



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

**COM QUANTOS PAUS SE FAZ UMA BONECA? – “ENTALHES” DE
UMA ETNOGRAFIA DA BONECA DE MADEIRA KARAJÁ**

GUSTAVO DE OLIVEIRA ARAÚJO

**GOIÂNIA
2016**

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS 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 nº 9610/98, 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.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐
Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Nome completo do autor: Gustavo de Oliveira Araújo

Título do trabalho: **COM QUANTOS PAUS SE FAZ UMA BONECA? – “ENTALHES” DE UMA ETNOGRAFIA DA BONECA DE MADEIRA KARAJÁ**

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Gustavo de Oliveira Araújo

Data: 05 / 01 / 2017

Assinatura do (a) autor (a) ²

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

²A assinatura deve ser escaneada.



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

**COM QUANTOS PAUS SE FAZ UMA BONECA? – “ENTALHES” DE
UMA ETNOGRAFIA DA BONECA DE MADEIRA KARAJÁ**

GUSTAVO DE OLIVEIRA ARAÚJO

Dissertação apresentada como exigência para a obtenção do título de mestre em Antropologia Social ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás.

Linha de Pesquisa: **Etnografia dos patrimônios, memórias, paisagens e cultura material.**

Orientador: Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho.

GOIÂNIA
2016

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

Araújo, Gustavo de Oliveira

COM QUANTOS PAUS SE FAZ UMA BONECA? – “ENTALHES” DE
UMA ETNOGRAFIA DA BONECA DE MADEIRA KARAJÁ [manuscrito]
/ Gustavo de Oliveira Araújo. - 2016.

xi, 140 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, 2016.

Bibliografia.

Inclui siglas, mapas, fotografias.

1. Arte. 2. Karajá. 3. Museu. I. Ferreira Lima Filho, Manuel, orient.
II. Título.

CDU 572



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

ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
GUSTAVO DE OLIVEIRA ARAÚJO

Aos 15 dias do mês de agosto de 2016, às 14 horas, na Sala de Defesas da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, realizou-se a sessão de julgamento da Dissertação de Mestrado do mestrando **GUSTAVO DE OLIVEIRA ARAÚJO**, intitulada *Com quantos paus se faz uma boneca? – “entalhes” de uma etnografia da boneca de madeira Karajá*. A Banca Examinadora foi composta pelos seguintes Professores Doutores: Manuel Ferreira Lima Filho (UFG/presidente), Luis Felipe Kojima Hirano (FCS/UFG), Edmundo Marcelo Mendes Pereira (MN/UFRJ) e Janine Helfst Leicht Collaço (suplente – FCS/UFG). O candidato apresentou o trabalho, os examinadores o arguíram e ele respondeu às arguições. Às ~~14h~~ 15 horas, a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão reservada, pela qual foram atribuídos ao mestrando os seguintes resultados:

☒ **Aprovado** () Reprovado

Dr. Manuel Ferreira Lima Filho Manuel Ferreira Lima Filho

☒ **Aprovado** () Reprovado

Edmundo Marcelo Mendes Pereira Edmundo Marcelo Mendes Pereira

☒ **Aprovado** () Reprovado

Dr. Luis Felipe Kojima Hirano Luis Felipe Kojima Hirano

() **Aprovado** () Reprovado

Dr.^a Janine Helfst Leicht Janine Helfst Leicht

Resultado Final Aprovado

Reaberta a sessão pública, o presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata, que vai assinada por mim, Aline David dos Santos, secretária do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, e pelos membros da Banca Examinadora.

Aline David dos Santos Aline David dos Santos

Téc. em Assuntos Educacionais
FCS / UFG
Matrícula SIAPE: 3466036

Sumário

Lista de ilustrações	ii
Lista de mapas	iv
Lista de abreviaturas e siglas	v
Nota sobre a grafia do idioma nativo	vi
Agradecimentos.....	viii
Resumo.....	xi
Introdução	1
Capítulo I – “Dois dedos de prosa” - O Museu Antropológico e sua interlocução com os Karajá.....	6
1.1 Museu Antropológico da UFG: o sertão se moderniza.....	7
1.2 História de uma “afetação” ou sujando os pés com a terra alheia.....	20
Capítulo II – Da casca ao cerne – As <i>awa-awa</i> e a cultura material Karajá.....	35
Capítulo III – “É uma cobra, é um pau, é João, é José”: a arte e o artista Karajá.....	55
3.1 “São as águas de março fechando o verão” – um passo, uma ponte e a promessa de um aprendizado.....	59
3.2 “É uma cobra, é um pau” – quando a madeira serpenteia e ganha forma.....	72
3.3 “É um resto de toco” – matérias-primas, classificações e tipologias da <i>awa-awa</i>	83
Capítulo IV – O acervo de <i>awa-awa</i> do Museu Antropológico.....	93
Reticências... nunca ponto final	129
Referências	136

Lista de ilustrações

Figura 1: Carta-convite para a inauguração do Museu Antropológico.....	12
Figura 2: UFG cria Museu para estudar a vida do índio.....	13
Figura 3: Ofício ao diretor do Museu Paraense Emílio Goeldi.....	14
Figura 4: Coleta de material para Museu do Índio começará na terça.....	15
Figura 5: Exemplares de objetos salvaguardados no MA/UFG.....	22
Figura 6: Algumas <i>awa-awa</i> pertencentes ao acervo do MA/UFG.....	23
Figura 7: Um exemplar de <i>awa-awa</i> com sua respectiva documentação museológica.....	24
Figura 8: Aldeia Santa Isabel do Morro vista a partir do rio.....	26
Figura 9: Banco zoomorfo e colheres zoomorfas desenhados por Ehrenreich.....	40
Figura 10: Exemplares de objetos fotografados ou desenhados por Fritz Krause.....	42
Figura 11: <i>Awa-awa</i> fotografada por Krause.....	43
Figura 12: Bonecas de madeira com destaque na prega ventral (<i>hawyky iweyry</i>).....	51
Figura 13: Nota publicada no jornal Correio Paulistano em 03/04/1960.....	53
Figura 14: Isarire Karajá visitando a RTE/MA.....	57
Figura 15: <i>Awa-awa</i> visualizada por Isarire Karajá.....	58
Figura 16: Rafael trabalhando em uma <i>mayrè</i>	60
Figura 17: Bonecas selecionadas por Isarire Karajá na RTE/MA	64
Figura 18: Isarire Karajá classificando as bonecas de madeira.....	65
Figura 19: Martim-pescador.....	71
Figura 20: Idjahuri Karajá extraindo a peça de madeira para a confecção da	

boneca.....	75
Figura 21: Instrumentos de trabalho.....	76
Figura 22: Idjahuri Karajá iniciando o entalhe da boneca.....	77
Figura 23: Idjahuri Karajá entalhando os membros inferiores.....	78
Figura 24: Idjahuri Karajá dando forma ao rosto da boneca.....	79
Figura 25: Idjahuri Karajá entalhando o tórax da boneca.....	80
Figura 26: Idjahuri Karajá conferindo a <i>awa-awa</i> que eu fiz.....	80
Figura 27: Idjahuri Karajá tdando acabamento na boneca.....	81
Figura 28: Extração e aplicação da tinta de urucum.....	84
Figura 30: Feitio da tinta preta com <i>ixarurina</i>	85
Figura 31: Representação de uma mulher com adornos característicos.....	86
Figura 32: Tipologia de <i>awa-awa</i> conforme classificação de Isarire Karajá.....	89
Figura 33: Um exemplo de variação estilística entre duas <i>awa-awa</i>	90
Figura 34: Loja Abadalla no Mercado Central de Goiânia.....	130
Figura 35: Casais de Aruanãs. Loja Abdalla – Mercado Central.....	131
Figura 36: Bonecas de madeira vendidas na loja Abdalla – Mercado Central.....	132

Lista de mapas

Mapa 1: Rio Araguaia e Ilha do Bananal.....	28
Mapa 2: Aldeias Javaé e Karajá.....	29

Lista de abreviaturas e siglas

CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
DAS – Departamento de Antropologia e Sociologia
DCS – Departamento de Ciências Sociais
ERX – Expedição Roncador Xingu
FAPEG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás
FBC – Fundação Brasil Central
FCHF – Faculdade de Ciências Humanas e Letras
FCS – Faculdade de Ciências Sociais
FUNAI – Fundação Nacional do Índio
ICHL – Instituto de Ciências Humanas e Letras
IGPA – Instituto Goiano de Pré-história e Antropologia
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MA/UFG – Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás
MAE/UFPR – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná
MAE/USP – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo
MN – Museu Nacional
MPEG – Museu Paraense Emílio Goeldi
P.I.X – Parque Indígena do Xingú
PPGAS – Programa de Pós Graduação em Antropologia Social
PRPI – Pró-reitoria de Pesquisa e Inovação
PRPPG – Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação
PUCGO – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
RTE/MA – Reserva Técnica Etnográfica do Museu Antropológico
SEDUCE – Secretária de Estado de Educação, Cultura e Esporte do Estado de Goiás
SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFG – Universidade Federal de Goiás
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Nota sobre a grafia do idioma nativo

O povo Karajá, ou *Inĩ* como se autodenominam, tem como idioma o *inĩrybè* (pronuncia-se inãribé), cuja principal característica é a marcação de gênero para diferenciar a fala entre homens e mulheres. Quanto aos sons das letras e vogais, a lista a seguir esclarece a pronúncia de alguns fonemas:

è corresponde ao “é” do português, tal como na palavra “céu”.

ò corresponde ao “ó” do português, tal como na palavra “nó”.

ã corresponde a um som similar ao “ã” do português, porém mais aberto. (Nunes, 2002, p.iv)

r corresponde ao “r” do português, tal como na palavra “caro”.

h corresponde ao “rr” do português, estando no meio da palavra, tal como “varrer”. Se estiver no início da palavra, tem som de “r” tal como “rato”.

k antes das vogais “a”, “o” e “u” funciona como o “c” em língua portuguesa. Quando está antes das vogais “i” e “e” tem funciona como o “qu” da língua portuguesa, tal como “casa” e “quero”.

s corresponde ao “th” do inglês, tal como na palavra “thousand”. (Rodrigues, 2008, xiv).

w corresponde ao “u”, tal como no nome “Wesley”.

y é uma “vogal central, fechada, um pouco alta e não arredondada” (Lima Filho, 1994, p. 16,).

ỹ que “corresponde ao ã do português, na palavra anjo (Lima Filho, 1994, p. 16)

x corresponde ao “ss” se estiver no meio da palavra, tal como “massa”. Se estiver no início da palavra tem o som de “s” tal como “semana”.

O *inĩrybé* possui a peculiaridade de ter uma variação de fala e escrita marcada pela diferença de gênero,

geralmente caracterizada pela inserção, na fala feminina, de uma consoante (majoritariamente o “k”, mas também o “n” e o “tx”), onde há um encontro vocálico na fala masculina (ou no caso de algumas palavras iniciadas com vogais). Por

exemplo: “estrela” é *taina* na fala masculina e *takina* na fala feminina; “capivara” é *uè* na fala masculina e *kuè* na fala feminina; “filho(a)” é *riorè* na fala masculina e *ritxorè* na fala feminina. Os nomes pessoais também sofrem tal inflexão de gênero. Homens falam *Maurehi*, mulheres falam *Makurehi*; homens falam *Minauari*, mulheres falam *Minakukari*. (Nunes, 2012, p.iv)

No texto que segue, usarei poucas palavras em *inĩrybè*, sendo em maior recorrência as palavras: *awa-awa* (ou *kawa-kawa*, na fala feminina), referindo-se às bonecas de madeira, e *ritxoo* (ou *ritxko*, na fala feminina) como chamam as bonecas de cerâmica. Para além desses dois termos, usarei o termo *Inĩ* (Karajá) em algumas ocasiões, bem como *Berohokĩ* (grande rio, em referência ao rio Araguaia). Optei por usar a grafia utilizada pelos homens por ser as *awa-awa* majoritariamente uma arte executada por homens, bem como pelo ato de meus interlocutores serem todos homens. Toda referência feita no idioma nativo estará em itálico e quando se fizer necessário virá acompanhado de uma nota de rodapé explicando o que significa, com exceção dos nomes próprios os quais serão escritos sem nenhuma marcação.

Agradecimentos

A todo o povo *Inỹ/Karajá*, meu respeito e admiração. Obrigado pela amizade e hospitalidade com que sempre me receberam. Em especial agradeço às aldeias Wataú, JK, Werebia e Santa Isabel do Morro.

A todas as lideranças das referidas aldeias e em especial a *Sòkròwé Karajá*, líder-ritual da aldeia Santa Isabel do Morro. Obrigado por me receber como um membro da família e por abrir as portas da sua casa e da sua aldeia para que eu desfrutasse da boa companhia de vocês.

A *Idjahuri Karajá* e a *Isarire Karajá*, artistas, intelectuais, interlocutores, professores e sabedores da arte de entalhar madeira. Sem a valiosa contribuição de vocês, sem a paciência com que me ensinaram acerca da lida com a madeira, sem as várias aulas que me deram durante o processo da pesquisa, esse trabalho não existiria.

Ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás (PPGAS/UFG) pela oportunidade de aprender e apreender com @s professor@s. Agradeço de forma especial ao Élder, secretário do PPGAS, sempre muito solícito em atender as demandas d@s alun@s e aos/às professor@s com quem tive aula: Janine, Manuel, Mariano, Mônica, Roberto e Telma, a vocês meu muito obrigado!

Ao Museu Antropológico, local de trabalho e de estudos. A todos os colegas que aí fiz e com quem compartilho/compartilhei trechos da minha vida (pessoal e acadêmica), muito obrigado pela força que sempre deram e por compreenderem minhas ausências. Obrigado à professora Dilamar, diretora do Museu, que me proporcionou condições para cursar as disciplinas, autorizando minha licença capacitação, seu apoio foi fundamental nesse processo, obrigado por cada palavra de ânimo e incentivo. Agradeço de forma especial a minha amiga Bernadete que tão habilmente cuidou da biblioteca do órgão e sempre se dispôs em ajudar a encontrar as referências que necessitei.

Aos/às colegas de mestrado: Ana Luiza, Ariel, Bruno, Cláudia, George, Isabela, Jordana, Kleber, Larissa, Mana, Marcus, Mário, Odete, Rafael e Rafaella. Que cada um de vocês possa encontrar, ao seu tempo e ao seu modo, os campos por onde brincar. Jordana e Mana, vocês moram no meu coração, amo vocês!

À banca de qualificação composta pelas professoras Telma Camargo da Silva e Rosani Moreira Leitão. Suas pontuações e contribuições foram fundamentais na continuidade dessa pesquisa.

Ao mestre, com carinho. Obrigado meu amigo, orientador, conselheiro, companheiro de campo, Manuel Lima. Manu, valeu demais por ter segurado as pontas e ter compreendido todas as inconstâncias da minha alma selvagem. Essa dissertação saiu graças ao seu empenho e cuidado. Sua sensibilidade em entender os momentos “delicados” pelos quais passei me mostra que ser “mestre” é muito mais que ter um mestrado.

Aos professores Edmundo Pereira , Luiz Felipe Hirano e Janine Collaço por terem aceitado o convite de fazer parte da banca de defesa. Que tudo o que aqui foi escrito, refletido e elaborado, possa de alguma forma contribuir para o conhecimento antropológico.

Michelle e Rafael, com vocês o pôr-do-sol no Araguaia ganha outras tonalidades. Graças ao “grande rio” estreitamos laços de amizade, fortificamos o companheirismo e desbravamos novas possibilidades de existência. Raíssa, a palavra obrigado e seus sinônimos são limitadas para dizer o que gostaria de te dizer.

Mais que um agradecimento, um reconhecimento público a três pessoas fundamentais nessa minha jornada: Nei Clara de Lima, professora querida, maestra das palavras, com você dei meus primeiros passos na Antropologia, você tem parte nisso tudo. Graças à Antropologia eu me reconectei com a Vida e com o Universo. Rosani Moreira Leitão, querida amiga, se não fossem suas palavras sempre cuidadosas me motivando, o fôlego já teria acabado há muito tempo. Brisa Evangelista de Queriroz, nunca me esquecerei do “sopro” de ânimo que me deu na escrita do projeto.

Quebrando um pouco o protocolo, mas é justo e muito sincero esse agradecimento, quero agradecer a todos as bandas, cantoras e cantores de *reggae* que me “acompanharam” nessa jornada. Graças a vocês os momentos de maior pressão e dureza foram encarados com leveza e suavidade. Graças e louvores a *Jah*!

Aos familiares, de sangue e de afeto, obrigado pela compreensão. Mãe, irmãos, primos, tios, tias, sobrinhos e avós, eis aqui mais um “membro” da família. Agora minhas ausências não

são mais justificadas, podem me chamar à vontade para irmos pra roça, para viajarmos, pedalarmos e fazermos tudo o que ficou sem ser feito.

Pai (*in memoriam*), obrigado por me ensinar a ouvir. Hoje entendo o porquê do seu cenho sempre franzido, do ar taciturno e as poucas palavras. Você foi minha primeira referência de como se portar diante do *outro*. O olhar e o escrever vieram com o tempo.

Resumo

O trabalho que apresento, sob o título **COM QUANTOS PAUS SE FAZ UMA BONECA? – “ENTALHES” DE UMA ETNOGRAFIA DA BONECA DE MADEIRA KARAJÁ**, tem como objetivo fazer um exercício etnográfico acerca da elaboração e confecção destes artefatos e de sua relação com a sociedade não indígena, bem como sua presença em acervos de museus etnográficos. Para tanto, divido a escrita em quatro etapas: na primeira busco fazer um histórico do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás e sua relação com o povo Karajá e sua cultura material. Na segunda, a partir de uma delimitação teórico-metodológica, faço o estado da arte da cultura material Karajá especificamente no que se refere às bonecas de madeira. No terceiro capítulo tem-se uma escrita de caráter mais etnográfico, na qual “transcrevo” minhas experiências em campo e documento o modo de fazer as bonecas de madeira. Por fim, no quarto capítulo, apresento as peças que representam o acervo do Museu Antropológico, fazendo um exercício de documentação museológica em relação aos artefatos objetos deste estudo.

Palavras-chave: Arte; Karajá; Museu

Resumén

El trabajo que presento, bajo el título **COM QUANTOS PAUS SE FAZ UMA BONECA? – “ENTALHES” DE UMA ETNOGRAFIA DA BONECA DE MADEIRA KARAJÁ** tiene como objetivo hacer un ejercicio etnográfico sobre la elaboración y confección de estos artefactos y su relación con la sociedad no indígena, así como su presencia en colecciones de museos etnográficos. Por lo tanto, he dividido la escritura en cuatro etapas: en la primera trato de hacer una historia del Museo Antropológico de la UFG y su relación con los karajá y su cultura material. En la segunda, a partir de una definición/delimitación teórica y metodológica, demuestro el estado del arte de la cultura material de Karajá, específicamente en lo que se refiere a las muñecas de madera. En el tercer capítulo hay una escritura más etnográfica, en el que “transcribo” mi experiencia en el campo y documento cómo hacer muñecas de madera. Por último, en el cuarto capítulo, presento las piezas que representan la colección del Museo Antropológico, haciendo un ejercicio de documentación museológica en relación con los objetos artefactos de este estudio.

Palabras clave: Arte; Karajá; Museo

Introdução

O argumento central, aqui, é um paradoxo: a melhor maneira de entender, transmitir e apreciar nossa humanidade é dar atenção à nossa materialidade fundamental.
(Daniel Miller, 2013, p.10)

No ano de 2009 o Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (MA/UFG) sediava o início do projeto *Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia*, projeto concluído em 2011 e com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG) e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Um dos objetivos desse projeto foi criar subsídios para que os modos de fazer as bonecas de cerâmica Karajá, conhecidas como *ritxoo*, fossem registrados como patrimônio imaterial do Brasil.

Embora eu já fizesse parte do corpo de servidores que atuavam no Museu, minha área de atividades era outra, de forma que quase não tive acesso aos desdobramentos da pesquisa que era desenvolvida nas dependências do órgão. Numa ocasião ou outra, em conversas informais, eu tinha alguma informação do conteúdo do projeto. Nesse ínterim eu trabalhava no Laboratório de Conservação e Restauro e cuidava, dentro das minhas limitações de formação, da Reserva Técnica Etnográfica (RTE/MA), espaço destinado para a guarda permanente do acervo etnográfico do MA/UFG.

Em um dos trabalhos que executava dentro da RTE/MA tive contato pela primeira vez com as bonecas de madeira feitas pelos Karajá. Desse primeiro contato visual o que mais me impactou foi a beleza estética e estática destes artefatos. Digo estática porque diferente das bonecas de cerâmica quase não há nas bonecas de madeira movimento corporal, são sempre (pelo menos é assim com os exemplares que compõem o acervo do MA/UFG) talhadas em posição em pé, com os braços estirados ao lado do corpo e sem variação nas feições. Quando uso a noção de movimento corporal me refiro às posições várias que são possíveis de obter por meio da modelagem do barro.

Da primeira impressão desdobrou uma vontade de “estudar” tais objetos do ponto de vista antropológico, de querer entender o que eram, como eram feitos, por quem eram feitos. Com esses questionamentos em mente fui atrás das documentações museológicas para ver o que era possível abstrair de informações etnográficas. Percebi que os objetos que tinham

documentação² traziam nestas, quase sempre, os mesmos dados: origem, nome do objeto e em raros casos uma breve descrição que o referenciava como brinquedo de criança.

Tais questões ficaram adormecidas até o ano de 2012, quando o professor Manuel Ferreira Lima Filho me convidou para ser aluno especial da disciplina *Memória e Práticas Sociais*, ofertada na pós-graduação de Sociologia e Antropologia e que teria as aulas ministradas no MA/UFG. Aceitei o convite e, como artigo final para conclusão da disciplina, escrevi um *paper* tendo como tema as tais bonecas, desse texto se desdobrou meu pré-projeto para a seleção de mestrado no segundo semestre de 2013 e em 2014 comecei o curso no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFG (PPGAS/UFG). Eis a gênese da minha “afetação”!

Começo essa dissertação com uma questão que, ao fim e ao cabo da escrita, não sei se terei resposta(s): afinal, o que os Karajá querem (se querem) comunicar para si e para o mundo – o seu e o do Outro - através das *awa-awa*, suas bonecas confeccionadas em madeira? Aqui está a primeira e fundamental inquietação que me encaminhou no desenvolvimento da pesquisa. Digo fundamental porque é justamente nessa questão que se tem a “fundação” do que se segue. O alicerce da escrita antropológica, ainda que experiência nova, frágil, corre o risco (o bom risco) de se “desmanchar no ar” e de se arquitetar na dúvida. O que daqui deriva são tateamentos na busca de respostas. Estas estão sujeitas a reformulações, incorporando-se à própria dinamicidade do conceito de cultura na perspectiva antropológica.

Como fazer Antropologia, com formação em História, os pés no Museu e a cabeça na Literatura? Eis o dilema que se colocou diante de mim quando abri um arquivo de *Word*, em branco, obviamente, e percebi que tinha que escrever uma dissertação, que tinha que me desdobrar para dar conta de elaborar um texto minimamente razoável, coerente e que fizesse sentido para quem o lesse. Vi-me naquele momento crucial do flerte, quando os olhares se cruzam e o coração dispara, a boca fica seca. O estômago dando duplos *twist* carpados de dar inveja na mais hábil ginasta. Nesse instante paralisante, olhando para a página em branco, fico esperando a ins(piração) chegar. Resultado de tal experiência – digo, resultado **imediato** de tal experiência: frio na espinha, vertigem e unhas (o que delas restava) roídas.

² Nem todos os objetos que fazem parte do acervo etnográfico do Museu Antropológico têm uma documentação e uma numeração. Muitos chegaram ao museu através de doação ou compra, foram integrados ao acervo, mas não foram devidamente documentados. Do ponto de vista da gestão museológica cada objeto que integra o acervo de um museu tem um número que o identifica dentro da instituição, grosso modo seria como se essa fosse sua carteira de identidade. A partir desse numeral é possível fazer o histórico do objeto enquanto acervo, caso contrário, tal objeto pertence ao acervo, mas ainda é um “indigente”, sem nenhum referencial de origem étnica, de coletor, de matéria-prima, impossibilitando com isso estudos mais aprofundados acerca da peça e consequentemente de coleções. Retomo o assunto com mais detalhe no último capítulo.

Como um caçador que se embrenha em uma mata por estreitos trilheiros, buscando a caça que nunca sabe se vai aparecer, ou um pescador que vai ao rio com sua canoa e sua linha de pesca em busca de sua pescaria que nunca sabe se vai fregar, assim se processou (e processa, como num ato *continuum*) essa pesquisa e esse texto que aqui escrevo. Comecei com uma ideia que, qual uma mariposa, se metamorfoseou algumas vezes e continua a se metamorfosear. O exercício constante de ir e vir em leituras, em questões feitas ao(s) “objeto(s)” e dos “objeto(s)” a mim, foi direcionando os rumos que a pesquisa e a escrita iam tomar. Nesse aparente caminhar sem rumo, me parece que a bússola daqueles que estão começando a ‘brincar pelos campos’ da etnografia fica descalibrada, ou seria desequilibrada? Tomo fôlego, encho os pulmões de ar e me lanço nessa nada suave caminhada.

Ao iniciar a escrita de um texto acadêmico – ou de outra ordem - sempre me surge a questão sobre como estruturá-lo ou como orientá-lo, para não perder a metáfora da bússola. Assim, perseguindo uma certa “arquitetura da escrita”, pretendo abordar minha temática a partir de três perspectivas que sejam conexas e deem sentido ao texto. Minha proposta é trabalhar numa região de tríplice fronteira, na qual se interseccionam a História (minha primeira área de formação, onde fiz minha graduação e minha pós-graduação *lato sensu* em História Cultural e onde tive meu primeiro contato com a Antropologia, e também onde tive minha primeira oportunidade de acessar o Museu Antropológico), a Museologia (meu campo de atuação profissional, embora não seja museólogo de formação), um campo que se descortina a cada dia ao meu olhar curioso e aos questionamentos postos no dia-a-dia das atividades desenvolvidas no ambiente de trabalho e a Antropologia (mais um campo de atuação profissional bem como uma área de formação acadêmica. Área que elegi como campo de estudos, pesquisas e atuação profissional, vértice onde se encontram o saber e o fazer). Esses são os três eixos norteadores dos capítulos que pretendo desenvolver nessa pesquisa.

No primeiro capítulo, intitulado **“Dois dedos de prosa” - O Museu Antropológico e sua interlocução com os Karajá**, apresento uma reflexão sobre o Museu Antropológico enquanto campo etnográfico; o intuito é contextualizar a criação do MA/UFG dentro da constituição de um campo antropológico em Goiás, para então fazer um histórico de suas pesquisas e atuações junto aos povos indígenas no Brasil Central, especificamente o povo Karajá. Num segundo momento, falo da minha “afetação – relação” com os Karajá, em geral, e com as bonecas de madeira, em específico. Busco pontuar como o acervo de madeira se constituiu como um campo de pesquisa para mim.

Embora a pesquisa e a escrita de tal capítulo esteja, à primeira vista, referenciada na História, lanço mão da noção de “etnografia em arquivos”, trabalhada por Celso Castro, que concebe o arquivo como campo de pesquisas, “povoado por sujeitos, práticas e relações suscetíveis à análise e à experimentação antropológica” (Castro e Cunha, 2005, p. 4). Assim abordo o Museu e faço dele meu campo de “análise e experimentação antropológica”. Ou, como pondera Mário Chagas, “nos museus há profundidade, há mistério, há fecundidade, há tenebrosidade, há deslumbramento e há uma candeia a iluminá-los por dentro” (2003, p. 60). É no intuito de entender essa profundidade, esse mistério, as várias fecundidades, o que há de tenebroso e deslumbrante na história do patrimônio e dos museus, que me aventuro por tal seara, buscando pela bruxuleante luz das candeias que os ilumina por dentro.

No segundo capítulo, **Da casca ao cerne – As *awa-awa* e a cultura material Karajá**, proponho fazer um breve histórico acerca das principais etnografias que estudaram os Karajá do ponto de vista da cultura material desse povo. A proposta é abordar as produções antropológicas que são tomadas como referências nos estudos históricos, linguísticos e etnográficos acerca dos Karajá, principalmente as que se dedicaram a abordar a cultura material, especificamente aquelas que de alguma maneira fizeram menção às bonecas de madeira.

O terceiro capítulo, **“É uma cobra, é um pau, é João, é José”: a arte e o artista Karajá**, tem como objetivo fazer uma “descrição densa”, como sugere Geertz (1978), da experiência etnográfica que tive durante as etapas de campo. Neste capítulo abordo o artista Karajá, sua formação, sua informação, seus recursos estilísticos, suas falas, bem como as histórias narradas por eles e os possíveis mitos em relação às *awa-awa*. Na sequência direciono minha abordagem aos artefatos de madeira produzidos pelos Karajá enquanto arte, sem pretender entrar em pormenores quanto à diferenciação entre arte e artesanato, como querem alguns teóricos da Arte. Aqui observo as técnicas, a matéria-prima, o estilo, estética e as diferentes finalidades atribuídas às bonecas. Este capítulo é, ou ao menos pretende ser, um exercício etnográfico sobre o entalhe em madeira feito pelos Karajá, mais especificamente o entalhe da boneca de madeira.

O quarto e último capítulo, **O acervo de *awa-awa* do Museu Antropológico**, se propõe a uma abordagem de viés museológico das bonecas de madeira que fazem parte do acervo do MA/UFG. Nele apresento em forma de descrição todas as bonecas que estão inventariadas na instituição. A proposta de tal capítulo é fazer uma abordagem de tais peças a

partir do aprendizado que tive na construção da etnografia, bem como a elaboração de uma documentação que possa subsidiar estudos no que se refere a este acervo em específico.

Roberto Cardoso de Oliveira, em seu texto de 1994 [2000], *O trabalho do antropólogo – Olhar, ouvir e escrever*, nos brindou com uma importante aula de método. Ali o autor de “*Do índio ao bugre*” (1976) expôs com uma didática bem elaborada como proceder numa pesquisa etnográfica. Cardoso de Oliveira (2000), em diálogo com o enfoque hermenêutico e interpretativista da Antropologia, ressalta a importância de saber “ver”, “ouvir” e “escrever” como ações indispensáveis à obtenção de dados que permitirão uma interpretação dos “fenômenos sociais”, num contexto etnográfico específico. Ele também discute o fazer antropológico (disciplinado pelas teorias), como a apreensão de elementos que possibilitam uma “fusão de horizontes” entre o pesquisador e os seus interlocutores.

Assim, além do diário de campo para o registro da observação direta, também utilizei outros instrumentos de pesquisa, tais como: entrevistas gravadas, coletas de histórias de vida, conversas informais, registros fotográficos, entre outros. Foram priorizadas como principais interlocutoras, pessoas selecionadas como “personagens etnografáveis”, por serem consideradas, pela comunidade, como detentoras do saber especializados a respeito tanto dos processos de produção como dos significados dos artefatos tomados como objetos de estudo.

No que se refere à pesquisa documental, por um lado, ela teve um caráter subsidiário e se restringiu, especificamente, ao conjunto de documentos produzidos no Museu Antropológico referentes à musealização dos artefatos de madeira e também a documentos de caráter histórico, que de alguma maneira trouxe informações acerca da história da instituição e de suas relações com o contexto histórico nacional. A abordagem de tais documentos partiu da concepção segundo a qual o documento pode ser “escrito, ilustrado, transmitido pelo som, pela imagem, ou de qualquer outra maneira”. (Samaran, 1961 *apud* Le Goff, 2003, p. 531).

A consulta aos documentos impressos (livro de tombo, fichas de identificação e de documentação, etc.) teve como finalidade, além de identificar o conjunto de objetos no âmbito do acervo geral do Museu, também oferecer informações que remeteram a procedência das peças, aos seus processos de confecção e aos artesãos que as produziram, dando pistas para a identificação de “personagens etnografáveis”, fossem estes os próprios produtores, fossem seus descendentes, já que o aprendizado dos modos de fazer a arte ocorre em contexto familiar e é transmitido de geração em geração.

CAPÍTULO I

“Dois dedos de prosa” - O Museu Antropológico e sua interlocução com os Karajá

Já em seu início enquanto instituição museológica o Museu Antropológico estabeleceu relações profícuas com o povo Karajá. Ao longo de seus 45 anos o MA/UFG desenvolveu incontáveis atividades *sobre e com* o povo do grande rio (*Berohokÿ Mahãdu*³). Projetos de pesquisas na área de Linguística, Antropologia, Educação intercultural, Museologia e Patrimônio já foram realizados e ainda são em parceria com eles.

Nos últimos dez anos pesquisadores vinculados ao órgão desenvolveram – e continuam desenvolvendo – projetos de grande monta em parceria com os Karajá, principalmente na área de Patrimônio e Antropologia, bem como projetos de pesquisas em graduação e pós-graduação. Em relação aos primeiros cito o projeto *Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia*, concluído em 2011, sob a coordenação das antropólogas Nei Clara de Lima e Telma Camargo da Silva, e o projeto *Bonecas de cerâmica karajá como patrimônio cultural do Brasil: contribuições para a sua salvaguarda*, em andamento, e sob coordenação das antropólogas Nei Clara de Lima e Rosani Moreira Leitão.

Quanto aos trabalhos de conclusão de curso de graduação e de pós-graduação, destaco os trabalhos da museóloga e segunda diretora do museu, professora Edna Luísa de Melo Taveira, que escreveu a dissertação – que posteriormente foi pública em formato de livro – *Etnografia da Cesta Karajá* (1982 [2012]). Trata-se do trabalho mais completo acerca da cestaria Karajá. Esse trabalho trata com riqueza de detalhes os vários aspectos que envolvem o fabrico da cestaria do povo *Inÿ* e é tido como referência nos estudos de cultura material do povo Karajá. No ano de 1998 a antropóloga Rosani Moreira Leitão defendeu sua dissertação de mestrado intitulada *Educação e Tradição: o significado da educação escolar para ao povo Karajá de Santa Isabel do Morro*, na qual aborda questões relacionadas aos processos educacionais praticados pelos Karajá da aldeia Santa Isabel do Morro.

Voltado para as Artes Visuais, o trabalho de mestrado da artista plástica Rosirene Rodrigues dos Santos, intitulado *A Estética Karajá e a Ótica Ocidental*, defendido em 2001, versa sobre os aspectos artísticos e estilísticos empregados nos objetos produzidos pelos Karajá. Nos últimos anos, seguindo essa tradição de projetos e trabalhos desenvolvidos no

³ Em *Inÿrybè*, idioma nativo, *Berohokÿ* significa grande rio e *Mahãdu* significa povo. Os *Inÿ* (Karajá) são assim considerados como o povo do grande rio.

museu e sobre o museu, destaco os trabalhos do antropólogo Rafael Santana Gonçalves de Andrade que na graduação desenvolveu a pesquisa intitulada *Plumária Karajá: estudo de uma coleção do Museu Antropológico/UFG* (defendida em 2013) e que no mestrado em Antropologia Social defendeu a dissertação intitulada *Os Huumari, O Obi e o Hyri: a circulação dos entes no cosmo Karajá* (defendida em 2016), ambos trabalhos orientados pelo professor Manuel Ferreira Lima Filho. Soma-se ao grupo de pesquisadores a cientista social e mestra em direitos humanos Michelle Nogueira de Resende que na graduação, também sob orientação do professor Manuel Lima Filho, desenvolveu em seu trabalho de conclusão de curso a pesquisa *A Representação do Sobrenatural na Cerâmica Figurativa Karajá* (defendida em 2011) e no mestrado em direitos humanos, orientada pela antropóloga Rosani Moreira Leitão, escreveu a dissertação *As ceramistas Karajá e o processo de registro de suas bonecas de cerâmica como patrimônio cultural do Brasil* (defendida em 2014).

Os trabalhos mencionados acima são uma pequena, porém consistente, amostra de todo o processo de dialogia que existe entre o museu e os Karajá. No entanto para se chegar até aqui uma longa estrada foi percorrida pela instituição e seus vários pesquisadores que aí atuaram e atuam. Pretendo, nos subtítulos que seguem, abordar um pouco dessa história e como isso de alguma maneira se relaciona com o meu envolvimento com a Antropologia e com o povo Karajá.

1.1. Museu Antropológico da UFG: o sertão se moderniza

Se recuarmos um pouco na história da criação dos museus etnográficos no Brasil perceberemos que, do seu “nascimento” no século XIX até chegar aos dias de hoje, seu histórico é um tanto marcado por questões que de alguma maneira foram relevantes na história da eminente Nação, como por exemplo a vinda da família real em 1808 e que resultou na criação do Museu Nacional (MN) e da Biblioteca Nacional (BN), ou os vários museus que foram criados no Governo Vargas (1930-1945) e também aqueles criados durante o Governo Militar (1964-1985). Às vezes de maneira mais incisiva, às vezes de maneira mais sutil, o fato é que a fundação de instituições museológicas no Brasil sempre esteve atrelada ao curso dos rumos políticos pelas quais o país passava.

Os primeiros museus etnográficos do Brasil, a saber: Museu Nacional (MN) no Estado do Rio de Janeiro, fundado em 1808⁴; Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), fundado em 1866; e Museu do Ipiranga em São Paulo (posteriormente nominado de Museu de Arqueologia e Etnologia da USP – MAE/USP), fundado em 1894, datam do século XIX e tem em comum a prática de uma Antropologia de forte cunho evolucionista e de alguma forma são concebidos como marcos da criação de instituições de pesquisas no Brasil. Para alguns historiadores tais instituições só alcançarão a maturidade institucional a partir da década de 1870.

Segundo a historiadora Lilia Moritz Schwarcz,

o final do século XIX viu florescer uma série de museus etnográficos, profundamente vinculados aos parâmetros biológicos de investigação e a modelos evolucionistas de análise. É a partir dessa perspectiva que se compreenderá a instalação e desenvolvimento dos primeiros museus etnográficos brasileiros, bem como o debate que estabeleceram com os demais centros de ensino que nessa mesma época atuavam no país. (1993, p.67)

Em outro texto, mas seguindo a mesma temática, Schwarcz pondera que,

se os museus demoraram a alcançar a maturidade, pode-se dizer que a partir de 1890 se dá o apogeu quando se estabelecem normas e padrões de funcionamento. Aos poucos transformam-se em depósitos de cultura material, submetida a uma **lógica evolutiva**. Assim, se os primeiros museus são uma criação do Iluminismo, os estabelecimentos etnográficos remontam o período de refluxo do imperialismo europeu. (2005, p. 125, grifo meu)

Ou seja, seguindo na esteira da lógica colonial, se na Europa os primeiros museus surgem como marco comemorativo e como lugares de memória (Nora, 1993), tendo em vista a celebração do imperialismo, nos países colonizados os museus etnográficos são, antes de tudo, um “laboratório racial” (Schwarcz, 2005), um ambiente de caráter eminentemente biologizante. A criação de museus etnográficos no Brasil atendia por um lado a uma demanda de naturalistas, biólogos, cientistas naturais, botânicos e por fim, mas não menos importante, antropólogos que lidavam com a antropologia física. Vale ressaltar que a maioria destes profissionais eram estrangeiros que vinham ao Brasil com o intuito de desenvolverem

⁴ O Museu Nacional foi criado em 1808 mas só atinge seu auge a partir de 1870, ladeado, assim, pelo Museu do Ipiranga (SP) e o Museu Paraense Emílio Goeldi (PA) como referências de museus etnográficos brasileiros no século XIX.

pesquisas que, muitas das vezes, eram patrocinadas por outros museus, europeus⁵ e estadunidenses.

A ênfase dada numa perspectiva evolucionista fará seu rastro até a primeira metade do século XX, quando se tem uma remodelação na maneira como os museus etnográficos atuam. A partir da década de 1920, sob influência da Antropologia Boasiana, de viés culturalista, os museus etnográficos passam a enfatizar a cultura material como representante inquestionável dos povos originários. Se por um lado se percebeu um avanço nas concepções acerca das alteridades, deixando um pouco de lado o enfoque evolucionista, “questionando a ideia de fixidez das raças” (Schwarcz, 2005, p.133), por outro se nota um enfoque crescente na cultura material enquanto representante incontestada da(s) cultura(s) estudada(s).

Se ao final do XIX e início do XX tem-se preocupação com estudos naturalistas e com instituições que de alguma forma “elevassem” a jovem Nação ao status de moderna, após o primeiro quarto do século passado mantém-se a preocupação com a Modernidade e começa a se pensar nos possíveis, mas não plausíveis, desaparecimentos das populações nativas.

Acerca dessa “retórica da perda”, o antropólogo José Reginaldo Gonçalves argumenta que

diferentes modalidades de objetos, na forma de “coleções”, vieram a ser apropriadas e visivelmente dispostas nos modernos museus ocidentais e em instituições similares, com o propósito de representar categorias sociais e culturais tais como primitivo/civilizado, passado/presente, exótico/familiar, cultura popular ou cultura de massa/cultura erudita, cultura estrangeira/cultura nacional, etc.. Essas práticas de colecionamento e exposição respondem ao desafio de salvar esses objetos do desaparecimento, transformando-os em coleções representativas do sistema de oposições e correlações em que se inserem essas categorias. (Gonçalves, 1996, p.22)

Nesse sentido, uma nova leva de instituições de caráter etnográfico aparecerá para dar conta de “salvar” o que estava prestes a desaparecer. Ou seja, o discurso de então era: salvemos os objetos para preservar os povos, já que estes em breve não existirão. O mote de muitos profissionais que atuarão em tais instituições passou a ser: preservar para não perecer! De algum modo a criação do MA/UFG em 1969 “responderá” esse anseio “preservacionista”.

Com o início da década de 1930 o Brasil entra numa nova era dos museus. Com o advento do governo de Getúlio Vargas, “uma forte política de museus nacional é implantada,

⁵ Se fizermos um levantamento das produções etnográficas acerca dos povos indígenas que habitam a região central do Brasil, escritas no final do século XIX e início do XX, perceberemos que majoritariamente se trata de textos elaborados por antropólogos e naturalistas alemães ou que estavam de alguma forma vinculados às instituições alemãs, a exemplo de Fritz Krause, Karl von den Stein e Paul Erenreich.

privilegiando temas como o Ouro, as Missões, a inconfidência, etc., constituindo os primeiros museus monográficos brasileiros e consolidando a intervenção estatal na área da cultura”. (Cândido, 2013, p. 39)

Nesse momento histórico o Brasil ainda está passando por um processo de afirmação de suas bases nacionais e se consolidando enquanto Nação recém independente⁶. Quanto a esse último dado, o Brasil segue no fluxo juntamente com outros países latino-americanos que acabavam de sair do domínio das coroas ibéricas e buscavam formas e modelos de se tornarem Nações independentes e modernas. É na esteira da “modernidade” ou do discurso acerca da modernidade que os museus ganham atenção e começam a serem consolidados.

Márcia Cristina Rosato, diretora do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná (MAE/UFPR), aponta alguns desdobramentos da política varguista e seu ensejo por uma cultura que estivesse a serviço da Nação. Para a autora,

é importante lembrar que as condições para a criação de museus como o MAAP⁷ se construíram a partir do chamado Estado Novo (1937 - 1945), quando Getúlio Vargas governou o país de forma autoritária, após um golpe de Estado. Fazia parte de sua política a afirmação de um ideário nacionalista que estabelecesse políticas nacionais também na área da educação e da cultura, reforçando a unidade da sociedade brasileira. Esse período e contexto alavancaram a preocupação salvacionista com relação ao patrimônio cultural brasileiro. (Rosato, 2012, p.62)

A vontade de ser uma Nação moderna, que tivesse em seu bojo intuições que de alguma forma representassem o ideal de modernidade europeia, mais especificamente o ideal de modernidade francesa - tão em voga e tão influente em terras latino americanas -, somada a uma perspectiva integracionista em relação às populações indígenas e, por conseguinte, a uma prática salvacionista de tudo aquilo que havia de se “perder” relacionado a estes povos, formam o tripé que sustenta a constituição de vários museus etnográficos no Brasil bem como a criação de órgãos como o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

Para a museóloga Manuelina Duarte Cândido, “entre 1964 e 1980, ocorre uma multiplicação de museus pelo interior do país, bastante associada ao modelo de Museologia de Gustavo Barroso, de culto à Nação e à Independência Nacional”. (2013, p.40). É na perspectiva de culto à Nação somada à “retórica da perda”, principalmente, que o MA/UFPR

⁶ Embora a independência do Brasil tenha se dado em 1822, há mais de um século do Governo Vargas, é sabido que tanto o Brasil como os demais países latino-americanos findaram o século XIX e iniciaram o século XX com o claro objetivo de estabelecerem as bases institucionais que comporiam o Estado-Nação.

⁷ Antes de se chamar MAE (Museu de Arqueologia e Etnologia), o museu etnográfico gerido pela Universidade Federal do Paraná se chamava MAAP (Museu de Arqueologia e Artes Populares do Paraná)

lança as suas bases enquanto instituição museológica. Soma-se a esses dois pressupostos o fato de a Universidade carecer de um centro de pesquisas onde antropólogos e arqueólogos pudessem desenvolver suas atividades. Assim sendo, em setembro de 1970 o MA/UFG abre suas portas para a academia e para o público em geral.

O MA/UFG é um órgão suplementar da Universidade Federal de Goiás, vinculado atualmente à Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação (PRPI), – antiga Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação (PRPPG). Trata-se de uma instituição museal, pública e sem fins lucrativos, que se destina à coleta, inventário, documentação, preservação, segurança, exposição e comunicação de seu acervo.

A sua criação data de junho de 1969 e está inserida dentro de um projeto político nacional para a educação brasileira desenvolvido nos primeiros anos do Governo Militar (1964 – 1985). Tal projeto em questão foi a Reforma Universitária de 1968, decretada pela Lei 5.540⁸ de 28 de novembro de 1968, que assim diz em sua abertura: “fixa normas de organização e funcionamento do ensino superior e sua articulação com a escola média, e dá outras providências”. É fundamentada nessa organização do ensino superior, regulamentada pela lei 5.540, que a UFG postulará a criação do Museu.

Sem entrar nos pormenores do que a Reforma representou para as Universidades brasileiras, pontuo duas “inovações” que dela resultou e que, imagino, tenham relação direta com a criação do MA/UFG. Tratam-se do aumento de programas de **extensão** e da maior interação entre **ensino** e **pesquisa**, os três pilares sobre os quais a Universidade Pública no Brasil está erigida. Para além destas duas características destacadas, pontuo o que traz o parágrafo terceiro do artigo onze da referida lei, em que diz: “o departamento será a menor fração da estrutura universitária para todos os efeitos de organização administrativa, didático-científica e de distribuição de pessoal, e compreenderá disciplinas afins”. Esse dado sobre o qual versa a citação acima se relaciona, ainda que indiretamente, com a criação do MA/UFG uma vez que, os profissionais que estiveram intimamente vinculados com a criação do museu eram ligados ao Departamento de Antropologia e Sociologia (DAS) do Instituto de Ciências Humanas e Letras (ICHL), e o DAS é fruto direto da Reforma Universitária, sendo “a menor fração da estrutura universitária” de então.

⁸ A Lei foi concebida dentro do Acordo MEC-USAID. Tal acordo incluiu série de convênios realizados a partir de 1964, durante o regime militar brasileiro, entre o Ministério da Educação (MEC) e a United States Agency for International Development (USAID). Os convênios, conhecidos como acordos MEC/USAID, tinham o objetivo de implantar o modelo norte americano nas universidades brasileiras através de uma profunda reforma universitária

Conforme informações contidas em uma carta-convite do dia 15 de agosto de 1970, enviada pela então diretora do ICHL - professora Lena Castello Branco F. Costa – à Ana Maria de Oliveira Sampaio, convidando esta para a solenidade de inauguração do Museu, percebe-se que o órgão é produto da Reforma Universitária. No texto (figura 1), a professora assim diz:

cumprindo uma das importantes etapas da Reforma Universitária, qual seja a da integração entre o ensino e pesquisa, fará inaugurar, solenemente, no próximo dia 5 de setembro, às 9 horas da manhã, na sede do Instituto, o seu MUSEU ANTROPOLÓGICO.

Figura 1: Carta-convite para a inauguração do Museu Antropológico

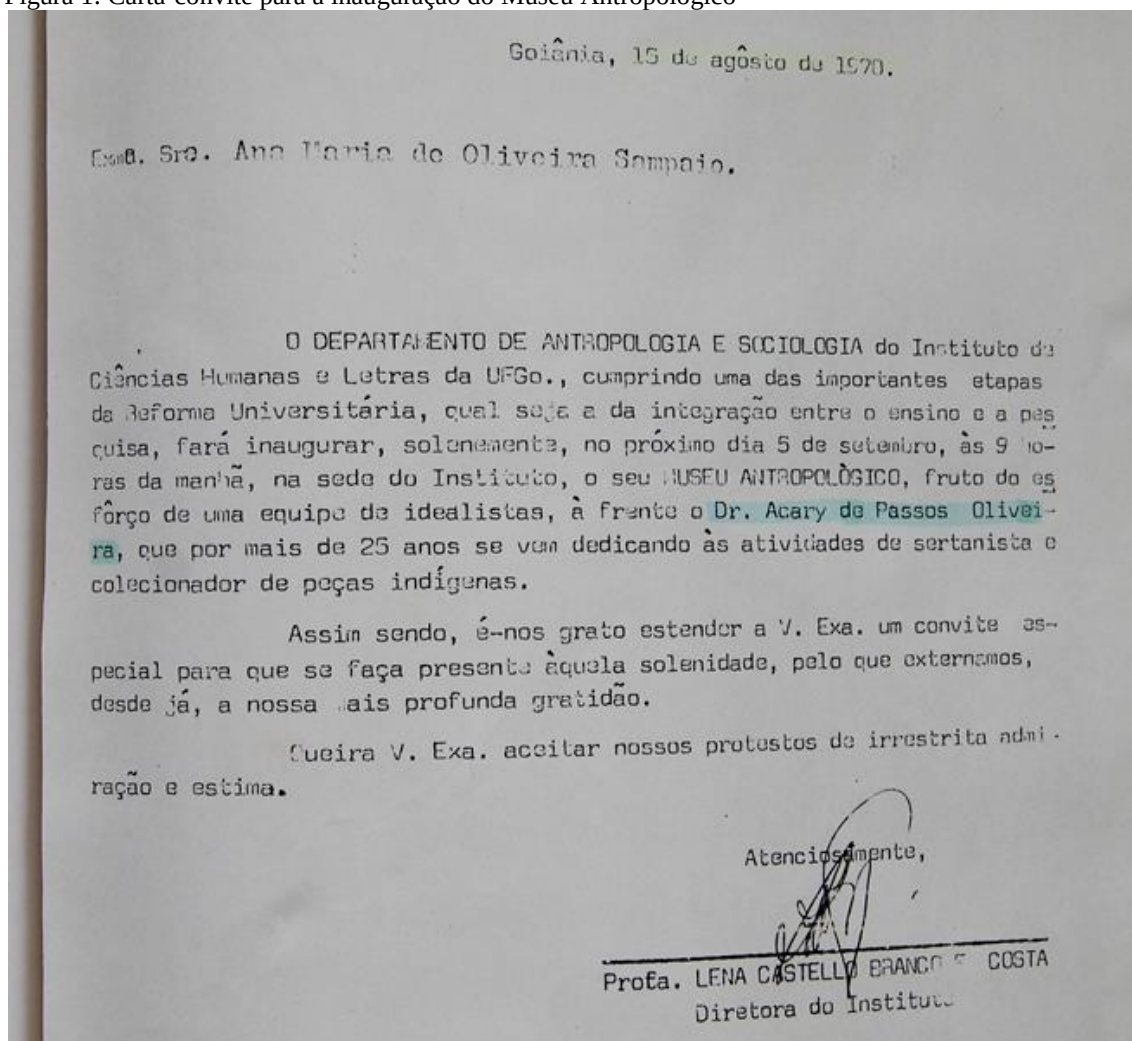


Foto: Gustavo Araújo. Fonte: Acervo Acary de Passos Oliveira – MA/UFG, 2015.

O Museu, depois de ser criado em 1969, é finalmente inaugurado em setembro de 1970. Após a realização de uma viagem de estudos ao Parque Indígena do Xingu, a partir da qual foram sendo coletados os primeiros objetos que iriam compor o acervo etnográfico do

Museu, a primeira “equipe” de pesquisadores do órgão foi se configurando. Fez parte dessa viagem o então sertanista Acary de Passos Oliveira, que posteriormente seria encarregado de dirigir o Museu entre os anos de 1970 a 1982, e outros professores da UFG, entre eles Vivaldo Vieira da Silva, Antônio Theodoro da Silva Neiva e o Padre José Pereira de Maria, todos já falecidos. A princípio, esse espaço cultural foi proposto na UFG para estudar, documentar e salvaguardar a cultura material indígena da Região Centro-Oeste do Brasil.

Tal viagem e a proposta de criação de um museu pela UFG teve cobertura da mídia regional, como fica expresso no seguinte recorte (figura 2) do *Correio Brasiliense* de 17 de setembro de 1969:

Figura 2: UFG cria Museu para estudar a vida do índio

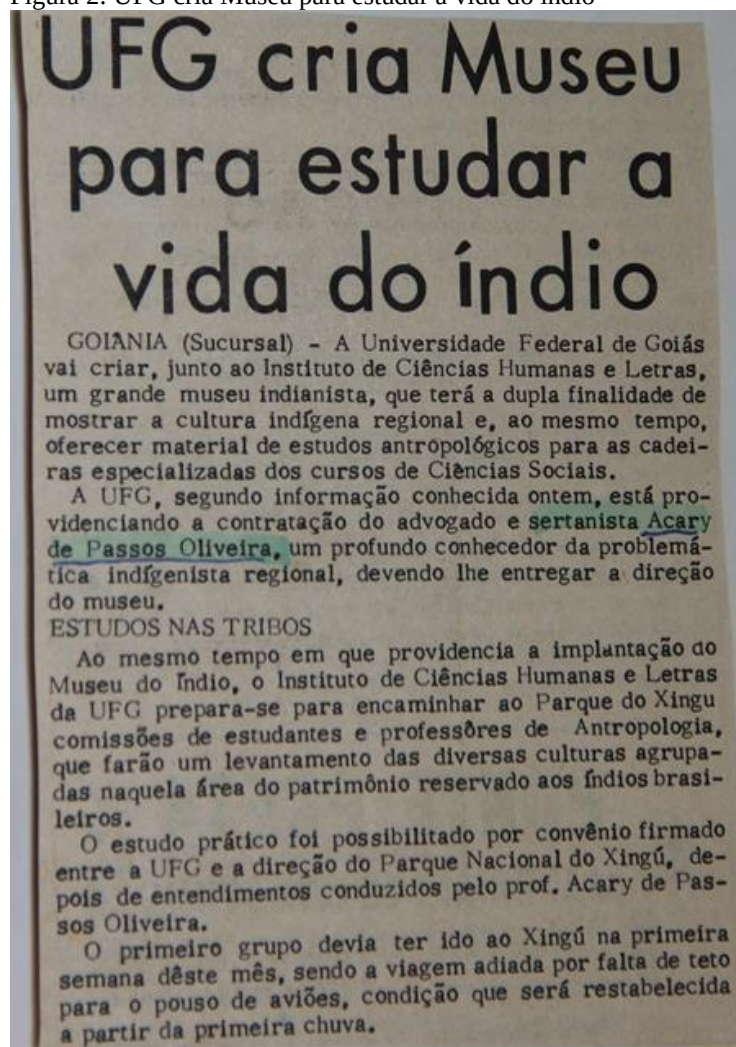


Foto Gustavo Araújo. Fonte: Acervo Acary de Passos de Oliveira – MA/UFG, 2015.

Conforme a matéria, uma das finalidades no museu é “mostrar a cultura indígena regional”. Percebe-se em tal nota que a noção de cultura é remetida à materialidade. O

mostrar a cultura é entendido como mostrar objetos adquiridos nas atividades de campo, enfatizando assim a ideia que já foi abordada anteriormente acerca do ideal salvacionista dos museus etnográficos. Nesse primeiro momento do museu, pouco ou quase nada se fala acerca de aspectos da cultura imaterial bem como acerca das práticas ritualísticas. Outro ponto que vale destacar da matéria em questão, diz respeito aos convênios estabelecidos pelo MA/UFG ao longo de sua trajetória. Em seus primeiros anos de existência o órgão estabeleceu boas relações não só com o Parque Indígena do Xingu (P.I.X), como também com outros museus mais antigos, como é o caso do MPEG e MAE/USP.

Quanto a tais parcerias, em Ofício (figura 3) encaminhado pelo então reitor da UFG, Paulo de Bastos Perillo, ao diretor do Museu Goeldi; aquele pede ao Museu Paraense que, se possível for, envie ao MA/UFG duplicatas de artefatos que representem as culturas indígenas do norte do país.

Figura 3: Ofício ao diretor do Museu Paraense Emílio Goeldi

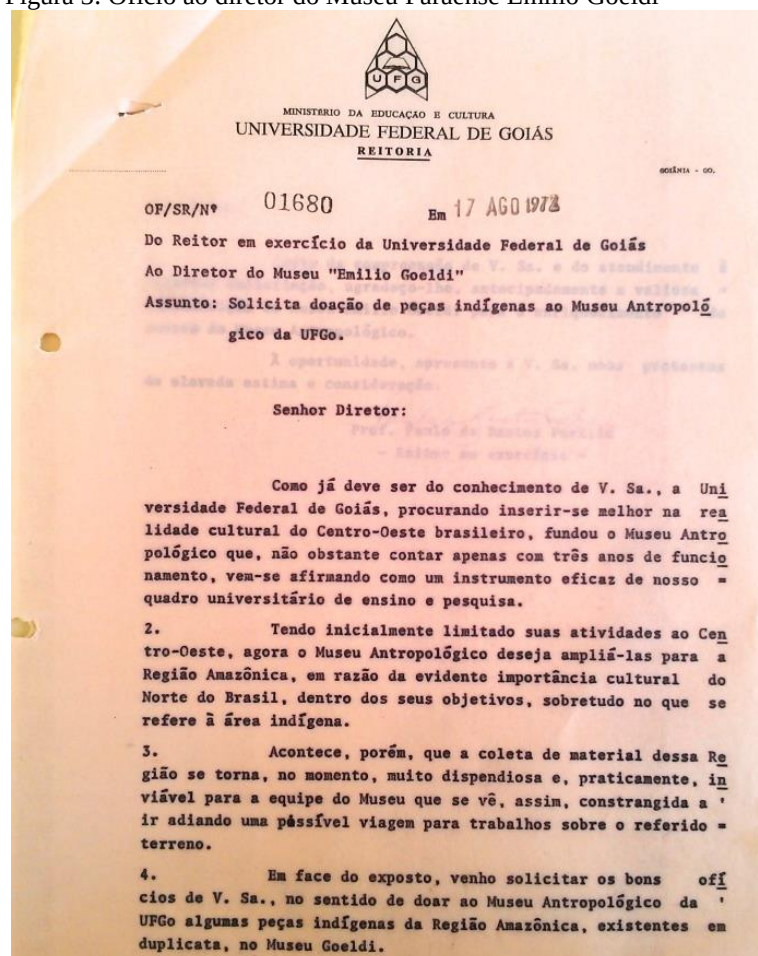


Foto: Gustavo Araújo. Fonte: MA/UFG, 2016

O objetivo do MA/UFG, segundo consta no documento, é se “inserir melhor na realidade cultural do centro-oeste brasileiro”, além de estender sua área de pesquisa para a região norte. Com tão pouco de tempo de criação, o MA/UFG foi buscando meios de dialogar com a Antropologia institucional que já era praticada no país desde os fins do XIX. Nesse sentido, as duas instituições citadas linhas acima, MPEG e MAE/USP, foram importantes interlocutores que o MA/UFG teve em sua caminhada.

Ainda sobre a criação do MA/UFG, no registro feito pelo jornal *O Popular*, em 11 de outubro de 1969 (figura 4), a notícia da criação do Museu e da primeira viagem é mais consistente. Na matéria já está esboçado os princípios norteadores do MA/UFG, que na ocasião fora tratado como Museu do Índio.

Figura 4: Coleta de material para Museu do Índio começará na terça



Foto: Gustavo Araújo. Fonte: Acervo Acary de Passos Oliveira – MA/UFG, 2015

Devido ao minúsculo tamanho da fonte usada no jornal, transcrevo uma parte que se destaca de fundamental importância para esta pesquisa. Assim diz o texto:

TRABALHO DE COLETA

O diretor do Museu do Índio, disse acreditar que o material relativo às tribos do Xingu poderá ser coletado durante os próximos meses, devendo ser iniciado, a partir de janeiro, o trabalho de visitas a outras aldeias, dando-se preferência àquelas que se localizam às margens dos rios Araguaia e Tocantins e seus afluentes.

O MUSEU

O Museu Antropológico do Instituto de Ciências Humanas e Letras, conforme a denominação oficial, foi criado pela Universidade Federal de Goiás, com a finalidade básica de preservar a cultura indígena através da conservação de seu artesanato, que está desaparecendo, devido a contato com a civilização; documentar outros dados da vida indígena, tais como a língua, as lendas, os ritmos e os costumes, bem como a documentação da Antropologia de modo geral.

Do trecho em destaque pontuo três informações interessantes: a primeira delas diz respeito especificamente à primeira expedição de coleta de material, dando indícios do “mito de origem” do Museu, a saber, o P.I.X. É a partir de peças que foram doadas pelo sertanista Orlando Villas Boas que o MA/UFG constitui sua primeira coleção, em 1969. Na ocasião foram doadas panelas cerâmicas do povo *Waurá*. O segundo ponto diz respeito aos locais onde foram feitas os primeiros trabalhos de campo para coleta de material que iria compor o acervo do Museu. Nota-se, na matéria, que a preferência pelas buscas se dá entre as aldeias que estão no Xingu e aquelas que estão às margens do Araguaia. Para quem pesquisa o povo Karajá, evidente está que os mesmos seriam constantemente acessados, devido às facilidades geográficas. Por fim, destaco a finalidade para a qual o Museu foi criado. Dentre as várias finalidades trazidas na matéria, uma ganha especial destaque, qual seja, a que diz respeito à documentação da Antropologia.

Para a antropóloga e ex-diretora do MA/UFG Nei Clara de Lima,

como outros museus etnográficos brasileiros, o Museu Antropológico da UFG foi fundado num contexto ideológico em que se acreditava que os processos de

industrialização e urbanização em curso no país viriam provocar mudanças de tal monta que fariam desaparecer os modos de vida de vários grupos populacionais distanciados daqueles processos. Era, portanto, necessário e urgente resgatar e registrar aquilo que os intelectuais de várias filiações imaginavam estar em vias de extinção, especialmente as expressões culturais indígenas, como artefatos, mitos, rituais, cantos e danças. [...] Assim, a Antropologia dos tempos pioneiros do Museu Antropológico em suas relações com os povos indígenas, por força das idéias dominantes na época - mas também contribuindo para a sua disseminação - colaborou para a produção de uma alteridade atribuída aos indígenas que, entre outras coisas, considerava-os localizados no passado da região. Por sua vez, essa alteridade era útil à constituição de uma nova identidade regional que vinha com os novos arranjos da sociedade que se urbanizava. A modernização chegava para civilizar todos os quadrantes atrasados do país, no nosso caso, especialmente pelos caminhos que a Universidade abria ao projeto modernizante brasileiro. (Lima, 2012, p.73 e 74)

Interessante notar que nos primórdios do Museu Antropológico está a tônica de uma Antropologia de viés culturalista. A perspectiva de ter que coletar material etnográfico com vistas ao “salvamento” de uma possível perda da cultura de povos tradicionais dita a prática do colecionismo. Lima Filho (2015), em seu artigo *William Lipkind e as trilhas de uma coleção Karajá: memória, atores e agência* ao estudar acerca da trajetória do antropólogo norte-americano William Lipkind no Brasil, bem como sobre a constituição de uma coleção de objetos Karajá no Museu Nacional do Rio de Janeiro, fez a seguinte observação acerca da relação entre a Antropologia praticada pelo MN e a corrente culturalista da Antropologia no que tange à constituição de acervos etnográficos:

de maneira particular, me interessou refletir ainda sobre as conexões algumas vezes presentes entre as coleções entesouradas nas reservas técnicas, uma certa obsessão expositiva colada ainda nos princípios boasianos do espetáculo e ancoradas por princípios redutor e monetário do olhar ocidental. (Lima Filho, 2015, p.10)

Nota-se que, para atender a uma demanda de “espetáculo”, as expedições feitas aos diferentes povos indígenas capitaneadas por instituições museais, tinham como princípio a coleta de diferentes artefatos com vistas a atender dois propósitos imediatos: formação de acervos e coleções, em primeiro lugar, e exposições que apresentassem esse material coletado ao grande público. Dando sustentação a essa prática – comum no Museu do Índio no Rio de Janeiro, comum no MA/UFG e comum a tantos outros museus que tinham como “política patrimonial” a salvaguarda de acervos etnográficos – está o discurso salvacionista e preservacionista dos povos em extinção. É imbuído desse discurso, salvacionista, que se estruturam as primeiras expedições que o MA/UFG fez junto aos povos do Xingu e junto aos povos do Araguaia.

Corroborando com as informações veiculadas no jornal *O Popular* (figura 4), a professora Lena Castello Branco, em entrevista publicada na revista *Série Documentos* n.º 5, do Museu Antropológico – publicada em 2011, dentro das comemorações de 40 anos do MA - assim disse quando perguntada sobre os primeiros anos da instituição:

O próprio Departamento [DAS] se reuniu e o grupo de professores resolveu fazer, liderado pelo Dr. Acary, uma primeira pesquisa exploratória junto às tribos indígenas do Parque Nacional do Xingu e da Ilha do Bananal. Então partiram! Havia o professor Antônio Theodoro da Silva Neiva, que eu estava esquecendo de falar o nome dele. O professor Neiva foi na equipe, o professor Vivaldo também, o professor Padre José Pereira de Maria acho que foi em uma segunda etapa. Havia também uma moça, da área de comunicação, não me lembro o nome dela, que foi como uma espécie de repórter, acompanhando o grupo para fazer o relato da viagem. Como realmente ela publicou uma série de reportagens no jornal *Correio Brasiliense*, em Brasília, sobre essa viagem. A ideia começou a tomar corpo e surgiu o problema da aquisição de peças. Então nessa primeira viagem foram feitos contatos com grupos representativos da cultura indígena e selecionadas algumas peças. (2011, p. 97, grifo meu)

Aqui se dá o início do Museu enquanto uma instituição comprometida com as causas indígenas. Num primeiro momento, esse compromisso se passa pela aquisição e preservação da cultura material. Posteriormente, na medida em que o Museu se torna um espaço de pesquisa multidisciplinar, esse comprometimento se expande e começa então a ter pesquisas com línguas indígenas, projetos voltados para a educação intercultural e pesquisas sobre a cultura popular da vida no campo.

Uma vez acatada a proposta de criação de um museu antropológico na UFG, passou-se a pensar em quem assumiria a direção do órgão. Foi então indicado o nome do sertanista Acary de Passos Oliveirapara assumir tal cargo. O convite a Acary foi feito pela professora Lena Castello Branco, então diretora do ICHL. Conforme relato da professora, ela conheceu o professor Acary quando trabalhava no antigo IAPI (Instituto dos industriários) e o professor Acary era seu chefe. Desse contato a professora Lena pode perceber que Acary já tinha um histórico de vivência com os povos indígenas do Brasil Central e, a partir de uma visita que fez à casa do professor, pode constatar o vasto material etnográfico que este possuía, vislumbrando assim a possibilidade de tal acervo particular vir a pertencer ao acervo do Museu. Quando ela assumiu a direção do ICHL tratou de convidar o professor Acary para a função de diretor do recém-criado museu e ele de imediato aceitou o convite.

É praticamente impossível dissociar a história de criação do MA/UFG da pessoa de Acary de Passos. Sua relevância seja para a criação do Museu seja para a Antropologia no estado de Goiás é de grande importância. Mas afinal, quem foi Acary de Passos?

Em 1907 nascia no Rio de Janeiro (Capital Federal) Acary de Passos Oliveira. Era dado à luz aquele que seria uma referência para o indigenismo e para a Antropologia no centro-oeste brasileiro. Foi jornalista, historiador, antropólogo, indigenista, sertanista, contador de histórias, tenente das forças armadas do Brasil, pai dedicado, esposo amoroso, profissional competente.

No ano de 1939 Acary será convidado pelo presidente Getúlio Vargas, através do interventor Pedro Ludovico Teixeira, para coordenar a abertura de uma pista de pouso na Ilha do Bananal (TO). Essa será a porta de entrada para um caminho que será trilhado pelos próximos 50 anos. É a partir dessa experiência que o Cacique Acary (como o denominou o escritor José Mendonça Teles em um texto) começa sua jornada pela vida de indigenista/sertanista. Foi a partir dessa experiência que ele teve a oportunidade e o privilégio de visitar mais de 300 aldeias em suas andanças. No ano de 1943 é dado início à Expedição Roncador-Xingu (ERX), que tinha como objetivo desbravar e colonizar a região alvo da chamada "Marcha para Oeste", programa do governo varguista que tinha como meta a interiorização do país.

Acary é convidado pelo ministro João Alberto Lins de Barros (ministro da Coordenação de Mobilização Econômica) para fazer parte da Expedição e atuar como um dos responsáveis pelos expedicionários, trabalhando juntamente com o coronel Flaviano de Mattos Vanique. O professor Acary teve entre outras atribuições diante da Expedição, a de relatar em diários o cotidiano da viagem. Como fruto destes relatos, foi publicado em 1977 o livro *Roncador-Xingu: roteiro de uma expedição*, o conteúdo de todo o livro trata-se das narrativas de seu diário de campo.

De 1957 a 1965, Acary integrou à Comissão de construção de Brasília e foi designado para assessorar o Presidente da Fundação Brasil Central (FBC), sendo responsável pela "Operação Bananal". Com toda a experiência adquirida e com toda a vivência que já tinha entre diferentes grupos indígenas, foi convidado para compor o núcleo de pesquisadores que fariam parte do nascente Museu Antropológico. Como não existia o cargo de pesquisador, Acary de Passos é admitido na Universidade como Auxiliar de Educação, assim poderia assumir suas responsabilidades como diretor do Museu.

Em setembro de 1969 o MA/UFG é criado e no ano seguinte, no dia 05 de setembro de 1970 é inaugurado. Acary de Passos Oliveira atuará com diretor e como pesquisador da instituição até 1982, quando assume a professora Edna Luíza de Melo Taveira. Enquanto diretor do MA/UFG, fez várias viagens a campo para fazer coleta de objetos que

seriam parte do acervo do Museu, inclusive uma quantidade considerável de peças que hoje pertence à instituição foi doada do acervo particular do próprio Acary. Após se aposentar da UFG passa a colaborar com a Universidade Católica de Goiás (hoje PUC-Goiás), trabalhando juntamente com seu amigo, o antropólogo Jesco von Puttkamer no Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA).

Durante todos os anos de atividades com os povos indígenas do Brasil Central, muitos destes com a contribuição do professor Acary, o Museu pode adquirir – por meio de compras, doações e coletas em campo – um acervo que hoje se aproxima dos 5.000 objetos, considerando somente o acervo etnográfico, pois se somar o acervo arqueológico esse quantitativo se aproxima das 200.000 peças. Tal acervo é composto majoritariamente de peças dos povos que habitam o P.I.X e do povo Karajá, sendo esta a etnia que tem a maior representatividade em todo o acervo. Além dos povos xinguanos e dos Karajá, fazem parte dos objetos salvaguardados no MA/UFG artefatos confeccionados pelos Xavante, Krahô, Xerente, Cinta Larga, Canela, Kayapó e Yanomami, todos estes com uma quantidade bem inferior aos demais.

Por fim, mas não menos importante, coloco em destaque duas ações - que são recentes – e que contribuíram ainda mais para a consolidação do Museu enquanto espaço de ensino, pesquisa e extensão. Em 2009, depois de muito labor por parte de professores vinculados à Faculdade de Ciências Sociais (FCS), iniciou-se a primeira turma do Mestrado em Antropologia Social da UFG. Em seu primeiro ano, o programa de pós-graduação funcionava nas dependências do Museu, tanto a secretaria como algumas aulas eram assentadas em salas do MA/UFG. No mesmo ano é criado o curso de Museologia⁹, que também terá em sua criação o protagonismo do Museu.

1.2. História de uma “afetação” ou sujando os pés com a terra alheia

O meu interesse pelos estudos da cultura material, em especial referente aos objetos etnográficos produzidos por sociedades indígenas, foi despertado ainda nos primeiros anos de graduação, quando, em junho de 2004, ingressei como estagiário no MA/UFG para

⁹ A proposta de criação do curso de bacharelado em Museologia partiu da interação entre a Faculdade de Ciências Sociais e o Museu Antropológico da UFG, a fim de garantir a convivência intelectual profícua entre estudantes e professores de áreas afins, como Ciências Sociais, Filosofia e História e dos demais cursos e atividades da UFG. As disciplinas de cunho teórico, e algumas práticas, são oferecidas no Campus Samambaia e, as de teor prático são ministradas no Museu Antropológico, de modo que seus acervos, laboratórios, exposições e demais áreas de atuação possam se constituir em laboratórios das disciplinas práticas.

atuar no Laboratório de Conservação e Restauro, onde permaneci até janeiro de 2007, desenvolvendo atividades de tratamento das peças que comporiam a exposição de longa duração “*Lavras e Louvores*”¹⁰.

Sob a orientação da conservadora e restauradora do Museu, a servidora Mônica Lima de Carvalho, eu e demais bolsistas aprendemos a identificar matéria-prima, saber os nomes dos objetos, suas procedências (sempre que era possível, quando não havia dificuldades documentais), a documentar os objetos, localizá-los na RTE/MA e por fim a pensá-los dentro das vitrines que iriam compor a exposição. É dessa rica experiência que tive enquanto bolsista que vi um possível campo de atuação profissional e acadêmico. Soma-se a esse dado o fato de eu desenvolver atividades manuais, trabalhando um tempo com artesanato, característica que contribuiu para que eu fosse selecionado para trabalhar como bolsista em um laboratório de conservação e no manejo das peças.

Embora já tivesse tido contato teórico com a Antropologia quando cursei o primeiro ano de graduação, não sabia ao certo como se processava a prática antropológica, nem tinha noção de seus campos de atuação. Em 2008 tive minha primeira oportunidade de conhecer uma aldeia indígena e que por coincidência tratava-se de uma aldeia Karajá. Na ocasião eu ainda não tinha pretensões acadêmicas na Antropologia. Já era formado em História, já tinha atuado no MA/UFG como estagiário, mas minha ida aos Xambioá, núcleo Karajá situado no norte do Tocantins na fronteira com o Estado do Pará, se deu por outras vias. Sem entrar em detalhes autobiográficos, durante um período da minha vida, que vai do ano de 2004 até início de 2008, eu estive vinculado a uma organização religiosa e ali atuei desenvolvendo atividades sociais em viagens de curta duração, dentro do Brasil e no Peru. Por conta dessa situação (da qual hoje tenho certa resistência em falar sobre) conheci o ex-cacique de uma das três aldeias dos Xambioá. Por motivos que desconheço, esse ex-cacique esteve em Goiânia e foi até a igreja que eu frequentava na época. Ele também era protestante e coordenava um núcleo religioso em sua aldeia.

¹⁰ “Inaugurada em dezembro de 2006, *Lavras e Louvores* foi pensada para estimular a discussão sobre a região Centro-Oeste, da perspectiva da construção simbólica das identidades regionais: o conjunto de imagens, sentimentos, símbolos e objetos significativos da construção dessa identidade. Dessa forma, os objetos são compreendidos como portadores de sentidos, como signos desencadeadores de sentimentos, ideias, conhecimentos, memórias que dizem sobre nossas identidades.” [Informação retirada do site do Museu Antropológico, acessado em 03 de abril de 2015]. Trabalharam efetivamente na concepção dessa exposição as antropólogas Custódia Selma Sena e Nei Clara de Lima, ambas professoras aposentadas da Faculdade de Ciências Sociais. Tanto Selma Sena quanto Nei Clara, atuantes antropólogas da UFG, além de conceberem a exposição de longa duração do MA participaram de maneira efetiva na criação do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFG. Nei Clara de Lima também foi diretora do MA entre os anos de 2006 e 2013.

Em uma conversa que tivemos me foi feito o convite para que eu e um amigo fôssemos à sua aldeia para passarmos um final de semana e que contribuíssemos de alguma forma com as atividades que ele desenvolvia neste núcleo religioso. O convite foi aceito e na última semana do mês de janeiro passei três dias na aldeia *Wary Lytỹ*. Dessa experiência, aliada ao histórico de atividades que desenvolvi no Museu, vislumbrei a ideia de trabalhar com povos indígenas para além dos muros eclesiásticos e ali foi acesa uma luz para que eu visse os povos indígenas sob outra perspectiva. Bendita luz!

No mesmo ano regressei ao MA/UFG – após ser aprovado em concurso público e ser lotado como servidor do seu quadro permanente – dando continuidade às atividades de documentação e organização de acervos etnográficos e fotográficos, pesquisa, concepção e montagem de exposições. Assim, à medida que ampliava minha experiência de trabalho com o acervo etnográfico do MA/UFG, fui tendo contato com a cultura material de diferentes povos indígenas da região central do Brasil (figura 5).

Figura 5: Exemplos de objetos salvaguardados no MA/UFG

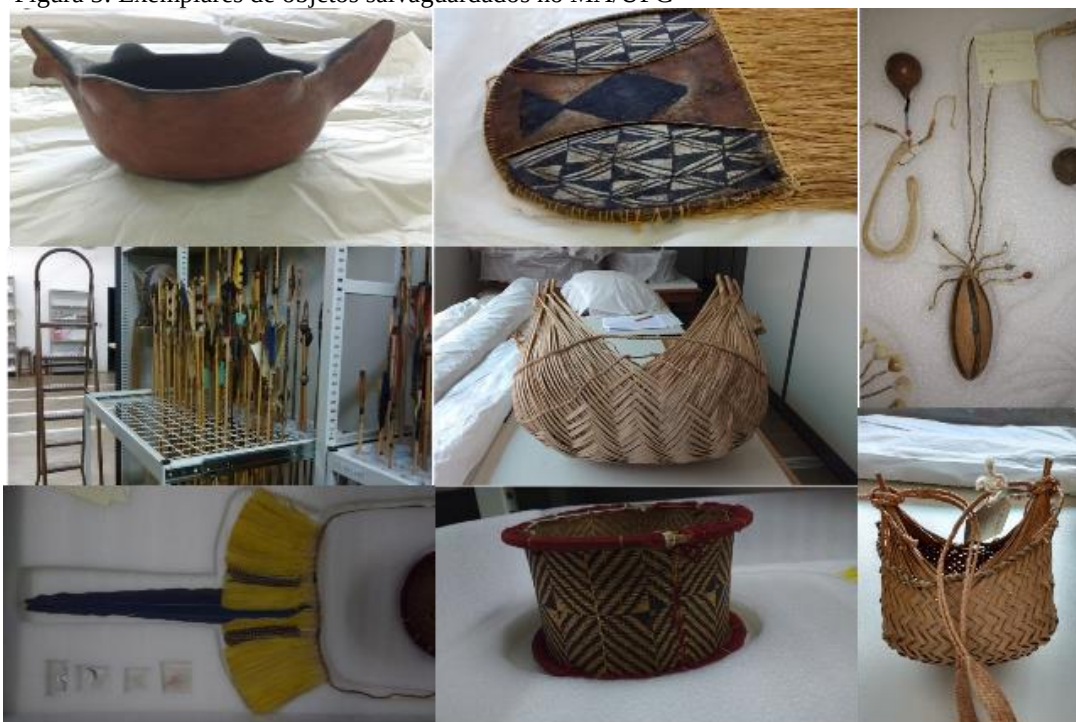


Foto: Ana Cristina Santoro. RTE/MA, 2016.

Em 2009, vi pela primeira vez as bonecas de madeira que compõem o acervo do museu. Em uma atividade de higienização de armários e peças que fazia dentro da RTE/MA me deparei com uma prateleira na qual estavam acondicionadas algumas *awa-awa* (figura 6).

À primeira vista fiquei surpreso com tamanha beleza e riqueza estética que aqueles objetos possuíam. Minhas atividades no museu eram, à época, vinculadas à Coordenação de Museologia; trabalhava no Laboratório de Conservação e Restauro e cuidava do acervo da RTE/MA, uma vez que a conservadora do museu estava ausente da instituição por nesse período. Visando obter maiores informações para a documentação museológica destes artefatos, percebi a ausência de dados etnográficos (pormenorizados) na documentação consultada. Em geral, os documentos consultados traziam a origem étnica (em alguns casos especificando a aldeia), o nome do objeto (*awa-awa*), a matéria-prima, um desenho da peça, e muito raramente uma descrição (figura 7).

Figura 6: Algumas *Awa-awa* pertencentes ao acervo do MA/UFG



Foto: Gustavo Araújo. Primeiras bonecas que visualizei na RTE/MA, 2014

Ao observá-las percebi que tinham sido talhadas em um único pedaço de madeira, e em alguns casos assumia certa variação de forma, por exemplo, quando eram feitas aproveitando forquilhas para dar o formato de pernas. A princípio não via muita diferença entre elas, o que variava era a pintura e a definição de gênero, que entre os Karajá tem aspectos específicos, como o corte de cabelo e o uso de adornos. A partir de então fui buscar informações na documentação museológica e etnográfica para saber mais sobre tais artefatos. O fato é que encontrei poucas informações a esse respeito.

Figura 7: Um exemplar de Awa-awa com sua respectiva documentação museológica



Foto: Gustavo Araújo. Peça número 73.01,08. MA/UFG, 2016

Pude encontrar referências pontuais a respeito na literatura antropológica, como por exemplo em Krause (1940 [1911]), Campos (2002) e Whan (2010), mas não encontrei trabalhos etnográficos específicos sobre o assunto, como se dá em relação às bonecas de cerâmica, a exemplo de Lévi-Strauss (1937); Castro Faria (1959); Fenélon Costa (1978); Campos (2007); Whan (2010); Lima Filho *et al* (2011); Resende (2014); e com as cestarias Taveira (2012). Essa ausência de informações contribuiu para que eu pudesse esboçar meu objeto de pesquisa e direcionar os esforços para uma etnografia da boneca de madeira.

Como pesquisadores vinculados ao Museu estavam concluindo uma pesquisa sobre as bonecas de cerâmica, no âmbito do projeto *Bonecas Karajá: arte, memória e*

identidade indígena no Araguaia, a fim de oferecer subsídios para o registro dos modos de fazer as bonecas como patrimônio imaterial (registro outorgado pelo IPHAN em 2011), considerei, a partir do contato com o projeto supracitado, desenvolver uma pesquisa que subsidiasse a documentação museológica do Museu Antropológico referente ao acervo de bonecas de madeira. Assim, tomando como referência a pesquisa realizada sobre as bonecas de cerâmica, me propus fazer uma etnografia - ou melhor, um exercício etnográfico - das bonecas de madeira que possibilitasse a reflexão não só sobre os objetos propriamente ditos, mas também sobre a organização social e as representações individuais e coletivas do povo Karajá.

Dessa inquietação surgiu a possibilidade de desenvolver uma pesquisa que pudesse, de alguma forma, dar conta de dados sobre essas bonecas, tais como: a origem, quem fez, como são feitas, qual a matéria-prima. Como pontuou Igor Kopytoff, em seu texto *A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo*,

ao fazer a biografia de uma coisa, far-se-iam perguntas similares às que se fazem às pessoas: Quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse “status”, e à época e à cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as “idades” ou as fases da “vida” reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim? (2008, p.92)

Munido de questionamentos similares aos de Kopytoff, em julho de 2014 fiz uma pequena etapa de campo nas aldeias Werebia e Santa Isabel do Morro (figura 8), na Ilha do Bananal, e pude acompanhar (documentando com fotos e gravação de voz) o processo de feitura de uma *awa-awa*. Em *inĩrybè*, esta última aldeia se chama *Hãwalò*, significando Morro Alto, e “está assentada sobre um barranco alto onde o Araguaia dribla o norte e corre para o oeste”. (Lima Filho, 1994, p.33).

A priori, as questões seriam levantadas para compreender o processo das bonecas de madeira, no entanto, após uma segunda etapa de campo – ocorrida em março de 2015 – pude entrever que esse caminho seria mais dificultoso do ponto de vista da etnografia. Há poucos interlocutores, quase nenhum especialista em bonecas, isso me fez rememorar a aula inaugural do mestrado, em que a professora Mariza Peirano relatou como se deu o intercurso de uma de suas pesquisas e como seu campo acabou remodelando seu objeto. Ao chegar em campo com “questões e problemas” previamente estruturados, o campo acabou por remodelar

tais questões e problemas, exigindo da pesquisadora a capacidade de se adaptar aos “imponderáveis”

Figura 8: Aldeia Santa Isabel do Morro vista a partir do rio



Foto: Gustavo Araújo. Aldeia Santa Isabel do Morro, 2014.

Acerca das imprevisibilidades que o campo nos coloca, Lima Filho na introdução de seu trabalho sobre o *Hetohokỹ*¹¹, adverte que

a busca da alteridade deixa o antropólogo, em trabalho de campo, vulnerável. Ele co-participa de situações que ora o deixam plenamente bem e ora extremamente angustiado. A pesquisa de campo é um mergulho em uma multiplicidade de emoções. (Lima Filho, 1994, p.13)

Comigo não foi diferente. Meu mergulho, ainda que por dois breves períodos de tempo, não totalizando sequer vinte dias, foi suficiente para provar dos sabores e dissabores

¹¹ Formada pela junção do substantivo *Heto* (casa) mais o adjetivo *Hokỹ* (grande), a palavra *Hetohokỹ* significa literalmente Casa Grande. Trata-se do principal ritual praticado pelos Karajá e diz respeito à festa que celebra a passagem que o menino faz para a fase adulta, podendo a partir de então frequentar a Casa dos Homens, sair para caçar, desenvolver atividades que são exclusivas de um homem adulto, etc. Em geral os adolescentes que participam desse ritual estão na faixa etária entre os 12 e 14 anos, podendo variar essa idade para baixo em alguns casos. Para informações detalhadas acerca do ritual consultar o trabalho *Hetohokỹ* do antropólogo Manuel Ferreira Lima Filho, fruto de sua dissertação de mestrado e publicado como livro em 1994.

que o campo proporciona. Elegi como campo de pesquisa o povo Karajá, mais especificamente as aldeias Santa Isabel do Morro e Werebia, na Ilha do Bananal, estado do Tocantins, e também o Museu Antropológico, de forma que transitei em entre esses dois espaços como constituintes do mesmo campo.

Os *Iny*¹², como se autodenominam os Karajá, pertencem ao tronco linguístico Macro-Jê, família e língua Karajá, e habitam as margens do rio Araguaia, na região central do Brasil (Mapas 1 e 2). O território ocupado pelos Iny compreende os Estados de Goiás (GO), Mato Grosso (MT), Tocantins (TO) e Pará (PA) e o grupo divide-se atualmente em três subgrupos: **Karajá**, tendo como principais aldeias *Santa Isabel do Morro*¹³, *Utaú*, *JK*, *Werebia* e *Fontoura* (na Ilha do Bananal, Estado do Tocantins), *Burindina* e *BdéBurè* (em Aruanã, no Estado de Goiás); **Xambioá**, ou Karajá do Norte, que tem como principais aldeias *WaryLytỹ*, *Kurehe* e *Xambioá* (no Estado do Tocantins, divisa com o Estado do Pará), e **Javaé**, que estão na parte oriental da Ilha do Bananal, às margens do rio Javaés. A maior concentração do grupo está na aldeia Santa Isabel do Morro (*Hawalò*, em língua nativa), na Ilha do Bananal, Estado do Tocantins.

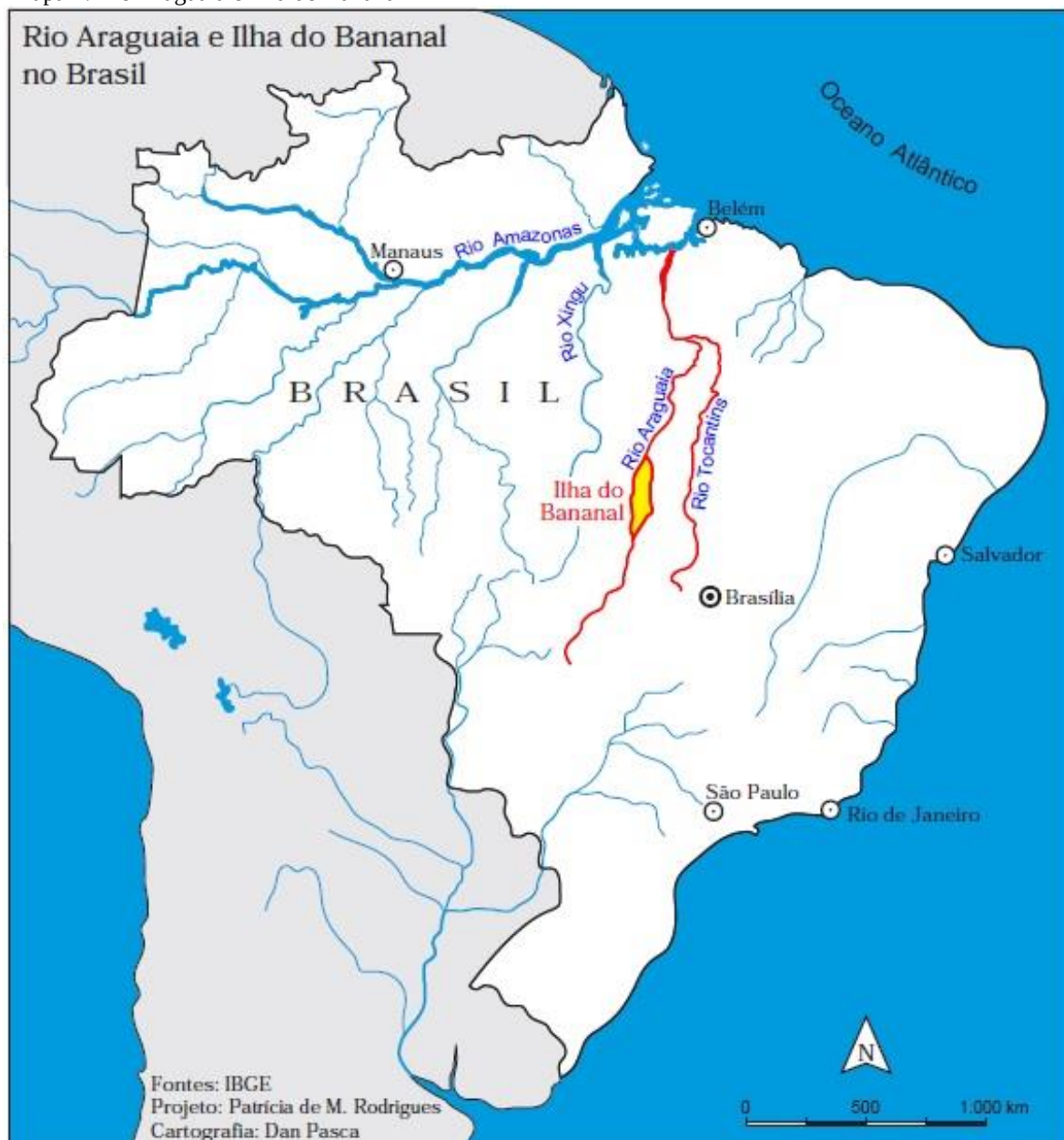
Na etapa da pesquisa de campo que realizei, em 2014, nas aldeias Werebia e Santa Isabel do Morro, acompanhei o artista Idjahuri Karajá, morador da aldeia Werebia. Na ocasião fiz uma documentação fotográfica, bem como gravei toda a conversa que mantivemos enquanto desenvolvíamos as atividades de coleta de matéria-prima e de confecção do artefato. A documentação fotográfica foi feita desde a busca pela madeira, passando pelos primeiros entalhes até chegar à fase de lixar. Não conseguimos finalizar com a pintura porque o Idjahuri precisava resolver questões pessoais na cidade. Trouxe comigo essa boneca com a promessa de retornar em 2015 e finalizarmos. Na aldeia Santa Isabel consegui entrevistar uma única pessoa, um homem, que fazia a boneca. Por dificuldades de entender a língua e por não estar ouvindo direito a entrevista não me trouxe muita informação relevante sobre os modos de fazer a boneca. Voltei para Goiânia tentando repensar meu objeto e buscando meios de problematizá-lo.

Em março de 2015, retornei ao campo. Dessa vez ficaria somente na Aldeia Santa Isabel do Morro para acompanhar a festa do *Hetohokỹ*. Nos dias que passei lá, entre o dia 4 e dia 12 de março, me surgiram *insights* sobre meu objeto e então percebi que poderia ampliar

¹² “Segundo o censo do IBGE de 2010, a população total de pessoas indígenas correspondentes ao grupo maior Karajá, são de 6.123 pessoas. Dentre estas 4.326 são do subgrupo Karajá, 1.442 do subgrupo Javaé e 255 do subgrupo Xambioá”. (Andrade, 2016, p.10)

minha abordagem, passando das bonecas de madeira para o entalhe em madeira, de modo geral.

Mapa 1: Rio Araguaia e Ilha do Bananal



Fonte: Rodrigues, 2008, p. 40.

[illegible]

29

Contudo, a aldeia estava em dias de festa e foi praticamente impossível encontrar uma ocasião que possibilitasse eu ter conversas sobre a pesquisa, sobre meus reais interesses em apreender sobre os tipos de entalhes em madeira, bem como investigar a formação de um artista nativo. Já no segundo dia em campo percebi que a “coleta de dados” não fluiria como havia planejado. Então decidi deixar meu “bloco de notas” de lado e viver o cotidiano, sem pretensões acadêmicas. Levei a sério o argumento de Cicourel,

os pesquisadores que permanecerem muito marginais às atividades diárias do grupo estudado, não conseguirão certos tipos de informações. A participação intensiva pode tornar impossível o teste de hipóteses, mas pode ajudar a descobrir o vernáculo do grupo estudado, os significados empregados pelo grupo quando estranhos estão presentes. (1969, p. 93)

E o de Favret-Saada, quando afirmou que

No começo, não parei de oscilar entre esses dois obstáculos: se eu “participasse”, o trabalho de campo se tornaria uma aventura pessoal, isto é, o contrário de um trabalho; mas se tentasse “observar”, quer dizer, manter-me a distância, não acharia nada para “observar”. No primeiro caso, meu projeto de conhecimento estava ameaçado, no segundo, arruinado. (2005, p.157)

Como Favret-Saada, assumi o primeiro risco e deixei o tempo me dizer se meu projeto de conhecimento estaria sob ameaça. Esqueci, pelos próximos dias, que estava em campo. Fui viver - “participar”, para usar a terminação de Cicourel – o cotidiano: buscar lenha, buscar palha para reformar uma casa, banhar no rio, reunir com os homens da aldeia, papear depois das refeições, “brincar” de entalhar pedaços de madeira. Aqui começa a se dar meu aprendizado do vernáculo local e a obtenção dos dados que até então me eram ausentes.

Foi nesse convívio do dia-a-dia da aldeia, participando de maneira “despretensiosa” do cotidiano dos meus interlocutores, que o argumento de Fabian em *O tempo e o outro* começou a fazer sentido. Para o antropólogo,

somente como práxis comunicativa a etnografia realiza a promessa de gerar um novo conhecimento sobre uma outra cultura. No entanto, o discurso que pretende interpretar, analisar e transmitir o conhecimento etnográfico à sociedade do pesquisador é pronunciado a “distância”, isto é, a partir de uma posição que nega a coetaneidade ao objeto da investigação. (Fabian, 2013, p.100, grifo meu)

Transcorridos esses dois breves períodos em que estive em campo, passei à fase da escrita em paralelo à investigação teórica. As experiências em campo possibilitaram fazer algumas inferências sobre como encaminharia minha etnografia.

Parti do princípio fundamental de que a etnografia tem como pressuposto primordial o contato do pesquisador com seus interlocutores de pesquisa, bem como a observação direta de suas dinâmicas sociais, práticas cotidianas ou rituais, processos de produção da sua cultura material, entre outros. Malinowski, que instituiu a etnografia como método por excelência da Antropologia, pressupõe a observação participante como essencial à coleta de dados e a interação com o “outro”, bem como a utilização de um método científico pautado na etnologia como necessários para o registro e interpretação das informações obtidas em campo (Malinowski, 1978, p. 27).

Gerald Berreman, em seu texto “*Behind many Masks*”, que traduzido para o português ficou “Etnografia e controle de impressões em uma aldeia do Himalaia”, assim se referiu ao trabalho do etnógrafo:

a tarefa da pesquisa etnográfica pode ser vista como um sistema que envolve a interação social entre o etnógrafo e seus sujeitos. Considerando como um aspecto básico da interação, o controle das impressões tem, portanto, tanto um significado metodológico quanto substancial para os etnógrafos. (1962, p.141)

Do exposto, pretendo pontuar duas questões que me causam certo desconforto, questões que me acompanham desde antes me aventurar por tal “campo”. A primeira diz respeito a uma indagação de ordem teórica, a saber: o que é um objeto? Ou, desdobrando a questão: o que é *um* ou *o* objeto/sujeito da pesquisa antropológica? Refiro-me a essa questão como sendo de ordem teórica pela seguinte razão: o termo objeto – e porque não o termo sujeito –, em se tratando de pesquisas que lidam com o humano, e com aquilo que é demasiado humano, me soa preocupante. Em um debate em sala de aula, quando cursava a disciplina Prática de Pesquisa I, ministrada pela professora Dr^a. Telma Camargo, discutimos acerca dessa “problemática” e concluímos – sem encerrar o assunto – que já passou da hora de substituímos o “objeto” por interlocutores. Mudança aparentemente banal, mas que redireciona os rumos que uma pesquisa pode ter e os resultados que dela possam emergir.

Do que foi pontuado acima, depreende-se a segunda questão, que considero sendo de ordem metodológica: se lido com um “objeto”, como abordá-lo? Retomando a discussão proposta na aula supracitada, a dúvida está posta: se ainda lidamos com nosso “objeto” de pesquisa como um objeto, o que nos difere de um pesquisador em laboratório, que manipula

habilmente seus instrumentos, seus “ratos” de experimentação e suas amostras? Nada! Sim, nada nos (cientistas humanos ou das coisas humanas) difere dos demais pesquisadores de outras searas quando objetificamos os interlocutores e as temáticas de pesquisas com os quais lidamos na Antropologia.

Antes que tais considerações possam soar como um falso problema, insisto no argumento: que nossos “objetos” se transformem – ou sejam por nós “transformados” – em interlocutores. Que saibamos olhar para o Outro (e aqui estendo ao máximo os limites das fronteiras do que pode ser esse Outro) como um interlocutor, como algo/alguém que seja apreendido em suas várias nuances na mesma proporção que nos apreende. Uma vez mais cito Berreman, que afirma que

entre si, o etnógrafo e seus sujeitos são, simultaneamente, atores e público. Têm que julgar os motivos e demais atributos de uns e do outro com contato breve, mas intenso, e, em seguida, decidir que definição de si mesmos e da situação circundante desejam projetar; o que revelarão e o que ocultarão, e como será melhor fazê-lo. Cada um tentará dar ao outro a impressão que melhor serve aos seus interesses, tal como os vê. (1962, p.141)

Que a via de mão única, que por tanto tempo operou, e ainda opera, em alguns nichos das Ciências Humanas, seja devidamente interdita e ceda espaço para a via de mão-dupla da interlocução. Que falem os nativos, que falem os artefatos, que falem os museus, os arquivos, etc. Que falem, inclusive, os silêncios. Como adverte Favret-Saada, “o ‘povo’ é falado mais do que fala, aparecendo como o objeto do discurso administrativo, não como o sujeito de um discurso autônomo”. (Favret-Saada, 1981b:336 *apud*, Goldman, 2005, p.149). É na contramão desse discurso autorizado e autoritário sobre o outro que a Antropologia deve posicionar seu lugar de fala, é na polifonia que deve estar fincada as bases dessa que é tida como a ciência do Outro. Ou ainda, que a “Grande Barreira” entre *eles* e *nós* (Favret-Saada, 2005, p.157) que ainda separa os que creem em “feitiço” daqueles que não creem seja derrubada.

Nessa perspectiva de uma prática antropológica não silenciadora do outro, Fabian em entrevista à revista *Mana*, ao falar sobre sua iniciação na Antropologia, faz referência (e reverência) ao seu professor Paul Schebesta, segundo o qual

era um etnógrafo, e tinha um tipo de abordagem muito pessoal, nada convencional; de seu ensinamento se apreendia que, nos grupos em meio aos quais trabalhava, ele sempre via as pessoas. Elas não eram meramente suas fontes de informação; ele vivia com elas. (2006, p. 504)

Então é a partir de uma postura relacional com esse Outro, desde uma perspectiva dialógica, que o conhecimento e a produção etnográfica podem (ou devem) ser elaborados. E se falamos de diálogo e relação, estamos inevitavelmente falando de História. Ora, diálogo e relação só se dão e se podem dar dentro uma perspectiva histórica, balizados por tempo e espaço, as duas categorias que, por excelência, modulam a História. Nesse sentido, o aprendizado e a elaboração do aprendizado etnográfico são, ou ao menos deveriam ser, elaborados a partir da(s) noção/noções dessas duas categorias.

Tal abordagem faz sentido sob a luz do que Gupta e Ferguson abordaram no texto *Mais além da “cultura”: espaço, identidade e política da diferença*, quando assim ponderam:

o que é preciso, então, é mais do que um ouvido atento e mãos editoriais hábeis para capturar e orquestrar as vozes dos “outros”; é necessária uma disposição para interrogar, política e historicamente, o aparente “dado” de um mundo dividido em primeiro lugar entre “nós” e “outros” ... De um modo mais geral, o passo pelo qual clamamos vai além da consideração da diferença cultural como o correlato de um mundo de “povos” cujas histórias separadas esperam que os antropólogos estabeleçam as pontes; significa passar a vê-la como produto de um processo histórico compartilhado que diferencia o mundo ao mesmo tempo que o conecta... Saímos de um projeto de justaposição de diferenças preexistentes para um de exploração da construção de diferenças num processo histórico” (1992, p.43)

Mesmo sabendo que por tempos esse assunto (a importância do Tempo no conhecimento antropológico) tenha sido um tanto espinhoso dentro do campo das relações entre Antropologia e História - principalmente a partir das elaborações de Lévi-Strauss acerca das estruturas e das análises sincrônicas – insisto na perspectiva de que o *ofício* do antropólogo (para usar uma nomenclatura do historiador francês Marc Bloch) é, inevitavelmente, afetado pela História. Por outra ordem, o *ofício* do historiador (mais uma vez retomo Bloch) também é afetado pela Antropologia.

Neste sentido, o da relação entre conhecimento antropológico e conhecimento histórico, Sahlins observa que

a História é ordenada culturalmente de diferentes modos nas diversas sociedades, de acordo com os esquemas de significação das coisas. O contrário também é verdadeiro: esquemas culturais são ordenados historicamente porque, em maior ou menos grau, os significados são reavaliados quando realizados na prática. (1990, p.7)

Como se vê, a proposta de Sahlins é justamente a de “unir” as duas maneiras de abordagem, sincronia e diacronia, em uma só. Em última instância, o que ele propõe é que haja uma abordagem sincro-diacrônica do objeto a ser estudado. Assim sendo, a proposta de

uma antropologia histórica ou de uma história antropológica reverbera de alguma maneira naquilo que Fabian chamará de Coetanidade.

No terceiro capítulo retomarei o assunto com mais atenção quando narrar acerca da experiência etnográfica que tive com meus interlocutores. Por ora pretendi contextualizar, ainda que de maneira um tanto quanto rápida e superficial, meu processo de formação dentro da Antropologia e como isso pode resultar no meu processo de pesquisa e escrita. No capítulo que segue, proponho fazer um breve histórico acerca das principais etnografias que estudaram os Karajá do ponto de vista da cultura material. Na busca de leituras que de alguma forma me dessem condições para a elaboração de uma etnografia das bonecas de maneira, me deparei com vários trabalhos que são referências nos estudos acerca do povo *Iny* e dessas leituras percebi o caráter quase “marginal” que foi impingido às *awa-awa*, esse “extravagante objeto”, nas palavras de Krause (1940 [1911]).

Capítulo II

Da casca ao cerne – As Awa-awa e a cultura material Karajá

Proponho no presente capítulo fazer um breve histórico acerca de algumas etnografias que estudaram a cultura material Karajá. Não é minha intenção – por uma questão de limitação de tempo, espaço e análise – esgotar o assunto, nem tampouco citar cada trabalho que teve os Karajá e sua cultura enquanto objetos de estudo. Nesse sentido, à guisa de justificativa, os trabalhos escritos em idioma com o qual não tenho a mínima relação, como é o caso de textos em alemão, e que não tiveram traduções para a língua portuguesa ou inglesa, ficaram de fora da análise.

A ênfase no “estado da arte” acerca dos Karajá e sua cultura material, em particular no que se refere às *awa-awa*, se fez necessária para compreender como foi se desenvolvendo as diferentes pesquisas, bem como para examinar os pormenores negligenciáveis, indícios ou paradigmas indiciários (Ginzburg, 1989), que corroborassem de alguma forma com o “ineditismo” da pesquisa que ora desenvolvo.

Para tanto, elenquei como referenciais a serem analisados as seguintes obras¹⁴: *Contribuições para a Etnologia do Brasil* (Paul Ehrenreich, 1948 [1891]); *Nos Sertões do Brasil* (Fritz Krauze, 1940 [1911]); *Algumas bonecas Karajá* (Lévi-Strauss, 1937); *The Carajá* (William Lipkind, 1948); *Cerâmica Karajá e outras notas etnográficas* (Mário Ferreira Simões, 1954 [1992]); *A figura humana na arte dos índios Karajá* (Luiz de Castro Faria, 1959); *A arte e o artista na sociedade Karajá* (Maria Heloisa Fenélon Costa, 1978); *Bonecas Karajá: modelando inovações, transmitindo tradições* (Sandra Lacerda Campos, 2007); *Ritxoko, a voz visual das ceramistas Karajá* (Chang Whan, 2010); *Dossiê Descritivo dos modos de fazer ritxoko* (Lima Filho et al, 2011).

Entre os historiadores, linguistas e antropólogos que já estudaram e ainda estudam o povo Karajá, é praticamente um consenso de que a obra *Contribuições para a Etnologia do Brasil* (1948), do alemão Paul Max Alexander Ehrenreich (1855 – 1914), seja um marco fundante nos estudos acerca deste povo. Embora se tenha notícias e relatos da presença de

¹⁴ A ordem das obras citadas obedece ao ano de publicação da versão original, embora tenha sido usada para a escrita da dissertação, quando possível, a versão em língua portuguesa. Sendo assim, uso entre colchetes a data da publicação original e entre parênteses a data da versão traduzida.

brancos em contato¹⁵ com os habitantes das margens do Araguaia muito antes da chegada do etnólogo entre os mesmos, será com a pesquisa empreendida pelo alemão que se inicia uma etapa de estudos sistemáticos acerca destes nativos.

A obra em questão, publicada originalmente em 1891 intitulada *Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens*, foi traduzida para a língua portuguesa pelo antropólogo brasileiro Egon Schaden e publicada na Revista do Museu Paulista, no ano de 1948. A tradução conta com uma introdução feita pelo também etnólogo Hebert Baldus e com várias notas de rodapé por ele elaboradas. Quando as notas se tratam de autoria de Ehrenreich vêm seguidas da abreviação P.E, quando são de autoria de Baldus, tem-se as iniciais de seu nome H.B.

Ehrenreich chega ao Brasil em novembro de 1884 e aqui fica até meados de 1885 quando retorna para o país de origem, retornando ao Brasil em outras ocasiões para dar continuidade às pesquisas entre as populações nativas nas quais tinha interesse “científico”. Numa destas viagens esteve junto com seu conterrâneo Karl von den Steinen na região do Xingu, meio-leste do estado do Mato Grosso. Segundo Baldus, na introdução da versão brasileira da obra de Ehrenreich, após a estada no Xingu, o etnólogo “passou pela Chapada de Mato Grosso ao Araguaia, desceu este em agosto de 1888 estudando os Karajá, e subiu, depois, o Amazonas e Purús, visitando as tribos do último” (1948, p. 08).

Ehrenreich fez coro ao grupo de etnólogos, naturalistas, botânicos, alemães que estiveram no Brasil desde o século XIX até a primeira metade do século XX e que desenvolveram algum tipo de pesquisa entre os diferentes povos nativos que habitavam (habitam) o território brasileiro. Digo que fez coro uma vez que a ênfase empregada nas investigações, senão por todos, mas pela maioria dos pesquisadores, era voltada para as abordagens da Antropologia física, com suas mensurações de corpos (antropometria) e classificação de tipologias a partir dos caracteres biológicos e/ou para a cultura material dos povos estudados, visando a coleta de objetos etnográficos para a constituição de acervos em museus.

Embora se trate de uma obra importante, no que diz respeito ao estudo sistemático do povo Karajá, Ehrenreich “seguiu” o que propunha a cartilha da Antropologia praticada no

¹⁵ Conforme o *Dossiê descritivo do modo de fazer ritxoko*, referente ao projeto *Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia* (2011, p.16), “os registros escritos dos primeiros contatos dos Karajá com a sociedade nacional estão relacionados com as frentes de expansão. A primeira, originária do Norte, da Província do Pará, data de 1659 e foi coordenada pelo padre jesuíta Tomé Ribeiro que encontrou os Karajá no baixo Araguaia. Em 1671, outra expedição, comandada pelo padre Gonçalo de Veras, registrou o encontro que a expedição teve com o grupo (SERAFIM LEITE, 1943: 343). A segunda frente de contato está associada às bandeiras paulistas rumo ao Centro-Oeste como a de Bartolomeu Bueno que chegou às terras goianas, nas minas do rio Vermelho, em 1725 (ELLIS, 1960: 29)”.

século retrasado e que reverberou até meados do século passado, uma Antropologia que flertava tanto com uma perspectiva evolucionista quanto com uma incipiente Antropologia de viés culturalista. O próprio Baldus, ainda na introdução, dá relevo a essa questão ao afirmar que,

o viajante dedicou especial atenção à cultura material, às dansas (sic) de máscaras e à mitologia. Naturalmente, o seu rápido contacto (sic) 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. Isso, às vezes, traz dúvidas quanto à exatidão da observação e escrupulosidade de sua reprodução. (1948, p. 9)

E em páginas adiante endossa seus argumentos ao afirmar que

o valor da obra de Ehrenreich sobre Antropologia física brasileira consiste em que o autor, com bom senso admirável, mostra as possibilidades e os limites da Antropologia física em geral e apresenta a primeira documentação procedente do centro do Brasil a qual satisfaz as exigências científicas modernas também pelas numerosas fotografias. (grifo meu, Idem, p.14).

Nota-se, a partir dos excertos acima mencionados, que a pesquisa e a escrita de Ehrenreich são historicamente datadas e localizadas, existe aí um lugar de fala do autor, um locus de onde emergi seus enunciados. Embora esteja desenvolvendo sua prática a partir de uma metodologia que hoje seria questionável do ponto de vista da Antropologia social, a obra de Ehrenreich teve e ainda tem seu lugar de importância para pesquisadores que investigam acerca dos povos do Brasil Central, em geral, e Karajá, em particular.

Dividido em 130 páginas, o conteúdo do livro versa sobre vários aspectos referentes aos Karajá e a outros povos que habitam a região dos rios Purús e Amazonas. No entanto a maior parte do escrito refere-se aos Karajá. Sobre esse povo o etnólogo se ocupou em escrever acerca de sua organização social e política (pouca coisa, diga-se de passagem), alguns mitos, sobre seu artesanato e suas atividades domésticas. Dentro das suas limitações linguísticas e culturais, Ehrenreich produziu um material relativamente “consistente” e “abriu” as portas para que outros pesquisadores pudessem se dedicar a estudar os Karajá.

Um ponto (talvez o primeiro) de destaque e que chama a atenção na obra em questão, diz respeito à primeira nota de rodapé na versão em língua portuguesa. Conforme o relato, o autor ouviu

naquela tribo de remeiros diferentes pronúncias dessa palavra não karajá que, talvez, seja o termo guarani escrito pelo padre Antônio Ruiz de Montoya (...) como “carayá” com a significação de “mono grande” e usado no Brasil meridional com a

pronúncia de “karajá” para designar o bugio. (...) É possível que bandeirantes alcunharam os antepassados dos Karajá em guarani como “macacos grandes”, podendo-se considerar, ainda, que esse idioma, antigamente, estava muito mais do que hoje em uso no sul do país inclusive São Paulo. (1948, p. 17).

A nota, organizada por Herbert Baldus, levanta uma hipótese da possível origem do nome Karajá, advertindo para o fato de não ser uma autodenominação, mas um nome que fora dado muito provavelmente por bandeirantes que contataram os *Inyã*, conforme já fora mencionado neste trabalho, autodenominação que significa *Nós*, em idioma nativo.

No dia 21 de agosto de 1888, Ehrenreich inicia sua jornada pelo rio Araguaia. Embarca em Leopoldina, atual cidade de Aruanã, e desce o rio com destino a Belém, capital do estado do Pará, chegando nesta cidade no dia 02 de novembro do mesmo ano. Nos dois meses e meio que durou a viagem, o etnólogo se deteve com atenção, sempre que possível, sobre seus interlocutores. Conforme as informações que por ele foram adquiridas, os Karajá tem seu “nome” citado pela primeira vez “por ocasião daquela célebre expedição de caça ao índio empreendida pelo bandeirante paulista Antônio Pires Campos, que partiu de Cuiabá por volta de 1684.” (1948, p.20).

Um pouco mais de meio século depois dessa “primeira” expedição à qual se refere Ehrenreich, por volta de 1740/1750, o filho do bandeirante Antônio Pires Campos empreende segunda viagem à região do Araguaia, com o intuito de capturar escravos. Acerca dessa expedição o então Alferes José Pinto da Fonseca redige um relatório ao capitão-mor de Goiaz, no qual relata a “descoberta” de povos indígenas às margens do rio. No tal relatório, publicado na *Revista Trimensal de História e Geographia, ou, Jornal do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro* no ano de 1879, os Karajá são nominados e localizados e geograficamente como habitantes da Ilha do Bananal, conforme se observa na passagem que reproduzo abaixo:

... por fim embicaram as canôas para a terra, e vieram à nossa rancharia com bastante susto e temor; conheci serem da nação dos Carajás: é este rio um braço do Araguaya, chamado Bananal, e tem uma grande ilha habitada de muitas nações¹⁶ de gentio, sendo esta a mais principal. (1879, p. 378)

Na nota em questão, percebe-se que a escrita do nome da etnia se dá com a letra C e muito provavelmente diga respeito ao encontro dos expedicionários com os Karajá propriamente ditos, conforme a definição de Fritz Krause (1940 [1911]), e não aos Javaé e

¹⁶ Muito provavelmente o autor do relato se referia não somente aos Karajá, mas também aos Javaé, um dos sub-grupos do povo *Inyã*.

nem aos Xambioá, outros dois sub-grupos da família Karajá. Krauze, distingue os três sub-grupos Karajá da seguinte forma: os Xambioá, que estão no trecho encachoeirado do rio Araguaia, mais ao norte, na fronteira com o estado do Pará; os Javaé, na banda oriental da Ilha do Bananal, às margens do rio Javaés, um dos rios que formam a Ilha; e os Karajá propriamente ditos, no Araguaia, a oeste e ao sul da Ilha do Bananal, sendo este o maior dos grupos, tanto em contingente quanto em números de aldeias.

É ao término de sua introdução, na qual faz um histórico acerca das várias ocasiões em que os Karajá tiveram contato com o homem branco, que Ehrenreich faz sua primeira referência à cultura material desse povo. Assim diz o etnólogo ao falar do antigo presidente da capitania de Goiaz:

Esse viajante levou a São Paulo a primeira coleção bastante completa de objetos etnológicos. Está agora dispersa; do proprietário consegui adquirir todavia para o Museu Real (de Berlim) duas das peças mais valiosas, as maças de guerra dos afamados chefes xambioá Roco e Ambura (Ehrenreich, 1948, p.23).

Na sequência do texto, o etnólogo fará referências a demais objetos dos Karajá, dando destaque para aqueles de uso pessoal, como adornos corporais, bem como aos de uso funcional, como armas e utensílios domésticos. Através de permuta¹⁷, Ehrenreich teve acesso aos “grandes punhos de algodão e das ataduras de joelhos” (1948, p. 30), que são respectivamente o *dexi* e o *deobuté*, adornos confeccionados pelas mulheres e que são usados tanto por homens quanto por mulheres. Outro adorno que o autor faz referência é à tanga feita de entrecasca de árvore que ele denomina de *nanto*, objeto usado pelas mulheres como vestimenta.

O relato de Ehrenreich segue citando demais objetos que compõem a cultura material Karajá, como: as canoas feitas da madeira de Jatobá, os remos, arcos e flechas, maças e lanças, as cerâmicas, os trançados em fibra vegetal, os adornos (brincos, braceletes, cintas, colares, pentes), instrumentos musicais, etc. Em uma passagem, o autor faz referência a esculturas feitas em madeira mas não deixa evidente se está tratando de figuras humanas, além de mencionar bancos e colheres (figura 9). Conforme afirmou,

¹⁷ Sabido é que o conceito de permuta, quando se trata da relação entre povos indígenas e não-indígenas, deve ser colocado em suspeita. No texto em questão não fica claro que tipo de permuta foi essa e em quais circunstâncias ela se deu. O fato é que na maioria das vezes os indígenas eram sub(tráídos) de sua cultura material. Assim se deu na relação de Ehrenreich com os Karajá, bem como se deu com Krauze e também com “pesquisadores” brasileiros que, por meio de “práticas furtivas”, adquiriram objetos para suas coleções particulares ou para compor coleções nas instituições nas quais trabalhavam.

infelizmente a coleção possui somente poucas peças de escultura em madeira. Exatamente os mais bonitos banquinhos (korixa) com feitio de trenó e forma de animal estilizada não puderam ser adquiridos. [...] Notáveis são também as colheres de madeira (katara), que em outras partes da América do Sul se encontram apenas excepcionalmente. (Ehrenreich, 1948, p. 57/58)

Figura 09: Banco zoomorfo e colheres zoomorfas desenhados por Ehrenreich

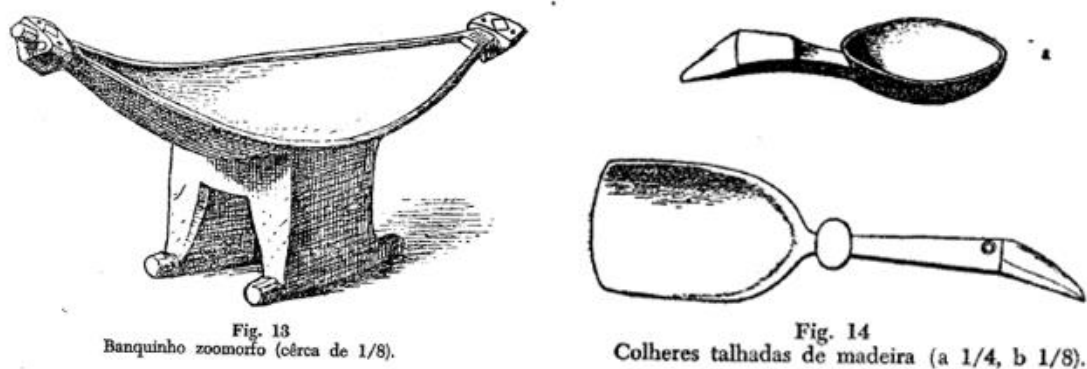


Foto: Gustavo Araújo. Fonte: Ehrenreich, 1948.

Ademais, Ehrenreich cita as “bonecas de cerâmica” como representantes da cultura material *Inỹ*. Inclusive é, ao que consta, Ehrenreich o primeiro pesquisador a remeter às representações humanas feitas em cerâmica como sendo bonecas. Para ele,

a atividade artística mais importante dos Karajá é a representação plástica de figuras humanas em cera e em barro não cozido. Figuras pequenas (likoko, bonecas de criança) são oferecidas aos viajantes em grande quantidade. [...] no tocante à representação exata das formas somáticas, as peças melhores podem rivalizar com os trabalhos melhores dos antigos povos culturais da América e superam tudo o que nesse gênero foi produzido por quaisquer outras tribos selvagens. (idem, p. 58)

Uma vez mais não há nenhuma menção às bonecas de madeira. Talvez porque ainda não fossem feitas, talvez porque não tenha sido objeto da atenção de Ehrenreich, ou então porque fosse considerado como algo de pouca importância plástica. O fato é que a primeira referência que pude perceber em relação às bonecas de madeira se dará com Fritz Krause, em sua obra *Nos sertões do Brasil* (1940 [1911]).

Nos sertões do Brasil (1940 [1911]) foi publicado originalmente com o título de *In den Wildnissen Brasiliens* em 1911, em Leipzig. No Brasil foi publicado pela Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, totalizando 29 volumes. A obra está dividida em duas partes: a primeira trata-se de um relato pormenorizado da experiência no Araguaia, desde os preparativos da viagem, ainda no Rio de Janeiro e em São Paulo, até a descida do rio Araguaia, chegando ao extremo norte da Ilha do Bananal e aproximando da região dos

Xambioá. Na segunda parte o autor direciona seus escritos para um estudo dos dados etnográficos levantados na primeira parte, dedicando-se à descrições da cultura material, de mitos, ritos, estrutura social e familiar.

Krause esteve em 1908 na região do rio Araguaia e desta feita adquiriu mais de mil objetos que foram levados para o museu etnográfico de Leipzig (*Museum für Völkerkunde zu Leipzig*). Sua viagem foi por incumbência do governo da cidade alemã. Segundo Hebert Baldus, no prefácio da Revista do Arquivo de São Paulo, quando da publicação do primeiro volume da obra, afirmou que

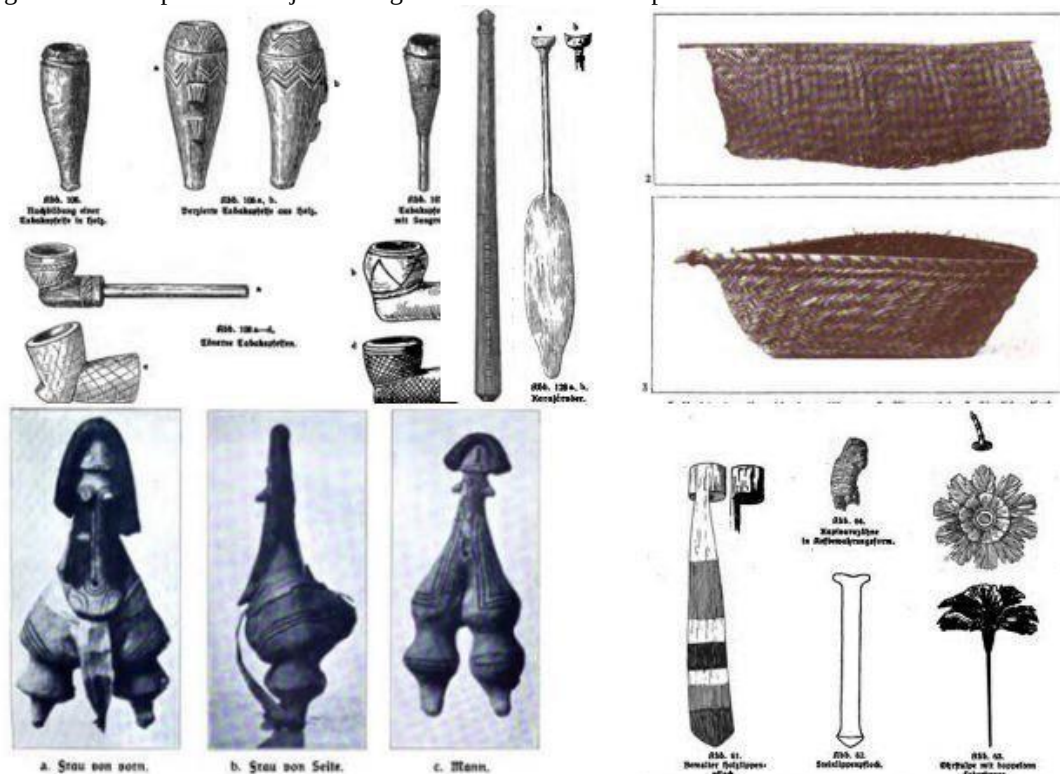
o fim principal da viagem do cientista alemão era pesquisar e colecionar para o museu de Leipzig... A respeito dos Karajá, seu livro contém, por exemplo, oitenta e uma páginas sobre adornos, armas, brinquedos de crianças e técnica, ao passo que os capítulos sobre relações políticas... Guerra, chefes, tratamento aos estrangeiros, relações jurídicas, vida social, formas de saudação, matrimônio, nascimento, educação e morte não chegam a encher, juntamente, doze páginas. (Baldus, 1940, p. 43)

Nota-se, pela afirmação de Baldus, que a ênfase maior na pesquisa de Krause era na cultura material. E de fato seu texto (escrito e imagético) é rico em informações acerca da materialidade da cultura Karajá. Tudo tendo como objetivo principal a aquisição de coleções para o museu de Leipzig. Já nas primeiras páginas do seu livro (primeiro volume publicado pela Revista do Arquivo Municipal de São Paulo), Krause menciona as bonecas de cerâmica como exemplares da cultura material Karajá. Em sua descrição, as mulheres “fizeram de argila cinzenta uma porção de pequenas figuras, pintadas de vermelho e preto, e com um rolete de cera à guisa de cabelo” (Krause, 1940a, p. 182).

Na sequência do texto, o etnólogo passa a listar os vários objetos com os quais ele se deparou, além das bonecas de cerâmica. Acerca especificamente das *ritxoo*, Krause menciona que muitas vezes lhe era trazido objetos para permuta ou compra e que ele comprava, sobretudo, tais bonecas. Na sua lista consta: adornos para cabeça, arcos e flechas (utilizados na caça e na pesca), colares, brincos, itens de cestaria, objetos de madeira (figura 10). Acerca destes últimos, Krause observa que os homens

trazem, como arma de ostentação, compridas lanças de madeira com ponteira de osso, abaixo da qual se veem longos penachos, bem como longas clavas de madeira pesada, com estrias longitudinais e revestidas, em parte, de trançados com desenhos. Essas clavas constituem a sua arma propriamente dita. (Krause, 1940b, p.215)

Figura 10: Exemplos de objetos fotografados ou desenhados por Fritz Krause

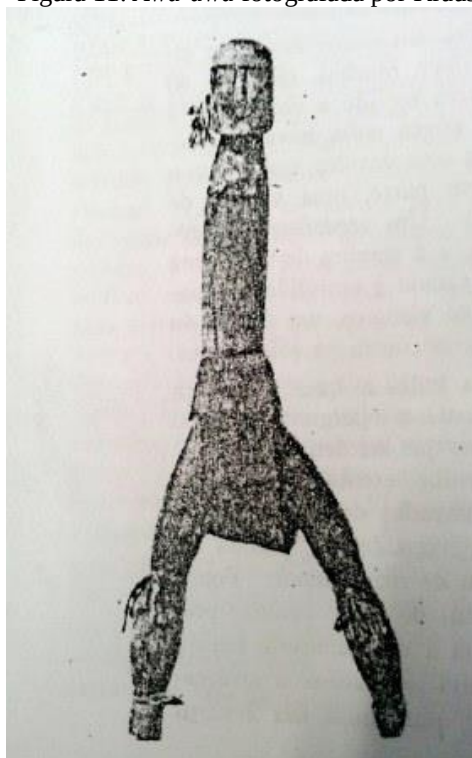


Fonte: Krause, 1940. Em sentido horário: cachimbos em madeira, borduna, remo, cestos, adornos labiais e brincos, bonecas de cerâmica.

Num dado momento de seu texto, ainda dissertando acerca de objetos confeccionados em madeira, Krause faz menção ao banco zoomorfo *orixá*¹⁸, em formato de arara. Tal banco, também citado por Ehrenreich, é comumente e exclusivamente utilizado durante a festa do *Hetohokÿ* tanto pelo líder ritual quanto pelos adolescentes que passarão pelo ritual. Conforme a narrativa, o autor teve contato visual com tal peça quando esteve em uma moradia Karajá. Algumas páginas seguintes é feita uma menção, rápida e sem muito detalhamento, da boneca de madeira, a primeira menção que pude observar a partir das etnografias consultadas. Krause diz que, ao entrar em outro rancho, se deu com uma boneca de madeira. Nas palavras dele tratava-se de um “objeto extravagante” (*ibidem*, p.229), encerrando assim sua referência às *awa-awa*. (figura 11)

¹⁸ “Para que um banco *orixá* ou um *latenira* possam ser feitos, é preciso um homem que saiba talhar madeira e fazer um tipo de trançado específico com a palha do babaçu. E se eles têm esse conhecimento, é porque aprenderam com alguém: a mãe ou a avó, no caso as mulheres; o pai ou o avô, no caso dos homens. E no momento em que ela estiver fazendo a esteira e o homem estiver fazendo o banco ou o *latenira*, provavelmente um filho/filha ou neto/neta estará olhando. Assim as pessoas aprendem.” (Nunes, 2016, p.232)

Figura 11: Awa-awa fotografada por Krause



Fonte: Krause, 1940, p.

Se a boneca de madeira que ele avistou for a mesma que ele retratou, pode ter passado despercebido aos olhos do etnólogo a riqueza de detalhes que a boneca traz. A extravagância mencionada por Krause não fica muito clara, o autor não explicita o que de fato a torna um artefato extravagante. O fato é que a boneca da imagem tem uma riqueza estética e traz em si alguns marcadores identitários e de gênero. Devido a qualidade da imagem publicada no livro não ser tão boa, fica um tanto difícil de se ter maiores detalhes, mas é possível perceber que a peça está adornada com um brinco, usa uma tanga confeccionada com entrecasca, logo abaixo do joelho usa o *deobuté* (confeccionado com algodão) e mais abaixo, na região dos tornozelos, usa outro adorno. Provavelmente se trate de uma mulher Karajá representada em madeira.

Um dado interessante nas observações de Krause acerca dos objetos e de suas matérias-primas diz respeito exatamente às *coisas* feitas em madeira. O etnólogo dedica algumas linhas para falar acerca de alguns tipos de madeira e suas finalidades. Conforme observou,

da madeira das árvores fabricam-se canoas, varas, remos, pilões e mãos de pilão, banquinhos, lanças, arcos propulsores, pontas de flecha, raladores de mandioca, botoques, dentes de pentes, etc. Nem sempre logrei saber quais as espécies de madeira empregadas para os vários utensílios. Os dardos são do chamado pau de aroeira; os arcos, de duro pau de palmeira; as varas para empurrar canoas, de árvores altas e finas de madeira muito leve. De madeira leve fazem-se também banquinhos,

botoques e raladores de mandioca; os demais utensílios são todos de madeira dura..
(Krause, 1940c, p. 168)

Interessante que, embora já tenha citado a *awa-awa* no texto, não faz nenhuma menção a ela na lista acima. De fato a “extravagância” da boneca pode ter “assustado” Krause, ou então simplesmente não despertou nele algum interesse maior, como demais objetos despertaram. Aliás, eis um ponto em comum entre alguns antropólogos que atuaram entre populações nativas com o intuito de fazer “coletas” de objetos para a estruturação de coleções: a hierarquização entre o que “compensa” e o que “não compensa” ser “coletado”. Nesse sentido os objetos de uso ritual sempre se sobressaíram sobre os demais. Corrigindo, os objetos de uso ritual sempre foram sobressaídos sobre os demais. Assim, partindo de tal lógica, o que seria uma “extravagante” boneca de madeira se comparada com urnas funerárias, máscaras rituais e itens que compõem o universo cosmológico dos nativos?

Após os escritos de Krause o próximo a abordar a cultura material dos Karajá será o francês Claude Lévi-Strauss. Publicado no Boletim da Sociedade de Etnologia e Folclore, o texto *Algumas bonecas Karajá* (Lévi-Strauss, 1937) trata-se de um comunicado feito pelo antropólogo francês acerca de sua viagem a Leopoldina, hoje a cidade de Aruanã, estado de Goiás. O comunicado em si é muito breve e traz poucas informações acerca da cultura material Karajá. Em tese, o texto aborda de modo genérico as bonecas feitas em cerâmica que foram coletadas por Lévi-Strauss quando esteve na região.

Lévi-Strauss, e exemplo de Ehrenreich, reafirma o papel lúdico dispensado aos artefatos cerâmicos, se referindo a estes simplesmente como “bonecas”. Para ele, “estas bonecas, que provavelmente exerceram outrôra (sic) papel ritual importante, hoje servem apenas de brinquedos de criança” (Lévi-Strauss, 1937, p.28. grifo meu). Uma vez limitando as possibilidades interpretativas do objeto, ao “reduzi-lo” a um brinquedo, o autor passa a fazer possíveis caracterizações dos mesmos.

Em seu texto referência as mulheres e as crianças como responsáveis pelo feitiço das bonecas, sendo que aquelas que são produtos das mãos de mulheres são bonecas mais “completas”, apresentam em alguns casos os membros inferiores e superiores bem definidos, além de trazerem em seus “corpos” os adornos específicos da etnia, como: tanga de entrecasca, braceletes (*dexi*) e faixas de algodão amarradas nas pernas, abaixo dos joelhos. Já as que foram feitas pelas crianças, conforme o entendimento de Lévi-Strauss, são bonecas mais simples, parecem “não ter pernas; como membros inferiores apresentam apenas uma espécie de bulbo espesso, com uma pequena saliência representando os pés” (*ibidem*, p.28).

Por fim, o antropólogo faz uma comparação entre as bonecas de cerâmica Karajá e estatuetas pré-históricas do período Aurignaciano, e também entre as bonecas Karajá e algumas bonecas de terracota mexicana. Feito tal comparação é ventilada, pelo autor, a questão acerca da possibilidade de contato entre a cultura Karajá e a cultura Aurignaciana. O texto se encerra sem uma conclusão acerca das perguntas levantadas por Lévi-Strauss. Vinte anos depois dessa publicação, o antropólogo Luís de Castro Faria retomaria alguns aspectos abordados por Lévi-Strauss acerca da representação humana feita pelas Karajá em cerâmica.

Em 1948, o antropólogo estadunidense William Lipkind publicou no *Handbook of South American Indians* o texto *The Carajá*, resultado de sua experiência de campo entre os Karajá em 1937, quando esteve desenvolvendo pesquisa através da Columbia University.

O texto é curto e traz uma visão panorâmica da cultura Karajá. Sem entrar em especificidades, o antropólogo descreve em seu texto aspectos relacionados a: divisões tribais e territoriais, idioma, vestígios arqueológicos, relações com demais povos que habitam a região Araguaia-Xingu, aspectos da vida familiar, social e inter-étnicos. Descreve também a divisão de gênero do trabalho, referenciando as atividades que são executadas somente por homens e aquelas que são executadas somente por mulheres.

Ao abordar questões específicas da cultura material, Lipkind menciona os diferentes artefatos que são usados pelos Karajá, desde as armas empregadas na caça, pesca e guerra, passando pelos artefatos decorativos e destinados a venda, bem como àqueles funcionais (remos, cestarias, bancos, pentes, colheres...) até chegar à menção que faz das peças delicadamente em barro.

Outra publicação que abordou a arte figurativa Karajá foi o artigo *Cerâmica Karajá e outras notas etnográficas*, escrito pelo arqueólogo Mário Ferreira Simões. Publicado pela Editora da UCG¹⁹ em 1992, o texto é fruto de pesquisas de campos feitas pelo arqueólogo junto aos Karajá. A publicação foi organizada pelo então pesquisadores do IGPA, Manuel Ferreira Lima Filho e por Maria Eugênia Brandão Alvarenga Nunes.

O conjunto do texto traz dados etnográficos de seu trabalho de campo e também um projeto de pesquisas que viriam a ser desenvolvidas por Simões. Embora no título fala-se da cerâmica Karajá, a ênfase da pesquisa foi sobre as bonecas de cerâmica (*ritxoo*). Simões esteve por duas ocasiões na aldeia, uma em fevereiro e março de 1954 e outra em julho e agosto do mesmo. Na primeira ocasião o pesquisador coletou 28 peças e na segunda, 129 peças. Dos objetos que faziam parte da coleção constituída por Simões, uma parte foi doada

¹⁹ Antiga Universidade Católica de Goiás, atual Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC-GO.

ao IGPA e hoje faz parte do acervo do Centro Cultural Jesco Puttkamer, pertencente à Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

O artigo aborda a perspectiva do aprendizado pela brincadeira – tema que é abordado pela antropóloga Sandra Lacerda Campos (2007) em sua tese de doutorado –, além de trazer dados quanto à estética e anatomia das peças modeladas, destacando os adornos ostentados pelas bonecas, tais como braceletes, tornozeleiras, tangas de entrecasca de árvore, colares, etc. Quanto às tipologias observadas pelo autor, está a que diferencia os objetos confeccionados por faixa etária, situação não encontrada nas bonecas em madeira.

Uma informação interessante e que dá destaque ao artigo, é a percepção que Simões teve do “movimento” feito pelas bonecas de cerâmica, passando do status de brinquedo para a condição de mercadoria. Para além da observação de aspectos formais da arte em si, da matéria-prima, dos instrumentos, o autor olhou com atenção outros aspectos que não estão contidos na materialidade do objeto, como o exemplo acima. Por se tratar de um texto breve, não se tem maiores detalhes acerca de cultura material Karajá. Por fim, somando-se às questões específicas das bonecas de cerâmica, Simões cita dados referentes à pintura e marcas étnicas características dos Karajá.

Uma das principais referências nos estudos da cultura material Karajá, o texto do antropólogo Luís de Castro Faria, *A figura humana na arte dos índios Karajá* (1959), é tido como um dos primeiros – senão o primeiro – estudo sistemático acerca das figuras representativas feitas pelos Karajá. Trata-se de um texto relativamente pequeno no qual o autor aborda especificamente as bonecas de cerâmica (*ritxoo*)

Faria começa seu texto fazendo uma breve localização geográfica dos Karajá e na sequência aborda a relação da sociedade indígena com a não-indígena. Após feita essa ambientação o autor passa a dissertar acerca do seu objeto de investigação. Segundo Castro Faria, ao fazer um estado da arte de seu objeto, nem Ehrenreich nem Krause, avançaram muito em trabalhos etnográficos no que diz respeito à arte figurativa dos Karajá. Embora sejam reverenciados pelo autor como personagens importantes nos estudos do povo Karajá, nesse quesito em específico não aprofundaram.

Uma primeira posição que o autor assume em sua escrita é o fato de abordar as figuras humanas modeladas em barro como “arte figurativa”. Ao assumir tais artefatos como arte, Castro Faria marca outra posição: questiona o conceito de boneca dado às figuras representativas. Conforme afirmou,

tais figuras, comumente designadas como bonecas Karajá apresentam um caráter tão singular, que se tornam de todo inconfundíveis. A designação dessas peças como bonecas, isto é, brinquedos de criança, com todas as conotações culturais que o nosso etnocentrismo estabelece para os objetos destinados ao simples entretenimento infantil, foi talvez em parte, responsável pelo fato de não terem os etnólogos que trabalharam entre aqueles índios dedicando maior atenção ao estudo desse material como peças de arte. (Castro Faria, 1959, p.04)

Páginas adiante ele retoma a ideia que perpassa o conceito de boneca para dizer que “não parece provável, a nosso ver, que servisse apenas como brinquedos de crianças” (Castro Faria, 1959, p.10). E mais à frente conclui dizendo que

não valem apenas como peças de arte, mas também como narração histórica figurativa, ao invés de simplesmente escrita ou verbal, da vida Karajá, ou daquilo que ela possui de mais importante e merecedor de registro, no conceito do artista e so próprio grupo para o qual este produz as suas obras. (*idem*, p.13)

Estabelecido estes dois pontos em relação às figuras (ser arte e não ser somente um brinquedo), o texto passa para a análise estética-formal destes objetos. Conforme o entendimento do autor existem dois padrões estético-formais que diferenciam as bonecas²⁰, um seria o padrão (modelo) Antigo e o outro seria o Moderno, “inaugurado” a partir dos anos quarenta.

Tal diferenciação se deu a partir da observação que fez de algumas bonecas, ao notar que havia um modelo com pouca variação de forma, os cabelos feitos com cera de abelha, os membros inferiores constituídos a partir de duas massas ovaladas de barro (sem definição anatômica), e quase nenhuma policromia. Ao comparar com outros modelos onde se tinha uma variação anatômica maior, os membros modelados com maior definição, os cabelos não mais feitos com cera, mas com barro, um domínio maior das técnicas de pintura e a constituição de cenas do cotidiano bem como a feitura de animais, Faria percebeu que havia tido uma inovação nas técnicas e no processo criativo das artistas Karajá. Com isso “estabeleceu-se” a separação entre a fase antiga e a fase moderna. O fato de se ter duas fases não significa que uma foi superada pela outra. O próprio autor afirma que na fase moderna é possível se ver a confecção de bonecas representativas da fase antiga.

Em seu curto trabalho acerca da figura humana na arte dos Karajá, Luis de Castro Faria não menciona claramente as figuras em madeira. Nas últimas linhas de seu texto faz uma menção ao assunto – de uma forma um tanto quando generalista – quando afirma que

²⁰ Para que não fique repetitivo o uso de “figuras representativas” assumo o uso de boneca enquanto sinônimo, mesmo sendo advertido pela ponderação feita por Luis de Castro Faria.

“toda a arte figurativa Karajá tem o caráter de miniatura, como fizemos notar anteriormente. Além disso os Karajá, como todos os índios atuais, só trabalham o barro e raramente a madeira”. (Castro Faria, 1959, p.14). A primeira referência explícita às *awa-awa* se dará com Fénelon Costa, inclusive foi na obra da referida autora que acessei pela primeira vez o nome nativo para as bonecas em madeira.

Contemporânea a Castro Faria, a antropóloga Maria Heloisa Fénelon Costa fez um trabalho mais aprofundado acerca da arte e do artista Karajá, se comparado ao de Castro Faria. Publicado em 1978 pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI), *A arte o artista na sociedade Karajá* foi originalmente apresentado em 1968 como tese de livre docência à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Embora no título se leia arte Karajá, dando a crer que se trate de um estudo acerca da múltipla manifestação artística do povo Karajá, a ênfase do trabalho recai sobre a arte oleira, especificamente à arte de se fazer as bonecas de cerâmica.

O texto está dividido em sete capítulos nos quais a autora aborda os seguintes temas: o Karajá e a sociedade nacional; a situação existencial dos Karajá de Santa Isabel do Morro; a cerâmica figurativa; as gerações mais novas do povo Karajá; o desenho; o ideal de beleza a representação da figura humana e por fim o futuro da arte Karajá.

Tomando como referencial os estudos de Luís de Castro Faria nos quais o antropólogo faz uma categorização entre as bonecas de cerâmica, categorizando-as em duas fases (antiga e moderna), Fénelon Costa assume em seus escritos a existência também de duas fases no fabrico de tais artefatos. Contudo, a antropóloga substitui as tipologias usadas por Castro Faria e aplica os tipos fase tradicional e fase moderna. O uso dessas categorias se aplica por conta da mudança estilística pela qual passou a cerâmica figurativa, mudança já observada na obra *A figura humana na arte dos índios Karajá* (Castro Faria, 1959).

Uma primeira constatação que a autora faz no que diz respeito às transformações pelas quais passou a arte Karajá, diz respeito à finalidade para a qual é feita uma obra de arte. Segundo ela,

uma das funções da arte, hoje, - além de concorrer ela para que se mantenha o orgulho tribal, pois a população sertaneja com que convivem os Karajá não exerce atividades de caráter artístico, e é através destas que o grupo é mais conhecido pela nossa sociedade, - é, portanto, essencialmente econômica, se levarmos em conta o fabrico para a venda das figuras de cerâmica e madeira, dos objetos plumários, e outros. (Costa, 1978, p.27).

No entanto, embora tenha havido tal mudança na concepção e percepção da arte em relação a uma “demanda de mercado”, os artistas continuam, conforme as palavras da autora, cientes do valor estético que a arte demanda. Segundo conclui, independente da finalidade e da demanda, o esmero artístico Karajá não se perde, sendo respeitado “o ideal de beleza” de representação da figura humana.

Como mencionado anteriormente, foi no escrito de Fénelon Costa onde notei a primeira referência às bonecas de madeira com sua nomenclatura no idioma nativo. Ao longo do texto, enquanto aborda aspectos relacionados à pintura e ornamentação das bonecas de cerâmica, bem como ao aprendizado e à brincadeira como forma de ensino, a autora faz referência (ainda que de modo muito pontual) às peças feitas em madeira.

Em um dos momentos nos quais ela escreve acerca da mudança estilística ocorrida nas bonecas de cerâmica, estende sua análise para as bonecas de madeira e afirma que “a renovação estilística atingira apenas superficialmente outras modalidades da arte figurativa, entre as quais contando-se o fabrico das bonecas de madeira, as **kawakáwa**” (1978, p.160). Retomo essa citação no capítulo seguinte, a fim de problematizar um pouco acerca da renovação estilística nas bonecas de madeira. Por hora a citação fica como referência pontual acerca das *awa-awa* na literatura que se compromete com a cultura material Karajá²¹.

Em 2007, a antropóloga Sandra Maria Christiani de La Torre Lacerda Campos defendeu sua tese de doutorado em Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) com o seguinte título: *Bonecas Karajá: modelando inovações, transmitindo tradições*. Partindo do estudo das coleções de bonecas de cerâmica acondicionadas no MAE/USP, a autora questiona a condição reducionista pela qual as figuras representativas são tratadas. O argumento central de seu trabalho é que, mais que um brinquedo, as bonecas de cerâmica assumem um papel pedagógico importante na sociedade Karajá.

Para a autora,

a sistemática de classificação e organização de coleções em museus etnográficos vem reduzindo essa categoria da arte figurativa a “brinquedo de menina”, ao passo que para a antropologia, o objeto assume o papel de testemunho de práticas sociais vinculadas a cultura de origem. (Campos, 2007, p.06)

Sua “crítica” de alguma forma se direciona ao que foi “inaugurado” por Ehrenreich. Desde o trabalho do etnólogo alemão entre os Karajá, convencionou-se a tratar a

²¹ Um dado curioso acerca do livro de Fénelon Costa. Embora a ênfase do texto seja praticamente voltada para a arte oleira, a imagem que ilustra a capa do livro trata-se de duas bonecas de madeira.

arte figurativa Karajá como bonecas e consequentemente como brinquedo de menina. Tanto Campos, como Castro Faria e outros, perceberam esse equívoco por parte de Ehrenreich e trataram de emancipar a noção e a percepção que se faz acerca de tais objetos. No caso da antropóloga, além de questionar a condição reducionista ela evidencia a perspectiva do artefato enquanto material que compõe o arcabouço do ensino-aprendizagem entre as crianças Karajá. Para tanto, foi analisado em seu texto as categorias etárias, a divisão de gênero, a pintura e a circulação das bonecas tanto no interior da aldeia (enquanto item da cultura material Karajá) bem como de sua circulação comercial entre os não-indígenas.

Outro texto que também se ocupa da análise da rica cultura material Karajá a partir da análise de suas figuras representativas, é a tese de doutorado de Chang Whan. Defendida em 2010 no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, a tese intitulada *Ritxoko – a voz visual das ceramistas Karajá* traz um rico e detalhado trabalho acerca da cerâmica figurativa. A autora se propõe a fazer uma análise dos aspectos formais, funcionais e semiológicos da boneca de cerâmica. Assim como se deu com Sandra Lacerda Campos, Chang Whan desenvolve sua pesquisa baseada em coleções que se encontram acondicionadas em museus, no caso em questão o trabalho baseado em coleções que compõem o Setor de Etnologia do Museu Nacional.

Após fazer toda uma contextualização da sociedade Karajá, de sua arte em geral e da atividade oleira em específico, Whan direciona sua abordagem (com uma sensibilidade e percepção ímpares) para uma marca muito específica que “adorna” tanto as bonecas de cerâmica, quanto as de madeira, a saber: a saliência ventral ou prega ventral. Para a autora, tal saliência funciona como uma “marca signica do gênero feminino” (Whan, 2010, p.01). Tal marca, fruto da compressão que a tanga de líber²² faz no ventre das mulheres, produzindo uma leve protuberância na região abdominal imediatamente acima da cintura, foi incorporada na representação que os artistas fazem da figura humana.

Tanto as artistas, ao confeccionarem as bonecas em cerâmica, quanto os homens, ao fazerem as bonecas de madeira (figura 12), “incorporaram” tal marca em suas obras para designar a pessoa do sexo feminino. Nesse sentido, a autora destaca que

as *ritxoko* representando mulheres passam a receber este elemento, que de estrutural, passa a ser funcional e posteriormente, signico. A prega ventral está de tal forma consolidada como referência signica feminina que a encontramos reproduzida também nos *kawa-kawa*, os entalhes figurativos em madeira produzidos pelos homens. (*ibidem*, p. 113)

²² “Entrecasca de árvore das famílias Lecitidáceas, Sterculiáceas e Moráceas.” (Ribeiro, 1988, p.189)

Ao tratar das funcionalidades e finalidades da arte Karajá, especificamente no que diz respeito ao comércio, Whan diz que

são itens que se caracterizam pelos seus aspectos de design híbrido, concebidos pelas artesãs com vistas à venda aos turistas da região, como *souvenirs* do Araguaia. Muitos itens integram esta classe de objetos, como os trabalhos masculinos de entalhe em madeira, *kawa kawa*, que, como a cerâmica figurativa, reproduzem elementos e instâncias da vida cultural Karajá, como canoinhas, figuras humanas *iny* e *ijasós*. Os *kawa kawa* e a cerâmica figurativa descendem dos brinquedos originais Karajá, miniaturas que serviram como primeiros objetos de presente (“agrados”) e troca entre os Karajá e os visitantes regionais. (2010, p.17)

Outro ponto de destaque no texto remete às classificações propostas por Castro Faria e Fénelon Costa. Para o primeiro, as bonecas de cerâmica se dividiriam em duas fases distintas: antiga e moderna. Fénelon Costa prefere usar os termos “estilo simbólico” e “estilo realista”. Whan não só questiona tal definição como propõe uma nova classificação, preferindo “empregar uma designação mais simples: “estilo tradicional” e “estilo moderno” para distinguir e designar os dois estilos de *ritxoko* Karajá” (Whan, 2010, p.52).

Figura 12: Bonecas de madeira com destaque na prega ventral (*hawky iweyry*)



Fig. 94. *Kawa-kawa*, entalhe em madeira, trabalho manual masculino, reproduzindo duplas de *ijadokomã* e *ijasô Txakohi*. No detalhe é possível observar a reprodução do *hawky iweyry*. Feito por *Sarikina*, em julho de 2009. Coleção particular

Fonte: Whan, 2010, p.113.

Em 2011, compondo o processo para o reconhecimento dos modos de saber fazer as *ritxoo* enquanto patrimônio imaterial registrado pelo IPHAN, pesquisadores vinculados ao

MA/UFG elaboraram um dossiê descritivo como produto do projeto *Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia*. O conteúdo do dossiê é voltado para as várias etapas que envolvem o saber-fazer das oleiras Karajá.

O conteúdo do texto trata desde aspectos histórico-geográficos dos Karajá até o instrumental empregado pelas ceramistas no fabrico de suas peças. Fruto de um trabalho de campo dividido em algumas etapas, o dossiê aborda as matérias-primas, as classificações, os instrumentos, os adornos e os grafismos usados na pintura “corporal”, bem como os mitos e suas respectivas narrativas, a formação das oleiras, o destino (comercial ou não) de suas peças, etc.

Por fim, mas não menos importante, é a percepção que a historiadora Julita Scarano²³ teve acerca da boneca de madeira. Em pesquisa no arquivo digital do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) me deparei com a seguinte nota publicada (figura 13) no Correio Paulistano do dia 03 de Abril de 1960, na qual a historiadora faz uma breve – porém interessante – descrição dos modos de fazer as *awa-awa*. A nota em questão se destaca por dois motivos básicos: o primeiro diz respeito ao fato da historiadora tratar as *awa-awa* como “boneca carajá”, contrariando o senso comum, em que a “boneca carajá” é sinônimo de “boneca de cerâmica”, o segundo diz respeito ao modo como a historiadora se refere ao seu objeto de análise, de uma maneira um tanto quanto admirada e surpresa em relação à beleza da arte.

Dividido em oito parágrafos o texto de desenvolve em frentes que se relacionam entre si, uma abordando a boneca de forma genérica, a boneca enquanto brinquedo infantil; a outra aborda de maneira específica a boneca de madeira. Pela narrativa dar a parecer que a jornalista esteve em alguma aldeia Karajá ou em alguma cidade nas imediações de alguma aldeia. Ao término de seu texto ela afirma que ganhou de uma criança indígena uma boneca de madeira.

²³ Professora adjunta da UNESP, falecida em 2005.

Figura 13: Nota publicada no jornal Correio Paulistano em 03/04/1960



Fonte: Arquivo digital do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). Site: <http://goo.gl/IDHbcX>. Acessado em 12 de janeiro de 2016.

É possível extrair algumas informações quanto aos usos e a possível “origem” da boneca. Nota-se já no primeiro parágrafo que a boneca de madeira é tida como um brinquedo entre as meninas Karajá e que, tal como coloca Sandra Lacerda Campos (2007) em relação às

bonecas de cerâmica (*ritxoo*), adquirem um caráter lúdico-pedagógico também. A primeira frase do texto de Julita é: “A boneca é um brinquedo”. Dessa sentença se desdobra a seguinte: “as menininhas karajás (sic) a levaram ao peito e a aleitaram, imitando a mãe”. Nas frases seguintes do parágrafo a autora vai mencionar como na brincadeira com as bonecas pelas crianças, dão-se gestos e repetições das performances corporais das mulheres adultas.

O segundo parágrafo começa com uma provocação e também com uma importante informação. Conforme o texto, “a boneca não é dessas estatuetas de barro feitas para uso dos turistas, mas uma carajá de madeira”. Nota-se que para a Julita há uma hierarquia que ela estabeleceu entre as bonecas Karajá; aliás, entre a arte figurativa Karajá, já que para ela uma coisa é a boneca de madeira, outra coisa são as “estatuetas de barro”. A boneca de madeira não faz parte da fetichização da lógica turística, conferindo assim um status mais “autêntico”, não comercial, a estas bonecas. Outro ponto interessante é a maneira como o texto é construído; ao fazer uso da conjunção adversativa mas, a autora do texto confere à boneca de madeira um lugar de destaque na sua apreciação da cultura material Karajá. Ainda no mesmo parágrafo faz-se uma referência ao modelo da boneca visualizada, a descrição diz que “as pernas são forquilha de árvore, ligadas pelo corpo longo a uma cabeça sem saliências”. Esse foi, conforme a pesquisa pôde identificar, o primeiro modelo de boneca de madeira a ser feito, retomo acerca dele no próximo capítulo.

Por fim, a autora ensaia uma interpretação acerca do “nascimento” de tais bonecas. Para ela a boneca “nasceu assim, lisa e chata, o rosto raspado a pedra polida. Dois riscos redondos de tinta preta formam os olhos, outros riscos os lábios, o nariz. Nasceu assim das mãos pacientes de augum (sic) avô orgulhoso”. Nota-se, pela sua descrição, que ela observou com cuidado a peça que foi presenteada. Sua descrição faz referência à marca étnica que os Karajá trazem na face, o *òmarurà* (círculos abaixo dos olhos), e também aos poucos (ou quase nenhum) detalhes “tridimensionais” da anatomia. O capítulo seguinte de alguma maneira está vinculado a essa experiência da historiadora Julita Scarano ao percorrer um pouco do caminho percorrido por ela nestes poucos parágrafos dedicados às *awa-awa*

CAPÍTULO III

“É uma cobra, é um pau, é João, é José”: os primeiros entalhes de uma etnografia da boneca de madeira Karajá

“Os artefatos possuem esta ontologia interessante-
mente ambígua: são coisas ou objetos, mas apontam
necessariamente para uma pessoa ou sujeito, pois são como
ações congeladas, encarnações materiais de uma
intencionalidade não-material. E assim, o que uns chamam
de “natureza” pode bem ser a “cultura” dos outros.”

(*Metafísicas canibais*. Eduardo Viveiros de Castro)

Entre antropólogos, museólogos, pesquisadores e profissionais que atuam de alguma maneira com o povo Karajá, a categoria *boneca karajá* foi em grande medida naturalizada e de alguma maneira essencializada, que tal naturalização acabou por resultar num paralelismo quase automático entre *boneca karajá* e *ritxoo*. Para Mário Simões, trata-se “dos conhecidíssimos e não menos admirados ritxòò, isto é, a representação plástica de figurinhas humanas e zoomórficas que nós, civilizados (sic), denominamos genericamente “bonecas Karajá”.” (Simões, 1992, p.15). Tais objetos são considerados pela antropóloga Patrícia Rodrigues como “as mundialmente célebres “bonecas” (hitxoko) Karajá” (Rodrigues, 2015, p.16). A autora, fazendo coro ao que disse Darcy Ribeiro, as trata como “a mais bela representação da figura humana alcançada pelos índios do Brasil” (Ribeiro, 1983, p.61). A proposta do presente capítulo é pensar o alargamento da noção de *boneca karajá*, incluindo nessa categoria as não mundialmente, nem célebres (dependendo da lente pela qual as observa), bonecas de madeira Karajá, as *awa-awa*.

Início a escrita do presente capítulo retomando Kopytoff (2008), quando este argumenta em favor da biografia das coisas ao propor que o pesquisador faça perguntas à coisa em si, perguntas similares às que fazemos às pessoas. Nesse sentido, após consultar a literatura que trata da cultura material Karajá e ter diálogos com meus interlocutores, me vi elaborando as mesmas questões que o autor elaborou em seu texto. Assim, busquei, dentro das limitações que o campo me colocou, encontrar respostas para as seguintes perguntas:

De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as “idades” ou as fases da “vida” reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim? (Kopytoff, 2008, p.92)

Na busca de compreender tais questões orientei a investigação a partir do que postulou Apaddurai (2008), ao dizer que

temos de seguir as coisas em si mesmas, pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias. Somente pela análise destas trajetórias podemos interpretar as transações e os cálculos humanos que dão vida às coisas. Assim, embora de um ponto de vista *teórico* atores humanos codifiquem as coisas por meio de significações, de um ponto de vista *metodológico* são as coisas em movimento que elucidam seu contexto humano e social. (Appadurai, 2008, p.17)

Confesso que, em um primeiro momento, principalmente a partir das duas curtas estadias que tive em campo – uma semana em julho de 2014 e dez dias em março de 2015 -, achei que não conseguiria avançar muito na pesquisa e que tais perguntas continuariam sem respostas para mim. Tal incerteza durou até o momento em que um dos meus interlocutores, Isarire Lukukui Karajá, esteve em Goiânia e, em uma visita que me fez no Museu Antropológico, me trouxe valiosas informações acerca da biografia das *awa-awa*. Ou melhor, me trouxe valiosas informações de uma possível biografia. Enfatizo o uso da palavra *possível* uma vez que tal biografia pode assumir, a partir da compreensão de outros narradores, outras versões.

Após passar pela banca de qualificação, no dia 03 de Agosto de 2015, minha pesquisa passou por um período de reformulações. A banca, composta pelas professoras Telma Camargo da Silva e Rosani Moreira Leitão, fez considerações no sentido de eu repensar melhor meu objeto e meus objetivos, uma vez que no texto da qualificação estava tudo muito amplo e dando margem para a impossibilidade de conclusão da pesquisa no tempo hábil. Do que foi escrito para a qualificação aproveitei algo em torno de cinquenta por cento para a continuação da dissertação. No entanto, após a banca, entrei num período de esterilidade produtiva, de forma que não conseguia fazer as leituras devidas e tampouco escrever algo que desse continuidade ao que já havia sido feito. A verdade é que estava sem saber quais direcionamentos dar à pesquisa e a escrita, quais recortes fazer e como problematizar meu objeto.

Em setembro, convidado para compor a mesa *Os Karajá e a trajetória do Museu Antropológico da UFG: a busca de um saber compartilhado*, durante a 9ª Primavera de Museus, evento organizado no Museu Antropológico, apresentei resultados parciais da minha pesquisa de mestrado, evidenciando a trajetória do Museu Antropológico junto ao povo

Karajá sob uma perspectiva histórica e também falando de minha experiência etnográfica em relação às bonecas de madeira. Nessa minha apresentação consegui evidenciar dados que me foram trazidos por Isarire.

Dois dias antes de a mesa acontecer, recebi Isarire para uma conversa sobre as bonecas e também para que ele fizesse uma visita à Reserva Técnica do Museu Antropológico (figura 14), ocasião na qual ele pode ter acesso a alguns tipos de bonecas que compõem o acervo do Museu e, para sua surpresa, ocasião em que viu a maior Awa-awa até então vista por ele, uma boneca monobloco confeccionada em um tronco apresentando um metro e vinte e sete centímetros de altura (figura 15).

Figura 14: Isarire Karajá visitando a RTE/MA



Foto: Rafael de Andrade. Goiânia, 2015

Figura 15: Awa-awa visualizada por Isarire Karajá



Foto: Gustavo Araújo. RTE/MA. Peça: 79.01.954. 2016. Goiânia, 2015

Na sequência de minha apresentação, situação na qual me referi ao Isarire como um intelectual nativo, foi aberta uma rodada de conversa com os presentes e, durante a conversa, fui motivado pela professora Telma Camargo (professora que se fez presente em minha banca de qualificação) a buscar informações biográficas de Isarire, de forma que tais informações pudessem de alguma forma contribuir para o desenvolver da minha pesquisa. De acordo com sua interpelação, seria interessante eu buscar na história pessoal do meu interlocutor a que família ele pertence, quais são suas relações de parentesco e qual o papel que sua família exerce na aldeia.

Considerando o fato de que até então eu ainda não havia conseguido mapear nenhum mito de origem das bonecas, nem durante minha primeira estada em campo, nem na segunda, em março de 2015, acatei as orientações da professora no sentido de entender a figura do artista e, quem sabe, compreender a(s) história(s) relacionada(s) às *awa-awa*.

Talvez, investigando tais relações, eu pudesse ter uma melhor compreensão dos modos de fazer a boneca e assim aumentar o escopo da minha abordagem. Munido desse objetivo, fui atrás da “história” desse meu interlocutor.

Conheci Isarire em 2015, no mês de março, quando estivemos, o antropólogo Rafael de Andrade e eu, na aldeia Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal (Tocantins). Havíamos sido convidados por Sòkròwé Karajá²⁴ – líder ritual da aldeia – para assistirmos a festa do *Hetohokỹ* e ficarmos hospedados em sua casa. Durante os dias em que aí estivemos pudemos acompanhar todos os preparativos da aldeia para a grande festa do povo *Inỹ*.

Isarire não foi meu primeiro interlocutor nessa pesquisa. Na verdade, ele foi o penúltimo com quem tive diálogos acerca do meu objeto de investigação. Quando conheci Isarire já havia conhecido outro artista – Idjahuri Karajá – que também é meu interlocutor na pesquisa e de quem falarei mais adiante na escrita. Conheci Idjahuri há mais tempo e minha relação com ele se deu por outras vias. Por ora dedico umas linhas sobre meu contato e minha relação com Isarire, pois foi dele que ouvi a primeira história envolvendo a origem das bonecas de madeira.

3.1 “São as águas de março fechando o verão” – um passo, uma ponte e a promessa de um aprendizado

Primeira semana de março e o Araguaia estava “alto”. Nas margens se formavam barrancos de onde a criançada da aldeia se jogava para refrescar do forte calor que fazia por esses dias. A outra margem do rio, na medida em que as chuvas caíam, ficava mais distante no horizonte. Numa das tardes em que nos encontrávamos sentados no pátio da casa de Sòkròwé, fomos visitados por Isarire. Quando ele chegou nos viu brincando com duas peças de madeira que tínhamos talhado sob as orientações de Sòkròwé. O Rafael terminava de lixar uma *mayrè* (figura 16), que é uma faca usada pelo chefe ritual durante o *Hetohokỹ*, e eu terminava de fazer um *ohoté*, uma borduna.

²⁴ Sòkròwé Karajá é o líder ritual da aldeia Santa Isabel do Morro. É ele quem assume o papel de pajé/xamã e é dele que emana toda orientação quanto ao que fazer e não fazer em relação às celebrações que existem na aldeia. Sòkròwé é casado com Ixysé Karajá filha de Kaimoti Kamayurá e Maluaré Karajá, um respeitado chefe ritual dos Karajá, falecido em 2012. Na linha de sucessão da chefia ritual, coube ao genro de Maluaré assumir tal posto. Entre os dias 03 e 12 de março de 2015 fiquei hospedado em sua casa durante a etapa de campo. Existe comigo uma relação de adoção por parte da família, de forma que sou como um filho para Sòkròwé, assim quando estou na aldeia pertenço ao seu núcleo familiar, com eles compartilhando todas as atividades do dia-a-dia.

Figura 16: Rafael trabalhando em uma *mayrè*

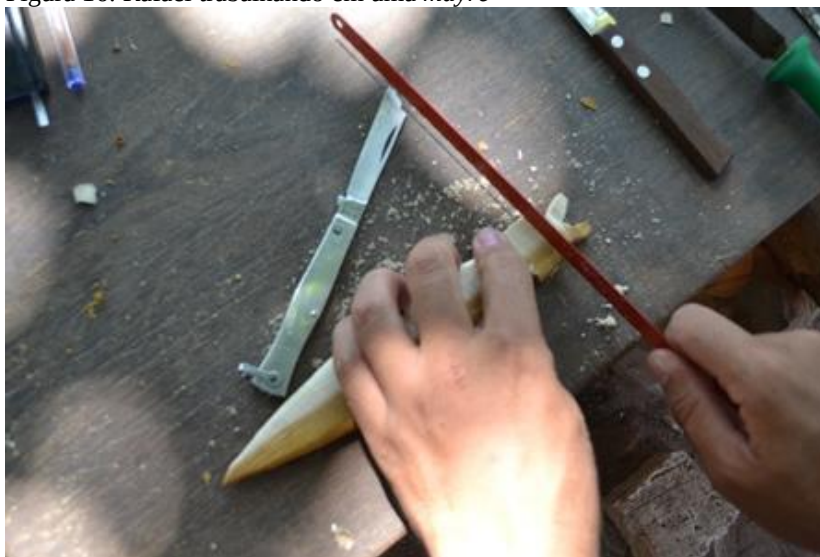


Foto: Gustavo Araújo. Santa Isabel do Morro 2015

Isarire, que mora na cidade de São Félix do Araguaia, onde trabalha como funcionário público no escritório da FUNAI, estava na aldeia de passagem e tinha ido visitar alguns parentes. Quando nos viu manuseando a madeira se aproximou e quis saber mais de nosso interesse em lidar com tais coisas. No momento oportuno eu falei para ele que, além de um interesse particular em trabalhos manuais, eu tinha interesse em saber mais acerca do trabalho que os Karajá fazem em madeira. Dessa primeira abordagem se desdobrou uma longa conversa na qual ele se apresentou como artista que trabalha com madeira e se prontificou em nos responder aquilo que tínhamos interesse em saber.

A conversa se desenrolou de maneira fluida, sem muitos questionamentos específicos. Ficamos, Rafael e eu, ouvindo Isarire falar de alguns tipos de madeira, das coisas que ele faz, como foi seu aprendizado e em uma ocasião ou outra fazíamos alguma pergunta. Após um período no qual ele expôs parte de sua relação artística com a madeira, nos deu a oportunidade de perguntarmos o que quiséssemos.

Curioso com o “de onde vem a coisa?” de Kopytoff, fiz a pergunta mais óbvia: “Isarire, como surgiu a *awa-awa*? Tem um mito ou alguma história que conta como foi feita a primeira boneca?”. Minha “angústia” em querer saber a origem, o início, tinha muito a ver com o que eu já tinha lido acerca das bonecas de cerâmica. Conforme relato dado pelo antigo chefe ritual dos Karajá, Arutana, ao arqueólogo Mário Ferreira Simões,

antigamente, Karajá era muito pobre, pobre mesmo. Não tinha brinquedo para meninas, não tinha nada. Uma mulher chamada Wexiru, casada com Ixati, era muito sabida: não tinha brinquedo para menina, então a mulher fez boneca para menina, de

cera de abelha. Boneca não servia, era muito mole. Então, mulher fez de barro. Não serviu também, quebrava à toa. Mulher pensou, pensou muito, para ver se ficava bom. Tirava madeira para tirar cinza: não servia. Depois, tirou outra madeira chamada cega-machado. Aí ficou bom, e durava mais, ficava bom mesmo! (Simões, 1992, p.06).

Campos (2002), tendo como referencial a narração de Arutana a Mário Simões, diz que

o relato da a impressão de que as bonecas de barro não deram certo e somente as de madeira eram confeccionadas. No entanto, podemos constatar que embora ainda existam as esculpidas em madeira, a maior parte das bonecas produzidas continua sendo a de cerâmica. (2002, p.241)

Bem, na história contada por Arutana não fica explícito se a boneca de madeira já era feita ou não. Conforme o relato transcrito por Simões (1992), quando Arutana diz que “... tirava madeira para tirar cinza: não servia. Depois, tirou outra madeira chamada cega-machado. Aí ficou bom...”, ele está contando como se deu o processo de desenvolvimento da técnica de trabalho com o barro. O fato de acrescentar cinza à massa de barro faz com que se dê liga ao barro, tornando-o mais resistente e não quebrando com facilidade. Depois de algumas tentativas as oleiras Karajá perceberam que o uso das cinzas do cega-machado era a ideal para se ter uma matéria-prima resistente e que não se quebraria com facilidade. A referência que se faz à madeira, na citação em questão, diz respeito – conforme meu entendimento – ao seu uso como mistura para o barro e não remetendo às Awa-awa.

Ora, se as bonecas de cerâmica têm um mito de origem, se elas têm uma história que as localizava no contexto das coisas Karajá, muito provavelmente as de madeira também deveriam ter. Da minha etapa de campo em 2014, quando documentei o modo de fazer a boneca por Idjahuri, não havia conseguido mapear essa origem. Nem Idjahuri, nem Ibròbedu, nem Karirama, artistas com quem tive conversas acerca da boneca, souberam me contar alguma história relacionada à origem da mesma.

Quando perguntei a Isarire, no dia que nos conhecemos, ele me disse que ouviu uma história (não precisou de quem ouviu) em que dizia que a primeira *awa-awa* tinha sido feita por um homem que, após discutir com sua esposa, pegou um pedaço de madeira e falou para a mulher que a representaria na madeira, talhando, assim, uma figura grotesca com membros exagerados e desproporcionais. A proposta que subjazia à iniciativa do contrariado

marido – conforme a narrativa – era, de alguma maneira, descontar²⁵ sua indignação com a mulher a representando de maneira que a desmerecesse.

Contou-me tal história admitindo não ter muita certeza se de fato era verdade, mas se prontificou em descobrir e me prometeu que assim que tivesse alguma resposta me procuraria para esclarecer minha questão. Ao me dizer isso quis saber até quando ficaríamos na aldeia para, caso soubesse de algo, me trazer a informação que tanto queria e que tanto me inquietava.

Embora ainda olhasse com dúvidas sobre os rumos que a pesquisa tinha tomado, ou melhor, os rumos que ainda não existiam de fato, a promessa de Isarire em me ajudar deu certo alento e um ânimo em continuar buscando a biografia da Awa-awa. Nesse momento percebi que a engrenagem da dialogia antropológica estava começando a funcionar, a “práxis comunicativa” (Fabian, 2013, p. 100) estava posta, e o vislumbre de um novo conhecimento me aparecia, ainda que de maneira turva. As pontes estavam sendo construídas.

Lamentavelmente não ficamos o tempo que a priori ficaríamos na aldeia. Por questões que não ficaram muito bem esclarecidas à época, tivemos que sair da aldeia uns dias antes do previsto. Como éramos convidados do líder ritual da aldeia, convite que fora feito no ano anterior, o cacique²⁶ não compreendeu muito bem nossa presença e quis ter uma conversa comigo e com o Rafael para “esclarecer” algumas questões. Dentre estas estava o fato de “não” termos comunicado a ele acerca de nossa presença em terras Karajá. A princípio era essa a questão a ser tratada em uma reunião que tivemos em sua casa, dois dias antes de retornarmos para Goiânia. Na ocasião fomos questionados quanto aos registros fotográficos que estávamos fazendo e também o porquê de “não” o termos procurado quando chegamos à aldeia.

Na verdade tudo não passou de um grande mal entendido, preferi ver toda a situação por esse prisma. Quando chegamos a São Félix do Araguaia no dia três de março, após nos acomodarmos no hotel, fomos ao escritório da FUNAI comunicar da nossa chegada e também para dizer que no dia seguinte iríamos para a aldeia de Santa Isabel do Morro. No

²⁵ “... uma expressão muito usada por eles.” (Lima Filho, 1994, p.77). Em várias ocasiões, enquanto estava no campo, presenciei algumas pessoas usando a expressão. Às vezes, quando um irmão maior batia no irmão menor e este corria chorando para os braços do pai, o pai dizia a ele que descontasse no irmão maior o que havia sofrido. A ideia é de revide, de retribuir uma ofensa recebida, e isso é verbalizado recorrentemente.

²⁶ “Os Karajá hoje distinguem três chefias. Uma está relacionada com as atividades rituais e recebe o nome de *Ix̣ỵdinodu*, exercida no caso, por *Arutana*. Uma outra chefia é conhecida por *Iòlò/Deridu*, também associada ao cargo ritual, mas no passado também relacionada com a chefia política. A terceira chefia Karajá é conhecida pela expressão *Tori Wedu* ou cacique, e é consequência do contato com a sociedade nacioanal.” (Lima Filho, 1994, p.123). Durante minha estada em campo quem exercia o cargo de chefia ritual era Sòkròwé Karajá e o de cacique, *Tori Wedu*, era Idjahina Karajá.

entanto, fomos comunicados que tanto o responsável técnico do escritório quanto o cacique não se encontravam na cidade e na aldeia, respectivamente; ambos estavam na cidade de Palmas, capital do estado do Tocantins. Assim, diante da impossibilidade de comunicar nossa presença, decidimos que iríamos para a aldeia e, quando eles retornassem, falaríamos de nossa presença.

Essa comunicação seria muito mais para informar que ali estávamos a convite de Sòkròwé e que aproveitaríamos os dias da festa para desenvolvermos parte de nossas pesquisas. Tanto Rafael quanto eu já tínhamos autorização para ingresso em terras indígenas, éramos convidados do também líder da comunidade e já havíamos sido apresentados tanto para o atual cacique, quanto para o ex-cacique, no ano anterior, quando lá estivemos com nosso orientador. Inclusive quando fomos apresentados, em 2014, o professor Manuel Lima Filho esclareceu para as lideranças locais acerca de nosso retorno no ano seguinte.

Após uma semana em campo fomos convocados para essa reunião com o então cacique e ficou acertado que dali em diante não faríamos mais nenhum registro audiovisual, mesmo que tais registros realizados até então tinham sido feitos todos a pedido de Sòkròwé. Após uma longa e cansativa conversa saímos da presença do cacique tentando entender o que de fato poderia estar relacionado ao seu discurso. Sem compreender ao certo o que se passou e percebendo um clima de estranheza por parte de alguns poucos moradores em relação à nossa presença, decidimos – em conversa com nosso anfitrião – que o melhor era retornarmos para a cidade afim de não gerar algum tipo de constrangimento para ele e sua família, bem como para não gerar algum tipo de desagravo em relação à festa que estava a dois dias de acontecer. Assim, no dia treze, uma sexta-feira (irônico, não?), arrumamos nossas mochilas, nos despedimos de nossa família adotiva e atravessamos o rio de volta para São Félix do Araguaia e, no dia seguinte, embarcamos de volta para Goiânia. Embarquei na canoa para atravessar o rio com a sensação de que mais uma vez eu voltaria para casa e para a pesquisa sem respostas para as perguntas que tinha.

Os meses se passaram até que em setembro tive a grata surpresa de receber Isarire no MA/UFG. Assim que ele chegou tratei de organizar uma mesa onde pudéssemos dispor o material que utilizaríamos durante nossa conversa e, feito isso, fomos para a RTE/MA; na ocasião estávamos o antropólogo Rafael de Andrade, Isarire e eu. Assim que abri os armários da RTE/MA mostrei para Isarire onde estavam acondicionadas as bonecas e disse a ele que ele tinha a total liberdade de escolher quais queria analisar e quais pegaríamos para um olhar

mais demorado e detalhado fora da Reserva. Saímos da Reserva com sete bonecas²⁷ (figura 17) e para a ocasião eu levei outras duas bonecas que pertencem ao meu acervo particular, uma delas, a que está sem nenhuma pintura na imagem, foi feita por Idjahuri Karajá quando estive em sua aldeia em março de 2014, a outra, pintada de amarelo, adquiri em Goiânia e foi feita por um artista de Fontoura (figura 18). Dispus a bandeja sobre a mesa e esperei ele manusear livremente as bonecas que ali estavam. Enquanto manuseava as bonecas conversávamos sobre o modo de fazer, sobre as matérias-primas, sobre os tipos e modelos, sobre seu aprendizado enquanto artista²⁸.

Figura 17: Isarire Karajá classificando as bonecas de madeira



Foto: Rafael de Andrade. Goiânia, 2015

²⁷ As bonecas selecionadas por Isarire correspondem às coleções de 1970 e 1979, conforme número de identificação nas peças. Com exceção de uma delas (imagem 1 da figura XX), que não tem numeração, as demais são numeradas, respectivamente, com os seguintes números de identificação: 70.01.025 (imagem 4 da figura XX) ; 70.01.359 (Imagem 3 da figura XX); 70.01.363 (imagem 2 da figura XX); 70.01.364 (imagem 5 da figura XX); 79.01.653 (imagem 6 da figura XX); 79.01.965 (imagem 7 da figura XX). A tipologia de numeração adotada pelo Museu Antropológico é a tripartite em que a primeira sequência de número representa o ano em que a peça deu entrada no Museu, a segunda sequência representa o número da coleção dentro daquele ano de entrada e, por último, aqui pode variar entre dezena, centena ou milhar, dependendo do quantitativo do acervo, que representa o número de sequência da peça dentro da coleção. De forma que a leitura ficaria sendo, a título de exemplo, da seguinte maneira: A vigésima quinta peça da primeira coleção do ano de 1970 (70.01.025).

²⁸ Retomarei tais temas no item 3.2 quando for falar do processo feitura da boneca e seus desdobramentos.

Figura 18: Bonecas selecionadas por Isarire Karajá na RTE/MA



Foto: Gustavo Araújo. Goiânia, 2015.

E foi nessa conversa que novamente perguntei se ele poderia me contar alguma história relacionada ao surgimento das bonecas. Retomei a informação que ele havia me passado na aldeia, quando me contou a história que falava da briga entre ele e o casal, ao que ele respondeu: “Mas não sei se isso tem fundamento, não levei a sério. Também não aprofundi nela pra tirar mais informação em torno disso!”. A narrativa envolvendo as *awa-awa* foi ficando cada vez mais em segundo plano, enquanto as informações das técnicas, matérias-primas, tipo de bonecas foram tendo maior relevo na fala de Isarire. Entretanto, ele se prontificou em buscar mais informações para a pesquisa. Foi interessante como ele se demonstrou interessado em me ajudar e se fazer presente durante o levantamento de dados.

Para minha surpresa, no dia vinte e sete de outubro, um mês depois de seu retorno para São Félix do Araguaia, recebo pelo Facebook a seguinte mensagem de Isarire:

Bom dia Gustavo,

Demorei muito tempo para lhe dar algumas informações sobre KAWAKAWA, porque tinha muito pouca informação. Porém, tive oportunidade de saber que tudo começou em minha família. O nome do meu avô era Haratuma e do irmão dele era Texibre. Os dois juntos lideraram ataque aos Xavante²⁹ que teriam matado um

²⁹ “Registros históricos mostram que os Carajá vinham lutando com os Xavante há pelo menos cento e setenta e cinco anos, o que lhes dava considerável vantagem sobre os brasileiros de São Félix que faziam isso há apenas uma década. Não estávamos na cidade nem há uma hora quando ficou claro para nós que ambas as comunidades

sobrinho deles³⁰. Quando o Texibre casou e teve filhas. Como não tinha brinquedo na época começo confeccionar em madeira uma figura de pessoa mais precisamente figura de Xavante. Embora não tivesse braço e posteriormente foi melhorado por uma outra pessoa por nome de Myxiwari o qual confeccionou Kawakawa com braço sem mão somente toquinho de braço. O Kawakawa confeccionado com membros superiores em detalhes e assim membros inferiores apenas aperfeiçoamento da confecção anterior. São Essas informação foi adquirido mais recentemente.³¹ (*ipsis litteris*)

Quando terminei de ler a mensagem me veio de imediato a lembrança da professora Telma Camargo me orientando para buscar informações que dessem conta da história familiar de Isarire. Enviei uma mensagem fazendo algumas perguntas acerca da história que ele havia me passado, mas não tive respostas. Em novembro Isarire retornou a Goiânia para acompanhar sua filha que estava grávida, e mais uma vez entrou em contato comigo querendo marcar uma visita ao museu para que conversássemos mais sobre minha pesquisa. No dia onze do mês de novembro o recebi no museu e tive a oportunidade de entender melhor a história que ele havia contado, bem como de levantar dados biográficos de sua vida para, assim, o localizar enquanto artista e herdeiro de uma “tradição” inaugurada por um tio seu.

Isarire é cunhado de Sòkròwé (meu anfitrião na aldeia) uma vez que é irmão de Ixysé (esposa de Sòkròwé) por parte de pai. Sua linhagem de parentesco é a seguinte: ele é filho de Maluaré Karajá e de Werekoixaru Karajá. Esta foi a primeira entre as seis mulheres com as quais Maluaré casou-se. Maluaré Karajá, reconhecido chefe ritual da aldeia Santa Isabel, era filho de Maluá – outra referência para o povo Karajá – e de Kurehéro. Da relação entre Maluaré e Werekoixaru nasceram os seguintes filhos: Kanari, Komahira, Hawakati, Koaxiru e Isarire. Isarire nasceu em 1960 e é o filho mais novo do primeiro casamento de seu pai. Depois de se separar de Werekoixaru, Maluaré se casou com outras cinco mulheres e foi com a sua última esposa, Kaimoti Kamayurá, que teve Ixysé Karajá Kamayurá.

temiam os selvagens do oeste e do sudoeste. Os xavante, disseram-nos eles, eram bárbaros sanguinários. Seus costumes eram indecentes e sua comida revoltante. Era sabido que eles eram sadicamente cruéis”. (Maybury-Lewis, 1990, p.306)

³⁰ O antropólogo Eduardo Soares Nunes transcreve em sua tese de doutorado uma narração feita a ele por Usana, morador da aldeia Werebia, na qual conta como se deu um dos últimos enfrentamentos entre os Karajá e os Xavante. Na história contada por Usana tem-se como motivação do ataque Karajá aos Xavante, como forma de vingança, a morte de uma rapaz Karajá que estava caminhando na praia. Sobre a história contada por Usana, ver (Nunes, 2016, p.84).

³¹ Conforme Isarire me esclareceu, quando esteve em Goiânia em novembro, ele conversou com duas pessoas na aldeia para saber como foi que apareceu a boneca de madeira. Primeiro ele conversou com Mahuederu, ceramista histórica de Santa Isabel do Morro e depois conversou com sua irmã Koaxiru, também ceramista histórica da aldeia. Conforme me disse, ouviu de sua irmã essa história.

habitam a região do vale do Araguaia, principalmente os Kayapó, os Tapirapé e, como já foi dito, os Xavante³⁴. Na narrativa de Isarire não fica claro quando se deu esse embate e em quais circunstâncias se deu a morte do sobrinho do avô de Isarire. O fato é que, ao “descontar” a morte do sobrinho Karajá, teve baixas do lado Xavante e, segundo Isarire me relatou quando esteve em Goiânia em novembro de 2015, foram esses inimigos mortos os representados em madeira.

Pensando acerca dessa representação e no que ela de fato poderia significar para o Karajá, remeto ao que o antropólogo estadunidense William Lipkind, em seu texto *The Carajá* (1948), fala acerca das relações de guerra entre os Karajá e outros povos. Segundo Lipkind, após combaterem, “they cut off a foot bone of a dead enemy and carry it back to their village; this places them in control of the ghost” (1948, p.188). Arriscando fazer uma aproximação entre o que me foi ensinado por Isarire e pelo que foi observado por Lipkind, ao representar os Xavante mortos em um pedaço de madeira não estariam os Karajá buscando mais uma forma de se ter controle sobre a alma do inimigo? Seria a madeira talhada um similar do osso do pé do inimigo? Tais questões foram levantadas mais como um exercício de interpretação, uma vez que não tive condições de levá-las aos meus interlocutores.

Ainda conforme a leitura do “mito”³⁵ percebe-se que o aparecimento da boneca de madeira tem conexão com a narrativa de Arutana a Mário Simões, acerca da boneca de cerâmica, quando o chefe ritual disse que “antigamente Karajá era muito pobre, pobre mesmo. Não tinha brinquedo para meninas, não tinha nada” (Simões, 1992, p.06). No caso das bonecas de madeira não existe o fator econômico, ao menos não está explícito, mas existe o fato da ausência de brinquedos. Assim, para possibilitar que suas crianças tivessem com que brincar, Texibrè talha em madeira duas bonecas com feições humanas e que, conforme Isarire, representavam os Xavante.

Vê-se então que há duas variáveis que caminham juntas no que diz respeito ao “nascimento” da *awa-awa*. Por um lado há a carência de brinquedos, por outro há uma

³⁴ “Os Karajá estiveram em guerra com todos estes grupos. Porém, a aldeia mantém viva a lembrança da guerra, relativamente recente, que tiveram com os Xavante. A maioria dos habitantes da aldeia conhece essa guerra e fala sobre ela. No final do meu trabalho de campo comentava-se que os dois grupos se encontrariam em Santa Isabel para concretizar a paz e anular alguma animosidade remanescente.” (Lima Filho, 1994, p.106).

³⁵ “Não ando longe de pensar que, nas nossas sociedades, a História substitui a Mitologia e desempenha a mesma função, já que para as sociedades sem escrita e sem arquivos a Mitologia tem por final idade assegurar, com um alto grau de certeza – a certeza completa é obviamente impossível –, que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado. Contudo, para nós, o futuro deveria ser sempre diferente, e cada vez mais diferente do presente, dependendo algumas diferenças, é claro, das nossas preferências de caráter político. Mas, apesar de tudo, o muro que em certa medida existe na nossa mente entre Mitologia e História pode provavelmente abrir fendas pelo estudo de Histórias concebidas não já como separadas da Mitologia, mas como uma continuação da mitologia”. (Lévi-Strauss, 1977, p. 41).

“necessidade” de mostrar quem era o inimigo. Assim, me parece que a ocasião do nascimento das filhas de Texibrè condicionou – viabilizou – que a história fosse contada através de um artefato que até então não pertencia ao universo das coisas Karajá. Conforme a antropóloga Sandra Lacerda Campos,

nesse teatro, em que os personagens se opõem, se complementam e se integram no funcionamento da organização social em níveis crescentes de abstração, as crianças aprendem a incorporar atitudes e valores próprios de sua sociedade, o que permite, por meio de seu caráter simbólico, outras formas de conhecimento do mundo e de seus semelhantes. (Campos, 2015, p. 80)

Assim, como foi e é com as bonecas de cerâmica, as *awa-awa* assumem o “caráter pedagógico” (*idem*, 2007, p. 55) de ensinar enquanto se brinca.

Nesse processo de interlocução se dava mais um passo caminhado no desvelamento do meu objeto de pesquisa, embora ainda soubesse que muita informação me faltava para continuar na elaboração da etnografia. Após novembro estive mais uma vez com Isarire em Goiânia e mais uma vez com Idjahuri. Idjahuri, apesar de mais tímido e por dialogar melhor através de sua arte, me trouxe valiosas informações do ponto de vista da técnica, da matéria-prima, do processo de confecção da boneca. Ambos, cada qual conforme suas características de personalidade, foram fundamentais para que eu conseguisse repensar a pesquisa e dar continuidade na escrita.

Compreendendo tais aspectos que se relacionavam à narrativa de origem das bonecas de madeira, consegui reorganizar os dados e dei sequência na pesquisa, conseguindo olhar para o tema pesquisado através de outras perspectivas. Dos dias em que o Isarire esteve em Goiânia compreendi que o campo que por mim tinha sido escolhido para a pesquisa, no caso a aldeia e o Museu, ganhava uma dimensão maior do que eu imaginava. O “estar lá” e o “estar aqui” (Geertz, 2009) já não tinha fronteiras definidas. O campo tinha tomado proporções maiores e o “estar” não tinha mais um *locus* específico. As vindas de Isarire e Idjahuri ao Museu para que pudéssemos dialogar davam mostras de que o campo, mais do que ser constituído como um *a priori* pelo pesquisador, ele se constitui ao longo da pesquisa. O campo, fui compreendendo, jamais é um fato dado.

Quando já estava na fase final da pesquisa, tive uma conversa que aconteceu por acaso com o Sinvaldo Wahuká Karajá, professor da Secretária de Estado de Educação, Cultura e Esporte do Estado de Goiás (SEDUCE), formado no curso de Licenciatura Intercultural Indígena da UFG. Nosso diálogo não durou mais que uma hora, tempo suficiente

para algumas questões serem levantadas e uma nova possibilidade interpretativa quanto ao mito de origem das *awa-awa* aparecer.

Sinvaldo é um pesquisador experiente e grande conhecedor de vários aspectos da dinâmica cultural Karajá. Por essa e outras características que fazem dele um intelectual nativo sempre está presente nos projetos de pesquisas que são desenvolvidos no Museu Antropológico, bem como em atividades escolares e acadêmicas. Atualmente presta assessoria linguística ao projeto *Bonecas de cerâmica karajá como patrimônio cultural do Brasil: contribuições para a sua salvaguarda*.

No dia 03 de maio de 2016, Sinvaldo foi ao MA/UFG acompanhado de um jovem casal Karajá. Soube da sua presença no Museu através de uma ligação que recebi vinda da secretária do Museu. Sinvaldo estava procurando pela professora Nei Clara de Lima, uma das coordenadoras do projeto de salvaguarda das bonecas de cerâmica. Como a professora não se encontrava no Museu e no dia anterior ela havia procurado Sinvaldo para a assinatura de um documento que seria enviado ao IPHAN, me prontifiquei em descer até a secretaria para colher a assinatura dele.

Por mera curiosidade perguntei para o Sinvaldo de qual aldeia eram os jovens e fui informado que a mulher era de Fontoura, uma aldeia que fica também na Ilha do Bananal, mais ao norte do Estado do Tocantins, numa viagem de mais ou menos uma hora de barco descendo o rio. Fontoura é uma aldeia conhecida pela quantidade³⁶ razoável de artistas que trabalham com madeira. Aproveitei do momento e perguntei se não trouxeram Awa-awa para vender e me disseram que não. Sinvaldo, até então sem saber que meu tema de pesquisa era a boneca de madeira, disse que são poucas as pessoas que fazem esse tipo de material e que é raro alguém vir da aldeia e trazer para vender.

Quando disse a ele que estava desenvolvendo minha pesquisa de mestrado sobre as bonecas ele demonstrou interesse em saber como estou fazendo minhas abordagens do tema e me trouxe uma interessante perspectiva quanto à origem desse artefato. Após eu dizer que uma das grandes dificuldades que encontrei em minha investigação foi o fato de não conseguir muita informação quanto aos possíveis mitos de origem, narrando a ele as duas histórias que me foram contadas por Isarire, Sinvaldo me contou uma nova versão do “nascimento” das *awa-awa*.

³⁶ Não sei precisar o número de artistas, mas segundo informações, coletadas em Santa Isabel do Morro, é em Fontoura onde está o maior contingente de artistas que talham madeira. Estive nessa aldeia em março de 2016 como pesquisador do projeto *Bonecas de cerâmica karajá como patrimônio cultural do Brasil: contribuições para a sua salvaguarda*, e infelizmente não consegui localizar nenhum artista, nem adquirir nenhuma boneca.

Conforme me contou, as primeiras bonecas de madeira eram feitas das madeiras que o rio levava em sua correnteza e ia depositando às suas margens. Esses pedaços de madeira, troncos de árvore, por ficarem tempo razoável em contato com a água e depois depositados nas areias das praias que se formam quando o rio começa a baixar suas águas³⁷, a partir do mês de abril, acabavam por “apodrecer” ou, para usar a expressão dita por Sinvaldo, viravam “madeira puba”. A madeira nesse estado ficava “macia” e com isso facilitava o entalhe. Mas essa é apenas uma parte da história que me contou, na sequência me relatou que a motivação por trás dos entalhes das tais “madeiras pubas” era o fato de as ceramistas nem sempre encontrarem barro que possibilitasse o feitiço das *ritxoo*. Sendo assim, na ausência do barro para se fazer bonecas para que as meninas brincassem, usava-se a madeira como matéria-prima para, assim, se ter bonecas para as brincadeiras das crianças.

Na sequência perguntei Sinvaldo o significado do nome *awa-awa*, disse a ele que até então ninguém sabia me dizer o significado desse nome, que em minhas idas às aldeias e nas conversas com outros Karajá que às vezes estão em Goiânia fazia essa mesma pergunta, mas sem êxito na resposta. Ele me disse que tampouco sabia do significado, mas contou que quando ainda era criança ouvia sua mãe se referir à *awa-awa* como *Krehawá*. Em *Inÿrybè* o nome *Krèhawá* significa lugar do martim-pescador³⁸ (figura 19), a partícula *Krè* significa Martim-pescador, ave muito comum em regiões alagadiças, orlas marítimas e margens de rios. Já a partícula *Hawá* significa lugar de, de forma que, conforme me foi narrado por Sinvaldo, a boneca de madeira talhada em madeira podre é o lugar do martim-pescador.

Figura 19: Martim-pescador



Fonte: <https://anzoisdecrv.wordpress.com/2015/04/20/martim-pescador-pequeno/> . Acessando em Maio de 2016

³⁷ “Os índices de alta e baixa precipitação das chuvas delimitam duas etapas que orientam a vida no Araguaia. Nos meses de maio a setembro, as chuvas são escassas. O volume de água do rio Araguaia se reduz e predominam as imensas praias brancas. Quando entra outubro, as águas do rio crescem velozmente” (Lima Filho, 1994, p.21)

³⁸ Nome científico: *Chloroceryle americana*

A interpretação supracitada, da boneca ser chamada como lugar do Martim-pescador, faz sentido quando se observa os hábitos dessa ave. É comum, quando se está às margens do rio ou navegando por ele, ver que quando o Martim-pescador não está em sobrevoo ele geralmente procura algum tronco de árvore, ou um galho próximo a água, para pousar. Em algumas situações esses troncos são exatamente os tais troncos levados pela correnteza do rio e que se depositam nas margens ou nas praias do rio. Outro dado interessante na história narrada é a motivação em se fazer as bonecas, uma vez mais a tese de que tanto as *ritxoo* quanto as *awa-awa* são objetos lúdico-pedagógicos (Campos, 2007; Whan, 2010) faz sentido. Na impossibilidade de se fazer/ter uma, se faz/tem a outra, não cessando as brincadeiras e o aprendizado das crianças *Iny*.

O texto que segue trata do aprendizado que tive com Idjahuri quando com ele estive na aldeia, bem como das bonecas enquanto coisas pensadas e feitas. Nos parágrafos seguintes abordarei o artista, sua relação com arte, seu aprendizado; bem como a arte em si, as matérias-primas, as ferramentas, as tipologias e os usos das bonecas de madeira.

3.2. É uma cobra, é um pau – quando a madeira serpenteia e ganha forma

“ A madeira tem seu odor, envelhece, tem mesmo seus parasitas, etc. Enfim, este material é um ser”.
(*O sistema dos objetos. Jean Baudrillard*)

Conheci o Idjahuri em Goiânia, no Museu, quando veio à capital para fazer tratamento de saúde. Meu primeiro contato com ele foi mediado por uma colega de trabalho que já o conhecia, e nesse primeiro encontro fui informado de que ele é um exímio talhador de madeira e que faz muito bem as *awa-awa*. Aproveitei o contato para lhe dizer que tinha interesse em pesquisar essas bonecas e lhe pedi a gentileza de me “guiar” pelos caminhos percorridos pela boneca, me ensinando como se dá a passagem da madeira para a boneca. Ele aceitou o convite e me disse que esperaria eu ir até sua aldeia para que pudéssemos ter uma conversa.

Eu já havia estado na aldeia de Santa Isabel do Morro nos anos de 2012 e 2013, quando fui a serviço pelo Museu. Nestas ocasiões ainda não tinha entrado no mestrado e também não tinha definido as bonecas de madeira como objetos de estudo. Em 2014 voltei à Ilha do Bananal, dessa vez fui na companhia do meu orientador e de mais dois colegas que atuavam no Museu como colaboradores, um era o Rafael de Andrade – colega da mesma

turma de mestrado – e a outra era a Michelle Nogueira de Resende , na ocasião, mestranda em Direitos Humanos.

Chegamos a São Félix do Araguaia, cidade localizada na margem esquerda do Araguaia, estado do Mato Grosso, no dia 18 de julho às 10h30min depois de praticamente um dia de viagem, uma vez que tivemos que pernoitar na cidade de Ribeirão Cascalheira por conta de um problema mecânico no carro da universidade. Assim que chegamos a São Félix, nos acomodamos no hotel e fomos almoçar, durante o almoço, encontrei Idjahuri. Aproveitei o momento e já acertei com ele a minha ida até sua casa no dia seguinte. Ele concordou e me pediu para que chegasse lá depois das 9:00 horas da manhã.

Idjahuri Karajá mora na aldeia Werebia, em uma casa de palha com vista privilegiada para o Araguaia. Em frente a sua casa tem uma frondosa mangueira com uma sombra graciosa; seria sob essa sombra que passaríamos parte dos próximos três dias. Nas imediações de sua aldeia é possível ver as ruínas do que foi o Hotel JK, empreendimento feito pelo então presidente Juscelino Kubitschek com vistas ao turismo na Ilha, dentro de sua política desenvolvimentista (Lima Filho, 2001).

Idjahuri nasceu em janeiro de 1969 e é filho de Simonia Karajá e Koinakaru Karajá³⁹. Um homem tímido, de poucas palavras, principalmente com aqueles que ainda não conhece direito. A primeira característica que chama a atenção em quem conhece Idjahuri é sua voz e seu olhar serenos. Fala de uma maneira muito mansa e pausada, causando inveja no mais disciplinado monge. A segunda característica de Idjahuri que desperta atenção é o *òmarurà*, a marcação étnica em forma de círculo que alguns Karajá usam na face, abaixo dos olhos.

Como já mencionado, ele compensa sua timidez e pouca fala através de suas obras de arte. Aliás, Idjahuri é um artista plástico, tendo feito um curso de artes plásticas na cidade de São Félix do Araguaia. Conforme narrou, além do trabalho com madeira, ele também faz pinturas em tela, desenhos de rostos e pintura de grafismos. Casado com Belawaru Karajá tem sete filhos, um destes filhos se chama Texibrè, em homenagem ao bisavô materno. Sua esposa, Belawaru, é neta de Texibrè, o tio-avô de quem Isarire contou-me acerca da primeira *awa-awa* feita.

³⁹ Embora Idjahuri tenha convivido com seus pais, após a morte destes ele foi criado por uma prima de primeiro grau, Xirocaro Karajá, a quem se remete como tia. Quando estive com ele em 2014 me disse que foi com essa “tia” que aprendeu a talhar madeira. Em 2015, em uma de suas visitas ao MA/UFG, sentamos e fizemos sua matriz de parentesco. Na ocasião estávamos eu, ele e sua esposa. Ao fazermos a matriz ficou claro que Xirocaro na verdade era uma prima sua. Por ser mais velha e já casada, cuidou dele como sendo filho. Xirocaro foi casada com Sarikina, um exímio escultor de madeira com quem infelizmente eu não tive oportunidade de convessar. Idjahuri me falou que aprendeu a arte do entalhe observando o “tio” e a “tia” trabalharem a madeira.

Pois bem, como combinado no dia anterior, cheguei a sua casa por volta das onze horas. Após conversarmos brevemente sobre a sua história de vida como artista e como aprendeu a fazer as bonecas, apresentei a ele meu projeto e retomei a conversa que já tínhamos tido em Goiânia acerca das *awa-awa*, quando o conheci. Ele de imediato se dispôs em me auxiliar na pesquisa e, sem que eu pedisse, me convidou para retornar no dia seguinte para buscarmos madeira, pois pretendia fazer uma boneca para que eu pudesse documentar todo o processo.

Desde que me encontrei com ele, no dia do almoço, a assertiva que Barley postulou em “*El antropólogo inocente*” não me saía da cabeça. Para ele,

el ayudante del antropólogo es una figura sospechosamente ausente de la literatura etnográfica. El mito convencional tiende a pintar al curtido investigador como una figura solitaria que llega a una aldea, se instala y ‘aprende el idioma’ en un par de meses. (Barley, 1989, p.62)

Diante dessa advertência, busquei de todas as formas não me colocar como “protagonista” da história, meu intuito foi estar com Idjahuri como um aprendiz. Eu estava ali para aprender dele e com ele e, ao que me pareceu, ele compreendeu isso e se colocou como um professor. Para além da formação e do aprendizado acadêmico, também estava ali para um aprendizado real e prático de como se fazer a boneca. Meu interesse pela documentação vinha das atividades profissionais, mas também do interesse pessoal em lidar com trabalhos manuais, uma vez que já tive o artesanato como trabalho e fonte de renda.

A vontade de compreender como se dava o processo de formação e criação do artista nativo estava de certa forma vinculada com o desejo de me compreender como artesão. Busquei orientar minha relação com Idjahuri como fez a antropóloga América Larraín em sua etnografia acerca do *Sombrero Vueltiao* (um tipo de chapéu artesanal colombiano). Parte de sua etnografia se deu enquanto aprendiz do trançado da palha para se fazer o chapéu. Segundo ela, a “ideia de que trançando poderia ter uma interação diferente foi acertada. Enquanto trabalhávamos, Zaida conversava comigo de uma forma mais descontraída. Falamos do artesanato, mas também das nossas vidas” (Larraín, 2012, p.184).

No dia vinte de julho, como acertado com Idjahuri, peguei um barco e parti com destino a Werebia. Cheguei a sua casa e ele já estava me esperando para buscarmos a madeira com a qual é feita as bonecas. A planta de onde se extrai a madeira é comum em região pantanosa, às margens de rio e lagos. No caminho até uma região de barreiro (rica em matéria argilosa), passamos por uma árvore que se chama *ixarurina* (leia-se içarurinã), de cuja casca

se faz um fixador natural para a tinta preta, muito usada na pintura das peças de cerâmica e madeira. A árvore da qual se retira a madeira para a confecção das bonecas se chama sarã⁴⁰ (em *inÿrybè*, o nome é *hawtê*), a mesma que fornece a matéria-prima para a confecção das violas-de-cocho, Patrimônio Cultural Brasileiro, comum no estado do Mato Grosso. Há também o uso de outra madeira, o *òwòrulyri*, como me informou Isarire. Mas o uso mais comum se dá com o Sarã.

Assim que chegamos às árvores de sarã, Idjahuri escolheu o tronco que melhor lhe serviria e retirou uma peça de aproximadamente 60 centímetros (figura 20).

Figura 20: Idjahuri Karajá extraíndo a peça de madeira para a confecção da boneca



Foto: Gustavo de Oliveira Araújo.. Aldeia Werebia, 2014.

Na sequência voltamos para a sombra da mangueira em frente sua casa, ele pegou um pequeno banco, onde se sentou, e suas ferramentas de trabalho: duas facas muito afiadas, um facão e uma lima (figura 21), colocou uma cadeira para que eu me sentasse enquanto ele trabalhava a madeira. Agradei pela cadeira, mas optei por sentar-me no chão, próximo a ele. Tomei tal decisão por dois motivos: o primeiro, para ver seu trabalho mais de perto, para que pudesse fotografar e descrever com mais precisão; o segundo, motivado pela leitura que fiz da experiência de Barley, quando estive entre os dowayos:

⁴⁰ O nome científico desta planta é *Sapium obovatum*. É uma árvore muito comum em região alagável e pantanosa. Muito comum no Pantanal, mas também encontrado em abundância às margens do rio Araguaia, na Ilha do Bananal

al principio, cada vez que me sentaba encima de una piedra al mismo nivel que los demás causaba un tremendo desasosiego entre mis acompañantes, que se afanaban por disponer las cosas de manera que ellos quedaran situados a un nivel inferioral mío, o insistían en que me acomodara sobre una esterilla. Sentarse en una esterilla, aunque se esté más abajo que encima de una piedra, es signo de una categoría más elevada. (Barley, 1989, p.67)

Como estava ali na condição de aprendiz, antes de tudo, optei por sentar-me no mesmo nível do professor, até para podermos ter um diálogo mais livre, mais aberto e mais direto. A ideia era fugir da ideia de “uma categoria mais elevada”.

Figura 21: Instrumentos de trabalho



Foto: Gustavo Araújo. Aldeia Werebia, 2014.

Assim que nos acomodamos, ele demarcou dois cortes no tronco (figura 22), de forma que a madeira ficasse dividida proporcionalmente em três partes. Seria nessas três partes que ele daria forma humana a esse tronco roliço.

Figura 22: Idjahuri Karajá iniciando o entalhe da boneca



Foto: Gustavo de Oliveira Araújo. Aldeia Werebia, 2014.

Interessante notar como a madeira vai se transformando em uma *coisa*. Em uma representação e uma materialização daquilo que o artesão traz consigo, um *acontecer*, nas palavras de Tim Ingold. O processo subverte a abordagem do artefato “como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas” (Ingold, 2012, p.29). Aparentemente um ato mecânico, o de talhar a madeira, na verdade é a materialização ou “objetificação” de questões subjetivas que carregam o artista. Nesse sentido,

a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas *vazam*, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas. (*idem*, 2012, p.29)

No caso em questão, perguntei a Idjahuri se ele faria a figura de um homem ou uma mulher, ele respondeu que não sabia responder, que esperaria um pouco para ver o que apareceria, o que a matéria-prima revelaria a ele. Interessante notar como se dá essa relação do artista com a matéria e como a matéria interage com o artista. A doutora em Artes Visuais, Chang Whan, estudando o trabalho das ceramistas Karajá, faz a seguinte observação acerca dessa relação:

Podemos, portanto, inferir que na práxis oleira Karajá se reflete a concepção das mulheres ceramistas sobre a relação natureza e cultura, uma vez que o sexo das *ritxoko* se define no momento da formação de seus corpos. [...] O trabalho da modelagem corresponde ao estágio em que a natureza constrói o corpo e determina o sexo. Posteriormente, a cultura entra em cena celebrando a beleza e trazendo o significado cultural e simbólico de cada gênero, distinguindo-o e ornamentando-o, com suas pinturas específicas e seus adereços próprios, de acordo com os estágios de desenvolvimento dos corpos, e as categorias culturais que distinguem estes estágios de desenvolvimento. (Whan, 2010, p.100, grifo meu)

Após ter feito as duas marcações dividindo a peças em três partes praticamente iguais, Idjahuri começou a dar forma pelos membros inferiores. Descascou uma das partes, há uma distância aproximada de 4 centímetros da extremidade, formando os pés, e desbastou a madeira dando forma ao que posteriormente seriam as pernas. Na sequência fez um corte longitudinal no meio do de madeira, “separando” uma perna da outra (figura 23). Na medida em que ele ia manuseando o facão e uma das facas, retirando a casca daquele pedaço de madeira, ia aparecendo uma madeira branca, macia e de fácil corte.

Figura 23: Idjahuri Karajá entalhando os membros inferiores



Foto: Gustavo Araújo. Aldeia Werebia, 2014

Após ter dado forma aos membros inferiores ele passou a trabalhar na parte do meio da peça. Neste pedaço ele fez quatro marcações na vertical onde seria feito os membros superiores: braços, mãos, costas, barriga e seios. Nessa primeira fase os cortes eram feitos com mais intensidade, lavrando uma quantidade maior de lascas da madeira, alternando o emprego do facão e da faca maior. Na sequência começou a trabalhar na terceira parte das

divisões iniciais, onde foi talhado o que seria a cabeça, fazendo o nariz, o contorno do queixo e a franja do cabelo. A partir de então a forma humana ia ficando mais aparente (figura 24).

Nesse momento Idjahuri deu uma pausa no trabalho e disse: “primeiro corta a madeira e faz esse trabalho mais grosso. Depois deixa a madeira secar por dois dias. Daí vamos fazer o acabamento, lixar e pintar”. Como a madeira é muito úmida, ela precisa secar um pouco para dar continuidade no seu manuseio. Antes, porém, ele modelou com mais detalhes o rosto e a parte frontal do tórax, dando forma à barriga e aos seios, nesse momento o gênero da boneca se revelou e ele me disse: “será uma mulher!” (figura 25).

Assim, terminamos nosso primeiro dia de encontro com uma pré-forma humana, com membros inferiores, superiores, tronco e cabeça definidos. Idjahuri me pediu para voltar depois de dois dias para terminarmos a boneca, dando os devidos acabamentos, lixando-a e pintando-a. Nos despedimos e eu retornei para a cidade.

Figura 24: Idjahuri Karajá dando forma ao rosto da boneca



Foto: Gustavo Araújo.. Aldeia Werebia, 2014.

Figura 25: Idjahuri Karajá entalhando o tórax da boneca



Foto: Gustavo Araújo. Aldeia Werebia, 2014.

No dia seguinte, enquanto caminhava pela aldeia de Santa Isabel do Morro, encontrei no chão um pedaço do talo da palmeira de buriti. Por ser uma parte da planta muito macia, utilizada geralmente para se fazer algum tipo de artesanato, pensei que poderia “treinar” o que aprendi com Idjahuri no dia anterior. De posse de um canivete e com os desenhos que fiz enquanto Idjahuri fazia a boneca, comecei a tentar fazer minha própria “boneca”. Queria ter a sensação de ver a *coisa* aparecendo. Após um par de horas, terminei minha primeira *awa-awa* (figura 26)

Figura 26: Idjahuri Karajá conferindo a *Awa-awa* que eu fiz



Foto: Gustavo Araújo.. Aldeia Werebia, 2014.

Passados os dois dias que Idjahuri me pediu, retornei para sua casa a fim de terminarmos a boneca. Levei comigo a “boneca” que havia feito para que ele avaliasse o aprendizado. Após sentarmos sob a sombra em frente a sua casa dei a ele a “boneca”. Ele me

perguntou onde eu havia encontrado e quem tinha feito. Quando respondi que eu havia tentado fazer, ele concluiu: “está bom! Está aprendendo!”. Com a madeira já seca, sem casca, Idjahuri passou a trabalhar usando uma pequena faca (figura 27), com um corte muito afiado e começou a dar um fino acabamento na madeira. Nesse dia, concluímos toda a parte de entalhamento, ficou faltando apenas lixar e pintar a peça, o que faríamos no dia seguinte.

Figura 27: Idjahuri Karajá dando acabamento na boneca



Foto: Gustavo de Oliveira Araújo. Aldeia Werebia, 2014.

Sentado ao lado de Idjahuri, ficava vendo-o e ouvindo-o. A cada movimento que ela fazia com mãos, ele dava uma pausa para contar como aprendeu a fazer esse tipo de artesanato, explicando que aprendeu vendo uma tia sua fazer. Perguntei a ele se isso não era exclusividade dos homens, ao que ele respondeu afirmativamente, considerando que sua tia era uma curiosa, por isso ela sabia fazer. Em uma dessas suas reflexões me disse: “fazer a boneca é igual futebol, não tenho medo... tenho experiência, calma. Se pensa rápido, passa a bola rápido. Artesanato ninguém me ensinou, desenho ninguém me ensinou. Só observo”. Nessa ocasião ele me falou que fazia mais ou menos um ano que não fazia *awa-awa* devido ao fato de estar trabalhando de barqueiro no Distrito Sanitário Especial Indígena (DSEI) de São Félix.

Na manhã do terceiro dia de atividades com Idjahuri estava indo para a aldeia quando cruzei com ele no meio do rio. Tínhamos acordado que às nove da manhã eu estaria em sua casa. Ele estava indo para a cidade, tinha recebido um telefonema da Previdência Social e precisava comparecer com urgência para resolver pendências documentais. Falamos assim que as voadeiras⁴¹ atracaram na margem do rio. Ele me pediu para ir até sua casa no período da tarde porque aí terminaríamos a boneca. No entanto, ele não conseguiu se desocupar na Previdência e só retornou para a aldeia no início da noite. Como estaríamos de

⁴¹ Nome popular dado aos barcos que navegam impulsionados por um motor de popa.

partida na madrugada do dia seguinte, disse a ele que levaria a boneca comigo e que, ao retornar no ano seguinte, terminaríamos o que ficou faltando.

Voltei em março de 2015, levei a boneca comigo e mais uma vez não foi possível terminá-la, as aldeias estavam se organizando para o *Hetohoky*. No entanto rendeu uma boa conversa com o meu professor e dessa conversa foi possível compreender algumas coisas em relação à prática do entalhe em madeira. Segundo ele, os artesãos quase não fazem as bonecas porque elas têm pouca saída comercial. Eles preferem fazer réplicas de animais, como onças, veados, peixes, bem como remos, bordunas e flechas. A explicação é de ordem comercial, esses objetos vendem mais que as bonecas.

De acordo com Kopytoff ,

de um ponto de vista cultural , a produção de mercadorias é também um processo cognitivo e cultural: as mercadorias devem ser não apenas produzidas materialmente como coisas, mas também culturalmente sinalizadas como um determinado tipo de coisas. Do total de coisas disponíveis numa sociedade, apenas algumas são apropriadamente sinalizáveis como mercadorias. Além do mais, a mesma coisa pode ser tratada como uma mercadoria numa determinada ocasião, e não ser em outra. (2008, p.89)

Fiquemos com a primeira assertiva: algumas coisas sinalizadas como mercadorias. É justamente nessa perspectiva que compreendi a fala de meu interlocutor. Existem objetos que são muito mais fáceis de fazer e que têm uma venda mais rápido; logo, o artesão vai dar preferência para tal tipo de objeto, uma vez que depende disso como fonte de renda. Outro ponto interessante quanto às diretrizes que a noção de “mercadoria” pode trazer diz respeito ao tipo de matéria-prima.

Em conversa com o Sòkròwé, enquanto ensinava a fazer uma borduna, perguntei a ele sobre os nomes das madeiras que se usa para a elaboração dos vários tipos de artefatos. Ele me falou que depende da finalidade. Por exemplo: se a borduna for para o uso doméstico, ela será feita de Jatobá⁴², mas se ela for para decoração, pode ser feita com Candeia⁴³. O mesmo tem se dado com a pintura das bonecas em madeira. Antigamente, se pintava com tintura natural retirada de cascas de árvore, plantas e afins. Hoje já se usa canetinhas hidrocor. Por exemplo: o amarelo que antes era fruto de açafrão, hoje é “extraído” de canetinhas. Por aí vão as adaptações e as relações com o mundo das mercadorias, dos comércios e das trocas

⁴² Nome científico: *Hymenaea courbari*.

⁴³ Nome científico: *Plathymenia foliolosa*.

3.3 “É um resto de toco” – matérias-primas, classificações e tipologias da Awa-awa

Como já mencionado ao longo do texto, a matéria-prima principal na confecção das bonecas de madeira é o sarã ou o òwòulyri. Tanto uma quanto a outra é um tipo de madeira comum nas áreas próximas das aldeias. No caso do Sarã é mais comum em áreas húmidas, alagadiças; já o òwòulyri é encontrado em áreas secas, no “cerrado” como se referem os nativos. Conforme me ensinou Isarire, o nome òwòru significa madeira em *in̄rybè*, de modo que uma das formas de se referir às *awa-awa* seria òwòru *ritxoo*, ou seja, boneca de madeira. Neste caso, *ritxoo* é um termo genérico para boneca, não referenciando somente as bonecas de cerâmica.

Uma vez a boneca tendo sido toda talhada, passa-se ao acabamento, pintura e colocação de adornos. O primeiro acabamento é dado ainda com uma das facas que o artista está trabalhando. Com ela retira-se o máximo de “imperfeições” da madeira, buscando deixar a superfície o mais lisa possível, a fim de facilitar o processo de pintura. Feito isso se passa para a fase de lixar a peça. Hoje se usa lixa própria para a madeira, diferente de outrora quando se usava a folha da *sambaíba*⁴⁴, árvore comum no cerrado brasileiro e que dá folhas grossas e muito ásperas, sendo facilmente usadas como lixas, não por acaso um dos nomes populares da planta ser *lixeira*.

Depois de lixada a peça está pronta para ser pintada. No geral as pinturas que são feitas nas bonecas de madeira são as mesmas que adornam as bonecas de cerâmica, praticamente não há variação nas formas dos grafismos. O que muda entre estas duas formas de se fazer a boneca, em relação à pintura, é a matéria prima de onde se extrai as tinturas. Basicamente as bonecas de madeira são pintadas (ou grafadas) com três cores: vermelha, amarela e preta.

Muito comum nas bonecas que são feitas pelos artistas que vivem na aldeia de Fontoura, a cor amarela costuma ser feita a partir da mistura do pó de açafrão⁴⁵ da terra com água, criando assim uma mistura com uma tonalidade amarelada bem intensa. Com essa mistura é possível pintar as peças de madeira dando à cor crua do vegetal a coloração amarelada. O mais comum, no entanto, é o uso somente do preto e do vermelho sobre a madeira crua.

⁴⁴ Nome científico: *Curatella americana*

⁴⁵ Nome científico: *Curcuma longa*.

A tinta vermelha é obtida a partir da maceração das sementes do urucum⁴⁶ com um pouco de água (figura 28). Dessa mistura se obtém um líquido mais denso que a água e de coloração intensa. Essa tintura tanto é usada nos objetos feitos com cerâmica quanto para a pintura corporal, bem como para tingir peças confeccionadas com algodão, como é o caso dos braceletes (*dexis*) e dos adornos de pernas (*deobutè*).

Figura 28: Extração e aplicação da tinta de urucum



Foto: Gustavo Araújo. Acervo pessoal. 2016

Por fim, a tinta preta pode ser obtida por meio de duas fontes diferentes: o jenipapo⁴⁷ e o *ixarurina*. No primeiro caso, pega a fruta do jenipapo ainda verde, rala a casca e do sumo extraído da casca misturado ao pó de carvão se tem uma tinta natural que, além de ser usada nas cerâmicas, também se usa na pintura corporal e em menor escala na pintura de artefatos de madeira. Para o tingimento de madeira a preferência é para a tinta feita com carvão e *ixarurina*.

O *ixarurina*⁴⁸ (nome que não consegui tradução para o português) trata-se de um fixador natural. Para se fazer a tinta preta usando esse vegetal, primeiro macera parte de sua casca usando um pedaço de pedra ou martelo, até as fibras começarem a ficar evidentes. Após a maceração da casca, o vegetal é colocada em um recipiente com um pouco de água para que vá soltando suas propriedades fixadoras.

Na etapa de campo em março de 2015 tive a oportunidade de acompanhar minha anfitriã, Kaimoti Kamayurá, fazendo essa tinta. Antes de começar a macerar a casca do vegetal, ela improvisou uma trempe com pedras e tijolos e sobre essa estrutura colocou uma panela. Sob a panela foi colocado fogo em pequenos pedaços de madeira e junto da madeira

⁴⁶ Nome científico: *Bixa orellana*

⁴⁷ Nome científico: *Genipa americana*

⁴⁸ “No Pará, está árvore é conhecida por kumati e, em Goiás, komatê. Ela é empregada na pintura de cabelos, sendo, pelo tanino que contém, ótimo fixador para tinta”. (Simões, 1992, p.22)

ela colocou também um pedaço velho de pneu de bicicleta. A explicação para colocar o pneu era que assim faria mais carvão (fuligem). Depois de um período sobre o fogo, a panela já estava com seu exterior totalmente preto, com uma visível camada de fuligem cobrindo-a. Após esperar a panela esfriar, Kaimoti pegou uma porção do vegetal imerso na água e começou a esfregá-la na panela, a fim de retirar a fuligem e ter a tinta preta. Depois de pronta, a tinta é aplicada com uma fina haste da folha do buriti. Na ocasião a tinta fora feita para pintar o banco ritual de madeira que seria usado por Sòkròwé durante o *Hetohokỹ* (figura 29).

Figura 29: Feitio da tinta preta com *ixarurina*



Foto: Gustavo Araújo. Aldeia Santa Isabel do Morro, 2015.

Em alguns casos, para além das tinturas, também tem o uso de ponta de arame, ponta de faca ou pirógrafo, para fazer incisões na peça. Neste caso, as marcas que comumente são feitas com a tinta preta acabam por serem feitas em baixo relevo, vincando e queimando a madeira.

Assim como se deu com o uso da lixa, as cores também passaram por apropriações de produtos que não são tipicamente nativos, ou naturais, e hoje já se usa tintas industrializadas. Essas apropriações fazem parte do “processo de mudança que tem sofrido a arte Karajá, provocado através do contato com a sociedade nacional” (Costa, 1978, p.05). O açafraão, o urucum, o jenipapo e o *ixarurina*, passaram a “concorrer” com as tintas guache ou para tecidos. Não cheguei a perguntar para Idjahuri se ele fazia uso desse tipo de tintura, já Isarire me informou que ele usa tinta Acrilex e que, depois que descobriu que essa mesma tinta vem em formato de canetinhas, teve seu trabalho facilitado. Segundo sua fala, ele fez um curso de pintura no Sindicato Rural, em São Félix do Araguaia, e foi nesse curso que

aprendeu a usar a tinta Acrilex. Na “receita” dele vai: água, tinta e “duas ou três gotas de Xadrez para engrossar. Aí você manipula a tinta do jeito que você quer”.

Na maioria dos casos a boneca fica pronta para a venda com a pintura. Às vezes, soma-se à pintura a colocação de adornos característicos do povo inã, dando assim um aspecto mais “humanizado” à peça, tornando a representação mais “fidedigna” (figura 30)⁴⁹. Nesse sentido, não é raro ver bonecas adornadas com colares de miçanga, brincos de plumária (podendo ser específico do uso masculino ou feminino), acessórios confeccionados com fios de algodão, o uso de uma tanga feita de entrecasca de árvore e em alguns casos com saiotos de fibra de buriti.

Figura 30: Representação de uma mulher com adornos característicos



Foto: Maria Pierro Gripp. Acervo do Museu Nacional/UFRJ. 2016

⁴⁹ “Seus corpos seminus são simetricamente pintados. Na cintura há um tapa sexo de entrecasca de uma árvore, tuu. [...] Os colares de miçanga, e em especial um feito com a metade de um prato de louça, cobrem os seios. Esse grupo de mulheres se enfeita para fazer uma contradança com os Araunãs”. (Lima Filho, 1994, p.53). “Na época do Aruanã, as moças que dançam usam pintura vermelha também no torso, além de ornamentação mais rica que em dias comuns, apresentando-se com o busto coberto de numerosos colares e desenhos, com os dexí (punhos de algodão) nos antebraços, com dekobuté (ligas de algodão, que trazem sempre as jovens) abaixo dos joelhos, e waraú (também de algodão) nos tornozelos, a lasí, um cone feito com o próprio cabelo endurecido com resina no ocipício, a tanga feminina, chamada pelos Karajá de inantô, e ainda a metade de um prato pendurado ao peito, que lembra uma meia lua branca de grande efeito plástico entre as contas de colorido vivo”. (Costa, 1978, p.133)

Nesse processo de “representação/identificação” do humano nos objetos, um dado recorrente ao longo da pesquisa foi que, diferente de como se dá com as *ritxoo*, nas bonecas de madeira não foi possível fazer uma estruturação etária. Ao menos a partir das muitas conversas tidas com Isarire, Idjahuri e Sòkròwé, não consegui relacionar as bonecas de madeira em uma estrutura de idades. Enquanto as bonecas de cerâmica são nitidamente definidas conforme sua classificação etária, indo do recém-nascido que é representado numa pequena figura toda pintada de vermelho (representando o seu primeiro banho) até a figura de indivíduo (homem ou mulher) emborcado para frente, representado um idoso ou uma idosa.

Os casos em que consegui fazer uma identificação da idade, para além do homem e da mulher adultos (o mais comum nos entalhes), foram das *ijadokomãs*, meninas que passaram pela sua primeira menstruação, mas ainda não se casaram. A identificação neste caso se deu pela “marca” característica destas meninas, a saber, o corte de cabelo em que se destaca uma espécie de topete no alto da cabeça chamado de *lasi*. Fora isso não percebi nenhuma outra marcação que diferenciasses as bonecas entre si, do ponto de vista cronológico.

Baudrillard, na introdução de sua obra *O sistema dos objetos*, ao falar sobre as possibilidades classificatórias dos objetos faz a seguinte ponderação:

pode-se esperar classificar um mundo de objetos que se modifica diante dos nossos olhos e chegar a um sistema descritivo? Existiriam quase tantos critérios de classificação quantos objetos: segundo seu tamanho, grau de funcionalidade (que vem a ser a correspondência com sua própria função objetiva), o gestual que a eles se liga (rico ou pobre, tradicional ou não), sua forma, sua duração, o momento do dia em que emergem (presença mais ou menos intermitente e a consciência que dela se tem), a matéria que transformam (quanto ao moedor de café isto é claro, mas quanto ao espelho, ao rádio, ao automóvel? Pois todo objeto transforma alguma coisa), o grau de exclusividade ou de socialização no uso (privado, familiar, público, indiferente) etc (Baudrillard, 2009, p.09)

Diante das várias possibilidades de classificações do objeto levantada por Baudrillard, como poderia ser classificada a boneca de madeira? Como citado por Whang (2010) e Campos (2007), e a partir das informações adquiridas em campo, a primeira classificação que é atribuída à estes artefatos seria quanto a sua funcionalidade. A boneca de madeira foi elaborada com fins lúdicos. Assim como as bonecas de cerâmica, as Awa-awa são concebidas para que as crianças pudessem brincar.

No Dicionário do Artesanato Indígena, Berta Ribeiro traz a seguinte definição para o termo *brinquedo boneco de madeira*:

Talha antropomorfa em muirapiranga, caracterizada pela pequena saliência dos braços, colados ao corpo, e a pequena movimentação das pernas. E também por deixar de apresentar qualquer característica étnica traduzida em pintura corporal,

corte de cabelo ou adornos pessoais. Manufaturado para recreio das crianças e, atualmente, principalmente para a venda, pelos índios Tukúna, e também outros grupos indígenas.” (Ribeiro, 1988, p. 291, *grifo meu*)

Conforme as imagens que acompanham a definição de Berta Ribeiro, a descrição remete aos artefatos feitos pelos Tukúna e pelos Kadiwéu. Se por um lado a descrição anatômica se assemelha entre as bonecas de diferentes grupos (pequena saliência dos braços e pequena movimentação das pernas), bem como a finalidade comercial, por outro não leva em consideração os vários marcadores étnicos que as *awa-awa* trazem consigo, como o corte de cabelo, os grafismos e os adornos. Isso para ficarmos com aquilo que é visível e facilmente identificável.

Na primeira visita de Isarire ao Museu, quando o levei à RTE/MA, pedi a ele que fizesse uma classificação das bonecas. Perguntei⁵⁰ se, assim como se dá entre as bonecas de cerâmica, existiria uma fase antiga e uma fase moderna (Castro Faria, 1959) que as distinguiu. Conforme ele mesmo definiu, existem em sua classificação três tipos de bonecas de madeira, sendo que uma delas representaria a fase antiga e as outras são consideradas da fase nova. Tal classificação, ao que me pareceu, está relacionada à técnica e ao refinamento estético do artista.

Assim sendo, o primeiro tipo caracterizado por Isarire foi uma boneca feita a partir de uma forquilha. Ele denominou tal modelo como *Iruureá*. Nesse caso, o artista usa uma forquilha e aproveita de duas de suas hastes para dar forma às pernas, fazendo na terceira haste o tronco e a cabeça. Nesse exemplo a boneca não tem braços e o rosto é marcado com pintura, não sendo tridimensional. Em alguns casos a boneca é adornada com colares e adornos de fios de algodão. Esse é um modelo que, segundo Isarire, pertence à fase antiga.

O segundo modelo seria uma boneca “escavada” na madeira, de modo que os braços e pernas ficam afastados do corpo. O corte das pernas vai até a altura da coxa. Por fim, têm-se os modelos mais “novos” em que os braços são talhados juntos ao corpo e as pernas não estão muito distantes uma da outra, ocorrendo o caso de o corte que as separa indo até a região da cintura ou não. Esse último modelo apresenta formas mais tridimensionais e em termos de representação é o que mais se assemelha à forma humana.

⁵⁰ Ao organizar meu material de entrevistas e anotações, compreendi que a noção de classificação, nos termos que coloquei a pergunta, é algo que opera numa lógica de pensamento não-indígena. Com isso não estou afirmando que os indígenas não tem suas cadeias classificatórias, só assinalo o fato de serem formas que se operam de maneiras distintas. Depois de ter feito a pergunta quanto a uma classificação, nos termos de Castro Faria (1959), percebi o “deslize” na forma como a pergunta foi elaborada, notando assim a “indução” na pergunta.

Assim como no primeiro modelo, que Isarire nomeou de *Iruureá*, nestes dois últimos modelos em que as bonecas são “escavadas”, ele nomeou de *irutijurá*. Não ficou muito nítida essa nomeação, ao que parece o primeiro termo se refere à forquilha e o segundo à “escavação”, na palavras do meu interlocutor (figura 31).

Figura 31: Tipologia de Awa-awa conforme classificação de Isarire Karajá



Foto: Gustavo Araújo. Acervo do MA/UFG, 2016.

Conforme observou Maria Heloísa Fénelon Costa em relação às *ritxoo*, “tudo indica que houve uma tentativa do artista de aproximação ao registro veraz da anatomia dos modelos humanos” (1978, p. 53). Contudo a autora é categórica ao afirmar que

a renovação estilística atingira apenas superficialmente outras modalidades da arte figurativa, entre as quais contando-se o fabrico das bonecas de madeira, as **kawakáwa**, material este muito menos suscetível que a argila de ser dominado pelo artesão. Mantém-se nas figuras de madeira o aspecto rígido, cilíndrico ou retangular, do bloco onde são talhadas. Apenas se acrescentaram às figuras, braços retangulares e sem movimentação, o que não transforma de modo essencial o modelo antigo” (idem, 1978, p.160)

A assertiva de Fénelon Costa é quase de toda acertada, principalmente quando se analisa a variação estilística do ponto de vista da matéria-prima. De fato a cerâmica é muito mais “suscetível” à manipulação que a madeira e isso resulta em técnicas diferentes, de um lado a modelagem e de outro o entalhamento. No entanto, quando afirma que não há uma mudança “essencial” em relação ao modelo antigo pelo fato de “apenas” se ter acrescentado braços retangulares, ousa discordar da autora. Afinal, dentro das tipologias de bonecas de

madeira há aquelas que, mesmo tendo pouca movimentação se comparada às de cerâmica, são estilisticamente e esteticamente bem diferentes em relação aos modelos “antigos” (figura 32).

Figura 32: Um exemplo de variação estilística entre duas *Awa-awa*



Foto: Gustavo Araújo. RTE/MA, 2016.

Retomando a proposta classificatória de Baudrillard, outra categoria que na qual as bonecas podem ser classificadas é quanto ao grau de exclusividade ou de socialização no uso. Para além da sua funcionalidade lúdica e pedagógica, a *awa-awa* tem também atende a uma demanda comercial. Se num primeiro momento (o do seu surgimento) ela está condicionada a ser objeto de uso exclusivo das crianças Iny, posteriormente ela será feita para servir de peça de decoração para turistas, num momento sendo “oferecidas como agrado”, depois sendo vendidas diretamente por quem as fez ou então por atravessadores que adquiriam tais peças nas aldeias e depois as vendiam, com uma margem de lucro considerável, na cidade. Ainda sobre a socialização do uso, esses objetos feitos nas aldeias e vendidos nas cidades, vão compor coleções etnográficas de museus e farão parte de uma outra ordem de objetos: aqueles que são fetichizados.

Uma vez retirados de seu contexto “original” e encaminhados às instituições museais, tais objetos acabam por compor um arranjo artificial (o pleonismo é proposital aqui) de uma suposta harmonia étnica, ainda que numa mesma reserva, sala de exposição ou vitrine, se tenha objetos oriundos de povos e sociedades que são historicamente conflitantes. Acerca dessa notabilização “repentina” dada a um artefato etnográfico, James Clifford ventila algumas ideias interessantes.

Em sua obra *Dilemas da Cultura*, ao analisar a exposição “‘Primitivismo’ en el arte del siglo XX: afinidad de lo tribal y lo moderno”, Clifford argumenta que os objetos etnográficos ali expostos

Son viajeros: algunos vienen del folklore y de museos etnográficos en Europa, otros de galerías de arte y colecciones privadas. Han viajado en primera clase al Museo de Arte Moderno, cuidadosamente embalados y asegurados por sumas importantes. Los anteriores alojamientos han sido menos lujosos: algunos fueron robados, otros "comprados" por una bagatela por administradores coloniales, viajeros, antropólogos, misioneros y marineros en puertos africanos. Estos objetos no occidentales han sido a su turno curiosidades, especímenes etnográficos, creaciones de arte mayor. Después de 1900 comenzaron a aparecer en mercados de pulgas europeos, moviéndose desde allí entre los estudios de vanguardia y los apartamentos de los coleccionistas. Algunos llegaron a descansar en los sótanos sin calefacción de "laboratorios" de museos de antropología, rodeados de objetos de la misma región del mundo. Otros encontraron extraños compañeros de ruta, iluminados y rotulados en extrañas cajas de exhibición. Ahora en la calle 53 Oeste se entremezclan con obras de maestros europeos. (Clifford, 2001, p.229)

Interessante verificar na análise de Clifford a mudança das paisagens pelas quais o objeto passa. Desde sua elaboração pela comunidade local até chegar a uma vitrine de museu há uma curva “ascendente” quanto fetichização e consequente mercantilização dos artefatos etnográficos. Se num momento anterior à coleta por compra, troca ou saque e à classificação feitas por um “profissional” qualificado para isso, o objeto “nada” mais é que uma peça que atende às demandas funcionais⁵¹ do grupo que o produziu; após a coleta, tal objeto entra numa cadeia sem fim de elaborações teóricas que fazem acerca de si e na medida que se torna mais teorizável maior seu nível de exposição enquanto um objeto a ser observado, analisado, desejado e admirado, tal qual as obras dos grandes mestres da arte europeia. É nesse sentido que argumento a mudança de paisagem pela qual passa esse material.

⁵¹ Uso aqui uma noção macro da ideia de funcionalidade, não restringindo o substantivo somente à ideia de que um objeto tem uma ou outra função. Aliás, a(s) demanda(s) pode(m) ser de variadas formas e com variados fins, por exemplo: uma cesta de fibra vegetal pode ser feita para carregar alimento, bem como pode ser feita para carregar alimento e depois ser vendida para um comprador interessado em tal arte ou ainda ser elaborada como encomenda de algum pesquisador.

Seguindo as “pegadas” deixadas por esses objetos em específico, faço uma “incursão” na reserva técnica do MA/UFG e busco analisar seu acervo de bonecas de madeira enquanto objetos musealizados. A proposta é abordar cada peça do ponto de vista da intersecção entre a antropologia e a museologia.

CAPÍTULO IV

O acervo de Awa-awa do Museu Antropológico

O presente capítulo, fruto de minha pesquisa na Reserva Técnica Etnográfica do Museu Antropológico enquanto campo “*povoado por sujeitos, práticas e relações suscetíveis à análise e à experimentação antropológica*” (Castro e Cunha, 2005, p. 4), traz uma relação de todas as bonecas de madeira que pertencem ao MA/UFG. Estruturei a escrita através de um inventário dos objetos, organizado em uma tabela dividida em três colunas nas quais estão inseridos os seguintes dados: numeração corrida das peças, número de inventário (quando objeto não tem numeração coloquei a sigla SN), imagens e descrição. Para cada peça fiz um registro fotográfico frontal e um lateral e também aferi as medidas de todas elas; usei como método de medida *altura (h) x largura (l)*. Devido ao fato de serem objetos tridimensionais, os coloquei sobre uma mesa de trabalho e considerei a altura como sendo a medida entre os pés e a cabeça, e como largura a maior medida entre as extremidades laterais das pernas ou dos ombros.

Fotografei também, quando existia⁵², a ficha de identificação da peça. Essa ficha, denominada de etnológica ou técnica, é composta dos seguintes campos: peça, denominação étnica, origem geográfica, origem étnica, processo de aquisição, coletor, doador, data, código, registro, utilização, estado de conservação, desenho ou fotografia e observações. No geral, praticamente todos os campos vinham com alguma informação. Em algumas situações foi possível encontrar o nome de Ijeseberi Karajá como fonte de informações acerca das peças; nas ocasiões que isso ocorreu, referenciei o nome dele na descrição.

Nas descrições busquei evidenciar o máximo de informações que a peça trazia em si, como: gênero, tipo de tintura, tipo de grafismo e, quando a peça tinha alguma documentação, extraí as informações aí contidas como: aldeia de origem, artista que a produziu, finalidades, matérias-primas. Em relação a estas últimas, no geral as bonecas são feitas com Sarã, mas conforme análise feita por Isarire Karajá, algumas peças foram confeccionadas com outro tipo de madeira, a exemplo do *òwòrulyri*; assim, farei referência a essa matéria-prima somente quando este dado estiver explícito na documentação, como não

⁵² Nem todas as peças que fazem parte do acervo etnográfico do MA/UFG têm documento de identificação. Atualmente a Coordenação de Museologia do Museu está em fase de conclusão da revisão do Inventário de peças. Essa revisão foi feita, dentre outros motivos, para sanar as possíveis falhas de documentação que ainda existem no Museu.

consigo identificar o tipo de madeira somente pelo manuseio da peça, prefiro não correr o risco de fazer conclusões erradas.

Para o reconhecimento e descrição dos grafismos utilizei como referência os trabalhos *Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia. Dossiê descritivo do modo de fazer ritxoko* (Lima Filho et al., 2011); *A arte de saber fazer grafismo nas bonecas Karajá* (Lima Filho & Silva, 2012); *Etnografia da cesta Karajá* (Taveira, 2012) e *Transformações Karajá – os “antigos” e o pessoal de “hoje” no mundo dos brancos* (Nunes, 2016). Ainda sobre os grafismos e as pinturas, Isarire me informou que o uso do *ixarurina* se deu a partir da década de 1970, mais especificamente em 1975, e que antes de se fazer uso desse vegetal se usava o jenipapo para obter a coloração preta. Considerando que as bonecas existentes no museu foram “coletadas” e catalogadas a partir de 1970, usarei para me referir à tintura preta a definição *ixarurina*/jenipapo, uma vez que não é possível afirmar com certeza com qual das duas tintas a boneca foi pintada.

Ao todo o acervo do MA/UFG conta com 43 bonecas *awa-awa*. Como as peças que representam Aruanãs (*Ijasós*) não foram consideradas como sendo bonecas *awa-awa* pelos meus interlocutores, sendo nomeadas como figuras representativas, não as documentei e não as quantifiquei. A divisão das 43 peças por coleções se dá da seguinte maneira:

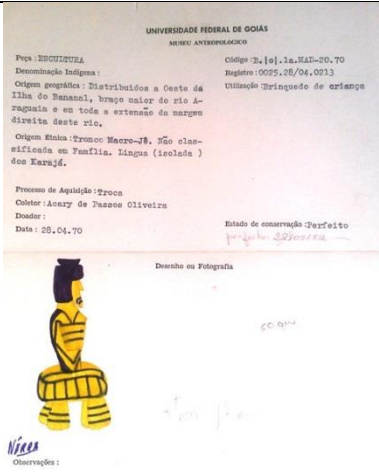
COLEÇÃO	NÚMERO DE PEÇAS
70.01	10 BONECAS
73.01	08 BONECAS
75.01	01 BONECA
79.01	11 BONECAS
83.03	01 BONECA
88.05	01 BONECA
88.07	05 BONECAS
89.07	01 BONECA
90.03	01 BONECA
92.05	01 BONECA
2000.01	01 BONECA
SN	02 BONECAS

Conforme se observa na tabela acima, foram nos anos de 1970 e 1979 que se deu a maior entrada destas peças no MA/UFG⁵³. Uma explicação para que essas duas datas

⁵³ Conforme informações repassadas pelos servidores do MA-UFG Ana Cristina Santoro e Leandro Davi Guimarães, ambos lotados na Coordenação da Museologia, a coleção 70.01 conta com 472 peças identificadas e a coleção 79.01 com 1132 peças. Tais dados foram retirados a partir da atividade de revisão do inventário que tem sido executada por eles nos espaços de guarda (reserva), exposição e quarentena do museu. Como a revisão ainda está sendo feita não foi possível contabilizar as peças que se encontram em uma das salas de quarentena,

tenham maior destaque se dá por dois motivos: o primeiro, referente ao ano de 1970, diz respeito ao ano em que o museu é inaugurado e aberto ao público. Ano de muitas viagens para as aldeias e maior contato dos pesquisadores vinculados ao museu com o povo Karajá. Disso resultou uma quantidade razoável de “coletas” (por compra ou doação) de artefatos por parte dos pesquisadores. Em relação ao ano de 1979, conforme dados do inventário do MA, trata-se do ano em que se tem a maior incorporação de objetos ao acervo do museu. A coleção 1979, também conhecida como coleção Acary de Passos, supera a quantidade de mais de mil peças. Esse alto contingente se explica pelo fato de, a grande maioria das peças que nesse ano deu entrada, terem pertencido ao acervo pessoal do professor Acary de Passos Oliveira, primeiro diretor do museu. Como fruto de sua doação à instituição, constitui-se assim uma grande coleção com as mais variadas tipologias de objetos, oriundos das diversas etnias entre as quais o professor Acary atuou.

Contudo, uma informação precisa ficar evidente, embora as primeiras dezenas do número de inventário remetam ao ano da coleção (ver Nota de Rodapé 24), essa numeração não reflete necessariamente que essa peça tenha sido feita nesse ano, podendo ter sido feita há mais tempo. Tal número remete tão somente ao ano que a peça deu entrada no museu enquanto objeto musealizado. Assim, considerações feitas, passemos ao acervo:

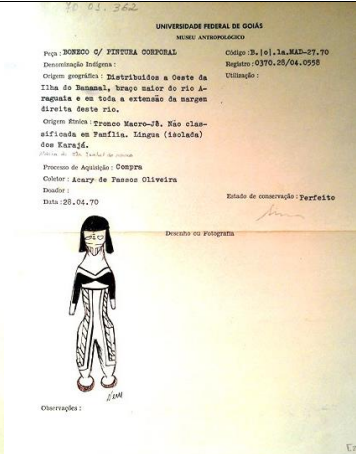
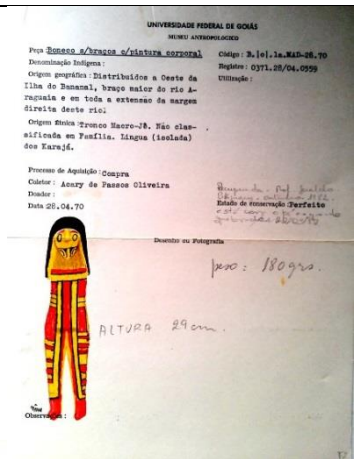
Nº	INVENTÁRIO	IMAGENS E DESCRIÇÃO
01	70.01.25	  De acordo com a documentação trata-se de um brinquedo de criança.

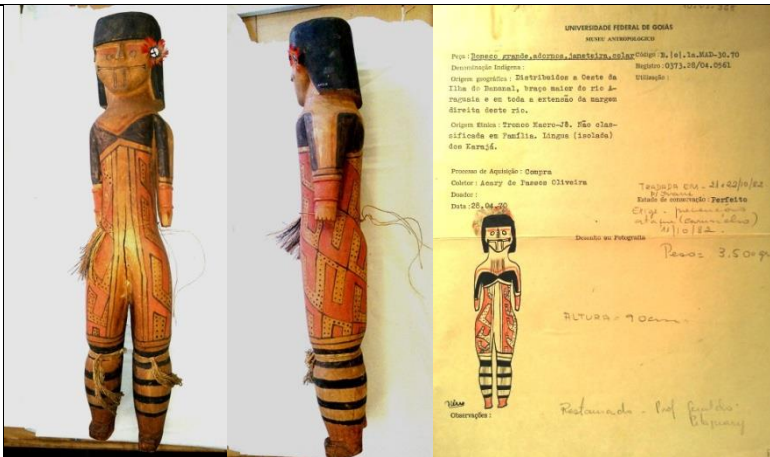
de forma que os números citados acima dizem respeito aos objetos que estão em reserva e exposição. Optei por citar os dados da revisão, ao invés de citar os dados contidos no inventário, uma vez que são informações mais atualizadas acerca do acervo do Museu.

		Foi adquirido através de troca pelo professor Acary de Passos. Aparenta ser uma pessoa (um homem) sentada em um banco. Apresenta grafismos feitos com tintura preta elaborada com <i>ixarurina</i>/jenipapo, no rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226), no peito tem o padrão gráfico conhecido como <i>haru</i> (em referência ao peixe Pacu), nos braços e nas pernas, abaixo dos joelhos, tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bênõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157). Sobre a cabeça sustenta um objeto que não é possível identificar se se trata da representação de uma peça de cerâmica ou de uma cestaria. No documento da peça ela está ilustrada com a cor amarela, mas a peça em si não tem outra pigmentação a não ser a cor preta. Dimensões (h x l): 17,5 x 7,5 cm Ano: 1970
02	70.01.26	 De acordo com a documentação trata-se de um brinquedo de criança, confeccionado por Komantira (filha de Wataú). Foi adquirido através de troca pelo professor Acary de Passos. Aparenta ser uma pessoa (um homem) sentada em um banco. Apresenta grafismos feitos com tintura preta elaborada com <i>ixarurina</i>/jenipapo, no rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226) e no corpo, ainda conforme o documento, tem

		os grafismos <i>thuréré</i> que remete ao morcego e <i>raradié</i> que remete ao Urubu. Conforme Lima Filho & Silva (2012, p.55), a grafia é <i>tyrehé-hóo e rarajie</i>. Nos braços tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bênõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157). No documento da peça ela está ilustrada com a cor amarela, mas a peça em si não tem outra pigmentação a não ser a cor preta. Dimensões (h x l): 17,2 x 7 cm Ano:1970
03	70.01.358	 Peça proveniente da aldeia Macaúba (Ilha do Bananal – TO), representando uma mulher. Foi comprada pelo professor Acary de Passos. Segundo a documentação foi confeccionada por Mãnãharu. Apresenta grafismos feitos com tintura preta elaborada com <i>ixarurina/jenipapo</i>, no rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226), e no corpo, ainda conforme o documento, tem os grafismos <i>haru</i> (em referência ao peixe Pacu) e <i>raradié</i> que remete ao Urubu. Conforme Lima Filho & Silva (2012, p.57), a grafia é <i>rarajie</i>. Abaixo dos ombros tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bênõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157). Está adornada com brincos de uso exclusivo das mulheres (<i>kuè</i>) feitos de plumária vermelha, retirada do Colhereiro, e um colar feito de fibra vegetal.

		Dimensões (h x l): 30,3 x 7,5 cm Ano: 1970
04	70.01.359	Boneca sem membros superiores, representado uma mulher. Foi adquirida pelo professor Acary de Passos por meio de compra. É possível ver a definição de gênero através da dobra ventral (Whan, 2010, p.113) e pela saliência no peitoral. Possui pintura feita com tinta preta, proveniente de <i>ixarurina</i>/jenipapo, e vermelha, proveniente do Urucum. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226) e na linha dos olhos tem uma faixa vermelha que vai de uma extremidade a outra do rosto. Nas pernas percebe-se repetições do padrão gráfico <i>haru</i>, em referência ao peixe Pacu, com aplicações de <i>wedé-wedé</i> (pontos). Dimensões (h x l): 24,5 x 6,5 cm Ano: 1970

05	70.01.362	  A peça foi comprada pelo professor Acary de Passos na aldeia Santa Isabel do Morro (Ilha do Bananal – TO). Trata-se da representação de um homem. Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>Ixarurina</i>/jenipapo. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226), no peitoral tem o grafismo <i>itxalabu</i> formando uma larga faixa sobre o peito. Esse grafismo tem variações de escrita, podendo ser escrito como <i>ixalabu</i> e <i>isalybá</i> (Lima Filho et al., 2012, p. 153). Nas pernas e lateral do corpo tem o grafismo chamado <i>óe-óe</i>. Dimensões (h x l): 26,8 x 6,5 cm Ano: 1970
06	70.01.363	  Boneca sem membros superiores, representado uma mulher. Foi adquirida pelo professor Acary de Passos por meio de compra. É

		possível ver a definição de gênero através da dobra ventral (Whan, 2010, p.113) e pela saliência no peitoral. Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>ixarurina</i>/jenipapo, e vermelha, proveniente do Urucum. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226) e na linha dos olhos tem uma faixa vermelha que vai de uma extremidade a outra do rosto. No queixo apresenta uma variação do grafismo <i>rarajie</i> (Lima Filho & Silva, 2012, p.51) e no corpo não está nítido se se trata de uma variação do mesmo <i>rarajie</i> ou se é uma variação do grafismo <i>ruraô</i> (Taveira, 2012, p.115). Dimensões (h x l): 30 x 6 cm Ano: 1970
07	70.01.365	 Conforme a documentação, trata-se da representação de um homem (informação passada por Ijeseberi Karajá). A peça foi adquirida por compra feita pelo professor Acary de Passos. Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>ixarurina</i>/jenipapo, e vermelha, proveniente do Urucum. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226) e na linha dos olhos tem uma faixa vermelha que vai de uma extremidade a outra do rosto. No peitoral tem o grafismo <i>itxalabu</i> formando uma larga faixa sobre o peito. Esse grafismo tem variações de escrita, podendo ser escrito como <i>ixalabu</i> e <i>isalybá</i> (Lima Filho et al., 2012, p. 153). Nas pernas (região da coxa) e lateral do corpo tem o

		grafismo chamado <i>óe-óe</i> entremeado com os pontilhados <i>wedè-wedè</i>. No joelho apresenta o uma larga faixa preta, chamada de <i>dikohulyby</i>. Abaixo dos joelhos tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bênõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157) e traz amarrado o <i>deobutè</i>, adorno confeccionado em fios de algodão. Nos punhos, talhado na própria madeira, tem a representação do <i>dexi</i>, um bracelete que, assim como o <i>deobutè</i>, é confeccionado pelas mulheres com fios de algodão. Amarrado na cintura tem o que restou de um saiote feito com seda de buriti. Na orelha esquerda usa um brinco (<i>dororuè</i>) de uso exclusivo dos homens, feito com pluma de arara e que tem em seu centro um círculo feito em com pedaços de concha/madrepérola. Dimensões (h x l): 90,5 x 15 cm Ano: 1970
08	70.01.367	 The image shows two views of a wooden doll (left) and a museum label (right). The doll is a slender, elongated figure with a dark head, a face with circular features, and a body decorated with black geometric patterns. The label is from the Universidade Federal de Goiás and contains the following text: UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS MUSEU ARQUEOLÓGICO Para: <i>Figura e pintura corporal/adorno</i> Código: B.10.1a.2A1-32.70 Denominação indígena: Registro: 0375,26/04.0963 Origem geográfica: Distribuída a Oeste da Ilha do Marajó, longo eixo do rio Araguá e em toda a extensão da margem direita deste rio. Utilizado: Origem étnica: Tronco Macro-08. Não classificada em Função. Língua (isolada) óe Xarajá. Proveniente de: Acarajá Colecionador: Acary de Passos Oliveira Estado de conservação: Imperfeito Data: 25.04.70 Discurso em fotografia
		Boneca representando uma mulher conforme saliência no peitoral, foi adquirida através de compra pelo professor Acary de Passos. Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>Ixarurina</i>/jenipapo. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226). No tronco e braços tem o grafismo <i>haru</i>, representação do Pacu, que neste caso parece ser uma pintura aplicada somente nas mulheres (Lima Filho & Silva, 2012, p. 57). Nas pernas tem o grafismo chamado <i>óe-óe</i>. Sobre a cabeça leva a representação de um objeto que não é possível identificar, talvez

		possa ser uma peça de cerâmica ou então uma peça de cestaria. Dimensões (h x l): 32,3 x 5,2 cm Ano: 1970.
09	70.01.368	 Boneca representando uma mulher. Foi adquirida pelo professor Acary de Passos por meio de compra. É possível ver a definição de gênero através da dobra ventral (Whan, 2010, p.113) e pela saliência no peitoral. Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>ixarurina</i>/jenipapo, e vermelha, proveniente do Urucum. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226) e na linha dos olhos tem uma faixa vermelha que vai de uma extremidade a outra do rosto. Ao longo do corpo e das pernas, na região da coxa, tem o grafismo <i>haru</i> (representando o Pacu). Abaixo dos joelhos e nos braços, abaixo dos ombros, tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bênõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157). Nos punhos, talhado na própria madeira, tem a representação do <i>dexi</i>, um bracelete que é confeccionado pelas mulheres com fios de algodão. Usa também a <i>inÿtu</i>, uma “tanga confeccionada em líber (entrecasca de árvore), é usada pelas moças <i>ijadokomã</i>⁵⁴, atada na altura dos quadris, na composição indumentária para a dança do Aruanã”

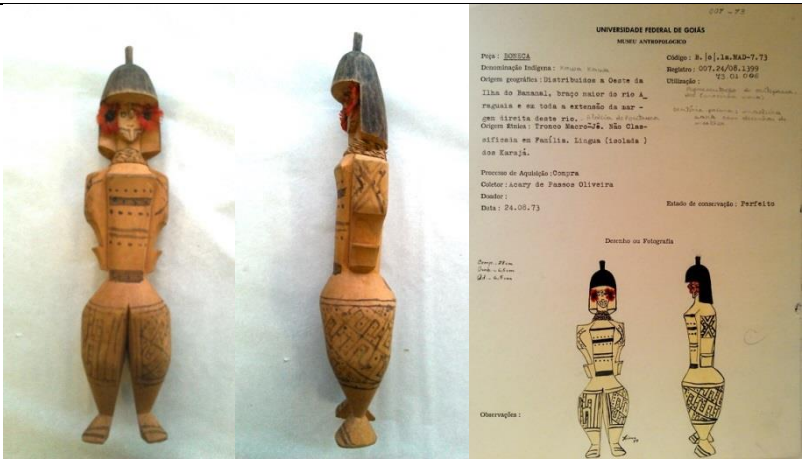
⁵⁴ Menina que já teve a sua primeira menstruação. A grafia dessa palavra tem algumas variações em alguns autores, para Whan (2010) e Lima Filho et al. (2012) a grafia é Ijadokomã (fala feminina). Para Campos (2007), é Ijadokoma, sem o til no “a” (fala feminina). Para Toral (1992) e Rodrigues (2008) se escreve Ijadoma (fala masculina); e para Nunes (2016) se escreve Ijadòkòma (fala feminina) e Ijadòdòma (fala masculina).

		(Whan, 2010, p.89). Outra característica que marca a figura como representação de uma <i>ijadokomã</i> é a presença do <i>lasi</i>, uma espécie de topete no alto da cabeça. Dimensões (h x l): 35 x 8 cm Ano: 1970
10	70.01.493	 The image shows two views of a wooden doll and a museum label. The doll is made of wood, painted with red and black, and has a stylized face with a topknot. The label is from the Universidade Federal de Goiás and contains information about the doll's origin and acquisition. Boneca sem membros superiores, representado um homem. Foi adquirida pelo professor Acary de Passos por meio de compra na aldeia de Santa Isabel do Morro (Ilha do Bananal - TO). Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>ixarurina</i>/jenipapo, e vermelha, proveniente do Urucum. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226) e na linha dos olhos tem uma faixa vermelha que vai de uma extremidade a outra do rosto. No corpo não está nítido se se trata de uma variação do grafismo <i>rarajie</i> (Lima Filho & Silva, 2012, p.51) ou se é uma variação do grafismo <i>ruraô</i> (Taveira, 2012, p.115). Dimensões (h x l): 29,8 x 7,3 cm Ano: 1970

11	73.01.02	Conforme informações contidas em uma etiqueta que estava anexada na peça, trata-se da “representação de antepassados e representa uma mulher casada”. Foi adquirida pelo professor Acary de Passos, por meio de compra. Ainda conforme a etiqueta que a acompanha, a boneca foi feita em Sarã e conforme a ficha de identificação, foi feita “para fins comerciais”. Os grafismos foram feitos com uma ponta de ferro quente e não com tintura. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226), abaixo dos ombros tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bènõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157) e nas pernas tem o grafismo <i>haru</i>, representação do Pacu, que neste caso parece ser uma pintura aplicada somente nas mulheres (Lima Filho & Silva, 2012, p. 57). Está adornada com um colar feito com fibra vegetal e usa brincos feitos com plumas vermelhas, representando o brinco <i>kuè</i>, de uso exclusivo das mulheres, e ainda tem no alto da cabeça o <i>lasi</i>, uma espécie de topete comumente feito nas <i>ijadokomãs</i>. Dimensões (h x l): 27,5 x 6,8 cm Ano: 1973
----	----------	--

12	73.01.03	Conforme informações contidas na ficha de identificação, trata-se de uma boneca feita por “Komanira” e foi feita “para fins comerciais”. Foi adquirida pelo professor Acary de Passos por meio de compra. Os grafismos foram feitos com uma ponta de ferro quente e não com tinta. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226), abaixo dos ombros tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bênõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157) e nas pernas tem o grafismo que aparente ser uma variação do padrão <i>korukrutêê</i> (Taveira, 2012, p.113). Está adornada com um colar feito com fibra vegetal e usa brincos feitos com plumas vermelhas, representando o brinco <i>kuè</i>, de uso exclusivo das mulheres, e ainda tem no alto da cabeça o <i>lasi</i>, uma espécie de topete comumente feito nas <i>ijadokomã</i>. Usa também a <i>inỹtu</i>, uma “tanga confeccionada em líber (entrecasca de árvore), é usada pelas moças <i>ijadokomã</i>, atada na altura dos quadris, na composição indumentária para a dança do Aruanã” (Whan, 2010, p.89). Dimensões (h x l): 24,2 x 6,5 Ano: 1973
----	----------	---

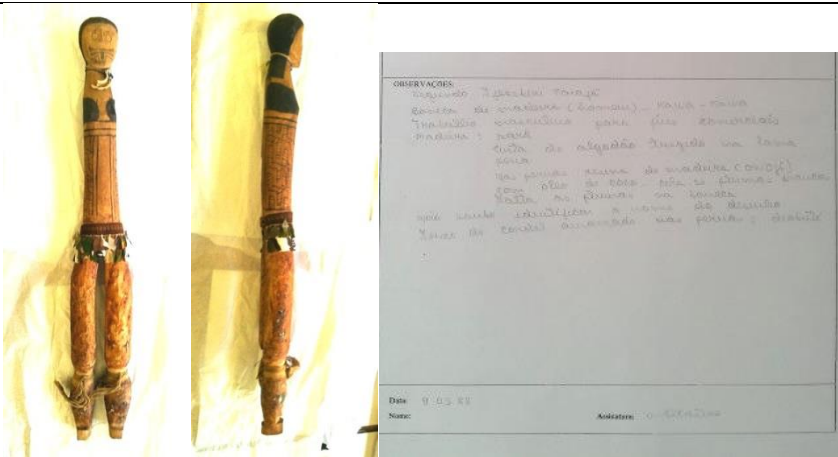
13	73.01.04	A peça representa uma mulher. Foi adquirida pelo professor Acary de Passos, por meio de compra. Conforme a documentação a boneca foi feita “para fins comerciais”. Os grafismos foram feitos com uma ponta de ferro quente e não com tintura. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226), abaixo dos ombros tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bênõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157) e nas pernas tem o <i>óe-óe</i>. Está adornada com um colar feito com fibra vegetal e tem no alto da cabeça o <i>lasi</i>, uma espécie de topete comumente feito nas <i>ijadokomãs</i>. Dimensões (h x l): 27,2 x 6,3 cm Ano: 1973
14	73.01.05	A peça representa uma mulher, nota-se pela saliência no peitoral. Foi adquirida pelo professor Acary de Passos, por meio de compra.

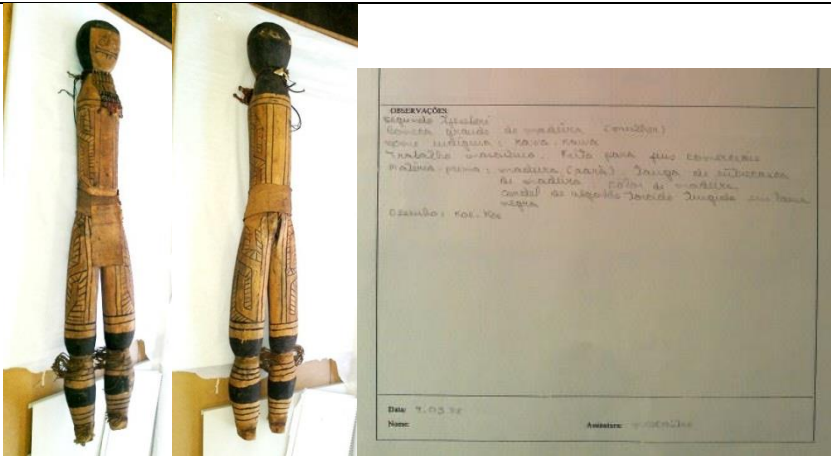
		Conforme a documentação a boneca foi feita “para fins comerciais”. Os grafismos foram feitos com com tintura preta proveniente do <i>ixarurina</i>/jenipapo. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226), abaixo dos ombros tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bènõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157), no corpo tem variações do padrão <i>haru</i> e nas pernas tem um padrão gráfico não identificável. Está usando brincos feitos com plumas vermelhas, representando o brinco <i>kuè</i>, de uso exclusivo das mulheres, e ainda tem no alto da cabeça o <i>lasi</i>, uma espécie de topete comumente feito nas <i>ijadokomãs</i>. Dimensões (h x l): 27,7 x 7 cm Ano: 1973
15	73.01.06	 A peça, conforme a documentação, foi adquirida pelo professor Acary de Passos na aldeia de Fontoura (Ilha do Bananal – TO) por meio de compra. A boneca foi feita para “fins comerciais”, confeccionada em “sarã com desenhos de mulher” e trata-se de uma “representação dos antepassados (mocinha nova)”. Os grafismos foram feitos com com tintura preta proveniente do <i>ixarurina</i>/jenipapo. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226), no corpo tem listras horizontais com pontilhados <i>wède-wède</i> e nas pernas tem o <i>óe-óe</i>. Está usando

		brincos feitos com plumas vermelhas, representando o brinco <i>kuè</i>, de uso exclusivo das mulheres, e ainda tem no alto da cabeça o <i>lasi</i>, uma espécie de topete comumente feito nas <i>ijadokomãs</i>. Dimensões (h x l): 28 x 6,5 cm Ano: 1973
16	73.01.07	 A boneca representa uma mulher. Foi adquirida pelo professor Acary de Passos por meio de compra e conforme a documentação a peça foi feita para “fins comerciais”. Os grafismos foram feitos com uma ponta de ferro quente e não com tintura. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226). No peito tem um padrão gráfico não identificável, na barriga tem o padrão <i>raradie</i> (Taveira, 2012, p.116) e nas pernas tem-se o padrão <i>óe-óe</i>. Está adornada com brincos feitos com plumas vermelhas, representando o brinco <i>kuè</i>, de uso exclusivo das mulheres, e usa também a <i>inỹtu</i>, uma “tanga confeccionada em líber (entrecasca de árvore), é usada pelas moças <i>ijadokomã</i>, atada na altura dos quadris, na composição indumentária para a dança do Aruanã” (Whan, 2010, p.89). Dimensões (h x l): 23,7 x 5 Ano: 1973

17	73.01.08	 A boneca representa uma mulher. Foi adquirida pelo professor Acary de Passos por meio de compra e conforme a documentação a peça foi feita para “fins comerciais”. Os grafismos foram feitos com uma ponta de ferro quente e não com tinta. No peito e barriga tem um padrão gráfico não identificável em forma de linhas horizontais e verticais, abaixo dos ombros tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bênõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157) e nas pernas tem-se o padrão <i>óe-óe</i>. Está adornada com brinco feito com plumas vermelhas, representando o brinco <i>kuè</i>, de uso exclusivo das mulheres, usa um colar feito de fibra vegetal e também a <i>inỹtu</i>, uma “tanga confeccionada em líber (entrecasca de árvore), é usada pelas moças <i>ijadokomã</i>, atada na altura dos quadris, na composição indumentária para a dança do Aruanã” (Whan, 2010, p.89) e ainda tem no alto da cabeça o <i>lasi</i>, uma espécie de topete comumente feito nas <i>ijadokomãs</i>. Dimensões (h x l): 22,3 x 5,5 Ano: 1973
----	----------	--

18	73.01.09	A boneca representa uma mulher. Foi adquirida pelo professor Acary de Passos por meio de compra e conforme a documentação a peça foi feita para “fins comerciais”. . Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>ixarurina</i>/jenipapo, no rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226). Nas pernas tem-se o padrão <i>óe-óe</i>, no tronco tem um padrão gráfico não identificado. Está adornada com um colar feito de fios de fibra de vegetal e tem no alto da cabeça o <i>lasi</i>, uma espécie de topete comumente feito nas <i>ijadokomãs</i>. Dimensões (h x l): 38 x 8,2 Ano: 1973
19	75.01.07	A peça trata-se da representação de uma mulher. Foi adquirida por compra feita pelo professor Acary de Passos. Conforme informação repassada por Ijeseberi Karajá, segundo consta na documentação, a

		boneca foi feita por uma mulher por nome de Belawá e foi feita destinada a venda. Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>ixarurina</i>/jenipapo, No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226). Nas pernas (região da coxa) e lateral do corpo tem o grafismo chamado <i>óe-óe</i>. No joelho apresenta o uma larga faixa preta, chamada de <i>dikohulyby</i>. Abaixo dos joelhos tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bênõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157). Nos punhos, talhado na própria madeira, tem a representação do <i>dexi</i>, um bracelete que é confeccionado pelas mulheres com fios de algodão. Está adornada com brinco feito com plumas vermelhas, representando o brinco <i>kuè</i>, de uso exclusivo das mulheres, também usa a <i>inytu</i>, uma “tanga confeccionada em líber (entrecasca de árvore), é usada pelas moças <i>ijadokomã</i>, atada na altura dos quadris, na composição indumentária para a dança do Aruanã” (Whan, 2010, p.89) e ainda tem no alto da cabeça o <i>lasi</i>, uma espécie de topete comumente feito nas <i>ijadokomãs</i>. Dimensões (h x l): 70 x 19 cm Ano: 1975
20	79.01.954	 A peça trata-se da representação de um homem, foi feita não tendo os membros superiores. Conforme informação repassada por Ijeseberi Karajá, segundo consta na documentação, a boneca foi feita em <i>sarã</i> para fins comerciais. Ainda conforme a documentação, nas pernas

		tem uma resina de madeira (<i>owoji</i>) com óleo de côco, onde se cola plumas brancas. Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>ixarurina</i>/jenipapo. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226). No peitoral tem o grafismo <i>itxalabu</i> formando uma larga faixa sobre o peito. Esse grafismo tem variações de escrita, podendo ser escrito como <i>ixalabu</i> e <i>isalybá</i> (Lima Filho et al., 2012, p. 153). Na lateral do corpo tem o grafismo chamado <i>óe-óe</i>. Está adornado com o <i>deobutè</i>, abaixo dos joelhos. Na cintura usa uma tanga confeccionada com fios de algodão trançados e penas verdes Dimensões (h x l): 127 x 19,5 cm Ano: 1979
21	79.01.955	 A peça trata-se da representação de uma mulher, foi feita não tendo os membros superiores. Conforme informação repassada por Ijeseberi Karajá, segundo consta na documentação, a boneca foi feita em <i>sarã</i> e se destinou a fins comerciais. Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>ixarurina</i>/jenipapo. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226). Nas pernas (região da coxa) e lateral do corpo tem o grafismo chamado <i>óe-óe</i>. No joelho apresenta o uma larga faixa preta, chamada de <i>dikohulyby</i>. Abaixo dos joelhos tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bènõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157). Está adornada com um colar

		confeccionado com fibra vegetal e sementes, também usa a <i>inytu</i>, uma “tanga confeccionada em líber (entrecasca de árvore), é usada pelas moças <i>ijadokomã</i>, atada na altura dos quadris, na composição indumentária para a dança do Aruanã” (Whan, 2010, p.89) Dimensões (h x l): 111 x 20 cm Ano: 1979
22	79.01.956	 Essa peça consta no inventário como sendo Karajá, no entanto não foi possível verificar traços que a caracterizasse como sendo uma <i>awa-awa</i>. Estética e morfologicamente ela destoa das demais bonecas de madeira Karajá. Por não ter um documento de identificação ficou inviável sua descrição. Dimensões (h x l): 39,8 x 8,9 cm Ano: 1979
23	79.01.957	 A peça não possui documentação de identificação. Trata-se da

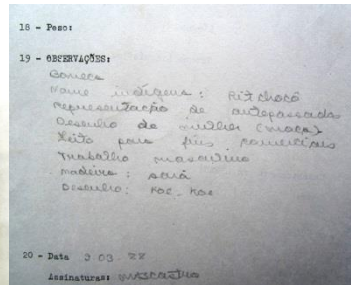
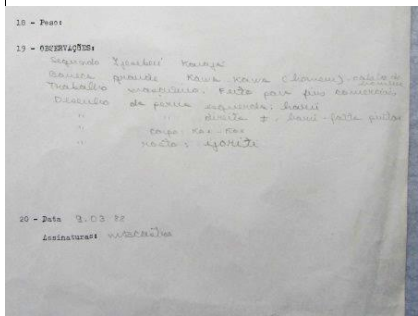
		representação de um homem. Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>ixarurina</i>/jenipapo. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226) e na linha dos olhos tem uma faixa vermelha que vai de uma extremidade a outra do rosto. No peitoral tem o grafismo <i>itxalabu</i> formando uma larga faixa sobre o peito. Esse grafismo tem variações de escrita, podendo ser escrito como <i>ixalabu</i> e <i>isalybá</i> (Lima Filho et al., 2012, p. 153). Nas pernas (região da coxa) e lateral do corpo tem o grafismo chamado <i>óe-óe</i> entremeado com os pontilhados <i>wedè-wedè</i>. No joelho apresenta o uma larga faixa preta, chamada de <i>dikohulyby</i>. Abaixo dos joelhos tem o grafismo <i>haru</i>, representação do Pacu. Dimensões (h x l): 58,8 x 9,6 cm Ano: 1979
24	79.01.958	 Os grafismos foram feitos com uma ponta de ferro quente e não com tintura. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226). Na lateral do corpo tem o padrão gráfico <i>óe-óe</i>, , abaixo dos ombros tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bènõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157). Dimensões (h x l): 28,5 x 6,7 cm Ano: 1979

25	79.01.959	 Não é possível identificar se se trata de uma figura masculina ou feminina. Possui pintura feita com tinta preta, proveniente de <i>ixarurina</i>/jenipapo. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226). Nas pernas (região da coxa) e lateral do corpo tem o grafismo chamado <i>óe-óe</i> entremeado com os pontilhados <i>wedè-wedè</i>. No joelho apresenta o uma larga faixa preta, chamada de <i>dikohulyby</i>. Abaixo dos joelhos tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bènõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157). Está adornada com um colar confeccionado com linhas de algodão tingidas de preto, o <i>nõhõsa</i>, e nas pernas, abaixo dos joelhos, está usando o <i>deobutè</i>, adorno também confeccionado com algodão. Dimensões (h x l): 50 x 8,3 cm Ano: 1979
26	79.01.961	 18 - Data: _____ 19 - Descrição: <i>Figurina de madeira, com pintura preta e vermelha. Possui grafismo em forma de listras e pontos. Está adornada com um colar de algodão tingido de preto e um adorno nas pernas.</i> 20 - Data: 21.03.21 Assinatura: _____

		Boneca sem membros superiores, representado uma mulher. Conforme informação da documentação, passada por Ijeseberi Karajá, a pintura foi feita com tintura preta, proveniente de jenipapo e carvão, e vermelha, proveniente do urucum. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226). Nas pernas e tronco percebe-se repetições do padrão gráfico <i>haru</i>, em referência ao peixe Pacu. Dimensões (h x l): 29,8 x 6,5 cm Ano: 1979
27	79.01.962	 Boneca sem membros superiores, não sendo possível identificar o gênero. Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>ixarurina</i>/jenipapo. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226). Ao longo do corpo e das pernas, na região da coxa, tem o grafismo <i>haru</i> (representando o Pacu). Abaixo dos joelhos tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bênõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157). Dimensões (h x l): 35 x 8 cm Ano: 1979

28	79.01.963	 Boneca representando um homem. É possível ver a definição de gênero através saliência no peitoral. Os grafismos foram feitos com uma ponta de ferro quente e não com tinta, fazendo baixo relevo na peça, a tintura amarela/ocre é proveniente do tubérculo do açafraão. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226). Ao longo do corpo e das pernas, na região da coxa, tem o grafismo <i>haru</i> (representando o Pacu). Nos braços, abaixo dos ombros, tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bênõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157). Nos punhos, talhado na própria madeira, tem a representação do <i>dexi</i>, um bracelete que é confeccionado pelas mulheres com fios de algodão. Dimensões (h x l): 74.8 x 8 cm Ano: 1979
29	79.01.964	 Não é possível identificar se se trata de uma figura masculina ou

		feminina. Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>ixarurina/jenipapo</i>. Nas pernas (região da coxa) e lateral do corpo tem o grafismo chamado <i>óe-óe</i> entremeado com os pontilhados <i>wedè-wedè</i>. Nos joelhos apresenta uma larga faixa preta, chamada de <i>dikohulyby</i>. Abaixo dos joelhos tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bènõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157). Está adornada com um colar confeccionado com linhas de algodão tingidas de preto, o <i>nõhõsa</i>, e nas pernas, abaixo dos joelhos, está usando o <i>deobutè</i>, adorno também confeccionado com algodão. Na cintura usa uma faixa composta de fios de algodão e o que restou de alguma fibra vegetal Dimensões (h x l): 45,5 x 13,2 cm Ano: 1979
30	79.01.965	 Boneca feita a partir de uma forquilha. É o único exemplar de boneca em forquilha, na RTE/MA. Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>ixarurina/jenipapo</i>. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226). No tronco (peito, barriga e costas) tem o grafismo <i>haru</i>, representação do Pacu. Nas pernas tem um padrão gráfico que não consegui identificar. . Na cintura usa uma faixa composta de fios de algodão Dimensões (h x l): 47 x 23,8 cm

		Ano: 1979
31	83.03.48	  Conforme a documentação, a boneca é uma “mulher (moça) e está representando um antepassado”. Ainda conforme a documentação foi feita em <i>sarã</i> para fins comerciais. Os grafismos foram feitos com uma ponta de ferro quente e não com tinta. Na barriga tem um padrão gráfico não identificável em forma de linhas verticais, abaixo dos ombros tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bênõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157) e na base arredondada, que faz as vezes de pernas, tem-se o padrão <i>óe-óe</i>. Está adornada com um colar feito de fibra vegetal e ainda tem no alto da cabeça o <i>lasi</i>, uma espécie de topete comumente feito nas <i>ijadokomãs</i>. Dimensões (h x l): 24 x 7,6 cm Ano: 1983
32	88.05.01	 

		Boneca sem os membros superiores, representando um homem, conforme as informações passadas por Ijeseberi Karajá e que constam no documento. Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>ixarurina</i>/jenipapo. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226) e, conforme a documentação, tem no rosto também o padrão gráfico chamado de <i>ijariti</i>. Nas pernas tem o grafismo <i>haru</i> (representando o Pacu). No corpo tem o grafismo <i>oé-óe</i>. Nos joelhos apresenta uma larga faixa preta, chamada de <i>dikohulyby</i>. Abaixo dos joelhos tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bênõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157). Dimensões (h x l): 32,5 x 5,2 cm Ano: 1988
33	88.07.08	 A boneca representa a figura de um homem. Os grafismos foram feitos com uma ponta de ferro quente, para a cor preta, e urucum, para a cor vermelha. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226). Nas pernas (região da coxa) e na frente do corpo tem o grafismo chamado <i>óe-óe</i>. No tórax, um pouco acima da barriga tem-se um padrão gráfico que não consegui identificar bem como o grafismo que adorna a lateral dos braços. Nos punhos, talhado na própria madeira, tem a representação do <i>dexi</i>, um bracelete que é confeccionado pelas mulheres com fios de algodão.

		Dimensões (h x l): 35,5 x 7,2 cm Ano: 1988
34	88.07.09	 A boneca representa a figura de um homem. Os grafismos foram feitos com uma ponta de ferro quente, para a cor preta, e urucum, para a cor vermelha. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226). Nas pernas (região da coxa) tem o grafismo chamado <i>óe-óe</i>. No tórax, um pouco acima da barriga tem-se uma variação do padrão chamado <i>harú</i> (em referência ao peixe Pacu). Abaixo dos ombros tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bênõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157). Nos punhos, talhado na própria madeira, tem a representação do <i>dexi</i>, um bracelete que é confeccionado pelas mulheres com fios de algodão. Dimensões (h x l): 33,5 x 6 cm Ano: 1988

35	88.07.10	A boneca representa a figura de um homem. Os grafismos foram feitos com uma ponta de ferro quente, para a cor preta, e urucum, para a cor vermelha. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226) e sobre os olhos tem-se uma faixa vermelha. Nas pernas (região da coxa) tem uma variação do padrão gráfico <i>óe-óe</i>. Abaixo dos ombros e na barriga a variação do padrão gráfico <i>harú</i> (em referência ao Pacu). Nos punhos, talhado na própria madeira, tem a representação do <i>dexi</i>, um bracelete que é confeccionado pelas mulheres com fios de algodão. Dimensões (h x l): 34 x 5,6 cm Ano: 1988
36	88.07.11	A boneca representa a figura de um homem. Os grafismos foram feitos com uma ponta de ferro quente, para a cor preta. No rosto tem

		o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226). No corpo não está nítido se se trata de uma variação do grafismo <i>rarajie</i> (Lima Filho & Silva, 2012, p.51) ou se é uma variação do grafismo <i>ruraô</i> (Taveira, 2012, p.115). Nos ombros tem-se uma variação do padrão gráfico <i>haru</i> (em referência ao Pacu). Nos punhos, talhado na própria madeira, tem a representação do <i>dexi</i>, um bracelete que é confeccionado pelas mulheres com fios de algodão. Dimensões (h x l): 31 x 6,7 cm Ano: 1988
37	88.07.12	 A boneca representa a figura de uma mulher. Os grafismos foram feitos com uma ponta de ferro quente, para a cor preta. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226). No corpo, pernas e braços, tem-se o padrão gráfico <i>haru</i> (em referência ao Pacu) e tem no alto da cabeça o <i>lasi</i>, uma espécie de topete comumente feito nas <i>ijadokomãs</i>. Dimensões (h x l): 29,3 x 6,5 cm Ano: 1988

38	89.07.06	 Boneca com membros superiores afastados do corpo, representado uma mulher. É possível ver a definição de gênero através da dobra ventral (Whan, 2010, p.113) e pela saliência no peitoral. Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>ixarurina</i>/jenipapo, e vermelha, proveniente do Urucum. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226) e na linha dos olhos tem uma faixa vermelha que vai de uma extremidade a outra do rosto. No queixo apresenta uma variação do grafismo <i>rarajie</i> (Lima Filho & Silva, 2012, p.51), no corpo não está nítido qual padrão gráfico foi usado e nas pernas tem-se uma variação do <i>oé-oé</i>. Dimensões (h x l): 30 x 6 cm Ano: 1988
39	90.03.17	 Boneca representado uma mulher. É possível ver a definição de

		gênero através da dobra ventral (Whan, 2010, p.113) e pela presença dos seios. Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>ixarurina/jenipapo</i>, e amarela/ocre, proveniente do tubérculo do açafraão. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226) No queixo apresenta uma variação do grafismo <i>rarajie</i> (Lima Filho & Silva, 2012, p.51), no corpo não está nítido qual padrão gráfico foi usado e nas pernas tem-se uma variação do <i>oé-oé</i>. Abaixo dos ombros tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bênõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157). Sobre o braço esquerdo está escrito: “Karirama”. Dimensões (h x l): 45,5 x 7 cm Ano: 1990
40	92.05.01	 A peça trata-se da representação de uma mulher. Possui pintura feita com tintura artificial proveniente de canetinhas hidrocor. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226). Nas pernas (região da coxa) tem o grafismo chamado <i>óe-óe</i>. Abaixo dos joelhos, nas laterais da panturrilha, tem o grafismo haru. Abaixo dos ombros tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bênõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157). Nos punhos, talhado na própria madeira, tem a representação do <i>dexi</i>, um bracelete que é confeccionado pelas mulheres com fios de algodão. Está adornada

		com brinco feito com plumas vermelhas, representando o brinco <i>kuè</i>, de uso exclusivo das mulheres, também usa a <i>inÿtu</i>, uma “tanga confeccionada em líber (entrecasca de árvore), é usada pelas moças <i>ijadokomã</i>, atada na altura dos quadris, na composição indumentária para a dança do Aruanã” (Whan, 2010, p.89) e ainda tem no alto da cabeça o <i>lasi</i>, uma espécie de topete comumente feito nas <i>ijadokomãs</i>. Desenhado sobre seu colo tem a representação de um colar. Dimensões (h x l): 55 x 10,5 cm Ano: 1975
41	2000.01.04	 Boneca representado uma mulher. É possível ver a definição de gênero através da dobra ventral (Whan, 2010, p.113) e pela presença dos seios. Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>ixarurina/jenipapo</i>. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226). Abaixo dos ombros tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bènõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157). No corpo, pernas e braços, tem-se o padrão gráfico <i>haru</i> (em referência ao Pacu) e tem no alto da cabeça o <i>lasi</i>, uma espécie de topete comumente feito nas <i>ijadokomãs</i>. Nos punhos, talhado na própria madeira, tem a representação do <i>dexi</i>, um bracelete que é confeccionado pelas mulheres com fios de algodão

		Dimensões (h x l): 43,8 x 7,5 cm Ano: 2000
42	SN	 Boneca com membros superiores afastados do corpo. Não é possível afirmar o gênero da boneca. Possui pintura feita com tintura preta, proveniente de <i>ixarurina/jenipapo</i>, e vermelha, proveniente do Urucum. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226) e na linha dos olhos tem uma faixa vermelha que vai de uma extremidade a outra do rosto. No queixo apresenta uma variação do grafismo <i>rarajie</i> (Lima Filho & Silva, 2012, p.51), no corpo tem o grafismo chamado <i>Óe-óe</i> entremeado com os pontilhados <i>wedè-wedè</i>. No joelho apresenta o uma larga faixa preta, chamada de <i>dikohulyby</i>. Abaixo dos joelhos tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bènõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157). Dimensões (h x l): 30 x 6 cm Ano: - - - -

43	SN	 Não é possível afirmar o gênero da boneca. Possui pintura feita com tinta preta, proveniente de <i>ixarurina/jenipapo</i>, e amarelo/ocre proveniente do tubérculo do açafrão. No rosto tem o <i>òmarurà</i> que são os círculos abaixo dos olhos, na maçã do rosto (Nunes, 2016, p.226), sobre os olhos, indo de uma lateral a outra, tem uma faixa na cor amarelo/ocre. Abaixo dos ombros tem o grafismo em forma de listras chamado de <i>bènõra yri</i>, que significa “pintura do tucunaré” (Nunes, 2016, p.157) e nas pernas o padrão gráfico haru, Dimensões (h x l): 30 x 6 cm Ano: - - - -
----	----	---

RETICÊNCIAS...NUNCA PONTO FINAL

Desinventar objetos. O pente, por exemplo.
Dar ao pente funções de não pentear. Até que
ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou
uma gravanha.
Usar algumas palavras que ainda não tenham
idioma.

[Manoel de Barros | Uma didática da invenção]

Devido ao envolvimento com a pesquisa, por conta da afetação que dela e nela resulta, o olhar do pesquisador fica treinado – ou se seria viciado? – em encontrar vestígios de seu objeto por onde quer que passe. Depois que comecei a investigar a vida das *awa-awa* e as suas carreiras para além das reservas do museu e os terreiros das aldeias percebi que, diferente das *ritxoo*, existe uma relação de procura-oferta que opera em uma escala menor da que se dá em relação às peças de cerâmica e também em relação à cestaria. O fato de se ter uma relação de gênero “definida” quanto à feitura das *awa-awa* é uma explicação plausível para essa “baixa” relação.

Em geral quem comercializa as coisas da arte Karajá são as mulheres. Seja na temporada das praias do Araguaia (Resende, 2014), quando várias mulheres levam os diferentes tipos de artesanato para serem ofertados aos turistas que estão visitando a cidade de São Félix do Araguaia nessa época, seja quando se deslocam para as cidades maiores, como Goiânia, para tratamento médico. Os homens se ocupam com outras demandas como caça, pescaria, plantio de roças e, quando lhes sobram algum tempo livre, se dedicam ao artesanato, fazendo entalhes em madeira ou trançado em fibra de buriti. Nesse sentido, quando tem coisas prontas e em condições de serem comercializadas, os homens deixam a cargo das mulheres da família – esposa e/ou filhas – a tarefa de vender.

Vez ou outra, muito raramente, é possível comercializar diretamente com o artista que fez a arte. Essas são situações que geralmente envolvem encomenda de uma arte específica ou de uma quantidade específica por parte do comprador, logo a negociação é direta com o autor da obra. Outra situação na qual se dá a participação direta do homem enquanto negociador de suas obras é quando este negocia as peças com algum revendedor, com alguma loja ou comércio que revende tais peças.

Foi justamente em relação a essa última situação de venda que percebi que em Goiânia tem um comércio onde se pode adquirir a boneca de madeira Karajá . Numa dada manhã de sábado, quando ainda estava no início do mestrado, no ano de 2014, em uma visita ao Mercado Central de Goiânia, percebi dentro de uma banca⁵⁵ (figura 33) a presença de um casal de Aruanãs confeccionados em madeira (figura 34). Na ocasião, como ainda não sabia ao certo o que faria ao longo da pesquisa, não me atentei para o fato de abordar o mercado também como um campo etnográfico. Tal concepção só foi fazer sentido depois que defini melhor o objeto, após passar pela banca de qualificação.

Figura 33: Banca Abadalla no Mercado Central de Goiânia



Foto: Gustavo Araújo. Goiânia, 2016.

⁵⁵ Para além das vendas feitas diretamente pelos Karajá – sem intermediários –, sei de outros dois lugares onde se pode comprar a boneca de madeira: um é o Museu Zoroastro Artiaga (MUZA), localizado no centro da cidade de Goiânia, na Praça Cívica – não fui ao museu para conferir, mas em uma das conversas que tive com Idjahuri ele me disse que já forneceu bonecas de madeira para serem vendidas no MUZA. O Outro lugar é a banca *Abdalla*, no Mercado Central. Em outras bancas é possível adquirir as esteirinhas adornadas com miniaturas de remos, bancos, lanças, canoas, etc., mas Aruanãs e *awa-awa*, somente na banca do Messias. Em visita a diferentes espaços que comercializam arte indígena em Goiânia, percebi que somente nestes dois lugares se encontra alguns exemplares para serem vendidos.

Figura 35: Casais de Aruanãs. Loja Abdalla – Mercado



Foto: Gustavo Araújo. Central. Goiânia, 2016.

Assim, sabendo desse espaço onde as Awa-awa são comercializadas, em 2016 retornei a tal loja para conversar com o senhor Messias, seu proprietário há doze anos⁵⁶, e saber dele acerca das peças que ali são vendidas. Lá estive em um sábado pela manhã, horário de maior fluxo de pessoas, de forma que tive de ser rápido na conversa com ele. Cheguei, me apresentei como mestrando em Antropologia e lhe disse do meu interesse em saber acerca daquelas peças em sua loja. O interessante foi que antes de eu fazer qualquer pergunta no sentido de saber dele se sabia a origem étnica e o que significava, ele se adiantou em dizer que se tratava de “artesanato dos índios Karajá de Aruanã” e que aquelas peças eram “chamadas de Aruanãs”.

Um dado interessante acerca dessa sua informação foi quando me disse que “têm muita gente que acha que em Goiás não tem mais índio”. Segundo ele, alguns clientes quando veem as peças perguntam de onde são e se “surpreendem” ao saber que em Goiás “ainda tem índio”. Desdobrando seus conhecimentos acerca dos Karajá, disse que sabe que eles habitam aldeias na cidade de Aruanã e na Ilha do Bananal. Quando disse a ele que além destes dois

⁵⁶ Segundo me informou, a loja existe há 41 anos. Por se tratar de uma visita feita em horário comercial, não tivemos muito tempo para dialogar, de forma que não consegui maiores informações acerca do histórico da loja e nem da relação existente entre o estabelecimento e os Karajá.

lugares têm aldeias Karajá no estado do Mato Grosso e no Pará (na região do Bico do Papagaio), ele ficou surpreso, dizendo que não sabia disso.

Perguntei se ele sabia o nome de quem havia feito aqueles Aruanãs e ele não soube me dizer, reforçando que se tratava de “um artesanato dos índios Karajá de Aruanã”. Mas se dispôs em pegar meu número de telefone e me ligar para avisar quando os indígenas estivessem em Goiânia, afinal, “eles sempre estão aqui na cidade e vêm aqui na loja. Eles ficam lá casa de saúde do índio, daí costumam vir aqui”, contou-me Messias. Antes de me retirar da loja percebi que, além dos pares de Aruanãs, tinham três bonecas (figura 35) dependuradas em uma haste de metal e dois colares com pingentes em formato circular, confeccionados em fibra vegetal, com duas réplicas de Aruanãs de madeira fixadas nos círculos. Perguntei os valores das peças e fui informado por ele que os Aruanãs saem por noventa reais o par, enquanto as bonecas saem por quarenta reais cada.

Figura 36: Bonecas de madeira vendidas na loja Abdalla



Foto: Gustavo Araújo. Goiânia, 2016.

Um dado interessante dessa experiência etnográfica na loja *Abdalla* foi o fato de não ver, pelo menos nas suas ocasiões em que lá estive em 2014 e 2016, nenhuma boneca de cerâmica (Ritxoo) e nenhum outro artefato de cerâmica. Em outras lojas nas quais entrei encontrei miniaturas de lanças e remos, e em uma delas encontrei exemplares de *m̃yrani*, um colar feito com miçangas, plumária e com um vegetal⁵⁷ que dá o nome em Iñrybè ao colar. O intento por trás dessa experiência foi no sentido de compreender as trajetórias pelas quais as bonecas de madeira passam, quais o ambientes pelos quais ela se constitui enquanto coisa do povo Karajá e, não menos importante, conhecer mais acerca de sua biografia.

Ainda na busca de uma exegese destes artefatos e do universo que os compreende, ao reler *Hetohok̃y - um rito karajá* (Lima Filho, 1994), um dado apontado pelo autor em sua etnografia me chamou a atenção para a(s) possibilidades(s) de conexão e interpretação do mito de origem que me foi contado por Sinvaldo Wahuká. Num dado momento de sua narrativa, Lima Filho faz a seguinte ponderação: “a morte é uma volta para a origem, onde não há madeira podre ou o canto da seriema, sinais da condição mortal dos homens” (Lima Filho, 1994, p.14). Essa afirmação trazida por ele está inserida em um contexto mais amplo que permeia sua estada em campo. Durante os seis meses em que estive junto aos seus interlocutores, o autor presenciou a ocorrência de algumas mortes entre os Karajá, isso de alguma maneira o afetou ao ponto de fazê-lo repensar a maneira como lidava com a situação de morte e concluir que essa “é uma reelaboração da vida”.

Tal afirmação é ressonância de sua percepção do mito de origem do povo Iñy, no qual a relação entre vida e morte se faz presente, e sua vivência com o campo. Segundo o mito,

no início eles habitavam o mundo subaquático – chamado *berahatxi* – localizado abaixo do grande rio – *berohok̃y*. O lugar era propício para uma vida monótona, havia comida farta e o envelhecimento – demasiado lento – era a única causa de morte. Em uma de suas expedições os habitantes do lugar ouviram o canto da Seriema (*cariama cristata*), curiosos foram atraídos e avistaram, por uma abertura, uma nova terra. Koboí, o líder do grupo, a primeira vista ficou estarelecido com a novidade. Era uma terra admirável, havia árvores e animais de várias espécies. Porém, Koboí ao notar os troncos de árvores podres e os restos de animais, alertou que a mesma paisagem idílica carregada de uma vida exuberante encobria muitos perigos e era rondada pela morte. (Andrade, 2016, p.39, grifo meu)

Percebe-se no relato mítico que num primeiro momento vê-se a beleza e a exuberância da vida representada em árvores e animais de várias espécies. Contudo, Koboí –

⁵⁷ Nome científico: *Thevetia peruviana*. Em português o *m̃yrani* é popularmente chamado de chapéu-de-napoleão.

o líder do grupo – nota que tal beleza idílica é permeada pela condição da morte. Ora, tal realidade percebida por Koboí não quer dizer que antes de conhecerem o novo a condição de morte (finitude) não existia para os Iny. Ela existia, no entanto se dava numa dinâmica diferente e a única causa de morte era por envelhecimento, esse demasiado lento. Nesse sentido, perceber que as várias árvores poderiam se tornar árvores podres, abriu o leque de percepções acerca da mortalidade numa terra desconhecida.

Reler isso após a história que me foi contada por Wahuká, acerca da origem das Awa-awa, me fez pensar numa possível interpretação da narrativa nativa à luz do que Manuel Lima Filho escreveu em seu *Hetohokŷ*. Ora, as primeiras *awa-awa* foram feitas a partir da “madeira podre”, “madeira puba” ou ainda, para desdobrar os predicados, madeira morta. Madeira essa que foi levada pelas correntezas do rio e depositada nos bancos de areia na época da vazante. Se tomada tão somente como um pedaço de vegetal inerte que fora levado pelas águas, essa madeira de fato cumpre sua função simbólica, representando assim a condição mortal do homem. No entanto, uma vez retirada das areias e habilmente trabalhada por mãos cuidadosas, a mesma madeira podre, inerte e sem vida, “ganha” vida ao ser transformada em uma boneca, fazendo assim a sua “volta à origem”.

Um tronco de árvore que por algum motivo foi lançado no leito do rio, encontra descanso em algum banco de areia do Araguaia e, a partir da carência da cerâmica – elemento vital para a arte e a economia Karajá – e da vontade de se criar algo que pudesse substituir (dentro de suas limitações) as *ritxoo*, é transformado em uma boneca. O sopro de vida lhe foi soprado nas narinas e eis que da madeira morta se fez a vida. Esse movimento cíclico que se dá entre vida – morte – vida, remete de alguma maneira à concepção que algumas religiões animistas têm da existência. Seja no espiritismo Kardecista, seja no budismo ou no hinduísmo, a concepção do “eterno retorno” é o que dá a tônica na percepção do mundo ao redor. Nesse sentido é praticamente impossível dissociar a morte da ideia de ressurreição-renovação. O uso da ideia de ressurreição aqui é proposital e se faz a partir da análise que a antropóloga Patrícia Mendonça fez da noção de morte e vida entre os Javaé. Em sua tese *A caminhada de Tanŷxiwè: Uma teoria Javaé da História* (2008), Patrícia afirma que

a expressão que os Javaé traduzem como “ressurreição” (*ixitykyrasa*) literalmente significa “trocar de pele/corpo”. No mito de *Tanŷxiwè* há um episódio em que ele pergunta ao Urubu-Rei (*Rararesa*) o segredo da vida eterna. *Rararesa* responde, mas só *Tanŷxiwè* e alguns animais, como as cobras, camaleões e algumas aves, além das árvores, escutam. Por isso eles “trocam de pele/corpo” periodicamente, ao contrário dos humanos terrestres que não sabem trocar de corpo e por isso morrem.” (Rodrigues, 2008, p.420, grifo meu)

Assim, considerando as árvores como um dos entes que escutou a explicação dada por Rararesa, e sendo essa a sua condição para a renovação a partir da troca de pele/corpo, algumas questões me surgiram na tentativa de mapear o mito de origem das *awa-awa*. Se por um lado a boneca de madeira é feita para sanar a falta de matéria-prima para o fabrico das Ritxoo, por outro seria ela a representação do novo? Posto de outra maneira, estaria a boneca de madeira de alguma forma relacionada com a concepção cíclica da vida para os *Iny*? Ou ainda, seria possível fazer alguma conexão entre o aparecimento das bonecas, e consequentemente sua matéria-prima, com as demais madeiras que compõem o universo cosmológico Karajá, a exemplo das coisas de madeira utilizadas no *Hetohokỹ*, como os bancos, a faca (*mayrè*) e o *Toò* (mastro ritual erguido no pátio da casa dos homens durante a festa do *Hetohokỹ*)?

Tais questões me aparecem como pistas a serem percorridas numa nova empreitada. Por ora as deixo como auto-provocação. O que aqui pretendi foi compreender o que e o porque de tal artefato ser feito e qual sua relação com um todo maior que é a cultura material Karajá. A finalidade, nas “considerações finais”. É “fim” somente na formalidade da composição desta dissertação. Concluo sem ter acabado as reflexões que surgiram ao longo dessa jornada. O entalhe pode ter chegado ao fim, o acabamento e os retoques continuam em fluxo contínuo. Aqui chego depois de alguns cortes, desbastamentos, vincos, formas, lixamentos e pinturas, buscando compreender o que me propus no início de tudo.

Lá atrás, quando a “madeira” que compõe essa dissertação era tão somente semente, me indagava acerca da Awa-awa enquanto um possível objeto de estudo antropológico, sem saber ao certo o que viria ser esse “antropológico”. Se no início tratava-se tão somente de entender o que era aquele objeto salvaguardado no Museu, buscando informações “técnicas” que dessem conta de sua documentação museológica; ao ingressar no mestrado e iniciar uma pesquisa mais sistematizada sobre o artefato, fazendo outras viagens a campo e conversando com meus interlocutores, fui percebendo que o “cerne” da questão era um tanto quanto mais largo do que eu imaginava.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Rafael Santana Gonçalves de. *Os Huumari, O Obi e o Hyri: a circulação dos entes no cosmo Karajá*. 119 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, Ppgas-UFG, UFG, Goiânia, 2016

_____. *Plumária Karajá: estudo de uma coleção do Museu Antropológico/UFG*. . 41 f. TCC (Graduação) - Curso de Ciências Sociais, UFG, Goiânia, 2013.

APPADURAI, Arjun. *Mercadorias e a política de valor*. In.: **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Arjun Appadurai; Tradução de Agatha Bacelar – Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2008. p. 15-87.

BARLEY, Nigel. *El antropólogo inocente: notas desde una choza de barro*. 9º ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.

BERREMAN, Gerald D. *Etnografia e controle de impressões em uma aldeia do Himalaia*. Tradução de Olga Lopes da Cruz. In.: **Desvendando as máscaras sociais**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A. 1990. p. 123 – 174.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2009 – 5ª ed.

BALDUS, Hebert. *Prefácio para a Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. In.: **Revista do Arquivo Municipal de São Paulo** v.66: 41-58. 1940 [1911].

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

_____. *Bonecas Karajá: modelando inovações, transmitindo tradições*. 2007. 154 f. (Tese de Doutorado) - Departamento de Ciências Sociais - Antropologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. *Gestão de Museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento*. Porto Alegre: Medianiz, 2013.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O Trabalho do antropólogo*. 2ª Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

_____. *Do índio ao bugre: o processo de assimilação dos Terena*; (prefácio de Darcy Ribeiro). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. 2 ed. Revisada

CASTRO, Celso; CUNHA, Olívia Maria Gomes. *Quando o campo é o arquivo*. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 36, p. 3-5, julho-dezembro 2005.

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

CHAGAS, Mário de Souza. *Imaginação Museal: Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. 2003. 307 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências Sociais, Uerj, Rio de Janeiro, 2003.

CICOUREL, Aaron. *Teoria e método em pesquisa de campo*. Tradução de Alba Zaluar Guimarães. In.: **Desvendando as máscaras sociais**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A. 1990. p. 87 -121.

CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura – Antropología, literatura y arte em la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.

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

ERENREICH, Paul. *Contribuições para a etnologia do Brasil*. SCHADEN, Egon. (tradução). Revista do Museu Paulista. Nova série, v. II, 1948.

FABIAN, Johannes. *A prática etnográfica como compartilhamento do tempo e como objetivação*. **Mana**, v. 12, n. 2, p.503-520, out. 2006.

_____. *O tempo e o outro – Como a Antropologia estabelece seu objeto*. Tradução de Denise Jardim Duarte. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 2013.

FAVRET-SAADA, Jeanne. *Ser afetado*. Tradução de Paula Siqueira. In.: **Cadernos de Campo**, n.13. São Paulo: 2005. p. 155-161.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: 2009.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

GOLDMAN, Márcio. *Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia*. In.: **Cadernos de Campo**, n.13. São Paulo: 2005. p. 149-153.

GONÇALVES, José Reginaldo. *A Retórica da Perda*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. *Mais além da ‘cultura’: espaço, identidade e política da diferença*. In: ARANTES, Antonio A. (Org.) **O espaço da diferença**. Campinas: Papirus, 2000. p.30-49.

KOPYTOFF, Igor. *A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo*. In.: **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. ArjunAppadurai; Tradução de Agatha Bacelar – Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2008. p. 89 – 124.

KRAUSE, Fritz. “Nos sertões do Brasil”. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo* v.68: 175-198. 1940a [1911].

_____. “Nos sertões do Brasil”. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo* v.69: 213-233. 1940b [1911].

_____. “Nos sertões do Brasil”. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo* v.85: 159-174. 1942c [1911].

LARRAÍN, América. *Artisticidade, etnicidade e política no Caribe colombiano: uma etnografia dos Zenú e seus outros*. 2012. 279 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão... [et al.]. – 5º ed. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LEITÃO, Rosani Moreira. *Educação e Tradição: o significado da educação escolar para ao povo Karajá de Santa Isabel do Morro*. 1997. 309 f. Dissertação (Mestrado em Educação), UFG, Goiânia, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1937. Algumas bonecas karajá. Em. *Boletim da Sociedade de Etnologia e Folclore*, Ano 1, n. 2. pp. 28-29.

_____. *Quando o mito se torna história*. In.: **Mito e significado**. 1978. <http://200.144.182.130/cje/anexos/pierre/LEVISTRAUSSCMitoesignificado.pdf> (acessado em junho de 2016)

LIMA, Nei Clara de. *O museu Antropológico da UFG e a interlocução com povos indígenas*. In.: **Questões indígenas e museus: debates e possibilidades** / Coordenação Marília Xavier Cury, Camilo de Mello Vasconcellos, Joana Montero Ortiz. -- Brodowski : ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo : Secretaria de Estado da Cultura (SEC), 2012.). p. 71-77.

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

_____. *Cosmologia, mitos ritos*. **Instituto Sócio-ambiental**: povos indígenas no Brasil. Dezembro 1999. Disponível em: <<http://www.sociambiental.org/pt/povo/karaja/374>>. Acesso em 20 jul. 2014.

_____. *O (des)encanto do oeste: memória e identidade social no médio Araguaia*. Goiânia: Ed. da UCG, 2001.

_____. *William Lipkind e as trilhas de uma coleção Karajá: memória, atores e agência*. [manuscrito]. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2015.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira et al. *Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia. Dossiê descritivo do modo de fazer ritoko*. Goiânia, Universidade Federal de Goiás/ Museu Antropológico/IPHAN. 2011.

LIMA FILHO, Manuel F., SILVA, Telma C. *Arte de saber fazer grafismos nas bonecas Karajá*. Horizontes Antropológicos (UFRGS. Impresso). , v.18, p.45 - 74, 2012.

LIPKIND, William. *The Carajá*. In.: **Handbook of South American Indians**, vol. 3. Washington, 1948.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MAYBURY-LEWIS, David. *O Selvagem inocente*; tradução: Mariza Corrêa. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: Estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”, In: **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

NUNES, Eduardo Soares. *No asfalto não se pesca. Parentesco, mistura e transformação entre os Karajá de Buridina (Aruanã - GO)*. [Dissertação de Mestrado] Brasília: DAN – Universidade de Brasília, 2012.

_____. *Transformações Karajá - Os “antigos” e o “pessoal de hoje” no mundo dos brancos*. 2016. 609 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

RESENDE, Michelle Nogueira de. *As ceramistas Karajá e o processo de registro de suas bonecas de cerâmica como patrimônio cultural do Brasil*. 2014. 120 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Direitos Humanos, UFG, Goiânia, 2014

_____. *A representação do sobrenatural na cerâmica figurativa Karajá*. 25 f. TCC (Graduação) - Curso de Ciências Sociais, UFG, Goiânia, 2011.

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

RIBEIRO, Darcy. *Arte Índia*. In: **História Geral da Arte no Brasil**. ZANINI, Walter (org.). São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p. 49-87. 2 v. V. 1.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. *A caminhada de Tanÿxiwè: uma teoria Javaé da História*. [Tese de Doutorado] Chicago, Illinois: Universidade de Chicago, 2008.

ROSATO, Márcia Cristina. *Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná (MAE - UFPR)*. In.: **Questões indígenas e museus: debates e possibilidades** / Coordenação Marília Xavier Cury, Camilo de Mello Vasconcellos, Joana Montero Ortiz. -- Brodowski : ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo : Secretaria de Estado da Cultura (SEC), 2012.). p.61-70.

SANTOS, Rosirene Rodrigues dos. *A estética Karajá e a ótica ocidental*. 2001. 142 f. Dissertação (Mestrado em História e crítica da Arte), UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.

SCHWARCZ, Lilia K. *O espetáculo das Raças. Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. A “Era dos Museus de Etnografia” no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do século XIX. In: *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte/ Brasília: Argumentum/CNPq, 2005

SÉRIE DOCUMENTOS DO MUSEU ANTROPOLÓGICO DA UFG. Goiânia, nº 5. 2011. p. 95-102.

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

TAVEIRA, Edna Luísa de M. *Etnografia da cesta karajá*. 2ª ed. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

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