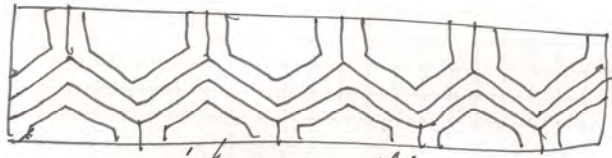
Etapas desta atividade:

5.2.1.2.1 Após fotografar a ceramista *Mahiru*, da aldeia Santa Isabel do Morro, pintando os grafismos nas cerâmicas por ela modeladas, foi solicitado que ela desenhasse, em folha de papel, os padrões por ela conhecidos e que são por ela usados na ornamentação das *ritxoko*.

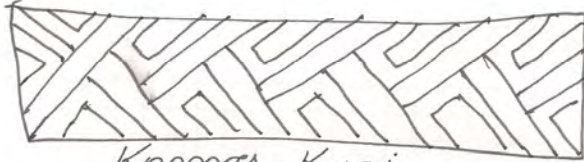
A tradução foi realizada primeiramente por *Korihele*, barqueiro contratado pela FUNASA, em Santa Isabel do Morro. Posteriormente, por *Hanaderu*. *Mahiru* desenhou e denominou, em Karajá, onze motivos em duas pranchas de papel (SILVA, 2010: 87-88). Contudo, só soube o significado de um grafismo. Assim como a modelagem das bonecas, ela informa que o grafismo também foi ensinado por uma de suas avós. Embora sabendo desenhar os padrões, ela não conseguia se lembrar de seus nomes. Frequentemente, ela solicitou ajuda de sua mãe, que não sendo ceramista, sabia as denominações dos padrões. Abaixo, os grafismos desenhados por *Mahiru*:

MAHI RU  
13/06/10

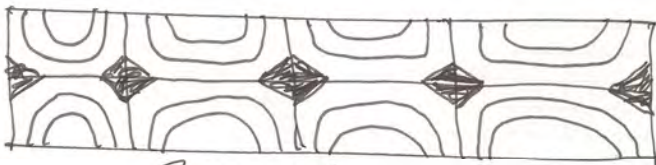
(1)



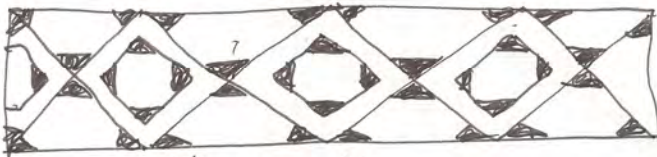
Okuni broniti



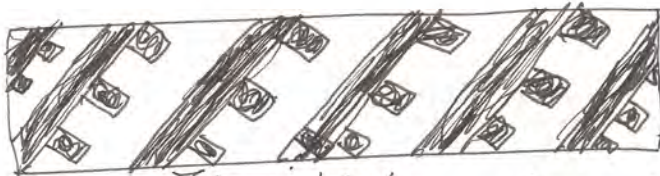
Konna Kupri



Rona jué



Kyrene Kyrene



Sjare Kohasa (LAGARTIA)



Tupreke roko  
Tupreke



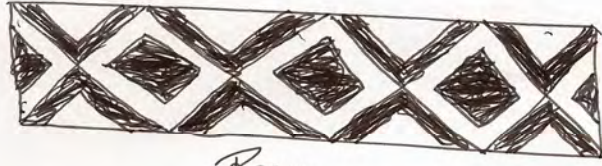
mahiru

113/10/

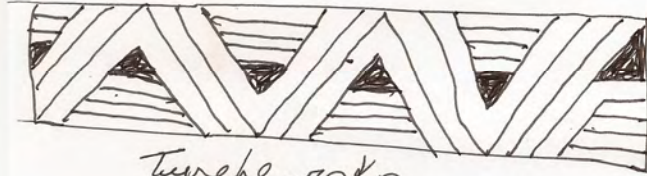
06

2010

(2)



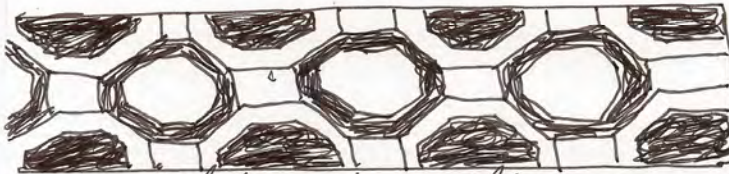
Raru



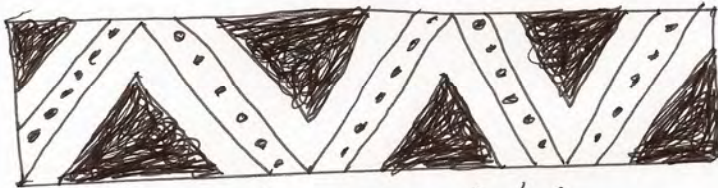
Tyrehe-roko



Raru iriti rōe



Ōtubana bro riti



Tyrehe roko lyka'i

Como esta atividade foi realizada no interior da moradia de *Mahiru*, logo que ela começou a desenhar várias mulheres de sua relação de parentesco, apareceram e também participaram da realização dos desenhos. Crianças pequenas solicitaram papel e caneta e começaram fazer os seus traçados.



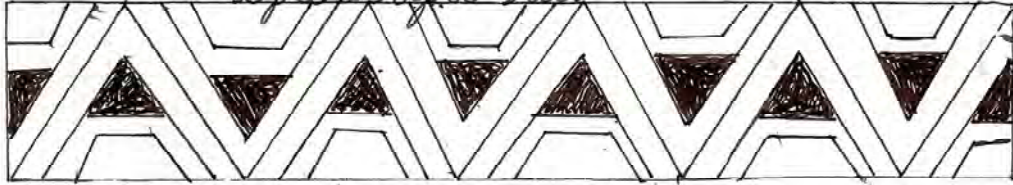
*Ao fundo, Narubia desenhando*  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / junho de 2010

*Narubia Manawairu Karajá*, quinze anos de idade, filha mais velha de *Mahiru* foi quem primeiro pediu para produzir os grafismos no papel. Ela desenhou e denominou cinco padrões. Em seguida, *Habearu*<sup>23</sup> (sete anos), *Iolary* (sete anos) e *Jumale* também entregaram seus desenhos.

---

<sup>23</sup> Sobrinha de *Mahiru*.

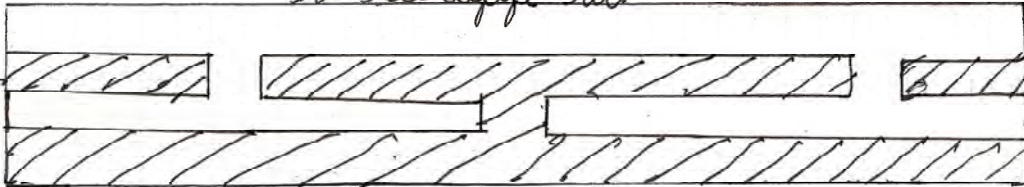
*tyrehe ryko riti*



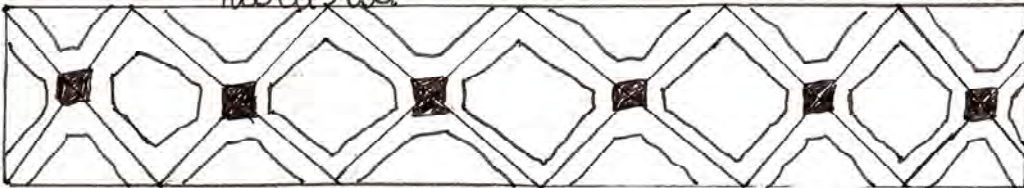
*karoko riti*



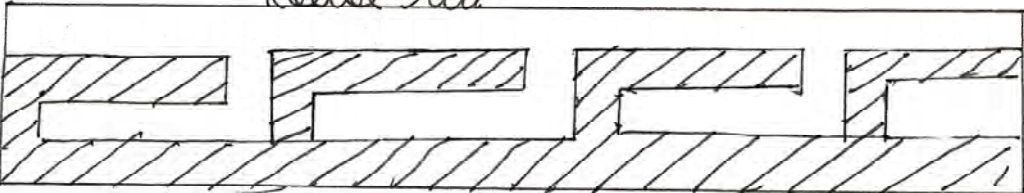
*ko roropye riti*



*haru riti*



*koekoeri riti*

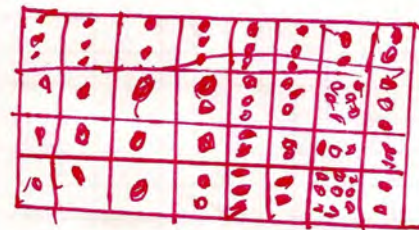
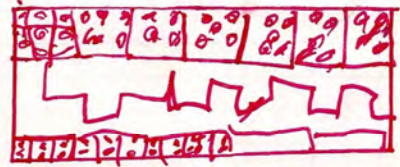
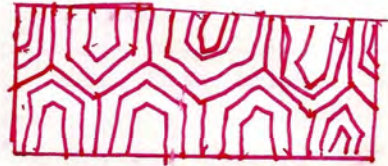


*Narubia Maruaira K.*  
MNAWAIRU KARANA'  
15 AOS  
13/06/2010



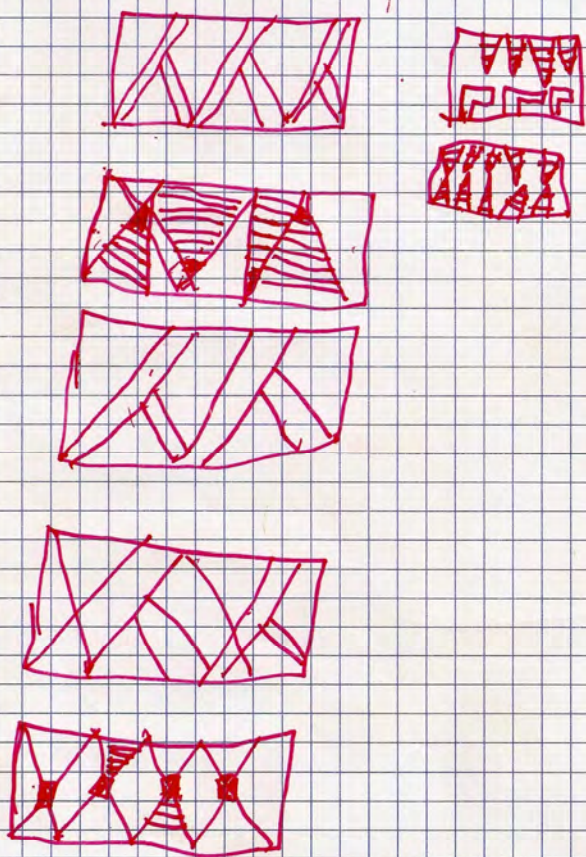
# Habearu

(SOBRINHA DA MAHIRU)  
13/06/2010  
7 ANOS

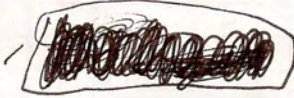


# IDLAR

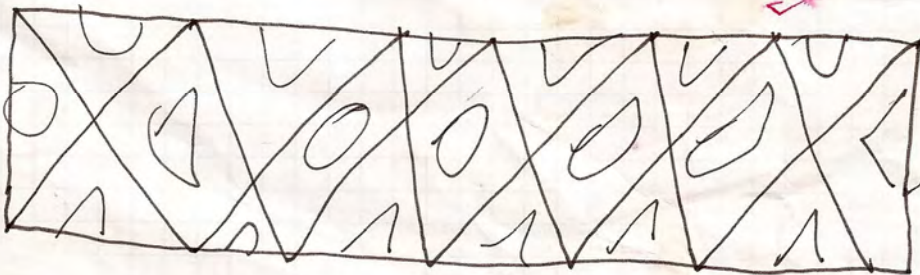
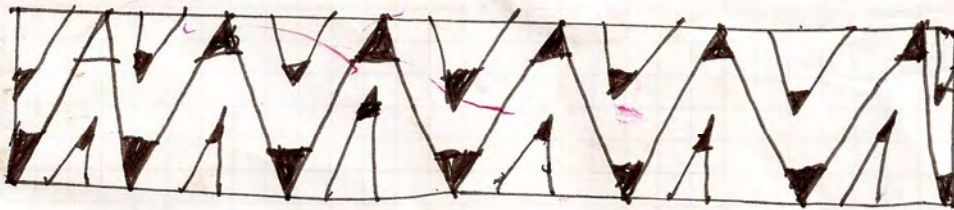
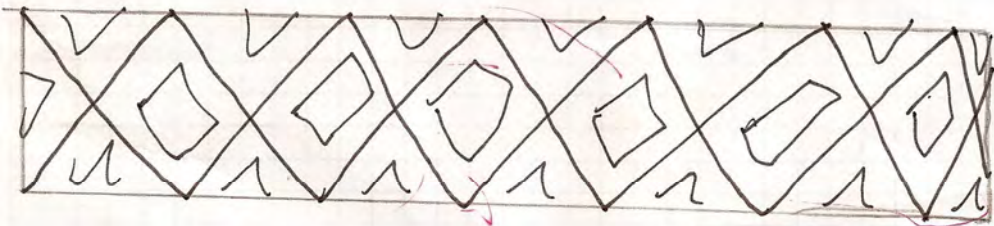
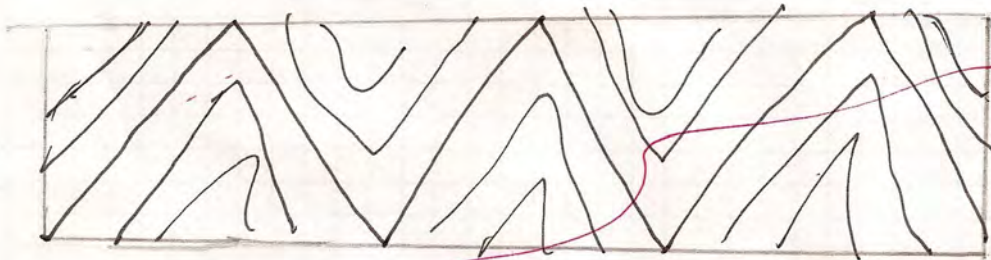
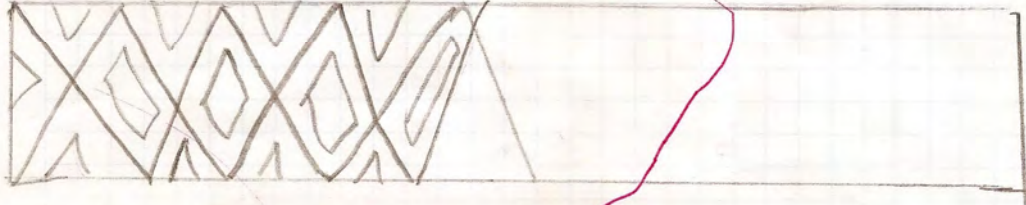
7 ANOS  
23/06/20







Female





5.2.1.3 *Fotografias de grafismos desenhados e pintados na mureta da Pousada Recanto do Sossego*<sup>24</sup> e solicitação à *Mahiru* para denominação dos padrões.

Etapas desta atividade:

5.2.1.3.1 Na viagem de campo realizada no período de 26 a 30 de março de 2010, Telma Camargo da Silva fotografou os grafismos Karajá que decoram as muretas do quiosque da referida pousada. Estas imagens foram impressas, recortadas (deixando só a parte fotografada do grafismo) e levadas para Santa Isabel do Morro, na viagem de campo de 11 a 18 de junho de 2010.

5.2.1.3.2 As imagens fotográficas foram mostradas a *Mahiru* que identificou os grafismos e especificou se os mesmos são usados em pintura corporal, na decoração de bonecas e ou em ambos (SILVA. 2010:93-98). *Hanaderu* fez a tradução.

## **5.2.2 Metodologia utilizada nas aldeias *Buridina* e *Bdè-Burè* (Aruanã, GO)**

O registro etnográfico foi realizado de acordo com os seguintes procedimentos:

5.2.2.1 Acompanhamento de todo o processo do modo de fazer de cinco bonecas pela ceramista *Welaki* Karajá (Iraci) para identificar os padrões usados na pintura. Como a queima não ocorreu satisfatoriamente, optou-se pela identificação de uma peça de autoria dessa ceramista pertencente ao Museu do Centro Cultural *Maurehi*.

5.2.2.2 Identificação dos padrões de grafismo das coleções de Mário Ferreira Simões de 1954 e 1956 pertencentes ao acervo do Centro Cultural Jesco von Puttkamer da PUC-Goiás. Essas coleções foram feitas por duas ceramistas consideradas mestras, a saber: *Kuanijiki* e *Berixá* da aldeia Santa Isabel do Morro. As peças das coleções foram fotografadas por Manuel Ferreira Lima Filho com assistência de Michelle Nogueira Resende. As fotos foram selecionadas e inseridas em planilhas para a identificação em campo pela ceramista *Dyryty* Karajá (Jandira), considerada uma mestra na aldeia de *Bdè-Burè*. *Herejiki* Karajá (Iraci) traduziu e complementou os dados.

---

<sup>24</sup> A Pousada Recanto do Sossego está localizada na Avenida Aeroporto, nº 37, Setor Santo Antonio, em São Felix do Araguaia (MT).

5.2.2.3 Identificação dos padrões de grafismo das bonecas produzidas pela ceramista *Karixama* Karajá da aldeia *Buridina*.

5.2.2.4 Uma vez identificados os padrões, eles foram associados com alguns desenhos contidos nas etnografias Karajá e com os desenhos de *Boloniro* Karajá, da aldeia Santa Isabel do Morro, coletados por Manuel Ferreira Lima Filho no início da década de 1990.



*Dyryty* Karajá (*Jandira*), ceramista da Aldeia *Bdè-Burè*, Aruanã, GO  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / julho de 2010



*Boneca de autoria de Karitxama, Aldeia Buridina, Aruanã, GO*  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho/ julho de 2010



*Hiwelaki Karajá (Iraci) modelando uma ritxoko*  
Aldeia Buridina, Aruanã-GO  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / julho de 2010





*Detalhes da figura mitológica Hiré. Boneca modelada por Iraci Hiwelaki Karajá  
Aldeia Buridina, Aruanã, GO  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / julho de 2010*

### **5.3 Considerações sobre os padrões de grafismo registrados**

Os dados levantados e o trabalho de campo centrado na identificação e denominação de padrões gráficos aplicados na decoração das *ritxoko* permitem algumas considerações:

#### **5.3.1 Quanto aos grafismos**

##### **5.3.1.1 As associações variáveis**

Um mesmo padrão recebe um nome distinto de acordo com diferentes informantes. Isto pode ser visto na maioria dos grafismos que foram mostrados para serem identificados pelas ceramistas, conforme aparece na planilha. Por exemplo, como indicado abaixo, o mesmo padrão é identificado como *Tyrehé-hokó* (*pintura de morcego*), *Haru* e *Koé Koé*.



LOCALIZAÇÃO DO GRAFISMO	NOME DO PADRÃO	SIGNIFICADO	NOME DA /DO INFORMANTE
PERNA LATERAL	<i>Tyrehé-hoó</i> (fala masculina) <i>Tyrehé-hokó</i> (fala feminina)	Pintura do morcego	1) <i>Iracema Hakóti Karajá</i> 2) <i>Hamunjaka</i> (filho de Iracema)
	<i>Haru</i>		<i>Mahuederu</i> <i>Mawysi</i> (filho de Mahuederu auxiliou na tradução e na grafia)
	<i>Koé-Koé</i>	Zigue-zague	<i>Lawarideru</i> <i>Korihele</i> (auxiliou na tradução e na grafia)
	<i>Tyrehé-ròkò</i>	Morcego <i>Irokò</i> (caçula)	<i>Kaimoti</i> <i>Sokrowé</i>
	<i>Tyreherêko</i> Obs: A pintura é feminina quando é pintura corporal	Morcego	<i>Coaxiro</i> <i>Txiarawa</i> (auxiliou na tradução e na grafia)

Esta constatação sugere que a denominação acompanha a perspectiva do olhar e da percepção da informante, ocorrendo as “associações variáveis” (BOAS, *apud* FÉNELON COSTA 1978:114). Pode ser, no caso do exemplo acima:

- a) A percepção de uma forma, *Haru*, que sugere o triângulo;



b) Pode ser também a repetição da forma, formando um zigue-zague (*Koè-Koè*):

:



Este exemplo *Koè-Koè* serve também para ilustrar o fato de que um mesmo padrão pode ter múltiplas variações e interpretações, como nos exemplos abaixo:





*Desenho Koè-Koè feito numa figura mitológica*  
(Coleção Mário Ferreira Simões, 1954/1957)  
Centro Cultural Jesco von Puttkamer (PUC-GO), Goiânia, GO  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / maio de 2009



*Desenho Koè-Koè feito por Boloniro Karajá*  
Instituto Goiano de Pré-História e Arqueologia – PUC-GO, Goiânia, GO  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / 1990



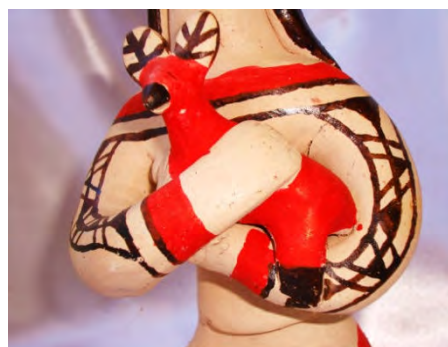
*Desenho Koè-Koè aplicado numa ritxoko representando um homem*  
(Coleção Mário Ferreira Simões, 1954/1957)  
Centro Cultural Jesco von Puttkamer (PUC-GO), Goiânia, GO  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / maio de 2010



*Desenho Koè-Koè feito por Boloniro Karajá*  
Instituto Goiano de Pré-História e Arqueologia – PUC-GO, Goiânia, GO  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / 1990

- c) Pode ser a associação feita com um elemento da natureza, no caso exemplificado, um animal, o morcego (*Tyrehé-ròkò*).

d) Pode ser, em outro exemplo, a indicação de contato inter-étnico como se depreende da afirmação de Iracema *Hakóti* que, ao nomear o grafismo das figuras abaixo, diz que o mesmo é uma pintura *Kamayurá* (Xingu). Ela diz explicitamente que esse grafismo existe em decorrência da presença de mulheres *Kamayurá* na Aldeia Santa Isabel do Morro, referindo-se a *Mavirá* e sua filha *Kaimoti*.



LOCALIZAÇÃO DO GRAFISMO	NOME DO PADRÃO:	SIGNIFICADO	NOME DA INFORMANTE	ALDEIA	DATA	LOCAL DE COLETA DA INFORMAÇÃO E NOME DA PESQUISADORA
LATERAL NO BRAÇO (vertical)	Pintura do Xingu (Kamayurá)		1) <i>Iracema Hakóti Karajá</i> 2) <i>Hamunjaka</i> (filho de Iracema)	1) Itxalá 2) Itxalá – Sta. Terezinha (MT)	31 de maio de 2010	Museu Antropológico Telma Camargo da Silva

A evidência empírica de que existe uma variação na denominação de um mesmo grafismo segundo a perspectiva do informante, foi anteriormente observada por Fénelon Costa, que afirma que os mesmos padrões podem ser denominados de modo diferente por diversos informantes, na mesma aldeia, o que já havia sido tratado por Boas como



“associações variáveis”, um fenômeno comum entre povos indígenas da América do Norte, como é o caso dos índios da Califórnia (FÉNELON, 1968).

Esta constatação sobre as *associações variáveis* aponta para a complexidade e dificuldade a ser superada pelos estudos focados na análise e interpretação da relação entre a cosmologia Karajá e os padrões gráficos. Embora, os estudos de Toral (1993) apontem para a relação entre os grafismos, os mitos e o contato interétnico, observamos a necessidade de um maior aprofundamento das pesquisas e das reflexões acerca dos motivos gráficos e as *ritxoko*.

### 5.3.1.2 A relação entre os nomes dos grafismos e a natureza

A coleção de nomes levantados que indica relações com a flora e a fauna assinala a predominância dos animais. Embora formado por um conjunto relativamente pequeno, pode-se observar que existe uma tendência maior em relacionar os nomes dos grafismos a animais que vivem na água, como indica o quadro a seguir:

CATEGORIA	TRADUÇÃO / LUGAR MÍTICO / COSMOLOGIA	NOME EM KARAJÁ
Referência a ANIMAIS	<b>CÉU</b> Flamingo (Não seria Colhereiro?)...  Morcego.....  Urubu.....  Passáro (não sabe qual).....  Pássaro (não sabe qual).....	<b>CÉU</b> <i>Wekró-wekró</i>  <i>Tyrehé-hóo / Tyrehé-hokó</i>  <i>Rará ou Rarajie</i>  <i>Haradie</i>  <i>Kuká</i>

	<p><b>TERRA</b></p> <p>Pintura de tatu ..... <i>Ohã</i></p> <p>Tamanduá..... <i>Wariri</i></p> <p>Lagarta..... <i>Ijaré Kohasa</i></p> <p>Jaboti ..... <i>Kotubuma Brorite</i></p> <p><b>ÁGUA</b></p> <p>Tipo de peixe (para uns) ..... <i>Walarodidi ou Wylyhajiji</i> e tipo de formiga (para outros)</p> <p>Pirarucu (desenho) ..... <i>Hatykysi</i></p> <p>Piau (desenho)..... <i>Bywy</i></p> <p>Pirarucu (desenho) ..... <i>Benory Yri</i></p> <p>Pacu (desenho) ..... <i>Haru</i></p> <p>Jibóia..... <i>Hawwynimyrará / Hawykynimyrará</i></p> <p>Tucunaré ..... <i>Hawykyni Marahã /hawaynimyrará</i> <i>Waurá benorá</i></p>	<p><b>TERRA</b></p> <p><i>Ohã</i></p> <p><i>Wariri</i></p> <p><i>Ijaré Kohasa</i></p> <p><i>Kotubuma Brorite</i></p> <p><b>ÁGUA</b></p> <p><i>Walarodidi ou Wylyhajiji</i></p> <p><i>Hatykysi</i></p> <p><i>Bywy</i></p> <p><i>Benory Yri</i></p> <p><i>Haru</i></p> <p><i>Hawwynimyrará / Hawykynimyrará</i></p> <p><i>Hawykyni Marahã /hawaynimyrará</i> <i>Waurá benorá</i></p>
Referência à FLORA	Cipó Coité Preto	<i>Wery</i> <i>Ixalabu</i>

	Espinho	<i>Anontí</i>
--	---------	---------------

### 5.3.1.3. Diferentes grafias para o mesmo nome

De acordo com o tradutor, a grafia de um mesmo nome encontra também variações, como os exemplos abaixo em relação às palavras *Tyrehé-hokó* (também escrita como *Tyreherêko*) e *Itxalabu* (também escrita com *Isalybá, Ixalabu*).



LOCALIZAÇÃO DO GRAFISMO	NOME DO PADRÃO	SIGNIFICADO	NOME DA /DO INFORMANTE	ALDEIA	DATA	LOCAL DE COLETA DA INFORMAÇÃO E NOME DA PESQUISADORA
PERNA LATERAL	<i>Tyrehé-hoó</i> (fala masculina)  <i>Tyrehé-hokó</i> (fala feminina)	Pintura do morcego	1) <i>Iracema Hakóti Karajá</i>  2) <i>Hamunjak a</i> (filho de Iracema)	1)Itxalá  2)Itxalá – Sta. Terezinha (MT)	31 de maio de 2010	Museu Antropológico Telma Camargo da Silva
	<i>Tyrehé-ròkò</i>	Morcego Irokò (caçula)	<i>Kaimotí Sokrowé</i>	Santa Isabel do Morro (TO)	12 de junho de 2010	Aldeia Santa Isabel do Morro Nei Clara de Lima
	<i>Tyreherêko</i>	Morcego	<i>Koaxiro</i>	Santa Isabel do	12 de junho de	Aldeia Santa Isabel do Morro



	Obs: A pintura é feminina quando é pintura corporal		<i>Txiarawa</i> (auxiliou na tradução e na grafia)	Morro (TO)	2010	Nei Clara de Lima Rosani Moreira Leitão
--	---	--	--	------------	------	--



LOCALIZAÇÃO DO GRAFISMO	NOME DO PADRÃO:	SIGNIFICADO	NOME DA INFORMANTE	ALDEIA	DATA	LOCAL DE COLETA DA INFORMAÇÃO E NOME DA PESQUISADORA
PEITORAL (Frente)	<i>Itxalabu</i>		<i>Mahuederu</i>  <i>Mawysi</i> (filho de Mahuederu auxiliou na tradução e na grafia)	Santa Isabel do Morro (TO)	12 de junho de 2010	Aldeia Santa Isabel do Morro Telma Camargo da Silva
	<i>Isalybá</i>		<i>Lawarideru</i>  <i>Korihele</i> (auxiliou na tradução e na grafia)	Santa Isabel do Morro (TO)	13 de junho de 2010	Aldeia Santa Isabel do Morro Telma Camargo da Silva
	<i>Ixalabu</i>	Coité preto	<i>Kaimoti</i>	Santa Isabel do Morro (TO)	13 de junho de 2010	Aldeia Santa Isabel do Morro Nei Clara de Lima
	<i>Ixalabu</i>	Coité preto Pintura corporal masculina usada no peito	<i>Coaxiro</i>  <i>Txiarawa</i> (auxiliou na tradução e na grafia)	Santa Isabel do Morro (TO)	12 de junho de 2010	Aldeia Santa Isabel do Morro Nei Clara de Lima e Rosani M. Leitão

#### 5.3.1.4 Padrões considerados tradicionais

Como observado anteriormente, as coleções estudadas e os desenhos apresentados pelas etnografias Karajá indicam alguns grafismos que são considerados tradicionais e marcadores de identidade étnica e de gênero. Esta relação entre grafismo e processo identitário reafirma através do desenho ornamental a singularidade do sistema cultural Karajá. SAVIOLA (1995:45).

##### a) *Dikohulyly*

Trata-se de um padrão de pintura nos joelhos.



*Pintura de uma faixa larga de cor preta nos joelhos*  
(Coleção Mário Ferreira Simões, 1954/1957)  
Centro Cultural Jesco von Puttkamer (PUC-GO), Goiânia - GO  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / maio de 2010



*Pintura de uma faixa larga de cor preta nos joelhos*  
Centro Cultural Tapirapé-Karajá, São Félix do Araguaia, MT  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / julho 2009



*Pintura de uma faixa larga de cor preta nos joelhos*  
(Coleção Mário Ferreira Simões, 1954/1957)  
Centro Cultural Jesco von Puttkamer (PUC-GO), Goiânia, GO  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / maio de 2010





Desenho *Tarirukutxó* feito na *cuia*. Aldeia Bdê-Burê. Aruanã, GO  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / julho de 2009



*Pintura Tariruku itxó* (Coleção Mário Ferreira Simões, 1954/1957)  
Centro Cultural Jesco von Puttkamer (PUC-GO), Goiânia, GO  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / maio de 2009

c) *Grafismos que reproduzem, nas ritxoko, as pinturas corporais indicativas de identidade de gênero*

A sociedade Karajá identifica através das pinturas corporais as identidades de gênero o que reforça a marcada distinção dos papéis masculinos e femininos nesse grupo (LIMA FILHO 1994). Essa diferenciação de gênero está presente nos rituais, no conjunto de mitos, na fala Karajá, que é distinta entre homens e mulheres, na feitura da cultura material e nas relações do contato interétnico. O uso, na boneca cerâmica, de motivos e padrões gráficos que identificam homens e mulheres se enquadra na reprodução cultural dos valores tradicionais do grupo feito por intermédio das ceramistas.



*Pintura Koé Koé Hawy riti ( Pintura de mulher) de autoria de Karitxama  
Aldeia Buridina, Aruanã, GO  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / julho de 2009*



*Pintura de uma faixa larga de cor preta em homens lutando o ijesu*  
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - IPHAN, Rio de Janeiro, RJ  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / janeiro de 2011



*Pintura de uma faixa preta nos peitos dos homens*  
(Coleção Manuel Ferreira Lima Filho 1989/1990)  
Centro Cultural Jesco von Puttkamer (PUC-GO), Goiânia, GO  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / maio de 2010





*Pintura de uma faixa preta nos peitos dos homens*  
Desenho de Waritaxe Karajá – 11 de novembro de 1989  
Aldeia Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Manuel Ferreira Lima Filho / fevereiro de 2011



*A compositora e intérprete de Cuiabá Estela Ceregatti sendo pintada com grafismos Karajá*  
Serviço oferecido pelas mulheres Iny aos turistas em São Félix do Araguaia, MT  
Foto: Telma Camargo da Silva / junho de 2011



*Modelos de grafismos para a escolha e aplicação sobre o corpo  
Serviço oferecido pelas mulheres Karajá aos turistas. São Félix do Araguaia, MT  
Foto: Telma Camargo da Silva / junho de 2011*

#### 5.3.1.5 Arte comunal e a singularidade da expressão artística: padrões e variações

Assim como a modelagem das bonecas e as formas que elas adquirem, o grafismo aplicado nas *ritxoko* segue padrões tradicionais aos quais são acrescentados elementos da criatividade individual. Segundo as informantes consultadas e nomeadas nesse relatório, exemplos de desenhos tradicionais são: *Haru* (losangos, ou losangos que circunscrevem linhas paralelas; ou losangos que circunscrevem triângulos pretos); *Itxalabu* (busto preto, pintura masculina); *Koé-koé* (nome genérico dado à grega e suas variantes); *wedé-wedé* (pontos). A singularidade da arte da ceramista decorre da sua criatividade na combinação dos padrões tradicionais entre si, na habilidade com que os grafismos são aplicados nas bonecas e a precisão na execução dos traços.

Os exemplos abaixo ilustram esta criatividade no caso do padrão *wedé-wedé*, em que o mesmo é usado de diferentes maneiras: a) em combinação com outras formas; b) com a aplicação de pontos formando uma linha; c) com a aplicação de um ponto dentro de um losango; d) em um conjunto de vários pontos.



Esta habilidade e criatividade na aplicação dos grafismos são identificadas pelos membros do grupo que ao expressarem suas avaliações classificam as ceramistas como “boas” ceramistas. Com esta afirmação, eles destacam e diferenciam as artistas daquelas mulheres que aprenderam o modo de fazer a pintura, como parte do papel feminino Karajá, mas não o executam de forma aprimorada. Desta forma, reconhecem a singularidade das mesmas como artistas no conjunto daquelas que sabem executar o ofício, mas cuja obra não se individualiza.

A avaliação do grupo é expressa, por exemplo, no caso do grafismo abaixo que ao ser mostrado para duas ceramistas mais velhas e indicadas como “boas” ceramistas (*Mahuederu* e *Lawarideru*) recebe o seguinte comentário: *Ela* [a ceramista que fez a boneca] *está aprendendo*.





O conjunto de padrões criados pelos Karajá – grafismos reconhecidos e repassados pela tradição – remete a uma arte comunal que confere ao grupo uma imagem de si mesmo. Neste contexto de produção do saber e do ofício, pessoas identificadas como povo Karajá identificam e nomeiam aquelas ceramistas que melhor atendem às características definidas pelo saber tradicional. A estas considerações corroboram as afirmações de Darcy Ribeiro.

Sobre a arte comunal ele afirma:

Esta arte comunal é a afloração maior das comunidades indígenas. Aquela que lhes confere a imagem do visível de si mesmas, de sua beleza, rigor e dignidade. Cumpre, por isso, três funções elementares: a de diferenciar o mundo dos homens, regidos pela conduta cultural que se constrói a si mesma, do mundo dos bichos, comandados por impulsos inatos, inevitáveis e incontrolláveis. A de diferenciar aquela comunidade étnica de todas as outras, proporcionando um espelho em que ela se vê e se contrasta com a imagem etnocêntrica que tem de outros povos. Cumpre ainda a função geral de dar aos homens coragem e alegria de viver (1986:31).

E sobre a expressão artística na arte comunal, ele continua:

No mundo indígena ela [a idéia ocidental de coisa artística] existe para o etnólogo que olha, reconhece e colhe os objetos “artísticos”; não tanto para os índios que os tem e os usam junto com todos os outros. Esclareça-se aqui que, apesar de usá-los conjuntamente, os índios apreciam distintivamente os espécimes que atendem melhor aos requisitos formais de perfeição de cada gênero e melhor expressam o padrão tradicionalmente prescrito, como também reverenciam muito as pessoas que conseguem fazê-los com tamanha perfeição (Id.:30).

Logo, a ceramista encontra-se na confluência de dois movimentos dos quais decorrem implicações para a demarcação do seu lugar no grupo. Primeiro, ao reproduzir os padrões que lhe foram repassados pela tradição ela contribui para a continuidade da afirmação de uma identidade Karajá e ocupa o seu papel tradicional como reprodutora do mundo simbólico. Um lugar definido pelas relações de gênero em que fazer “famílias de bonecas” com o uso de padrões gráficos tradicionais e presentear as crianças com estas “famílias” é a reafirmação do seu papel na transmissão do conhecimento sobre a constituição do núcleo familiar Karajá, do ciclo de vida e também dos elementos gráficos e formais (a modelagem) que pertencem ao saber comunal.

Segundo, ao ser reconhecida como “boa” ceramista – no nosso entender como uma artista – ela ocupa um lugar singular no sistema simbólico e econômico tradicional próprio do grupo. A procura pelas suas bonecas em detrimento de outras, o dinheiro que entra na sua família e não em outras, e o seu maior poder aquisitivo para consumo de bens industriais são alguns dos elementos que apontam para uma possível configuração de poder e relações de gênero fora da representação tradicional Karajá. Retomando as observações feitas em *Bdè-Burè* (Aruanã-GO), faz sentido, nesse contexto, a afirmação de *Dyryty* (Jandira) que, ao identificar alguns padrões gráficos, reafirma o lugar da artista dizendo que aqueles motivos são "criação dela", ou seja, da ceramista- artista que produziu a *ritxoko*. Este é um aspecto que merece aprofundamento e que relaciona arte, relações de gênero, mundo simbólico e as configurações de poder.

A relação entre tradição e criatividade sugere que a ceramista tem flexibilidade no uso do grafismo aplicado na cerâmica como afirmam os estudiosos (TORAL.1992; TAVEIRA 2002). Para Taveira (2002:26) “(...) se o uso do padrão dos desenhos geométricos deve se submeter ao código social do grupo, é na cerâmica que a interdição cessa e a ceramista combina padrões diversos”.

## 6 A COMERCIALIZAÇÃO

O comércio das *ritxoko* não é recente. Como as fontes bibliográficas indicam, data dos primeiros contatos dos Karajá com segmentos da sociedade não indígena. Inicialmente, o comércio se configura nessa relação como escambo, ou troca de produtos indígenas por produtos industrializados. As relações de troca também se intensificam com os movimentos colecionistas tendo como centros museus europeus, que trouxeram à região Karajá, ainda no final do século XIX e início do século XX, etnólogos como Fritz Krause e Paul Erenrheich. A partir de então as pequenas bonecas de barro cru, feitas das sobras do barro usado na confecção de objetos utilitários, para as meninas brincarem, desperta a curiosidade de colecionadores e o interesse de museus também no Brasil.

Entretanto, como já foi mencionado na introdução deste texto, é por volta da década de 1940 que esse comércio se intensifica passando a adquirir importância cada vez maior como estratégia voltada para a obtenção de renda das famílias Karajá.

Esse é um período de grandes mudanças na história das *ritxoko* e das ceramistas Karajá. É marcado pela transformação das *ritxoko* de barro cru em bonecas de cerâmica; pelo surgimento de um novo estilo caracterizado não só pelas figuras volumosas e arredondadas, mas pela presença de figuras detalhadas e de cenas complexas e por uma produção mais voltada para a venda, ao contrário de antes quando a produção do brinquedo era a motivação principal para a produção das bonecas.

*Kuanajiki*, *Mahuederu*, *Lawarideru*, *Koaxiro* e outras ceramistas mais velhas vivenciaram essas transformações, tendo sido muitas vezes personagens das mesmas, seja como crianças que se entristeciam quando viam as bonecas serem vendidas, como ceramistas jovens que incrementavam a sua produção em virtude de encomendas de compradores ou ainda como protagonistas na criação de um novo estilo nos modos de fazer a boneca de cerâmica.

Conforme observado na aldeia Santa Isabel do Morro e na cidade de São Félix do Araguaia e segundo entrevistas com as ceramistas, há várias formas de comercialização da boneca Karajá sendo as mais usuais a venda direta na casa da ceramista, a venda nas casas de artesanato locais e nas ruas da cidade, principalmente no calçadão da Avenida Araguaia (Beira-Rio), em São Felix, nas proximidades do Restaurante Flutuante, ponto de convergência de pessoas no horário de almoço. Neste comércio que acontece na rua,



as peças são livremente expostas e vendidas nas calçadas, junto a outros objetos artesanais (cestaria, adereços de penas e sementes etc.). Esta última modalidade é mais frequente nos períodos de temporada turística nas praias do rio Araguaia.



*Comercialização de bonecas na avenida Araguaia (Beira-Rio), São Félix do Araguaia, MT*  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2009



*Objetos artesanais e adereços de penas e sementes, comercializados na calçada da Avenida Araguaia (Beira-Rio), São Félix do Araguaia, MT*  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2009

Quando comercializadas nas casas das ceramistas, geralmente as peças são confeccionadas sob encomenda, para lojistas<sup>25</sup> ou representantes de instituições acadêmicas e museológicas, neste caso, para compor coleções etnográficas. A FUNAI é mencionada também como uma instituição que compra muito artesanato Karajá para revender nas cidades. Na venda para lojas de artesanato, os objetos de cerâmica são feitos por encomenda ou oferecidos diretamente na porta das lojas ou, no caso de São Felix, deixados em consignação na Casa de Cultura Karajá e Tapirapé. Esta casa foi construída exclusivamente para a comercialização de artesanato, visando à valorização das culturas e geração de renda para as comunidades envolvidas. Neste local, o preço das peças é fixo, ao contrário do comércio realizado na rua, em que o valor do objeto oscila dependendo do número de objetos adquiridos pelo comprador, e da sua capacidade de convencimento na demanda por redução do preço do produto ofertado.

---

<sup>25</sup> Em São Felix do Araguaia, Noé Rachid, da Casa Monte Líbano, comercializa artesanato indígena de várias etnias e localidades brasileiras.





*Casa de Cultura Karajá e Tapirapé, vinculada à ONG Iny Mahãdu. São Felix do Araguaia, MT*  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2009



*Membros da Associação Iny Mahãdu, responsáveis pelo funcionamento da Casa de Cultura Karajá e Tapirapé. São Félix do Araguaia, MT*  
Foto: Telma Camargo da Silva / março de 2010





*Bonecas à venda na Casa de Cultura Karajá e Tapirapé. São Félix do Araguaia, MT*  
Foto: Telma Camargo da Silva / março de 2010

No decorrer desta pesquisa, e como um de seus desdobramentos, foi realizada uma mostra de bonecas na Sala do Artista Popular do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – IPHAN, na cidade do Rio de Janeiro. A abertura da exposição aconteceu no dia 25 de janeiro de 2011 e contou com a presença de *Idiarrina* Karajá, liderança política de Santa Isabel do Morro, além de *Lubederu*, *Siramaru* e *Belyré*, ceramistas e artesãs daquela aldeia. Esta mostra foi organizada com vistas à divulgação e à comercialização de bonecas em uma região brasileira de forte tradição turística. Foram enviadas 233 *ritxoko* para a exposição, com representações das “bonecas antigas” e suas inúmeras figuras míticas, bonecas encenando a vida cotidiana, além das representações de animais da fauna regional. A comercialização das peças foi feita no período em que durou a exposição, no decorrer de um mês. A mostra inaugurou também a abertura da Sala do Artista Popular para a comercialização das bonecas por tempo indeterminado.



*Bonecas em exposição na Sala do Artista Popular, CNFCP. Rio de Janeiro, RJ*  
Foto: Michelle Nogueira de Resende / janeiro de 2011

Um dado importante a ressaltar é que enquanto um grupo de ceramistas está empenhado em organizar formas coletivas de produção, distribuição e venda das bonecas, as ceramistas mais reconhecidas fazem questão de afirmar que não dependem dessas formas alternativas de venda, uma vez que são procuradas em suas próprias casas ou recebem as encomendas diretamente sem intermediários. Esta atitude parece decorrer do auto-reconhecimento da excelência do seu trabalho, como é o caso de *Mahuederu* e *Lawarideru*.

As entrevistas mostraram também que, nos últimos tempos, as *ritxoko* têm se constituído em importante fonte de renda nas comunidades Karajá. Todas as mulheres com quem conversamos sobre esse ponto foram unânimes em afirmar que parte significativa dos bens consumidos pelas suas famílias advém da venda de suas cerâmicas. Disseram que a renda obtida com a venda das bonecas é sempre superior aos salários recebidos em eventuais aposentadorias ou prestação de serviços gerais. Além de comida de *torí*, como arroz, feijão, macarrão, refrigerantes, entre outras, adquirem também roupas, calçados, mobiliários e aparelhos eletrônicos, como camas, colchões, estantes e aparelhos de televisão e de som.

Ao relacionar os itens adquiridos em sua casa com o dinheiro da venda de bonecas, *Mahuederu* apontou para eles e, identificando cada um, dizia: “estante é *ritxoko*, televisão é *ritxoko*, [aparelhagem de] som é *ritxoko*. *Ritxoko* é dinheiro! *Ritxoko* é ouro! Não é brincadeira não!”

Ao contrário da produção das “ceramistas mestras”, a primeira geração de ceramistas de *Buridina*, que produziam peças não só para a venda mas também para consumo interno, a produção das ceramistas atuais é toda destinada à venda. De acordo com Jandira, a ceramista mais velha da aldeia, antes do falecimento de seu marido, *Arumani*, com os recursos adquiridos com a venda da cerâmica, ela era responsável pela aquisição de tecidos, redes, cobertores e objetos de uso pessoal e da casa, enquanto o marido era responsável pela provisão de alimentos.

Antes, mesmo na época das primeiras ceramistas, a produção das bonecas tinha basicamente um único comprador, um senhor chamado Antônio Pereira que mantinha uma loja de artesanato na cidade de Aruanã. Após a morte do proprietário e fechamento da loja, as peças das principais ceramistas eram procuradas por compradores eventuais nas próprias residências delas. E, atualmente, essa produção é comercializada no bazar do Centro Cultural *Maurehi*.



*Centro Cultural Maurehi*. Aldeia *Buridina*, Aruanã, GO  
Foto: Telma Camargo da Silva / abril de 2010





*Bonecas expostas para venda no Centro Cultural Maurehi. Aldeia Buridina, Aruanã, GO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / abril de 2010

## 7 ASPECTOS DA ORGANIZAÇÃO POLÍTICA ASSOCIADOS À PRODUÇÃO ARTESANAL

O convívio do/as pesquisadore/as com as ceramistas da aldeia de Santa Isabel do Morro permitiu vislumbrar a existência de uma grande mobilização da sociedade Karajá, em especial das mulheres daquela comunidade, em torno da produção de artesanato, principalmente de bonecas cerâmicas. Entendemos que essa mobilização resulta de vários projetos e ações desenvolvidos por órgãos públicos, instituições religiosas e associações indígenas que, nos últimos anos, têm estimulado aquela comunidade a intensificar a sua produção artesanal com vistas à geração de renda e à sustentabilidade da aldeia. Nesse movimento, cabe destacar a atuação da Associação *Iny Mahãdu*, cujos diferentes projetos alcançam todo o território Karajá.

Em Santa Isabel do Morro, esta Associação desenvolve atualmente três projetos: *Sustentabilidade das Mulheres Iny* (atende as aldeias que se situam entre Mirindiba e Macaúba, e também Aruanã), *Arco e Flecha* (coordenado pelo IPHAN-Tocantins) e *Canoa*. O primeiro é voltado para o estímulo e apoio da produção cerâmica, através da realização de oficinas e intercâmbio entre as ceramistas das aldeias, enquanto os últimos são voltados para incentivo da confecção de arco e flecha e da canoa pelos homens. Segundo informações obtidas na Associação, esses projetos objetivam recuperar e preservar modos de fazer tradicionais ameaçados, como é o caso da confecção de canoas. Além disso, a Associação administra, em São Felix do Araguaia, a Casa de Cultura Karajá e Tapirapé, numa gestão que envolve parcerias com a Prefeitura Municipal e com a Igreja Adventista do Sétimo Dia que tem uma sede estabelecida dentro da Aldeia Santa Isabel do Morro.



*Prédio da Igreja Adventista do Sétimo Dia. Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2009

Em Santa Isabel do Morro verifica-se um cenário favorável à organização das mulheres, inclusive com a proposta de criação de uma associação de ceramistas. Na entrevista com *Herejiki*, realizada em outubro de 2009, ela nos informou que faz parte de um grupo que representa as mulheres de Santa Isabel do Morro<sup>26</sup> no projeto *Sustentabilidade das Mulheres Iny*. Várias mulheres da aldeia atribuem à *Herejiki* uma rara habilidade em lidar com as questões políticas, daí o seu papel de porta-voz da categoria nesses projetos<sup>27</sup>. Também fazem parte desse grupo de mulheres *Ahuera* e *Mydideru*, entre outras.

O desenvolvimento de projetos propostos por distintas pessoas e instituições, como é o caso das oficinas do francês Serge Guiraud (Japiru Prod. - Toulouse)<sup>28</sup>; a realização de pesquisas acadêmicas, como o da pesquisadora Chang Whan, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e do nosso próprio projeto, contribuíram para a criação de

---

<sup>26</sup> As outras mulheres que representam a aldeia junto ao Projeto são *Mandideru*, *Ahuera* e *Michelina*.

<sup>27</sup> A ceramista recentemente passou a exercer o papel de *hyry* (xamã). No período que antecedeu os preparativos das danças de Aruanã, no ano de 2009, foi *Heredike* quem estabeleceu contatos com os *idjasó* que se apresentaram nesta ocasião.

<sup>28</sup> Oficinas de cerâmica, onde as ceramistas mais velhas ensinam a técnica para as crianças e oficinas de vídeo e fotografia.



expectativas principalmente pelas mulheres ceramistas tanto de aquisição de cerâmicas, como da solicitação de doação de instrumentos e equipamentos que venham contribuir para a melhoria das suas condições de trabalho. As demandas apresentadas à nossa equipe – doação de carrinhos de mão e construção de um forno coletivo – em reunião de julho de 2009 - foram reforçadas posteriormente em diferentes circunstâncias e ocasiões.

A reunião realizada com os pesquisadores, em julho de 2009, em Santa Isabel do Morro foi emblemática desta vontade e capacidade de articulação das ceramistas. Atendendo a solicitação de um encontro para apresentação do projeto, as mulheres compareceram e demonstraram o seu interesse na realização da pesquisa sobre as bonecas. Durante esta reunião foi mais uma vez formalizada a anuência e um documento foi assinado pelo então cacique *Woubedu*.

Percebe-se também o alcance regional da organização das mulheres de Santa Isabel do Morro, principalmente pelas ações desenvolvidas pela Associação *Iny Mahãdu*, que incluem reuniões e encontros de artesãs de diferentes aldeias Karajá e até com aldeias de outros povos.



*Michelina, da Associação Iny Mahãdu fala em Reunião de mulheres ceramistas organizada pela equipe de pesquisa do projeto. Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO*  
Foto: Rosani Moreira Leitão / julho de 2009



*Ijanaru, Angélica e Koaxiro em Reunião de mulheres ceramistas  
Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2009*



*À esquerda da foto, Waxiaki, diretora da escola. À direita,  
o cacique Woubedu assina o termo de anuência para  
a pesquisa. Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO  
Foto: Telma Camargo da Silva / julho de 2009*

## 8. CONSIDERAÇÕES GERAIS E SUGESTÕES PARA POLÍTICAS DE SALVAGUARDA

### 8.1 A produção das *ritxoko* e a configuração política dos grupos familiares (ou configuração política interna às aldeias)

Os Karajá, à maneira de outros povos Jê do Brasil Central como os Krahó, Xerente e Xavante, têm sua organização social e cultural centrada nos grupos familiares que apresentam o princípio da matrilocalidade ou uxorilocalidade. Sua organização política é formada por grupos de homens e formalizada e performatizada no pátio ou na casa dos homens, em oposição ao mundo feminino cujo poder político se instaura a partir dos espaços domésticos.

Entre os Karajá, a uxorilocalidade estabelece uma tensão entre os homens da mesma geração, assim como na relação sogra/genro. Embora o casamento seja endogâmico, ele é muito comum entre cônjuges de aldeias distintas evitando grandes disputas internas na mesma aldeia. Mas se as disputas se tornam insustentáveis o grupo se divide e novas aldeias são formadas e nomeadas, com nomes de algum parente mais velho ou liderança importante. Segue-se o princípio do mito de origem das aldeias da superfície. O mito de ocupação do território e de criação das aldeias se atualiza pela continuidade da dispersão e pelo surgimento de novas aldeias, seguindo o curso do rio no mesmo território, legitimando a versão mítica que narra a saída dos Karajá do fundo do *Berohoky*. Esses princípios demarcam grupos familiares bem definidos, que orientam o comportamento dos membros evidenciado em outras esferas como o xamanismo, a relação com outras aldeias, a delimitação do território e ainda o modo de lidar com agências externas.

É nesse contexto cultural e social que podemos associar a produção das *ritxoko*, as bonecas de cerâmica. Primeiro, como ação lúdica e educativa voltada para jovens e crianças e, segundo, como estratégia de ampliação da renda das famílias.

Em primeiro lugar, como já explicitado, em item anterior desse texto, o motivo primeiro da origem e continuidade das práticas associadas às *ritxoko* e aos seus modos de fazer está centrado nos mais jovens. “...*Se não existissem crianças não haveria ritxoko*” como enfatizou *Kuanajiki*, a ceramista mais idosa de Santa Isabel do Morro, focando na criança o cuidado de seu bem estar e portanto na reprodução cultural do grupo. Além de se configurarem enquanto brinquedos, as *ritxoko* também são



compreendidas e usadas de forma educativa e pedagógica, na transmissão dos conteúdos mais importantes do mundo material e simbólico do Povo *Iny*. Conforme Mahuederu, ceramista mestra, que se considera uma professora da arte de fazer *ritxoko*, as mulheres *Iny* fazem as bonecas “*para facilitar a aprendizagem dos mais jovens*” e para que eles conheçam a história dos *Iny*.

Em segundo lugar, as *ritxoko* também são compreendidas e usadas como estratégia de mais um importante suporte financeiro familiar. “*Ritxoko é ouro*”, afirma Mahuederu, quando se refere à possibilidade de acesso a diversos itens de consumo, cuja aquisição se dá pela compra viabilizada pelos recursos que ela e outras ceramistas obtêm por meio do seu ofício e da comercialização de suas peças.

Como vimos anteriormente, esse comércio não é recente, tendo sido instituído e incorporado ao mundo Karajá há muitas décadas. No caso específico dos modos de saber fazer *ritxoko*, trata-se de uma atividade feminina que foi incrementada pelo contato interétnico. O processo de monetarização da aldeia, observado pela intensificação do contato interétnico do qual a venda das bonecas de cerâmica faz parte, se por um lado trouxe suporte financeiro e material para as famílias, também pode fomentar o desequilíbrio na relação homem/mulher e acirrar conflitos entre os grupos familiares.

A pesquisa mostrou que, embora esses conflitos existam e sofram influências diárias de lógicas externas de mercado, eles são cotidianamente acomodados e rearranjados internamente a partir de lógicas próprias do universo cultural *Iny*. Entretanto, tanto a possibilidade de intensificação dos conflitos entre os grupos de disputas internas de poder, como a capacidades das comunidades envolvidas em negociar e gerenciar esses conflitos a partir de uma orientação cultural própria, precisam ser seriamente consideradas em políticas de salvaguarda, notadamente quando entram em ação os atores de agências não indígenas, como exemplos, FUNAI, FUNASA, IPHAN, Universidades, Petrobrás, MinC, prefeituras, entre outros.

Ressaltamos em alguns momentos de nossos relatórios técnicos disputas internas envolvendo as famílias das ceramistas tanto na aldeia de Santa Isabel do Morro quanto em *Buridina*, já instituídas internamente pela configuração atual de poder dos grupos familiares, mas vulcanizadas por atividades ligadas ao possível registro do modo de fazer as bonecas. Nesse sentido, destacam-se tanto na Ilha do Bananal, como em Aruanã, os processos de escolha das pessoas que participariam da exposição *ritxoko: arte e ofício do povo Karajá* realizada na Sala do Artista Popular (do Centro Nacional

de Folclore e Cultura Popular, IPHAN-RJ) e outras atividades que, embora não diretamente ligadas ao projeto, mantiveram interfaces como o mesmo, como é o caso das comemorações dos *40 anos do Museu Antropológico* da Universidade Federal de Goiás e homenagens feitas aos Karajá no âmbito desta programação.

Tais considerações nos permitem reforçar o que as etnografias já apontavam sobre o caráter familiar da organização social Karajá, o que inviabiliza projetos que partem do pressuposto de uma organização comunitária coletiva no sentido geral da palavra. Isso não quer dizer que não exista uma organização coletiva entre os Karajá.

O caráter coletivo está presente, por exemplo, nas práticas rituais e na busca de soluções de problemas que envolvem interesses de toda a coletividade como é o caso das questões ligadas ao território e à defesa das terras indígenas. Entretanto, essas questões gerais e de interesse coletivo são recortadas, fragmentadas e organizadas internamente a partir das famílias extensas e dos grupos de segmentos familiares. Nesse sentido, toda e qualquer ação de salvaguarda do processo do modo de fazer as *ritxoko* deverá observar esse princípio estruturante do grupo.

Outra questão evidenciada pela pesquisa é a existência de uma sobreposição de atividades das agências que orientadas por *modus operandi* distintos muitas vezes causam confusões entre as comunidades indígenas apresentando por isso resultados ineficazes. Neste caso, qualquer ação de salvaguarda deverá compor uma agenda positiva com organizações indígenas e outras agências como FUNAI, FUNASA, MinC, IPHAN, universidades, governos estaduais e municipais de Goiás, Tocantins e Mato Grosso.

Assim cabe ainda ressaltar que dificilmente algum projeto de salvaguarda da cultura material dos Karajá terá sucesso se não for articulado a projetos sérios, éticos e de permanente apoio à saúde coletiva dos grupos envolvidos, de modo especial relacionada questão do alcoolismo, DST e drogas. As ações de salvaguarda das bonecas Karajá também devem estar diretamente associadas com a proteção das Terras Indígenas (T.I.) e com ações integradas de preservação ambiental.

## **8.2 Organização das ceramistas em torno da produção das *ritxoko***

A temática das bonecas de cerâmica mobiliza a sociedade Karajá, especialmente as mulheres, como ficou demonstrado desde julho de 2009, quando em Santa Isabel do Morro solicitamos uma primeira reunião com vistas à apresentação do nosso projeto às

mulheres e à comunidade. Em pouco tempo as ceramistas se mobilizaram passando o convite umas as outras e garantindo a presença de um grande número de mulheres na reunião. Nesta ocasião foi manifestado o interesse na realização da pesquisa sobre as bonecas e, mais uma vez, foi formalizada a anuência da comunidade por meio de um documento assinado pelo então cacique *Woubedu*. A reunião contou também com a presença e intervenções de Michelina e *Waxiaki* Karajá, respectivamente, representante da Casa de Cultura Karajá e Tapirapé e diretora da Escola Estadual *Maluá*, na ocasião.

A pesquisa também apontou para uma tendência de organização política das ceramistas em formas de associação que lhes possibilitem o estabelecimento de redes e relações favoráveis a distribuição e valorização dos seus produtos. Essa mobilização resulta de vários projetos e ações desenvolvidos por órgãos públicos, instituições religiosas e associações indígenas com vistas à geração de renda e à sustentabilidade das aldeias.

Entretanto, esse desejo não agrega o total das ceramistas, sendo mais presente entre as mais jovens e/ou ainda não plenamente reconhecidas no seu ofício, enquanto outras, que gozam de pleno reconhecimento intra e extra-aldeias, não apresentam muito interesse nessa forma de organização. Essas últimas costumam recorrer às relações e redes já estabelecidas, ao longo de muitos anos, com instituições e pessoas que compram, encomendam, indicam e divulgam a sua produção. Elas afirmam com orgulho que não precisam disso, pois são procuradas pelos compradores, muitas vezes em suas próprias casas. Em alguns casos, essa independência das ceramistas reconhecidas é potencializada pela existência de esposos ou genros, e outros parentes, que transitam em distintos espaços fora das aldeias levando suas peças para serem vendidas e garantindo compradores extras e melhores preços.

### **8.3 Considerações e sugestões para políticas de Salvaguarda**

A pesquisa revelou sérios pontos de tensão social advindos, por exemplo, de conflitos de lideranças e cisões internas às aldeias; desagregação do indivíduo e do grupo em virtude do abuso do consumo de álcool e, por vezes, da prostituição e ausência de políticas públicas eficazes para lidar com as consequências do contato com a sociedade envolvente. É evidente que essas tensões não aparecem como fatos desconexos do contexto de reprodução da cultura material e de transmissão dos saberes



associados à confecção das bonecas Karajá. E se o que se pretende é salvaguardar o modo de fazer e os conhecimentos tradicionais das ceramistas, operar sobre essas tensões e promover ações de valorização dos indivíduos detentores desse saber é essencial.

Assim, tendo em vista a necessidade de apresentar considerações a respeito das ações futuras de salvaguarda do ofício e dos modos de fazer as bonecas Karajá, a fim de integrar o documento final que comporá o dossiê da solicitação de registro, conforme prevê o Decreto 3.551 de 2000, apresentamos algumas reflexões acerca das aldeias e das comunidades Karajá de Santa Isabel do Morro e adjacências e de Aruanã.

Cabe ressaltar que as futuras políticas de salvaguarda referentes ao ofício e aos modos de fazer a boneca Karajá devem considerar as particularidades sócio-culturais e contexto etnográfico das aldeias e das comunidades em questão.

O povo de *Buridina e Bdè-Burè* ou, como são mais conhecidos, os Karajá de Aruanã (Aruanã-GO) têm vivenciado rivalidades entre as duas famílias pioneiras do local, pelo menos desde o início da década de 1990. Com a morte dos mais velhos, principalmente do então cacique e xamã *Maurehi* Karajá e as novas demandas trazidas com a regularização fundiária, como a criação de gado e a legitimidade ou não do aluguel de pastos, as tensões se agravaram.

Esse processo resultou em uma divisão do poder local e oposição à liderança do cacique Raul Mauri dos Santos (*Hawakati*), que assumiu a chefia depois da morte do seu tio-avô *Maurehi*, por parte de Albertino *Wajurema*, em um primeiro momento e, atualmente, de seu irmão *Tohobari*. Este último emerge como cacique de uma nova aldeia, *Bdè-Burè*, em processo de instalação por ele e familiares mais próximos, em um local em um local chamado *Aricá* situado a aproximadamente 5 quilômetros de *Buridina*, na mesma Terra Indígena.

Em Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, também são frequentes as cisões políticas entre grupos locais, motivando o surgimento de novas aldeias. Como resultados de movimentos dessa natureza surgiram nas imediações de Santa Isabel do Morro as aldeias JK, na década de 1990, sob a liderança do cacique Paulo *Krumare*; *Wataú*, criada em 2008 por *Iwraro*, reconhecido líder político e cacique atual e, ainda, a aldeia *Werebia*, em processo de instalação, tendo o jovem *Xeniké* como seu representante.

Como no plano mítico quando, após a saída do fundo do rio, os Karajá se dividem rio acima e rio abaixo em várias aldeias, ou no plano ritual como no *Hetohoky*,

quando os grupos internos da aldeia se dividem espacialmente na Casa Grande (*Hetohoky*), Casa Pequena (*Hetoriore*) e Casa do Meio (*Heto-Kré*), no plano social a ruptura não significa caos, mas a reprodução do modelo do plano mítico/ritual. Complemento e oposição são vetores componentes no modo de pensar e viver dos Karajá, assim como a grande divisão entre homens e mulheres. As cisões vivenciadas, sejam pelos Karajá de Aruanã sejam pelos de Santa Isabel do Morro, bem como qualquer política pública de salvaguarda de bens culturais dessas comunidades devem ser compreendidas e orientadas considerando-se esses cenários etnográficos.

O artesanato é uma atividade primordial para as comunidades Karajá das aldeias em questão, representando significativo complemento de renda familiar nestas aldeias. A confecção das bonecas de cerâmica é uma das atividades mais lucrativas, representando, muitas vezes, a única ou a mais importante fonte de renda familiar.

Os Karajá de Aruanã, há mais de uma década, desenvolvem um projeto de revitalização cultural e linguística, contam com um centro cultural, mantêm uma loja de artesanato e realizam um conjunto de atividades voltadas para a auto-subsistência e para a valorização da cultura Karajá, o que tem influenciado positivamente as atitudes da população principalmente dos mais jovens com relação a sua identidade.

Apesar da divisão da população em duas aldeias, *Tohobari*, o cacique da aldeia em formação, informou à equipe de pesquisadores que pretende construir um novo centro de artesanato no porto próximo ao guarda-barco Baiocchi, local retomado como Terra Indígena Karajá pela regularização fundiária ocorrida nos últimos anos. Jandira, (mãe de *Tohobari*), nos informou que, uma vez instalada na aldeia nova, pretende reunir as mulheres da família, e outras que também queiram aprender, para ensinar-lhes os ofícios tradicionais, já que domina a maioria deles. Consideramos essa informação relevante, pois Jandira é reconhecida como a melhor ceramista da aldeia. Assim, a divisão de lideranças não significa a não continuidade dos afazeres tradicionais e, do mesmo modo, não impede a construção de novos meios de relações com os agentes do contato, como os turistas. A feitura das bonecas está inserida neste processo nativo de reconstrução étnica permanente.

Tendo em vista essas observações, o plano de salvaguarda do modo de fazer as bonecas Karajá deverá levar em consideração, seja por meio de oficinas, de projetos de revitalização ou mesmo de mapeamento após os dez anos de registro, a estrutura social e cultural dos Karajá de Aruanã seja em sua feição tradicional (família, rede de parentes, formação de lideranças entre outros), sejam aqueles decorrentes do contato interétnico.

Os Karajá de Aruanã, mais que os de Santa Isabel do Morro, estão inseridos em um contexto citadino, de compadrio e de intensa interlocução e constantes conflitos com os demais segmentos populacionais que ali vivem.

Além disso, deve ser considerado o turismo que ocorre anualmente tanto na cidade de Aruanã, como em São Félix do Araguaia, baseado na pesca e no uso das praias do rio Araguaia, o que, por vezes, agrava a faceta destrutiva deste contato com o aumento do consumo de bebidas alcoólicas, de drogas e contágios por doenças sexualmente transmissíveis, entre outros. No que se refere ao consumo cada vez maior de bebidas alcoólicas, principalmente pelos homens jovens, as famílias Karajá de ambas as aldeias vivenciam traumas constantes, como os casos recentes de mortes por assassinato e por afogamento de dois filhos do cacique Raul, ambos em estado alcoolizado.

Daí concluímos que o plano de salvaguarda poderá estimular uma agenda de parcerias na esfera federal com agências como a FUNAI, a FUNASA, o MinC e o Ministério Público Federal e agências públicas estaduais e municipais, no sentido de estabelecer ações coordenadas que, articuladas às organizações indígenas, contribuam para a sua eficácia. As ações de salvaguarda deverão mapear outras iniciativas, sejam de demandas induzidas ou espontâneas com relação ao fabrico das bonecas, uma vez que entre os dois grupos registrou-se a existência de projetos de apoio cultural que incluem a feitura das bonecas como: oficinas promovidas pelas escolas das aldeias, apoiadas pela FUNAI, FUNASA e secretarias estaduais de educação; oficinas promovidas por projetos desenvolvidos pelos próprios Karajá e suas organizações não governamentais, contando com recursos captados através de projetos.

No caso de Aruanã, a população conta atualmente com um ponto de cultura cujas atividades estão sendo desenvolvidas no âmbito da escola com recursos obtidos através da participação em edital público junto ao Ministério da Cultura e administrados pela AAKA - Associação da Aldeia Karajá de Aruanã.

Consideramos que não se pode salvaguardar uma expressão cultural de um povo, como é o caso do ofício e dos modos de fazer as bonecas de cerâmica, sem considerar outras necessidades das comunidades envolvidas, levando em conta seus direitos fundamentais e de autodeterminação. Neste sentido, o intercâmbio cultural já existente com outras aldeias, notadamente Santa Isabel do Morro, reconhecida historicamente e etnograficamente pela presença de ceramistas e sua produção de bonecas, também seja levado em conta no plano de salvaguarda.



Recomendamos ainda, especial incentivo e apoio à confecção da cerâmica utilitária, considerada a mais complexa, de aprendizado e elaboração mais difícil e apontada por muitos interlocutores Karajá como atividade em risco de desaparecimento. Tanto a etnografia realizada nessa pesquisa como estudos de outros autores demonstram que, se no passado a produção cerâmica era toda voltada para artefatos utilitários (potes, panelas, pratos e bacias); rituais (urnas funerárias ou panelas para ossos, panelas usados no ritual do *Hetohoky* e vasilhas para oferendas de comida aos mortos) e de caráter lúdico (bonecas e vasilhas em miniaturas para brincadeiras de crianças), atualmente a sua produção é na maioria destinada a venda.

Dos artefatos utilitários, apenas os potes para armazenar e resfriar água continuam sendo fabricados e ainda são cotidianamente usados nas aldeias pesquisadas. Os demais foram substituídos por vasilhas de alumínio, plástico e outros materiais comprados no mercado. Só as ceramistas mais experientes confeccionam esse tipo de cerâmica e dominam a tecnologia oleira na sua totalidade. As mais jovens sabem fazer a boneca, mas não conseguem elaborar com destreza peças utilitárias e maiores.

Em ambas as aldeias pesquisadas, poucas e idosas ceramistas sabem fazer esse tipo artefato e, portanto, existe o risco dessa tecnologia em parte desaparecer devido a uma possível interrupção na sua produção, caso mulheres mais jovens não venham a adquirir os saberes e habilidades a ela referentes tornando-se capazes de dar continuidade ao ofício de ceramista e à tecnologia oleira das mulheres Karajá, na sua plenitude.

Para o caso de Aruanã são fundamentais políticas de incentivo e apoio à produção cerâmica em geral, já que ali existem apenas três ceramistas reconhecidas e só agora gerações mais jovens estão se interessando pelo ofício e sendo incentivadas a aprendê-lo. Já no caso de Santa Isabel do Morro e aldeias adjacentes, a produção de bonecas de cerâmica ocorre com maior vitalidade e abrange todas as gerações de mulheres (das mestras às aprendizes). Entretanto, o mesmo não ocorre com a produção de objetos utilitários e outras peças maiores, sendo este, portanto, um aspecto que deve ser levado em conta nas possíveis políticas de salvaguarda no que se refere aos modos de fazer a cerâmica e ao ofício da ceramista Karajá.

Os discursos das ceramistas mais experientes sugerem que ensinar a fazer as bonecas de cerâmica não significa apenas ensinar o ofício de ceramista, mas também a conhecer o meio ambiente, as matérias primas, as misturas e características dos ingredientes, os significados culturais expressados nas formas modeladas e nos motivos

gráficos usados na decoração. Também faz parte desse processo de ensino a narração dos mitos e histórias representados nas bonecas, bem como o conhecimento acerca da história do ofício, suas origens, momentos mais significativos, principais mudanças ocorridas, processos de aperfeiçoamento e evolução nos modos de fazer. Nesse sentido, um dos pontos mais importantes a serem considerados nas políticas de salvaguarda diz respeito ao reconhecimento e à valorização dos saberes mais especializados do ofício da ceramista, garantindo as condições de transmissão e continuidade desses saberes.

Outras ações complementares também podem ser incluídas nas políticas de salvaguarda como estratégias que possibilitem as ceramistas (mesmo às mais idosas e que não contam com o apoio masculino na realização das tarefas mais pesadas), condições que favoreçam a continuidade do seu ofício. Assim, devem ser pensadas estratégias de apoio para a) coleta das madeiras para lenha e a coleta e transporte das matérias primas para a confecção das bonecas; b) tratamento oftalmológico e aquisição de óculos para as mais idosas e com perdas da visão, o que diminui não só a capacidade de atuação sobre o acabamento e pintura de suas peças, bem como sobre os processos de formação das ceramistas mais jovens; c) oficinas com especialistas biólogos, botânicos e outros, para intercâmbios e diálogos entre os conhecimentos indígenas e outros conhecimentos produzidos pela considerada ciência ocidental, aprofundando estudos sobre as madeiras e outras matérias primas usadas na produção cerâmica, sobretudo sobre a toxicidade das plantas e de seus produtos, como é o caso da cinza feita do cegamachado, que segundo as ceramistas pode causar irritações coceiras e ferimentos quando entra em contato com a pele; d) promover ações que reflitam positivamente sobre a identidade étnica Karajá, tais como a apresentações do vídeo produzido pelo projeto, não só nas aldeias Karajá, mas também como parte da programação das temporadas de praia no Rio Araguaia, bem como em espaços educativos formais das regiões em questão.

Finalmente, cabe ressaltar que, no caso do desenvolvimento de políticas de incentivos e apoios a projetos referentes aos modos de fazer próprios do ofício da ceramista, é de suma importância o envolvimento dos jovens, não só como principais responsáveis pela continuidade desses saberes e práticas no futuro, mas também como possibilidade de inclusão dos mesmos, uma preocupação sempre presente nas falas de lideranças das aldeias pesquisadas.

#### **8.4 Relação de instituições e pessoas a serem consideradas nas políticas de salvaguarda**

Uma das formas de circulação e comercialização das bonecas escolhida pelas ceramistas é também o alcance regional da organização das mulheres de Santa Isabel do Morro, principalmente pelas ações desenvolvidas pela Associação *Iny Mahãdu*, que incluem reuniões e encontros de artesãs de diferentes aldeias Karajá e até com aldeias de outros povos.

1. Associação *Iny Mahãdu* (com sede em São Félix do Araguaia e presidida por Samuel Karajá) – entidade de abrangência regional, que atualmente desenvolve três projetos: 1) *Sustentabilidade das Mulheres Iny*: atende as aldeias de todo território Karajá, 2) *Arco e Flecha* e 3) *Canoa*: ambos desenvolvidos em parceria com o IPHAN - Tocantins;
2. *Casa de Cultura Karajá e Tapirapé* (com sede em São Felix do Araguaia e administrada e mantidas pela Associação *Iny Mahãdu* em parceria com a Prefeitura Municipal e com a Igreja Adventista do Sétimo Dia);
3. Associação *Iny Bedediny* (com sede na aldeia Wataú e Presidida por *Iwrraro* Karajá). Desenvolveu projetos de resgate e valorização de práticas culturais tradicionais, envolvendo também a produção artesanal. Foi contemplada em 2008 com financiamento obtido através de participação em concorrência pública a edital da Petrobrás;
4. Grupo de mulheres Karajá que representam Santa Isabel do Morro no projeto de *Sustentabilidade das Mulheres Iny*. Formado por *Herejiki*, *Mydideru* e *Ahuera*, entre outras. Atualmente estão discutindo a possibilidade de criação de uma associação de ceramistas;
5. *Associação das Aldeias Karajá de Aruanã* – AAKA (presidida por Renan *Uassuri* Karajá, com sede em *Buridina*), atualmente coordena um ponto de cultura (Programa do Ministério da Cultura) e desenvolve projetos e atividades relacionadas ao fortalecimento das práticas artesanais, à língua e cultura Karajá, em parceria com o Centro Cultural *Maurehi* e com Escola Estadual Indígena *Maluà*;
6. *Escola Estadual Indígena Maluà*, incorpora na sua matriz curricular projetos e atividades voltadas para a valorização da identidade e cultura Karajá, inclusive



- relacionadas aos modos de fazer a cerâmica. Nestas atividades, os professores da escola costumam convidar especialistas para ministrar oficinas, cursos e aulas;
7. *Centro Cultural Maurehi* ou Centro Cultural Indígena de Aruanã (coordenado por Raul Mauri dos Santos *Hawakati*, cacique de *Buridina*). Este centro mantém uma pequena sala de exposições e uma loja de artesanato, além de desenvolver com parcerias diversas projetos de resgate cultural e de revitalização lingüística;
  8. Estadual Indígena *Maurehi* (em 2010, dirigida pela professora Valdirene Leão Gomes), vinculada à Secretaria de Educação do Estado de Goiás, superintendência de Goiás e ao Centro Cultural Indígena de Aruanã, realiza freqüentemente oficinas e outras atividades relacionadas ao fortalecimento das práticas artesanais, à língua e cultura Karajá, em parceria com o Centro Cultural *Maurehi* e com a AAKA;
  9. Fundação Nacional do Índio – FUNAI, cuja Coordenação Técnica Local está sob responsabilidade de João *Weheria*. Essa Coordenação, como ocorria com a anterior Administração Regional da FUNAI (administrada por *Issarire* Karajá) em São Félix do Araguaia, apóia e estabelece parcerias com projetos e iniciativas, seja das próprias comunidades, seja de outras instituições no que se refere à produção não só cerâmica, mas toda a produção artesanal das aldeias.
  10. DSEI-FUNASA - Distrito Sanitário Especial Indígena do Araguaia – FUNASA – atualmente sob responsabilidade Leila Fonseca. Uma instituição muito presente no dia a dia das aldeias pesquisadas e que via de regra apóiam os projetos ali desenvolvidos;
  11. Projetos propostos por distintas pessoas e instituições, como é o caso das oficinas realizadas por solicitação do francês Serge Guiraud (vinculado a instituição Japiru Prod., em Toulouse). Ele realizou oficinas de cerâmica para crianças e de vídeo e fotografia para jovens de Hawalò Mahãdu (Santa Isabel do Morro e adjacências);
  12. Projetos acadêmicos, como é o caso da pesquisa de doutorado da pesquisadora Chang Whan, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Acompanhou e descreveu o trabalho de algumas ceramistas, que realizaram para este fim todo o processo de produção;
  13. Nosso projeto: *Bonecas Karajá: arte memória e identidade indígena no Araguaia*, que mobilizou as ceramistas, seja através de reuniões para explicitação dos objetivos e natureza do projeto, seja por suas próprias

iniciativas que recorrentemente procuravam os pesquisadores para falar e divulgar o seu trabalho, para oferecer peças para a venda ou simplesmente para colaborar com a pesquisa;

14. Recomendam-se ainda contatos e parcerias com as Secretarias de Cultura, Turismo e Educação dos Estados de Goiás e Tocantins, bem como com as Secretarias Municipais de São Félix do Araguaia-MT e de Aruanã – GO. O aval e apoio dessas instâncias aos projetos de salvaguarda do ofício e modos de fazer as bonecas de cerâmicas, como de outro bem cultural dos Karajá, estimula o incentivo compromisso, atitudes de valorização e preocupação com o bem estar desses grupos podendo resultar em legitimidade e reconhecimento deles frente a outros segmentos populacionais das regiões em questão e refletindo diretamente sobre as atitudes, rompendo preconceitos e incentivando o diálogo entre eles.

## 9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No que se refere aos modos de fazer *ritxoko* nas aldeias pesquisadas, os depoimentos ouvidos e as práticas e atitudes observadas apontam para três aspectos principais.

Primeiro, apesar de existir um padrão considerado tradicional, ou uma forma ideal de fazer a boneca de cerâmica, também existe uma prática rica, variada e criativa nos modos de fazer *ritxòkò* nessas aldeias. O padrão parece ser o mesmo tanto em *Buridina* e *Bdè-Burè*, como em Santa Isabel do Morro. É conhecido por todas e funciona como uma estrutura de referência para seus trabalhos. Entretanto a prática também é orientada conforme as condições, situações e experiências de cada ceramista, que buscam formas e alternativas de trabalho considerando a disponibilidade de matérias primas para coleta; a disponibilidade de recursos financeiros ou de apoios externos para a compra de materiais; acesso aos barreiros; demandas de compradores externos, entre outros. As ações também são influenciadas pelas habilidades individuais, criatividade e preferências das ceramistas, que dão aos produtos dos seus trabalhos características particulares e possibilitam o reconhecimento e identificação das peças produzidas por cada uma delas, pelos demais atribuindo às mesmas uma autoria individual.

Segundo, a pesquisa demonstra uma tendência ao surgimento de novos espaços e formas de aquisição do ofício de ceramista, já que novas gerações – tanto em *Buridina* e *Bdè-Burè*, como em Santa Isabel do Morro – estão aprendendo os ofícios artesanais, inclusive o da feitura da cerâmica, em contextos pedagógicos escolares, de oficinas planejadas e projetos financiados com recursos externos.

Em terceiro lugar, cabe ressaltar o uso do ofício e dos saberes inerentes a produção da boneca de cerâmica, não só como fonte de renda das mulheres e das famílias, mas também como instrumento político e de busca de legitimidade étnica e identitária.

No que se refere não só à produção da cerâmica, mas de toda a produção artesanal, a pesquisa revela uma preocupação em manter ou retomar modos de fazer tradicionais dos artefatos, como forma de expressão da identidade do povo Karajá, principalmente nas aldeias do município de Aruanã, onde alguns desses processos e conhecimentos correm o risco de desaparecer. Essa preocupação se evidencia tanto nos discursos Raul, cacique de *Buridina*, como de Jandira, ceramista mestra de *Bdè-Burè*.



Raul se mostrou preocupado com a ênfase dada por boa parte da comunidade ao aspecto comercial da produção cerâmica, apontando como um dos exemplos a “importação” de bonecas cerâmicas, confeccionadas em outras aldeias, em especial de Santa Isabel do Morro, exclusivamente para a venda, bem como com a substituição da coleta e preparo do barro pela compra da massa pronta, na Cidade de Goiás, decorrente da intensificação de demanda por bonecas. Ele parece acreditar que o retorno ao tradicional atribuirá legitimidade às peças, agregará valor às mesmas e contribuirá para o reconhecimento da comunidade, como povo indígena específico. Jandira, ao afirmar que ensinará o ofício à “meninada” assume o papel de líder responsável por demarcar em *Bdè-Buré* novo espaço para o seu grupo familiar e político contribuindo para o estabelecimento do mesmo de forma independente com relação à *Buridina*.

Concluindo, pode-se dizer que as *ritxòkò*, figuras antropomorfas, mitológicas e zoomorfas, modeladas em cerâmica, feitas pelas mulheres Karajá de aldeias ao longo do vale do rio Araguaia, são exemplares de objetos culturais no sentido pleno da ideia de cultura como produção ao mesmo tempo material e simbólica. Confeccionadas na atualidade a partir de técnicas antiquíssimas transmitidas pelas mulheres mais velhas às mais novas, mas também incorporando inovações tanto nos modos de fazer quanto nos significados e usos desses objetos, as bonecas Karajá condensam e expressam importantes aspectos da identidade Karajá. São objetos através dos quais a mulher aprende a ser oleira e, simultaneamente, aprende e ensina a ser Karajá. Por meio de cenas que representam o Povo *Iny*, a *família*, com suas intrincadas classes de idade, os ritos e os mitos, o cotidiano, os animais da fauna regional, os Karajá se mostram e se veem nesses objetos. Além de construírem cenários em que a vida Karajá se desenrola e ganha sentido, as bonecas, ao serem decoradas com diversos desenhos, também reproduzem as pinturas corporais utilizadas por eles, especialmente em momentos rituais, com inúmeros grafismos e respectivos significados.

As bonecas são, ao mesmo tempo, expressão de um ofício – a cerâmica –, e de seus modos de fazer, e uma manifestação artística, pois cada uma das ceramistas imprime uma particularidade na forma do objeto que produz. As *ritxòkò* então articulam técnicas e modos de fazer tradicionais, de domínio coletivo, com singularidades que individualizam e conferem autoria artística às cerâmicas. Esta capacidade de articular uma herança cultural e atualizá-la em formas singulares de expressão artística e, ao mesmo tempo, produzir e comunicar aspectos identitários do grupo, além de se

constituir em importante fonte de renda das famílias Karajá é o que justifica o pedido de registro da *ritxòkò* como patrimônio cultural imaterial brasileiro.

## REFERÊNCIAS

**Arte Karajá de Aruanã.** Realização: TV Anhanguera. Videocassete. Goiânia. Goiânia: S/D. 15 min. Son. Color.

AYTÁ, Desidério. Um mito Karajá: a história do arco-íris. **Publicações do Museu Municipal de Paulínea** n.5. Paulínea, SP, 1978.

AYTÁ, Desidério. Weheria Karajá conta a lenda do sol. **Publicações do Museu Municipal de Paulínea** n.5. Paulínea, SP, 1979.

AZEVÊDO, Paulo Verlaine Borges e. **Prevalência do transtorno de déficit de atenção e hiperatividade (TDAH) em uma população de crianças e adolescentes índias da etnia Karajá.** 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências da Saúde), Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

BALDI, Mario. A cerâmica dos índios Carajás. Habitat XXXIV, São Paulo 1956. *In*: BAULDUS, Herbert. **Bibliografia crítica da etnologia brasileira.** Hannover, Kommissionsverlag Münstermann-Druck GMBH, 1968. V.II.

BALDUS, Herbert. Licocós. Espelho n.º 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.** Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

CALDAS, Carlos Cortese. Cerâmica dos Carajás. Habitat VII, São Paulo s.a (1952). *In*: BAULDUS, Herbert. **Bibliografia crítica da etnologia brasileira.** Hannover, Kommissionsverlag Münstermann-Druck GMBH, 1968.

CAMPOS, Sandra Lacerda. Bonecas Karajá: apenas um brinquedo? *In*: **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia.** n. 12. São Paulo. 2002.

CAMPOS, Sandra Maria Christiani de la Torre Lacerda. **Bonecas Karajá: modelando inovações, transmitindo tradições.** 2007. 154 f. (Tese de Doutorado) - Departamento de Ciências Sociais - Antropologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

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

\_\_\_\_\_. O realismo na arte Karajá. Anais da III Reunião Brasileira de Antropologia (1958). *In*: BAULDUS, Herbert. **Bibliografia crítica da etnologia brasileira,** Hannover, Kommissionsverlag Münstermann-Druck GMBH, 1968.

DIETSCHY, Hans. Bemerkungen zur Töpferei und zur Plastik der Karajá-Indianer. Bulletin de la Société Suisse d'Anthropologie et d'Ethnologie, 44e année,



Zurich 1968. *In*: HARTMANN, Thekla O. **Bibliografia crítica da etnologia Brasileira**. São Paulo, 1983.

\_\_\_\_\_. Cultura como sistema psico-higiênico. *In*: SCHADEN, E. (Org.). **Leituras de etnologia brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

DONAHUE JR., George Rodney. **A contribution to the ethnography of the Karajá indians of central Brazil**. 1982. Dissertation (Doctor of Philosophy) - Department of Anthropology, University of Virginia, Virgínia, 1982.

DORTA, Sônia Ferraro. Coleções etnográficas: 1650-1955. *In*: CUNHA, Manuela Carneiro da (org). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MUSEU ANTROPOLÓGICO UFG. **Relatório Técnico. Projeto Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia**. (Novembro de 2008 a março de 2010). Goiânia. Abril, 2010.

MUSEU ANTROPOLÓGICO UFG. **Relatório de atividades realizadas no período de 2007 a 2010, vinculadas ao “Projeto de Informatização e Ambientação Sonora da Exposição Lavras e Louvores” do Museu Antropológico**. Goiânia. Outubro de 2010.

EHRENREICH, Paul. Contribuições para a etnologia do Brasil. **Revista do Museu Paulista, São Paulo: Museu Paulista**, v. 2, n.s., 1948.

FARIA, L. de Castro. **A Figura humana na arte dos índios Karajá**. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil-Museu Nacional, 1959.

\_\_\_\_\_. Figurines em Argile faites par lês Indiens Karajá du Rio Araguaia. Actes du IV<sup>e</sup> Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques (Vienne 1952), II, Wien 1955. *In*: BAULDUS, Herbert. **Bibliografia crítica da etnologia brasileira**, Hannover, Kommissionsverlag Münstermann-Druck GMBH, 1968.

FUNAI. **Dossiê: Levantamento demográfico e socioeconômico nas aldeias Buridina e Hurehawa e nos perímetros urbanos de Aruanã e Cocalinho, estados de Goiás e Mato Grosso**. v. .I. Fundação Nacional do Índio, 2006.

\_\_\_\_\_. **Relatório de identificação e delimitação Terra Indígena Utaria Wyhyna (Karajá)/ Iròdu Iràna (Javaé) (ex-Terra Indígena Utaria Wyhyna Hirari Berena) Ilha do Bananal - TO**. Fundação Nacional do Índio, Brasília, abril de 2008.

GOW – SMITH, Francis. Caraja and Cayapó artifacts from Brazil. Indian Notes. Museum of the American Indian, Heye Foundation, II, n.º 3, New York 1925. *In*: BAULDUS, Herbert. **Bibliografia crítica da etnologia brasileira**. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.

HARTMANN, Günther. Darstellung von Geburt und Tod bei den Tonpuppen der Karajá, Brasilien. Representation it birth and death through clay-dolls of the Caraja, Brazil. Geburtshilfe und Frauenheilkunde, 36. Jahrgang, Heft 2, Stuttgart 1976. *In*:

HARTMANN, Thekla O. **Bibliografia crítica da etnologia brasileira**. São Paulo, 1983.

\_\_\_\_\_. Die Puppen der Karajá – Indianer. Ein Beitrag zur Frage der Menschendarstellung bei südamerikanischen Naturvölkern. Homo, Band 27, Heft 3, Zürich/Frankfurt 1976. *In*: HARTMANN, Thekla O. **Bibliografia crítica da etnologia brasileira**. São Paulo, 1983.

\_\_\_\_\_. Kunsthandwerk eines Naturvolkes in Zentral-Brasilien. Weltkunst, XLVII. Jahrgang, n. 7, München 1977. *In*: HARTMANN, Thekla O. **Bibliografia crítica da etnologia brasileira**. São Paulo, 1983.

\_\_\_\_\_. **Litjoko** - puppen der Karaja, Brasilien. Herausgegeben Museum für Völkerkunde Berlin, 1973.

INSTITUTO BRASILEIRO DE DESENVOLVIMENTO FLORESTAL. **Plano de Manejo**. Parque Nacional do Araguaia. Brasília, 1981.

KISSENBERTH, Wilhelm. Beitrag zur Kenntnis der Tapirapé –Indianer. Baessler – Archiv VI, helf 1/2 Lipzig – Berlin 1916. *In*: BAULDUS, Herbert. **Bibliografia crítica da etnologia brasileira**. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.

KRAUZE, Fritz. Die Kunst der Karajá - Indianer (Staat Goyaz, Brasilien). Baessler-Archiv II, Helf 1, Berlin und Leipzig 1911. *In*: BAULDUS, Herbert. **Bibliografia crítica da etnologia brasileira**. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.

KRAUSE, Fritz. Nos sertões do Brasil. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo: Arquivo Municipal, v. 66 a v. 91, 1940/1943.

LAS, Cristina Ofélia. **Acervos indígenas do Brasil** – conservando bonecas Karajá. 2006. Monografia (Especialização em Museologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2006.

LEITÃO, Rosani Moreira. **Educação e tradição**: o significado da educação escolar Para o Povo Karajá de Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal - To. 1997. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

LEITÃO, Rosani Moreira; LIMA, Nei Clara de. **Relatório de Atividades – Etapa I** – UFG/IPHAN/ FAPEG . Goiânia. Junho a setembro de 2009.

LEITÃO, Rosani Moreira; LIMA, Nei Clara de. **Relatório de Atividades de Campo – 30 de setembro a 05 de outubro de 2009**– UFG/IPHAN/ FAPEG . Goiânia. Novembro de 2009.

\_\_\_\_\_. **Relatório Técnico -2ª Fase – (Buridina e Bdè Burè)**. UFG/IPHAN. Goiânia. Dezembro de 2010.

\_\_\_\_\_. **Relatório Técnico -2ª Fase – Nº 7**. UFG/IPHAN. Goiânia. Abril de 2011.

\_\_\_\_\_.RESENDE, Nogueira Michelle. **Relatório Técnico -2ª Fase – N° 9.** UFG/IPHAN. Goiânia. Maio de 2011.

LIMA, Nei Clara de. **Relatório Técnico -1ª Fase – (Santa Isabel do Morro).** UFG/IPHAN. Goiânia. Junho de 2010.

\_\_\_\_\_. **Relatório Técnico -2ª Fase – N° 5 (Santa Isabel do Morro).** UFG/IPHAN. Goiânia. Janeiro de 2011.

\_\_\_\_\_. **Relatório Técnico -2ª Fase – N° 8 .**UFG/IPHAN. Goiânia. Junho de 2011.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Karajá de Aruanã. *In:* MOURA, Marlene Castro Ossami (org). **Índios de Goiás:** uma perspectiva histórico-cultural. Goiânia: Ed. da UCG, 2006. p. 135-152.

\_\_\_\_\_.**Hetohoky:** um rito Karajá. Goiânia: Editora UCG, 1994. 183 p.

\_\_\_\_\_.**O desencanto do oeste:** memória e identidade social no médio Araguaia. Goiânia: Ed. da UCG, 2001. 191p.

\_\_\_\_\_. O grafismo Karajá na perspectiva dos Karajá de Aruanã (GO). **Relatório Técnico UFG/IPHAN,** 2010.

\_\_\_\_\_. **Os Filhos do Araguaia** - Reflexões etnográficas sobre o Hetohoky Karajá, um rito de iniciação masculina. 1991. 367 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 1991.

\_\_\_\_\_. **Os Karajá e a territorialidade:** uma comparação entre duas aldeias. GT: Movimentos Indígenas e Territorialidade. 18ª Reunião da Associação Brasileira de Antropologia realizada em Belo Horizonte (MG) de 12 a 15 de abril de 1992.

\_\_\_\_\_.**Projeto Etnoarqueológico Karajá - Ilha do Bananal.** Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 1987. 70 p.

\_\_\_\_\_. **Relatório Técnico -2ª Fase – N° 6 .**UFG/IPHAN. Goiânia. Abril de 2011.

\_\_\_\_\_. **Relatório Técnico -2ª Fase – N° 11 .**UFG/IPHAN. Goiânia. Junho de 2011.

LINHARES, Anna Maria Alves. Bonecas Karajá: formação documental da coleção “Natalie Petesch” (1986) do museu paraense Emílio Goeldi. *In:* **Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da Universidade Católica de Goiás.** v.1, n. 1, (2003). Goiânia: Ed. da UCG, 2003. p. 579-612.

LISANSKY, Judith Matilda. **Santa Terezinha:** life in a brazilian frontier town. 1980. 393 f. Dissertation (Doctor of Philosophy), University of Florida, Florida.

MINISTÉRIO DAS MINAS E ENERGIA. **Projeto RADAMBRASIL** - Levantamento de Recursos Naturais. v. 22. Rio de Janeiro, 1981. 520 p.



MUSEU DO ÍNDIO. **Cartilha Javaé**. Rio de Janeiro, 1989. 66 p.

PÉTESCH, Nathalie. A triologia Karajá: sua posição intermediária no continuum Jê-Tupi. In: CASTRO, Eduardo Viveiros de; CUNHA, Manuela Carneiro da. **Amazônia: etnologia e história indígena**. São Paulo: Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da USP: FAPES, 1993. p. 365-382.

PÉTESCH, Nathalie. **La pirogue de sabler**. Pérennité cosmique et mutation sociale chez les karajá du Brésil central. Collection Langues et sociétés d'Amérique Traditionnelle. Paris: Editions PEETERS, 2000. 260 p.

PORTELA, Cristiane de Assis. **Nem ressurgidos, nem emergentes: A resistência histórica dos Karajá de Buridina em Aruanã-Go (1980 - 2006)**. 2006. 233 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

PORTO, José Justino. **Processo de aculturação dos Karajá de Aruanã nas décadas de 70, 80 e 90**. 2001. 44 f. (Monografia de Graduação) - Departamento de História, Geografia, Ciências Sociais e Relações Internacionais, Universidade Católica de Goiás, Goiânia.

RIBEIRO, BERTA G. **Dicionário do artesanato indígena**. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1988. 343 p.

RIBEIRO, Darcy. Arte Índia. In: RIBEIRO, Darcy *et alli*. **Suma etnológica brasileira**. Edição atualizada do Handbook of South American Indians. 2ª ed. v. 3: Arte Índia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987. p. 29-64.

\_\_\_\_\_. **Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno**. 4 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1982. 509 p.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. **A caminhada de Tanyxiwè: uma teoria Javaé da História**. 2008. 933 f. Tese (Doutorado em Filosofia - PhD) - Departamento de Antropologia da Divisão de Ciências Sociais da Universidade de Chicago, Chicago, Illinois.

\_\_\_\_\_. **O povo do Meio: tempo, cosmo e gênero entre os Javaé da ilha do Bananal**. 1993. 438 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Departamento de Antropologia - Universidade de Brasília, Brasília.

RUEFF, Isabelle. Les poupées Carajá. Journal de la Société des Americanistes LVI-I, Paris 1967, pp. 161-170, 1 prancha no texto e 4 pranchas fora do texto. Bibliografia. In: HARTMANN, Thekla O. **Bibliografia Crítica da etnologia brasileira**. São Paulo, 1983. v. III-B. Verbete 4260, p. 605-606.

SANTOS, Rosirene Rodrigues dos. **A estética Karajá e a ótica ocidental**. 2001. 142 f. Dissertação (Mestrado em História e crítica da Arte) - Centro de Letras e Artes. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SAVIOLA, Donatella. "I Karajá Dell Araguaia". In: NOBILI, Carlo; SAVIOLA, Donatella. **I Segni del tempo: arte, cultura e storia di tre etnie del Brasile**. Roma:

Edizioni Seam Roma, 1995. p.45-47. (Catálogo de exposição – Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pegorini)

SCHIEL, Helena Moreira. **Etnicidade ou lógica cultural?** Os karajá de Buridina e a cidade de Aruanã. 2002. Dissertação (Graduação em Antropologia) - Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília.

SILVA, Maria do Socorro Pimentel da. **Linguagem especializada:** mitologia Karajá. Goiânia: Ed. Da UCG, 2006.

SILVA, Telma Camargo da. **Relatório Técnico -1ª Fase – Nº 4 (Santa Isabel do Morro).** UFG/IPHAN. Goiânia. Dezembro de 2009.

\_\_\_\_\_. **Relatório Técnico -2ª Fase – Nº 1 (Santa Isabel do Morro).** UFG/IPHAN. Goiânia. Janeiro de 2011.

\_\_\_\_\_. **Relatório Técnico -2ª Fase – Nº 2 (Buridina).** UFG/IPHAN. Goiânia. Janeiro de 2011.

\_\_\_\_\_. **Relatório Técnico -2ª Fase – Nº 4 (Santa Isabel do Morro).** UFG/IPHAN. Goiânia. Janeiro de 2011.

\_\_\_\_\_. **Relatório Técnico -2ª Fase – Nº 10.** UFG/IPHAN. Goiânia. Julho de 2011.

\_\_\_\_\_. **Relatório Técnico -2ª Fase – Nº 12.** UFG/IPHAN. Goiânia. Agosto de 2011.

\_\_\_\_\_. **Primeiras aproximações ao grafismo aplicado às ritxòkò** – Aldeia Santa Isabel do Morro (Hawalò), Ilha do Bananal (TO). Relatório Técnico. UFG/IPHAN. Goiânia, 2010.

SIMÕES, Mário Ferreira. **Cerâmica Karajá e outras notas etnográficas.** Organizadores: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; NUNES, Maria Eugênia Brandão Alvarenga. Goiânia: UCG Editora, 1992.

STRAUSS - LÈVI, Claude. **Mitológicas:** de La miel a las cenizas. Traducción al español: Juan Almela. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

TAVEIRA, Edna Luísa de Melo. **Etnografia da cesta Karajá.** Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1982.

\_\_\_\_\_. Etnografia da cesta Karajá. Revista do Museu Paulista, N.S., vol. XXVII, São Paulo 1980. In: HARTMANN, Thekla O. **Bibliografia crítica da etnologia brasileira.** São Paulo, 1983.

TEIXEIRA, Dante Luiz Martins. Um estudo de etnozoologia Karajá; o exemplo das máscaras de Aruanã. In: RIBEIRO, Berta (*et ali*). **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea.** The traditional artisan and his role in contemporay society. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto nacional do Folclore, 1983.

TONELLI, Antonio. Alcune statuette steatopigiche degli attuali Karagìa del centro del Brasile in rapporto com lê statuette steapigiche paleolitiche e neolitiche dell' Europa. *Archivio per l' antropologia e la etnologia* LVIII, Firenze 1928 (1929).

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.

TORAL, André de Amaral de. Pintura corporal Karajá contemporânea. In **Grafismo Indígena** (Organizadora Lux Vidal). São Paulo: EDUSP/NOBEL, 1992.

VASCONCELOS, José Mauro de. **Kuryala: Capitão e Carajá**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1972.

VELLARD, Jehan Albert. Muñecas karajas de la Misión Vellard a los rios Araguaya y Tocantins. *Runa*, vol. XIII, partes 1 y 2, Buenos Aires 1976-1980. In: HARTMANN, Thekla O. **Bibliografia crítica da etnologia brasileira**. São Paulo, 1983.

WHAN Chang. O passado cultural re-atualizado na cerâmica figurativa Karajá. In **XV Encontro de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ**. 2008

WHAN Chang. **Ritxoko. A voz visual das ceramistas Karajá**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Belas Artes, 2010. (Tese de Doutorado)

WÜST, Irmhild Observações sobre a tecnologia cerâmica Karajá de Aruanã. In: **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1981-1982.

\_\_\_\_\_. A cerâmica carajá de Aruanã. In: **Anuário de divulgação científica**, Ano II n. 2, Goiânia: Gabinete de Arqueologia da Universidade Católica de Goiás, 1975.