

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**FREDERICO ELIAS BARBOSA SILVA**

**GRAFISMO INY: ARTE E IDENTIDADE DE UM POVO INDÍGENA DO BRASIL  
CENTRAL.**

Goiânia,  
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

FREDERICO ELIAS BARBOSA SILVA

#### 3. Título do trabalho

Grafismo Iny: arte e identidade de um povo indígena do Brasil Central

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

**[1]** Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a)** consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
  - b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**

07/11/2023 12:31

SEI/UFG - 4082524 - Termo de Ciência e de Autorização (TECA)



Documento assinado eletronicamente por **Frederico Elias Barbosa Silva, Usuário Externo**, em 03/10/2023, às 08:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Manuel Ferreira Lima Filho, Professor do Magistério Superior**, em 03/10/2023, às 16:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4082524** e o código CRC **A6A1E32C**.

Referência: Processo nº 23070.041876/2023-82

SEI nº 4082524

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**FREDERICO ELIAS BARBOSA SILVA**

**GRAFISMO INY: ARTE E IDENTIDADE DE UM POVO INDÍGENA DO BRASIL  
CENTRAL.**

**INY GRAPHICS: ART AND IDENTITY OF AND INDIGENOUS PEOPLE IN CENTRAL  
BRAZIL.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de mestre em Antropologia Social  
Área de concentração: Antropologia social  
Linha de pesquisa: Etnografia dos patrimônios, memórias, paisagens e cultura material

Orientador: Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho.

Goiânia,  
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva, Frederico Elias Barbosa

Grafismo Iny: Arte e identidade de um povo indígena do Brasil central [manuscrito] / Frederico Elias Barbosa Silva. - 2023.  
CXLVII, 147 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Goiânia, 2023.

Bibliografia.

Inclui siglas, mapas, fotografias, abreviaturas, símbolos, gráfico, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Karaja. 2. Arte. 3. Estética. 4. Grafismo. 5. Identidade. I. Filho, Manuel Ferreira Lima, orient. II. Título.

CDU 572



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 011/23-M da sessão de Defesa de Dissertação de **FREDERICO ELIAS BARBOSA SILVA**, que lhe confere o título de Mestre em Antropologia Social, na área de concentração Antropologia Social.

Aos trinta dias do mês de agosto de 2023, às 14h30 horas, no Museu Antropológico, realizou-se a sessão de julgamento da Dissertação de Mestrado de **FREDERICO ELIAS BARBOSA SILVA**, intitulada *Grafismo Iny: arte e identidade de um povo indígena do Brasil Central*. A Banca Examinadora foi composta pelos/as seguintes Professores/as Doutores/as: Manuel Ferreira Lima Filho (FCS/MA - presidente da banca e orientador); Rosani Moreira Leitão (MA/UFG - membro externo) e Gabriel Omar Alvarez (PPGAS/UFG - membro interno), tendo como suplente os/as professores/as doutores/as Mônica Tereza Soares Pechincha (PPGAS/UFG) e Rafael Lemos (MA/UFG). O candidato apresentou seu trabalho, foi arguido pela Banca e respondeu às arguições. Ao final da arguição, a Banca Examinadora passou o julgamento em sessão reservada, pelo qual foi atribuído ao mestrando o seguinte resultado: **APROVADO** pelos/as seus/suas membros/as. Reabertos os trabalhos, o presidente da banca proclamou os resultados e encerrou a sessão pública, da qual foi lavrada a presente ata, que vai assinada por ele e pelos/as demais integrantes da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Manuel Ferreira Lima Filho, Professor do Magistério Superior**, em 30/08/2023, às 17:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gabriel Omar Alvarez, Professor do Magistério Superior**, em 04/10/2023, às 15:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosani Moreira Leitao, Professora do Magistério Superior**, em 10/10/2023, às 16:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4006893** e o código CRC **688DE74D**.

Referência: Processo nº 23070.041876/2023-82

SEI nº 4006893

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profº Dr. Manuel Ferreira Lima Filho (UFG)

---

Profª Drª Rosani Moreira Leitão (UFG)

---

Profº Dr. Gabriel Omar Alvarez (UFG)

---

Profª Drª Mônica Tereza Soares Pechincha (UFG) suplente interno

---

Dr. Rafael Lemos de Sousa (Labarq - Museu Antropológico UFG) suplente interno

Goiânia,  
2023

## AGRADECIMENTOS

Não resta dúvida que o momento é de realização por se tratar de um projeto bastante almejado, um projeto de mestrado na área da Antropologia. Quero agradecer a Deus e a toda minha família, em especial a minha esposa e meu filho, Rhavi, recém-chegado ao nosso lar, obrigado por estarem em minha vida me encorajando e compreendendo minhas decisões na caminhada árdua e de sacrifícios, porém, de grandes realizações.

Faço honrarias ao nome do Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho, meu orientador, por todo aprendizado que me ensinou, por todas as nossas conversas, muitas vezes, confuso comigo mesmo, ora devido a essa dissertação, ora por problemas pessoais; obrigado pelas palavras de carinho e incentivo durante nossas orientações e durante nossos amigáveis abraços. Obrigado por me aproximar ainda mais da cultura do povo Iny da Ilha do Bananal me colocando no seu projeto (Thesaurus), principalmente durante nosso campo em 2021. Muito obrigado. Agradeço pelo carinho e amizade de todos que compõem o Projeto, tenho cada um/a deles/as como meus amigos/as.

Quero levar meus agradecimentos a todo o povo Karajá, em especial ao casal Crehelure e Mahiru, (pai e mãe) que me acolheram junto a sua família durante as minhas pesquisas, me sinto honrado com o acolhimento e como membro da família, me chamando de “Teluira”. Sou grato por nossas conversas e caminhadas de aprendizagem pela aldeia e entorno, lembrando-me quando me levou para conhecer as ruínas do hotel JK, encontrando uma (hawò) inacabada por dentro da trilha. Fico grato pelos objetos a mim presenteados e que estão sendo bem cuidados. Agradeço a Mahiru, por todo carinho, atenção e paciência durante minha estadia em sua casa, por ter me alimentado e cuidado do meu bem estar, sempre preocupando-se comigo. Que o meu abraço chegue até vocês em forma de admiração e afeto. Obrigado por me ensinar tanto sobre a cultura Karajá durante as minhas perguntas de pesquisa e diante da minha insistência na curiosidade. Muito obrigado!

Ao (PPGAS – UFG) Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás pela oportunidade de estudar, pesquisar e aprender com os mestres professores que lá lecionam. Deixo meu fraterno abraço aos amigos que conheci. Muito obrigado!

Ao Adelino, amigo de tantas horas aflitas e tortuosas, porém, horas de muitas risadas quanto à perspectiva de elaboração e aprovação do Pré – projeto de mestrado. Muito obrigado pelos conselhos e palavras de incentivo.

## **RESUMO**

A presente dissertação possui o intuito de contribuir para o estudo do grafismo Iny na Aldeia de Santa Isabel (TO), e suas atribuições na cultura material e no corpo. Percorrendo um pouco de sua historiografia e memória através de fotos e imagens de conformidade com a identidade do povo do rio, procurei demonstrar os registros visuais dessa arte nas etnografias recuadas no tempo. Isso foi feito com a intenção de aprender sobre as estética e identidade, percorrendo sobre grafismo e cultura material. Baseei-me nas obras escritas das primeiras expedições alemãs que estiveram em contato com os então chamados Karajá na Ilha do Bananal, no final do século XIX e início do século XX, bem como nos registros e narrativas de colecionismo e etnografia, escritas entre os anos 1920 à 1980, juntamente com obras mais contemporâneas. Além disso, a pesquisa conta com dois trabalhos de campo. Um ocorreu durante o mês de dezembro de 2021, com o objetivo de demonstrar a diversidade de grafismos e suas aplicações no vasto mundo da cultura material. O segundo concentrou-se apenas na pintura corporal, estampada com desenhos que desempenham um papel fundamental na identificação dessa cultura. Essas linhas e cores simbolizam a internalização dos costumes e saberes, tradicionais e ao mesmo tempo contemporâneos, tornando-se elementos essenciais para a identidade cultural.

## **PALAVRAS CHAVE**

Karajá – Arte – Estética – Grafismo – Identidade.

**ABSTRACT:**

This dissertation aims to contribute to the study of Iny graphics in Aldeia de Santa Isabel (TO), and its attributions in material culture and the body. Going through a little of its historiography and memory through photos and images in accordance with the identity of the people of the river, I sought to demonstrate the visual records of this art in ethnographies set back in time. This was done with the intention of learning about aesthetics and identity, covering graphics and material culture. I based myself on the written works of the first German expeditions that were in contact with the so-called Karajá on Bananal Island, at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. XX, as well as in collecting and ethnographic records and narratives, written between the 1920s and 1980s, along with more contemporary works. In addition, the research includes two fieldworks. One took place during the month of December 2021, with the aim of demonstrating the diversity of graphics and their applications in the vast world of material culture. The second focused only on body painting, printed with drawings that play a fundamental role in identifying this culture. These lines and colors symbolize the internalization of customs and knowledge, traditional and at the same time contemporary, becoming essential elements for cultural identity.

**KEY WORDS**

Karajá – Art – Aesthetics – Graphics – Identity.

**LISTA DE SIGLAS**

- 1- FUNAI; Fundação Nacional do Índio.
- 2- IBGE; Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.
- 3- MAE/USP; Museu de Arqueologia e Etnografia da Universidade Estadual de São Paulo.
- 4- PPGAS/UFG; Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás.
- 5- SPI; Serviço de Proteção ao Índio.
- 6- TO; Tocantins.
- 7- UFRJ; Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- 8- SBHC; Sociedade Brasileira de História da Ciência.

## LISTA DE FIGURAS, PRANCHAS E TABELAS.

### Lista de Figuras

<b>FIGURA 1.</b> VASO ETRUSCO. ....	32
<b>FIGURA 2.</b> TECIDO DE PONCHO PERUANO. ....	33
<b>FIGURA 3.</b> MOTIVOS DE PADRÕES DE DESENHO FACIAL KADIWEU. ....	34
<b>FIGURA 4.</b> EU E MEU INTERLOCUTOR CREHELURE. NO FUNDO, SE VÊ O (TOÒ) MASTRO USADO NO HETOHOKY PARA DISPUTA ENTRE ALDEIAS. ....	44
<b>FIGURA 5.</b> MAPA DOS RIOS ARAGUAIA E TOCANTINS, ENTRE LEOPOLDINA (GOIÁS) E BELÉM NO (PARÁ), COM INDICAÇÃO DO ITINERÁRIO PERCORRIDO PELO AUTOR (VIDE EHRENREICH 1948) E LOCALIZAÇÃO DE ALDEIAS KARAJÁ E XAMBIOÁ. IN EHRENREICH, P. 1892. BEITRÄGE ZUR GEOGRAPHIE CENTRAL- ....	50
<b>FIGURA 6.</b> DESENHO DE EHRENREICH, P. (1888). ....	52
<b>FIGURA 7.</b> REMOS APRESENTADOS NA OBRA DE EHRENREICH, 1888. VER PRANCHA VIII) SEGUNDO O AUTOR; GRAFISMO COM REPRESENTAÇÃO DE PEIXES. ....	54
<b>FIGURA 8.</b> A E B)PADRÕES DE GRAFISMO KARAJÁ APRESENTADOS POR (EHRENREICH, 1888).....	55
<b>FIGURA 9.</b> PINTURA DE GRAFISMO EM BONECA RITXOCO. ....	61
<b>FIGURA 10.</b> EXEMPLARES COLECIONADOS POR (EHRENREICH, 1888).....	62
<b>FIGURA 11.</b> MULHER KARAJÁ COM TATUAGEM E PINTURA FACIAL E ADORNO DE DESENHOS NO CORPO.....	62
<b>FIGURA 12.</b> RAPAZ KARAJÁ (PINTURA FACIAL E COLAR) FOZ DO TAPIRAPÉ. ....	68
<b>FIGURA 13.</b> DANÇA ENTRE OS KARAJÁ. ....	71
<b>FIGURA 14.</b> OS MESMOS INDIVÍDUOS POSAM PARA FOTO (SEM AUTORIA) EM ÂNGULO DIFERENTE. ....	71
<b>FIGURA 15.</b> MAPAS ETNOGRÁFICOS DE FRITZ KRAUSE, (1908). NELES É POSSÍVEL VER OS CAMINHOS PERCORRIDOS PELO ETNÓLOGO E OS LOCAIS DAS ALDEIAS INDÍGENAS VISITADAS). ....	73
<b>FIGURA 16.</b> MAPAS ETNOGRÁFICOS DE FRITZ KRAUSE, (1908). NELES É POSSÍVEL VER OS CAMINHOS PERCORRIDOS PELO ETNÓLOGO E OS LOCAIS DAS ALDEIAS INDÍGENAS VISITADAS). ....	73
<b>FIGURA 17.</b> IMAGENS DE BONECAS DE CERÂMICA COM DESENHOS DE GRAFISMO E ADORNO MINIATURIZADO DAS TANGAS DE EMBIRA, GERALMENTE ESTAMPADAS COM LINHAS DE GRAFISMO E CONFECCIONADAS PELAS MULHERES KARAJÁ. ADQUIRIDAS POR (KRAUSE, 1908). ....	74
<b>FIGURA 18.</b> FIGURA DE CERÂMICA COLECIONADA POR (KRAUSE, 1908) DURANTE EXPEDIÇÃO LEIPZIG-ARAGUAIA NA ILHA DO BANANAL. FONTE: ACERVO DO GRASSI MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE ZU LEIPZIG, STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN.....	75
<b>FIGURA 19.</b> CACHIMBOS COM ENTALHES DE SULCOS CIRCUNDANTES. COLEÇÃO DO MUSEU PAULISTA.....	79
<b>FIGURA 20.</b> CACHIMBO COMPRADO POR MIM EM SANTA ISABEL DO MORRO (HAWALÒ) EM MARÇO DE (2022). NA OCASIÃO, ESTAVA FAZENDO PESQUISA DE CAMPO NOS ÚLTIMOS DIAS DO RITUAL DO HETOHOKY. (ONDE VEREMOS MAIS ADIANTE) NELE, PODEMOS OBSERVAR SULCOS DE ENTALHES QUE FORMAM TRÊS. ....	80
<b>FIGURA 21.</b> DESENHOS DE BONECAS DE CERÂMICA COM GRAFISMO NOS SEUS PRIMÓRDIOS. ....	86
<b>FIGURA 22.</b> FOTOGRAFIA DA MOÇA KARAJÁ COM GRAFISMO NO CORPO. ALGUNS DETALHES DA FOTO PASSARAM POR TRATAMENTO DE IMAGEM PARA MELHOR REALÇAR AS LINHAS DA PINTURA CORPORAL. ....	88
<b>FIGURA 23.</b> GRUPO 1: DESENHO (KOÈ KOÈ). GREGAS E SUAS VARIANTES DE PADRÕES COMO (HARABÒ). VARIANTES GREGAS ORIGINÁRIA DE UM PADRÃO. ....	99
<b>FIGURA 24.</b> GRUPO 2: DESENHOS (RURAWÔ E HAARU). DETALHE DE MOTIVOS RURAWÔ (DESENHO DE SUCURI)99	

<b>FIGURA 25.</b> GRUPO 2: DESENHOS (RURAWÔ E HAARU). DETALHE DE HAARU (UM PEIXE).....	99
<b>FIGURA 26.</b> GRUPO 2: DESENHOS (RURAWÔ E HAARU). MENINA KARAJÁ USANDO PADRÃO DE GRAFISMO (HAARU).....	100
<b>FIGURA 27.</b> O MESMO PODE SER VISTO NO VENTRE DA FIGURA “BONECA DE MADEIRA COM BRAÇOS, REPRESENTANDO UMA MULHER GRÁVIDA, FEITA PELO ARTESÃO UREÁRI. SANTA ISABEL.....	100
<b>FIGURA 28.</b> GRAFISMO APLICADO NO CACIQUE RITUAL SOCROWÈ, LISTRAS GROSSAS NEGRAS.....	100
<b>FIGURA 29.</b> VISTA PARCIAL DE SANTA ISABEL DO MORRO, (TO), 2021.....	105
<b>FIGURA 30.</b> FIGURA 30. (HAWÒ) SENDO PREPARADA PARA VIAGEM EM SANTA ISABEL.....	106
<b>FIGURA 31.</b> ABASTECIMENTO NA VOLTA EM POSTO DE ISRAELÂNDIA-GO. ENCOSTADO NO CARRO ESTÁ O COMPANHEIRO EGRIMONT.....	106
<b>FIGURA 32.</b> CANOA DE KUTARIA.....	106
<b>FIGURA 33.</b> EU E CACIQUE MAWSÍ.....	106
<b>FIGURA 34.</b> EU E MAHUEDERÚ.....	106
<b>FIGURA 35.</b> VISTA PARCIAL NA ALDEIA KUTARIA.....	106
<b>FIGURA 36.</b> IJADOKOMÃS USANDO A MESMA ESTAMPA DE GRAFISMO (TXAÓHI ÒBIRARITI).....	109
<b>FIGURA 37.</b> MODALIDADES DE TRANÇADOS.....	111
<b>FIGURA 38.</b> MODALIDADES DE TRANÇADOS.....	111
<b>FIGURA 39.</b> MODALIDADES DE TRANÇADOS.....	111
<b>FIGURA 40.</b> CESTA DE PALHA PARA FRUTAS. PADRÃO SEM NOME.....	112
<b>FIGURA 41.</b> GRAFISMO NA EMPUNHADURA DE (BORDUNA) PADRÃO ÒE ÒE.....	112
<b>FIGURA 42.</b> EU ENTREVISTANDO MAHIRU ENQUANTO A ARTISTA ILUSTRA O CADERNO COM PADRÃO HARABO.....	115
<b>FIGURA 43.</b> MAHIRU DESENHA PADRÃO DE GRAFISMO NA AREIA (A).....	115
<b>FIGURA 44.</b> MAHIRU DESENHA PADRÃO DE GRAFISMO NA AREIA (B).....	115
<b>FIGURA 45.</b> MAHIRU DESENHA PADRÃO DE GRAFISMO NA AREIA.....	115
<b>FIGURA 46.</b> MAHIRU DESENHA PADRÃO DE GRAFISMO NA AREIA.....	116
<b>FIGURA 47.</b> MEUS RASCUNHOS NO CADERNO DE CAMPO.....	116
<b>FIGURA 48.</b> FIGURAS DE CERÂMICA PRODUZIDAS PELA FAMÍLIA DE MAHIRU. PODEMOS OBSERVAR O TRABALHO DE MAHIRU. A MINIATURIZAÇÃO DAS FIGURAS E CENAS COM GRAFISMO. TODAS FORAM ADQUIRIDAS POR MIM EM 2021/ ALDEIA SANTA ISABEL.....	119
<b>FIGURA 49.</b> UM EXEMPLAR IMITA AS BONECAS ANTIGAS, TRABALHO DE CLAUDIANA MYRIJJI BYWIRU KARAJÁ, ASSIM COMO A FIGURA MENOR. A PEÇA DA DIREITA É UM TRABALHO DE DALVA WAXIAKI JAVAÉ, TODAS TRAZEM O ADORNO DE REALCE DO GRAFISMO. TODAS FORAM ADQUIRIDAS POR MIM EM 2021/ ALDEIA SANTA ISABEL.....	119
<b>FIGURA 50.</b> COLOCADA MERAMENTE COMO FINS COMPARATIVOS ENTRE A PEÇA DE CERÂMICA QUEIMADA EM CONTRAPOSTO AO TRABALHO DE APLICAÇÃO DO GRAFISMO FINALIZADO.....	119
<b>FIGURA 51.</b> OS INTERLOCUTORES CREHELURE E MAHIRU DESENHANDO PADRÕES DE GRAFISMOS NO CADERNO.....	120

<b>FIGURA 52.</b> PADRÕES NA SEQUÊNCIA COMO ME FOI INFORMADO; TXUSÓ NOHERARÚ, HARABO E KURE WOKUDI DE. VER TAMBÉM. ASPECTOS HIST. E CULTURAIS DO POVO KARAJÁ – XAMBIOÁ. FRANCISCO EDVIGES A. E ADRIANO DIAS G. KARAJÁ (ORGS.) 2016, P. 58, 63. ....	120
<b>FIGURA 53.</b> IXYSÉ APONTA GRAFISMO NA OBRA DE KRAUSE .....	122
<b>FIGURA 54.</b> A ARTISTA CONFECCIONA COLARES DE MIÇANGAS COM ESTAMPAS DE GRAFISMO .....	122
<b>FIGURA 55.</b> DESENHO DA PINTURA FACIAL SEMILUNAR DESCRITA POR IXYSÈ AO DIZER QUE NÃO SE APLICA ATUALMENTE NA BORDA INFERIOR DO LÁBIO. ....	123
<b>FIGURA 56.</b> MINHA VISÃO DA CHUVA DE DENTRO DA CASA DE SOCROWÉ.....	123
<b>FIGURA 57.</b> IXYSÉ PINTA GRAFISMO NO MEU BRAÇO. ....	123
<b>FIGURA 58.</b> KAYMOTI KAMAYURÁ, MÃE DE IXYSÉ SOBRE A PINTURA DE UM VASO DE CERÂMICA, A ARTISTA ME APRESENTA A PEÇA E AS CUIAS DE TINTA .....	125
<b>FIGURA 59.</b> MEU CADERNO DE CAMPO COM RASCUNHOS DE DESENHOS E ANOTAÇÕES .....	125
<b>FIGURA 60.</b> AS MÃOS DE KAYMOTI ORNANDO A PEÇA .....	125
<b>FIGURA 61.</b> A PEÇA PRONTA E ACABADA LHE CONFERE A ESTÉTICA DOS DESENHOS CAPAZES DE CONJUGAR O FAZER ARTÍSTICO À CULTURA DO POVO INY .....	125
<b>FIGURA 62.</b> RECORTE DE QUADRO DEMONSTRATIVO DE PADRÕES DE GRAFISMO E AUTORES .....	130
<b>FIGURA 63.</b> APLICAÇÃO DA RESINA E PENUGENS POR CIMA DA PINTURA DE GRAFISMO. A GRANDE MAIORIA POSSUI ESTAMPA DE GRAFISMO NO CORPO TODO OU PARTES DELE .....	131
<b>FIGURA 64.</b> RAPAZES USANDO ADORNOS E PINTURA CORPORAL .....	131
<b>FIGURA 65.</b> RAPAZ COM PINTURA DO ALTO XINGÚ. AO FUNDO, PODEMOS VER O COMPANHEIRO VITOR ANDRADE TAMBÉM PINTADO COM GRAFISMO .....	133
<b>FIGURA 66.</b> PADRÃO DE GRAFISMO CHAMADO (OTUBUNÿ) NA PARTE INFERIOR DO TÓRAX E ABAIXO DA PINTURA NAS ESCÁPULAS (NARIHÍLUBÚ) FAZ REFERÊNCIA AO CASCO DO (TRACAJÁ). AO FUNDO, IWRARU ESTAMPA NO TÓRAX MESMO GRAFISMO DE UM (HÀRI) JAVAÉ EM 1981 .....	133
<b>FIGURA 67.</b> PINTURA DE CARIMBO CITADO POR (KRAUSE, 1911) (EHRENREICH, 1948) E (BAUDUS, 1962) DESCRITO ANTERIORMENTE, PODENDO SER VISTO UM EXEMPLAR DESSE PADRÃO CHAMADO DE (TÒSÒ) PINTURA DE PICA PAU NO RAPAZ (BODÚ) .....	133
<b>FIGURA 68.</b> NA IMAGEM VEMOS O EMBARQUE PARA A Balsa FEITO DE CANOA. ....	134
<b>FIGURA 69.</b> NA IMAGEM, O FOTOGRAFO A PINTURA CORPORAL NOS INDIVÍDUOS, OBSERVANDO A INFINITA VARIEDADE DE DESENHOS E SIGNIFICADOS CORRELACIONADOS .....	134
<b>FIGURA 70.</b> NA IMAGEM DE LETRA ( C) A NOSSA CHEGADA NA Balsa EM FESTA NA ALDEIA SANTA ISABEL, ACOMPANHADOS DE TRÊS PEQUENAS CANOAS QUE SE MOVIAM EM A TODO INSTANTE EM FRENTE À Balsa. ....	134
<b>FIGURA 71.</b> IXYSÉ APLICA GRAFISMO DE NOME (KOÈ KOÈ). ESSE TERMO É USADO COMO UMA DAS VARIAÇÕES QUE PODEM SER RESULTANTES DE UM SÓ PADRÃO, VARIAÇÕES AINDA MAIORES QUANDO SOMADAS A PADRÕES JÁ PRÉ-EXISTENTES .....	136
<b>FIGURA 72.</b> A PINTURA FACIAL EM SEU ESTÁGIO INICIAL FOI REGISTRADA NA CASA DE (ESÔIRU), FILHA DE KAYMOTI E IRMÃ DE IXYSÉ. ....	136
<b>FIGURA 73.</b> IXYSÉ FAZENDO PINTURA CORPORAL EM SOCROWÉ ENQUANTO SEU ROSTO ESTÁ ORNADO COM PINTURA DE FACE SEMELHANTE À DESCRITA PELO ALEMÃO HÁ 112 ANOS A CONTAR DESSA DATA. ....	136
<b>FIGURA 74.</b> MODELO DE CARIMBO ADOTADO PELOS KARAJÁ FEITO DA CASCA DO BURITI .....	137

<b>FIGURA 75.</b> PINTURA RABO DE QUATI, PINTURA ONDE SE COBRE A REGIÃO DO PEITO E DA ESCÁPULA NAS COSTAS, PODENDO SER CONTORNADO COM LISTAS FINAS. ....	137
<b>FIGURA 76.</b> CARIMBO ADOTADO PELOS KARAJÁ FEITO DA CASCA DO BURITI. ....	137
<b>FIGURA 77.</b> UM PADRÃO DE GRAFISMO DENOMINADO DE (OTUBUNÿ), OU, “METADE DO CASCO DO JABUTI”... ..	138
<b>FIGURA 78.</b> DESENHO DO PADRÃO (OTUBUNÿ).....	140
<b>FIGURA 79.</b> PINTURA FACIAL ONDE FORMA-SE SÍMBOLOS NO FORMATO DE UMA SETA, DA MENOR PARA A MAIOR, DAS EXTREMIDADES DA FACE E SE CONVERGINDO PARA O CANTO DO OLHO. ....	140
<b>FIGURA 80.</b> DESENHO COM FORMATOS DE LOSANGOS, ESTANDO OS DESENHOS DA FIGURA GEOMÉTRICA DISPOSTOS INDIVIDUALMENTE UM SOBRE O OUTRO, ENFILEIRADOS NUMA ESPÉCIE DE COLUNAS DE FIGURAS DE LOSANGOS. ....	140
<b>FIGURA 81.</b> PADRÕES BASTANTE TRADICIONAIS, POSSUI O NOME DE ( <i>WALUBRO</i> ), PADRÃO USADO POR MULHERES, NESSE CASO A PINTURA FOI FEITA NA FILHA DE MAHIRU .....	140
<b>FIGURA 82.</b> GRAFISMO CHAMADO ( <i>TXAÕHAI-ÕBIRARITI</i> ), SENDO ESTAMPADO EM MUITAS VARIANTES, PODENDO SER DESENHADO NO CORPO DO HOMEM E DA MULHER, ESTAMPADO POR VENTURA TAMBÉM NA CULTURA MATERIAL .....	141
<b>FIGURA 83.</b> GRAFISMO CHAMADO ( <i>KOMITÁ RUÈRU</i> ), E ESTÁ ESTAMPADO NAS PERNAS DA FILHA CAÇULA DE MAHIRU. ....	141
<b>FIGURA 84.</b> GRAFISMO ESTAMPADO NA MOÇA – FIGURA 83 - , PINTURA FEITA DURANTE O ENCERRAMENTO DO RITUAL HETOHOKY EM MARÇO DE 2022. ....	141

### Lista de Gráfico

<b>GRÁFICO 1.</b> GRÁFICO DE SOMATÓRIA DE CULTURA MATERIAL COLETADA PELOS DOIS ETNÓLOGOS ALEMÃES (EHRENREICH 1888) E (KRAUSE, 1911). ....	94
---	----

### Lista de Mapa

<b>MAPA 1.</b> MAPA DO TERRITÓRIO DO POVO ÌNY COM RESPECTIVAS ALDEIAS EXISTENTES NOS DIAS DE HOJE. ....	46
---	----

### Lista de Prancha

<b>PRANCHA 1.</b> OS PADRÕES TAMBÉM SÃO VERIFICADOS EM COLHERES DE CABAÇA, CACHIMBOS DISCOS E TIGELAS DE ARGILA. ....	83
<b>PRANCHA 2.</b> DESENHOS DE GRAFISMOS. ....	85

### Lista de Quadro

<b>QUADRO 1.</b> DADOS SOBRE O PADRÃO DE GRAFISMO .....	61
<b>QUADRO 2.</b> REFERÊNCIA ENTRE OBJETO; MATÉRIA-PRIMA; COLEÇÃO: ETNÓLOGO E QUANTITATIVO; PUBLICAÇÃO/ANO; PRANCHA. ....	93
<b>QUADRO 3.</b> CARACTERÍSTICAS DOS GRUPOS. VER MAIS INFORMAÇÕES EM (COSTA, 1968). ....	98
<b>QUADRO 4.</b> ALGUNS NOMES DE GRAFISMO USADOS NA FALA MASCULINA E FEMININA. ....	113

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>17</b>
<b>2. SOBRE OS INCENTIVOS DA PESQUISA</b> .....	<b>19</b>
<b>3 CAPÍTULO I - ANTROPOLOGIA E ARTE</b> .....	<b>21</b>
3.1 A ARTE E ALGUNS PARADIGMAS ANTROPOLÓGICOS .....	24
3.2 HIERARQUIAS E COMPARAÇÕES DE PADRÕES .....	29
3.3 ARTE REPRESENTATIVA E ARTE SIMBÓLICA .....	34
<b>4 CAPÍTULO II - ARTE INDÍGENA E ANTROPOLOGIA NO BRASIL</b> .....	<b>40</b>
4.1 O KARAJÁ, A ARTE DO GRAFISMO E AS PRIMEIRAS COLEÇÕES .....	44
4.2 EHRENREICH E A EXPEDIÇÃO DO MUSEU DE ETNOLOGIA DE BERLIM .....	49
<b>4.2.1 Baldus e o Grafismo Karajá</b> .....	<b>64</b>
4.3 FRITZ KRAUSE, A EXPEDIÇÃO LEIPZIG – ARAGUAIA E O GRAFISMO .....	71
4.4 GRAFISMO KARAJÁ POR MARIA HELOISA FENELON COSTA .....	95
4.5 TORAL: A CONTEMPORANEIDADE DO GRAFISMO KARAJÁ .....	101
<b>5 CAPÍTULO III - APRENDENDO COM OS ARTISTAS DA ALDEIA (HAWALO) SANTA ISABEL DO MORRO – ILHA DO BANANAL (TO)</b> .....	<b>105</b>
5.1 CAMPO I. VIVÊNCIA NO COTIDIANO KARAJÁ. O GRAFISMO COMO OBJETIVO DE ESTUDO .....	109
5.2 CAMPO II. O GRAFISMO NO RITUAL DO HETOHOKY: DO FRUTO AO CORPO .....	127
<b>6 CONCLUSÕES E NOVOS RUMOS DE PESQUISA</b> .....	<b>142</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>145</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem o objetivo de contribuir para os estudos do grafismo indígena Iny Karajá da Ilha do Bananal, como são conhecidos. Apresentando capítulos que percorrem os desenhos dessa arte, procurei desenvolver e organizar um percurso onde pudesse analisar parte da história dos desenhos Karajá, seu conteúdo significativo e simbólico nas descrições etnográficas de tempos remotos. O trabalho foi resultado de pesquisas em publicações passadas e atuais, que remontam ao fim do século XIX até aos dias presentes, composta ainda por dois campos (em 2021 e 2022) na aldeia Santa Isabel do Morro (Hawalò Mahadu), no Estado do Tocantins.

Por meio de leitura e pesquisa, percorro autores que discorreram sobre as artes indígenas e suas atribuições no campo social, cosmológico e estético ao longo de seu desenvolvimento. Autores como Boas (2014), Strauss (1955, 1986) e Geertz (1978) contribuem no início do desenvolvimento desse trabalho com “*Antropologia e Arte*”. O valor artístico se faz presente em “*Arte e alguns paradigmas antropológicos*” com Ribeiro (1968), o qual explora as variedades artísticas, produzindo um debate sobre as análises e coletas de dados em Brown (1978), bem como a discussão sobre significados em Azzan (1993).

Levantando pequenos dados quanto a interpretação de Gell (1992 e 1998) “*Arte e Agencia*”, busquei apresentar uma singela contraposição às colocações do autor, apresentando artistas indígenas contemporâneos e algumas de suas produções de enfrentamento aos processos de classificação das artes segundo o pensamento neocolonial. Price (1989) contribui para as reflexões sobre alteridade e distinção dessas análises das estéticas em cada cultura. Em “*Hierarquias e Comparações de Padrões*”, Keesing (1961) trata de algumas teorias antropológicas na metade do século XX, apontando como agiam as recomendações de gabinetes nos acúmulos de dados de certa cultura e sobre evolução cultural. “*Arte Representativa e Arte Simbólica*”, a antropóloga culturalista Benedict (2013) contribuiu para a tentativa deste trabalho de entendimento dos moldes culturais diante do indivíduo, fator que corrobora com o simbolismo da arte discutido por Passeti (2008), Lima Filho (1991 e 1994), Donahue (1978), Costa (1968) e Pimentel E Rocha (2006) por meio dos mitos.

Em “*Arte Indígena e Antropologia no Brasil*”, percorri na discussão de uma pequena parcela sobre manifestação e expressão simbólica em Vidal E Müller (1987). Explorei os saberes nas produções de objetos de arte e suas representações, apontando sobre as fases formativa e contemporânea da antropologia. Nomes como Ehrenreich (1888), Nimuendaju

(1914-1933) e T. Koch-Grumberg (1903-1904) estão entre os pioneiros. Por fim, Lagrou (2007) e Sieeger (1980) encerram a discussão, refletindo sobre valor epistêmico dos objetos produzidos pelos artistas e individualidade dos sentidos humanos nas produções artísticas.

No capítulo II, intitulado “O Karajá, a Arte do Grafismo e as Primeiras Expedições Alemãs”, procurei percorrer as duas primeiras etnografias que estiveram em contato com os indígenas da Ilha do Bananal com o objetivo de coletar cultura material para a formação das coleções dos museus de Leipzig e Berlim naquela ocasião. As obras de Ehrenreich (1888) e Fritz Krause (1911) foram analisadas juntamente com a obra de Baudus (1935-1947) com o objetivo de discorrer sobre os motivos e padrões de desenhos de grafismo estampados nos objetos de arte e também no corpo como identidade Karajá. Grupioni (1998) contribui na linha sobre cultura material quanto a expedição de Wagley (1940) junto aos Tapirapé. Alguns dados sobre o território do povo Iny, história dos contatos em Faria (1959), e a situação atual estão descritos nesse capítulo. Costa (1959, 1968, 1985) e Toral (1992, 2000) são apontados como fundamentais na descrição e entendimento dos padrões e significados do grafismo Karajá.

No capítulo III, apresento a descrição de minha primeira viagem à aldeia Santa Isabel com o objetivo de adquirir uma canoa de madeira para complementar minha coleção particular de objetos Karajá, somado à descrição dos dois primeiros campos científicos que pude realizar. O primeiro campo aconteceu em 2021, quando estivemos (todo pessoal do Projeto Thesaurus Karajá) coletando dados em suas respectivas áreas de pesquisa. Eu me concentrei sobre o grafismo, fotografando e entrevistando os interlocutores artistas que cooperaram para minha pesquisa.

O segundo campo (desta vez fomos somente quatro pessoas) tive a oportunidade de registrar parte do grafismo usado pelos membros das comunidades indígenas que lá se encontravam durante o encerramento do ritual do Hetohoky, momento. Esse que faz eclodir os mais variados motivos e padrões de desenhos estampados.

Autores como Taveira (1980), Berta Ribeiro (1987) e Rodrigues (2015), puderam contribuir significativamente para a discussão do cenário das artes. Lima Filho e Silva (2012) trazem para esse conjunto uma proposta de discussão sobre o grafismo nas bonecas de cerâmica, um dos maiores atributos artísticos considerados pelos Karajá. Objetos que podem ser usados como suportes de desenhos foram analisados como referências transformadoras dentro do universo indígena, sendo conferidos em épocas remotas e contemporânea como perpetuadores das produções de arte Karajá. Assim como o suporte advindo do objeto, o

corpo como manifestação cultural e artística foi elevado ao grau de detentor da identidade por meio das pinturas corporais.

A pesquisa está repleta de imagens que podem auxiliar na elucidação de certas colocações descritas no texto. Algumas imagens fotográficas, desenhos e anotações do caderno de campo, retratam parte do percurso desde o início, quando as primeiras expedições estiveram em contato com o povo Iny da Ilha do Bananal. Elas destacam o grafismo e seus motivos, permitindo enfatizar certas mudanças e/ou cristalizações no quadro dos desenhos produzidos.

## **2. SOBRE OS INCENTIVOS DA PESQUISA**

Apresento aqui uma breve introdução dos atos e ações motivadores que me levaram a percorrer o caminho do mundo acadêmico, em especial, o mundo das artes, colecionismo e antropologia indígena. Antes de mencionar os conteúdos dessa dissertação, gostaria de lhes contar um pouco sobre minhas motivações para chegar mais adiante na vida acadêmica. Quando garoto, realizei junto ao meu pai, (na ocasião, era representante comercial de produtos esportivos), viagens para o interior dos Estados do Mato Grosso, Tocantins e Goiás. Nessas nossas viagens pude me deparar com povos indígenas como Karajá, Xavante, Krahô e Caiapó, despertando minha curiosidade em relação aos seus modos de vida. Isso alimentou meu interesse pelas artes, modos de se organizarem e pelas suas manifestações culturais e sociais. Ingresso-me na Faculdade de Artes Visuais da (Universidade Federal de Goiás), onde cursei licenciatura. Logo após me formar, consigo ser aprovado em um concurso como professor estatutário na rede estadual de educação de Goiás. Tudo começou quando decidi elaborar um projeto nas escolas por onde trabalhei e, atualmente, onde atuo como professor da rede estadual de educação de Goiás há dezesseis anos.

O ano é 2015. Realizei no Colégio Estadual Novo Horizonte, a primeira edição do projeto intitulado “Indígenas na escola: Uma imersão da comunidade escolar na cultura Karajá”. O evento ocorreu na quadra coberta da escola e o projeto está inserido no Projeto Político Pedagógico, tendo como objetivo conscientizar a comunidade escolar no âmbito do conhecimento à diversidade cultural e suas correspondentes práticas de sentidos e vida social. Na estrutura de organização, foram estabelecidos critérios, tais como palestras, rodas de conversas, feira de arte Karajá, exposição de cultura material, mostra de livros e vídeos, fotografias, oficinas de pintura e desenho de grafismo, acrescido de visibilidade na mídia televisiva e impressa. Os docentes da escola se mobilizam junto ao projeto, usando

metodologia expositiva e ministrando aulas sobre os povos indígenas e suas especificidades, focando principalmente nos Karajá. Cada professor trabalhou o conhecimento adquirido de suas disciplinas aos alunos.

Devido à pandemia e problemas posteriores derivados da mesma, o projeto está parado há três anos. No entanto, ele permanece inserido no Projeto Político Pedagógico da escola onde leciono atualmente, com a pretensão de retorno em abril de 2024.

Após a segunda edição do projeto, fui convidado pela Gerência de Educação do Campo, Indígena e Quilombola da Superintendência de Educação do Estado para fazer parte da equipe que realiza formações de professores e fornece suporte técnico pedagógico. Isso se deu em colaboração com o Núcleo de formação superior indígena Takinahaky da (UFG), onde há professores que atuam em escolas indígenas, do campo e quilombolas. Aceitei o convite e passei a integrar esse quadro por um período de um ano. Posteriormente, retornei à mesma escola, que mais tarde se tornou uma escola de tempo integral.

Nos anos seguintes (2018 e 2019), o projeto voltou a acontecer, agora com colaboração da liderança da aldeia Watau, Cacique Iwrraru, parceria que culminou em duas grandes edições, exatamente dois anos antes do início da pandemia da Covid-19. Consegui agendar uma conversa com o Prof.<sup>o</sup> Dr. Alexandre Ferraz Herbeta sobre a possibilidade de uma monitoria em sua disciplina ministrada aos indígenas no mês de julho. Realizei esta atividade ao longo de dois dias, auxiliando o professor em sua metodologia de ensino.

Segundo semestre de 2019, ingressei como aluno especial no mestrado (PPGAS-UFG). Posteriormente, no ano de 2020, segui por esse mesmo caminho. Foi de grande receptividade e alegria de minha parte aceitar a proposta de fazer parte do grupo de pesquisadores no Projeto Thesaurus/Kuaxiro, sob responsabilidade do Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho. Esse projeto é voltado aos Karajá em todos os seus aspectos culturais. Logo, contribuí para compor o grupo SOS Karajá, com objetivo de obter equipamentos de EPI para os agentes de saúde indígena que atuaram na linha de frente no combate à Covid-19. Esse projeto foi idealizado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Socorro Pimentel no combate ao vírus nas aldeias, tanto na Ilha do Bananal quando na cidade de Aruanã, onde se encontram duas importantes aldeias, BdèBure e Buridina. Consegui aprovação no processo seletivo ao final do mesmo ano e me tornei mestrando no programa (PPGAS-UFG) no início de 2021.

Nesse mesmo ano, no mês de outubro, saio de Goiânia na companhia de um amigo e nos deslocamos até a aldeia Hawalò de automóvel próprio, passando pelo Estado do Tocantins, percorrendo pela (TO) 242 (estrada de difícil acesso). Fui em busca de uma canoa (hawò) feita somente de um tronco (landi) com o objetivo de ampliar uma coleção de objetos

indígenas, com ênfase especial no povo Iny. Todo esse processo de colecionismo de minha parte culminará num memorial que está sendo construído em minha própria casa, com recursos próprios. Este memorial permitirá demonstrar a importância e a riqueza das artes desse povo extraordinário.

No programa, cursei as disciplinas de Teorias Antropológicas I e II; Práticas de Pesquisa I e II; Coleções e Práticas de Representação, Arqueologia, Gênero e Pós-Colonialismo; A Experiência dos Patrimônios Em Tempos De Crise: emoções, formas expressivas e ação social e; Etnografia Das Práticas Patrimoniais, Museus e Materialidades, buscando sempre o aprendizado de acordo com as fundamentações dos teóricos da antropologia e da sociologia. Afinal, minha formação inicial está nas artes visuais. Confesso que chegar até esse momento não foi tarefa fácil; entretanto, estou muito determinado a terminar e contribuir para os estudos nessa área. Pretendo seguir com o mesmo assunto no programa de doutorado. Após esse processo, apresento nessa dissertação as ações empenhadas no acontecimento dos dois campos que pude realizar na Ilha do Bananal.

### **3 CAPÍTULO I - ANTROPOLOGIA E ARTE**

A “Arte” enquanto sistema simbólico, como ponderou Geertz (1978), tem de alguma maneira interseccionado as produções etnográficas ao longo da história da Antropologia. O estudo das culturas e suas produções foi realizado no sentido de buscar entendimento do caráter sociocultural dessas produções, inclusas em variados métodos de pesquisa e classificações.

Arte e Antropologia têm por objetivo de estudo não apenas de artefatos estéticos, mas também os processos técnicos da cadeia operatória e os simbolismos a eles associados. De certa forma, isso nos afirma Geertz (2008, p. 23 apud OLIVEIRA, 2012, p. 214).

[...] sugerir que a contextualização social de tais "indicadores" [dos elementos estéticos, no sentido semiótico do índice, do signo] é uma forma mais útil de compreender a maneira pela qual "indicam", e o que significam, do que forçá-los em paradigmas esquemáticos ou despi-los, transformando-os em sistemas abstratos de regulamentos, que, de alguma maneira os "geraram". O que nos permite falar desses indicadores em uma linguagem comum e de uma forma útil, e o fato de que todos registram uma sensibilidade comunitária, ou seja, que representam, para todos que participam daquela comunidade, uma disposição de espírito comum. (Geertz 2008, p. 23 apud OLIVEIRA, 2012, p. 214).

Nota-se conexões com os estudos dos padrões comparativos estéticos, o virtuosismo e o aprimoramento de técnicas, entre outros. No entanto, existem relações pouco amistosas quando os regimes de valores ocidentais são parâmetros para o julgamento assimétrico de alteridades holísticas, cujas materialidades, saberes e fazeres são estruturados por parâmetros

socioculturais muito distintos do Ocidente. Publicada originalmente em (1955), “*Tristes Trópicos*” de Levi Strauss apresenta um trecho bastante expressivo sobre as artes dos povos indígenas. Em referência a isso, o autor menciona o povo Kadiwéu e sua “arte gráfica, cujo estilo não pode ser comparado com quase nada do que a América Pré-Colombiana nos deixou”. (STRAUSS, 1986: 178).

Somam-se nesta constatação alguns problemas de autoridade etnográfica na interpretação do sistema “primitivo” de arte, sistemas que estão sendo confrontados por autores que se lançam e colocam em pauta, temáticas culturais, pessoas e suas ações ao produzi-las. Outro fator que corrobora com a problemática do “fazer antropológico” — direcionado às artes está acerca da validade da antropologia incursionar no domínio do estudo da arte, estudos esses ora ligados ao simbolismo, ora ligados à estrutura interna. “Não há perfeito consenso entre os autores com referência à classificação das artes. Para alguns, existe mesmo uma hierarquia no mundo das artes” (MELLO, 1987: 431).

Essa discussão parece estar postulada há bastante tempo no mundo acadêmico e entre as obras dos autores. Ora, a temática da arte, mesmo havendo desacordos conceituais, deve ser percebida e interessada somente aos especialistas em arte?

As primeiras manifestações artísticas remontam de épocas há muito no passado. A transcrição dos sentidos iniciou-se em épocas remotas e perpetua-se nos dias contemporâneos. O conceito de arte apareceu primeiramente nas explanações filosóficas e nos roteiros europeizados, percorrendo generalizações científicas nas formulações de controle. Na antropologia se deu por parte das etnografias, valendo-se da reflexão sobre a cultura europeia que distingue as artes em vários aspectos descritivos, associando as pesquisas às formas divididas de eixos de concentração nas informações. Um desses aspectos descritivos e não menos importante é o aspecto da estética, área de concentração comparada pela antropologia e colocada na posição de relativista, constatando que cada povo possui sua arte dentro de sua própria cultura, não menosprezando o conceito de universalismo do sistema de arte.

A cultura material possui propriedades e ferramentas de entendimentos fundamentais que podem circular dentro dos processos criativos culturais, produzindo assim objetos estéticos e utilitários que contribuem na sua manutenção e preservação. Essa consistência se dá a partir de explicações antropológicas, em uma perspectiva que possa desenvolver as explicações a partir dos sujeitos e dos objetos. Os objetos materiais estão sendo usados como marcos histórico e referências de estudo na manutenção das culturas, promovendo diálogos entre estrutura social e suas bases ritualísticas e mitológicas produzem reverberações acondicionadas em face dos novos conceitos.

Os longos e demorados processos de desenvolvimento sociocultural apresentaram excesso de romantização e racionalização nas escritas das academias colonialistas, nos conhecimentos científicos e nas limitações das interpretações, engessando as elucidações em um verdadeiro manual pré-estabelecido. Os elementos naturais transformados em objetos e artefatos de arte traduzem na antropologia toda sua potencialidade sobre a criação da mente humana, na produção de tais artefatos e na contribuição ao campo das artes, impulsionando pesquisas e estudos que contribuem na elucidação do “primitivo”, equiparando-o ao entendimento do contemporâneo. Traçar esse percurso é procurar entender a cultura material na perspectiva da antropologia da arte.

Teóricos da arte se atentam, antes de tudo, nas obras e em sua forma individual; contudo, a antropologia a considera como uma atividade humana refinada e diferenciada, capaz de abranger seus conteúdos para o domínio social. Essa perspectiva antropológica é justificada pelo distanciamento metodológico e, ao mesmo tempo, pelas referências teóricas, responsáveis por proporcionar maior amplitude e maiores considerações tendo como foco principal o trabalho de campo e, portanto, dados empíricos.

Uma vez que a preocupação está na potência do caráter representativo das atividades culturais, nos aspectos acerca dos fenômenos ocasionados e na forma plural das produções no meio social e cultural, nos lembra Mello (1987. p, 423).

Contudo, convém lembrar que o antropólogo tem argumentos fortes para justificar esta sua pretensão: 1º a sua condição de pouco versado em artes lhe confere algo impossível ao especialista em artes – a distância suficiente para lhe proporcionar melhor perspectiva de análise: 2º o conjunto de documentação etnográfica lhe proporciona mais termos de comparação – muitas são as culturas estudadas pela antropologia, principalmente culturas de povos não letrados... os especialistas em arte estão muito envolvidos com a sua atividade. De resto, convém acrescentar, o antropólogo, por sua própria formação, irá preocupar-se com aspectos da atividade artística que os especialistas em arte descaram por julgá-los impertinentes. (Mello 1987. p, 423).

Práticas de produção e coleção de artefatos de arte se remontam a tempos imemoriáveis; ao mesmo tempo, a cultura humana se torna objeto de estudo antropológico nas mais variadas épocas. Surpreendentemente, a curiosidade pelos atrativos visuais e funcionais nos artefatos atraíram os olhares externos, provocando maior significância nas artes.

As artes se desenvolvem nas produções de diversas categorias da cultura material e imaterial, anexando à antropologia conceitos importantes para a compreensão dessas duas relações. A universalização artística se reproduz constantemente e fornecem as materialidades desses objetos, as quais emergem no decorrer do processo artístico, influenciado pelo lugar, pelo tempo – história/memória/mitos - e no meio no qual ocorrem tais produções. O sentido estético parece estar presente em quase todas as sociedades, revisando domínios estabelecidos

na arte para elucidar conceitos como obra de arte, artefato, estética e estilo. Em sua obra intitulada “Arte Primitiva”, Boas (2014, p.13) descreve sobre certas condições hegemônicas no apreço das estéticas por parte de diversas culturas.

De uma forma ou de outra, o prazer estético é sentido por todos os membros da humanidade. Não importa o quão diversos sejam os ideais de beleza, o caráter geral da fruição da beleza é da mesma ordem em todos os lugares; as canções brutas dos siberianos, a dança dos negros africanos, as pantominas dos índios californianos, as obras em pedra dos neozelandeses, os entalhes dos melanésios, as esculturas do Alasca os agradam de um modo que não é diferente do que sentimos quando ouvimos uma canção, assistimos uma dança artística, ou quando admiramos obras ornamentais, pinturas ou esculturas. (Boas 2014, p.13)

Fica evidente o valor artístico encontrado nos povos “primitivos”. Considerando sua manifestação artística em formatos de objetos, demonstram habilidade somada à técnica artística, desempenhando com destreza e maestria todo o complexo formador do objeto. Características que visam à perfeição técnica estão fortemente ligadas a fatores subjetivos que se regulam na perspectiva do alcance do valor estético e do virtuosismo – o controle completo de processos técnicos – significa uma regularidade automática dos movimentos. (cf. Boas 2014: 24,25)

Os objetos ganham valor porque são acrescidos de bom gosto e habilidades, mas nem sempre os mesmos possuem técnica de manufatura que resulta em dar a esse objeto certa regularidade decorativa. Alguns povos desenvolveram certas disposições em suas artes, onde a própria simplicidade na criação já é essencial. Superfícies regulares nos objetos, que se correlacionam com o virtuosismo citado por Boas, são descritos na fala do autor quanto à produção dos implementos de sílex. Descrevendo todo o processo de construção do objeto pontiagudo feito de pedra até o controle absoluto dos movimentos, a superfície do objeto é descrita como “resultado completo do controle técnico pelo artesão. Sabendo disso “O resultado é um implemento lascado de forma regular e com um padrão de superfície onde as depressões longas são causadas pela talha de lascas finas, e são de tamanho igual e disposição regular” (BOAS, 2014, p.26). Grupos humanos em seus atributos e saberes artísticos se preocuparam com a ornamentação de suas produções. Introduziram nas potencialidades uma capacidade de produção tecnológica bastante dinâmica, permitindo a criação de processos artesanais e industriais, correspondendo a todo momento com o objeto e sua eficácia sociocultural.

### 3.1 A ARTE E ALGUNS PARADIGMAS ANTROPOLÓGICOS

A concepção de arte, derivada das teorias evolucionistas nos primórdios da antropologia, postulou sua teoria no entendimento que a culminância do desenvolvimento e da

civilização somente poderia ser encontrada nas sociedades ocidentais, europeias e/ou norte americana. Conceitos como cultura e civilização eram padronizados e pertencentes somente às sociedades coloniais, espelhadas na sofisticação e progresso.

Além das técnicas, os antropólogos precisaram desenvolver um termo que ficasse às margens do conceito de civilização, e que pudesse designar tradições culturais em todo o mundo. Dentro da perspectiva colonialista, o adjetivo convencional se cristalizou como “primitivo”. Reelaborações desdobraram-se e propostas de contribuições apareceram para superar em diversos campos as crescentes “concepções da evolução sociocultural” (RIBEIRO, Darcy 1968, p. 14). Conteúdos elementares e de caráter “imperativo”, como tecnologia e suas revoluções, puderam medir esforços no entendimento que enquadra a criação e o desenvolvimento tecnológico de um povo. Objetos proporcionaram condições mais uniformes de prover sua subsistência e garantir os modos de organização social, ou seja, dinâmicas artísticas e epistemológicas sendo recíprocas com os diversos modos de criação e ordenação de suas manifestações. Essa interação, porém, perpassa pelo controle da natureza pelo homem. Assim lembra-nos (RIBEIRO, 1968, p.19).

a interação entre esses (sic) esforços de controle da natureza e de ordenação das relações humanas e cultura entendida como patrimônio simbólico dos modos padronizados de pensar e de saber que se manifestam, materialmente, nos artefatos e bens; expressamente, através da conduta social e, ideologicamente, pela comunicação simbólica e pela formulação da experiência social. (RIBEIRO, 1968, p.19).

Podemos ressaltar que nem toda atividade humana possui valor estético, justamente por ser um fator importante a ser observado nas artes. Em sua obra “Arte Primitiva” (2014), Franz Boas argumenta sobre o sentido da estética que “Todas as atividades humanas podem assumir formas que dão a elas valores estéticos” (BOAS, 2014, p. 13). Entretanto, certas atividades estão repletas de “movimentos das ocupações cotidianas” que, por sua vez, são em parte “reflexos da paixão, em partes determinados praticamente. Eles não têm um apelo estético imediato”. O antropólogo apresenta uma discussão que se abre também para as atividades industriais, atividades que não necessariamente despertam pleno interesse estético, tornando esses objetos e ações, todavia pouco atrativos. Dentro desse raciocínio, é apresentada uma espécie de reconstrução das formas na vida social, associando mecanismos de valorização no conceito da “técnica”, mais precisamente, nas produções artísticas que produzem valores estéticos de uma cultura. De acordo com (BOAS, 2014, p. 14);

Ainda assim, tudo isto pode assumir valores estéticos. Movimentos rítmicos do corpo ou de objetos, formas que atraem o olho, sequencias de tons e formas de fala que agradam o ouvido produzem efeitos artísticos. Sensações musculares, visuais ou auditivas são os materiais que nos dão prazer estético e que são usados na arte. (BOAS, 2014, p. 14).

Esses fatores podem ser observados em praticamente todos os grupos humanos, não sendo particularidades de um grupo específico. Ao explorar as variedades da vida social, esses mesmos fatores de busca e apreciação pela estética discorrem no sentido influenciado por cada cultura, particularidades que levaram o autor a contestar o “Método Comparativo”, ou seja, “na Antropologia Social é o método daqueles que têm sido chamados de antropólogos de gabinete, desde que trabalham em bibliotecas” (BROWN, 1978, p.44). Dessa maneira, a antropologia se difundia analisando e postulando narrativas de comparação entre uma cultura e outra, traçando suas histórias e atribuindo certas evoluções de caráter avançado e/ou desenvolvido nas culturas.

A convivência de nossa sociedade nos levou a construir paradigmas culturais baseados necessariamente em nossos próprios moldes de contrastes, formulando tradicionalmente as apreciações que envolvem todos os conceitos culturais permeados na antropologia, instituindo-se experimentações nas pesquisas sobre estética, primeiramente em culturas ditas primitivas. Muitas vezes, deixam de enfatizar o fator humano de uma cultura específica e, mais tarde, de várias culturas, cristalizando demonstrações “paradigmáticas”, tanto na antropologia, quanto nas artes.

Ao final dos anos 50, nos Estados Unidos e no Reino Unido, surge a antropologia interpretativa, com o intuito de ser guiada pela explicação da realidade através das compreensões subjetivas dos indivíduos, rejeitando as ciências naturais e transitando para as humanidades. Em decorrência dos elementos significativos, a antropologia interpretativa e simbólica de (GEERTZ, 1978) sugere maior pretensão nos argumentos e sua validação perante as descrições. O antropólogo sugere que a cultura possui propriedades na vida humana, um sistema de análise que possa corroborar no discernimento de fatores determinantes.

No estudo da cultura, fica estabelecida a importância da análise do discurso social, das definições simbólicas acarretadas dentro dessa corrente de estudos da estrutura cultural, culminando na construção do mundo a qual o sujeito pertence. Essa mesma corrente foi para os anos 60 na antropologia, uma possível abordagem ao Estruturalismo. Os antropólogos dessa década consideravam o funcionalismo de Malinowski uma corrente reducionista, pois defendia que cada elemento cultural seria o resultado de uma necessidade humana básica específica, e isso não seria diferente na análise dos objetos de arte. Entendendo a cultura como um “sistema de símbolos”, a corrente interpretativa sugere uma profunda independência

nas dinâmicas culturais, fazendo o ser humano suas próprias interpretações e significados. Nesse caso, lembra (AZZAN, 1993, p.16).

A “teia de significados” a que Geertz faz referência quando teoriza na introdução a *The Interpretation of Cultures*, pode ter algo a dever a estas concepções. É esse complexo jogo de interpretações e contra-interpretações, possíveis porque interprete e interpretado comungam os mesmos mundos de sentido, que produz tal “teia”. (AZZAN, 1993, p.16).

Em suas obras “Tecnologia do Encanto” e “O Encanto da Tecnologia”, artigo publicado em (1992) e, “Arte e Agência” publicada em (1998), Alfred Gell afirma que as artes são constituídas por um sistema complexo de “técnicas” negligenciadas pela antropologia. Sua teoria complexa indica como seriam as propostas sobre uma nova teoria antropológica da arte. Seria “a teoria da arte” aplicada à arte “antropológica” (GELL, 1998, p. 23). Revisitando a eficácia dos objetos de arte, o autor sistematiza olhares antropológicos também nos artefatos, nos estilos e na magia, argumentando no sentido de compreensão sobre as criações humanas das margens coloniais e pós-coloniais, que podem ser compreendidas por meio de todas as teorias da arte. Esse sistematizar citado pelo autor evoca sistemas de pensamentos que, apesar das influências de teorias modernas e de produção artística ocidental, segue continuamente, fazendo com que a Antropologia incorpore a agência, tarefa árdua para a Antropologia contemporânea. Nesse sentido, (GELL, Id.) nos lembra.

[...] Não faz sentido desenvolver uma “teoria da arte” para nossa própria arte e outra, distinta, para a arte dessas culturas que caíram, certa feita, sob o domínio do colonialismo. Se as teorias (estéticas) ocidentais da arte podem ser aplicadas à “nossa” arte, podem e devem ser também aplicadas à arte de todos os povos [...] (GELL, 1998, p. 23)

Na obra “Arte e Agência” (ALFRED GELL, 1998), ele “transfere o conceito de agência, comumente atribuída aos seres humanos, senhores dos objetos, aos próprios objetos” [...] (WHAN, 2010, p. 3), e discorre sobre o objeto artístico na intenção de contribuir com uma nova proposta para a Antropologia da Arte. Em seus estudos, o autor comenta sobre olhares antropológicos acerca de práticas e artefatos, e como essas produções se inter-relacionam com seus produtores. Procurando destituir a ideia da estética como única forma de análise de Arte, o autor contrasta a visão de críticos que, por sua vez, analisam as artes somente pelo prisma condicional de ocidentalizado, condição que permite um único valor referencial: o valor estético da Arte ocidental.

Ora, nesse sentido podemos levar a discussão a um nível mais antagônico. Por exemplo, se pensarmos ao contrário do pensamento de Gell (1998) podemos propor análises nas artes indígenas e/ou no ativismo<sup>1</sup> de seus artistas no campo contemporâneo, levando em

<sup>1</sup> Ver <<<https://dasartes.com.br/web-stories/voce-conhece-o-ativismo/>>> acesso em 04/07/2023

consideração e concordância a participação de artistas indígenas na 34ª Bienal de Arte de São Paulo em (2021)<sup>2</sup>. Isso demonstra que se faz presente a ocupação desses espaços de exposição e diálogos como propostas e reflexões quanto a produção material e simbólica das artes indígenas e suas consolidações.

Artistas como Daiara Tukano, Jaider Esbell (in memoriam), Uýra, Sueli Maxakali e Gustavo Caboco, expuseram trabalhos de arte simbolizados nessa Bienal. Trabalhos de protagonistas indígenas, como a exposição das quatro pinturas que representam os pássaros sagrados segundo a visão da artista Daiara Tukano, no qual as referências visuais fazem alusão à obra intitulada de “Dabucuri do céu 2021”. Lá podia se ver o gavião-real, o urubu-rei, a garça-real e a arara vermelha<sup>3</sup>. Ao internalizar e aspirar seus simbolismos, a artista externaria seus saberes artísticos, pautando as condições de entendimento no campo da estética e da alteridade usada para expor todo o seu sentido. “Na cultura indígena, esses pássaros (miriã porã mahsã) vivem na camada do céu que impede que o Sol queime a terra fértil. No verso de cada pintura, ela coloca um manto de penas entrelaçadas que simboliza a tradição dos grandes mantos plumários, cuja tradição foi abandonada pelos povos originários com o genocídio indígena e a extinção das aves sagradas [...] Uma das obras de maior simbolismo dessa reflexão de Daiara é a Kahtiri Bôrô (“Espelho da Vida”, 2020), plumaria inspirada nos tradicionais mantos Tupinambá, feitos de penas do Guará, e que os brasileiros tiveram de tomar emprestados ao Nationalmuseet da Dinamarca quando dos 500 anos do avistamento português. A escultura da artista tem um rosto espelhado, que reflete o próprio espectador para dentro da peça”<sup>4</sup>.

Uma série de reflexões está pautando toda obra. O sentido do autor era produzir uma teoria que dialogasse com teóricos como Sally Price (1989), que aspira às alteridades estéticas de cada cultura, propondo um olhar crítico e esteticamente parcial quanto à legitimidade da Arte Primitiva em face ao olhar ocidental. Argumenta que Arte não ocidental deva ser avaliada nos moldes de suas próprias “intenções culturais” e, se distinguindo dos costumes limitadores do nosso olhar perpetrado pela cultura à qual estamos inseridos. Nesse contexto, Price (1989, p. 92-93 apud GELL, 1998, p. 24-25) propõe sobre dois princípios já discutidos. O primeiro princípio é de que o “olho”, mesmo o do conhecedor mais naturalmente dotado, não está nu, mas vê a arte através das lentes de uma educação cultural ocidental. O segundo

<sup>2</sup> Ver <<<http://34.bienal.org.br/exposicoes/7311>>> acesso em 04/07/2023

<sup>3</sup> MEDEIROS, Jotabê. Bienal de São Paulo é histórica com arte indígena. Site; Amazônia real, 2021.

Disponível em; <https://amazoniareal.com.br/bienal-de-sao-paulo/#:~:text=O%20Manto%20Tupinamb%C3%A1&text=Daiara%20Tukano%20apresenta%20no%20terceiro,real%20e%20a%20arara%20vermelha>. Acesso em 27/07/2023.

<sup>4</sup> Idem.

princípio é que muitos ‘primitivos’ (incluindo tanto artistas quanto críticos) também são dotados de um “olho discriminante – igualmente equipado com um dispositivo ótico que reflete a sua própria educação cultural”. Ao aceitar que as obras de arte primitivas são dignas de serem exibidas ao lado das obras dos mais distintos artistas de nossas próprias sociedades. O próximo passo é reconhecer a existência e a legitimidade dos arcabouços estéticos dentro dos quais elas foram criadas.

### 3.2 HIERARQUIAS E COMPARAÇÕES DE PADRÕES

Teorias antropológicas se desenvolveram dentro das escolas e gabinetes europeus de cunho iluminista francês. Na tentativa de explicitar particularidades de cada cultura, postulando métodos como Difusionismo e o próprio Evolucionismo que se fizeram presentes nas etnografias até a metade do século XX. A antropologia social realizou muitas comparações entre o que se acreditava ser, em suma, desenvolvido ou não, apontando comparações de hierarquia das produções culturais, no sentido de atribuir às culturas um determinado estágio de avanço tecnológico, permitindo assim assegurar as descrições contidas nas etnografias.

Na tentativa de apontar certas dinâmicas sobre o abrangente campo das criações artísticas, Boas formulou um método como ferramenta para assim amenizar ou até mesmo remediar sobre os métodos que se estendiam como vigentes e classificatórios. O Método Particularista histórico<sup>5</sup>, ou indução empírica, é um método que permite uma maior abrangência na pesquisa, se desvinculando de um campo teórico estruturado, como é o caso do método Evolucionista, que defende que as sociedades mais avançadas alcançarão um estágio de plena liberdade.

Recomendando o acúmulo de informações de uma determinada cultura, sobretudo uma coleção indutiva de informações, o autor apresenta uma nova linha de diálogo no fazer etnográfico, isto é, para cada cultura. As uniformidades evolucionistas do século XIX começam a ruir diante dos argumentos que promulgam uma nova perspectiva de análise e debate, levando em consideração as diferenças e propriedades individuais das diferentes

---

<sup>5</sup> In, (KESSING, 1961: 229) Trabalho antropológico apresentado por Boas em uma sessão científica de 1896 onde faz conformidade ao método histórico e se distancia do método comparativo. Eis uma das melhores definições, diz Boas...”Um estudo detalhado dos costumes em sua relação com a cultura total da tribo que o pratica, em conexão com uma investigação de sua distribuição geográfica entre tribo vizinhas, oferece-nos quase sempre um meio de determinar com considerável precisão as causas históricas que conduziram à formação dos costumes em questão e aos processos psicológicos que trabalharam em seu desenvolvimento...Temos nesse método um meio de reconstruir a história do desenvolvimento das ideias com muito maior precisão do que permitiriam as generalizações do método comparativo. [1896 (republicado em 1940, pág. 276)].

culturas. Temas complexos aparecem no contexto da temática, como valor estético e sensação corroboram aos padrões técnicos adotados nas atividades humanas e materializando-se em formas que traduzem, para a maioria dos povos, conceitos como estética, significado, simbolismo e sensação. Na teoria evolucionista, dois termos foram adicionados como termos chave para a mesma: o termo origem e o termo estágio.

Perfazendo uma tríplice estrutura findada na selvageria, barbárie e civilização, o pensamento evolutivo era composto de representantes credenciados nos “gabinetes” no intuito de ascender teorias culturais ou sociais que partissem do simples para o complexo ou que fossem direcionadas direto para o heterogêneo. Edward B. Tylor publica um dos seus principais trabalhos em (1871) Intitulado “Primitive Culture”, trabalho considerado como pioneiro e metuculoso do ponto de vista evolucionário. Lewis Morgan escreve em (1877) “Ancient Society”, uma obra complexa e de classificação terminológica nos conceitos de evolução, de família e de parentesco. Ambos os títulos citados contribuíram para o desenvolvimento do método comparativo. A evolução cultural, segundo esses autores, “é então um fio singular ou unilinear através de toda a história cultural” (KEESING, 1961, p. 228). Ele conclui ainda [...] Teria raízes em uma vaga unidade psíquica pela qual todos os grupos humanos teriam supostamente o mesmo potencial de desenvolvimento evolucionário[...] Embora o método (particularista histórico) apresentado por Boas possa indicar nítida preocupação com similaridades de elementos culturais e que ainda, por sua vez, não provam necessariamente conexões históricas entre essas culturas, nem mesmo de origem comum, tende a orientar que, no processo cultural, a pesquisa científica de origem histórica e de análise de elementos culturais específicos, pode se afirmar com maior rigor e sendo assim, uma descrição mais realista se institui nas etnografias.

Os princípios teóricos do evolucionismo reducionista eram contra argumentados por Boas no sentido de demonstrar as práticas culturais que envolvem criatividade não correspondem a princípios deterministas sobre quando se inicia e quando termina o processo criativo. As práticas de valores não somente existiriam nas formas visuais como geradora de significados, mas também, existindo para externalizar cognições, epistemologias e histórias culturais.

As emoções podem ser estimuladas não apenas pela forma, mas também por associações íntimas que existem entre a forma e ideias que o povo tem. Em outras palavras, quando as formas comunicam um significado, por lembrarem experiências passadas ou porque agem como símbolos, adiciona-se um novo elemento a fruição. (BOAS, 2014, p.15)

Produzindo assim um dinamismo recombinante dessas práticas.

Em sua explicação sobre como os indígenas Sauk e Fox, produziam suas caixas de couro cru, Boas descreve sobre “padrões de desenhos” que eram usados na ornamentação dessas caixas e que, quase sempre, logo após seu término, esses mesmos padrões se perdiam devido à dobradura do couro em cinco faces, desalinhando os formatos em coerência lado a lado. (Ver BOAS, 2014, p. 30-31). Os desenhos eram feitos no próprio couro, obedecendo a padrões de criação em formatos retangulares, o couro era dobrado em abas diferentes e contido nos quatro lados, dando forma a um objeto tridimensional (paralelepípedo) de uso utilitário e, ao mesmo tempo, uma produção que envolve praticidade e estética. Nessa contribuição (BOAS, 2014, p. 29) descreve:

[...] É suficiente, para um estudo indutivo das formas da arte primitiva, reconhecer que a regularidade da forma e a uniformidade da superfície são elementos essenciais do efeito decorativo, e que elas estão associadas intimamente com a sensação de dominar dificuldades; com o prazer sentido pelo virtuose graças a seus poderes. (BOAS, 2014, p. 29)

O amadurecimento dessas mesmas formas desencadeou modelos de fabricação nas artes. Adotando padrões de arte específicos que, por vezes, dialogam em diferentes temporalidades, os povos demarcaram simbolicamente, através das artes, suas produções e suas correlações mais subjetivas e intrínsecas. Porém, “o artista não tem em mente o efeito visual de sua obra, mas sim que ele é estimulado pelo prazer de fazer uma forma complexa”.<sup>13</sup> Decorações mais elaboradas se posicionam simetricamente ou assimetricamente na indústria de maior especialidade. As culturas tendem a ornamentar com desenhos nas superfícies produções de maior escala, como é o caso das cestarias e das cerâmicas.

Fator importante a ser descrito é o caso do uso da simetria na construção de objetos e ornamentação das superfícies. Corpos e objetos são decorados através de linhas simétricas na maioria das vezes usando linhas verticais, fundamentais como baliza de traços proporcionando suas estéticas. Boas argumenta que, é possível que a noção de simetria possa ter sido equiparada com os lados opostos do próprio corpo humano e dos animais, sendo reproduzido nas artes como bilateralidades semelhantes, onde os movimentos de um braço esquerdo possam ser simultâneos ao movimento do braço direito. Quanto aos traços na horizontal, o autor teoriza que, quando houver “predomínio” de simetria na horizontal, [...] supostamente se deve à ausência de movimentos verticalmente simétricos – exceto nos movimentos rítmicos em que os braços são erguidos e abaixados simultaneamente e na raridade de formas naturais verticalmente simétricas [...] (BOAS, 2014, p. 39, 40).

Objetos que possam ter contribuído para o surgimento da técnica da simetria e que apresentam simetria nos desenhos podem ser encontrados nas ilustrações do autor. É o caso do vaso etrusco (BOAS, p, 42) (Figura 1).

Figura 1. Vaso etrusco.



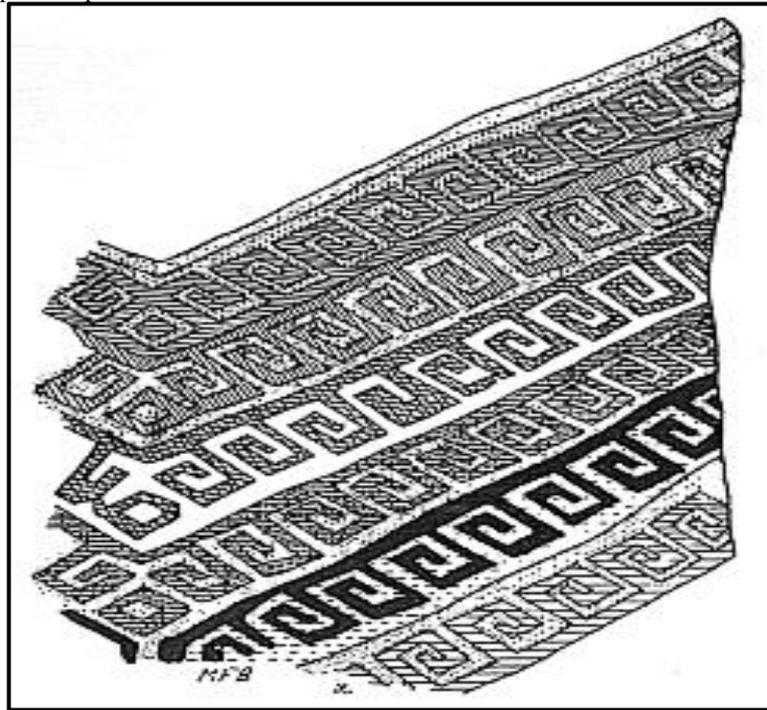
Fonte: BOAS, F. Arte Primitiva, 2014, p. 42.

A ornamentação traz padrões de desenhos diferentes, se observamos de cima para baixo. No entanto, ao analisar os desenhos na horizontal, os ritmos dos desenhos se prevalecem na mesma seqüência, hora mais suaves adotando o ritmo de curvilíneos, hora adotando ritmos mais rígidos. (BOAS, 2014, p. 47) descreve...

Outro elemento fundamental da forma decorativa é a repetição rítmica. Atividades técnicas em que movimentos repetidos regularmente são empregados levam a repetição rítmica na direção que o movimento procede [...] ao lascar, martelar, desbastar, nos giros e na pressão regulares exigidos para fazer cerâmica espiral, na tecelagem, a regularidade da forma e a repetição rítmica do mesmo movimento estão necessariamente conectados [...] (BOAS, 2014, p. 47).

Por sua vez, outra proposta de apresentação na execução de simetrias está contida nas cores. As cores são elementos fundamentais de arranjos sequenciais e esquemas de organização de padrões decorativos semelhantes nos objetos e no corpo. Em ritmos mais complexos como na tecelagem e bordados, as cores são usadas para a diferenciação rítmica, produzindo o mesmo desenho, porém, se diferenciando na ordem dos elementos. Tomemos como exemplo a ilustração de um tecido (poncho) peruano (BOAS, 2014, p. 58.) (Figura 2), onde os desenhos na superfície do tecido apresentam a mesma seqüência em seis pares. Aas cores, por sua vez, estão dispostas de forma a acentuar a separação em sua tonalidade, tanto como pano de fundo realçando os desenhos em evidencia, como aplicadas no próprio desenho, diferenciando por meio de cores. Geralmente, o plano de fundo geralmente é composto por uma cor predominante.

Figura 2. Tecido de poncho peruano.



Fonte: BOAS, F. Arte primitiva, 2014, p. 58.

Considerando que o sentido está na estrutura, Lévi-Strauss escreve sobre o sistema das artes gráficas do povo Kadiwéu. Dedicado à antropologia estruturalista, o antropólogo percorre o grafismo de uma sociedade indígena, percorrendo o caminho das artes e procurando identificar os estilos. “O conjunto dos costumes de um povo é sempre marcado por um estilo; formam sistemas” (STRAUSS, 1986, p. 171).

Ao apresentar em sua obra o povo Kadiwéu, o autor sugere uma antropologia que possa organizar em padrões compreensíveis as características dessa cultura. “As antropologias explicativas sucederam-se com os anos, na história da disciplina, e chegaram talvez a seu máximo refinamento com Lévi-Strauss”. (AZZAN, 1993: 38). Suas artes são produzidas pelos homens e pelas mulheres, sustentando traços que hora representam tanto animais, folhagens ou seres humanos, em uma execução segura das formas. Embora os desenhos sejam feitos tanto em folhas de papel, nos objetos materiais e no corpo, os motivos se desenvolvem como em um campo contínuo, sendo predominantemente ofício das mulheres. “Na tribo a que faço referência, os homens são escultores e as mulheres são pintoras. Os homens modelam a madeira dura e azulada do gaiac [...] As mulheres estão reservadas a decoração da cerâmica e das peles e as pinturas corporais, em que algumas delas são de um virtuosismo incontestável” (STRAUSS, 1986, p. 178-179) (Figura 3).

**Figura 3.** Motivos de padrões de desenho facial Kadiweu.



Fonte: (STRAUSS, 1986, p. 188)

Não existe conservadorismo que outrora houvera em decorrência das tatuagens faciais, diferentemente das pinturas faciais; no entanto, os motivos de pinturas e de grafismos foram replicados no decorrer do tempo. Esse fato foi percebido pelo pesquisador ao se referir ao primeiro missionário jesuíta que viveu entre os Kadiwéu, o qual foi Sanches Labrador, entre 1760 e 1770. Nesse sentido descreve o antropólogo.

“Mas para ver algumas reproduções exactas, será necessário esperar um século por Borggiani. Em 1935 recolhi eu também várias centenas de motivos [...] qual não foi o meu espanto ao receber há dois anos uma publicação ilustrada com uma coleção feita quinze anos mais tarde por um colega brasileiro! Não apenas os documentos evidenciavam uma execução tão segura como os meus, mas muitas vezes os motivos eram idênticos”. (STRAUSS, 1986: 179)

O dualismo no estilo Kadiwéu entre homem e mulher está presente na vida de seu povo. Se lançando de forma suscetível ao ponto de separar as artes por gêneros, tornando-se assim, fundamental o entendimento da dinâmica nas produções artísticas e seus estilos. Suas artes estão associadas entre [...]

homens e mulheres, pintura e escultura, representação e abstração, ângulo e curva, geometria e arabesco, boca e bojo, simetria e assimetria, linha e superfície, bordadura e motivo, peça e campo, figura e fundo. Mas estas oposições são apercebidas bastante tarde; tem um caráter estático; a dinâmica da arte, isto é, a maneira como os motivos estão imaginados e executados [...]. (STRAUSS, 1986: 187)

### 3.3 ARTE REPRESENTATIVA E ARTE SIMBÓLICA.

Tentativas de legitimar todo e qualquer objeto em obra de arte culminaram na cristalização errônea sobre arte em busca do “verdadeiro” conceito aceitável. As artes conhecidas como representativas estiveram nas afirmações etnográficas quanto à sua

obrigação de ser “representada” como obra de arte. Certos objetos são criados dentro de epistemologias que implicam no produtor um fator usual, uma função de atendimento às necessidades cotidianas humanas, não sendo necessariamente uma obra de arte. Diferentes culturas moldam seus indivíduos e favorecendo-os de acordo com suas potencialidades, buscando convivência de acordo com o tipo e significação de comportamento escolhido por aquela cultura. Nesse sentido, a antropóloga culturalista Benedict (2013, 173) nos lembra sobre como o culturalismo restringia a interpretação que hoje já não se aplicam; as culturas se modificam, se adaptam e se transformam nos novos formatos da sociedade contemporânea. Sendo assim, alguns contrapontos são descritos pela autora.

Como temos visto, a imensa maioria dos indivíduos nascidos numa sociedade adota o comportamento prescrito por sua sociedade, sejam quais forem as idiosincrasias de suas instituições. Os participantes dessa cultura sempre interpretam que isto se deve ao fato de suas instituições refletirem uma sanidade definitiva e universal. (BENEDICT 2013, 173)

Nas artes, não é diferente. O conflito provocativo considera que o indivíduo produtor desses objetos tem por si uma consciência artística que pode muito bem ter sido passada devido à admissão de conceitos exigidos de acordo com a tradição. O aproveitamento dessas feitura é desencadeado como função ou sentido de função, porém, sua criação deve estar alinhada a um fazer artístico “tecnicamente perfeito, ou quando ele mostra o esforço por um padrão formal.” (BOAS. 2014. p. 73). Elencando certos estágios que alçam o produto final considerado “arte”, o indivíduo inicia-se no trabalho diante da matéria prima, aprimorando a cada gesto sua técnica, o que resultará na prática do fazer.

Conforme Boas (2014, p. 74) explica, o uso de desconhecidas ferramentas e desconhecidas técnicas pelo homem “primitivo” pode pressioná-lo a tentativas de resolução do primeiro problema “Ele precisa romper com seus métodos de trabalho costumeiros e solucionar um novo problema”. Ao utilizar ferramentas diferentes, o detentor dessas técnicas já conhecidas precisa lidar com algo totalmente novo, em muitos casos, não possibilitando o fazer artístico. A obra artística começa depois que o problema técnico foi dominado. Ele também cita um evento curioso, quando pôde ouvir de um interlocutor chamado Sir Birket-Smith, o qual relatou ter presenciado um esquimó realizar várias tentativas sem sucesso de reproduzir uma cena chamada “caçada de morsa” utilizando lápis e papel. O mesmo indivíduo não pode realizar tal tarefa; entretanto, se apoderou de uma presa de morsa e ilustrou visualmente toda cena no marfim, utilizando uma técnica já conhecida na sua prática. Arte ornamental geralmente se confunde com arte representativa, sendo que a segunda pode ser

produzida momentaneamente no intuito de atender a uma demanda provisória, mesmo sabendo que a mesma necessita de técnica apurada na sua confecção.

Parte dessa representação e simbolismo nas artes são oriundos de estudos etnográficos e de coleções de museus que compartilham do pensamento sobre a necessidade de alocar sobre esses objetos de coleções as referendadas representações que tanto almejam, possibilitando tanto a descrição como queiram quanto as considerações finais sobre dados simbólicos. O colecionismo dos museus é praticado na classificação de vários objetos no intuito de estudar e “decifrar” uma única e determinada cultura pelo viés dos próprios intelectuais acadêmicos, muita das vezes desconsiderando informações valiosas contidas em moldes não materiais, é o caso dos mitos.

Em sua obra, “Lévi-Strauss, Antropologia e Arte: Minúsculo – Incomensurável”, Dorothea Voegeli Passetti (2008) descreve um pequeno trecho de uma comunicação apresentada por Lévi Strauss no XXVIII Congresso dos americanistas em 1947, publicada posteriormente nas atas do evento e, no ano seguinte, pela Société des Américanistes, em Paris. O autor intitula o texto como “A Serpente de Corpo Repleto de Peixes” (PASSETTI 2008, p. 163) afirmando a importância dos motivos da arte estudados por meio das narrativas dos mitos. No entanto, essas narrativas possuem informações que elucidam e ilustram certas concepções de mundo. Suas representações orientam disposições que muitas vezes estão fragmentadas pelos próprios etnógrafos ao relatarem suas coletas das narrativas mitológicas. Nesse sentido, (PASSETTI 2008, pp. 163-164), parafraseia Strauss, mencionando a lenda da serpente Lik.

Como duvidar que a chave de interpretação de tantos motivos ainda herméticos se encontra à nossa disposição e imediatamente acessível, em mitos e contos ainda vivos? Seria errado negligenciar esses métodos, em que o presente permite aceder ao passado. São os únicos suscetíveis de nos guiar num labirinto de monstros e deuses, quando, na falta de escrita, o próprio documento plástico é incapaz de se ultrapassar. Restabelecendo os elos entre regiões longínquas, períodos da história diferentes e culturas desigualmente desenvolvidas, eles atestam, esclarecem – e, talvez, explicarão um dia – este vasto estado de sincretismo com que, para sua infelicidade, o americanista parece sempre condenado a se chocar, em sua busca dos antecedentes históricos de tal ou tal fenômeno particular. (AE, pp. 295-296)

Problemas decorrentes são citados na obra “Mito e Significado” de Levi Strauss, mais precisamente no capítulo IV, intitulado “Quando o Mito se Torna História”. O autor descreve sobre a problemática apresentada ao mitólogo. Nele, o autor faz uma explicação separando o tema em dois problemas, e aborda o abismo conceitual entre os mitos publicados encontrados na América do Sul, se comparado aos relatos da América do Norte: “Parece que esse material é de duas espécies” (STRAUSS, 2007, p.49). No primeiro, a questão se esbarra justamente no

problema teórico, designação esta exemplificada sobre os relatos que se condizem de forma bastante esporádica. Assim, ele nos afirma (STRAUSS, Id.)

Às vezes os antropólogos recolhem mitos que se assemelham mais ou menos a fragmentos e remendos, se assim me posso exprimir. Trata-se de histórias desconexas, que se seguem umas às outras sem qualquer tipo de relacionamento evidente entre si. Outras vezes, como na região dos Valpés, na Colômbia, encontram-se histórias mitológicas muito coerentes, todas divididas em capítulos, que se seguem uns aos outros numa ordem muito lógica. (STRAUSS, 2007, p.49).

Nesse sentido, os mitos são relatados em condições de incompletude, ou seja, colhidos e descritos sobre uma ótica não indígena, passando por etapas que envolvem de subjetividades antropológicas coligidas nas explicações dos próprios teóricos. (STRAUSS, 2007 p.51) nos lembra.

Quando olhamos para este enorme *corpus* de mitologia índia que é o *Tsimshian Mythology*, de Boas e Tate, ou para os textos kwakiutl coligidos por Hunt, e organizados, publicados e traduzidos também por Boas, encontramos mais ou menos a mesma organização da informação [...] Começada esta tarefa pelos antropólogos, foi depois desenvolvida pelos índios, e para diferentes objetivos: por exemplo, para que a sua língua e a sua mitologia sejam ensinadas na escola primária às crianças índias. [...] Outra finalidade é utilizar as tradições lendárias para fundamentar reivindicações contra os brancos – reivindicações territoriais, reivindicações políticas e outras. (STRAUSS, 2007 p.51)

O segundo problema trata-se da desconectividade entre as oratórias referentes aos mitos, que muitas vezes pertencentes à mesma tradição verbal. Na verdade, essas narrativas mitológicas se fazem amplamente presentes na simbologia dos gestos e práticas de produções artísticas, corroborando simbolicamente no encontro entre os contos e o socialmente apresentado. Mesmo quando unificados e, ao mesmo tempo distanciados em sua transitividade, os indígenas têm sua própria mediação no processo de narrativa dos mitos, o que pode ser percebido quando se compara histórias de uma família da região do curso médio do rio Skenna, mais precisamente sobre a oralidade do “Chefe Wright”, e a outra escrita e publicada “pelo Chefe Harris”. (STRAUSS, 2007, p.52)

As reflexões sobre o pensamento estrutural de Strauss se fazem pertinentes e nos levam a conjecturar com uma estrutura das relações e suas mensagens de unificação que podem conter nos mitos. Pensando sobre códigos e isotopias, Azzan (2007, p. 78) afirma que Lévi-Strauss analisa o nível isotópico e o nível de código mítico, onde as relações valem bem mais que os termos que unem. Certo disso, Azzan (2007, p. 79) afirma.

Essas reflexões nos levam a um ponto muito importante para a antropologia estrutural de Lévi-Strauss. É sabido que a análise estrutural privilegia as relações, não os termos; a sintaxe, não o léxico; o signo, não a frase. Porém, na análise do mito, Lévi-Strauss muitas vezes é obrigado a partir do conteúdo semântico das narrativas para exercer o primeiro recorte classificatório sobre elas [...] Como um ser da linguagem, o mito comunica, diz alguma coisa a alguém. Sua função mais elementar é transmitir uma mensagem que é pertinente, interessante, para a

compreensão que uma sociedade elabora acerca de seus problemas, das vicissitudes experimentadas na experiência vivida de sua cultura. (Azzan 2007, p. 79).

Do ponto de vista simbólico, (LIMA, Filho. 1991) por meio da descrição do trabalho final, nos informa sobre as relações simbólicas entre o indivíduo Karajá, e o ritual do Hetohoky<sup>6</sup>, um ritual de iniciação masculina. Observando o tradicional que envolve suas evocações, o antropólogo baseia-se nas entrevistas e relatos sobre os mitos do povo do Rio Araguaia, compreendendo e sincronizando com etnólogos como Turner (1982). Lima Filho (1991, p. 269) nos recorda.

O Karajá, ao pensar e se colocar no mundo, aciona um arranjo de símbolos que integra percepções variadas, como a do próprio corpo, da natureza, da presença do outro ao seu lado (parentes e não parentes), do significado da morte, dos seres espirituais, das causas e efeitos da feitiçaria e das consequências do contato com os brancos [...] É um arranjo de símbolos que evoca mensagens. Mensagens que dão um sentido às relações sociais e cerimoniais Karajá. (Lima Filho 1991, p. 269).

Na cultura material, Costa (1959, p. 5) descreve sobre o simbolismo trazido pelo objeto em consonância com sua produção por parte do artista, remetendo ao indivíduo a escolha de reprodução ou não do simbolismo, já que o simbólico, se encontra encarnado no objeto. O objeto está sujeito à intermediação dessas relações. Nesse sentido, a antropóloga nos diz;

Arte simbólica seria aquela em que se tomariam como essenciais os traços julgados característicos e permanentes do objeto, e em que seriam até certo ponto abandonados aqueles considerados menos significativos, surgindo então, uma combinação das partes essenciais do objeto, que o simbolizariam, não havendo interesse do artista em reproduzir o que efetivamente vê em um momento dado. (Fenelon Costa, 1959 p. 5).

Outra afirmação pode ser encontrada no “Dossiê das Bonecas Ritxocò” (LIMA “e” SILVA, 2011, p. 63), que descrevem sobre o valor do simbolismo acarretado à cultura material Karajá através das diversas manifestações artísticas, no caso do documento citado, as bonecas ritxoco. Na citação abaixo se lê.

‘Símbolos podem ser usados como representação visual nos objetos, é o caso das pinturas de grafismo nas bonecas Karajá’ trazem valores e símbolos da cultura Iny incorporados ao objeto como correspondente. Esse simbolismo nos objetos se transfere para o corpo do Karajá quando se refere aos mitos e histórias contadas, simbologia cosmológica por intermédio do indivíduo. (LIMA “e” SILVA, 2011, p. 63).

Analisando a “Tabela Bibliografia de Narrativas Mitológicas Iny-Karajá” desenvolvida pelo Projeto Thesaurus sob responsabilidade do Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho e que se encontra na Plataforma “Tainakan” (link na bibliografia), observa-se três dos muitos mitos narrados pelos Karajá nos quais o simbolismo do grafismo e da pintura corporal

<sup>6</sup> Ver. Hetohokÿ: um rito Karajá. Goiânia: Editora UCG, 1994. LIMA FILHO, Manuel Ferreira.

se faz presente. São eles: o primeiro, “O Mito Karajá dos Dois Poderosos e dos Dois Periquitos”, faz referência à pintura corporal dos (*jyré*), podendo ser lido em (DONAHUE 1978, p. 1-4). O segundo mito, intitulado “Histórias de Mahalane”, traz em seu conteúdo a pintura facial e corporal, podendo ser consultado em (PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro; ROCHA, Leandro Mendes. orgs., 2006. Linguagem especializada: Mitologia Karajá. Goiânia: Editora da UCG). Em terceiro, o mito do “Rããresá, Naxivé” (homens) e “Kãñxivué” (mulheres), podemos observar a tatuagem dos dois círculos no rosto descrita no mito, podendo ser visto em (BALDUS, Herbert, 1937, “Mitologia Karajá e Teren”, In Baldus, H. Ensaios de Etnologia Brasileira. Rio de Janeiro, Brasiliana.p.187-206 (Biblioteca Pedagógica Brasileira, série 5<sup>a</sup>, vol.101).

Dada a relação dos mitos com as artes dos Karajá, Fenelon Costa (1968, p. 101), faz alusão ao mito do Xiburé (ou urubu rei) no quesito adornos corporais, onde

auxilia-nos a compreender a importância que tinham os enfeites tradicionais para os antigos Karajá. O Xiburé – ou urubu–rei (ente sobrenatural) – é capturado pelo herói Kanaxíwe, que o obriga a entregar sucessivamente a estrela d’alva, a lua e o sol, seus adornos plumários. (Fenelon Costa 1968, p. 101).

#### 4 CAPÍTULO II - ARTE INDÍGENA E ANTROPOLOGIA NO BRASIL

Pensando na diversidade dos povos tradicionais originários que habitam o território brasileiro há tempos imemoriável, falantes das mais de 270 línguas e que compõe esse grupo étnico, que totalizando (1.693 535 indígenas), ou 0,83% da população, um milhão, seiscentos e noventa e três mil quinhentos e trinta e cinco indivíduos distribuídos em aldeias, reservas e cidades e pertencentes as mais de 305 etnias (IBGE, 2022). Os indígenas produzem há séculos um universo necessário de objetos classificados como cultura material.

Apenas recentemente a pintura e os ornamentos do corpo passaram a ser estudados como material visual que constitui sistemas autônomos de comunicação. Esses estudos atribuem à referida temática o sentido dado às crenças, à atividade ritual e a mitologia, como manifestações de expressão simbólica. (VIDAL e MÜLLER, 1987, p. 120).

A arte indígena se desenvolveu por meio das práticas e dos saberes, conectados com a destreza das mãos ao produzir objetos fascinantes e de fácil admiração. De acordo com a invocação de etnografias passadas, os objetos oriundos de contato feito por expedições sempre fascinaram o observador. Sabendo que a Antropologia no Brasil está fortemente direcionada aos desejos de colecionar objetos, a comunidade europeia designou forte aparato permitindo o estudo dessas representações. “No que diz respeito a suas fases, podemos classifica-la em três; fase dos pioneiros (1835-1933) a fase formativa e por fim, fase contemporânea (1955) até a presente data” (SALZANO, 2009). Nomes de expressão como; Ehrenreich (1887-1897), Nimuendajú (1914-1933) e T. Koch-Grunberg (1903-1904) estão na colocação de antropólogos pioneiros, enquanto Faria (1955), Galvão (1955) estão alocados como referências na estrutura clássica da fase contemporânea. No entanto, Cardoso De Oliveira (1984), João Pacheco De Oliveira (1994) estão alocados também na fase contemporânea, entretanto, na fase pós revolução dos jovens (SALZANO, 2009).

Objetos de arte indígena compõem coleções em reservas técnicas e coleções particulares bastante vastas. São milhares de peças que transitam entre cerâmicas adornadas com grafismo, cestarias adornadas com técnicas do trançado, plumárias, adornos pessoais, trabalhos intrincados e fissurados de madeira e utensílios. Outro suporte que abriga uma das mais importantes artes indígenas é o próprio indivíduo; o corpo do indivíduo é adornado com uma estrutura de memória e identidade através do grafismo corporal/pintura de corpo, e seus adornos, carregado de uma estética e de toda uma função. “A pintura de corpo, a arte plumária, as danças dramáticas de mascarados, são os campos principais do zelo estético dos índios referidos às artes do corpo” (RIBEIRO, Darcy. 1987, p. 46).

Pesquisas nos revelam a potência da arte indígena, que ganha força também na era contemporânea, buscando diálogos com o passado e fortemente atuante no presente. O

universo indígena revela uma estética na produção dos artefatos de arte que é sucessiva e constante, demonstrando uma forte predisposição em manter acesa a chama dessa preocupação. Nesse sentido nos lembra (RIBEIRO, Darcy. Id, p. 38).

Essa pré-disposição das culturas tribais para realizar as potências estéticas dos vários gêneros artísticos que cultivam é que lhes permite, no caso das cestarias e dos tecidos, explorar exaustivamente as possibilidades de combinações de urdiduras e tramas para fazer surgir delas diversas modalidades de desenho geométrico que, em certos casos, apesar de sua rigidez, chegam a ser figurativos. (RIBEIRO, Darcy. Id, p. 38).

Para os indígenas, a arte não se separa da vida. Desempenhando um papel fundamental nos dias de hoje para os povos indígenas, a arte se consagra como forma de visibilidade para um povo. A arte é uma forma de reivindicação e expressão, uma demonstração visual sobre a existência de uma determinada cultura. No passado não possuíam a escrita, mas apresentavam uma estrutura quase infinita de linguagens visuais e formas gráficas que revelam uma série de códigos indicativos sobre esses determinados povos. Há indícios de uma grande diversidade de produção artística, que integra os modos de vida e ritos cotidianos como: a cerâmica, a dança, a tecelagem, a cestaria, a pintura corporal e plumária. Contudo, os indígenas no passado não possuíam a figura do artista, sendo todos hábeis na confecção e produção de arte nos mais diversos aspectos.

Tipicamente usamos o conceito de utilitarismo nas artes dos povos tradicionais. Isso é perceptível quando tentamos enquadrá-las no nosso sistema de arte. Sobretudo, esse conceito perpassa pelo conjunto de normas e regras hegemônico criado pelas sociedades coloniais, procurando ajustar o “diferente” aos seus modos de dominação. Toda expressão indígena carrega fortes significados, desvinculando-se da ideia de objetos que atuam somente no quesito funcional ou de beleza. As expressões sobre o conceito de arte indígena transitam na forma de hegemonia, tencionando influência preponderante no uso prático definido, fato que designa certa cristalização profunda no valor estético e nas suas múltiplas expressões e vontade de beleza. No caso, a necessidade de satisfação parte dos objetos dotados de valor estético e sensível ao próprio indígena artista, protagonista de sua própria criação e observância dos valores artísticos. Nesse sentido, nos lembra (RIBEIRO, Darcy. 1987, p. 31).

Esta arte comunal é a floração maior das comunidades indígenas. Aquela que lhes confere a imagem 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 incontroláveis [...] (RIBEIRO, Darcy. 1987, p. 31).

Nos últimos anos, antropólogos sociais e arqueólogos que estudam os povos indígenas sul-americanas e seus princípios de organização social, se depararam também com estudos

voltado para as expressividades nas mais variadas formas, buscando demonstrar por meio de etnografias, costumes essenciais como conceitos, ou seja, considerados tradicionais na perspectiva do outro. O uso do grafismo pode ser observado em grande escala na cultura material, incluindo os artefatos artísticos, rituais e de uso cotidiano, um estímulo que contribui bastante para a diversificação de suportes à aplicação desses saberes, seus motivos e significações, não somente se restringindo ao corpo como suporte de visibilidade dessas artes.

Essas produções artísticas levam a reflexões sobre o papel do artista, os traços dessa linguagem e suas representações sociais tanto na cultura material quanto no campo da pintura corporal, muitas vezes norteando certas naturezas fundamentais e conceituais como a “memória, arte e identidade”. As expressões de criatividade estão designadas na própria vida cotidiana dos indígenas, desempenhando uma forte apreciação devido ao uso prático na busca de valores estéticos. Dessa forma, os indígenas produtores de arte procuram o alinhamento com padrões prescritos de beleza, consequência da harmonização de certas atividades considerando técnica e espontaneidade. Lembra-nos (RIBEIRO, Darcy 1987. P, 29).

Essa concepção de arte, aplicada aos índios, nos permite encontrar em sua vida diária muitas expressões de criatividade artística. Quer dizer, criações voltadas para a perfeição forma, cuja factura, desempenho ou simples apreciação lhes dá gozo, orgulho e alegria. Muito mais do que na nossa vida, estão presentes na vida indígena estas formas de fruição artística. (RIBEIRO, Darcy 1987. P, 29).

A produção artística dos indígenas permanece enraizada em duas ordens de consideração. A primeira trata-se da essência da expressão individual, um fato que corrobora para a aceitação da criatividade única do indivíduo. Segundo sua produção se origina e ao mesmo tempo desagua num legado de tradicionalismo artístico, mitológico e memorial coletivo indígena, corroborando valores epistêmicos no resultado do objeto produzido. Esses “valores” circulam nos campos de debates e levantam questões importantes a serem consideradas. Dessa forma, (LAGROU, 2007. p, 40) nos afirma.

A questão da aplicabilidade dos nossos valores sobre a importância da criatividade e individualidade na produção artística, no entanto, permanece sem resposta, pois existe uma grande variedade de concepções nativas também a este respeito. Será que ‘poder estético’ e ‘capacidade de inovação’ sempre andam juntos? E o que fazer com o ‘autor’ que vê o valor de sua obra na superação da criatividade individual por outras entidades consideradas culturalmente mais legítimas? A construção da pessoa do artista é tão específica quanto a estética que produz. (LAGROU, 2007. p, 40).

Pensando sobre os saberes e práticas nas artes indígenas e no conhecimento tradicional, levo-me a me questionar quanto à construção dos conceitos indígenas de arte por parte das instituições “legítimas científicas”. Orientações e manobras procuram enquadrar as categorias em um único redondo permanente comparativo sobre a distinção entre criatividade individual e produção artística coletiva. Ao enquadrarmos as artes dentro dessa perspectiva de distinção

conceitual, estaremos cometendo o equívoco da hegemonia cultural, favorecendo a ocidentalização das indagações nas artes indígenas e, principalmente, em suas interpretações, classificações e implicações.

Quanto ao campo da individualidade da arte indígena, seja em uma comunidade ou num só indivíduo, a antropologia ora se distancia, ora se aproxima de conceitos classificatórios dos objetos criados pelos atores artistas. A estética e a criatividade podem ser entendidas como algo bastante enraizado na subjetividade desses campos, percorrendo, sobretudo, a memória e a identidade desse complexo arcabouço de capacidades e de saberes.

Nessa linha, (RIBEIRO, Darcy. 1987, p. 34-35) nos afirma

Sobre estas qualidades de tipicidade tribal e de personalização individual, a arte índia ainda encontra espaço para dar expressão a uma alta criatividade estética. Quando presente, ela se faz notar de imediato, assinalando a peça entre todas as do gênero como obra-prima cuja beleza será reconhecida e admirada por todos [...] Essas observações se aplicam aos diversos gêneros de utensílios a cuja factura os índios dedicam atenção especial. Esse é o caso, entre outros, de artefatos de madeira como os barcos esculturais escavados num só tronco e dos remos primorosos dos Karajá [...] (RIBEIRO, Darcy. 1987, p. 34-35).

Essa discussão sobre individualidade e internalização da arte pelo indivíduo indígena, a identificação de subcategorias de um lado e o reagrupamento em outros. Ao analisar os sentidos humanos em consonância com a produção artística dos indígenas Suyá, (SEEGER, 1980) atribui certas conquistas e manifestações artísticas através dos sentidos, em alguns casos, relegando e se distanciando de uns e aproximando-se de outros. Depois do olfato, as faculdades do gosto e do tato e outros tipos de sentido são muito menos importantes simbolicamente e são usadas para descrever áreas semânticas muito menores (SEEGER, 1974 Apud SEEGER, 1980, p. 49). Nessa mesma linha de pensamento, o autor atribui às faculdades adotadas pelos Suyá na exposição de uma tabela<sup>7</sup> onde se divide em “faculdade social e faculdade antissocial” a equivalência das atribuições de sentidos em conjunto à produção artística. No entanto, a pintura corporal está associada, ou não, à faculdade atribuída ao homem e/ou à faculdade atribuída ao animal, acontecendo de acordo com os sentidos valorizados como fator condicionante na interação de todo o grupo. Assim, (SEEGER, 1980, p. 51) afirma-nos:

Cada faculdade está associada com um órgão ou parte de um órgão. Cada uma também está associada com certos tipos de ser humano ou animal e com certos tipos de comportamento. As duas faculdades consideradas sociais pelos Suyá são elaboradas com ornamentos corporais. Os olhos não são ornamentados, tatuados ou pintados. O nariz também não tem ornamento [...] Os ornamentos corporais Suyá são inseridos em ritos de passagem e constituem marcas de status. Eles também assinalam a ênfase social de certas faculdades nas fases particulares do ciclo vital. (SEEGER, 1980, p. 51).

<sup>7</sup> Para maiores informações, ver. SEEGER, (1980), p. 50.

#### 4.1 O KARAJÁ, A ARTE DO GRAFISMO E AS PRIMEIRAS COLEÇÕES.

**Figura 4.** Eu e meu interlocutor Crehelure. No fundo, se vê o (toò) mastro usado no Hetohoky para disputa entre aldeias.



Foto: Vitor Andrade, 2022

O povo Iny habita a bacia do Rio Araguaia há tempos remotos, ocupando regiões cortadas pelo rio Araguaia como: Goiás, Tocantins, Mato Grosso e Pará. Sua maior concentração está na Ilha do Bananal, conforme apontado por (LIMA FILHO, 1994, 2001). Formada por três grandes grupos, essas comunidades se dividem em Karajá, Javaé e o Xambioá, ambos habitantes majoritariamente na Ilha do Bananal, localizada no estado do Tocantins, segundo censo. Esse tríplice nomenclatura se denomina em seu conjunto como “povo Iny”, podendo ser encontradas algumas localidades de Aldeias também no estado do Mato Grosso.

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), Apud, (Dossiê das bonecas Karajá, 2011, p. 12).

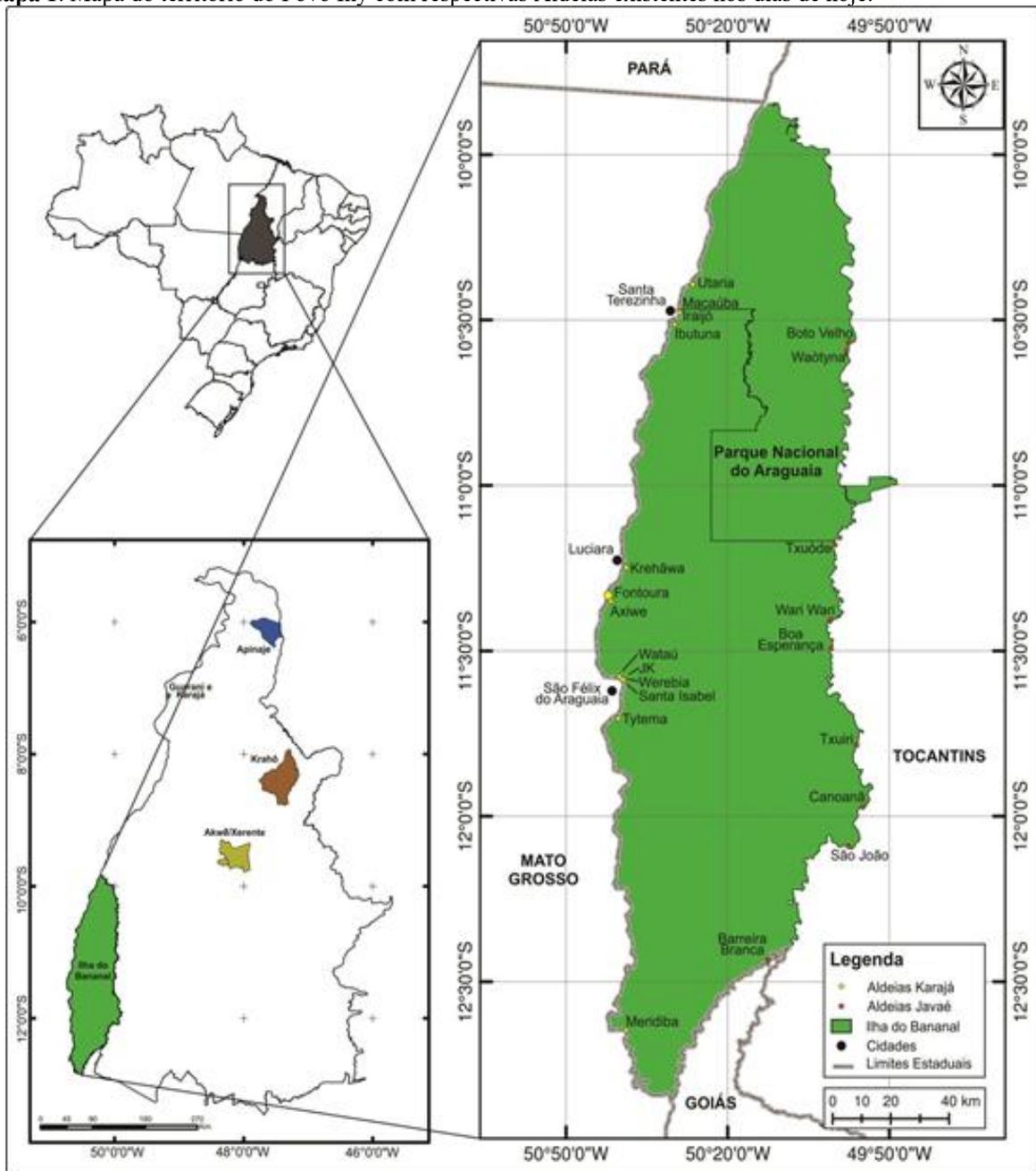
As principais aldeias e mais populosas são: Santa Isabel do Morro (Hawalò Mahãdu), e a aldeia Fontoura, ambas situadas do mesmo lado (ocidental) na Ilha do Bananal (Mapa 1). Outras aldeias, como: Macaúba, São Domingos, Budèburè e Buridina, situadas em Aruanã-Go, também possuem um número expressivo de pessoas, entretanto, as maiores são as citadas acima. Falantes da língua Iny rybè, uma variação do tronco macro Gê, os Karajá se encontram em posição desprivilegiada frente à investida do mundo da civilização, carregando em sua história, os encontros com as frentes de expansão da marcha para o oeste.

O rio Araguaia desde o século XVIII tornou-se via usual de penetração e desempenha, ainda hoje, papel saliente como parte de sistema fluvial, que mantém comunicação permanente as zonas centrais do Mato Grosso e Goiás e as localidades situadas ao sul do Rio Amazonas (FARIA, 1959, p. 3)

Dentro desse contexto, as exposições dos Karajá em contato com o branco os levaram a transformações em seu modo cultural de viver, ou como afirma (FARIA, Id, p. 3) “estiveram desde a época da colonização em contato senão contínuo, pelo menos frequente e sempre repetido, com populações de cultura ocidental Ibérica”. Nesse sentido, suas produções simbólicas e artísticas despertaram a atenção dos que se propuseram a fazer esse avanço pelos sertões. É o caso dos dois etnólogos que vamos descrever logo adiante (EHRENREICH, 1888) e (FRITZ KRAUSE, 1908) quando estiveram em contato com a cultura do povo Iny no final do século XIX e início do século XX, contribuindo para a criação das coleções etnográficas.

O povo Iny no geral, carrega em suas memórias os registros do primeiro processo de territorialização através das chamadas guerras justas e dos Aldeamentos oficiais (PIMENTEL, et al. 2016, p. 31). Documentos apontam que, juntamente com o domínio da coroa, estiveram em primeiro junto aos indígenas, as bandeiras paulistas, grupos de caçadores de riqueza e responsáveis pela expansão das frentes coloniais às custas de mão de obra escrava.

**Mapa 1.** Mapa do território do Povo Iny com respectivas Aldeias existentes nos dias de hoje.



Fonte: José Hani Karajá (2015). Dissertação de mestrado.

Goiás e região sempre foram palcos de conflitos que se perpetuam até os dias de hoje. De 1755 a 1780, Goiás foi palco de uma guerra implacável contra os índios Kayapó “[...] Na administração de D. Luiz Mascarenhas (1739-1749), foram criadas companhias oficiais para combatê-los [...]” (SILVA. Id, p. 38).

Com os primeiros avanços, no final do séc. XVIII, a pecuária trouxe para a região um enorme fluxo de pessoas oriundas dos estados do Maranhão e Minas Gerais em direção a Mato Grosso. A ação dessas frentes foi desastrosa para os índios da região. Além da redução populacional resultante dos conflitos com os brancos e das doenças que estes trouxeram, ocorreu a descaracterização cultural das etnias [...] principalmente nos Aldeamentos [...] (SILVA. Id, p. 39).

No segundo processo, estiveram presentes em contato com os indígenas da região dos estados mencionados anteriormente, “as missões dos Capuchinhos e a Construção de Presídios militares no século XIX” (SILVA, 2016). Nesse segundo caso, Santa Isabel foi palco da construção de um dos maiores presídios militar da região. “Os selvagens agora são vistos como um obstáculo a ser vencido na marcha para o progresso e civilização dos povos” (Id, p. 40). Os Capuchinhos foram grandes colaboradores da campanha dos Aldeamentos pela coroa, sendo levada à risca pelos chamados, novos Jesuítas. “[...] incluía a reunião de etnias diferentes que, assim, mais rapidamente se descaracterizavam. Em Goiás, por exemplo, vários Aldeamentos abrigavam mais de uma etnia: Janimbu (Karajá e Xavante) Tereza Cristina (Xavante e Xerente), Boa Vista (Krahó, Apinajé, Guajajara e Krikati)”. (Id, p. 46).

No início do séc. XX, mais precisamente nos anos de 1930, aparece o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), com o intuito de tutelar, esses postos serviram como abertura maior para outras frentes, agora frentes de pacificação como foi o caso dos Xavantes nos anos 1940. Santa Isabel na Ilha do Bananal mais uma vez foi palco dessa política sendo submetida a construção de um desses postos (Getúlio Vargas) e os resultados foram quase idênticos aos dos Xavantes, desastrosos. Muito se deve aos avanços das “frentes pastoris e agrícolas no início da década de 1950 no médio Araguaia, combinado a Expedição Roncador Xingú e outras ações relacionadas à Marcha para o Oeste [...]” (SILVA, et al. 2016, p. 47).

Nos dias atuais, a comunidade do povo Iny permanece com seus traços culturais mais importantes e são replicados em fatores tradicionais e simbólicos, fature que contam com todo um universo artístico e cultural em suas principais manifestações como um povo. Nas suas artes incluem a produção de esteiras de palha, trançados nos mais variados modelos, cerâmica com desenhos que refletem a o mundo Iny, máscaras ritualísticas com adornos em seu topo, objetos de cestaria e madeira. A pintura corporal está inclusa nessas complexas manifestações de arte, sendo o corpo, o principal suporte para que possam estampar suas memórias e ilustrar suas identidades através da pintura simbólica dos grafismos.

No campo das artes, os Iny se fortalecem no fabrico e confecção de suas produções artesanais, valorizando a estética da pintura corporal nas festividades e ritos, da cerâmica com as bonecas Ritxokó/Ritxoo, destacado por (LIMA, Filho e SILVA, 2012) como “patrimônio cultural imaterial do Brasil” e das plumagens nos adornos, tão importantes para a valorização dos colares, adornos de algodão e cocares. Nessa perspectiva, afirma Júlio Cezar Melatti;

Como acontece em todas as sociedades humanas, nas sociedades indígenas do Brasil não faltam manifestações de arte, que tomam as formas mais diversas. Assim, embora quase todas confeccionem artefatos de penas, os estilos divergem, e algumas enfatizam mais esse tipo de arte do que outras. Há sociedades que se destacam na

cerâmica; outras, em esculturas em madeira; e há aquelas que possuem pintura de corpo elaborada. (MELATTI, 2007, p. 219)

O intuito dos próximos capítulos está na descrição da etnografia sobre o grafismo Karajá feito pelas expedições alemãs, objetivando o foco no estudo dos desenhos que se aplicam no corpo e na cultura material como suportes fundamentais a essas manifestações. Seus estudos foram publicados posteriormente e são considerados os primeiros trabalhos etnográficos sobre a comunidade do povo do Rio Araguaia, lugar de surgimento do povo Iny segundo consta em seus mitos. Limito-me a escrever sobre alguns objetos que podem receber o grafismo como estampa na sua ornamentação e observações da pintura corporal dos etnólogos alemães. A não descrição de alguns dos objetos colhidos por (EHRENREICH) e (KRAUSE) decorre da extensão dos mesmos, sendo que outros podem não ser usados como suporte para as artes do grafismo. O contexto histórico ajuda-nos a entender sobre as permanências e/ou abandonos de certas artes que antes eram confeccionadas pelo povo Iny, não sobrepujando os fatos estudados por antropólogos no passado que podem ter corroborado para tais escolhas.

Embora falem sobre as máscaras, ataduras produzidas de algodão e certos adornos corporais, o foco principal será a tentativa de descrever sobre os objetos que inserem grafismo como parte da necessidade de ornamentação, sejam cerâmicas, bonecas, cuias, remos, cachimbos e pentes, e claro, o corpo também como suporte de estampagem do grafismo. Relato que a obra de (EHRENREICH, 1888) é um estudo sistemático, porém, não tão profundo quanto o de (FRITZ KRAUSE, 1911), sendo a obra do segundo, detentora de um número maior de imagens e descrições sobre os aspectos aqui estudados. Consultei também por obras das décadas de 40 e 50, procurando fixar registros um pouco mais avançados no tempo, é o caso de (BALDUS, 1948 e 1962). Trabalhos escritos nos anos 1950 foram de muita valia, cooperando no entendimento sobre as mudanças e o enraizamento das produções de arte do Karajá.

#### 4.2 EHRENREICH E A EXPEDIÇÃO DO MUSEU DE ETNOLOGIA DE BERLIM

Em 1887, Paul Ehrenreich participa da segunda expedição organizada por Karl von den Steinen ao Xingu, sendo responsável pelas “fotografias e os trabalhos de Antropologia Física nesta viagem” (BALDUS, 1948). No ano seguinte, Ehrenreich empreende expedição à descida do Rio Araguaia e do Rio Tocantins, finalizando sua viagem na cidade de Belém, Estado do Pará (Figura 5).

Em seguida, Ehrenreich passou pela Chapada de Mato Grosso ao Araguaia, desceu este em agosto de 1888 estudando os Karajá, e subiu, depois, o Amazonas e Púrus, visitando as tribos do último. (BALDUS, 1948, 9)

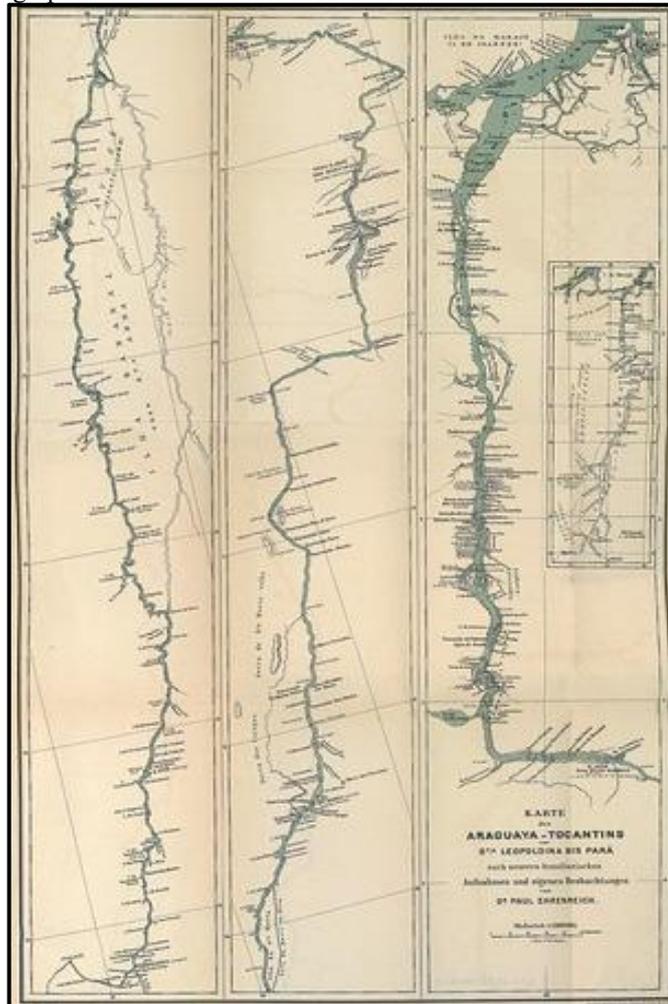
No intuito de adquirir cultura material indígena para a criação de uma coleção etnográfica Karajá, o etnólogo inicia sua expedição em Leopoldina, hoje cidade de Aruanã, Estado de Goiás, passando por várias aldeias, a coleção com diversos objetos fora adquirida e levada para a reserva do Museu de Etnologia de Berlim.

Foi no ano de 1891 que “*Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens*”, é publicada em Berlim, relatando e apresentando os dados da expedição Berlim-Araguaia sob o título em português “Contribuições para a etnologia do Brasil”, trabalho traduzido do alemão para o português por (SCHADEN) e publicado na revista do museu paulista em (1948). A descrição etnográfica perpassa a cultura material, podendo também ser encontrados dados sobre as danças, os mitos e medições do corpo Karajá. Segundo a visão de (BALDUS, 1948, p. 9), a passagem do etnólogo deixou insatisfações nos dados a serem analisados, mesmo contendo o mais volumoso estudo sobre o povo Karajá naquele momento ele afirma:

O viajante dedicou especial atenção à cultura material, às danças de máscaras e à mitologia. Naturalmente, o seu rápido contacto com os índios não lhe permitiu aprofundar-se no estudo desses problemas. Ainda menos satisfatório é o material sociológico, pois também nele o autor se limita a afirmações genéricas sem mencionar exemplos concretos que especificariam a complexidade dos fenômenos. (BALDUS, 1948, p. 9).

Por outro lado, pesquisadores que apareceram após Ehrenreich não conseguiram as mesmas descrições relatadas pelo etnólogo alemão, fazendo com que sua obra apresentasse “importância inestimável” (BALDUS, 1948, p. 9).

**Figura 5.** Mapa dos Rios Araguaia e Tocantins, entre Leopoldina (Goiás) e Belém no (Pará), com indicação do itinerário percorrido pelo autor (vide Ehrenreich 1948) e localização de aldeias Karajá e Xambioá. In Ehrenreich, P. 1892. Beitrãge zur Geographie Central-



Fonte: Biblioteca Curt Nimuendaju

Percorrendo a obra do autor também publicada pela Revista do Museu Paulista, percebe-se que o primeiro registro sobre arte Karajá mencionado por (EHRENREICH, 1888) trata-se das gravuras rupestres, cujo autor denominou “grupos de petróglifos” contidas na rocha na Ilha dos Martírios, Estado do Tocantins, copiando assim as imagens e as publicando nesse mesmo compilado. (pagina 91 fig. 23). Segundo (EHRENREICH. 1948, p. 27) O autor diz.

As gravuras rupestres da chamada Ilha dos Martírios, entre a Carreira Comprida e a Cachoeira Grande, são, em todo caso, obra de seus antepassados. Uma vez que já os primeiros exploradores do Araguaia mencionam essas “inscrições” como documentos muito antigos, é certo que os Karajá habitam essas regiões pelo menos desde o século XVI. (EHRENREICH. 1948, p. 27).

Suas impressões quanto às artes do povo Karajá se deram também logo nos primeiros encontros nos portos de navegação das aldeias. Nesse instante de receptividade, o autor

comenta sobre sua impressão quanto às produções artísticas e suas manifestações. De acordo com (EHRENREICH, 1948, p. 28)

As recepções no pôrto são, em regra, extraordinariamente pitorescas. Acodem bandos de homens nus e pardos, muitos deles com singulares pinturas em preto e vermelho, o rosto frequentemente coberto de espessa camada de fuligem, uns ostentando na cabeça bonitos diademas de plumas, outros com a longa cabeleira em rabicho enfeitado de penas de arara agitadas pelo vento. (EHRENREICH, 1948, p. 28).

As pinturas corporais e o grafismo empregado no corpo e nos objetos são citados pelo etnólogo alemão primeiramente pela tatuagem, que por sinal, é bastante restrita a uma parte do corpo, sendo afixada definitivamente no rosto onde é aplicada. (EHRENREICH, 1948, p. 32) descreve a observância do autor. “A tatuagem limita-se ao distintivo tribal, usado nas faces por ambos os sexos: um anel azul de 10 a 15 mm de diâmetro (*autamanure*), logo abaixo do bordo orbital inferior”. Ele continua.

No início da puberdade, submete-se os jovens de um e outro sexo a cerimônias semelhantes, para a aplicação de tatuagem tribal. Com o auxílio dum carimbo feito dum pedaço de cuia (*texiä*) assinala-se nas duas faces o contorno do círculo. Em seguida, recorta-se a marca com uma pedrinha aguda, e na ferida colocam-se fios de algodão. Quando cessa de sangrar, esfrega-se o talhe com suco de jenipapo, de que provém a cor azul da cicatriz. (EHRENREICH, 1948, p. 65)

A tatuagem como descreve o autor, em outrora mais recente, pode ser observada em prática diferente de execução. Observação bastante relevante e curiosa sobre a tatuagem na face do rosto feita pelos Karajá está contida na obra de (BALDUS, 1937), descrita por (LANE, 1950, p. 383). Nela, é narrada uma segunda função destinada ao mesmo objeto, levantando uma nova proposição nos saberes no momento de demarcar a face do rosto com um círculo.

Segundo informações colhidas pelo o Dr. Herbert Baldus em 1935, os Karajá, antigamente, quando tatuavam no rosto o seu distintivo tribal, usavam a boca do cachimbo para marcar o círculo com regularidade. Entre alguns, esse costume ainda continua, ao passo que outros substituem o cachimbo por qualquer moeda de tamanho conivente. (LANE, 1950, p. 383).

Logo, as pinturas corporais e o grafismo são descritos brevemente. Não se empreende na obra maior atenção a esse tipo de arte produzida pelos Karajá. O autor cita o grafismo corporal em quatro pequenas imagens (EHRENREICH, 1888. Ver Fig. 01, p. 30). Podemos observar também a referência feita a essa mesma pintura registrada visualmente por (EHRENREICH, 1888) também em (TORAL *in* VIDAL, 2000, P. 202).

O etnólogo alemão descreve o uso e o fazer do grafismo corporal na alusão à forma como se pintam e os tipos de ferramentas, como algodão envolto numa haste de madeira. Consistindo numa técnica onde o algodão e a haste servem como pincel para executar o trabalho artístico do grafismo no corpo. O uso de estreitas e longas varetas é utilizado na pintura corporal e de alguns objetos. Os dedos e pedaços de pano contribuem para o

espalhamento da tinta de jenipapo, sendo utilizados também para se pintar as listas horizontais, verticais e de preenchimento no tronco, nos membros e na face.

Transcrevendo sobre a matéria prima que perpassa pelo néctar vermelho do urucum, a liquidez azul escura da oxidação do jenipapo e a fuligem das panelas como tinta – ou base para ela, misturada à segunda, resulta na arte do corpo (Figura 6). (EHRENREICH, 1948, p. 31) afirma sobre as ferramentas usadas “Os ornamentos lineares são feitos com os dedos ou pauzinhos, a pintura difusa geralmente com um pedaço de pano”.

Figura 6. Desenho de Ehrenreich, P. (1888).

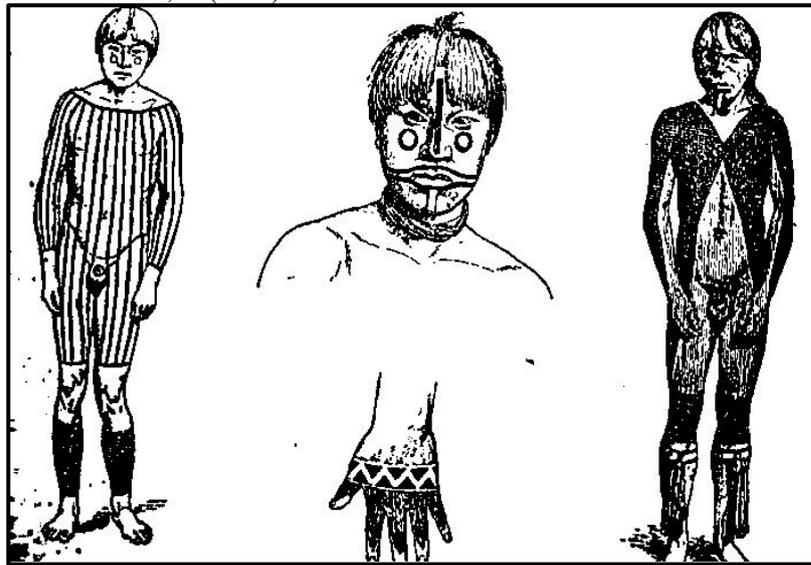


Foto: Frederico Barbosa. Obra impressa (1948) Coleção particular.

No mesmo instante no qual ele narra sobre a tonalidade da pele do indivíduo Karajá, Ehrenreich especifica o formato de alguns objetos de adorno (*dexi*) de uso nos punhos e (*debuté*) que são as ataduras de joelhos (Ver EHRENREICH, 1948, prancha VII figura 6 e 8) e as diretrizes de produção do grafismo corporal. (EHRENREICH, 1948, p. 30-31) nos afirma;

É difícil determinar à primeira vista a verdadeira cor cutânea dos Karajá. A vida sobre as praias expostas ao sol ardente transformou num cobre-escuro e claro amarelo-tostado de sua pele. Que se pode ter ainda debaixo de seus grandes punhos de algodão e das ataduras dos joelhos. Até isso não se observa com facilidade em muitos indivíduos por causa das pinturas do corpo, sobretudo abundantes. (EHRENREICH, 1948, p. 30-31).

Na mesma frase o autor descreve:

Não são raros os indivíduos pintados da cabeça aos pés, de vermelho ou preto. Outros combinam o preto com vermelho, formando desenhos que dão quase a impressão de indumentos europeus. Gostam, especialmente, de enfeitar-se com traços pretos no rosto e nas extremidades. (EHRENREICH, 1948, p. 30-31).

Observações feitas sobre a indústria produtiva de arte Karajá foram destacadas por (EHRENREICH, 1948). Era percebido a problemática quanto à produção de instrumentos e

utensílios que poderiam caracterizar essa indústria produtiva na fabricação de objetos em escalas maiores de produção. O etnólogo destaca que, apesar dos objetos e instrumentos importados estarem cada vez mais presentes no cotidiano Karajá, “a indústria desse povo conservou em tudo o seu caráter tribal” (EHRENREICH, 1948, p. 42).

Na afirmação do autor, presumo esbarrar nas tendências de substituição dos instrumentos cada vez mais presentes nas aldeias indígenas. Uma pergunta fica a esclarecer: Em se tratando de caráter coletivo e de “um sistema de representação visual estruturado e codificado com base nos códigos culturais Karajá” (WHAN, 2010, p. 8) qual o período de resistência mediante o investimento e o adentro nas aldeias desses objetos? O uso de ferramentas “estrangeiras”, podem ocasionar mudanças diretas nas diretrizes de fabricação dos objetos? Mesmo sabendo da dinamicidade cultural e sua resiliência?

Aparentemente, a prevalência de a indústria Karajá ter se conservado não restringe o uso de outras ferramentas, porém, não é obtusa a afirmação de que, possam ter adotado instrumentos dos brancos (*tori*) devido ao intenso contato. O autor descreve sobre os petróglifos encontrados na Ilha dos Martírios, desenhos de figuras humanas portando machados, cujo mesmo atribui aos antigos Karajá. Assim, a colocação de (EHRENREICH, 1948, p. 42) nos diz:

[...] observa-se representações de figuras humanas com machados de pedra nas mãos [...]. Nota-se a mesma forma num machado de pedra existente no Museu do Trocadero de Paris e de origem desconhecida; o cabo é circundado pela obra de trançado característica do trabalho Karajá, isto é, com desenhos em zigue-zague e em cruz. É possível que a peça provenha da expedição de Castelnau. (EHRENREICH, 1948, p. 42).

A madeira é outra matéria prima bastante utilizada entre os Karajá na fabricação de objetos de arte e utensílios. Canoa e remo (Ver EHRENREICH, 1948, fig. 2 prancha IV e fig. 22 prancha XI) cachimbo e banco zoomorfo (Ver Id, fig. 13, p. 57) são fabricados com maestria e esmero nos entalhes e proporções. Lembrando que, o objeto da (Fig. 13) corresponde a um (banco de madeira Xambioá). Nesse conjunto, os objetos de madeira possuem importância que “ocupa um nível bastante elevado, embora seja relativamente simples a maneira da confecção” (EHRENREICH, 1948, p. 42). Ao descrever a produção de objetos de madeira, alguns citados podem possuir ornamentos variados, é o caso dos remos (Figura 7), (Ver EHRENREICH, 1888, fig. 1, 2, 3. Prancha VIII), as Cuias (*iixa*) (Ver fig. 6, p. 48) e ver também (Fig. 10, p. 56), ornados com padrões de grafismos.

**Figura 7.** Remos apresentados na obra de EHRENREICH, 1888. Ver prancha VIII) segundo o autor; grafismo com representação de peixes.

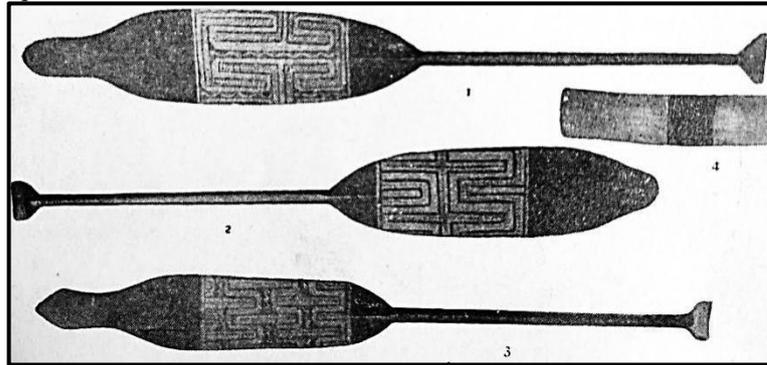


Foto: Frederico Barbosa, obra impressa, coleção particular.

No caso dos remos, (EHRENREICH, 1948, p.55) é categórico, afirmando que, os desenhos dos remos “representam peixes, sem exceção; (Ver. Prancha VIII, fig. 1, 2,3) o mesmo vale para distintivos de mosaicos de penas, observados em alguns elmos para danças”. Podemos observar desenhos usados na ornamentação visual de pentes (*teho*) (Ver fig. 11, p. 56). Alguns motivos de grafismo são estudados considerando suas semelhanças e comparações a fauna regional, acrescentando inclusive, nomes na língua Karajá e nomes científicos desses animais. Na tradução de Egon Schaden, (EHRENREICH, 1948, p. 56-57) dirigi-nos a seguinte afirmação...

Quem já teve oportunidade de observar nos matagais da região dos campos as casas de marimbondos com elevações robustas, não deixará de reconhecer imediatamente este traço no desenho de pente da fig. 11 a. [...] Como especialmente característico cumpre mencionar ainda o morcego (*turehereko*, fig. 11 b), reconhecível pelas asas estendidas, bem como os desenhos de cobras, que são os mais frequentes. Assim, o da fig. 11 c representa a cascavél (*Crotalus Horridus*) e o da fig. 11 e a caninana (*Spilotes*). [...] Outras cobras são representadas pelas figs. 11 d e f. (EHRENREICH, 1948, p. 56-57).

Desenhos feitos à mão pelos Karajá são descritos por (EHRENREICH, 1948) como “desajeitados”. Na ocasião, apenas alguns traços foram produzidos a pedido do etnólogo, correspondendo nas palavras do autor (Ver EHRENREICH, 1948, fig. 12 a) “a representação de um pé, mas é muito mais fácil interpretá-la como um braço com uma mão esticada”. Na (Fig. 12 b) observamos “O esboço topográfico do Araguaia com curvas do rio e as ilhas, revela maior habilidade e uma justa concepção”.

O grafismo representativo é descrito na atividade artística como algo de grande alcance de suportes. O autor ressalta que, os ornamentos são compostos por desenhos formadores de padrões “em zigue-zague, cruces, pontos, losangos e de meandros com singulares interrupções, ao passo que os quadrados e triângulos ocorrem somente de modo incidental (p. ex., para preencher outras figuras) e os círculos faltam inteiramente”.

Respectivamente, a observância na seção de armas, apresenta-se o que o autor chamou de “desenho do trançado de clava” (Ver EHRENREICH, 1948, fig. 12 prancha VI). Uma comparação dessas combinações geométricas é feita pelo autor entre as etnias xinguanas e Karajá, observando segundo ele que, a “escolha se afigura absolutamente arbitrária, se baseiam sobre modelos concretos e bem definidos, cujos traços mais característicos se reproduzem de maneira estilizada” (EHRENREICH, 1948, p. 55).

A escolha do traço e de suas cores assemelha-se ao uso nos colares e nas peças de cerâmica, apesar dos colares não obedecerem aos modelos tradicionais, ao adotarem as “miçangas”, o Karajá passa a produzir seus colares um pouco mais justos ao redor do pescoço (Ver. EHRENREICH, 1948, fig. 2, prancha I e fig. 1 prancha III). O que antes era confeccionado com o uso de dentes de animais e pedras perfuradas [...] tiveram de ceder o seu lugar às miçangas de vidro, que são importadas em quantidade. O que mais se aprecia são as miçangas brancas e pretas dos “rosários” baratos difundidos em todo o território goiano [...] (EHRENREICH, 1948, p. 54).

**Figura 8.** (a e b) Padrões de grafismo Karajá apresentados por (EHRENREICH, 1888)

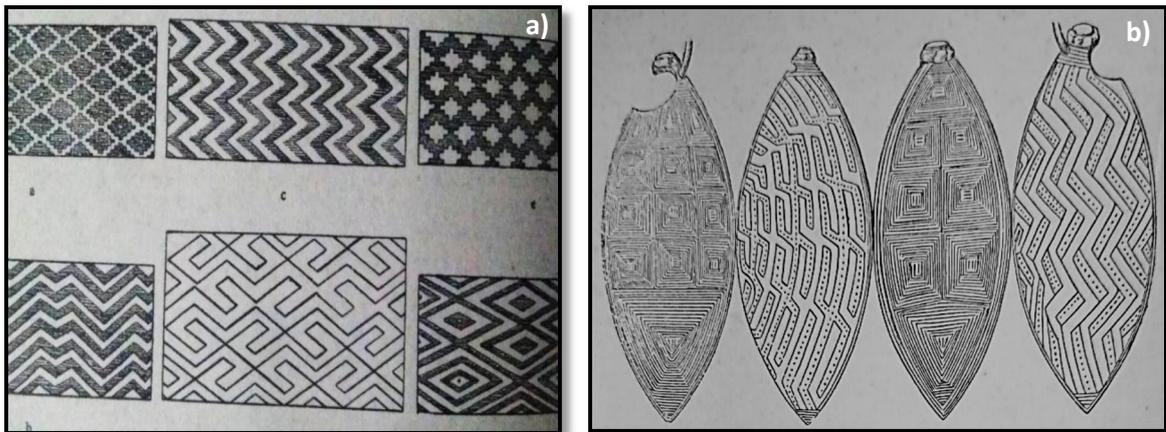


Foto: Frederico Barbosa. Obra impressa (1948). Coleção particular.

Na cerâmica, objetos feitos exclusivamente pelas mulheres como vasilhas, potes e recipientes estão alocados em toda parte, entretanto, o etnólogo não consegue visualizar feitiço dessas peças em que possa concilia-las a uma técnica mais apurada, comparando-as com as cerâmicas produzidas pelas etnias do Xingu. Nessa equivalência, porém comparativa, está colocada em pauta a representação visual, onde de acordo com (EHRENREICH, 1888, p. 46) não pode ser observada. Segundo ele, “não exprime nelas nenhum impulso artístico para a reprodução de objetos da natureza, figuras de animais, etc. Tudo se subordina mais ao critério de utilidade”. No caso da técnica de construção desses objetos, a explanação descritiva

circunda os métodos adotados segundo ele, “em quase toda a América do Sul”. Assim ele descreve:

[...] as vasilhas são feitas sem emprego da roda; em cima numa camada redonda e chata, que serve de base, colocam-se um sobre o outro rolos de argila de forma circular ou espiral. Para dar finalmente ao vaso a forma e a espessura desejadas, igualam as paredes com a mão humedecida e alisam-nas, sem interrupção, com auxílio de pedaços de osso e conchas. (EHRENREICH, 1948, p. 46)

Nessa indústria de produção não é mencionado aplicação de grafismo como adorno visual nas peças. As imagens oferecidas pelo autor tampouco transparecem algum objeto de cerâmica “utensílio” que esteja pintado e adornado com grafismo. Nas imagens, podemos observar os desenhos das peças feitas pelo próprio etnólogo (Ver EHRENREICH, 1948, fig. 5, p. 47) onde não se percebe desenhos de grafismos nos objetos feitos de barro. Corroborando em contrapartida na historiografia dos utensílios de cerâmica Karajá e suas atribuições como cultura material, a pesquisadora (WHAN, 2010, p. 37) compreende que “entre os exemplares da cultura material Karajá registrados por (EHRENREICH, 1888) encontram-se diversos modelos da cerâmica utilitárias, muitas das quais há tempos deixaram de ser fabricadas, como as urnas funerárias”.

Poderiam as peças de cerâmicas, naquela ocasião, possuírem certas rotatividades nos modelos adotados e serem pintadas de acordo com critérios de tamanho, altura e volume? Antes de descrever a catalogação dessas peças, o autor informa sobre a coleção adquirida. As peças apresentadas pelo etnólogo correspondem a peças menores e de médio porte, não a utensílios de cerâmica de grande porte. Talvez a aplicação de pintura com desenhos de grafismo poderia ser considerada somente em peças de utensílios maiores? Nota-se na afirmação sobre a importância dos objetos, porém, reduzidos em tamanho. “Nossa coleção abrange os mais importantes tipos de vasilhas aí observados, embora não sejam os maiores” (EHRENREICH, 1948, p. 47).

Os trançados das cestarias percorrem na abundância de matéria prima. Folhas de espécies de palmeiras “entrançadas diagonalmente, fornecem importante material para a construção da casa. Também para cobrir o chão recorre-se a essa esteira simples, de fácil confecção” [...] (EHRENREICH, 1948: 48) Alguns grafismos podem ser observados em algumas peças, exemplificando a preferência do povo Karajá em dar visibilidade estética nos objetos de trançados, as cores entrecruzam e se alternam, criando padrões estampados na superfície da peça. (Ver EHRENREICH, 1948, fig. 6, 13, 17 prancha VIII).

Descrevendo o catálogo de um desses objetos, o etnólogo aponta a técnica do trançado colocando translucido o desenho através das junções de cores diferentes, o desenho que se

estampa no corpo do objeto é observado na afirmação do autor. Ele cita a estética do objeto com grafismo quando diz:

Cestas de suspensão em forma de canoa (*lala*), de folhas de carandazinha. Em exemplares mais ou menos perfeitos, o aro, feito dum pedúnculo rachado ao meio, é revestido de fibra preta de jangada e guarnecido dum cordel de suspensão, do mesmo material. O trançado ostenta um desenho formado de retângulos sucessivos, dentro dos quais aparece um ornamento em cruz, pintado com tinta-esmalte vermelha (Ver prancha VIII, 6).

A boneca Karajá como um alento as etnografias, não poderia deixar de se apresentar como quesito material importante nessa descrição. A etnografia feita pelo alemão quanto às bonecas de cera e de barro se apresentam num nível maior e mais abrangente de análise, sendo uma das etnografias pioneiras interessadas nas figuras. Frequentemente estudadas nos dias atuais, as bonecas Karajá, hoje chamadas de (*Ritxoko, fala feminina*) (SILVA, Telma Camargo, “et al”, 2015), estão postuladas nos interesses desde o início das pesquisas etnográficas e, nas palavras de (EHRENREICH, 1948, p. 58) ele diz; “A atividade artística mais importante dos Karajá é a representação plástica de figuras humanas em cera e em barro não cozido”. Naquela ocasião, as figuras pequenas (*Licokós*) levantaram dúvidas se essas mesmas figuras de cera e de barro correspondiam somente ao ofício de serem bonecas de criança? Essa pergunta instigou o pensamento dos etnólogos naquela época e, possivelmente, continua a povoar o pensamento e as inquietudes de outros pesquisadores mais contemporâneos.

Nessa perspectiva, (FARIA, 1959, p. 3) se posiciona sobre o entendimento dos etnólogos alemães em suas descobertas quanto às artes figurativas dos Karajá.

Sobre o tema do nosso estudo, isto é, na arte figurativa desses índios, não encontramos na obra desses autores nenhuma contribuição que possa ser considerada plenamente satisfatória, nem do ponto de vista da estética e nem mesmo da etnologia. (FARIA, 1959, p. 3).

Apesar de levar em conta as artes plásticas dos Karajá, copiando os modelos humanos em argila, a abordagem de (EHRENREICH, 1888) quanto à essas figuras se encontram bastante rasa nas colocações teóricas do etnólogo [...] Ehrenreich faz referência, em 1891, a uma coleção de 52 itens (DUARTE CÂNDIDO, 2021, p. 155), porém, apresenta uma prancha com dez peças retratadas em formato de desenhos (ver EHRENREICH, 1948) onde podemos contar algumas peças contendo adorno de grafismo. (FARIA, 1959, p. 3) nos recorda que:

Ehrenreich, embora tivesse considerado a reprodução plástica da figura humana em barro “a atividade artística mais importante dos Karajá”, só nos oferece uma descrição sumária de algumas peças da sua coleção de 52 exemplares, peças colhidas naturalmente de acordo com um critério pré-estabelecido e representadas na estampa 11 da referida obra. (Ver. imagem na página 27 da obra: A figura humana na arte dos índios Karajá). (FARIA, 1959, p. 3).

Em pesquisa realizada em vários museus da Alemanha no ano de 2018 (DUARTE CÂNDIDO, 2021) procurou mapear e identificar as bonecas (ritxoco) de cerâmica coletadas não somente por (EHRENREICH, 1888), mas em consonância com as coleções de [...] Wilhelm G. Kissenberth (1909), Harald Schultz, Peter W. Thiele, A. Gotthardt, Günther Hartmann e Heinz Budweg. A antropóloga (DUARTE CÂNDIDO, 2021, p. 154) indica em seu artigo publicado precisamente onde sua pesquisa ocorreu.

[...] em seis instituições museológicas alemãs, a saber: Ethnologisches Museum – Berlim; Grassi Museum – Museum für Völkerkunde zu Leipzig; Grassi Museum – Museum für Völkerkunde Dresden; Georg-August-Universität, Sammlung – Göttingen; Rautens-trauch-Joest-Museum – Köln; e Linden Museum – Stuttgart. (DUARTE CÂNDIDO, 2021, p. 154).

O museu de Berlim abrigava inicialmente a coleção de (EHRENREICH, 1888) e posteriormente as coleções dos etnólogos citados acima, entretanto, os números repassados à equipe de pesquisa da antropóloga não coincidiam com os números encontrados pela pesquisadora no museu de Berlim. Nesse sentido, a autora descreve o quantitativo dessas peças no inventário enviado antes de sua chegada ao museu. (DUARTE CÂNDIDO, 2021, p. 155).

[...] com cerca de 150 peças e, em tese, englobaria a totalidade da coleção, mas logo ao chegar percebi cerca de 30 peças que não estavam listadas. Ao final da estada fui informada de que a equipe do museu havia localizado um outro lote de bonecas, mas naquela ocasião não houve mais tempo para conhecê-las. (DUARTE CÂNDIDO, 2021, p. 155).

Analisando a obra de (HARTMANN, 1973) obra de maior expressão quanto aos registros das bonecas ritxoco colecionadas pelas expedições alemãs, verificando-se nesse caso a coleção, ou parte dela, de itens coletados por (EHRENREICH, 1888), (HARALD SCHULTZ, 1969), (WILHELM KISSENBERTH, 1910). Nas descrições primárias, o autor aponta seis fotografias de figuras coletadas por Harald Schultz e Ehrenreich, contando também com peças que se encontram no Studio de Guarujá no Rio de Janeiro e na galeria Walu Basel na Suíça (Ver HARTMANN, 1973, pp. 15, 16, 33, 34, 48, 49).

Designadas como (farbtafel) ou, tabela de cores, o autor enumera tais peças com código que insere dimensões, cores das figuras, ano de coleta e abreviações que indicam cada colecionador, por exemplo, VB 3920 corresponde as coletas de (EHRENREICH, 1888), VB 7642 corresponde as coletas de (KISSENBERTH, 1910) e VB 14704 correspondente as coletas de (SCHULTZ, 1969) (Ver. HARTMANN, 1973, pp. 72, 73). Fica evidente a maior coleção de itens Karajá colecionados por um etnólogo, essa posição está alocada em (SCHULTZ, 1969), quanto ao seu trabalho de coleta e descrição dessas peças. (CAMPOS, 2002, p. 239) nos afirma; “Coletou entre 1946 e 1960 cerca de 2.126 artefatos dos Karajá,

formando algumas coleções temáticas, dentre elas a cerâmica, com especial destaque às bonecas”, ficando mais evidente a preferência dos etnólogos colecionadores pelas figuras de cerâmica.

Ao apresentar em seu livro as imagens das bonecas em preto e branco, o autor nos aponta uma série de desenhos dessas figuras justamente por algumas estarem deterioradas devido aos bombardeios da Segunda Guerra Mundial atingindo alguns museus e levando certas peças ao total esfacelamento. (Ver. HARTMANN, 1973, capítulo denominado esboço dos objetos perdidos, tradução de *Skizzen der verlorengegangenen objekte*, p. 100).

As figuras estão enumeradas de 01 a 74 nesses esboços, sendo praticamente quase todas ornadas com desenhos de grafismo correspondentes aos rascunhos feitos por mim na (Prancha II) página 88 nessa dissertação. Os desenhos na obra de (HARTMANN, 1973) estão descritos com seus respectivos códigos de coleta e de reserva técnica, sendo os de (EHRENREICH, 1888) correspondente a onze (11) peças. (WILHELM KISSENBERTH, 1911) correspondente a sessenta e três peças (63) peças.

Ao citar Baudus, Lipkind e Gastão Cruls e suas publicações, inclusive a obra “As Artes Plásticas no Brasil” do último autor mencionado, (FARIA, 1959, p. 4) ressalta uma eventual afirmação contida nessa última em se tratando das figuras de argila produzidas pelas mulheres Karajá. Nela, o autor não encontra relevância tampouco resposta para as dúvidas quanto a essa particularidade na produção artística, sobretudo quando;

H. Baudus, em 1936, escreveu pequena nota sobre essas figurinhas (5) e no último trabalho científico publicado sobre o grupo Karajá, que é o de W. Lipkind (6), encontramos apenas inexpressivas referências ao mesmo material. No trabalho sobre arte indígena escrito por Gastão Cruls para a luxuosa obra *As artes plásticas no Brasil*, essas peças são tratadas simplesmente como ‘bonecos de cerâmica’ e ‘brinquedos para as crianças’. (FARIA, 1959, p. 4).

No mesmo raciocínio, (FARIA, 1959, p. 4) reafirma o que foi impossibilitado de se ver nas obras dos autores alemães, inclusive o que este chama de arte e sua propagação, ele diz; “Essa arte, entretanto, que sem nenhuma dúvida é das mais representativas e singulares, continua em pleno florescimento entre aquelas populações indígenas das margens pitorescas do Araguaia”. Ele continua e procura descaracterizar essas figuras de argila como meros objetos colecionáveis, ou, como mero objetos resultantes das coletas etnográficas, defendendo assim, a expressão artística ligada a arte social e não como brinquedos lúdicos.

Essas figuras representam, pois, não somente o Karajá, homem ou mulher, mas ainda o Karajá solteiro ou casado, jovem ou velho, com todos os atributos que a cultura criou para distinguir convencionalmente essas categorias. É, portanto, de certo modo, uma representação simbólica, muito mais de grupo ou de classe, que de indivíduos. (FARIA, 1959, p. 4).

Num breve dialogo sobre a posição de (BALDUS, 1936) em objetivo empregado às figuras de cera e de barro, (SAMPAIO-SILVA. O, 1992, p. 93) divulga sobre o interesse do etnólogo nessas figuras, reforçando em atenção especial sobre as características e os aspectos representativos desses objetos.

Suas visitas aos Karajá levaram-no a interessar-se por um dos aspectos mais simbólicos e esteticamente insólitos da cultura material desse povo, as bonecas calipígias de cerâmica, tendo publicado, logo em 1936, o artigo ‘Licocós, as bonecas dos Carajás. (SAMPAIO-SILVA. O, 1992, p. 93)

As bonecas possuem certos aspectos estéticos que despertam olhares bastante diferenciados para esse objeto específico. Sua representação visual se molda em personagens míticos, da estrutura material e imaterial, que sustenta como pilar, as cenografias do cotidiano Karajá. Modeladas e repletas de fatores sociais e culturais, as bonecas/figuras possuem características ímpar, determinante para despertar olhares de expedicionários e colecionadores no qual estiveram em contato. Percorrendo os estudos históricos dos contatos e dos registros sobre as figuras de argila, assim nos lembra (LIMA FILHO, 2015, p. 53) das primeiras expedições alemãs e da publicação de Herbert Baudus, a contar, o primeiro registro também trazendo descrições das características da peça moldada.

As bonecas de cerâmica sempre foram motivo de interesse de pesquisadores e visitantes das aldeias Karajá do Rio Araguaia. Ehrenreich (1888) e Krause (1911) foram os primeiros etnólogos que se reportaram a essa particularidade da cultura material dos Karajá em suas descrições etnográficas [...] Mas é de autoria de Tonelli um texto inaugural, em italiano, sobre o tema das bonecas Karajá, datado de 1929, e no qual ressalta o aspecto da esteatopigia modelada nas figuras de cerâmica (Tonelli, 1929 apud Hartman, 1983). Na língua portuguesa, Hebert Baldus publicou em 1936 um breve artigo sobre as bonecas. (LIMA FILHO, 2015, p. 53).

O etnólogo alemão reproduz as peças de cerâmica adquiridas em sua obra no formato de desenhos. Atividade artística mais importante entre os Karajá, às bonecas são guarnecidas pela representação plástica de figuras humanas, podendo observar pintura de grafismo e adorno em cinco das dez peças apresentadas nas ilustrações do trabalho do etnólogo (Ver EHRENREICH, 1948, prancha XI figs 3, 4, 5, 6, 7). A peça número quatro (4) apresenta pintura no tórax ao redor dos seios e no ventre, pontilhismo em círculo num só eixo envolto. A peça de número cinco (5), na qual veremos logo abaixo citada como (10) nessa dissertação, apresenta um grafismo que ocupa toda a extremidade longitudinal, do lado direito e esquerdo do corpo, evoluindo para um zigue-zague que se encontra dentro de limites que o margeiam (provável pintura com temático morcego).

Em artigo publicado, (LIMA FILHO; SILVA, 2012, p. 54) descrevem sobre alguns nomes de grafismo usados nas estampas das bonecas ritxoco (Figura 9). Intitulado “A arte de saber fazer grafismo nas bonecas Karajá” os autores citam certas variantes que podem se

originar de um mesmo padrão, consistindo em inúmeros desenhos derivados de um conjunto de traços e preenchimentos. Nesse sentido, os autores afirmam quanto as “associações variáveis”

Um mesmo padrão recebe um nome distinto de acordo com diferentes informantes. Isso pode ser visto na maioria dos grafismos que foram mostrados para serem identificados pelas ceramistas. Por exemplo, como indicado abaixo, o mesmo padrão é identificado como Tyrehé-hokó (pintura de morcego), Haru e Koé-Koé. (LIMA FILHO; SILVA, 2012, p. 54).

**Figura 9.** Pintura de grafismo em boneca ritxoco.

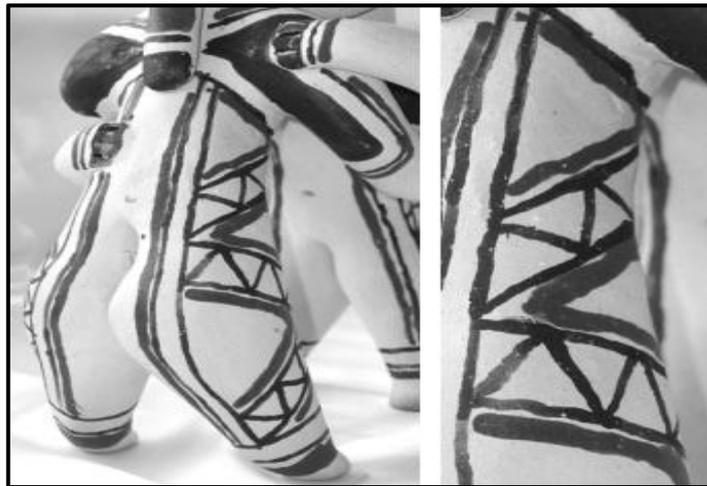


Foto: SILVA, 2010, p. 99-100. Fonte: (LIMA FILHO “e” SILVA, 2012, p. 54).

Apresenta-se também um quadro onde os autores especificam os dados sobre o padrão de grafismo, nomes dos informantes e as variantes. Esse grafismo citado acima pode ser visto em outros registros mais recuados no tempo (Ver imagens abaixo, fig. 10 e 11), podendo ter permanecido o padrão desde os princípios dos registros etnográficos.

**Quadro 1.** Dados sobre o padrão de grafismo

LOCALIZAÇÃO DO GRAFISMO	NOME DO PADRÃO	SIGNIFICADO	NOME DA/DO INFORMANTE
PERNA LATERAL	<i>Tyrehé-hóo</i> (fala masculina)	Pintura do morcego	<i>Iracema Hakóti Karajá</i>
	<i>Tyrehé-hokó</i> (fala feminina)		<i>Hamunjaka</i> (filho de Iracema)
	<i>Haru</i>		<i>Mahuederu</i>
			<i>Mawisi</i> (filho de <i>Mahuederu</i> , 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>Kaimotí</i> <i>Sokrowé</i>
	<i>Tyreherêko</i>	Morcego	<i>Coaxiro</i>
	Obs: A pintura é feminina quando é pintura corporal		<i>Txarawa</i> (auxiliou na tradução e na grafia)

Fonte: LIMA FILHO “e” SILVA, 2012, p. 55).

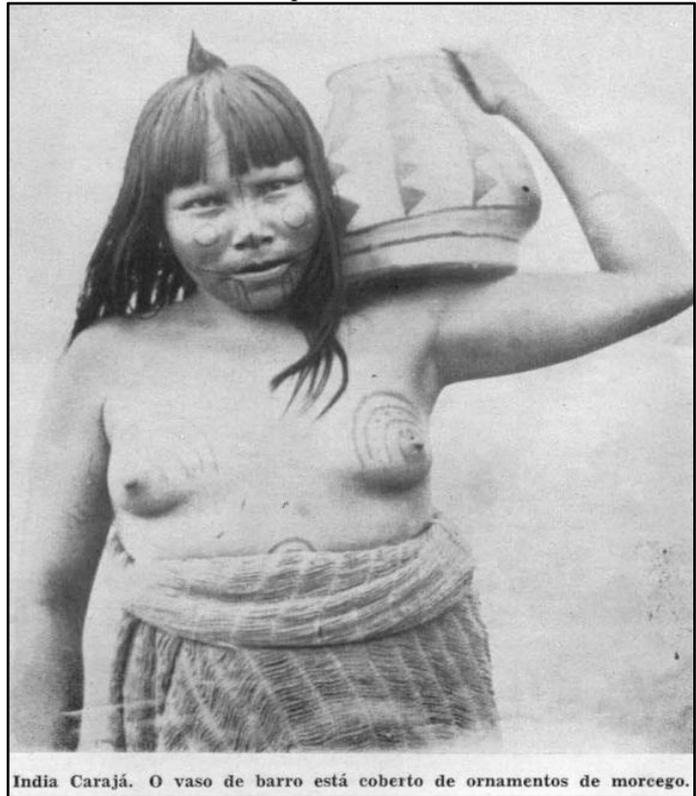
Na imagem abaixo, figura (10), que corresponde a um dos exemplares colecionados por (EHRENREICH, 1888), percebe-se um padrão semelhante com a pintura de grafismo contida no vaso de cerâmica na figura (11) ao lado (Foto: Dr. Ulric, 1938). Mulher Karajá com tatuagem e pintura facial e adorno de desenhos no corpo, semelhança na pintura dos seios e do umbigo com a peça de número quatro (4) desenhadas por (EHRENREICH, 1888).

A peça de número 6 (seis) na prancha de desenhos de (EHRENREICH, 1888) está estampada com grafismo longitudinal em linhas finas paralelas, e como quase sempre, o orifício do umbigo é bastante evidente, ornada com um robusto colar de contas e tecido em filetes envoltos. (Ver. também, HARTMANN, 1973 apud RIBEIRO, Darcy. 1987, p. 40, fig. 4). E, por fim, a peça de número sete apresenta grafismo nos membros superiores, com pares de listas grossas horizontais que circulam todo o braço na peça, formando seis listras em cada membro superior.

**Figura 10.** exemplares colecionados por (EHRENREICH, 1888)



**Figura 11.** Mulher Karajá com tatuagem e pintura facial e adorno de desenhos no corpo



Embora as peças passem por um longo processo de fabricação, a pintura do grafismo contribui favoravelmente na representação visual, quando na sua aplicação, a estética e os valores simbólicos desses objetos adquirem singularidade e identidade visual, fator

preponderante de autoria e sentido pelas artistas ceramistas. O trabalho de (NEI CLARA E TELMA CAMARGO, *et al.*, 2011, p. 63) nos mostra nas próximas linhas.

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 sentidos cultural e estético. Segundo Jandira, ceramista mestra de Aruanã. “é a pintura que deixa a boneca bonita”. (NEI CLARA E TELMA CAMARGO, *et al.*, 2011, p. 63).

Outro importante trabalho no campo teórico sobre as figuras Karajá, o trabalho de (CAMPOS, 2002) nos orienta sobre a evolução da forma das bonecas antes citadas e etnografadas pelos pesquisadores. Sua forma no passado, quando analisadas, traduzem um objeto possuidor de características diferentes das produzidas pelas ceramistas em dias contemporâneos.

Nesse trabalho, a autora refaz a historicidade quanto ao surgimento das primeiras coleções das bonecas, pertencentes anteriormente ao acervo do Museu Paulista, hoje, se encontra no MAE/USP Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. A autora elenca os primeiros nomes e as quantidades de peças coletadas, descrevendo brevemente, porém, sua fala nos traz a historiografia objetiva, a nova forma adquirida pelo objeto de acordo com a transformação da plasticidade exercida nas peças por seus artistas produtores. (CAMPOS, 2002, p. 238) nos afirma.

Foram coletadas por Hofbauer, em 1904; F. Adam, em 1909; Bandeira Anhanguera, em 1937; Tiede, em 1938/39 (Damy e Hartmann 1986). E a mais moderna, a de Harald Schultz, em 1947 e 48, 1956 e 1960, enquanto coletor do Museu Paulista. Esta última é de grande expressão, pois, por um lado, evidencia claramente as transformações e alterações plásticas dos padrões tradicionais, refletindo as interferências exercidas pelas relações de contato e, por outro, registra a permanência de motivos tradicionais que são mantidos mesmo com a mudança gradativa da forma das bonecas (Figs. 1 e 2). (CAMPOS, 2002, p. 238).

Seriam as bonecas meros brinquedos de crianças? Como observou o pesquisador? ou, possuíam outros aspectos que poderiam recoloca-las em outra posição? Posição simbólica? Em seguida, ele escreve dizendo que essas mesmas são oferecidas em “grande quantidade” (EHRENREICH, 1948, p. 58) aos viajantes. Ao observarmos as pesquisas de (CAMPOS, 2007 Apud NEI CLARA “et al”, 2011), a pergunta do pesquisador encontra uma resposta satisfatória, apesar de serem catalogadas pelo alemão como expressão “em elevado grau, um ingênuo sentido de formas, e uma excelente observação da realidade” (EHRENREICH, 1948: 58). O fato de levantarmos uma interrogação no final da frase, também instigou (KRAUSE, 1911).

#### 4.2.1 Baldus e o Grafismo Karajá

Veremos de maneira breve e com intuito de não confundir o leitor, evocar um pequeno recorte do trabalho de Baldus publicado na Revista do Museu Paulista Vol. II de 1948, mesma publicação contendo a tradução por Egon Schaden da obra de (EHRENREICH, 1888-1891). (Baldus, H.) faz referências aos Tapirapé e aos Karajá no trabalho intitulado, “Tribos da bacia do Araguaia e o serviço de proteção aos índios”. O recorte a seguir um resumo sobre as relações e conflitos entre esses dois povos, entretanto, o interesse maior na descrição está no assunto grafismo Karajá. “Além de visitar novamente os Tapirapé, tive a oportunidade de rever os Karajá do sul e o grupo dos Karajá do norte localizado na foz do Rio Tapirapé” (BALDUS, 1948 p. 145).

Sua viagem em outubro de 1947, lhe permitiu realizar um censo sobre as aldeias e os indivíduos Tapirapé, fato que o deixou impressionado em contrapartida a sua última viagem em 1935, onde pôde constatar a diminuição no quantitativo dos indivíduos e das “alterações na cultura Tapirapé sucedidas desde a minha primeira visita, feita há doze anos, quero mencionar, principalmente, o desaparecimento da fartura de alimentos e vegetais” (BALDUS, op. cit., p. 138).

A pesquisa constatou a situação de desvantagem que se encontravam os Tapirapé naquela ocasião. Sendo atacados pelos Kaiapó, necessitando se migrarem de suas terras e ainda por cima, solicitando e resistindo até a criação de um posto indígena que pudesse abrigar o povo remanescente (BALDUS, 1948 p. 141-142-144) descreve.

Já em 1935, mostraram, nas horas da noite, abertamente, o seu pavor, pedindo-me para não largar ao deitar-me na rede, o revolver, pronto para defendê-los dos Kaiapó que, três anos antes, tinham assaltado e destruído outra aldeia sua, matando a maior parte dos habitantes. Quando cheguei a Pôrto velho, em julho último, a mesma preocupação se tinha apoderado dos sertanejos. (BALDUS, 1948 p. 141-142-144)

Nessa mesma descrição, (BALDUS, op. cit.,) nos mostra o receio que possuem em relação às hostilidades que permanecem na memória e estão presentes na lembrança dos Tapirapé de Tampiitáua.

Infelizmente, o perigo esperado não era imaginário. Poucas semanas depois da nossa última visita, os Kaiapó atacaram Tampiitáua. Pormenores deste trágico acontecimento estão relatados na carta que recebi de Frei M. H. Lelong (Conceição do Araguaia, 11 outubro 1947). Nela se lê que aldeia foi saqueada e queimada, estando os sobreviventes refugiados em Pôrto Velho, onde lhes faltam víveres para alimentar-se, redes para dormir, algodão para fabricar novas redes, instrumentos de lavoura e utensílios de cozinha [...] Sendo o Tapirapé tradicionalmente índios da mata, é preciso ventilar a possibilidade de estabelecer o novo Pôsto nas proximidades da taba recém queimada, isto é, na boca da grande mata [...] Outra possibilidade de proteger os Tapirapé seria reuni-los num Pôsto a ser fundado na Ilha do Bananal [...] (BALDUS, 1948 p. 141-142-144).

Em (SILVA, O, S. 1992, p. 3), o autor cita Baldus ao mencionar sua expedição aos Karajá e aos Tapirapé, descrevendo sobre o prazo de visitas às aldeias. No mesmo parágrafo, Charles Wagley menciona sobre o trabalho de Baldus em artigo publicado no décimo aniversário de falecimento do etnólogo, ao falar sobre os prazos adotados e estabelecidos por ele na visita a esses povos indígenas, e as razões que o fizeram a não se concentrar em um único povo e sim em vários, para seus estudos. Essas afirmações caracterizam o trabalho científico de Baldus quando nos afirma:

[...] vindo, então, também, a iniciar suas observações etnológicas entre os índios Karajá, da Ilha do Bananal, no Rio Araguaia, e entre os Tapirapé. Para atingir este grupo, Baldus partiu da Ilha do Bananal e seguiu de canoa pelo rio Tapirapé até a aldeia Tampiitaua, daqueles índios. Wagley (1980) informa que “Sua (de Baldus) experiência real de campo entre os Tapirapé estava limitada a cerca de seis semanas em 1935 e ainda mais um curto período em 1947”. (SILVA, O, S. 1992, p. 3).

No pequeno ensaio “Os Karajá Encontram os Tapirapé”, (DONAHUE, 1980) nos apresenta três histórias contadas por interlocutores, podendo essas narrativas ajudar-nos a elucidar essa complexa rede de relações muitas vezes contraditórias entre esses povos indígenas. A primeira história é distinta das duas demais, sendo as últimas, variações de ambas. Relatando conflitos dos encontros, o pesquisador pela Universidade da Virgínia (DONAHUE, 1980) parafraseia Baldus, e assim, nos afirma algo importante sobre as relações entre os Karajá e os Tapirapé. “As relações entre os dois grupos datam, pelo menos, da época da chegada dos civilizados a Bananal em (1775) e foram ora amigáveis, ora hostis (cf. Herbert Baldus, Tapirapé 1970 pp. 54-77)”.

Outra referência sobre a proximidade dessas duas etnias se encontra em artigo publicado por (BALDUS, H.) pela Revista de Sociologia, Revista Didática e Científica (Seção Etnológica), Vol, IV, n-2 pp. 157-172 de (1942), um artigo intitulado “Aldeia, Casa, Móveis e Utensílios Entre os Índios do Brasil” no qual (BALDUS) cita sobre uma fala de (KRAUSE, 1911) sobre os bancos de madeira. (BALDUS, H. 1942, p. 169) recorda assim;

Vi, entre os Tapirapé, só um banquinho. Parecia-se com o dos vizinhos Karajá (cf. Krause: o.c., prancha 19 e pág. 199). Como nesta tribo (*ibidem*). também entre os Tapirapé o escabelo era particular ao chefe. Os outros homens sentam-se em troncos de árvores cortadas ou, mais raro, em esteiras; as mulheres, em geral, diretamente no chão. (BALDUS, H. 1942, p. 169)

O etnólogo começa frisando sobre a localidade de alguns indivíduos Karajá que habitavam as praias vizinhas a Leopoldina (hoje Aruanã) e da saída de (KRAUSE, 1908) do pequeno porto desse vilarejo. A instalação do Posto indígena “Carajá do Sul” trouxe grandes mudanças na vida dos indígenas, não atendendo aos sentidos dessa cultura, o resultado foi

catastrófico de uma maior intensidade do contato com o branco, inclusive na consideração tradicional de suas artes. (BALDUS, 1948, p. 145) diz:

Considerando a intensidade do contacto com os brancos, por estarem as casas de Leopoldina separadas das dos índios somente por pequeno córrego e este andarem continuamente pelas ruas dessa vila de cerca de setecentos habitantes, é notável os Karajá terem conservado não só os chamados “adornos fixos”, isto é, a tatuagem tribal e a perfuração do lábio, mas também os “adornos móveis”, como a pintura do rosto nos adultos e crianças de ambos os sexos e os enfeites de algodão nos antebraços e pernas das meninas [...] (BALDUS, 1948, p. 145).

Intensos foram, e são até hoje, os contatos que permitem modificações nos aspectos culturais e tradicionais através dos fenômenos de aculturação. O autor cita o adorno indígena usado eventualmente com adorno dos brancos (*tori*) quando esteve em Leopoldina (Aruanã). Colocando essa combinação em evidência, ele afirma que essa combinação se constitui com as roupas ocidentalizadas. “A mais completa combinação de adornos dos Karajá e dos brancos apresentava uma menina que não somente usava junto com um vestido os enfeites de algodão de sua tribo, como também tinha a tradicional pintura preta de jenipapo ao lado de nossa pintura, isto é, da boca pintada de vermelho, à moda das mulheres” (BALDUS, 1948 p. 146)

Percebendo o adentro desses objetos ocidentais na cultura Karajá, Baldus oferece um arranjo descritivo sobre o aproveitamento desses objetos pelos indivíduos indígenas (Ver KRAUSE, 1911, Vol. 70 prancha 18) apoiado na exclusiva vontade estética e marcando o corpo com adereços complementares aos adereços já existentes, porém não modificados num ingênuo contentamento. Ao verificar a obra de (Krause, 1911), é possível visualizar a imagem de uma garota Karajá usando um colar “semilunar” parecido com a descrição que veremos abaixo. Fotografia tirada em 1908 e que, por ventura, se trata da mesma moça, cujo Krause, persuadindo sua mãe, lhe compra todos seus adornos que ali usava, causando revolta na garota. (BALDUS, 1948. Id) nos escreve assim...

Além dos objetos de metal tomados da nossa cultura e incorporados sem modificação na atual cultura Karajá, como machados e anzóis de diversos tamanhos, são fenômenos especialmente interessantes de aculturação certos produtos genuinamente Karajá e sem similares na nossa cultura, representando, porém, transformações de produtos nossos ou aproveitamento de seus fragmentos. Um enfeite muito estimado pelas moças Karajá, o qual em 1935 não vi, consiste na metade de um prato de louça, branco ou multicolor e quebrado de modo a formar um segmento que penduram no peito com o arco para baixo e com a corda para cima. (BALDUS, 1948. Id)

Trazendo para a ocasião do texto, o autor não exime de culpa o SPI quanto a sua responsabilidade de enfraquecer o costume do uso da indumentária, obrigando os indígenas ao uso de vestes diante de suas tradicionais, “a ação do Serviço de Proteção ao Índio só corrompe a cultura tradicional, sem substituí-la. Favorecendo o uso de roupa (Ver. prancha VIII figs 15-

16) leva os índios a depender de nós, sem lhes garantir a possibilidade de satisfazer as novas necessidades assim criadas” (BALDUS, 1948 p. 149). Na oportunidade, podemos verificar os cuidados que o Karajá de Santa Isabel (Hawalò) ainda possui com sua aparência adornada, trata-se de adequações e resiliências quanto à arte do corpo. Levando em consideração as importantes palavras de (BALDUS, Id) que nos afirma:

Também aqui tinha pegado a moda dos pratos. Todos estavam mais ou menos vestidos a nossa maneira, usando as mulheres, embaixo desta roupa, o tradicional traje feminino Karajá. Elas e a maioria dos homens continuam deixando crescer o cabelo até os ombros. Certas moças ainda têm pequeno topete de cabelos erigidos no occipício, costume já mostrado por Krause (o. c., prancha 42, figuras 1 e 3). As crianças andam ainda com enfeites Karajá correspondentes a sua idade, e homens e mulheres jovens pintam-se como antigamente. (BALDUS, 1948. Id)

As bonecas de cerâmica foram estabelecidas pelo etnólogo como objeto de beleza demarcatório a um processo de mudança na estética das artes, riqueza Karajá colecionada por muitos e que na ocasião, é comparada com a produção e transformação de outrora. Essa comparação se dá entre a aldeia Santa Isabel, Leopoldina e aldeias próximas ao Rio Tapirapé, provavelmente devido à mudança estética decorrente do contato intermitente com o branco (BALDUS, 1948 p. 151) cita: “As bonecas de barro que adquiri aqui, na minha volta em 26 de julho, não eram tão lindas como às de Santa Isabel e Leopoldina, mas melhor feitas do que as dos Karajá da foz do Tapirapé”.

Baldus apresenta imagens fotográficas transparecendo sua visão sobre a cultura material Karajá e certas influencias de objetos ocidentais como, por exemplo, (Ver BALDUS, 1948, prancha VII figs 13 e 14) onde está fixado o que o autor chamou de “natureza morta da aculturação”. Nela é possível ver objetos de uso cotidiano Karajá em conjunto com objetos fabricados pelos brancos (*tori*). As fotos trazem também imagens de produção de alimentos, pequenos anexos com imagens de aldeias, pequenas canoas denominadas (*ubá*), acampamentos improvisados na foz do Tapirapé. (ver BALDUS, 1948, prancha X, XI, XIII) e, como fechamento, a pintura corporal (Ver BALDUS, Id, prancha XII figs. 23 e 24).

Na figura abaixo (12) é possível ver um jovem rapaz adornado com pintura facial e tatuagem, mostrando os círculos escarificados no rosto em contraste com a pintura dos lábios e da parte inferior da face. Uma pintura ao redor dos olhos se destaca no sombreado escurecido. Uma linha fina circula os lábios em formato de elipse, acompanhada de outras duas linhas retilíneas paralelas horizontalmente que correm até a extremidade da mandíbula. Um pequeno retângulo de cor preto é pintado no queixo também acompanhado de duas linhas por fora da limitação da pintura, saindo do lábio inferior e descendo verticalmente em direção ao mento, ou seja, na parte submandibular. O colar de miçangas brancas, fixo e preso junto ao

pescoço, contrasta consideravelmente. A imagem pode ser vista também em (OLIVEIRA, H. C, 1950 p. 42. Foto do Dr. H. Baldus).

Quanto ao grafismo dos Tapirapé, existem trabalhos que se propuseram em registrar de forma visual e escrita os desenhos e a pintura corporal.

**Figura 12.** Rapaz Karajá (Pintura facial e colar) Foz do Tapirapé.

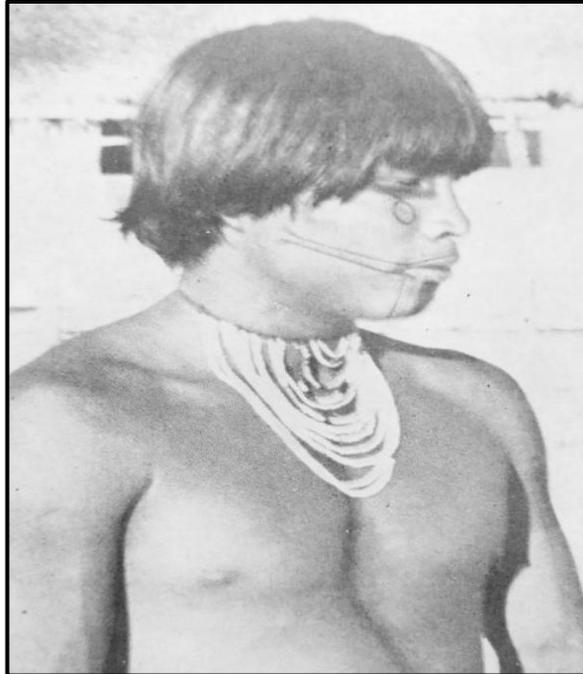


Foto: Herbert Baldus (1947) Fonte: Revista do Museu Paulista, Vol. II, São Paulo, 1948. (Prancha 07, fig. 23) Coleção particular. Foto da obra impressa, Frederico Barbosa, 2023.

Em publicação intitulada “The Tapirapé”, (WAGLEY e GALVÃO, 1948, p. 174) descrevem certos atrativos quanto a estética adotada e a reprodução dos desenhos em certos objetos pelos indígenas daquela etnia, mais precisamente no pequeno trecho onde se referência “Aesthetic and Recreational Activities” trata-se de um artigo em inglês publicado pelos dois autores no Vol 3 do Handbook of South American Indians.

Obvious esthetic pleasure is derived from skillfully done basket-work; a good workman will destroy a basket which is not turning outwell, even though it would serve as a receptacle. Great use is made ofhighly colored feathers; feathers are both tied and stuck with rosin andwax on to the object to be decorated. Elaborate geometric designs arepainted on children's bodies with genipa. The incise work on gourds is also especially striking.

O prazer estético óbvio é derivado de cestarias habilmente executadas; um bom trabalhador destruirá uma cesta que não está funcionando bem, mesmo que sirva de receptáculo. Grande uso é feito de penas altamente coloridas; as penas são amarradas e coladas com breu e cera no objeto a ser decorado. Desenhos geométricos elaborados são pintados nos corpos das crianças com jenipa. O trabalho inciso em cabaças também é especialmente impressionante. (WAGLEY e GALVÃO, 1948, p. 174)

Orientado por Métraux sobre as pesquisas na América do Sul e, posteriormente, acompanhado por W. Lipkind, que lhe forneceu suporte com dados de pesquisas daquela região, Charles Wagley permanece entre os Tapirapé durante alguns meses em (1939), contando também com a ajuda do Museu Nacional com objetivo de formar uma coleção etnográfica. Nesse contexto nos lembra (GRUPIONI, 1998, p. 92).

A expedição de Wagley aos Tapirapé contou com o apoio institucional do Museu Nacional que não só lhe forneceu recursos para custear a aquisição de uma coleção que representasse a cultura material dos Tapirapé, como lhe enviou, em 1940, três estudantes de antropologia: Rubens Meanda, Nelson Teixeira e Eduardo Galvão para que fossem orientados em campo por ele. (GRUPIONI, 1998, p. 92).

Nessas mesmas fotos onde estão adornados com grafismos, podemos ver o adereço de pulso, característica marcante da identidade do Karajá durante os ritos, danças e festas (Ver. OLIVEIRA, 1950, pp. 55 e 57) fotos do Dr. H. BALDUS. “A quase totalidade dos índios e das índias estava, contudo, completamente nua, o corpo coberto de desenhos lineares vermelhos e pretos” (OLIVEIRA, 1950, p. 56). Nessa mesma publicação, o grafismo Karajá está distribuído em algumas fotos, demonstrando toda sua diversidade e aplicação no corpo.

As imagens mostram um rapaz com adorno de pintura na face, padrão de grafismo quase idêntico ao da imagem anterior (Ver BALDUS, 1948, página 76. Foto de H. FOERDHMANN, do S. P. 1). Trata-se de duas listras finas paralelas que correm horizontalmente da extremidade da mandíbula ao canto da boca, quebrando-se abruptamente em direção à parte inferior do queixo. A tatuagem dos círculos e o tembetá de pena branca estão em evidencia no jovem Karajá, assim como a estética do colar de contas (miçangas) de cor branco, preso junto ao pescoço. Após seu adorno com peças de algodão e plumarias, a mediação do complemento estético Karajá está na pintura corporal. “O último toque de elegância karajá é dado pelas pinturas, também geralmente feita pelas mulheres. Para as pinturas usa-se o vermelho do urucu, ou o preto do jenipapo”. (OLIVEIRA, 1950, p. 77)

Pinturas de faixas nos olhos descritas em etnografias do início do século XX são citadas em trabalhos posteriores nos anos 1950, pintura que persiste na identidade de um povo e que as coloca como marca registrada de seus indivíduos conseguintes ao avanço no tempo e das modificações ocorridas na cultura, prevalecendo como fundamentais para a ornamentação estética da face e do corpo garantidas pelas listas do grafismo. Acompanhando essa historiografia, (OLIVEIRA, Id.) descreve que:

As pálpebras superiores e inferiores são pintadas de vermelho, pintura que se estende até aos rebordos das órbitas; a testa é dividida em duas metades, por uma linha vertical preta pontuada, que desce pelo dorso do nariz até ao respectivo pé; das comissuras labiais partem três linhas divergentes, para a parte superior, média e inferior das orelhas, a interna vermelha e as outras duas pretas. (OLIVEIRA, Id.)

O grafismo se apresenta em cenas do cotidiano estampado como pintura corporal e pintura nos objetos. Na foto de (Pedro Neves), é possível ver uma mulher Karajá em um de seus afazeres cotidiano, ornada com pintura nos braços e na face. Os círculos abaixo dos olhos se destacam, seguidos de listas horizontais e verticais na parte inferior da face, onde duas listas desce do canto da boca a parte inferior da mandíbula, cruzadas por outras quatro linhas, sendo a linha superior o contorno do lábio inferior. Nos braços, aparece pintura de cotovelo de cor preta, acompanhada de outras seis listas grossas horizontais também de cor preta, no braço e no antebraço. (Ver. OLIVEIRA, 1950, p. 83).

As bonecas e outras figuras também se apresentam no contexto. À primeira vista, as bonecas fotografadas estão modeladas com a cabeça e os membros superiores bastante reduzidos em comparação ao resto do corpo. Na fala do autor, essa “estilização é característica” dessas bonecas confeccionadas em meados dos anos 1950. As artistas que moldam as formas das bonecas e de outras figuras confeccionam de acordo com os seus saberes autônomos, organizando livremente a importância gestual colocada na peça. “A primeira vista, a impressão que se tem é de que todas essas bonecas são esteatopígicas” (OLIVEIRA, 1950, p. 85). A conotação a figura humana dada pelas artistas Karajá se modificou através do tempo, as modelagens de argila passaram por transformações profundas na estética e no esforço dessa autonomia e adaptação das mulheres. O grafismo, parte importante do processo de apreensão da estética no objeto Karajá, ritma a exteriorização das linhas e cores, unificando a peça em um conjunto coerente.

Na foto de (Lincoln Macedo Costa), uma menina Karajá trabalha em uma boneca e na imagem o grafismo se estampa na peça, assim como nas fotos de autoria de (DELFORGE) os desenhos estão estampados em padrões diferentes nas cinco bonecas apresentadas. (Ver. OLIVEIRA, 1950, pp. 84, 85, 86) Linhas finas delimitadoras e cores de preenchimento se contrastam, formando uma confluência geométrica que se resulta em padrões significativos para o Karajá. Os grupos de animais replicados pelas artistas através da argila também possuem grafismo em sua extensão, “as mulheres karajá fabricam, ainda, bonecas e pequenos animais de barro, que servem de brinquedo para os seus filhos e constituem objetos de valor considerável sob o ponto de vista artístico” (OLIVEIRA, 1950, p. 83). Uma miniaturização da fauna envolta ao Karajá é representada com fidelidade nas modelagens. Os desenhos e pinturas podem transparecer tanto a originalidade dos animais, quanto o grafismo desenhado nas bonecas (Ver OLIVEIRA, 1950, p. 87. Foto de autoria de DELFORGE).

Finalizo a descrição apresentando outra foto de autoria de (Lincoln Macedo Costa) apresentando um grupo de homens karajá realizando uma dança, tendo seus corpos ornados

com grafismos e adornos em algodão e plumária (Ver foto, p. 39 op, cit). Quase todos os indivíduos estão com pintura corporal, sendo as listras grossas circulando os braços e na parte superior da perna abrangendo toda a coxa; confesso que desconhecia esse grafismo (Figura 13). Um deles ostenta um (*latenirá*) capacete de plumas occipital então utilizado nos jovens que percorrem os caminhos do ritual do (*Hetohoky*). Alguns apresentam pintura de grafismo no tórax, grafismos que pela qualidade da foto, não há distinção. Entretanto, a mesma foto ao lado é possível ver o grafismo nítido no indígena em primeiro plano, o que parece ser um padrão de grafismo chamado (*ixêhoti*), ver (TORAL in VIDAL, 2000, p. 200, fig. 21) (Figura 14). Essa mesma cena, porém, em ângulo diferente, é a mesma que se encontra no arquivo nacional, entretanto, a fonte extraída está em (NUNES, 2016, p. 598).

**Figura 13.** Dança entre os Karajá.



Foto de Lincoln Macedo Costa

**Figura 14.** Os mesmos indivíduos posam para foto (sem autoria) em ângulo diferente.



Fonte: Arquivo Nacional in (NUNES, 2016).

#### 4.3 FRITZ KRAUSE, A EXPEDIÇÃO LEIPZIG – ARAGUAIA E O GRAFISMO.

Em 1908, o etnólogo alemão Fritz Krause empreende expedição à bacia do Rio Araguaia, viagem planejada e executada com a parceria do museu etnográfico de Leipzig e com recursos financeiros da prefeitura do município de mesmo nome. Em 1911 Fritz Krause publica sua etnografia intitulada de *In den Wildnissen Brasiliens: Bericht und Ergebnisse der Leipziger Araguaya-Expedition*, sob o título também em português “Nos Sertões do Brasil: Relatórios e resultados da expedição Leipziger Araguaya”. O livro detalha de forma bastante densa sua expedição na bacia do Rio Araguaia no intuito de estudar e reunir cultura material Karajá, uma coleção etnográfica destinada à coleção museológica.

Partindo da antiga cidade de Leopoldina, hoje cidade de Aruanã, Estado de Goiás, o mesmo ponto de partida de (EHERENREICH, 1888), o etnólogo percorre as sinuosidades do Rio Araguaia, visitando aldeias e descrevendo seus dados até a cidade de Conceição, já no Estado do Pará. Sua viagem perdurou pelo período de (um) ano traçando e percorrendo

pequenos trechos do Rio Tapirapé (Ver. Fig 4, 5 e 6. Prancha 28, 29) no intuito de encontrar também essa etnia (o que não aconteceu) assim como obteve breve contato com os Kayapó e os Xavajé, (Ver. Prancha 24, 25, 30) “restava-me agora realizar o último ponto do meu programa: a visita aos Xavajé. Dessa tribo indígena sabia-se apenas que morava na parte norte da Ilha do Bananal, as margens de uma grande lagoa que desagua no braço oriental do Araguaia” (KRAUSE, 1940-1944. Vol. 74, p. 299) podendo fazer suas anotações etnográficas da cultura material e modos de vida desses povos indígenas (Figuras 15 e 16).

Seu maior trabalho foi junto aos Karajá, visitando cerca de 21<sup>a</sup> (vinte e uma) aldeias, entre maiores e/ou menores, muito povoadas e/ou pouco povoadas, a expedição avança após os preparativos que, por sinal, fora bastante arduo. Usando tabaco (fumo de corda goiano) e outras mercadorias como moeda de troca, as miçangas, facões e machados, serviram plausivelmente nas discussões de permutas, feitas ora troca, ora compra de cultura material nas aldeias.

Logo, as primeiras manifestações artísticas puderam ser observadas (Ver. Vol. 68 Prancha 7) onde de forma incompleta, em vista ao artigo publicado junto a obra original em (1911) estão desenhos feitos pelos Karajá no livro de rascunho do etnólogo alemão. Esses desenhos fazem referências a fauna observada pelos indígenas, podendo ser vistos desenhos de peixes como pirarara, jacú, tucunaré e peixe-cachorro.

Um ajudante da expedição de nome Adam e o próprio Krause têm suas imagens rascunhadas pelos desenhistas nesse caderno<sup>8</sup>.

Na obra do Arquivo Baessler “Contribuições para a etnologia”, publicado com fundos do Baessler Institute com a participação dos diretores do departamento de etnologia do Museu Real de Etnologia de Berlim e redigido por Paul Ehrenreich, impresso e publicado por B. G. Taubner Leipzig/ Berlim em 1911, podemos considerar algumas imagens de desenhos produzidos pelos Karajá e fotografias registradas por Krause. O trabalho do etnólogo intitulado *Die Kunst der Karajà-Indianer. (Staat Goyaz, Brasilien.)* traduzido “A arte dos índios Karajá”. (Estado de Goyaz, Brasil.) Vol. II edição I, apresenta uma numerosa coletânea de imagens e descrições cujo não consta nas publicações da Revista do Arquivo Municipal de São Paulo<sup>9</sup>. Margeando a mesma obra, o intuito reflete no diálogo entre as publicações. Antes mesmo de descer o Rio Araguaia na viagem fluvial, o contato com as artes Karajá torna-se

---

<sup>8</sup> Ver artigo publicado pelo Busser Archiv. Die Kunst der Karajà-indianer onde encontram-se todos os desenhos mencionados. Somente alguns foram ilustrados na publicação original de in Den Windiniffens Brasiliens (1911) e, pela Revista do Museu Paulista (1948. Vol. 68 prancha 1).

<sup>9</sup> Ver. Prancha VII da Revista do Arquivo Municipal de São Paulo em comparação a Prancha VI e VII encontrada no Baessler Archiv, n. 1 (Fritz Krause: Die Kunst der Karajà-indianer 1911).

intenso, sendo as bonecas de argila e cera umas das primeiras peças a serem adquiridas por Krause (Ver. Prancha 8).

**Figura 15.** Mapas etnográficos de Fritz Krause, (1908). Visão abrangente da região desenhado na época. Percurso do Rio de Janeiro ao território dos Karaja, feito de locomotiva, uso de cavalos e canoa.



Fonte: Biblioteca Curt Nimuendaju.

**Figura 16.** Mapa etnográfico de Fritz Krause, (1908). Nele é possível ver os caminhos percorridos pelo etnólogo pelo Rio Araguaia e os locais das aldeias indígenas visitadas).



Fonte: Biblioteca Curt Nimuendaju.

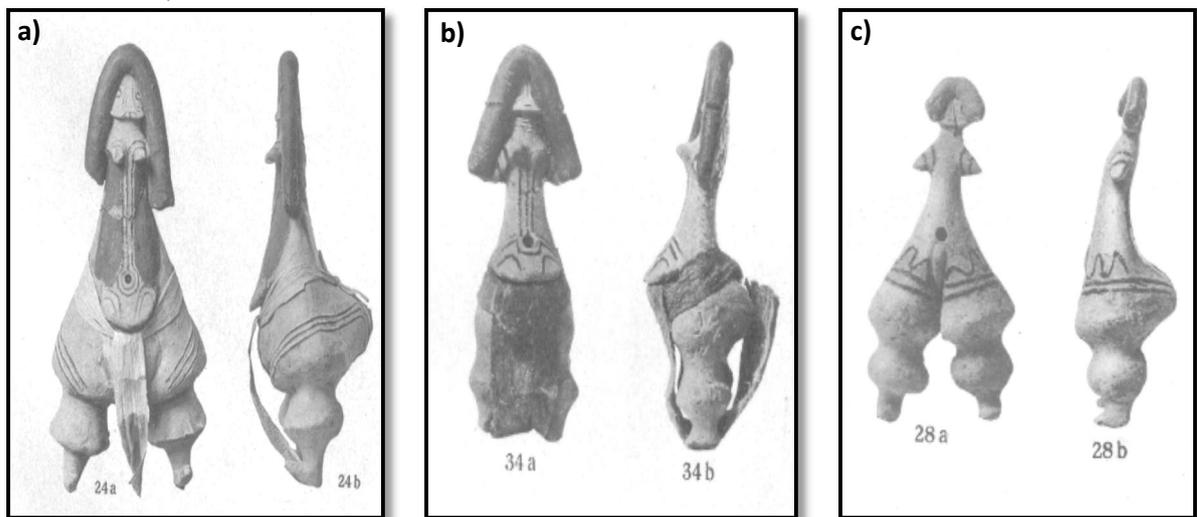
Os objetos possuem desenhos de grafismo em suas formas, contudo, se diferem das formas das bonecas feitas em épocas mais contemporâneas. Vale ressaltar que, as imagens contidas nesse compilado publicado pela Revista do Museu Paulista, não se encontram no estágio completo<sup>10</sup>, apenas algumas imagens foram alocadas para essa publicação. Vejamos (*Die Kunst der Karajá-Indianer de 1911*), publicação original onde podem ser encontradas grande parte das imagens da cultura material que foram registradas e reunidas nessa expedição.

Essas peças possuem formatos e estética diferentes, sendo confeccionadas em sua representação plástica seus quadris e membros inferiores mais largos, afunilando sua forma aos membros superiores e cabeça. Os grafismos contidos nessas peças estão dispostos em linhas estreitas que ora se fazem horizontais e ora se fazem verticais, em zigue-zague

<sup>10</sup> Ver. Prancha VII da Revista do Arquivo Municipal de São Paulo em comparação a Prancha VI e VII encontrada no Baessler Archiv, n. 1 (Fritz Krause: Die Kunst der Karajá-indianer 1911)

ondulado circundando a região superior das coxas, panturrilhas e quadris. Na região do tórax, desenhos de linhas que se entrecruzam e/ou se curvam em movimentos circulares, quebrando-se abruptamente, formando ângulos retos em seguimentos e, se complementando num jogo estético contribuindo para a ornamentação e beleza da peça. As pinturas são feitas com tinta de jenipapo e urucum, tintas que são utilizadas tanto na pintura de peças de arte quanto na pintura corporal (Figura 17).

**Figura 17.** Imagens de bonecas de cerâmica com desenhos de grafismo e adorno miniaturizado das tangas de embira, geralmente estampadas com linhas de grafismo e confeccionadas pelas mulheres Karajá. Adquiridas por (KRAUSE, 1908).



Fonte: *Die Kunst der Karajà-Indianer. (Staat Goyaz, Brasilien. 1911) Prancha II e III.*

Preliminarmente, o etnólogo visita um sítio que abriga uma família Karajá, descrevendo sua primeira impressão sobre o uso das tintas na pintura corporal e também nos objetos, sua observação o leva rapidamente para o fator cultural no uso dessas cores (KRAUSE, 1940. p, 182) nos diz:

As mulheres não estão pintadas, de certa forma não nos esperam. Fizeram de argila cinzenta uma porção de pequenas figuras, pintadas de vermelho e preto, e com um rolete de cera à guisa de cabelo [...] As mulheres fazem mais duas bonecas grandes, secando-as ao sol e pintando-as. Com a mão untada, a irmã tritura sementes de urucú; a escrava vai raspando com a faca a massa vermelha, recolhendo-a numa cuia. Preparado o suficiente, a irmã limpa as suas mão vermelhas no dorso da criança, pois a tinta a protege contra mosquitos e moscas. (KRAUSE, 1940. p, 182)

As mulheres Karajá detêm o ofício de ceramistas, atividade exclusivamente feminina na estrutura social do povo Karajá. No caso das bonecas Ritxocò, suas características no formato plástico e no grafismo passaram por ressignificações através do tempo. Após as primeiras expedições e ações de colecionistas, constata-se que houve intensa mudança nos formatos desses objetos de argila e na estampa do grafismo, porém, sua continuidade se fez

dentro da resiliência e das habilidades das mãos femininas. A foto abaixo pode ser vista na (Figura 17) na página anterior.

**Figura 18.** Figura de cerâmica colecionada por (KRAUSE, 1908) durante expedição Leipzig-Araguaia na Ilha do Bananal. Fonte: Acervo do Grassi Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Foto: DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. (2018).

Ampliando esse sentido de entendimento, (CAMPOS, *in* SILVA, 2015) baseou seus estudos etnográficos na coleção do Acervo do MAE/USP, nela, a autora descreve sobre duas peças de argila, uma representação da figura feminina e a outra figura masculina (Ver. Fig. 1 e 2 p. 99 fotos de Wagner Souza e Silva, 2005). Sobre as primeiras características e historicidades das bonecas, a autora afirma.

A boneca antiga é simplificada na forma, pois não tem braços. A principal característica é a cabeleira de cera e o detalhe dos adereços. Nesses exemplares do MAE/USP, há a representação de uma jovem e de um jovem, ambos solteiros. A figura da esquerda, feminina, traz tanga de líber, colares, pintura corporal e facial, e cabelo de cera com topete, que representa o estado civil. A figura da direita, masculina, também é identificada pelo topete no cabelo de cera, e recebeu lebrete, colares, pintura corporal e facial.

Segundo essa mesma autora, o grafismo aplicado nessas peças contribui para torna-las “arte figurativa”, aprendizado que se inicia na infância e é reproduzido no decorrer da vida. Ao analisar, (KRAUSE, 1911) a antropóloga traz significância na explicação quanto à circulação e conseqüentemente a comercialização dessas peças. O grafismo possui papel fundamental na representação de elementos que estampam a superfície e constituem significados nessas artes. Para (CAMPOS, 2015 p. 98) “Em estudos etnográficos sobre os

Karajá, Krause (1911b) apresenta um repertório de motivos que se repetem na aplicação dos trançados, na cerâmica e em vários tipos de objetos”.

Ao analisar os exemplares, podemos constatar semelhanças no grafismo contidos nas bonecas colecionadas por (Krause, 1911). Nota-se nas imagens um certo padrão no grafismo aplicado, são linhas abertas na superfície da argila moldada que seguem por toda extensão do tórax, do pescoço em sentido a base do ventre. Acima do ventre, e em formatos de círculos pequenos e/ou semicírculos, com um profundo sulco arredondado, podemos observar essa tendência nos padrões. O objeto afixado como (fig. 12), trata-se de uma figura masculina esculpida em madeira, onde os ornamentos que embelezam a peça estão à vista na parte frontal. Seu grafismo trata-se de um retângulo vertical desenhado no tórax, acompanhado de linhas horizontais que sobressaem do retângulo (Ver. KRAUSE 1911. Prancha II, III e IV. Fig. 12, 17, 18, 19 b, 24 a, 25, 26, 34 a, 35, 45 a. (Baessler – Archiv II. 1 Die Kunst der Karajà-Indianer).

Observa-se também figuras de menor estatura, objetos bastante reduzidos no formato e na ornamentação, entretanto, estão estampados com as mesmas dinâmicas das linhas de desenho citadas acima (Ver. Fig. 47 a, 48 a, 49, 50, 51, 52, 56. Ibidem). Algumas peças apresentam linhas horizontais, sendo confeccionadas em tamanho reduzidas, peças de argila que poderiam ser representação dos (*aõni*) figuras sobrenaturais? Ao observar a (Prancha 02) dessa dissertação, procurei reproduzir alguns desenhos contidos na modelagem das figuras de argila produzidas artisticamente pelas mulheres Karajá, trata-se de um rascunho que consegui captar visualmente através das pranchas fotográficas feitas por (KRAUSE 1911). Esses desenhos que se encontram em destaque nas figuras de argila, acredito não serem mais reproduzidos, pois, nos dois campos realizados por mim e na observação de figuras mais contemporâneas, essa visualização penso não ser mais possível.

O contato com os (*tori*) brancos, agências governamentais e missionários, levaram os indígenas a aldeamentos acentuados, provocando rupturas quando se confere com o antigo modo de vida dos Karajá. Fazendo um recorte sobre a afirmação da autora, devemos considerar as bonecas de acordo com as próprias ceramistas, dessa forma.

A arte figurativa pode ser caracterizada por quatro categorias temáticas, identificadas da seguinte forma pelas ceramistas Karajá. *Hynkynarixokó* – boneca antiga, *Ritxoko* – boneca moderna, *Iródusômo* – bichinhos, *Aõni* – figuras sobrenaturais. (Ibdem p. 98).

No intermédio das denominações, prepondera o emprego da classificação e seu papel na estrutura social do povo Karajá. As bonecas são apresentadas como réplicas da vida cotidiana e das adaptações condicionantes perante a sociedade. Suas novas modelagens estão

enraizadas e ramificadas na capacidade de adaptação desse povo, em especial as ceramistas, principal pilar de sustentação de uma das mais importantes produções artísticas dos Karajá. Essa providência se deu de forma gradativa com o passar do tempo e com a intensificação dos contatos. (CAMPOS, 2015 p. 99) insere destacando o início dessa variação de mudança. “A partir de 1940, com a intensificação dos contatos e o estímulo do (S P I), as bonecas assumem outras formas, ampliando o repertório para cenas cotidianas e, principalmente, apresentam-se sentadas ou com apoio, facilitando o comércio”.

Trazendo para reflexão nessa mesma linha, (RODRIGUES. 2015, p. 41) nos apresenta um recorte, um período na memória e na capacidade de se reinventar das mulheres Karajá e que nos demonstra maior fator de resistência que os homens quanto às mudanças da estrutura tradicional. As mulheres detêm a propriedade da casa, o prestígio da olaria e da autoridade sobre a família.

Assim como nos tempos míticos e na vivência dos momentos de luto, foi em um tempo de grande desordem, de quebra de continuidade cultural e histórica, as décadas de 1940 e 1950, que as oleiras Karajá deram vazão à sua fértil criatividade, estabelecendo um novo padrão da arte que as torna célebres. Repetindo um hábito tradicional, embora agora no contexto do contato, mais uma vez as mulheres dedicaram-se à árdua missão de digerir o sofrimento coletivo originado nas grandes perdas. E mais uma vez a dor foi expurgada na forma catártica dos lamentos fúnebres, que se mantêm até hoje, ou transformada em beleza concreta e amor próprio por meio de mãos hábeis. (RODRIGUES. 2015, p. 41).

Saindo de Leopoldina, as falas do alemão são:

Na manhã do dia 8 de junho, segunda-feira de Pentecostes, podia-se carregar finalmente as canoas. À meia hora estava tudo preparado. Para as despedidas apresentou-se toda a população, até os Karajá vieram do seu sítio. Após longas e animadas cenas de despedida e com tiros de espingardas, deixamos Leopoldina às 12 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> hs, enfrentando novas tarefas e novos objetivos (KRAUSE, 1940-1944 Vol. 68 p, 185). (RODRIGUES. 2015, p. 41).

Depois de passarem por uma aldeia abandonada, a expedição alcança a primeira grande aldeia próximo ao povoado de Xixá, praticamente na barra do Rio do Peixe. Nessa circunstância, o etnólogo descreve a presença de duas canoas de madeira que se aproximam ao seu encontro e, nelas, podem perceber indivíduos Karajá praticamente ornados por todo o corpo, somados aos objetos de arte que carregam consigo. A cena é descrita pelo alemão (KRAUSE, 1940-1944. Vol. 68 p, 194-195)

Imediatamente aproximam-se duas canoas compridas, uma com três e a outra com quatro índios pintados de preto e armados de arcos, flechas e maças. Todos usam botoques de madeira no lábio inferior; os jovens ostentam, além disso, colares de contas brancas, tendo ainda, na barriga da perna faixas de algodão tinto d vermelho, e, nos braços, punhos do mesmo material e da mesma cor. De uma orelha para outra, passando acima dos olhos, corre um risco vermelho de quatro dedos de largura, a sua característica pintura de saudação. (KRAUSE, 1940-1944. Vol. 68 p, 194-195)

Os Karajá estão diretamente envolvidos com as artes, sendo possuidores de habilidades favoráveis a produção de objetos, de cores extraídas de frutos e de geometrias que encetam a ornamentação dessas peças. Suas produções artísticas estão muitas vezes nos afiados traços de desenhos, que por sinal, emanam em todas as partes. Veremos mais adiante nos meus relatos de campo desenhos de grafismo fotografados que foram feitos na areia do chão em Santa Isabel. Após avistarem outra aldeia, conseguem visualizar mulheres Karajá produzindo objetos e ornadas com pintura corporal. “Junto da outra casa, uma mulher fazendo louça de barro. Tem duas filhas graciosas e jovens, ostentando bela pintura em preto e vermelho” (KRAUSE, 1940-1944. Vol. 68, p. 222). Percebe-se que o indivíduo Karajá preza pela pintura corporal e pintura nos objetos de arte, contemplando a permanência desses adornos a que convém refletir a estética buscada. No mesmo instante, dois rapazes ostentam pinturas na face “Estão bem pintados, a lista vermelha, que corre, acima dos olhos, de orelha a orelha, tem um brilho bem fresco” (KRAUSE, 1940 - 1944. Vol. 68, p. 223).

Seguindo-se na viagem, os objetos e imagens começam a ser colecionados. Dentre objetos de argila, botoques e adornos corporais barganhados, o etnólogo também faz referência aos cachimbos e as tatuagens na face dos indivíduos. Ele descreve que “são loucos por um tabaco melhor, que fumam com verdadeira paixão, homens, mulheres, moços e velhos” (KRAUSE. 1940 -1944, Vol. 68, p. 196). O cachimbo é um objeto que possui ornamento por ser um objeto muito singular. O sulco no entalhe pode ser adicionado ou não a peça, trata-se de um entalhe que circula toda a parte de baixo da borda do cachimbo. Na experiência do alemão, pode acompanhar a fabricação de um desses objetos, sendo observado como matéria prima o fruto do jequitibá. É descrito ainda que, o único meio de se fumar tabaco é através do cachimbo, sendo os cigarros de palha desconhecidos. (KRAUSE. 1940-1944. Vol. 83 p, 158) descreve sua observação na fabricação e ornamentação do cachimbo Karajá. (Ver, Fig. 104 a-c).

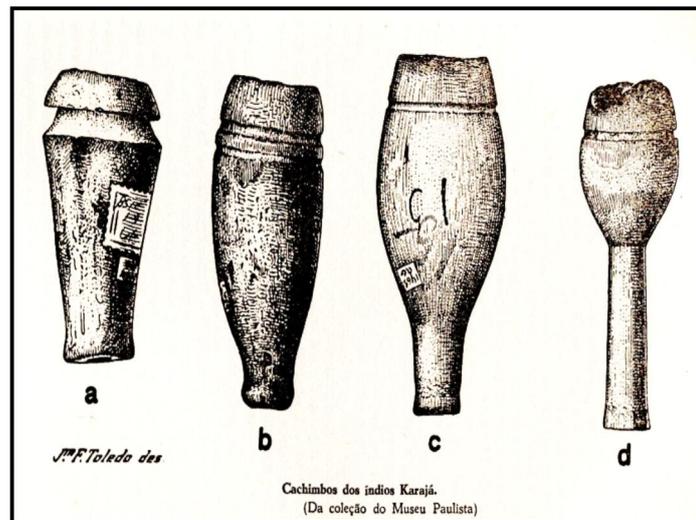
Faz-se o cachimbo (na língua dos homens: (*wälioná, walikokó*; na das mulheres: *walikikó*) do fruto (*arikokó*) do jequitibá, de uns 7 cm. de comprimento e fechado com uma tampa. Amadurecido o fruto, salta a tampa, e as sementes se espalham pelo chão. Com o auxílio duma faca, limpa-se bem a cápsula vazia, cortando, a seguir as rugosidades externas e pintando-se geralmente de vermelho. Há dois tipos de cachimbos: um sem, e outro com o sulco na borda superior. De cachimbos ornados com obra de entalhe vi num único exemplar [...] Na fig. 105 vê-se a imitação dum cachimbo, em madeira, como também se usa às vezes. A fig. 106 a-b mostra o cachimbo, proveniente duma aldeia da horda setentrional, enfeitado com obra de entalhe em relevo e pintado de preto [...] (KRAUSE. 1940-1944. Vol. 83 p, 158).

As peças citadas acima correspondem a cachimbos que estão entalhados com desenhos no bordo superior, desenhos em formatos de zigue- zague, uma cinta triangular em linhas que

se dispõem paralelamente. (Ver, fig. 106 p, 158). Assim como foi observado anteriormente na análise da obra de (EHRENREICH, 1888), tomamos aqui a descrição de (LANE, 1950 p, 384), sobretudo na evolução do formato do cachimbo em sua forma. (LANE, id) descreve baseado na publicação do Museu Paulista.

Da simples imitação em madeira, a julgar pelo exame de material mais recente, em especial um lote de 12 cachimbos coletados pelo senhor Harald Schultz em 1947 e 1948, na Ilha do Bananal, sem desprezar de toda a forma geral do fruto, evoluíram os cachimbos Karajá para um tipo mais ovalado (Figura 19 c) variando do oval quase perfeito para um oval alongado e para o elíptico. (LANE, 1950, p. 384)

**Figura 19.** Cachimbos com entalhes de sulcos circundantes. Coleção do Museu paulista



Fonte: (LANE, F. 1950 Vol. IV p, 385) “Cachimbos dos índios Karajá”.

É descrito por (LANE, 1950), ao mencionar (Krause, 1911), sobre a realização da expedição Leipzig - Araguaia, especificamente sobre o cachimbo da (Fig. 14 c) que por sinal não foi mencionado pelo etnólogo alemão, porém, observado nas aldeias, ora com entalhe, ora sem entalhe. Suas tendências de formato e decoração podem ser observadas até mesmo nos dias de hoje o modelo ovalado e com a cinta entalhada na proximidade do bordo superior pôde ser um novo modelo de cachimbo, esse tipo foi observado “no trabalho de Gustav Von Koenigswald (1908, p. 221, fig. 41) apud (LANE, 1950 p, 386)” pontuando posteriormente sobre duas das quatro figuras apresentadas na imagem acima.

Os cachimbos das figuras *b* e *c*, no presente trabalho, foram coletados pela Bandeira Anhanguera em 1937. Em todo o lote de cachimbos ovalados não aparece outra ornamentação além da cinta circundante, dupla nos de fruto, como já foi mencionado. Alguns exemplares são pintados de urucum, tinta que, além de amarelar com o tempo, é pouco durável nos cachimbos de madeira. (Gustav Von Koenigswald 1908, p. 221, fig. 41 apud LANE, 1950 p, 386).

Uma confluência de forma ovalada e semelhança pode ser vista na transição circular das peças, entretanto, o bocal do cachimbo se alonga alguns centímetros por se tratar de um

cachimbo de madeira (Figura 20). Outra descrição um pouco mais contemporânea do objeto possuidor de entalhe, porém, não no bordo superior, mas no centro, está descrito no artigo de (LANE. 1950, p. 386), em que se faz alusão a um objeto que percorre a mudanças estéticas e diferenciações dos padrões convencionais persistentes na primeira metade do século XIX.

Diz-nos:

Um tipo de cachimbo ainda mais recente e provavelmente uma inovação atual figura entre as peças examinadas. Num exemplar, coletado em 1949 entre os Karajá de Santa Isabel pelo Senhor Emílio Dente, participante também da Expedição do Instituto Butantan, o corpo do cachimbo é pequeno, levemente ovalado, mas com o forninho suficientemente amplo para uma boa carga de fumo; o bocal, porém, é longo, representando quase  $2/3$  do comprimento total do cachimbo, que mede 84 mm. A cinta circundante é rasa e mais próxima do meio do corpo do cachimbo que do bordo. (LANE. 1950, p. 386).

As linhas contidas nos objetos também se destacam no corpo. A tatuagem é outra peculiar atividade registrada por (KRAUSE, 1911). A primeira imagem registrada pelo etnólogo sobre tatuagem facial se mostra a figura do cacique Ilk (Ver. Prancha 14 Vol. 69).

**Figura 20.** Cachimbo comprado por mim em Santa Isabel do Morro (Hawalò) em março de (2022). Na ocasião, estava fazendo pesquisa de campo nos últimos dias do Ritual do Hetohoky. (Onde veremos mais adiante) Nele, podemos observar sulcos de entalhes que formam três.



Foto: Frederico Barbosa (Acervo Particular) Artista: Geraldo Kurania.

Nas fotografias da face frontal do cacique e seu parente que o acompanhava na ocasião, é possível ver os pequenos círculos abaixo dos olhos e abaixo dos lábios inferiores. A tatuagem Karajá é representada na face tanto dos homens quanto das mulheres, podendo ser encontradas também nas pinturas das bonecas de argila. (BAUDUS, 1962) publica um pequeno artigo na revista HUMBOUTD, ANO 2, NUM. 3 (Revista para o mundo luso brasileiro) naquele mesmo ano, intitulado “Escarificação e tatuagem entre índios do Brasil”.

Nele, o autor mostra as menções descritas na obra de (KRAUSE, 1911 Apud BAUDUS, 1962, p. 80).

Entre os Karajá, todos os homens e tôdas as mulheres têm em cada uma das bochechas um pequeno círculo que, segundo (Krause, 1911. o,c, p. 219), é tatuado no início da puberdade, portanto entre 12 e 14 anos, aproximadamente. Além desse distintivo tribal é mencionada pelo mesmo autor <sup>27</sup> uma tatuagem karajá peculiar aos chefes e às mulheres dêstes que consiste em riscos verticais e pretos entre o beijo inferior e a borda inferior do rosto riscos êsses dispostos, um ao lado do outro, numa fila e, às vezes, em duas sobrepostas <sup>28</sup>) [...] (KRAUSE, 1911 Apud BAUDUS, 1962, p. 80).

O etnólogo alemão classifica as linhas permanentes no corpo de “tatuagem tribal”, relatando que é “peculiar a ambos os sexos, consiste em dois pequenos círculos, de côr preto – azulada e aproximadamente 1,2 cm de diâmetro, nas bochechas, pouco abaixo dos olhos”. (KRAUSE, 1911 Vol. 79 p. 277) e também (Ver. Prancha XIV e XVI). Na época da expedição, para executar a micro cirurgia de abertura da fissura na pele, usava-se a borda da cápsula do cachimbo (*wālioná*) como marcador circular, depois, com uma lasca pontuda de pedra, abre-se a fissura na pele, do sumo do jenipabu extrai-se a tinta que será colocada na pele dando a coloração de preto – azulado. (Ver KRAUSE, 1911. Fig 52 a - b) Nessa mesma imagem podemos observar outro instrumento utilizado apresentado pelo autor, é um objeto de formato cilíndrico aparentemente oco, onde se afunila a ponta formando um círculo através dessa ponta capsulada.

Enumeramos uma quantidade expressiva de objetos que possuem na sua ornamentação desenhos e/ou desenhos de grafismo que correspondem padrões adotados pelos Karajá. Na cestaria, nos trabalhos de trançados, instrumentos musicais, adornos que complementam o objeto, fazem parte da gama de suportes que comportam o grafismo como estampa ornamentaria. Dada a importância desses desenhos, as peças são quase sempre ornadas com determinadas linhas e cores, fatores indicativos com as características únicas da arte Karajá. Como foi citado anteriormente sobre o grafismo de outros povos, inclusive os Kadiweu, o grafismo Karajá se completa na identidade dessas linhas, identidade que assemelha sempre com raízes artísticas, e cosmológicas, colocando-os como exímios indivíduos construtores de laços dentre essas duas referências.

As cuias de nome descrito pelo expedicionário (talilukú) também são apresentadas como objetos estabelecadores de condições via suporte para os grafismos, “comumente ornadas com grandes desenhos que se fazem removendo a camada superior da casca da cuia” (Ver. KRAUSE 1940-1944. Vol. 79 Fig. 39 a-b, p. 270). Em quase todas as etnias estudadas esses objetos representam ferramentas importantes na função de armazenadoras e também como recipientes de sementes no objetivo de se produzir sons por meio de um instrumento

musical ali construído e se assemelhando a um chocalho, é o caso dos (maracá), instrumento musical bastante difundido na cultura e muito utilizado nas danças de máscara idjasó.

É apresentado em sua obra várias imagens de cuias e cabaças fotografadas, sobretudo, para suas respectivas funções. Basicamente, todas possuem desenho de grafismo. No exemplar publicado pela Revista do Museu Paulista (1940-1944. Vol. 88), é possível observar trombetas feitas de cuia (Ver. Fig. 178 a-b), ver também (Prancha 58. a, b, c), para guardar plumas, dotadas de grafismo estampado. O mesmo se configura em três linhas longitudinais onde se bifurcam na sua extremidade formando um pequeno triângulo que se funde com outras duas linhas horizontais que circulam as bordas mais finas do objeto.

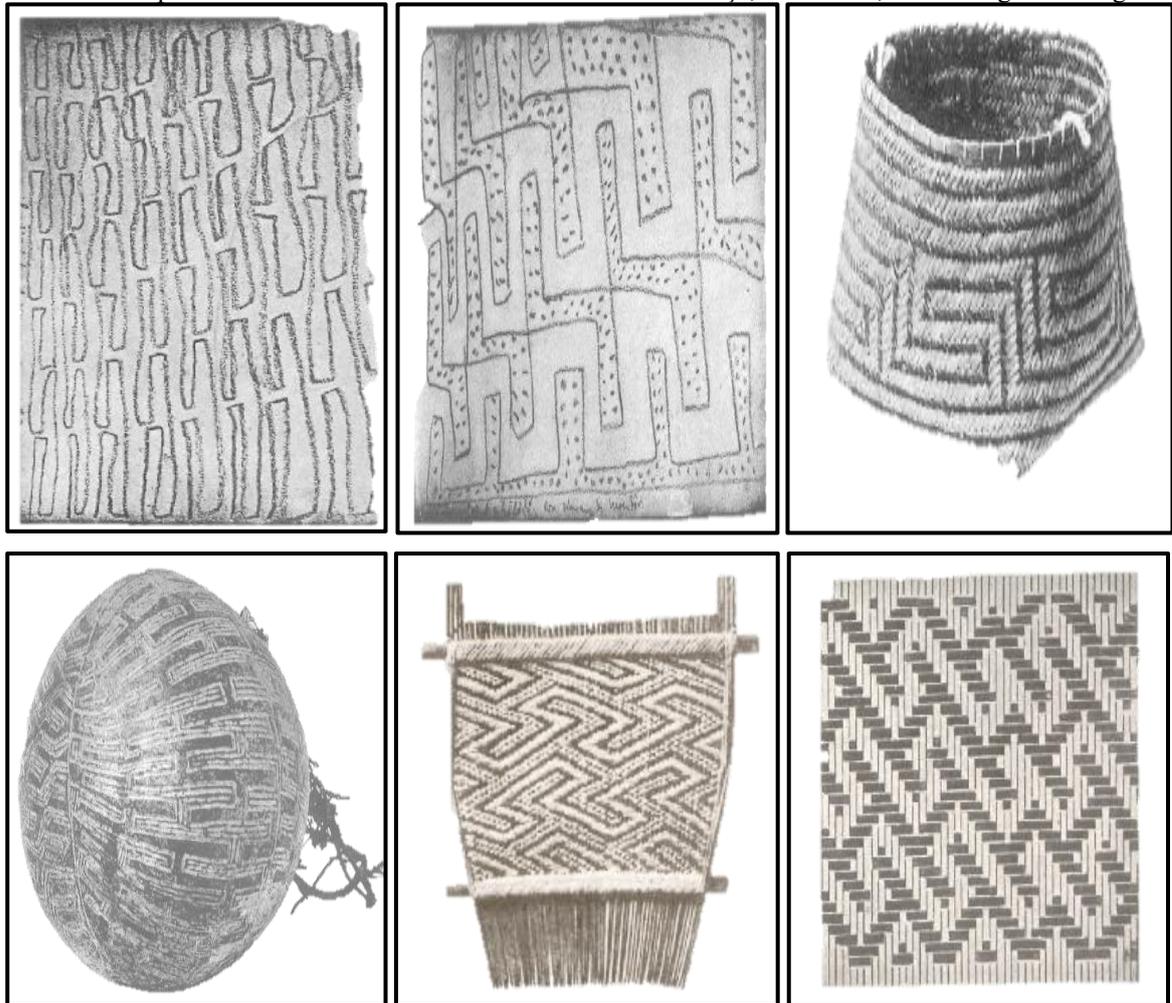
Na publicação de “Die Kunst der Karajà-Indianer” (Staat Goyaz, Brasilien. 1911), o etnólogo nos mostra várias fotografias de objetos cuja matéria prima é a cuia (cabaça). O artigo verifica diversos desenhos acompanhados de padrões estéticos em suas relações. Verifica-se na (Prancha V fig. 68) do artigo de (KRAUSE, 1911) um instrumento musical (*maracá*) com adorno de plumarias, porém, sem grafismo e sem a haste revestida de trançado. No entanto, as demais peças apresentadas nas pranchas possuem desenhos de grafismo. Existe enorme semelhança entre as peças com grafismos apresentadas na (Fig. 181 a, b) da publicação da (Revista do Museu paulista, 1940-1944) em comparação com a publicação de (Die Kunst der Karajà-Indianer 1911. Ver prancha XI objeto 200 a) no qual parece ser o mesmo (*maracá*) ostentando grafismo retangular e losangular ligeiramente inclinado.

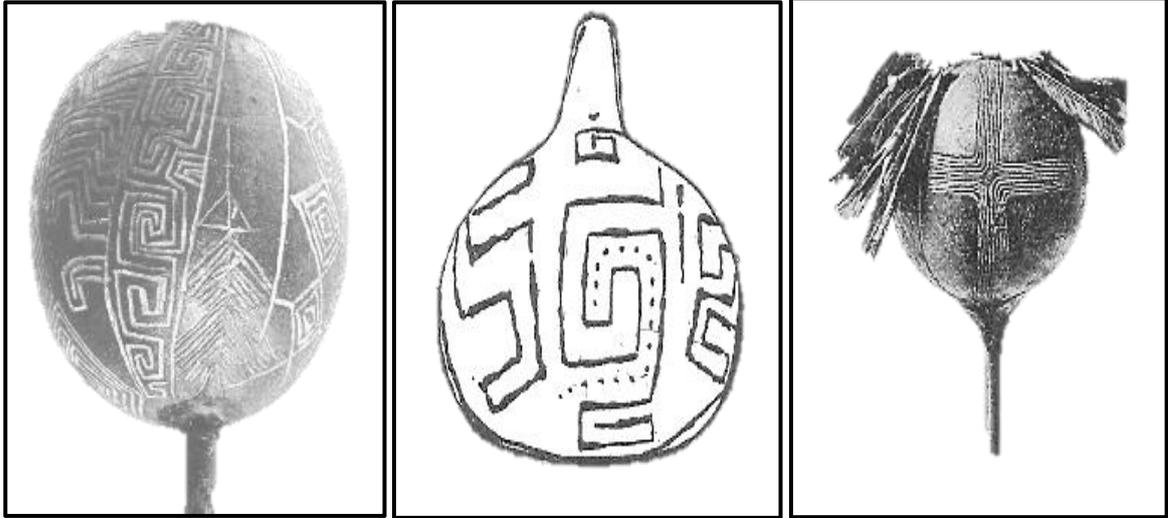
Os grafismos são bastante variados na espessura e nos desenhos dos traços formativos. (Krause 1911) realiza um compilado de imagens distribuído em pranchas fotográficas e reprodução de desenhos, possibilitando-nos apreciar vários desenhos que ricamente ornaram os objetos de arte. Em seguida, na (Prancha VI fig. 105), consiste na apresentação do *maracá* com grafismo, ornado com vários padrões contidos em uma só peça. São desenhos que se diversificam nos traços como padrões gregos, zigue-zague e losangulares. Adiante na obra do etnólogo, as próximas pranchas são observáveis diversos padrões nesses mesmos objetos (cuias e cabaças) acompanhados de fotografias de desenhos de grafismos feitos em papel, nas cestarias, trançados e nos pentes de cabelo (Ver KRAUSE, 1911, prancha VI, VII, VIII, IX, X, XI).

Ao verificar também as figuras posteriores, confere-se dentre as imagens, pentes adornados com trançados negativos compreendendo padrões de grafismo que imediatamente estão associados a nomes correspondentes a fauna animal e figuras de argila de animais que estampam a prancha. Os padrões também são verificados em colheres de cabaça, cachimbos discos e tigelas de argila. Vejamos abaixo algumas imagens na sequência recortadas que se

conferem nas descrições acima referentes à obra original de (KRAUSE 1911) (Ver prancha 01 nessa dissertação). Para não dificultar o entendimento do leitor, analiso as figuras de argila (bonecas) contendo desenhos de grafismos rascunhados por mim logo abaixo, e que estão na (prancha 02 dessa dissertação). São enumeradas segundo fotografias registradas por (KRAUSE, 1911) e publicadas em (Die Kunst der Karajá-Indianer 1911) indicativos das figuras que constam o grafismo como elemento importante na ornamentação, imagens de figuras exógenas que se respaldam na memória, história, nos mitos e ritos Karajá. (Ver. Fig. 17, 18, 19 b, 24 a, 25, 26, 34 a, 35, 45 a, 47 a, 48 a, 49, 50, 51, 52, 56).

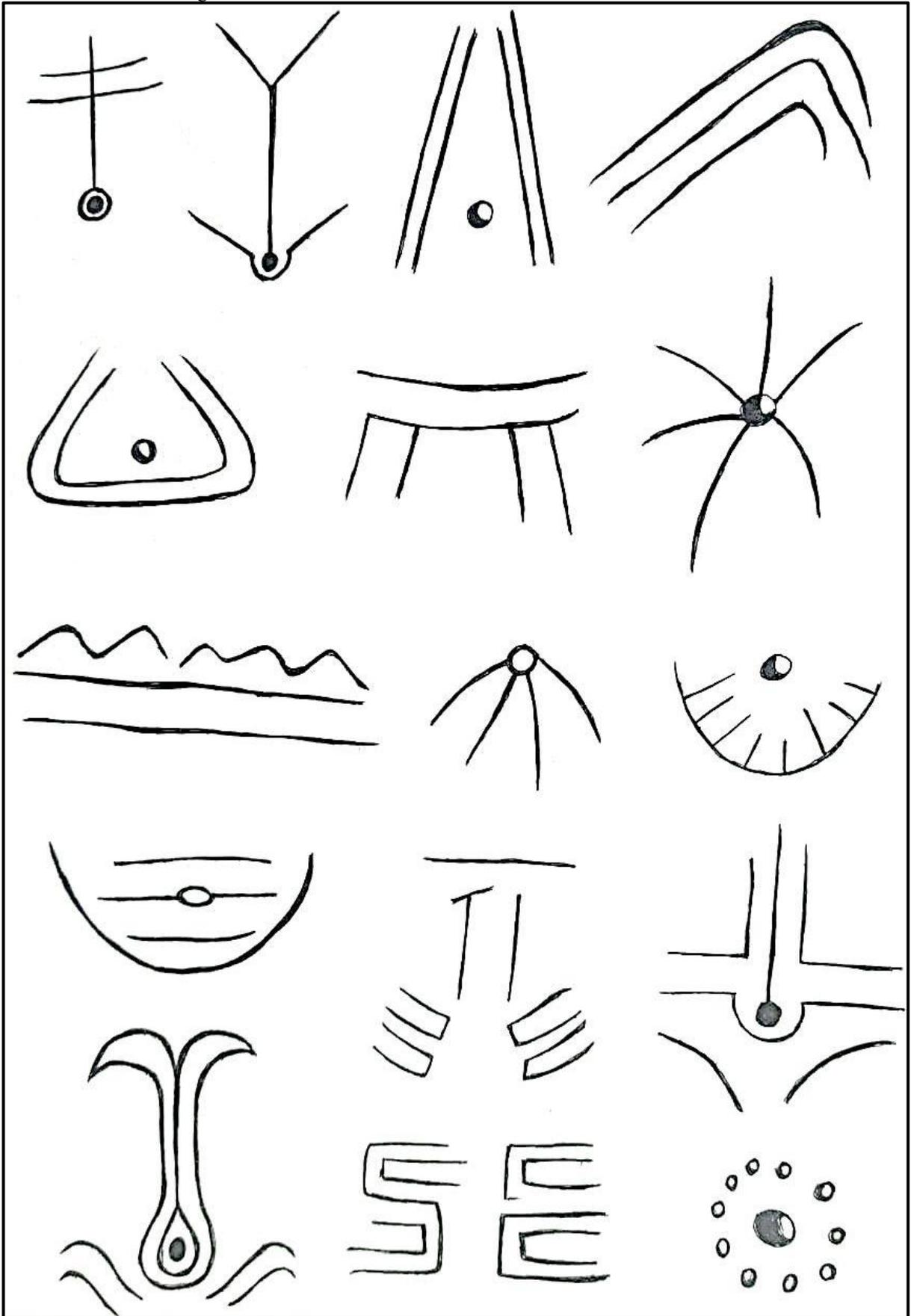
**Prancha 1.** Os padrões também são verificados em colheres de cabaça, cachimbos, discos e tigelas de argila.





Fonte: KRAUSE, 1911

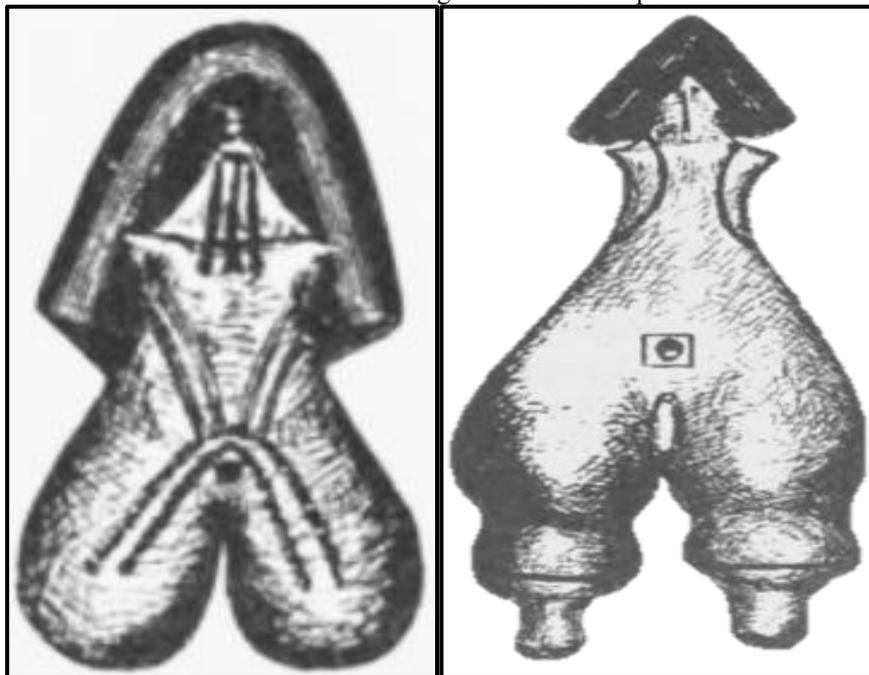
Prancha 2. Desenhos de grafismos.



Elaboração: Frederico Barbosa

Dois exemplares de boneca de argila contendo esses mesmos padrões de grafismo podem ser consultadas na obra (Die Caraja-Indianer-1908), de Gustav von Koenigswald, publicada no mesmo ano à visita de (Krause) aos Karajá. Os desenhos feitos pelo autor nos trazem duas figuras. A (figura 43) enumerada originalmente dessa forma e que corresponde a (Figura 21 a) logo abaixo apresenta um grafismo semelhante aos grafismos rascunhados na (prancha 2) dessa dissertação. Somando a isso, três listas grossas descem verticalmente e paralelamente da cabeça (face) em direção ao peito. Outras duas listas saem da altura das axilas e se finalizam na cintura, conjecturando com outras duas listas em curvatura para baixo, saindo dos membros inferiores, passando pela cintura e se finalizando na base desses mesmos membros. A (figura 44) enumerada originalmente e que corresponde a (Figura 21 b) logo abaixo nessa dissertação, traz um grafismo bastante simples, sendo uma lista que percorre dos ombros e se fecha acima da cintura, fazendo um movimento semilunar em ambos os lados.

**Figura 21 a-b.** Desenhos de bonecas de cerâmica com grafismo nos seus primórdios.



Fonte: Gustav von Koenigswald: Die Caraja-Indianer (1908) p. 221

Na mesma prancha de imagens em (KRAUSE, 1911) desenho de remo (Fig. 39) de (pente de cabelo, fig. 40) e (cachimbos, figs. 41 e 42) podem ser vistos como objetos de estilização do artista Karajá, estampando seus estilos de grafismo e técnicas de arte no emprego da estética. Adiante se observa dois desenhos de duas máscaras contendo grafismo em seu cilindro occipital. Os desenhos são contemplados na singularidade desses objetos estampados com a versatilidade do grafismo Karajá. Marcadas por sua continuidade, (TEIXEIRA, 1983, p. 217) nos lembra sobre a estética e o estilo das máscaras.

No passado, a superfície externa da máscara era decorada com um mosaico de penas, hoje substituídas por peças de pano. Ao menos hoje em dia deve haver uma certa flexibilidade na escolha dos padrões que observamos (em sua maior parte geométricos), pois dois pares diferentes de máscaras homônimas (presumivelmente, portanto, representativas de uma mesma entidade) podem ter ornamentações diversas. Em hipótese nenhuma, contudo, os desenhos das máscaras do mesmo par são diferentes. (TEIXEIRA, 1983, p. 217)

A madeira é outro suporte usado e apresenta gravações de desenhos em sua maioria. Os remos (*nalihí*), os bancos de madeira (*orixà*) (Ver. KRAUSE, 1940-1944, vol. 70 prancha 19) e as clavas, por exemplo, são suportes importantes para a estampa do grafismo, estão no domínio das produções artísticas assim como outros objetos de madeira, entretanto, alguns não são utilizados como predominância para os desenhos ornamentais, é o caso das canoas (*hawò*). Instrumentos como os remos geralmente são ornados com pinturas de grafismo, o etnólogo visualiza apenas um exemplar de uso infantil com adorno de pintura e que geralmente imita os remos de uso pelos adultos (Ver. KRAUSE 1940-1944. Vol. 87 fig. 166 a-b); (Ver também fig. 172 a-d) nesse mesmo volume. Para elucidar a descrição, (Krause, 1911) afirma.

Para aprender a remar, os meninos utilizam pequenos remos, geralmente de forma semelhante aos adultos; as vezes difere, todavia, a configuração da pá [...] Medem de 64 a 96 cm de comprimento. Havia um único exemplar com pintura de quadriláteros vermelhos e pretos [...] (Krause, 1911).

No caso das clavas, bordunas e/ou arcos, o grafismo não se aplica diretamente na madeira. Sua estampa de desenhos geométricos é produzida através de trançados ornamentais de palha e envoltos na empunhadura da arma. Trança-se a palha de cores diferentes formando um padrão predominante no punho daquela madeira vermelha, e assim, simultaneamente, o desenho aparece colocando ênfase na beleza da peça (Ver. KRAUSE, 1940-1944. Vol. 84 Prancha 56, fig. 3 a,b,c) ; (Ver também fig. 111, vol. 84 p. 176).

Os trançados que produzem as esteiras (*bulé*) possuem a mesma dinâmica de produção dos trançados ornamentais no cabo da clava e dos arcos. Essa técnica corrobora de fato para o surgimento de grandes desenhos de grafismos que podem medir cerca de 4 metros de comprimento (Ver. Prancha 20, figs. 3 e 4) ofício desempenhado com maestria ao trançar e entremear a fibra do buriti. A esteira possui fatores tanto de beleza quanto de utilidade. Segundo (KRAUSE, 1940-1944. Vol. 78, p. 248 fig. 22).

Nas habitações reina um frescor muito agradável e a cobertura, quando feita com esmero, como na estação chuvosa, é impermeável. O chão é revestido de grandes esteiras. Essas esteiras de fibra de buriti (*bulé*) servem como assentos e para dormir. Num dos seus lados compridos, as fibras aparecem como franjas compridas. A minha esteira maior mede 4 m. de comprimento e 1,70 m de largura. São raras as esteiras menores, com desenho formado de tiras pretas [...] (KRAUSE, 1940-1944. Vol. 78, p. 248 fig. 22).

Finalizo o estudo da obra do etnólogo (KRAUSE 1911) com a pintura corporal Karajá, ramo das artes analisadas assim como (EHRENREICH 1888), de forma bastante simplificada. Faço aqui algumas descrições quanto à atividade artística do grafismo corporal e sua ferramenta, com uso de carimbo (Ver. BALDUS, 1962) na ornamentação dos braços, pernas, tronco e face do rosto. A saber, as pinturas corporais das sociedades indígenas instigam as inquietações dos etnólogos há tempos, descrições que foram narradas nas suas mais diversas formas de fazer e seus significados nas artes e no mundo metafísico. Nesse caso, busco fazer uma análise das percepções do autor quanto às narrativas na obra publicada, percepções do autor quanto à importância dessa arte como linhas de identidade e memória do povo Karajá.

O autor inicia a descrição sobre os traços do grafismo corporal demonstrando sua atenção quanto às tatuagens no rosto, colocando como exemplo as fotografias do cacique Ilk, liderança da aldeia alcançada por (KRAUSE 1911) da horda setentrional. A tatuagem é uma das primeiras impressões notadas pelo alemão. Logo adiante, no mesmo volume, nos é apresentado a (Figura 22) com duas imagens de uma moça Karajá adornada por todo o corpo com grafismo, fotografia tirada de frente e de perfil.

**Figura 22.** Fotografia da moça Karajá com grafismo no corpo. Alguns detalhes da foto passaram por tratamento de imagem para melhor realçar as linhas da pintura corporal.



Fonte: (KRAUSE, 1911, p. 07) Die Kunst der Karajä-Indianer. Publicada também em (In den Wildnissen Brasiliens. Vol. 69 prancha 16).

A imagem nos mostra sete linhas grossas horizontais que circulam nos braços, acompanhadas de um adorno usado nos punhos chamado (*dexi*). “A ornamentação dos braços e das pernas consiste geralmente em anéis pretos ou vermelhos em torno das extremidades” (KRAUSE, 1940-1944, Vol. 79, p. 274). Na face da moça apresenta-se a mesma tatuagem facial contida no rosto do cacique, dois círculos logo abaixo dos olhos, detalhe que o círculo usado abaixo dos lábios não é visível na moça. De orelha a orelha passando pelos lábios uma pintura de cor escura corre no rosto da modelo, é uma pintura que parece ser uma lista larga, porém, na fotografia está desfocado. Duas listras finas correm de ombro a ombro horizontalmente e paralelamente, sendo a lista de baixo uma junção com outras nove listras finas que correm pelo tronco verticalmente, do peitoral maior encerrando-se na cintura e das axilas ao externo.

Os membros inferiores estão pintados, ambos na parte superior externa da perna, sendo uma pintura grande, pintada em sua totalidade e contornada por uma listra fina de mesma cor, sendo sua dimensão da parte superior da perna e descendo um pouco acima do joelho, também acompanhada de um adorno envolto abaixo do joelho mais especificamente na panturrilha, uma ligadura de cordéis tingidos de vermelho, e o colar de miçangas brancas, contrasta com as cores da pintura.

Na (Prancha 38, fig. 2 Vol 77) podemos visualizar um garoto Karajá pintado com um padrão de grafismo parecido com o grafismo da moça citado anteriormente, “tem o corpo todo revestido com o desenho feito com carimbo a jenipapo” (KRAUSE, 1911. Vol. 79 p. 273) elementos que se assemelha com as duas listas finas que perpassam de ombro a ombro, acima do peito em conjunção com outras quatro linhas que descem verticalmente até a cintura. Os (*dexi*) e as ataduras na panturrilha (*deobuté*) também podem ser observados. Esse mesmo garoto aparece na (Prancha 36) em foto conjunta com outros Karajá, inclusive com o cacique Ilk. O colar de miçanga branca observado na moça é um exemplar também observado como adorno no garoto.

No (volume 79), o etnólogo começa a ilustrar sobre o grafismo corporal, (Ver. Fig 43-44 a-b), fazendo referência as tintas e suas cores usadas na diferenciação masculina e feminina, classificando-os como pinturas de corpo inteiro ou por partes específicas. Assim (KRAUSE, 1911, op cit) nos afirma:

A pintura total do corpo é executada com tinta vermelha ou preta, aquela comumente reservada aos homens e aos moços, e está aos meninos e às meninas; o preto é, de um modo geral, a côr da juventude [...] uma única vez observei uma mulher completamente pintada de vermelho. (KRAUSE, 1911, op cit).

Assim, como é raro a ornamentação total do corpo, é raro também a pintura de forma isolada em partes do corpo. As pinturas consistem em listas grossas e finas, com preenchimento nas delimitações dos desenhos e variações tanto de partes internas quanto de partes externas dos membros. O alemão percebe que eram “raras as pessoas de sexo feminino com ornamentação pelo corpo todo” (KRAUSE 1911, p. 274). Em contrapartida a citação anterior.

É raro ornamentarem isoladamente algumas partes do corpo; costumam fazê-lo apenas em ligação com a pintura geral do corpo. A ornamentação dos braços e das pernas consiste geralmente em anéis pretos e vermelhos em torno das extremidades (figs. 43, 44).

É-nos relatado, enquanto preferência dos Karajá, optarem por pinturas internas ou externas nos membros inferiores, que se fazem, na sua grande maioria por dentro, principalmente na coxa, optando com pouca frequência a fazerem desenhos de grafismo pintados do lado de fora da perna. Talvez esse seja um dos motivos que impossibilitaram que (KRAUSE, 1911) conseguisse descrever o/os significado/os desses desenhos independentes (Ver. Fig. 45 a-c). No caso das pinturas nas mãos, o etnólogo não consegue visualizar nenhuma pintura estilizada assim como observou (EHRENREICH, 1888). Foram vistos apenas duas crianças “um menino e uma menina tinham uma mão pintada de preto” (KRAUSE, 1940-1944 Vol. 79, p. 274).

Ao demonstrar sobre a pintura de rosto, o etnólogo entende que o Karajá inicia a pintura total do corpo pela face, sendo a face o princípio da junção das listas simbólicas que permeiam todo o corpo. “Mais importante do que os desenhos do corpo é a ornamentação do rosto; quando se pinta a alguém, começa-se pelo rosto, e só depois se ornamentam as restantes partes do corpo” (KRAUSE, 1940-1944, op, cit). O grafismo na face, segundo (KRAUSE, Id.), “é característica para o Karajá” em específico a faixa transversal. Os estudos do etnólogo demonstram que a faixa de pintura que passa por cima dos olhos começa de uma orelha a outra, sua largura estende desde a linha da testa até abaixo da tatuagem de círculos sendo quase sempre curva a borda inferior da faixa. Foi verificado pelo alemão que as faixas podem possuir duas cores (Ver. Fig. 46 a-d), mais precisamente, a figura (d) que traz uma lista fina transversalmente no queixo, passando pela tatuagem de círculo contido na parte inferior do rosto. Acompanhado dessa pintura está a pintura triangular de nariz, citada pelo autor como uma pintura rara ao ser aplicada isoladamente em conjunto com as faixas transversais.

A cor predominante dessa faixa é vermelha, extraído do sumo do urucum, possui um brilho intenso ao ser pintado, porém, o jenipapo e a fuligem são raramente aplicados como

tintura segundo o etnólogo. Tanto o homem quanto a mulher, desfrutaram do uso dessa faixa transversal nos olhos. Nesse domínio, (KRAUSE, 1911, Vol. 79 p. 275) nos diz.

Observei duas variações, ambas na horda meridional. Numa, o nariz fora deixado em branco (fig. 46 c); na outra havia, abaixo da lista preta que descia até a altura dos olhos, uma faixa vermelha correndo sobre a tatuagem tribal (fig. 46 d). E bem rara a pintura isolada do nariz. Uma jovem tinha pintado sobre o nariz um triângulo vermelho, outra um ângulo vermelho subindo da mandíbula direita (fig. 47 a b). (KRAUSE, 1911, Vol. 79 p. 275).

A pintura enfatizada pelo etnólogo descreve os vários modelos ao serem estampadas na face, percebendo também uma pintura específica cujas linhas dividem o rosto. Trata-se de uma faixa estreita verticalmente em cima do nariz, e que acompanha outras combinações de padrões. “Em combinação com outros desenhos, observei também, em duas pessoas somente, um traço da ponta do nariz até ao cabelo, e num dos casos atravessado por uma série de risquinhos horizontais” (KRAUSE, Id., figs. 48 d, 50). Efetivamente, sua observação o levou a perceber que a pintura da face pode ser tanto na parte superior ou então na parte inferior “raramente se combinam as duas ornamentações” (KRAUSE, Id.)

Quando observamos as figuras ilustradas como referência visual, notamos somente um exemplar cuja pintura abrange toda a face do Karajá. Trata-se da (fig. 50, p. 277). A técnica utilizada consiste de uma faixa transversal nos olhos. Uma linha fina de cor preta desce verticalmente da testa à ponta do nariz, acompanhada de outra linha horizontal, também de cor preta e fina, fazendo com que o vértice perpassa na base do nariz. Um semicírculo elíptico contorna os lábios, onde no canto da boca se deslocam duas linhas, horizontal e perpendicular, formando um ângulo na altura da mandíbula.

As pinturas na parte inferior da face eram feitas com tinta preta, na ocasião, segundo seus estudos, o registro mais simplório observado é de um grafismo em formato elíptico, que contornam a extremidade da boca. Naquela ocasião, o etnólogo observa estilização nesse tipo de desenho ao tratar desse elemento frequente na estética Karajá como variação nos padrões. (KRAUSE, 1911, Vol. 79, p. 275) nos afirma...

Era frequentemente enfeitada e sempre com tinta preta, a parte inferior do rosto, a boca e o queixo. A mais simples dessas ornamentações é uma orla preta em torno da boca (fig. 48 a) Essa orla é ampliada em dois sentidos: ora, com dois ou quatro traços horizontais sobre as faces, às vezes também formando uma faixa preta com uma linha zigue-zagueada em branco (fig. 48 b - d); ora, com traços descendo verticalmente dos cantos da boca (fig. 48 e). Em geral, combinam-se os dois tipos, de modo que nas faces aparecem ângulos com os vértices dirigidos para os cantos da boca. Os lados desses ângulos são muitas vezes duplos, triplos etc. (fig. 48 f - g) (KRAUSE, 1911, Vol. 79, p. 275).

Outro padrão de pintura facial e que está entre os aspectos mais informais da pintura facial é a pintura do retângulo. Citado pelo etnólogo quando o grafismo é feito abaixo dos

lábios inferiores na altura do queixo, ilustrando um retângulo de cor preto, sólido, se destaca, acompanhado de listas finas que percorrem do canto da boca em direção horizontal e vertical, simultaneamente formando um ângulo reto. Nesse caso, outras pinturas na parte inferior ajudam a ornamentar a face Karajá. Consistindo de desenhos mais elaborados, um desenho de formato semilunar contorna a borda inferior dos lábios (Ver. KRAUSE, 1911, fig 49 c) juntamente com duas listas perpendiculares saindo da borda inferior do semicírculo em direção a parte inferior do queixo, dando mais ênfase à um complemento estético.

Somando a essa descrição está outro padrão de desenho também na parte inferior dos lábios (Ver fig 49 d), encontra-se traços na cor preto, que contornam os lábios inferiores na altura do musculo depressor, aplicando três listas onde duas saem da comissura da boca diagonalmente e a outra, divide o queixo passando pela região submandibular.

Concluo essa etapa apresentando um quadro logo adiante contendo alguns abjetos e a quantidade de cada um deles colecionados pelos etnólogos (EHRENREICH, 1891) e (KRAUSE, 1911), incluindo; matéria prima, publicação e localização nas obras desses objetos. O objetivo de descrever o quadro está no registro quantitativo de objetos usados como suporte para o grafismo historiograficamente remotos estampando a variedade dos desenhos criados pelos Karajá, desenhos que entrelaçam suas vidas aos elementos de sua cultura. Além do quadro abaixo, será apresentado em seguida a título de ilustração, um pequeno gráfico onde se dispõe a demonstrar quais objetos foram coletados em maior e/ou menor número pelos etnólogos alemães, seguindo as nove (9) categorias de Berta Ribeiro de classificação da cultura material indígena.

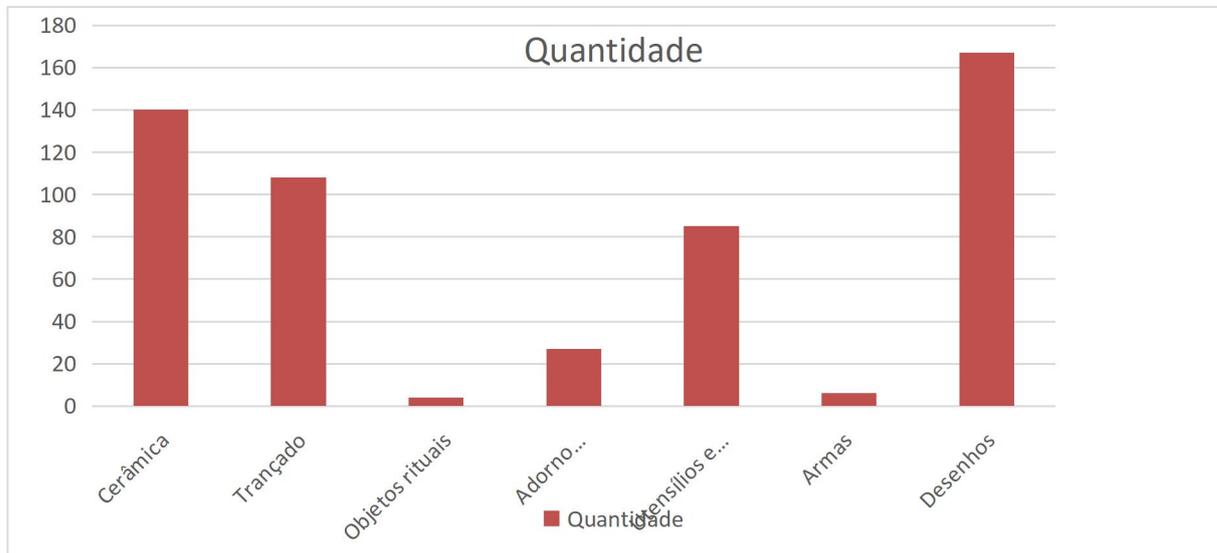
Ressalto que a quantidade de objetos e suas classificações abaixo nos quadros seguintes são objetos que possuem tradicionalmente grafismo ou que podem ser usados como suporte de estampa de desenhos. Alguns como adornos plumárias, cordões e tecidos e instrumentos musicais e sinalização não são colocados no gráfico por não conter grafismo em suas superfícies, ao menos nas obras analisadas anteriormente nessa dissertação. No caso dos (*maracá*), foram colocados como “objetos rituais” e não como instrumentos musicais assim como os pentes de cabelo, foram somados na categoria trançados. Uma quantidade expressiva de desenhos está no conjunto dessas coleções e foram inclusos no gráfico de amostragem de quantidade abaixo, trazendo nos dados a enorme quantidade de desenhos produzidos pelos Karajá. Segue as nove (9) categorias definidas por Berta Ribeiro e os quadros demonstrativos. (Cerâmica. Adornos plumários. Trançados. Objetos rituais, mágicos e lúdicos. Adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador. Cordões e tecidos. Instrumentos musicais e de sinalização. Utensílios e implementos de madeira e outros materiais. Armas).

**Quadro 2.** Referência entre objeto; matéria-prima; coleção: etnólogo e quantitativo; publicação/ano; prancha.

Objeto	Matéria Prima	Coleção/Etnólogo/Quant.	Publicação/Ano:	Prancha, fig/vol.
Boneca/ Figuras	Argila/ Cera	Leipzig/Krause, 09pç Leipzig/Krause, 72pç Berlim/Ehrenreich.10pç	In den Wildnissen Brasiliens.1911 Die Kunst der Karajá-Indianer 1911 Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens 1891	Prancha 8,19,45 Fig.15. Prancha 02,05 Prancha 11
Pentes de Cabelo	Madeira/ Fibra	Leipzig/Krause, 05pç Leipzig/Krause, 20pç Berlim/Ehrenreich, 01pç	In den Wildnissen Brasiliens.1911 Die Kunst der Karajá-Indianer 1911 Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens 1891	Prancha 21 Prancha 07 a 11 Fig. 09
Remo	Madeira	Leipzig/Krause, 07pç Berlim/ Ehrenreich,05pç	In den Wildnissen Brasiliens.1911 Beiträge zur Völkerkunde Bras. 1891	Figs.128, 166, 172. Prancha 08, 15
Cuia	Cabaça/ Madeira	Leipzig/Krause, 12pç Berlim/Ehrenreich, 08pç Leipzig/Krause, 34pç	In den Wildnissen Brasiliens. 1911 Beiträge zur Völkerkunde Brasil. 1891 Die Kunst der Karajá-Indianer 1911	Prancha 58 e fig. 39, 41,97,98, 178, 179, 181 Figs. 06, 10 Prancha 08, 10 Prancha: 08,09,11. Figs 206, 207, 212,214, 215 a 223
Panela/ Vaso/vasilh a/colher	Argila/ Barro	Leipzig/Krause, 06pç Berlim/Ehrenreich, 10pç	In den Wildnissen Brasiliens.1911 Beiträge zur Völkerkunde Brasilien1891	Prancha 58. Figs. 89, 91,131,133 Prancha 15 e fig 05
Botoque	Osso/ Madeira	Leipzig/Krause, 16pç Berlim/Ehrenreich. 06pç	In den Wildnissen Brasiliens.1911 Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens 1891	Figs. 54-61 Fig. 02. Prancha:02
Clava	Madeira/ Fibra	Leipzig/Krause, 03pç	In den Wildnissen Brasiliens.1911	Prancha: 56,fig.125
Cestaria	Fibra de Buriti	Leipzig/Krause, 26pç Leipzig, Krause, 07pç Berlim/ Ehrenreich,20pç	In den Wildnissen Brasiliens.1911 Die Kunst der Karajá-Indianer 1911 Beiträge zur Völkerkunde Bras. 1891	Prancha: 21, 57 Prancha: 07, 09 Prancha: 08, 15
Esteira	Fibra de Buriti	Leipzig/Krause, 01pç	In den Wildnissen Brasiliens.1911	Fig. 22
Arco	Madeira	Leipzig/Krause, 03pç	In den Wildnissen Brasiliens.1911	Figs. 16,111 Prancha 56
Cachimbo	Madeira/ Argila	Leipzig/Krause, 09pç Berlim/Ehrenreich, 01pç Leipzig/Krause, 04pç	In den Wildnissen Brasiliens.1911 Beiträge zur Völkerkunde Bras. 1891 Die Kunst der Karajá-Indianer 1911	Figs. 103-108 Fig. 04 Fig. 226
Maracá	Cabaça/ Madeira	Leipzig/Krause, 02pç Leipzig/Krause, 02pç	In den Wildnissen Brasiliens.1911 Die Kunst der Karajá-Indianer 1911	Fig. 181 Prancha 06, 11
Desenhos	Papel/ Rocha/ Areia	Leipzig/Krause, 08pç Leipzig/Krause, 116pç Berlim/Ehrenreich, 43pç	In den Wildnissen Brasiliens.1911 Die Kunst der Karajá-Indianer 1911 Beiträge zur Völkerkunde Bras. 1891	Prancha 7-20 Figs. 95,97,98 a 137 Figs. 11, 23
Tigelas	Argila/ Barro	Leipzig/Krause, 03pç Leipzig, Krause, 05pç	In den Wildnissen Brasiliens.1911 Die Kunst der Karajá-Indianer 1911	Figs. 95, 96, 132 Fig. 227
Trançado	Fibra de Buriti	Leipzig/Krause, 12pç Leipzig/Krause, 16pç	In den Wildnissen Brasiliens.1911 Die Kunst der Karajá-Indianer 1911	Prancha 31, 55. Prancha 01,07 a 10
Carimbo	Madeira	Leipzig/Krause, 02pç	In den Wildnissen Brasiliens.1911	Figs. 42, 52
Tortuais	Argila/Barro	Leipzig/Krause, 02pç Leipzig/Krause, 02pç	In den Wildnissen Brasiliens. 1911 Die Kunst der Karajá-Indianer 1911	Fig. 144 Fig. 225
Louça Min.	Argila /Barro	Leipzig/Krause, 25pç	In den Wildnissen Brasiliens. 1911	Figs. 168,169, 170
Colar	Miçangas	Berlim/ Ehrenreich. 05pç	Beiträge zur Völkerkunde Bras. 1891	Prancha 02,03
Banco/ Assento	Madeira	Leipzig/Krause, 01pç Leipzig/Krause, 01pç Berlim/Ehrenreich, 01pç	In den Wildnissen Brasiliens.1911 Die Kunst der Karajá-Indianer 1911 Beiträge zur Völkerkunde	Prancha 19. Prancha 02 Fig. 13



**Gráfico 1.** Gráfico de somatória de cultura material coletada pelos dois etnólogos alemães (EHRENREICH 1888) e (KRAUSE, 1911).



Essa breve caracterização dos dados segue os padrões de análises das nove (9) categorias informadas por (BERTA RIBEIRO, 1988) no Dicionário do Artesanato indígena e está posta da seguinte forma. Os objetos de cerâmica estão alocados todos no mesmo indicativo, sendo desde bonecas e figuras, a vasos e louças em miniaturas, totalizando o quantitativo de peças coletadas pelos dois etnólogos. Nesse sentido, as outras categorias também estão num só conjunto. Objetos de madeira, como remos e cuias, estão colocados na mesma categoria. A categoria de trançados engloba tanto esteiras de palha e cestarias, sendo os pentes de cabelo categorizados também nesse conjunto.

O quadro acima representa a totalidade das peças coletadas e publicadas nas obras dos dois etnólogos, ambas publicadas pelo Arquivo da Revista do Museu Paulista, 1940 a 1944 e, 1948. Conta com a análise também do artigo publicado por (KRAUSE, 1911), intitulado (Die Kunst der Karajá-Indianer 1911), onde está a maioria das imagens registradas da coleção Leipzig. As especificações da quantidade por cada categoria individual podem ser vistas na (Planilha 01) acima nessa dissertação. Ressalto que nem todos os dados sobre a coleta de (EHRENREICH, 1888) estão completos devido aos problemas citados por (DUARTE CANDIDO, 2021) quando descreve sobre o acesso as peças na coleção dos museus na Alemanha no capítulo II item 3.2 dessa dissertação.

#### 4.4 GRAFISMO KARAJÁ POR MARIA HELOISA FENELON COSTA

Ao publicar seu trabalho em (1968) intitulado “A Arte e o Artista Karajá” para fins de aprovação em livre docência na cadeira de história da arte na escola de belas artes (UFRJ), Maria Heloisa Fénelon Costa divide em sete capítulos seu trabalho. Abordando temas como o Karajá e a sociedade nacional, a cerâmica figurativa e o futuro de suas artes, a autora expressa a natureza das temáticas da arte incluindo estudos sobre características principais como desenho e grafismo. As artes Karajá analisadas por (COSTA, 1968) podem ser descritas também em outros trabalhos, como (O Realismo na Arte Karajá, 1959), fundamental e enfático no entendimento de aspectos da cultura, e (Arte e corpo: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros, 1985) mais especificamente, um artigo apresentado nessa obra e intitulado “O Corpo e a Máscara Entre os Karajá”, trabalho que delibera sobre personificação das máscaras usadas nas danças de Aruanã e o uso do grafismo. Outro trabalho publicado em (Suma Etnológica Brasileira de 1987), um compilado de artigos organizados e coordenados por (DARCY E BERTA RIBEIRO), foi intitulado de “O Sobrenatural, o Humano e o Vegetal na Iconologia Mehináku”, onde (COSTA 1987) descreve os desenhos desse povo do alto Xingu e suas formas de representação do sobrenatural por meio de algumas modalidades de arte.

Nessa descrição, pretendo apresentar ao leitor uma reflexão, principalmente sobre “A Arte e o Artista na Sociedade Karajá”, buscando informações que possam corroborar com a descrição aqui desenvolvida nas outras escritas pela autora. Obras citadas anteriormente e posteriormente fundamentarão teoricamente essa escrita, buscando descrever a partir do capítulo três da obra de (COSTA, 1968) um pouco sobre a cerâmica e os desenhos de grafismos. Em alguns momentos, certos paralelos de comparação com a escrita de (EHRENREICH, 1891) e (KRAUSE, 1911) quanto aos suportes que podem contê-los na sua ornamentação. Embora (COSTA, 1968) tenha escrito sobre controle social, desarmonia e processos de civilização, meu intuito é trazer para a pauta dissertativa a visão da autora/artista sobre as artes do povo Karajá do (Berohoky)<sup>11</sup> a partir do terceiro capítulo, intitulado “A Cerâmica Figurativa” e suas mudanças estilísticas.

Cabe ressaltar que a passagem por capítulos como desenho livre e subcapítulos como desenho ornamental e pintura corporal são considerados capítulos integrantes e importantes para a fundamentação teórica na ocasião. A autora menciona primeiramente sobre as mudanças ocasionadas na cerâmica figurativa, chamados de “estilo simbólico e estilo realista”

---

<sup>11</sup> (Berohoky). Na língua Iny ribe significa “grande rio” referente ao nome que se remete ao Rio Araguaia, que na cosmologia do povo Karajá, “fundo do rio, seu lugar de origem”.

(FÉNELON COSTA, 1968, p. 39) que trazem para a discussão os conceitos adotados por Franz Boas. Esses termos foram distinguidos logo, “e, portanto, tal divisão corresponde antes à necessidade de operativamente enfatizar dissemelhanças que possibilitem uma classificação” (Costa, F., op cit). Outra distinção sobre a arte figurativa da cerâmica foi colocada por (FARIA, 1959, p. 5 apud; COSTA, 1968, p. 39-40), trata-se de cerâmica de estilo “antiga e moderna”. A autora concorda com os termos usados “quanto à sobrepujança, ou seja, de suplantar de um estilo novo sobre um estilo velho” por parte do autor. Quanto a essa distinção apreciada com rigor, ela nos diz:

Estas denominações parecem-nos inteiramente satisfatórias, porque sugerem ter sido a primeira forma superada por outra inspirada num desejo de inovação estética, presente no artista e em seu ambiente social [...] Merece menção especial, entretanto, dentre tais aspectos formais considerados por Castro Faria, a sua descoberta da constância que apresenta a medida onfalion – gnation (que vai da parte inferior da face até o umbigo) nas bonecas antigas, masculinas e femininas, tomada em exemplares coletados dentro de um período que abrange de fins do século passado até 1939. (FARIA, 1959, p. 5 apud; COSTA, 1968, p. 39-40).

A ornamentação desses objetos como material visual está no contexto dessas figuras. Sabendo que as figuras foram divididas em primeira e segunda fase, e que suas características de modelagem possuem formas e componentes antagônicos, devemos ressaltar, porém, quase sempre estão ornadas com desenhos nas formas de suas superfícies. De acordo com a artista/autora, as figuras antigas, “esteatoméricas e esteatopígicas” (COSTA, 1968, p. 41), possuíam formas estáticas e rígidas, onde os membros inferiores ainda se resumiam em formatos arredondados em massas de argila rígida.

Outro fator curioso quanto às figuras que representam a segunda fase, está nos elementos representativos de membros superiores, fator que possibilitou aglutinar a essas peças “movimentação e naturalidade de postura, e de modo geral, tudo indica que houve uma tentativa da artista de aproximação ao registro veraz da anatomia dos modelos humanos”. A autora conclui ainda a afirmação. “Feição importante da fase moderna é o aparecimento de grupos cênicos onde se documentam variados aspectos da vida tribal” (COSTA, Id.) Ver também, (RIBEIRO, B. 1988, pp. 23-24)

Observando os levantamentos feitos sobre as peças que empregam cenas do cotidiano adornadas com grafismo Karajá, é possível não se tornam obsoletos; pelo contrário, estão contemporaneamente presentes nas representações visuais de objetos de cerâmica e também no corpo. Alguns padrões que se fixam nos corpos podem ser encontrados nos objetos, levando a considerar essa mensagem quanto à demonstração da arte e seus significados no âmbito social e de identidade. Essas manifestações, por fim, são responsáveis por assegurar a caracterização étnica. Nessa compreensão, (VIDAL, MÜLLER, 1987, p. 120) compartilham

da afirmação ao citarem (COSTA, 1978) sobre a linguagem simbólica em ambos os sexos e o ornamento do corpo ao impulsionar a replicação de desenhos também nos objetos. Procurando desdobrar essa mediação em relação ao passado defronte ao presente

Fénelon Costa afirma que: “Na cultura Karajá, certos padrões de pintura corporal são específicos de grupos de idade e sexuais, embora provavelmente houvesse no passado maior conformismo a esta norma do que em tempos mais recentes” (COSTA, 1978, p. 112)

No estudo dessas análises sobre a importância do grafismo tanto nos objetos quanto no corpo, as mulheres ceramistas buscaram a continuidade na expressão das figuras e objetos de originalidade. A mudança estilística na verdade ocasionou uma amplitude nas formas representadas, diversificando o conteúdo na reprodução formal por meio de características próprias. Na modalidade moderna das bonecas de cerâmica, encontramos figuras mais estilizadas, sendo compostas por uma variação ornamental e agregada de membros superiores e inferiores proporcionais, retratando o indivíduo Karajá nos mais diversos ambientes, em comparação com os modelos antigos e os contemporâneos.

A autora menciona sobre certas impossibilidades da aplicação de determinados padrões de desenhos nas peças de cerâmica, ou seja, desenhos de grafismos que possuem padrões mais extensos ficam impossibilitados sua estampagem em superfícies menores. Contudo, as diversificações dos desenhos partem não somente de cópias dos padrões já existentes, mas também, do lúdico ao inventar desenhos diversos baseados em uma matriz específica. “A ornamentação das figuras com desenhos imitativos daqueles usados na pintura de corpo tradicional, entretanto modificados por vezes devido à exiguidade do campo decorativo que dificulta a execução correta do padrão” (COSTA, 1968, p. 42).

A autora procura realçar a importância do desenho e suas identificações. “Estabelecendo três grupos dentro de nomenclaturas Karajá de padrões ornamentais usados na pintura corporal, a fim de dar ênfase às diferentes tendências de interpretação presentes nessa cultura indígena” [...] (COSTA, 1968, p. 96). Realiza sua pesquisa e tem como objetivo procurar relações entre os desenhos e suas atribuições no plano social Karajá, identificando-os pelo nome e função atribuída. Apresento logo abaixo alguns nomes de desenhos de grafismo coletados pela autora, nomes e representações que lhes cabem, descrevendo ainda seus elementos visuais, onde todas as informações foram tiradas da publicação de (COSTA, 1968, pp. 96 a 99).

O primeiro grupo está nomeado como desenhos de características formais, sendo atribuído com imagens zoomórficas, o mesmo pode se inferir ao segundo grupo. O terceiro, reflete a importância de se aplicar o grafismo, possuindo a função de ornamentar o corpo. A

autora traz os nomes dos desenhos etnografados em suas pesquisas de campo em Santa Isabel, em 1957 e 1959-60, tanto na pintura corporal como na decoração similar de figuras de madeira e cerâmica.

A antropóloga se baseia em (F. BOAS., pp. 109 e 123 Apud COSTA, Id, p. 95) e em suas colocações na tentativa de entender sobre divergências nas interpretações por parte de mesmos indivíduos, em uma só comunidade dentro de saberes artísticos, apontando divergências de interpretação de significados dentro de uma mesmo ambiente, fato que pode corroborar no entendimento sobre os diversos apontamentos para um único objeto ou para as relações sociais mais internas que garantem essas interpretações. Nas palavras de (VELOSO Jr. 2021, p. 314), a profundidade do trabalho pesquisado e produzido pela autora, com intuito maior de compreender sobre interpretações individuais ou coletivas, subjetivas ou impessoal e neutro.

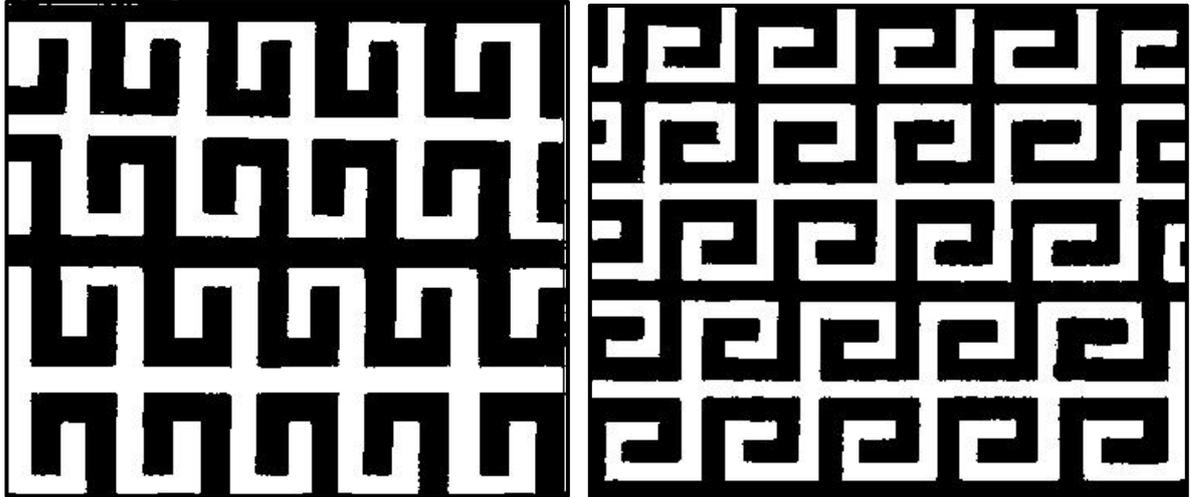
A antropologia de museu de Heloisa Fénelon era pautada na pesquisa. Sua relação com os objetos e coleções de objetos foi orientada pela pesquisa cultural e social, baseada em critérios científicos, teórica e metodologicamente referenciados. A partir dos materiais e dos desenhos, tentava compreender as representações que os indígenas atribuíam às coisas. (VELOSO Jr. 2021, p. 314).

**Quadro 3.** Características dos grupos. Ver mais informações em (COSTA, 1968).

GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3
<b>Koè Koè-</b> Nome genérico dado às gregas e suas variantes.	<b>Haaru-</b> Variedade do peixe pacú. Losangos circunscritos por triângulos pretos; triângulos hachureados com linhas oblíquas e paralelas. Usado nos flancos e coxas.	<b>Ixálubú-</b> Busto preto é o que significa o termo. Apenas um informante disse que pode ser também chamado “ <b>atenélorudélubú</b> ”. O motivo traz triângulos pretos sobre o busto, que se prolonga em zonas negras na parte interna e anterior dos braços.
<b>KoèKoèitidí-</b> Uma variante da grega, usualmente aplicada nas coxas (em todas suas faces).	<b>Turarehékô-</b> Desenho de morcego ou “haarú” variante do pacú. Triângulos pretos e linhas em zigue zague, nas pernas.	<b>Minálubú-</b> Joelho preto. É uma faixa preta pintada sobre o joelho.
<b>Ikrésíkrési-</b> Não sabemos o significado do termo, listas verticais, cortada por riscas horizontais paralelas, colocando o motivo sobre o nariz. Seria a representação da lagarta “idiaré”.	<b>Welehêdidí-</b> Representa provavelmente um inseto. Informações desconhecidas sobre o padrão. Pode ser uma porção de formigas ou um peixe que cava buraco na pedra.	<b>Ibinōretí-</b> Desenho de umbigo. Ângulos de linhas duplas, tendo pontos inclusos. Localizados na região abdominal, circunscrivendo o umbigo.
<b>Axikólobú (axiólubú)-</b> Faixa negra para braço. (Lubú quer dizer negro). Segundo informante, padrões como “axikówekró” e “axikólubú” eram desenhos do peixe “btontí” podendo ser também o tucunaré.	<b>Rurawó-</b> Desenho de sucuri. Retângulos nas pernas ou losangos de linhas duplas, com pontos inclusos, usa-se no busto e no abdômem.	<b>Nahirilubú-</b> Desenho negro de espáduas; (também os remos, além das espáduas, tem o nome de narihi na língua Karajá. Padrão idêntico ao Ixálubú.

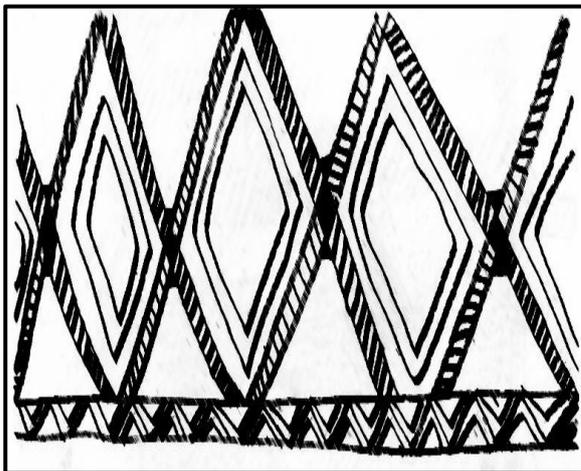
Vejamos alguns desenhos de grafismo correspondentes à tabela acima descrita por (COSTA, 1968). São três padrões que podem corresponder a variantes e estão divididos por grupo.

**Figura 23.** Grupo 1: Desenho (Koè Koè). Gregas e suas variantes de padrões como (harabò). Variantes gregas originária de um padrão.



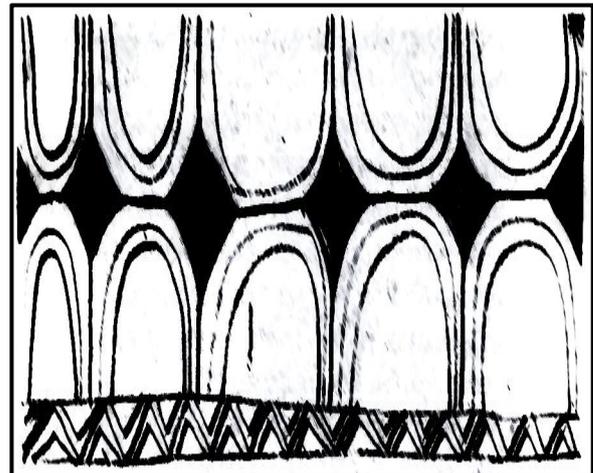
Fonte: ALBUQUERQUE e GOMES Karajá (Orgs.) 2016,p.70)

**Figura 24.** Grupo 2: Desenhos (rurawô e haaru). Detalhe de motivos rurawô (desenho de sucuri)



Fonte: Museu Nacional, coletor: Equipe M. H. Fénelon Costa. 1979-81 (Foto: Edna Taveira, 1979-81)

**Figura 25.** Grupo 2: Desenhos (rurawô e haaru). Detalhe de haaru (um peixe).



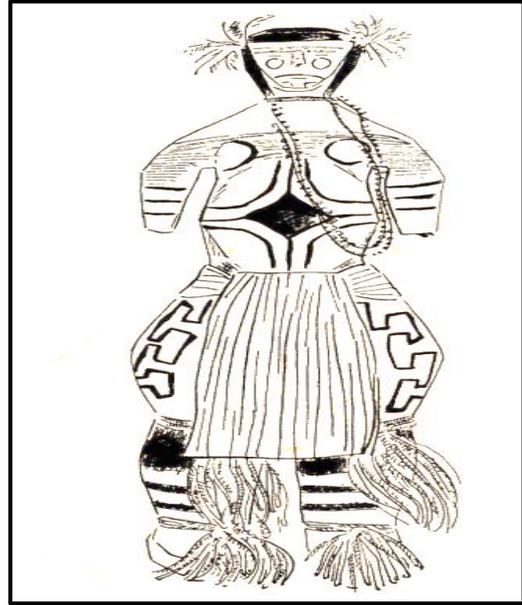
Fonte: Museu Nacional, coletor: Equipe M. H. Fénelon Costa. 1979-81 (Foto: Edna Taveira, 1979-81)

**Figura 26.** Grupo 2: Desenhos (rurawô e haaru). Menina Karajá usando padrão de grafismo (haaru)



Fonte: (COSTA, 1959, p. 73).

**Figura 27.** O mesmo pode ser visto no ventre da figura “Boneca de madeira com braços, representando uma mulher grávida, feita pelo artesão Urcári. Santa Isabel



Fonte: (COSTA, 1959, p. 73).

**Grupo 3:** Desenho (*mnálubú*). Listra grossa e negra que cobre toda região do joelho.

Podendo ser classificado como padrões pertencentes ao (grupo 1). Segundo (COSTA, 1968, p. 99) “É uma faixa preta pintada sobre o joelho”. Outros três padrões podem ser classificados da mesma forma, são eles; (*wariri*) pintura de tamanduá consiste na faixa negra vertical orlada de duas listras paralelas. O (*ixálubú*) busto preto e o (*narihilubú*) joelho preto, também usado na pintura de remos (Figura 28).

**Figura 28.** Grafismo aplicado no cacique ritual Socrowè, listras grossas negras.



Foto: Frederico Barbosa, 2022

Essa variação de interpretação e significados de um mesmo desenho, tanto nos objetos quanto nas formas diversas, porém com o nome idêntico, não remete somente à consciência coletiva de chamá-lo ou atribuí-lo este ou aquele nome. Como sugere (COSTA, 1968, p. 94) ao parafrasear (F. BOAS), trata-se também do gosto individual do sujeito ao relatar sobre determinados significados de desenhos por parte de alguns interlocutores que possam ter maior interesse nesse ou naquele padrão de desenho. A autora descreve.

Julga Boas que a variação de significado do mesmo padrão (ou o nome idêntico atribuído a formas diversas) indica que há não só certa relação entre o padrão artístico geral e algumas ideias consideradas importantes pelos componentes do grupo, como também sugere que o informante se deixa levar pelo seu interesse do momento, concernente ao desenho que explica (BOAS, F., p. 109) Apud (COSTA, Id, p. 94).

Em 1957, a autora publica seu trabalho intitulado “O Realismo na Arte Karajá”, onde se fundamenta na realização de pesquisa na Aldeia Santa Isabel do Morro. Seu objetivo é avaliar a importância da arte de um povo e compreender as manifestações que a cercam, refletindo nas tendências desse “realismo” e como se manifesta no desenho infantil e na representação da figura humana em peças de cerâmica, cera e madeira.

#### 4.5 TORAL: A CONTEMPORANEIDADE DO GRAFISMO KARAJÁ.

Lux Vidal publica no ano de 2000 a obra intitulada “Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética”, um conjunto de artigos que tratam das crescentes manifestações gráficas dos grupos indígenas do Brasil. Procurando dar maior visibilidade as artes indígenas desprezadas por muito tempo, a autora juntamente com os colaboradores desenvolve um compilado de reformulações sobre o material visual produzido pelos artistas indígenas, deixando claro o papel desse trabalho teórico.

Os estudos sobre as manifestações estéticas receberam, a partir dos anos 60 e 70, novo impulso com bases teóricas e metodológicas renovadoras, levando paulatinamente, a uma reformulação mais ampla em nível da pesquisa, do ensino, da organização e preservação do material visual nos acervos e museus, das exposições, dos recursos audiovisuais e das publicações específicas (VIDAL, 2000, p. 13).

Toral (2000) apresenta um trabalho organizado em três partes, embora o autor fale sobre os Javaé e o Karajá. Pretendo dar maior relevância ao segundo povo. A primeira, contando seus estudos e investigações no campo do grafismo percorrido e denominado pelo autor de “Pintura Corporal e História dos Grupos Karajá”, trazendo reflexões quanto à ligação direta do grafismo com a história e a memória do indivíduo, levando-o ou não a produzir essa denominação de arte, perspectiva das condições espirituais e condições dos aspectos da vida material. A segunda parte, “Repertório de Motivos da Pintura Corporal”, trata-se do desenho e

do repertório existencial de motivos e padrões reproduzidos e que orbitam na constituição de um “tema presente em diversos planos dessas culturas” (TORAL *in* VIDAL2000, p. 191). O autor finaliza o artigo demonstrando a estreita relação entre os seres cosmológicos, os mitos e os ritos em perspectiva ao desenho de grafismo, esclarecendo determinadas relações entre essas esferas de conhecimento por meio dos grafismos em “Pintura, Ritual e os Antigos Karajá”.

No nível etnológico, o autor assinala dizendo:

fotos e desenhos coletados por mim ou por repórteres, antropólogos e indigenistas, foi obtido em sua maioria, na aldeia Karajá de Santa Isabel e na aldeia Javaé de Canoanã. São todos trabalhos executados entre 1960 e 1981, aproximadamente” (TORAL, Id, p. 191).

Uma diferenciação é feita pelo autor ao exclamar sobre certos padrões de grafismo adotados por outros povos daquela região. Trata-se de uma comparação em relação aos desenhos, porém, seus significados que conformam a representação de cada padrão. Na compreensão dessa diferença, (TORAL, Id, pp 191-192) nos lembra:

Os grupos indígenas seus vizinhos são: ao norte, grupos Kayapó e Timbira e a oeste, os Tapirapé. Compartilham todos esses grupos e os Karajá de pinturas corporais bastante semelhantes, se considerarmos apenas sua aparência exterior e não o significado que lhes emprestam. Em relação aos grupos Akwe (Xavante e Xerente), que se localizam a oeste e a leste, respectivamente), parecem ter menos em comum. Os Karajá e os três grupos acima mencionados parecem ter tido, em alguma fase remota de sua história, estreito contato, que permitiu um intercâmbio cultural cujos resultados permanecem visíveis até hoje. (TORAL, Id, pp 191-192).

Segundo nos conta (TORAL *in* VIDAL, 2000), os Karajá do Norte sofreram uma queda drástica de sua população desde o início do século XX até meados dos anos 40, obrigando-os a se relacionarem com os outros povos indígenas na mesma região, no intuito de se preservarem contra as investidas das maléficas interações e suas causas. Um parque foi criado (Parque Indígena do Araguaia)<sup>12</sup>, na intenção de preservar a cultura Karajá, entretanto, várias famílias não quiseram se adaptar a essa redoma e preferiram permanecer em seus locais de origem, sendo obrigados a conviverem com a comunidade local (*Torí*).

Inserem-se na economia regional (como pescadores, guias, barqueiros, peões, fabricantes de artesanato) lavadeiras, domésticas etc.) e mantêm vínculos sociais com essa população (relações de compadrio, amizades, participação em igrejas evangélicas etc.) mantendo, no entanto, viva à língua e a cultura Karajá. Contudo, não praticam qualquer forma de atividade ritual (TORAL *in* VIDAL, 2000, p. 192).

<sup>12</sup> (Parque indígena do Araguaia) “O parque do Araguaia divide a Ilha do Bananal com reservas indígenas, entre as quais, a dos índios Carajás. A principal característica do Parque é sua ampla rede de drenagem, formada por vários rios de grande e médio porte. Alguns rios formam belas praias, de areias claras e praticamente desprovidas de vegetação durante a época de seca. Já durante a época das chuvas e cheias, a área fica toda recoberta pelas águas, com exceção da parte conhecida como Torrão, onde se situa a sede do Parque.” (Fonte: <https://uc.socioambiental.org/noticia/93054> <<acesso em 03/07/2023>>

Rupturas foram formadas e as artes do grafismo começam a se aglomerar com maior exatidão em aldeias específicas. Nesse entendimento, é importante ressaltarmos o quanto foi e continua latente a prática dessas artes, sobretudo como nos conta o autor enfatizando a questão da identidade do indivíduo Karajá. Uma vez que não assimiladas ou abandonadas dentro de certas práticas os padrões podem cair no esquecimento e, contudo, forçar maior migração de pessoas para outras aldeias, conformados com a perda da representação. Reforçamos (TORAL in VIDAL, 2000, pp 192-193).

Essa pequena digressão histórica é importante, uma vez que é exatamente nas aldeias onde a pintura corporal é feita de maneira mais complexa, que as manifestações rituais acontecem de forma mais intensa e frequente. Onde inexitem, vemos apenas "exercícios" dos desenhistas feitos em geral nos braços, pernas e rostos de crianças ou jovens. Pinturas corporais relacionadas com passagens cruciais do ciclo de vida do homem e da mulher Karajá, como a característica dos rapazes que passam pelo processo de iniciação, continuam a ser feitas mesmo nas aldeias fora do parque. Para tanto, seus habitantes têm de levar constantemente esses indivíduos para outras aldeias a fim de "atualizarem sua identidade". (TORAL in VIDAL, 2000, pp 192-193).

Nesse sentido epistemológico, (LEITÃO, 2021, p. 304) afirma sobre a preocupação dos Karajá quanto ao recuo de seus territórios e a perda da vigorosa figuração que constitui a força das artes, nos rituais e cerimônias importantes, que há tempos não acontecem em determinadas aldeias, em desfavor do esquecimento da língua materna como fruto do excesso do contato. A citação abaixo está acompanhada de uma nota<sup>13</sup> onde pode se ver a justificativa explanada. Segundo a nota, essa aproximação entre os Karajá de outras aldeias de Aruanã se dá devido ao “Projeto de Educação e Cultura Maurehi”, promissor projeto de aproximação entre os parentes Iny com o objetivo de fortalecer as práticas, a língua e os saberes. Assim nos afirma a antropóloga:

Nestas aldeias, há muito não ocorre o ritual do Hetohoky. Nos últimos anos, algumas famílias estão retomando, de forma mais sistemática, os intercâmbios com os parentes da Ilha do Bananal, especialmente com a aldeia Hawalò Mahãdu, ou Santa Isabel do Morro e, em alguns casos, levando os jovens para participarem dos principais momentos cerimoniais deste ritual. (LEITÃO, 2021, p. 304).

Os desenhos utilizados na pintura corporal são os mesmos utilizados nos objetos. Ações resultantes do que (TORAL) chamou de “sedentarização dos Karajá”, colocando em descompasso a criação e produção de objetos e desenhos, “conforme a situação de contato de cada grupo local” (TORAL, 2000, p. 193). Forças antagônicas de produção e criatividade se formaram entre os Karajá. As aldeias mais tradicionais como Macaúba e Santa Isabel conseguiram conciliar as ações de contato com as atividades agricultáveis e a produção de artesanatos com bastante veemência.

<sup>13</sup> Para mais informações (Ver. Leitão, 2021, p. 304 nota de nº 13 pdf) << acesso em 14/07/2023 >>

Apesar da criação do Parque Indígena do Araguaia, a produção do artesanato desenvolveu diretrizes capazes de se recriar dentro do cerco regional externo, sendo interiorizado na sociedade dos brancos, nos mais variados tipos, modelos e estética. O autor nos relata que o uso dos desenhos pode se concretizar nos objetos dependendo da escolha, “segundo a situação da aldeia: seja nas máscaras representativas de seres cosmológicos, seja no corpo de uma dançarina ou em um modesto vaso de cerâmica vendido aos turistas (TORAL, Id.), mas também, dos artistas produtores e das tendências de adesão a certos padrões, confluindo no gosto estético decidido por aquele grupo específico.

Como descrito no início do parágrafo anterior, geralmente, os padrões de desenhos usados na pintura corporal podem ser replicados nos objetos, tanto domésticos quanto para vendagem aos turistas. A autonomia dos desenhos se vale, portanto, de atribuições nos objetos. Tratando-se de uma vasta quantidade e derivação, podem levar a novas estéticas através do grafismo, desempenhando um papel inovador na variação das formas ao concluí-lo. Dessa forma, um “protagonismo” desses desenhos se descortina nos suportes existentes. Esse impulso e popularidade dos desenhos estão caracterizados no centro da comunidade, na memória, nos fatores condicionantes relevantes de utilização interna.

Certas influências externas podem acarretar nas mudanças e/ou aperfeiçoamento de alguns desenhos, levando o Karajá a modificar seus desenhos em virtude.

[...] do contato com indivíduos de outras aldeias, de outros grupos e até mesmo de outras etnias, como os Tapirapé. É em função dessa série de fatores que se constitui o acervo de desenhos dos quais as pessoas se lembram. [...] com importantes variações estilísticas” (TORAL *in* VIDAL, 2000, p. 194).

Não obstante, quando falamos a respeito das forças externas que podem reconfigurar os padrões de desenhos Karajá, faço valer uma citação de tempos passados, mas que, porém, nos remetemos à época contemporânea sobre certos riscos que as artes indígenas estão sujeitas. Cada vez mais envolta à falta de políticas, em decorrência de mercados, em conjunto com o detrimento de sua cultura, (TEIXEIRA, 1983, p. 227) nos alertava que

O progressivo incremento da frente colonizadora regional, a ininterrupta desagregação cultural e adequação progressiva das atividades comunitárias a um mercado (e a atual política oficial da Funai realiza forte influência nesse respeito) reduzem a cada momento a possibilidade de uma reversão das tendências atuais, acentuando cada vez mais o paradoxo de, formalmente, exigir-se do Karajá o auto-reconhecimento de sua identidade e, na prática, impossibilitá-lo de exercê-la. (TEIXEIRA, 1983, p. 227).

### 5 CAPÍTULO III - APRENDENDO COM OS ARTISTAS DA ALDEIA (HAWALO) SANTA ISABEL DO MORRO – ILHA DO BANANAL (TO)

Figura 29. Vista parcial de Santa Isabel do Morro, (TO), 2021.



Estive em Santa Isabel do Morro alguns meses antes (outubro de 2021) da realização de nosso primeiro campo, tendo acontecido em (dezembro) do mesmo ano. Na ocasião, fui buscar uma canoa de madeira Karajá (*hawò*) construída de um só tronco (*landi*) e medindo 5,65 metros de comprimento, passando pela (TO) 242, no intuito de colecioná-la no espaço memorial Karajá que está em fase de construção em minha residência. Mantive contato e acompanhamento com Crehelure (amigo e interlocutor Karajá de Santa Isabel que me sanando as dúvidas em quase toda dissertação) e que havia passado alguns dias na cidade de Goiânia para acompanhamentos médicos junto ao seu pai (in Memoriam), por volta de alguns meses antes. A canoa foi negociada com Idjawala (não havia construído a canoa), um Karajá que reside próximo à casa de Crehelure e que hoje está responsável pelo o desenvolvimento do desporto, principalmente do futebol na Aldeia.

Para a aquisição desse objeto, eu havia pedido ao nosso interlocutor que tentasse encontrar um objeto assim, de maestria construção e que fosse tradicionalmente construída por um artista Karajá. Idjawala nos informa que esse objeto seria “a última canoa”.

**Figura 30.** Figura 30. (hawò) sendo preparada para viagem em Santa Isabel.



**Figura 31.** Abastecimento na volta em posto de Israelândia-Go. Encostado no carro está o companheiro Egrimont.



**Figura 32.** Canoa de Kutaria



Foto: Frederico B. 2021

**Figura 33.** Eu e cacique Mawsí



Foto: Lucas Y. 2021

**Figura 34.** Eu e Mahuederú.



Foto: Diego M. 2021.

**Figura 35.** Vista parcial na Aldeia Kutaria.



Foto: Frederico B. 2021

Construída de madeira em um só tronco, e provavelmente a última de toda Santa Isabel, era de propriedade de Idjawala. A informação sobre ser a “última peça” não pude constatar, apenas me foi informado, ainda assim, fotografei outra canoa semelhante na Aldeia (Kutaria), “onde estivemos para uma visita e assuntos de projetos”, Aldeia recém-criada pelo Cacique Mawsí, filho da Mestra ceramista Mahuederú, também residente no mesmo local.

Ele, (Mawsí) e (Chico), um (*torí*) casado com uma mulher Karajá, e que também mora em Kutaria, me indagaram, em tom de brincadeira, se eu estava interessado em comprá-la, perguntando, ao ver meu entusiasmo em frente ao objeto, e ao saber, alguns minutos antes, sobre a minha ida em (Hawalò) para a compra daquela outra canoa, “se quiser, essa daí também está à venda, e riu”. Não comprei a canoa, mas pude adquirir a vasilha de cerâmica que está nas mãos do cacique na (Figura. 33) na imagem acima, trabalho de modelagem e desenhos de Mahuederú, sua mãe. No decorrer da minha profissão, pude construir relações e execuções de projetos cujo, sem a ajuda deles eu não conseguiria, projetos de inserção na cultura Karajá por parte de escolas por onde lecionei como professor de Artes Visuais.

No primeiro campo, o objetivo foi de participar juntamente com a família de Crehelure, seu filho Kusiti Ikolari Karajá, sua filha Claudiana myrijiji bywiru karaja e sua esposa Mahiru Karaja do processo de aprendizado sobre as artes e as pinturas de grafismo, práticas de saberes importantes na cultura Iny sendo os dois exímios artistas. Mahiru, ceramista, tecelã, desenhista, e Crehelure, desenhista de grafismos, conhecedor nato de toda a região e, ornamentou todo o Latenirá e o banquinho de madeira, usados por seu sobrinho durante o ritual do Hetohoky de 2022, onde eu estava para o segundo campo. (Veremos mais adiante).

O aprendizado sobre o trabalho de Mahiru contribuiu para que eu pudesse começar a entender o quanto essas representações visuais são importantes na memória do povo Karajá, suas conectividades com os objetos e o prazer proporcionado em traduzi-los à materialidade das formas. Fui agraciado com algumas peças de cerâmica de representando a fauna por Mahiru, hoje, cuidadas com toda a atenção. As esteiras de palha e os desenhos contrapostos em cores e formatos geométricos remetiam algumas imagens antigas, infelizmente, alguns registros deixam aspas que ainda não foram esclarecidas. Alguns registros feitos por etnólogos passados não correspondem, por exemplo, à cestaria com adorno de grafismo, ficando a cabo somente o objeto trançado em formato de esteira e/ou algumas cestas para armazenamento. (TAVEIRA, 1980, p. 228) nos lembra.

É difícil averiguar a correspondência das cestas citadas pelos autores, entre si, destas com aquelas contidas nos acervos museográficos e de todas elas com as que são encontradas no campo. Descrições lacônicas e, em alguns casos, a inexistência de

gravuras que esclareceriam os problemas, dificultam a tarefa. (TAVEIRA, 1980, p. 228)

O que está nesta singela dissertação é procurar analisar os desenhos contidos e adotados por eles nas cestarias, sem ter o intuito de analisar o objeto, e sim, o suporte oferecido por ele. Fui apresentado a outros artistas na Aldeia. A irmã de Mahiru, sua mãe e sua cunhada, também são produtoras de cerâmica e trançados, desenham grafismos no papel e na areia no chão e também pintam seus companheiros quando precisam. Crehelure se recolhe mais para os desenhos em papel e o ofício de “guia” pelo espaço territorial Karajá, orientando-nos sobre quem são e o que produzem, onde vendem os trabalhos dos artistas da Aldeia. No primeiro momento, estive em contato com as artes produzidas pela família, mas também aconteceram oportunidades de visitar outros artistas que estavam em plena produção naquele momento. É o caso de Geraldo Kurania, Kaymuti Kamaiurá e Ixansé, esposa do cacique espiritual Socrowé, que me ensinou várias coisas sobre o grafismo.

Minha tentativa, tanto no primeiro quanto no segundo campo, foi de uma etnografia participativa, com uma amostragem quantitativa dos grafismos e suportes possíveis e uma qualitativa explanação, estando nos momentos presente com eles, observando e anotando o que podia registrar. Estava com minha câmera fotográfica modesta de marca (Fiji film) modelo (Fine pix S 2800 HD), uma câmera pequena, porém, de boa resolução. Contava também com um caderno de campo para anotações, pincéis de cor preta e vermelha, um caderno de folhas em branco para os desenhos dos artistas e um pouco de criatividade na indagação das perguntas nas entrevistas.

Conseguí levar uma bolsa relativamente grande, contendo as obras antigas de (EHERENRECH, 1888), (KRAUSE, 1908) e outros livros com objetivo de mostrar aos interlocutores as imagens dos objetos e dos grafismos narrados em época passada e atual, para que pudesse, através de entrevistas, conseguisse informações pertinentes sobre a permanência ou a variação dos padrões estampados nos objetos e nos corpos. Contando com as manifestações de danças de Idjasó, juntamente com as Idjdomas nos dois campos, pude registrar as pinturas corporais e os adornos “suportes” de grafismo das moças naquela ocasião (Figura 36). No segundo campo, levei minha velha máquina fotográfica e todo o aparato metodológico do primeiro; entretanto, dessa vez, pude contar com a máquina fotográfica do Museu Antropológico, mais especificamente a máquina do projeto Thesaurus Karajá, projeto dirigido pelo Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho no qual faço parte desde 2020.

**Figura 36.** Ijadokomãs usando a mesma estampa de grafismo (Txaóhi òbirariti)



Foto: Frederico Barbosa, 2021.

No segundo momento fomos etnógrafar algumas ações do ritual do Hetohoky, ritual de iniciação masculina, logo no começo do mês de março de 2022, fase final da cerimônia que começa em agosto do ano anterior. Acompanhando o seu sobrinho de nome Wakahari de nosso interlocutor, iniciado no ritual, fiquei com a família de Crehelure e Mahiru, acampado em uma casinha nas mediações de seu terreiro, ao lado da casa dos pais de Mahiru, onde no final, barganhei minha barraca com a sogra (avó de seus filhos) de Crehelure num (rahetó), “adorno plumário em formato de leque para o occipício” (BERTA, 1987, p. 209) a pedido da mãe de Mahiru. Meu intuito de registrar os grafismos nesse ritual é que, eclode os mais variados padrões e variações deles, transparecendo em quase toda a aldeia, pessoas pintadas para a festividade, crianças e adultos em suas respectivas pinturas.

### 5.1 CAMPO I. VIVÊNCIA NO COTIDIANO KARAJÁ. O GRAFISMO COMO OBJETIVO DE ESTUDO.

O primeiro campo aconteceu no início do mês de dezembro de 2021, mais especificamente no dia 03 (três), quando saímos de Goiânia com sentido à cidade de São Felix do Araguaia, Estado do Mato Grosso. Nessa ocasião pude acompanhar o grupo do projeto Thesaurus Karajá, em uma viagem com destino à aldeia de Santa Isabel do Morro (Hawalô). A equipe composta por oito (8) pessoas, em dois veículos, e liderada pelo Prof<sup>o</sup> Manuel Ferreira Lima Filho, esteve em Santa Isabel do dia 05/12 a 11/12, sendo todos integrantes do

Projeto Thesaurus Karajá, projeto sob responsabilidade do Prof. Manuel e com incentivo do CNPq.

Eu, Frederico Barbosa, Henrique Enthraice, Diego Mendes, Marília Rodrigues, Vitor Andrade, Lucas Yabagata, Rafael Andrade e Manuel F. Lima Filho, passamos uma semana pesquisando na aldeia. Ressalto que cada indivíduo do nosso grupo buscava informações de acordo com sua linha de pesquisa. No meu caso, o grafismo. Há algum tempo atrás pude iniciar e construir relações com os interlocutores da minha pesquisa de nome Crehelure, esposo de Mahiru, habilidosa e respeitada ceramista. Ambos são exímios produtores de grafismo, status de artistas visuais que pude constatar logo adiante. Na chegada, dia 04 (quatro) nos hospedamos na Prelazia da cidade, um centro comunitário e ao mesmo tempo parte hotel com diária e acomodação bem acessível, sem contar que se trata de um lugar bastante espaçoso e silencioso. Logo na chegada, após almoçarmos e nos acomodarmos, atravessamos para a aldeia, estávamos em duas canoas à motor, o relógio marcava por volta das 15h30min e a temperatura estava muito quente.

Aproveitei para entregar à Mahiru uma panela grande de alumínio que seu esposo Crehelure me havia encomendado como um “presente” há alguns dias antes. Depois que fiz a entrega do utensílio nos deslocamos para a casa do cacique tradicional da aldeia (Sokrowé) onde pudemos tomar um bom café e conversarmos um pouco, antes de retornarmos para nossas acomodações ao escurecer. No primeiro dia de pesquisa, dia 05 (cinco), sentamos em baixo de um pé de oití, árvore de vasta sombra, porém o clima estava de muito quente. O relógio marcava quase 10h00min da manhã e a aldeia estava bastante dinâmica e movimentada.

Começamos a conversar sobre quem produzia grafismo na aldeia, falamos sobre a aplicação e uso de certos motivos, das historiografias que ele conhecia, das ocasiões em que as famílias utilizam o grafismo e assim, alinhando nossa conversa. Eu, de um lado curioso, e do outro Crehelure, com sua grande paciência me contava ao seu modo suas concepções sobre as artes Karajá e, principalmente, sobre o grafismo do povo Iny. Consequentemente, outras perguntas se inseriram naquele momento, possibilitando uma certa expansão das amostragens que lhe pretendia apresentar. Apresentei então a Crehelure e Mahiru duas obras impressas de dois etnógrafos alemães que compõem essa pesquisa, e meus interlocutores se interessaram bastante ao verem as imagens registradas nas pranchas fotográficas. Iniciamos uma nova linha de conversa e análise de imagens. Meus esforços estavam a intercalar essas imagens com a memória e a identidade de Crehelure e Mahiru, na tentativa de procurar informações que nos ajudasse a trilhar o caminho do grafismo. O casal me relatou que sentei gosto em produzir as

artes que lhe são conferidas, alegando “respeito e continuidade dos aprendizados com os anciãos outrora também artistas e na manutenção da cultura” (CREHELURE, 2021. Caderno de campo).

O casal participou da pesquisa em “quase todo o tempo” (ver mais adiante) em que estávamos na Aldeia, sendo bastante receptivos e cooperando com a minha pesquisa. Mahiru trouxe duas grandes esteiras de palha de palmeira, no centro longitudinal, de uma ponta a outra, um grafismo confeccionado juntamente com o trançado da esteira. O próprio trançado se intercala dentro da trama de cores diferentes podendo visualizar nitidamente a geometrização responsável pela forma do grafismo escolhido. (Figuras 37, 38 e 39). Foi me relatado que o grafismo inserido nessa peça é de uso frequente em esteiras, e que se aproxima do padrão (*òròruuteti*) segundo Mahiru. Nesse sentido, ressalto (TAVEIRA, 1980, p. 228) quando ela diz.

Levando em conta esse quadro heterogêneo de informações sobre a cestaria Karajá, tentamos trabalhar com as cestas que foram reconhecidas e aceitas pelos informantes locais como "serviço de Karajá" e, daí, analisar suas características técnicas e sócio-culturais. (TAVEIRA, 1980, p. 228)

**Figura 37.** Modalidades de trançados



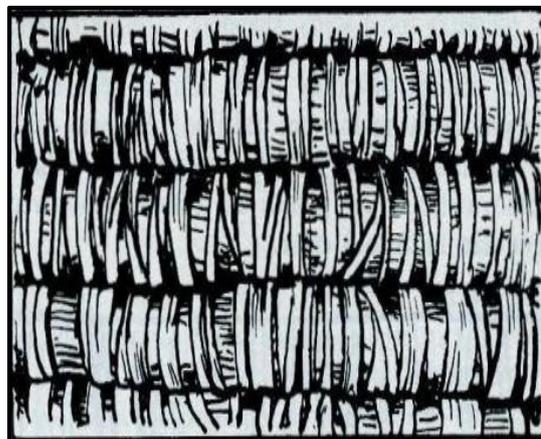
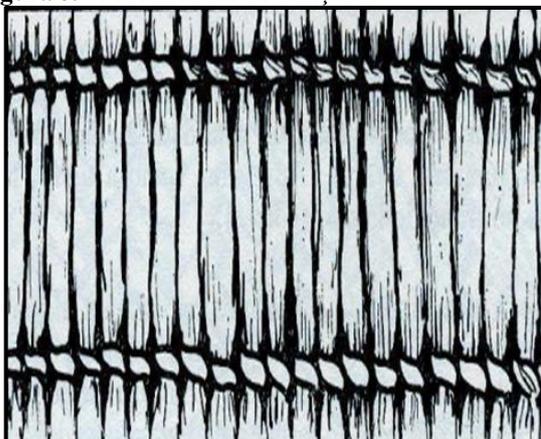
Foto: Frederico Barbosa) 2021

**Figura 38.** Modalidades de trançados



Foto: Frederico Barbosa) 2021

**Figura 39.** Modalidades de trançados



Fonte: Imagens extraídas de (TAVEIRA, 1980, p. 232 e 234).

Taveira (1980) chama os modelos acima de “técnica enrolada” e “técnica de espiral” na cestaria, trata-se de feixes de palha presos por cordões que fixam um ao outro de forma longitudinal, e são adornadas com desenhos geométricos gregos. Nas imagens abaixo (Figura 40 e 41) podemos ver uma cesta figura 40 com adorno de grafismo produzidos de acordo com a segunda imagem descrita pela autora, acima, ou seja, “técnica em espiral.” Exemplar produzido pela mãe de Mahiru, a senhora (Wekokia). Na imagem, figura 41, visualizamos um trançado de uma empunhadura de borduna onde sobressai um padrão de grafismo produzido por (G. Kurania), um dos poucos artesãos antigos de Santa Isabel.

**Figura 40.** Cesta de palha para frutas. Padrão sem nome



Foto: Frederico Barbosa. Coleção particular.

**Figura 41.** Grafismo na empunhadura de (borduna) Padrão Ôe Ôe.



Foto: Frederico Barbosa. Coleção particular.

“Os motivos ornamentais são aqui introduzidos através de feixes de embira colorida que substituem os folíolos, ou então, pela pintura desses últimos. Como exemplo dessa forma de confecção tem-se a cesta (manci)” [...] Mancí – tem o formato de embornal ou saco, sendo sua técnica de confecção a mesma aplicada à esteira Karajá, ou seja, a técnica enrolada com fio duplo. (TAVEIRA, Id, p. 232). A autora cita as técnicas do trançado como “dobrada,

cruzada, espiralada”, compostas quase sempre com ornamento de desenhos, satisfazendo seu gosto pelos motivos tradicionais adotados. A autora menciona que.

Os desenhos representam elementos da fauna terrestre e aquática, como o quati, a formiga, a cobra, o urubu, o morcego, o peixe-faca, etc., numa exposição de partes de seus corpos, nunca o animal todo. Representações de objetos e ações do cotidiano também se constituem em motivos ornamentais, sendo exemplos os que significam "tembetá", "gancho" ou "dar uma volta". (TAVEIRA, Id)

Esses desenhos possuem referências nominais e simbólicas (Ver TAVEIRA, 1980, p. 232), apresentando uma pequena tabela contendo os nomes e os significados desses desenhos encontrados nos trançados de cestas e esteiras Karajá. Faço aqui uma breve descrição de alguns nomes e significados na pronúncia masculina e feminina encontrados na obra da autora.

**Quadro 4.** Alguns nomes de grafismo usados na fala masculina e feminina.

Durehêriô (H)	Durehê-ricô (M)	Morcego, asa de Morcego.
Hôdiudiu (H)	Hôcliudiu (M)	Gancho, forquilhas que se atraem.
Horutêê (H)	Crorucutêê (M)	Perna de sapo.
Içan-ruri-rarucô (H)		Braço do porco do mato, dobrado.
Idjaré (H)		Desenho de lagartixa.
Manatere-Olalá (H)	Manatere-Kolalá (M)	Tembetá; enfeite de rapaz; enfeite de lábio
Oé-oé (H)	Koe-Koe (M)	Vai e vem do caminho.
Omá (H)	Koma (M)	Barriga: de peixe - faca. Peixe d'água.

Fonte: TAVEIRA, 1980.

Entrego para eles um caderno de folhas em branco sem pauta juntamente com três canetas nas cores preto e vermelho. Peço que desenhem alguns padrões de grafismo que mais se identificam e que utilizem as cores da maneira que pretendem. Começam a surgir padrões de grafismo nas folhas do caderno, no caso do desenho de Mahiru, um padrão chamado de (*harabo*) ou variação dele, segundo me disseram em informação, começa a surgir. Faço registros fotográficos usando minha própria câmera modesta, comprada há anos atrás.

A fotografia e as entrevistas registram as narrativas visuais apresentando aspectos de alta qualidade técnica e beleza na estética de suas representatividades. Na sequência abaixo, na (Fig. 30) uma das entrevistas que realizei com Mahiru enquanto desenhava no caderno seu grafismo de preferência, no momento em que ainda chegam algumas parentes de Mahiru, começam a desenhar na areia, ela faz juntamente com sua filha Claudiana Myrijiji Bywiru karajá, e Dalva Waxiaki Javaé, desenhos usando um pequeno pedaço de madeira contra a areia no solo e logo em seguida, volta a desenhar novamente no caderno.

O terceiro na sequência de desenhos na areia, ver (Fig. 32) logo abaixo, pode corresponder a quatro tipos de grafismos, sendo-me relatado que, o primeiro desenho (*Hãwyy uri riti*. Fig. 30)<sup>14</sup> corresponde a grafismo de mulher. O segundo desenho (*txuxò nõheraru*) ou rabo de quati, é usado por todos, sendo muito antiga (Fig. 31)<sup>14</sup> corresponde também à pintura de festa de Aruanã. O terceiro grafismo é uma derivação do (*hynoti ou òma*), como me foi relatado, (Fig. 33)<sup>15</sup> pintura de corpo de homem e mulher, o que parece ser um grafismo Javaé. E, por fim, o quarto desenho (Fig. 34)<sup>16</sup>, corresponde ao desenho de grafismo para homem e mulher, chama-se (*koè koè*) na fala masculina e *oè oè* na fala feminina, é uma derivação de um padrão, uma das diversas variantes de um único padrão. Em meu caderno de campo tento acompanhar os desenhos das artistas em pequenos rascunhos, o detalhe, meu pincel estava com a tinta no fim. (Ver. fig 35). Todos esses grafismos foram consultados nas obras em nota de rodapé.

Magistralmente, elas criavam os desenhos de acordo com a espontaneidade, deixava solto o traço que fluía na geometrização do pequeno espaço que ela mesma havia delimitado. Seu argumento quanto ao saber e o fazer foi rápido quando perguntei sobre como ela conseguia reproduzir o grafismo. Sua resposta foi: “Eu assumi o grafismo que era produzido por minha mãe, mas aprendi mesmo foi com a minha avó”, disse Mahiru e Claudiana Myrijiji sobre as mesmas referências maternas.

“É comum, em aldeia Javaé ou Karajá, as pessoas conversarem sobre novas variedades de desenhos a partir de um motivo já conhecido, não raramente riscando-os na areia para ilustrarem suas ideias. Esse repertório de desenhos, característicos de cada aldeia, está sujeito a uma série de fatores que condicionam sua utilização e memória”. (Toral *in* VIDAL, 2000: 193).

No campo da memória e da identidade, o grafismo corresponde a um amplo aspecto de pertencimento do povo Karajá. Registros históricos demonstram que desde tempos imemoriáveis o povo Iny já utiliza o grafismo como ferramenta de adorno corporal e de significados adjuntos de suas temáticas ritualísticas, porém, aparentemente essa prática está se diluindo na época contemporânea, lembra-nos (Toral *in* VIDAL 2000, p. 192).

[...] Apesar da manutenção da língua, alguns elementos de sua cultura material, entre eles a pintura corporal, são praticados apenas de maneira residual. Atualmente, essa atividade limita-se à decoração com faixas horizontais de braços e pernas dos dançarinos que se exibem nas festividades realizadas por acaso do Dia do Índio. (Toral *in* VIDAL 2000, p. 192).

<sup>14</sup> . Ver. Aspectos Históricos e Culturais do povo Karajá – Xambioá. Francisco Edviges Albuquerque e Adriano Dias Gomes Karajá (Orgs.) 2016, p. 52.

<sup>15</sup> Ver. Aspectos Históricos e Culturais do povo Karajá – Xambioá. Francisco Edviges Albuquerque e Adriano Dias Gomes Karajá (Orgs.) 2016, p. 66.

<sup>16</sup> Ver. Toral *in* Vidal, 2000, p. 195 (fig. 2c).

É importante investigar significado nas ações que mantêm as artes e os grafismos ao longo do tempo Karajá. Os registros que constam nas obras analisadas (apesar de serem poucos) contribuíram na construção de diálogos que podem ajudar a esclarecer algumas inquietações, sendo a primeira, uma indagação quanto à sobrevivência de certos padrões utilizados nos dias atuais e, de que forma novos padrões surgem e a partir de quais processos. Nos últimos anos, antropólogos sociais e arqueólogos que estudam os povos indígenas sul-americanas e seus princípios de organização social se depararam também com estudos voltados às expressividades nas mais variadas formas, buscando demonstrar através de etnografias costumes essenciais como conceitos tradicionais consideráveis na perspectiva da alteridade do outro.

**Figura 42.** Eu entrevistando Mahiru enquanto a artista ilustra o caderno com padrão (*harabo*).



Foto: Crehelure. 2021

**Figura 43.** Mahiru desenha padrão de grafismo na areia (a)



Foto: Frederico Barbosa. 2021

**Figura 44.** Mahiru desenha padrão de grafismo na areia (b)



Foto: Frederico Barbosa, 2021

**Figura 45.** Dalva Waxiaki Javaé desenha padrão de grafismo na areia



Foto: Frederico Barbosa, 2021

**Figura 46.** Mahiru desenha padrão de grafismo na areia



Foto: Frederico Barbosa, 2021

**Figura 47.** Meus rascunhos no caderno de campo

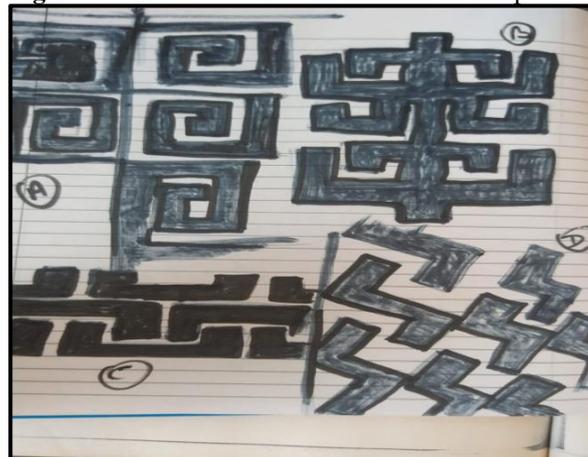


Foto: Frederico Barbosa, 2021

Nessa primeira etapa de campo, durante as entrevistas, pude notar que os artistas produtores de grafismo com os quais pude conversar se identificam com certos desenhos e padrões. Os interlocutores de minha pesquisa, Crehelure e Mahiru, correspondem e atribuem o uso do grafismo como ações de manutenção da cultura, gostam de contar e explicar sobre a fonte inspiradora, quase sempre remetida ao passado, como me explicavam. Padrões de desenhos nominais e de gênero acompanham os traços geométricos desde as primeiras expedições. O cenário do grafismo Karajá perpassa em boa parte nos atributos subjetivos do indivíduo, porém, sendo coletivo nos ritos mais significativos e de maior relevância para essa ou aquela comunidade. Os saberes anteriores que se reconstrói no presente, remetendo aos aprendizados familiares e comunitários. (RODRIGUES, 2015, p. 18) afirma nesse sentido.

Conforme assinalada a consciência mítica Iny, em que o mito fornece o modelo de ação histórica no passado e no presente, o relacionamento com outros povos e as transformações advindas dessa abertura sempre fizeram parte da dinâmica social, intrinsecamente mutável, desde o início dos tempos. (RODRIGUES, 2015, p. 18)

Os demais dias (7 e 8/12) continuei voltando à casa da família para mais pesquisa. Mahiru e Crehelure estavam com alguns assuntos para resolverem fora da Aldeia. Fui informado que era sobre os preparativos para o ritual do Hetohoky. Tivemos que começar um pouco mais tarde nossas conversas. Nesse mesmo dia (07/12), Mahiru me mostra algumas peças de cerâmica juntamente com suas parentas, que haviam confeccionado, tratava-se de figuras de animais e representações femininas nas bonecas Ritxocò. As figuras estavam representando a onça, um exemplar em cena de caça e outra em cena de provável amamentação de filhote, enquanto as bonecas trazem cenas do cotidiano Karajá e réplicas de estilos adotados no passado. Claro, com grafismos mais sofisticados que os registrados por (KRAUSE, 1911), ver adiante a (Figuras 48, 49 e 50). Uma peça é colocada sem adorno de

desenhos, destacando assim a diferença entre uma peça sem adorno de desenhos e outras adornadas.

Pergunto sobre a tatuagem no rosto de Mahiru, sendo informado por ela que, o círculo tatuado descrito por (EHRENREICH) e (KRAUSE) anteriormente, “é feito quando menina vira moça e menino vira rapaz; usa-se nos dias atuais o carvão, puro e moído na aplicação dentro do círculo escarificado junto com tinta de jenipapo”. De acordo com o as comunicações orais que recebi, a artista me informa que a sua tatuagem foi feita há muitos anos atrás, sendo acompanhada de sete pequenos riscos tatuados no queixo em posição vertical. Ela diz sobre a posição de prestígio dessa marca, os mesmos registrados por (KRAUSE, 1911, vol. 79, p. 279 fig. 53) em que podemos ver também no artigo sobre a sarjaduras e modos de fazê-las, (BALDUS, 1962, p. 80). Crehelure ensina que “os traços do grafismo evoluíram com o tempo, produzindo variações como ferramentas para não acabar com a cultura Iny, diversificando para manter a língua e a cultura”. Ele complementa dizendo que antes “usava-se somente as listas horizontais para adornar os braços, mas que com o passar do tempo, se atribuiu também outros motivos e padrões de grafismo justamente para não acabar”.

A historiografia do grafismo na família de Crehelure e Mahiru é bastante antiga. Mahiru, como me relata, aprendeu os desenhos do grafismo com sua mãe Wekokia, mas que os aperfeiçoou com a sua avó, chamada Loiwá. Na visão de Mahiru, o grafismo se reproduz, ou seja, é dinâmico e com certa evolução nas formas, me relatando que, sempre esteve em contato com os desenhos, sua mãe e sua avó. Ela me diz sobre os desenhos de suas bonecas, preferindo criar traços iguais nos padrões, mas diversificando nas derivações, acredito, buscando traços mais subjetivos e pessoais, ou seja, a identidade do artista inserida na peça de cada artista desenhista. Na pintura das bonecas Ritxocò, ofício dominado por Mahiru com maestria, o grafismo estampado em cada exemplar, se deriva da subjetividade da artista interlocutora, queorna as peças com traços e cores de seu agrado, porém, sem escapar dos padrões tradicionais dos traços no desenho. (COSTA, FÈNELON. 1968, p. 94) atribui essa sensibilidade estética ao que (BOAS, F) chamou de “associações variáveis”. Assim ele nos afirma.

Há hoje, entre os Karajá, padrões que têm sempre o mesmo significado segundo os vários componentes do grupo; outros, entretanto, são denominados de modo diferente pelos diversos informantes, e isto na mesma comunidade de aldeia, o que Boas explica como se tratando de “associações variáveis” estabelecidas em relação à forma [...] (COSTA, FÈNELON. 1968, p. 94).

Ao fim das apresentações das obras dos autores alemães, e visualização das imagens contidas nelas, o casal me afirma que algumas pinturas corporais ainda se reproduzem, entretanto, outras foram abandonadas há tempos, ou que são pintadas em indivíduos de outras aldeias. É o caso das pinturas registradas por (KRAUSE, 1911, p. 273 Vol. 79) em que me foi relatado por Crehelure, o uso das mesmas talvez somente em Macaúba e Itxalá. Nesse contraste, os relatos dos interlocutores nos afirmam que o uso dos desenhos no corpo é um gosto pessoal, mas também é coletivo, deixando claro o uso e compartilhamento desses desenhos por toda a Aldeia, nos dizendo ainda sobre sua utilização em festas, danças e rituais de Aruanã,

Esse método, acredito ter ajudado, pois, o compartilhamento desse material o possibilita entrar em contato com sua história e suas memórias nas artes etnografadas no passado, podendo visualizar e fazer conexões com o passado, com a estética dos adornos e dos objetos, e mais ainda, encontro com as pinturas corporais, tão importantes para a identidade do povo Iny. Nesse sentido, (VELOSO, Jr, 2011, p. 198) afirma sobre o mesmo método adotado por (FENELON COSTA), apontando as mesmas duas obras que pude mostrar aos interlocutores. Assim ele nos diz.

Nesta nova etapa da pesquisa, Heloisa levou publicações antigas e recentes, onde aparecem Karajá de anos e décadas passadas e atuais, além de imagens de materiais. Entre as obras que mostravam Karajá de gerações anteriores estavam as dos alemães Paul Ehrenreich, que realizou pesquisas em 1888, e Fritz Krause, em 1908. Livros mais recentes também foram levados e apresentados, onde alguns Karajá puderam olhar a si e aos seus. Este foi um aspecto importante na relação de amizade e na metodologia de pesquisa. Tratava-se de outra forma de trabalhar os desenhos, as imagens, as reproduções fotográficas como técnica de pesquisa [...] (VELOSO, Jr, 2011, p. 198).

**Figura 48.** Figuras de cerâmica produzidas pela família de Mahiru. Podemos observar o trabalho de Mahiru. A miniaturização das figuras e cenas com grafismo. Todas foram adquiridas por mim em 2021/ Aldeia Santa Isabel.



Fotos: Frederico Barbosa, coleção particular.

**Figura 49.** Um exemplar imita as bonecas antigas, trabalho de Claudiana Myrijiji Bywiru karajá, assim como a figura menor. A peça da direita é um trabalho de Dalva Waxiaki Javaé, todas trazem o adorno de realce do grafismo. Todas foram adquiridas por mim em 2021/ Aldeia Santa Isabel.



Fotos: Frederico Barbosa, coleção particular.

**Figura 50.** Colocada meramente como fins comparativos entre a peça de cerâmica queimada em contraposto ao trabalho de aplicação do grafismo finalizado. Todas foram adquiridas por mim em 2021/ Aldeia Santa Isabel.



Fotos: Frederico Barbosa, coleção particular.

Foi-me relatado sobre a preferência de Mahiru pelo padrão de grafismo fechado, e que são visíveis em seu trabalho, entretanto, faz desenhos em conformidades com padrões abertos quando é de sua escolha. Em decorrência do manejo e delicadeza dos traços, podemos visualizar desenhos incríveis reproduzidos em pequena escala, tamanha destreza e conhecimento por parte da artista. Mas existem variações em suas pinturas de grafismo. Trata-se de um padrão aberto “*haru*” desenhado nos braços da figura menor acima, letra (a), um padrão aberto e de grande beleza. Na figura maior, Mahiru escolhe um grafismo mais fechado, sendo o mesmo padrão estampado no corpo e no objeto “vaso de cerâmica”. Esse padrão de desenho pode ser aplicado também nas costas das mãos nos dias atuais, visto e registrado através de desenho por (EHERENREICH, 1948), porém, não visto por (KRAUSE, 1911), sendo descrito somente sobre duas crianças (casal) com as mãos pintadas de preto. A foto indicada a seguir na descrição traz a pintura nas mãos da menina. (Ver Bonecas Karajá “dossiê Ritxocò”, 2011, p. 49) foto tirada por Rosani Moreira Leitão, menina com pintura nas costas das mãos segurando um pote de cerâmica com desenho de grafismo inacabado.

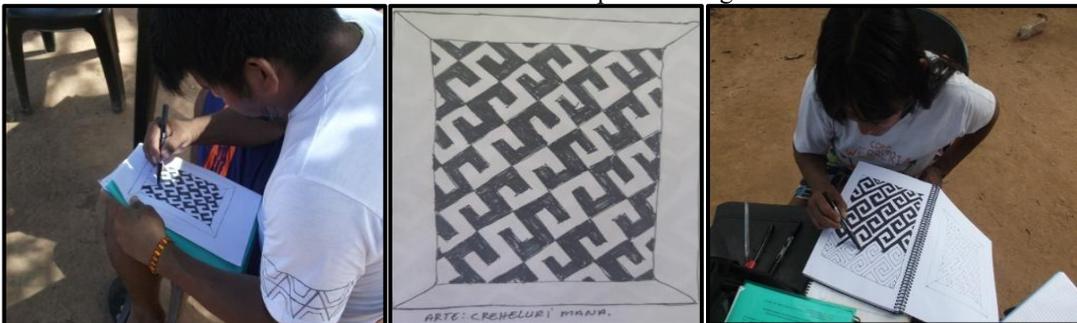
No artigo “A Arte de Saber Fazer Grafismo nas Bonecas Karajá”, (LIMA FILHO e SILVA, 2012, p. 51) produzem um inventário “que articulasse os grafismos inseridos nas bonecas como expressão do universo cosmológico Karajá” com desenhos produzidos por Mahiru, além do catálogo de imagens, com a realização em papel dos desenhos usados pela ceramista Mahiru, de Santa Isabel do Morro, e sua identificação. Mahiru também nomeou os grafismos usados como decoração de uma pousada em São Felix do Araguaia (MT),

indicando os desenhos usados na decoração das bonecas. Ver (LIMA, Filho e SILVA, figs. 1 e 2, p. 51-52. Id.).

Outro fato curioso descrito nas etnografias passadas é que as pinturas eram usadas não somente como atribuição cultural ou estética, mas sim, como repelente de mosquito devido à toxina contida nas tintas. O fato é que, hoje em dia, para espantar os importunos mosquitos, utiliza-se o óleo de tucun, substância eficaz no combate aos pernilongos e que também é usado nos cabelos devido ao alto brilho resultante do óleo. Os jovens são os primeiros a se adornarem com grafismo no corpo, sendo dito por Crehelure que o gosto “pela estética” atrai os jovens que gostam de pintura.

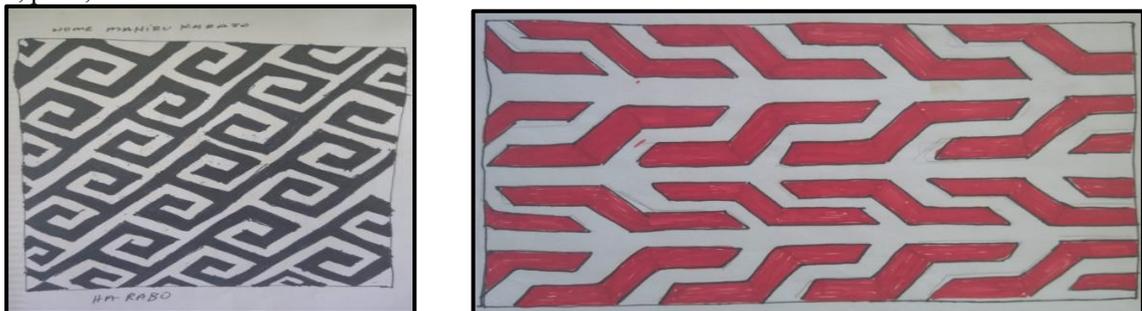
Sobre a faixa transversal nos olhos, tão descritas nas obras dos etnólogos mais antigos (ver KRAUSE, 1911, EHRENREICH, 1891). Indaguei Crehelure sobre as mesmas, perguntando se ainda eram usadas e em quais circunstâncias os Karajás pintavam-nas. Ele me respondeu que “em certo momento na história Karajá deixou de ser pintada, mas que hoje estão voltando majoritariamente na cor vermelha”. Crehelure não soube me dizer o porquê do abandono dessa estética corporal em algum momento e somente agora, os jovens voltaram a adornar os olhos nas festas e rituais.

**Figura 51.** Os interlocutores Crehelure e Mahiru desenhando padrões de grafismos no caderno.



Fotos: Frederico Barbosa. 2021.

**Figura 52.** Padrões na sequência como me foi informado; *txusó noherarú*, *harabo* e *kure wokudi*. Ver também. Aspectos Hist. e Culturais do povo Karajá – Xambioá. Francisco Edviges A. e Adriano Dias G. Karajá (Orgs.) 2016, p. 58, 63.



Fotos: Frederico Barbosa. 2021.

Nos dias posteriores, (nos próximos dois dias) Mahiru e Crehelure precisaram se ausentar em momentos diversos, para resolução de problemas pessoais, inclusive em São Felix do Araguaia, como citado anteriormente por mim para os preparativos do ritual, no qual, o casal estava apresentando um sobrinho. Nesses momentos aproveitei para visitar outros artistas, claro, com a intermediação antecipada de Crehelure e Mahiru, que corroboraram com o aval da expansão da minha pesquisa. Dirijo-me para a casa do cacique tradicional Socrowé, onde se encontrava todo o restante da equipe do Thesaurus Karajá que ali estavam. Início os trabalhos com uma entrevista a Ixysé sobre desenhos de grafismo contidos em obras etnográficas recuadas no tempo. Apresento-lhe a obra de (KRAUSE, 1911) perguntando-lhe sobre quais os desenhos de grafismo ainda produzidos em Santa Isabel e o que o grafismo representava para ela.

Durante a entrevista, Ixysé relata que produz todos os tipos de grafismo, sendo prazeroso o ato de fazê-los e que essa prática a acompanha desde os dez anos de idade. Sua mãe Kaymuti também sabe fazer grafismos, porém, prefere fazê-los na cerâmica e não no corpo ou nas esteiras. As palavras da artista hora tomavam rumos sobre a preocupação que ela tinha quanto a aderência pelo gosto nos mais jovens. Foi-me relatado por ela que “quando pinta se sente bem, agradece a Deus” pela oportunidade de ter aprendido e replica-los no corpo e nos objetos, e que antigamente, todos tinham interesse em pintura corporal, mas hoje o jovem pouco interessa, ou não sabe, ou não quer fazer.

Apresento também a obra de (EHRENREICH, 1948) principalmente a imagem que traz algumas representações de grafismos (ver fig. 03 nessa dissertação) corporal, face e nas mãos. Ela diz que os grafismos registrados pelo etnólogo alemão não se reproduzem mais, salve guarde a pintura em volta dos lábios em variações diferentes, assim como Crehelure informou, provavelmente em outra Aldeia, mas não em Santa Isabel. Na (prancha 16) da obra de (KRAUSE, 1911), a artista relata que a pintura apresentada se reproduz ainda hoje, mas somente da cintura para cima, sendo a pintura de membros inferiores usadas antigamente por mulheres solteiras, divorciadas, viúvas, velhas de idade, e por isso, as jovens não as utilizam mais. (Ver. fig. 17 nessa dissertação), Ixysé complementa em dizer que o nome dessa pintura é (*makitirú*) e que o Karajá prefere pintura nas pernas, parte interna e externa.

**Figura 53.** Ixysé aponta grafismo na obra de Krause

Fotos: Vitor Andrade, 2021.

**Figura 54.** A artista confecciona colares de miçangas com estampas de grafismo

Fotos: Frederico Barbosa 2021.

As imagens mostradas nas páginas (273, 274, 275, 276 e 277) do (vol. 79) da obra de (KRAUSE, 1911), e anteriormente relatado no (capítulo II 3.3) dessa dissertação, traz a entrevista com a artista para o âmbito da pintura facial. Informa-nos Ixysé que os desenhos corporais da página (KRAUSE, 1911, p.273, fig. 43 e 44. vol. 79) não se aplicam mais, ela diz que não se lembra de ter visto. Nas páginas (274 e 275 vol,79) da obra de (KRAUSE, 1911), trata-se de pintura de rosto e de perna, faixas transversais nos olhos e triângulos no nariz e grafismo na parte interna da coxa, sendo reconhecidos e afirmados por ela o uso pelos Karajá. Pude notar certa cristalização de alguns padrões de grafismo quando ela isola e exclui uma pequena parte dos desenhos, dizendo “não se aplicarem mais”, entretanto, a maioria ainda se fixa presente no cotidiano Karajá, “mostrando possuir características próprias de um sistema cultural...” Isto porque tem sido menos suscetível de sofrer influências da cultura estranha [...] (COSTA, 1968, p. 91).

Os desenhos referências em (KRAUSE, 1911, fig. 49, p. 276 vol, 79) encontram-se quatro tipos de grafismo facial (letra a-d) somente a correspondente da letra (c) não se aplica nos dias presentes, assim me informou Ixysé. Trata-se de uma pintura semilunar na borda do lábio inferior acompanhado de duas listas finas até o queixo. O desenho abaixo corresponde a essa pintura descrita pela artista Karajá (Figura 55).

**Figura 55.** Desenho da pintura facial semilunar descrita por Ixysé ao dizer que não se aplica atualmente na borda inferior do lábio.



Fonte: Desenho de Frederico Barbosa (2023)

Na (Fig. 48) da etnografia de (KRAUSE, 1911) aparecem pintura facial, sendo sete modelos de grafismo ao redor dos lábios e no meio da face, também reconhecidos e afirmados por Ixysé como usuais em Santa Isabel. A (fig. 50, pag. 277vol. 79) na mesma obra ilustra uma pintura completa do rosto, confirmada por Ixysé como pintura presente na Aldeia. Também pude acompanhar a criação de colares de miçangas intitulados (*marani*) e a pintura de grafismo em um vaso de cerâmica, ambas as ações aconteceram na casa do cacique tradicional Socrowè. Os colares foram feitos por sua esposa Ixansé.

No segundo dia, começa uma chuva fina, silenciosa e apaziguadora. O barulho da água sobre a palha do telhado transmitia uma sensação de muita paz, juntamente com o silêncio da aldeia onde quase todos os indivíduos se abrigavam em suas casas (Figura 56).

**Figura 56.** Minha visão da chuva de dentro da casa de Socrowé



Foto: Frederico Barbosa, 2021

**Figura 57.** Ixysé pinta grafismo no meu braço.



Foto: Vitor Andrade. 2021.

Foram pequenos instantes transformados em longos períodos de aprendizagem e reflexão de minha etnografia. Enquanto a chuva trazia certo alívio devido ao calor, todo o ambiente está calmo e sereno, conversas podem ser ouvidas em tom baixo, na junção dos sons das araras e o trilar das jandaias nas árvores próximas. Sob os olhares de Socrowè, cacique ritual e espiritual de Santa Isabel, sua esposa Ixysé Karajá, pinta um grafismo em meu braço (*txaõhi òbirariti*) “também usada para pintura de ambos os sexos e objetos, principalmente “bordunas e remos”, enquanto tomo nota sobre o assunto (Figura 57).

A artista encerra sua entrevista comigo dizendo que o grafismo aplicado no corpo é o mesmo aplicado na cultura material, com ênfase na boneca de cerâmica e a pintura copiada das faces humanas. E em se tratando dos padrões, ocupar-nos-emos especialmente dos que decoram o corpo humano, compondo a “figura cultural” Karajá e suas representações, as bonecas de madeira e a cerâmica. “Os padrões ornamentais presentes nas “ritxokô” são os mesmos usados na pintura corporal, ou são pelo menos, variações deles”. (FÉNELON COSTA, 1968: 91). E quanto a tatuagem, chamada de (*omarury*), hoje é feita com ajuda de um caco de vidro ou agulha de tatuar.

É acordado sobre um trabalho que será feito por Kaymoti Kamayurá, mãe de Ixysé, sobre a pintura de um vaso de cerâmica. A artista me apresenta a peça e as cuias de tinta. Ver imagens abaixo (Figura 58). Indagado por ela sobre o objetivo de minha pesquisa, respondo que escrevo sobre os desenhos de grafismos, portanto, sendo convidado a presenciar a pintura que será feita no vaso (*buxti*). A descrição do trabalho de Kaymoti foi feita antes da pintura em meu braço feito por Ixysé. Enquanto Kaymoti traça as listas negras na superfície de cerâmica, meu olhar estava na dinâmica dessa arte, procurando acompanhar com foco todos os traçados que resultariam numa estampa bela, um grafismo Karajá chamado (*haru*), pintado por uma indígena de outra etnia (Kamayurá). Na entrevista, Kaymoti diz que as cores adotadas foram as mais tradicionais, preto e vermelho, acrescentando três variações do mesmo padrão em um só objeto.

**Figura 58.** Kaymoti Kamayurá, mãe de Ixysé sobre a pintura de um vaso de cerâmica, a artista me apresenta a peça e as cuias de tinta



Foto: Vitor Andrade, 2021

**Figura 59.** Meu caderno de campo com rascunhos de desenhos e anotações



Foto: Frederico Barbosa, 2021.

**Figura 60.** As mãos de Kaymoti ornando a peça



Foto: Frederico Barbosa, 2021.

**Figura 61.** A peça pronta e acabada lhe confere a estética dos desenhos capazes de conjugar o fazer artístico à cultura do povo Iny



Foto: Frederico Barbosa, 2021.

Nas imagens acima vemos minha entrevista com Kaymoti enquanto aplicava os desenhos subjetivos, de criação espontânea segundo a artista. Meu caderno de campo com rascunhos de desenhos e anotações (Figura 59). Na sequência, as mãos de Kaymoti ornando a peça (Figura 60). Por último, a peça pronta e acabada lhe confere a estética dos desenhos capazes de conjugar o fazer artístico à cultura do povo Iny. A peça ornada com elementos da cultura Karajá traduzem suas “necessidades sociais, tem emprego cerimonial ou decore objetos de uso comum” (COSTA, 1968, p. 83). Não reluto, compro a peça da artista (Figura 61).

O cacique tradicional me passa algumas informações importantes sobre a pintura corporal na vida e na cosmologia Karajá. As descrições abaixo estão fundamentadas nas palavras de Socrowè. Ele diz que, a pintura é igual para todos os gêneros no início da vida.

As crianças começam a ser pintadas logo nos primeiros meses de vida, com tinta de urucum. Logo, aos quatro anos, a pintura corporal muda, a partir do momento que insere no Hetohoky e depois do ritual também se modifica. Entre os oito e dez anos de idade a pintura é livre, sendo os mais estampados os de nomes; (*pintura de camaleão, rabo de quati, doreny, aõti, oma, txaohi obirariti*). Nesse sentido, (TORAL in VIDAL 2000, p. 202) enfatiza:

Uma criança de sete anos pode perfeitamente usar a mesma pintura utilizada por um homem maduro no mais alto cargo da hierarquia cerimonial. Nos rituais, apenas o *hàri* e os *ixjítby* portam objetos que caracterizam seu status, além do conjunto de adornos fixos e móveis utilizados por todos e entre os quais se incluem a pintura corporal. (TORAL in VIDAL 2000, p. 202)

Quando o menino é iniciado no ritual a pintura é toda preta, no corpo todo (*jyre*) pintura de ariranha. Avançando no estágio, a pintura passa a dar posição ao garoto Karajá, chamado de (*bodú*), antes de se tornar rapaz. Nesse caso, o uso de carimbos pode ser acrescentado, sendo feitos da casca do babaçu cortada ao meio e usada como ferramenta de replicação de desenhos fixos (ver BALDUS, 1962, fig. 11, p. 24). Vimos um exemplar dessa pintura durante nossa estadia em Santa Isabel, no trabalho de campo sobre o grafismo no Hetohoky, veremos adiante. Socrowé também diz sobre o carimbo (*ulinó*) no formato da letra (s), o mesmo descrito pelo cacique se encontra no exemplar descrito por (KRAUSE, 1911, vol. 79, p. 272 fig. 42 a-b) “feito de dois pauzinhos de taquara, amarrados um ao lado do outro e com as extremidades recortadas em forma de semicírculo”.

Na altura dos olhos, a pintura é chamada de pintura de guerreiro. Uma faixa transversal perpassa sobre os olhos em cores preto e vermelho, ou, os olhos são contornados por uma pintura circular envolta dos dois olhos. A pintura de onça também é uma pintura de guerreiro, o cacique me indica que os dedos fazem junção uns aos outros e com a ponta dos mesmos carimba-se a pele depois de tingidos na tinta. Os grafismos podem se diferenciar quanto ao gênero. Sendo-me relatado que o grafismo de padrão (*hirari*) é estampado somente no corpo da menina, a partir dos cinco anos de idade, ficando a cabo da família a escolha do padrão adotado. Esse padrão é usado nos grupos Karajá e também Javaé. O segundo trata-se do padrão (*weryry*), somente o Karajá o utiliza, sendo designado aos meninos maiores de cinco anos. Finalizo o primeiro campo lembrando da última fala de Socrowé ao dizer que em sua visão sobre os grafismos e suas atribuições, ele, o cacique tradicional de Santa Isabel do Morro (Hawalò Mahãdu), não viu mudanças nos grafismos, o que percebeu de fato foi a criação de novas estéticas derivadas de padrões e de motivos nos desenhos cristalizados na cultura Karajá, atribuindo a força da criatividade do povo Iny na manutenção de suas artes ,inclusive, os desenhos e suas simbologias na estrutura social e material Karajá.

## 5.2 CAMPO II. O GRAFISMO NO RITUAL DO HETOHOKY: DO FRUTO AO CORPO.

Nesse segundo campo o objetivo foi registrar o maior número possível de desenhos de grafismo usados pela comunidade Karajá, dando maior atenção aos desenhos pintados no corpo como suporte, na Aldeia de Santa Isabel durante o ritual do Hetohoky. Consistiu numa viagem em março de 2022, na ocasião, o ritual estava em fase de encerramento. Chegamos a Santa Isabel do Morro com recursos próprios, utilizando como transporte o carro de propriedade de um dos amigos pesquisadores (Rafael, arqueólogo do MA-UFG), acompanhado também do arqueólogo (Diego Mendes, do Labarq – UFG) e (Vitor Andrade, graduando das Ciências Sociais da UFG), ambos estavam comigo (dois últimos nomes) no primeiro campo e também são membros do Projeto Thesaurus.

Organizamos uma arrecadação financeira para contribuirmos com as despesas das famílias de Crehelure e Socrowè, famílias que estavam iniciando jovens no ritual. Sendo assim, a maior parte das despesas com alimentação dos parentes que chegam a suas casas partem dessas próprias famílias, fazendo suas despesas com gêneros alimentícios aumentarem bastante. Nós levamos ao todo o valor financeiro arrecadado até a cidade de São Felix do Araguaia e realizamos uma compra significativa de alimentos. Início por aqui essa transcrição da trajetória em que a eclosão de grafismos durante o ritual é quase icosaédrico em suas particularidades e possibilidades. Deixo esclarecido que o objetivo desse campo foi o registro dos grafismos usados no corpo, não tendo objetivo específico nos objetos nesse momento, diferente do primeiro.

Desta vez ficamos na casa de Socrowè, onde nos foi disponibilizado a casa de alvenaria, mesma morada de seu filho Idjaruma e de sua família. Idjaruma Kamayurá Karajá é membro do projeto Thesaurus, citado anteriormente. Fiquei com meus amigos as duas primeiras noites por achar que a casa de Crehelure estava bastante cheia devido a visita de seus parentes. Muitas pessoas se aglomeraram nos arredores e dentro da casa dos casais. No início da segunda noite fui avisado que haviam organizado um espaço para mim na casa de Crehelure, avisei o Sowcroè imediatamente e ele concordou para que eu levasse minhas coisas para a casa da família que me acolheu como visitante e pesquisador. Consegui acompanhar boa parte da fase final do ritual, devido a participação do sobrinho de Crehelure, o garoto “Wakahari”, estando sua família totalmente envolvida com os afazeres que parecem infinitos, nesse meio tempo, tento ajudar como posso. Deslocam-se de um lado a outro na aldeia desde o preparo de alimentos pelas mulheres constantemente até a apresentação do jovem Karajá no Hetohoky juntamente com a família que o alimenta. Na ocasião, pude registrar com fotografias (velha câmera Fujifilm. S, 2800 Finepix e Máquina do Projeto

Thesaurus, uma Canon muito superior) uma gama enorme de padrões de grafismo utilizados pelos homens e mulheres até a cerimônia de cortes de cabelo feito pelos membros da família do garoto apresentado.

No Hetohoky, a pintura corporal inicia-se quando o menino deixa para trás a infância, pintando todo o corpo com tinta de jenipapo que nesse momento possui uma ligação simbólica com a fauna, no caso, a pintura da “ariranha”. Dentro desse período a criança passa a ser chamada de (*Jyre*) não podendo apresentar outro tipo de pintura corporal, por estar deixando a infância. Os grafismos possuem nomes e significados, sendo aplicados de acordo com a preferência da pessoa Karajá, seja no corpo quanto nos objetos utilizados durante esse ritual, sobretudo, não sendo usada como referencial para a posição de cada indivíduo, mas em um indicativo de extensão mais expressiva. (TORAL in VIDAL, 2000, p. 202) nos informa que:

A pintura corporal entre os Karajá está sempre associada a ocasiões de contato com diversas categorias de seres do seu universo cosmológico. Durante a ação ritual, ocasião em que se realiza esse contato, a pintura atinge um grau máximo de elaboração. Mesmo nessas situações. A pintura corporal não está rigidamente ligada à função de especificar o status de seu usuário no contexto ritual. À exceção das pinturas de iniciação, ela é apenas um dos itens que compõem a ornamentação do corpo.

O povo Iny produz suas artes com peculiaridade e destreza, perfazendo encontros de categorias artísticas que se reproduzem de maneira muito dinâmica, subjetiva e ao mesmo tempo, coletiva. Suas produções se estendem a todo o cotidiano da Aldeia, sendo produzidos artefatos de plumárias, cestarias, esteiras, bonecas Ritxocò e cerâmicas, quase tudo ornado com grafismo, “onde coleciono alguns nesse campo” citados anteriormente no primeiro estágio de pesquisa na Aldeia, sendo presenteado com alguns exemplares e alguns objetos, suporte de ornamentos com a estética do grafismo. Mas existem certos firmamentos sobre a atribuição de “arte tribal” ou, “arte indígena” na cultura produtiva Karajá. A pintura corporal se difere na questão gênero (como me foi informado) entre masculino e feminino, sendo a pintura selecionada por fases de idade e estágios na sociedade Iny. O grafismo possui uma carga de representação não somente estética em busca do desenho ornado, ou da confecção de listas e preenchimentos, podendo ser reutilizada na confecção de simbolismo, sendo também os objetos sujeitos a esse alcance. Nesse raciocínio, (TORAL in VIDAL 2000, p. 203) confere

A temática ritual como se vê, aborda, entre outras coisas, uma reencenação de temas que dizem respeito à mitologia heroica do grupo. Para que os interpretes se apresentem apropriadamente é preciso, portanto, que se mantenham, com relativo conservadorismo, as soluções tradicionais de decorações do corpo. (TORAL in VIDAL 2000, p. 203).

Essas práticas mostram uma amplitude de entendimentos sobre ações cruzadas e que possam fornecer sistemáticos estudos de sua importância atual. Mas hoje em dia, esses estudos estão sendo colocados como secundários por muitos estudiosos e negligenciando suas importâncias. Assim percebeu (VIDAL, 2000. p, 5):

No entanto, mesmo nesse século, apesar da riqueza do material disponível, o estudo da arte e da ornamentação do corpo foi relegado a segundo plano, durante muitos anos no que diz respeito a sociedades indígenas do Brasil. As razões para essa recusa se explicam pelo fato de arte ter sido considerada como esfera residual ou independente do contexto no qual aparece. Com isso, ignorou-se o tipo de evidência que o estudo da arte aporta à análise das ideias subjacentes a campo e domínios sociais, religiosos e cognitivos de um modo geral. (VIDAL, 2000. p, 5).

A pintura corporal é bastante evidente nas épocas festivas e ritualísticas (Figura 62). Nesse campo, percebi que a pintura corporal estava mais evidente nos homens mais jovens, haviam homens de mais idade que apresentavam pinturas mais modestas, entretanto, em maior número e variedades de padrões nos mais jovens. As mulheres também ornaram o corpo com pinturas de padrões, nos membros superiores, inferiores e na face. Os desenhos podem ser somente linhas paralelas como também serem preenchidos com elementos que os representa como povo indígena.

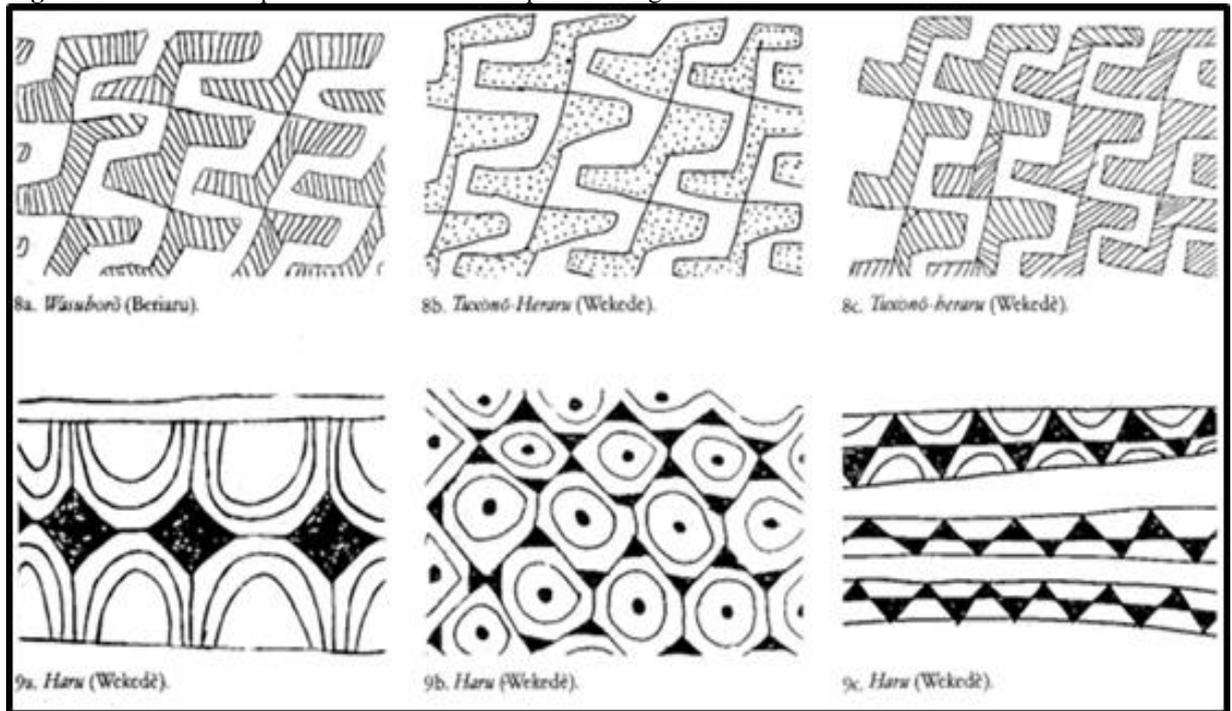
A pintura, com desenhos geométricos, é vestimenta e marca de identificação social no corpo masculino e feminino. Antes de mais nada, entretanto, é a realização plástica de um universo de formas abstratas [...] nas superfícies do corpo humano e dos objetos de uso cotidiano e ritual. (ARTE E CORPO; pintura sobre a pele e adornos dos povos indígenas brasileiros. Rio de Janeiro, Funarte, 1985, pag. 21).

O aglomerado de pessoas é bastante grande, muitos karajá se hospedam nas casas de seus parentes e a Aldeia se torna muito dinâmica em todos os horários do dia e da noite, silenciando-se por alguns momentos por volta das 22:00 horas. Pude presenciar a busca do sobrinho de Crehelure pelos garotos que ali estavam representando o espírito do macaco, chegando por volta das 3:45 horas da madrugada e levando-o para a cerimônia, que acontece nas primeiras horas da manhã. Um alvoroço se escuta com a chegada, ouço vozes e gritos na língua Iny de dentro de minha barraca, me despertando com a chegada dos ecoados sons produzidos por todo o grupo, sendo um momento de alegria por parte dos familiares. Fui convidado por Iwraru a ir até sua casa em sua caminhonete antiga, uma Chevrolet D20 já bem deteriorada devido aos anos de uso. Chegando, fui recebido por sua filha Iara Kussiná, com quem tenho amizade há algum tempo, e que na oportunidade, nos serve um suco de murici bem gelado. Conversamos um pouco sobre a passagem da nova (TO) 242 nos fundos de sua casa. Ele é categórico ao dizer que é a favor dessa estrada, assunto tumultuado entre os Karajá. Iwraru me convida para que no dia seguinte eu acompanhe a balsa que levará os homens para

o ritual, de imediato aceito o convite, interpelando somente quanto a minha permissão de Crehelure e Mahiru para acompanhar os indígenas. No meu retorno com Iwrraru os dois conversam e a autorização me é dada.

Começo o meu campo fotografando a chegada de outra Aldeia à Santa Isabel, na ocasião, a Aldeia Watau se reportará de balsa e se atracando no porto de Hawalò, local da festa e do ritual no ano de 2022. Fui levado ao ponto de saída da balsa por Jhanahú Karajá, cineasta e documentarista da arte do povo Iny. Fomos de moto, e antes de sair, o companheiro de estudos, Vitor Andrade, consegue uma carona com outro Karajá e anuncia que também gostaria de participar. No caminho, Jhanahú faz uma paragem em sua casa e me adorna com um colar e um par de (*dexi*), adereço de adorno nos pulsos. Ao chegar ao local, estavam vários rapazes e homens mais velhos em grande reunião, todos se adornando com pequenas penas de pássaro “mergulhão” e resina como cola fixadora das penugens (Figura 63).

**Figura 62.** Recorte de quadro demonstrativo de padrões de grafismo e autores



Fonte: TORAL, in VIDAL 2000, p. 196

**Figura 63.** Aplicação da resina e penugens por cima da pintura de grafismo. A grande maioria possui estampa de grafismo no corpo todo ou partes dele



Fotos: Frederico Barbosa, 2022.

O rapaz sendo adornado (Figura 63) ostenta um grafismo denominado (*omá*), como (FENELON COSTA, 1968, p. 91) descreve “O desenho de Andesioála, chamado “*omá*” por Komantir, e de cujo significado não recebemos explicações nem do autor e nem de seu sogro Arutâna, foi considerado pelos três como originário dos Javaé”. Nesse sentido, como me foi informado por Socrowé, cacique tradicional, esse grafismo é Javaé. A pintura é descrita como nova pintura “Xambioá” em “Aspectos Históricos e Culturais do povo Karajá – Xambioá, 2016, p. 66”. Na imagem acima, o mesmo grafismo pintado em seu corpo está estampado também no colar (*maraní*)

**Figura 64.** Rapazes usando adornos e pintura corporal



Foto: Frederico Barbosa, 2022.

Nota-se que todos (Figura 64) ostentam colar de miçangas estampado com desenho de grafismo, tendo as faces e o corpo praticamente todo pintado. Podem-se ver os padrões nos colares idênticos entre o primeiro e o terceiro indivíduo da esquerda para direita, padrão “*Kure Wokuti de*” “*Ure woti*” grafismo de grande destaque entre os Karajá como me foi informado. Muito usado entre moças, rapazes e mulheres casadas. Pode ser usado também em objetos náuticos como remos (ver Aspectos Históricos e Culturais do povo Karajá – Xambioá 2016, p. 58).

Os desenhos de grafismo são feitos fora de certas normalidades, em ocasiões distintas, entretanto, são nas festividades o maior aparecimento dos motivos e variações desses padrões de desenhos adotados pelos Karajá. Fui informado por um desses rapazes que a informação é verdadeira, fazendo do momento dos ritos e festas, o ambiente favorável à ostentação dessa estética, combinando adorno corporal com pintura corporal. (FENELON COSTA, 1968, p. 104) afirma: “Os rapazes, principalmente os mais velhos, não usam em dias comuns a pintura de corpo e a ornamentação típicas de modo completo, reservando-as estritamente aos dias de festa”. Na foto acima, o rapaz citado anteriormente como sendo o terceiro da esquerda para a direita, traz em seu corpo um padrão de grafismo não Karajá, me sendo informado por Idjaruma, filho do cacique Socrowé que o grafismo se trata de uma pintura da etnia Kamayurá, Kuikuro, Kalalapo ou Yawalapiti, etnias do Alto Xingú (Figura 65). Não se sabe ao certo.

Fato parecido foi registrado por (LIMA FILHO “e” SILVA, 2012) quando cita quatro denominações de desenhos de padrões que, por meio da presença de outros indivíduos, a influência externa pôde ter acontecido. Afirma-nos:

Pode ser, em outro exemplo, a indicação de contato interétnico<sup>15</sup> como se depreende da afirmação de Iracema Hakóti Karajá que ao nomear um grafismo afirma que o mesmo é uma pintura kamayurá (Xingu), como na imagem a seguir. (LIMA FILHO “e” SILVA, 2012)

A citação traz uma “notação científica” correspondente no artigo original de (LIMA FILHO “e” SILVA, 2012) que ressalta um dado importante:

Ela explicitamente diz que é em decorrência da presença de mulheres kamayurá na aldeia de Santa Isabel Morro, referindo-se a Mavirá e sua filha Kaimotí. LIMA FILHO e SILVA, 2012, p. 55).

**Figura 65.** Rapaz com pintura do Alto Xingú. Ao fundo, podemos ver o companheiro Vitor Andrade também pintado com grafismo



Fotos: Frederico Barbosa, 2022.

Na figura 66, padrão de grafismo chamado (*Otubunỹ*) na parte inferior do tórax e abaixo da pintura nas escápulas (*narihílubú*) faz referência ao casco do (tracajá). Ao fundo, Iwrraru estampa no tórax mesmo grafismo de um (*hàri*) javaé em 1981, citado por (TORAL *in* VIDAL, 2000, p. 199, foto 18 e fig. 10), com listas grossas horizontais. Confesso que visualizei três exemplares, um em Iwrraru, outro no cacique Sansão e outro em um dos rapazes no embarque da balsa (ver fig. 64 ultimo rapaz da esquerda para a direita) nessa dissertação.

Na figura 67, pintura de carimbo citado por (KRAUSE, 1911) (EHRENREICH, 1948) e (BAUDUS, 1962) descrito anteriormente. Podendo ver um exemplar desse padrão chamado de (*tòsò*), pintura de pica pau no rapaz (*bodú*) em “Dossiê das bonecas Ritxocò com foto de Rosani M. Leitão, em março de 2011”.

**Figura 66.** Padrão de grafismo chamado (*Otubunỹ*) na parte inferior do tórax e abaixo da pintura nas escápulas (*narihílubú*) faz referência ao casco do (tracajá). Ao fundo, Iwrraru estampa no tórax mesmo grafismo de um (*hàri*) javaé em 1981



Foto: Frederico Barbosa, 2022

**Figura 67.** pintura de carimbo citado por (KRAUSE, 1911) (EHRENREICH, 1948) e (BAUDUS, 1962) descrito anteriormente, podendo ser visto um exemplar desse padrão chamado de (*tòsò*) pintura de pica pau no rapaz (*bodú*)



Foto: Frederico Barbosa, 2022

Os desenhos Karajá não representam profundidade, perspectiva e são chapados, tornando-os possuidores de uma estética baseada em linhas e algumas áreas de preenchimento. (COSTA, Id, p. 88, 89) faz uma observação quanto a escolha alguns padrões por parte dos Karajá. “demonstrando maior interesse pelos padrões usados na pintura de corpo, ao representa-los no desenho livre como ao falarem a respeito deles, - decerto porque sua aplicação é mais ampla, enquanto os outros têm aplicação restrita à figura humana.” A antropóloga ainda conclui “um dos padrões ornamentais favoritos é a grega, com suas variantes; ao tempo que lá estivemos usavam-na indistintamente indivíduos de ambos os sexos e incluídos em diferentes grupos de idade”. Essa preferência destaca-se pela capacidade desses padrões e suas variações de possibilitarem a criação de desenhos praticamente infinitos, tão diversos que o próprio corpo humano não comportaria toda a variedade ao longo de uma vida, evidenciando a importância e direcionamento desses padrões para a cultura material do povo Karajá.

**Figura 68.** Na imagem vemos o embarque para a balsa feito de canoa.



Foto: Frederico Barbosa, 2022

**Figura 69.** Na imagem, o fotógrafo a pintura corporal nos indivíduos, observando a infinita variedade de desenhos e significados correlacionados



Foto: Vitor Andrade, 2022

**Figura 70.** Na imagem abaixo a nossa chegada de balsa em festa na Aldeia Santa Isabel, acompanhados de três pequenas canoas que se moviam a todo instante em frente à balsa.



Foto: Foto: Vitor Andrade, 2022

A pintura facial também pode ser vista de forma bastante diversa durante o período que lá me encontrei. As listras na horizontal e vertical ainda se aplicam com frequência, as mesmas listas citadas por (KRAUSE, 1911) anteriormente, descrevendo as listras finas que descem da sobrancelha a ponta do nariz, sendo cruzada por uma listra fina que a entrecruza em zigue zague. Na imagem abaixo (Figura 73), podemos ver Ixysé fazendo pintura corporal em Socrowé enquanto seu rosto está ornado com pintura de face semelhante à descrita pelo alemão há 112 anos a contar dessa data. Ao redor de seus lábios um formato elíptico contorna-os, projetado tanto para as extremidades do rosto quanto para a base do queixo. As duas listras que saem do canto da boca formam um pequeno retângulo, dividindo horizontalmente por uma pequena linha com formatos triangulares em zigue e zague, um grafismo conhecido como (*haru*).

Na (Figura 72), a pintura facial em seu estágio inicial foi registrada na casa de (Esõiru), filha de Kaymoti e irmã de Ixysé. A pintura estava sendo feita na face de seu filho, onde também, uma das filhas de (Esõiru), ornava um banquinho de madeira com grafismo. Esõiru é a mãe Iny do colega de projeto (Vitor Andrade). Muitos desses exemplares podem ser desenhados por listras mais singelas e menos elaborada em sua estética, em muitos casos, somente uma é representada. Observei diversos padrões já conhecidos pelos Karajá. É o caso da tradicional pintura rabo de quati, no qual se cobre a região do peito e da escápula, podendo ser contornado com listras finas. O desenho em cor preto e chapado, se encontram na altura do ombro e por baixo das axilas, em conjunto geralmente de uma geometrização de desenhos que desce pelo tronco. A maioria dos rapazes da aldeia Watau estavam usando esse padrão de grafismo. (Figura 75) mais adiante.

Um padrão de grafismo denominado de (*Otubunÿ*), ou, “metade do casco do jabuti” (LIMA FILHO e SILVA, 2012, quadro 2, pág. 57) é bastante difundido entre as pinturas corporais (Figura 77), confeccionado como estampa masculina e feminina. Observei alguns exemplares nesse período, podendo ser aplicado tanto na horizontal como na vertical. (Ver. Aspectos Históricos e Culturais do povo Karajá – Xambioá 2016, p. 63). Na imagem (Figura 71) Ixysé aplica grafismo de nome (*koè koè*). Esse termo é usado como uma das variações que podem ser resultantes de um só padrão, variações ainda maiores quando somadas a padrões já pré-existentes. Nesse sentido, (TORAL *in* VIDAL, 2000, p. 194/ 195) sugere que:

Cada desenho tem um nome, que pode ser alusivo a epónimos animais ou vegetais ("espinho", espécies de peixes ou pássaros etc.) ou então ter um 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 conjunto de padrões [...]

**Figura 71.** Ixysé aplica grafismo de nome (koè koè). Esse termo é usado como uma das variações que podem ser resultantes de um só padrão, variações ainda maiores quando somadas a padrões já pré-existentes



Foto: Frederico Barbosa, 2022

**Figura 72.** Pintura facial em seu estágio inicial foi registrada na casa de (Esõiru), filha de Kaymoti e irmã de Ixysé.



Foto: Frederico Barbosa, 2022

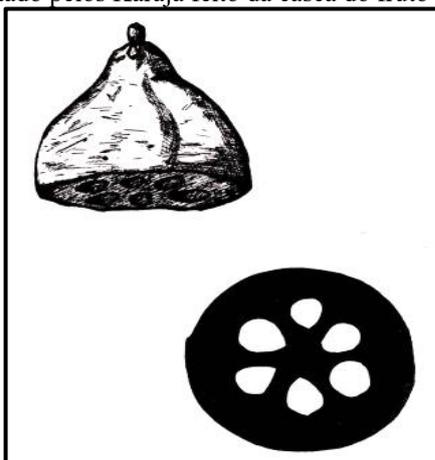
**Figura 73.** Ixysé fazendo pintura corporal em Socrowé enquanto seu rosto está ornado com pintura de face semelhante à descrita pelo alemão (Krause) há 112 anos a contar dessa data.



Foto: Frederico Barbosa, 2022

Os carimbos citados por (KRAUSE, 1911) e (BAUDUS, 1962) podem ser vistos em um exemplar que tive a oportunidade de fotografar. Trata-se de grafismo feito através de um negativo, as partes mais profundas, não transparece a superfície embebida em tinta, nesse caso, a ferramenta utilizada foi a casca do fruto do buriti (Figura 74 e 76). (COSTA, 1968, p. 94) chama esse motivo de “estilização floral”. Recebeu duas diferentes interpretações: seria o (*djoróarú*) ou rastro de raposa, ou então o desenho da onça (*alokoé*). O cacique Socrowé havia me relatado no primeiro campo sobre outra maneira de se produzir esse tipo de desenho no corpo, onde as pontas dos dedos da mão se juntam e consegue imitar a pele da onça pintada, um elemento da fauna que habita o universo Karajá.

**Figura 74.** Modelo de carimbo adotado pelos Karajá feito da casca do fruto do buriti.



Fonte; BAUDUS, 1962, p.24 fig. 11.

O cacique tradicional me repassa alguns conhecimentos sobre a pintura de listras finas em meninas (*hirari*), consiste em duas finas paralelas horizontalmente, de ombro a ombro, acompanhadas de dois pares na vertical descendo até a cintura. Esse padrão descrito por Socrowé é Karajá e Javaé, e somente meninas acima de cinco anos podem usar, cabendo a família a escolha do padrão.

Essas mesmas linhas verticais citadas acima no padrão feminino podem ser encontradas também na pintura masculina, entretanto, somente meninos (*weriri*) acima de cinco anos podem ser pintados. Esses mesmos grafismos foram citados em (KRAUSE, 1911, prancha 38), no detalhe, as listras descritas por Socrowé quanto à pintura de menina, podem ser vistas no garoto fotografado na obra do etnólogo alemão.

**Figura 75.** Pintura rabo de quati, pintura onde se cobre a região do peito e da escápula nas costas, podendo ser contornado com listras finas.



Foto: Frederico Barbosa, 2022

**Figura 76.** Carimbo adotado pelos Karajá feito da casca do fruto do buriti.



Foto: Frederico Barbosa, 2022

**Figura 77.** Um padrão de grafismo denominado de (Otubunỹ), ou, “metade do casco do jabuti”.



Foto: Frederico Barbosa, 2022

Genipabu, urucum e açafrão da terra são utilizados na confecção nas pinturas dos grafismos, estando inserido desde o processo educativo e culminando em regras de uso conforme a idade e gênero. Na (Figura 77) acima verificamos o desenho do padrão (*Otubunỹ*), citado anteriormente, também estampado no braço da moça (Figura 78) durante a apresentação dos iniciados no ritual do Hetohoky (ver também KUHANAMA, Ismael Karajá, et al. Goiânia, 1994, p. 40).

Juntamente com suas famílias, a cerimônia acontece com muitas danças e cantos de manhã bem cedo no qual tive a oportunidade de presenciar e fotografar. É uma cerimônia muito bonita, logo ao nascer do sol, as máscaras dão um toque de beleza na saída dos Latení que dá proteção aos Aruanãs em sua saída da casa das máscaras. Esse mesmo momento que presenciei desde o fim da noite passada e começo do dia, também foi descrito por (LIMA FILHO, 1994, p. 93) no qual antropólogo narra sua experiência ao etnografar o ritual por completo, acontecendo o ocorrido, poucos instantes atrás da saída das máscaras. O autor discorre:

Os três meninos estavam imóveis em suas esteiras, sentados no banquinho. Ao redor deles alguns parentes estavam sentados. Era a primeira participação dos brotyre. Brotyre é o nome com que os Karajá designam o conjunto de parentes bilaterais representados pelos “tios” e “avós” de ambos os lados [...] (LIMA FILHO, 1994, p. 93).

Na ocasião, em 2022, eu acompanhava a família de (Crehelure e Mahiru) e seu sobrinho (Wakahari).

Na sequência, outra pintura facial, porém diferente das tradicionais Karajá aparece. Trata-se de uma pintura onde formam-se símbolos no formato de uma seta, da menor para a maior, das extremidades da face e se convergindo para o canto do olho. Nesse conjunto, um semicírculo de traço mais grosso se forma, chegando a lateral do nariz passando sob os olhos (Figura 79) logo abaixo. Outro padrão incomum naquele momento que pude visualizar,

podendo ver somente esse exemplar, notei que se tratava de um desenho com formatos de losangos, estando os desenhos da figura geométrica dispostos individualmente um sobre o outro, enfileirados numa espécie de colunas de figuras de losangos. O desenho possui um orifício desenhado no centro de cada figura, possuindo a mesma forma da figura maior (Figura 80).

As duas últimas imagens trazem dois padrões bastante tradicionais. A (Figura 81) possui o nome de (*Walubro*), padrão usado por mulheres assim como me foi relatado. Nesse caso a pintura foi feita na filha de Mahiru. A (Figura 82) traz um grafismo chamado (*Txaõhai-òbirariti*), sendo estampado em muitas variantes, podendo ser desenhado no corpo do homem e da mulher, estampado por ventura também na cultura material. Na imagem, a pintura está estampada nas pernas de Ixysè, esposa do cacique ritual. Em conjunto podem ser vistos quatro listras grossas e quatro listras finas na parte inferior da perna de Ixysè, juntamente com a pintura de joelhos, consistindo em listra grossa e totalmente preenchida na cor preto, replicadas nas bonecas ritxocò. Esse modelo pude ver somente em mulheres. Os homens geralmente pintam somente as grossas em contagem de três listras somente. Verifiquei casos mais esporádicos em que mulheres estavam pintadas somente com três listas na parte inferior da perna, porém, majoritariamente é como foi descrito anteriormente nesse mesmo parágrafo. A figura (83) é um grafismo chamado (*komitá ruèru*), como me foi informado por Crehelure, e está estampado nas pernas da filha caçula de Mahiru. Logo abaixo na última figura (84), podemos ver o padrão de grafismo estampado na moça, pintura feita durante o encerramento do ritual Hetohoky em março de 2022.

**Figura 78.** Desenho do padrão (*Otubunỹ*)



Foto: Frederico Barbosa, 2022

**Figura 79.** Pintura facial onde forma-se símbolos no formato de uma seta, da menor para a maior, das extremidades da face e se convergindo para o canto do olho.



Foto: Frederico Barbosa, 2022

**Figura 80.** desenho com formatos de losangos, estando os desenhos da figura geométrica dispostos individualmente um sobre o outro, enfileirados numa espécie de colunas de figuras de losangos.



Foto: Frederico Barbosa, 2022

**Figura 81.** Padrões bastante tradicionais, possui o nome de (*Walubro*), padrão usado por mulheres, nesse caso a pintura foi feita na filha de Mahiru



Foto: Frederico Barbosa, 2022

**Figura 82.** Grafismo chamado (*Txaðhai-òbirariti*), sendo estampado em muitas variantes, podendo ser desenhado no corpo do homem e da mulher, estampado por ventura também na cultura material



Foto: Frederico Barbosa, 2022

**Figura 83.** Grafismo chamado (*komitá ruèru*), e está estampado nas pernas da filha caçula de Mahiru.



Foto: Frederico Barbosa, 2022

**Figura 84.** grafismo estampado na moça – figura 83 -, pintura feita durante o encerramento do ritual Hetohoky em março de 2022.

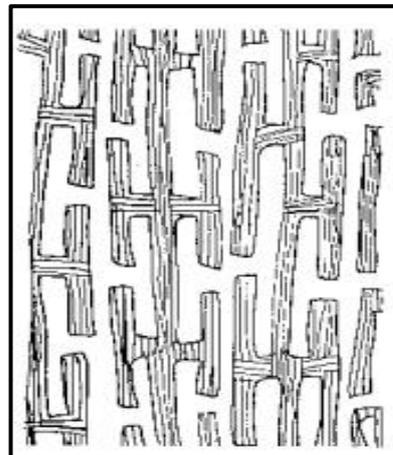


Foto: Frederico Barbosa, 2022

## 6 CONCLUSÕES E NOVOS RUMOS DE PESQUISA

Encurralado pela sociedade neobrasileira envolvente que, pouco a pouco, avança sobre suas terras, o Karajá vê-se cada dia mais cooptado como mão-de-obra marginal e coletara, acentuando a sua já natural tendência fluviátil. Orbitando à volta de um mundo que, sem absorvê-la, esfacelou seu universo cultural, a sociedade Karajá encontra-se em um agudo processo de perda de identidade, imergindo no alcoolismo, na apatia e na violência. (TEIXEIRA 1983) p. 226-227 (artigo sobre a tapiragem das plumárias Karajá).

Não seríamos capazes de determinar a vasta gama de grafismo produzida pelos Karajá. Um universo de linhas em formatos variados identifica um infinito de simbolismo e representação por parte das artes desde as primeiras expedições que mantiveram certo contato temporário com o povo da bacia do Rio Araguaia (Karajá). Por meio das produções e correlações com o meio cultural e neocolonial, as artes desempenham papel importante que culmina no gosto pela estética e nas suas funcionalidades no meio social, colocando o/a pesquisador/a em face da diversidade nas artes e seus significados, percorrendo assim sentidos, utilidades, símbolos e materialidades, dedicando-se na interpretação dos mesmos.

O estudo da cultura material e das artes no corpo foi se solidificando e interferindo significativamente nos vários campos de trabalho da Antropologia, tornando-se uma temática de interesse para a compreensão da organização social e arranjos de produção. No campo das artes, a cultura material intersecciona elementos que problematizam a produção de conhecimento antropológico tais como: continuidade/mudança, memória, gênero, corpo, classe, papéis sociais, lugares, técnicas e identidade.

Nas últimas décadas, o surgimento de estudos mais críticos contribuiu para a redução das análises de semelhanças, até então extensas em proporções significativas, rompendo a influência culturalista em busca de padrões culturais como previa (BENEDICT, 2013, p. 43) “Todavia, o trabalho do antropológico tem se dedicado predominantemente à análise de traços culturais, e não ao estudo de culturas como conjuntos articulados”, ou seja, estudos com objetivos de etnografias em campos mais específicos de investigação, com trabalho de coleta de dados de forma mais participativa.

Em dias atuais, a Antropologia não busca traços culturais ou essência da cultura e nem se prende a mera interpretação, embora ela faça parte do processo, numa postura de diálogo intercultural, o que se atenta é sobre os sentidos e significados das narrativas sob a produção artística de um/a determinado/a artista, referenciado/a pela ordem cultural que lhe move no mundo. A produção dos objetos ou coisas, como quer (INGOLD, 2012) vazam seus sentidos. A cultura material, pois, está engendrada na organização social e empenha papel importante na produção de sentidos e categorias.

Ao analisar o vasto material sobre o povo Iny, pude perceber o infinito de informações que contém suas histórias de luta e bravura para se fixar nas regiões onde se encontram, fazendo da internalização de mudanças, considerações resilientes e externando suas artes como ferramenta poderosa de manifestação dos saberes. As mulheres Karajá traduzem toda essa força de internalização, principalmente nas bonecas Ritxocò, saberes ancestrais que as coloca em posição de liderança familiar e aceitação frente às novas configurações socioeconômicas que seu povo atravessa. Os ritos e mitos atravessam a história como pilares importantes na sustentação das representatividades, oferecendo a partilha desses saberes tão orientador as mudanças quanto à cultura material.

Sabendo que algumas categorias de arte se modificaram mais que outra e nesse sentido, como afirma (COSTA, 1968, p.111), seriam agrupamentos de categorias em evolução por igual ou seriam categorias individuais que solidificaram ao contrair essas mudanças e, assim, continuar sendo produzidas, entretanto, em outros moldes?

Estudando sobre as primeiras etnografias e seus relatos e imagens que registraram a cultura Karajá no passado, pude perceber por parte dos etnólogos uma fundamentação profunda nas artes para que pudessem escrever sobre o povo Karajá. Objetos que contam histórias e atravessam o tempo nas variadas modalidades e formas transformando-se em novas estéticas e variações, esses objetos traduzem o passado e podem contribuir para o entendimento nas novas configurações na estrutura social. É o caso das bonecas de cerâmica e os rituais.

É nesse sentido que procurei observar e registrar as pinturas de grafismo que se sustentam nos objetos e nos indivíduos carregados de significados e atribuições para, assim, fazer os registros quanto a certos padrões de desenhos e analisa-los com ajuda dos autores que escreveram nessa mesma linha. Percorri o caminho histórico do grafismo desde o início, onde os documentos podem alcançar, na tentativa de colocar nesse trabalho imagens recuadas no tempo, descortinando parte dos desenhos e discussões que eram atribuídos e adotados no passado e quais continuam a ser usadas ao dar ornamento e significado aos objetos e o Karajá em si nos dias de hoje.

Procurarei aprofundar o campo de pesquisa baseando-me nos autores aqui estudados quanto aos desenhos e as artes Karajá, para produzir um projeto de Doutorado no assunto em que possa algum dia percorrer de forma presente meus olhos nas peças originais coletadas pelos etnólogos de Leipzig e Berlim em seus respectivos museus. Entendemos que esses desenhos são tão dinâmicos quanto à cultura material e suas conectividades com o pertencimento, a estética e a percepção da identidade Iny. Espero poder contar com a ajuda

novamente desse povo extraordinário na recepção e únicos em suas manifestações simbólicas por meio de suas artes.

Os dois campos foram de extrema importância quando se fala em etnografia participativa. Meus interlocutores puderam, em contra partida, me auxiliar a estabelecer ligação direta com os artistas e seus trabalhos, verificando de perto suas tradições no campo das artes e na organização social, mesmo sendo de maneira superficial por entender que um prazo maior poderíamos mergulhar mais afundo com a humildade de aprender em seu universo tão complexo e repleto.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, FRANCISCO Edviges e Adriano Dias Gomes Karajá (Orgs.) **Aspectos Históricos e Culturais do povo Karajá – Xambioá**. Campinas/SP: Pontes Editores, 2016, 103p.

AZZAN Junior, Celso. **Antropologia e interpretação**: explicação e compreensão nas antropologias de Lévi – Strauss e Geertz – Campinas, SP. Editora da Unicamp, 1993, pp 186.

BALDUS, H. 1936 Licocós - **As bonecas dos Carajás**. Rio de Janeiro: Revista Espelho, dezembro, (xerox, s/p).

BALDUS, H. 1937. **Ensaio de Etnologia Brasileira**.pdf

\_\_\_\_\_ 1948. **As tribos da bacia do Rio Araguaia**. Revista do Museu Paulista.

\_\_\_\_\_ 1961/62. **Os carimbos dos índios do Brasil**. Revista do Museu Paulista, vol XIII, São Paulo. 84 págs.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**; tradução Zulmira Ribeiro Tavares – São Paulo: Perspectiva, 2008 – 5. Ed. – (Debates; 70/ dirigido por J. Guinsburg).

BOAS, Franz. **Arte primitiva**. Petrópolis: Vozes, 2014.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. 1988. “A presença do autor e a Pós-modernidade na antropologia”. *Novos Estudos CEBRAP*, (21):133-157.

CAMPOS, S. L. **Bonecas Karajá: apenas um brinquedo?** Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 12: 233-248, 2002.

CHANG, Whan. Reru - **Figuras em cordéis dos índios Karajá**. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1998. ix, 130 p. Dissertação: Mestre em História da Arte (Antropologia da Arte). Disponível em <http://www.etnolinguistica.org/tese:whan-1998>

\_\_\_\_\_ **Ritxoko: A voz visual das ceramistas Karajá** / Chang Whan. -- Rio de Janeiro: UFRJ / EBA / PPGAV, 2010. x, 205 f.: il.; 31 cm. Disponível em; <http://www.etnolinguistica.org/tese:whan-2010> (Tese de Doutorado).

COSTA, Maria Heloisa Fenelon, **A arte e o artista Karajá**. Fundação Nacional do Índio, Departamento Geral de Planejamento Comunitário, Divisão de Estudos e Pesquisas, 1978, 196 p.

COSTA, Maria Heloisa Fenelon. **O Realismo na Arte Karajá**, 1958. Curitiba, Anais da III Reunião Brasileira de Antropologia; 10 a 13 de fevereiro de 1958, pp 61-75.

COSTA, Maria Heloisa Fénelon. **O corpo e a máscara entre os karajá**, 1985, pp. 67 a 74. (Artigo da FUNARTE; Instituto Nacional de Artes Plásticas).

DONAHUE JR, George Rodney. **Os Karajá encontram os Tapirapé**, 1980. Arquivos de anatomia e antropologia. VOLUMES IV E V - 1979/80, p. 217-21. Anos IV e V. RIO DE JANEIRO – BRASIL. [http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Adonahue-1980Karajá/Donahue\\_1980\\_OsKarajáEncontramOsTapirape.pdf](http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Adonahue-1980Karajá/Donahue_1980_OsKarajáEncontramOsTapirape.pdf)

DONAHUE JR., George Rodney – **A contribution to the ethnography of the Karajá Indians of Central Brazil**. Fairfax, University of Virginia, 1982. PhD dissertation.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. **Nem tudo está perdido!** Coleções de ritxoko em museus da Alemanha. pp. 150 a 177. Tesouros Iny - Karajá [E-book] / organizador, Manuel Lima Filho. – Goiânia: Cegraf UFG, 2021. 490 p.: il. - (Coleção Epistemologias). Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/688/o/tesourosIny-Karajá.pdf>

EHRENREICH, Paul. **Contribuições para a etnologia do Brasil**. Revista do Museu Paulista, Nova Série, Vol. II São Paulo, 1948.

**ESCARIFICAÇÃO e tatuagem entre os índios do Brasil** (humboldt, revista para o mundo luso-brasileiro) [http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Abaldus-1962-escarificacao/Baldus\\_1962\\_EscarifTatuagem\\_OCR.pdf](http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Abaldus-1962-escarificacao/Baldus_1962_EscarifTatuagem_OCR.pdf) (biblioteca digital Curt Nimuendaju)

FARIA, L de Castro. **A Figura Humana na Arte dos Índios Karajá**, Rio de Janeiro: Universidade do Brasil - Museu Nacional, 1959.

FORTIS, Paulo. **O nascimento do desenho**: uma teoria Kuna do corpo e da pessoa. Tradução Diego Madi Dias. Enfoques - Revista dos Alunos do PPGSAUFRJ, v.12(1), junho 2013. [online]. pp. 66 - 93. Disponível em: [http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12\\_1](http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12_1), acesso em: 10/06/2021, 23/07/2021, 18/07/2023.

FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. **A arte e seus materiais**; arte e corpo: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros. - Rio de Janeiro: FUNARTE. INAP, 1985. 108 p. il. color. (Artigos).

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1989.

GELL, Alfred, 1945-1997. Arte e agência: **Uma teoria antropológica**. São Paulo, Ubu editora, 2018, 400 pp.

GOMES, Alexandre Oliveira e OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. **A construção social da memória e o processo de ressignificação dos objetos no espaço museológico**. Revista de Museologia e patrimônio. Rio de Janeiro, v .3 n. 2, p. 42-55, jul/dez 2010.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. **Coleções e expedições vigiadas**: os etnólogos no conselho de fiscalização das expedições artísticas e científicas no Brasil. Ed. Hucitec/Anpocs, São Paulo. 1998.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2003. 3ª Edição, 2017.

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

IBGE. **Instituto Brasileiro de Geografia e estatística**. Disponível em; <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/22827-censo-demografico-2022.html?edicao=37417> acesso em; 09/05/2023, 09/08/2023.

KARAJÁ, José Hani. **As madeiras e seus usos no universo sócio-cultural do povo Iny**. Dissertação de Mestrado em Ciências do Ambiente (2015), pp. 82. Palmas/TO, (UFT).

KEESING. Felix M. **Antropologia Cultural**, (Vol I). Ed. Fundo De Cultura – Rio de Janeiro, 1961. 340 págs.

KOENIGSWALD, Gustav von, 1908, **Die Carajá-Indianer**, Globus, 94 (14: 223) Braunschweig. Globus: Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde XCIV, Nr. 14, p. 217-223; Nr. 15, p. 232-238

KRAUSE, Fritz. 1911 a. **In den Wildnissen Brasiliens**, Leipzig. 1940-1944, Nos sertões do Brasil, Revista do Arquivo Municipal, São Paulo, vol. 66 a 95.

\_\_\_\_\_ 1911 b. **Die Kunst der Karajá – Indianer** (staat Goyaz, Brasilien). Baesler – Archiv II (1): 1-31, Berlim e Leipzig.

LAGROU, Els. 2007. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica** (Kaxinawa, Acre), Rio de Janeiro.

LAGROU, Els. **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas**. ed. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Ltda, 2013. p. 139-162.

LANE, Frederico. **Cachimbo dos Índios karajá**. Revista do Museu Paulista, 1950. Nova Série Vol. IV. pp. 331-338

LEITÃO, Rosani Moreira. **As bonecas de cerâmica iny-karajá e a pedagogia das ceramistas mestras**, pp. 291 a 344. Tesouros Iny - Karajá [E-book] / organizador, Manuel Lima Filho. – Goiânia: Cegraf UFG, 2021. 490 p.: il. - (Coleção Epistemologias). Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/688/o/tesourosIny-Karajá.pdf> acesso em; 13/04/2023.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Tradução de Wilson Martins. São Paulo: Anhembi, 1957.

LEVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem** / Claude Lévi Strauss; tradução: Tânia Pellegrini – Campinas, SP: Papyrus, 1989.

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

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. **O desencanto do Oeste: memória e identidade do médio Araguaia**. Goiânia, Editora da UCG, 2001.

LIMA FILHO, M. F.; LIMA, Nei C. de; LEITÃO, R. M.; SILVA, T. C. da. **Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia**. Goiânia: IPHAN, 2011.

LIMA, Filho, Telma Camargo da Silva. **A arte de saber fazer grafismo nas bonecas karajá**, Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 38, p. 45-74, jul./dez. 2012.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. **O grafismo Karajá na perspectiva dos Karajá de Aruanã (GO)**. Relatório Técnico UFG/IPHAN, 2010.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira “**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.

MACHADO, Othon Xavier de Brito. **Os Carajá**. Con. Nac. de Proteção aos Índios, Pub. n. o 104, Rio de Janeiro, 1947.

MELATTI, Julio Cezar. **Índios do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2007.

MELO, Luis Gonzaga de. **Antropologia cultural. Iniciação, teorias e temas**. Petrópolis, vazes, 1987. 528 p.

NAVARRO, Cordélia Eloy de Andrade. “**O Desenho e o Artista**”. Rio de Janeiro, 1955, pp. 94. (Tese apresentada ao concurso para o provimento do cargo de Professor Catedrático da cadeira de Desenho Artístico, (2ª cadeira), da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil).

NUNES, Eduardo Soares. **Transformações karajá** os “antigos” e o “pessoal de hoje” no mundo dos brancos. Brasília, 2016, pp 609. Tese de doutorado.

OLIVEIRA, Haroldo Cândido. **Índios e Sertanejos do Araguaia**; diário de viagem. Ed. Melhoramentos, 1950. pp, 5-99. São Paulo.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. **Antropologia e Filosofia: Estética e Experiência** em Clifford Geertz e Walter Benjamin. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 209-234, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/yhPtJtY655GhwbjnCdy4Hvg/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em; 11/07/2023.

PASSETTI, Dorothea Voegeli. Lévi-Strauss, **antropologia e arte: minúsculo – incomensurável**. São Paulo: Edusp: Educ, 2008 PEIXOTO, Fernanda Áreas. Lévi-Strauss no Brasil: a formação do etnólogo.

PERET, João Américo. **Mitos e lendas karajá**; inã son wéra. Rio de Janeiro, 1979. 102p. ilustr.

PETSCHLIES. E. **As redes da etnografia alemã no Brasil (1884-1929)**, 2019 (Tese de doutorado).

POLECK, L. (Org.) **Adornos E Pintura Corporal Karajá**. Goiânia: FUNAI / UFG. 1994.

POLLAK, M. "**Memória e identidade social**". Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, p. 200-215.

PRICE Sally, **Arte Primitiva em Centros Civilizados**. Tradução; Inês Alfano – Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 2000.

RADCLIFFE-Brown: **Antropologia**-São Paulo: Ática, 1978. Org. Júlio Cesar Melatti. pp,193.

RIBEIRO, Berta G. **Arte Indígena, linguagem visual**. São Paulo: ed. Da Universidade de São Paulo, 186 págs. 1989.

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

RIBEIRO, Darcy, **O processo civilizatório**, Rio de Janeiro, ed. Civilização brasileira, 1968. Suma etnológica brasileira, Vol 3. Arte Índia. Edição atualizada do Handbook of South American Indians. Darcy Ribeiro (Editor) et alii.

RIBEIRO, Darcy (editor) **Suma Etnológica Brasileira** Vol. 3: Arte índia, p. 119-148 Vozes, Finep. Vidal, Lux & Regina A. Polo Müller.

RIBEIRO, Darcy (editor) **Suma Etnológica Brasileira** Vol. 3: Arte índia, p. 29-64 Vozes, Finep.

RODRIGUES, Patricia de Mendonça. **Transformando dor em arte: o ofício das ceramistas karajá como forma de resiliência histórica**. Em: Telma Camargo da SILVA (Org.). Ritxoko. Goiânia: Cãnone Editorial. pp. 15-47.

RUTH, Benedict. **Padrões de cultura**; tradução de Ricardo A. Rosenbusch. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. – (Coleção Antropológica).

SALZANO, Francisco M. **A ANTROPOLOGIA NO BRASIL: É A INTERDISCIPLINARIDADE POSSÍVEL?** Revista de Antropologia, v.1, n.1, p. 12 – 27, ano (2009). <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/133/197> acesso em 19/04/2023.

SAMPAIO-SILVA, O. Herbert Baldus: vida e obra — **Introdução ao indigenismo de um americanista teuto-brasileiro**. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia. S. Paulo, 2:91-114, 1992.

SAHLINS, Marshall. **O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I)**. Mana, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 41-73, abr., 1997.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2013.

SEEGER, Anthony. **Os índios e nós**: Estudos sobre sociedades tribais brasileiras pp. 41-57, 4 quadros Rio de Janeiro: Campus.

SILVA, Maria do Socorro P. **A Situação Sociolinguística dos Karajá de Santa Isabel do Morro e Fontoura**. Brasília: FUNAI – DE – DOC, 2001.

TAINACAN. **Plataforma de repositórios flexíveis de coleções digitais**. Tabela dos mitos do Povo Iny da Ilha do Bananal. Media Lab UFG, acervo digital do museu antropológico.

Disponível em; <https://museu.ufg.br/n/124848-plataforma-tainacan> (Acesso em; 02/03/2022, 05/04/20022, 04/08/2023).

TAVEIRA, E. (1982). **Etnografia da Cesta Karajá**. Goiás: Coleção Teses Universitárias, Ed. da Universidade Federal de Goiás.

TEIXEIRA, Dante Luiz Martins. **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. The traditional artisan and his role in contemporary society. Textos de Berta Ribeiro e outros. Rio de Janeiro, FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore. 1983. 253 p.

TEIXEIRA, Dante Luiz Martins. **Um estudo da etnozoologia Karajá**, 1983. 227 pp.

TORAL, André Amaral. **Cosmologia e sociedade Karajá**, 1992. Museu Nacional, Rio de Janeiro. Teses de Doutorado.

TORAL, André Amaral. **Pintura Corporal Karajá Contemporânea**. Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética. Studio Nobel, FAPESP, EDUSP, São Paulo, 2000

ULRICH, Otto Willi. Índios; **História de uma grande nação** (1938) pp, 168. Casa editora de obras científicas Ltda. Rio de Janeiro. (Fonte: Biblioteca Curt Nimuendajú).

VELTHEN, Lucia Hussak Van. **O belo é a fera**. A estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: assírio e Alvin, 2003.

VELTHEN, Lucia Hussak Van. **O objeto etnográfico é irredutível?** Pistas sobre novos sentidos e análises. IN: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas (v.7, n.1, jan.-abr. 2012). Belém: MCTI/MPEG, 2012, p.51-66.

VELTHEN, L. H. V. **Homens, Guaribas, Mandiocas e artefatos**. Alguns sentidos da pintura corporal entre os Wajana (Wayana). In: SEVERI, C.;

VELOSO Jr. Crenivaldo Regis. **O “artesanato da produção acadêmica”**: histórias, coleções e saberes na trajetória de Heloisa Fénelon/ Crenivaldo Regis Veloso Júnior. – Rio de Janeiro, 2021. 441 fls. (Tese de Doutorado).

VIDAL, L. (Org.) 1992 **Grafismo Indígena**. São Paulo: Studio Nobel/ Edusp, FAPESP.

VIDAL, Lux (org.) - **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética** (Vidal 2000)– 2ª ed. – São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **“O nativo relativo”**. In: Mana 8(1), 2002a, 113-148.

WAGLEY, Charles & Eduardo Galvão. Data: 1948. Título: **The Tapirapé**. Detalhes: Steward, Julian H. (ed.) Handbook of South American Indians Steward, Julian H. (ed.) Handbook of South American Indians Vol. 3: The tropical forest tribes, p. 167-178. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 143 Washington: Government Publishing Office  
Extraído do volume 3 (1948) do Handbook of South American Indians.

Disponível para download em <http://www.etnolinguistica.org/hsa>

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo, Cosac Naify, 2010. 256 pp.

ZOLADZ, Rosza W. vel. **Desenho espontâneos karajá**, Rio de Janeiro: Editora Universitária Santa Úrsula, 1987.