Modos de fazer Boneca Karajá, circulação de conhecimento e a construção do território[1]

Telma Camargo da Silva – PPGAS, FCS - UFG[2]

Resumo: O projeto "Bonecas Karajá", que subsidiou o registro desse artefato cerâmico como Patrimônio da Cultura Brasileira, levantou dados que permitem discutir a relação entre os modos de fazer a boneca (*ritxoko*) com a circulação do povo Karajá pelo vale do rio Araguaia. Possibilita também problematizar a noção de tradição e memória na configuração de identidade e território étnicos. Entre as mais de vinte aldeias Karajá registradas, a de Santa Isabel do Morro, localizada na Ilha do Bananal, no Estado do Tocantins, se constitui como centro simbólico do saber-fazer a boneca ao qual recorrem ceramistas de outras aldeias, estudiosos, colecionadores e comerciantes. A partir dessas considerações, esta comunicação discute o trânsito do conhecimento sobre o modo de fazer *ritxoko* e a circulação das ceramistas como reveladores da complexa relação entre tradição e mudança culturais.

Palavras-Chave: Construção do lugar; corpo, memória e identidade; ceramistas; boneca Karajá

Introdução

(...) *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."
Arjun Appadurai, 2008 [1986]

Nesse trabalho[3] discuto a circulação do conhecimento sobre o modo de fazer a boneca Karajá – um artefato cerâmico - como indicador da relação entre corpo, lugar, memória e

[1] Trabalho apresentado no *XXXV Convegno Internazionale di Americanistica*, no GT – "Segni, simboli e dinamiche di cosntruzione del território indigeno", coordenado por Piero Gorza (Università degli Studi di Turino, Itália; Centro Studi Americanistici "Circolo Ameridiano"; Instituto de Estudios Indígenas da Universidad Nacional Autónoma de Chiapas, México) e Pedro Pitarch Ramón (Universidad Complutense de Madrid, Espanha). O evento, organizado pelo Centro Studi Americanistici "Circolo Ameridiano", foi realizado em Perugia, Itália, nos dias 3 a 10 de maio de 2013.

[2] A participação no *XXXV Convegno Internazionale di Americanistica* e o deslocamento de Goiânia (Brasil) para apresentação oral do trabalho em Perugia (Itália) foram financiados pela Fundação de Amparo á Pesquisa do Estado de Goiás – FAPEG -, Edital Chamada Pública 03/2012 para participação em eventos no exterior (2013 10 26 7000 134).

identidade social (CASEY, 1996). Argumento que a circulação do corpo que sabe – o trânsito de ceramistas mestras entre diferentes aldeias - carrega consigo as memórias expressas em narrativas e em objetos que configuram identidades sociais: gênero, geração, etnia.

A minha participação na equipe do projeto *Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia*[4] que subsidiou o registro desse artefato[5] como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil[6] me possibilitou trabalho de campo[7], em diferentes momentos dos anos de 2009, 2010 e 2011, junto a esse grupo indígena brasileiro[8]. Embora a pesquisa englobe as aldeias de Santa Isabel do Morro, *Werebia*, *Watau* e JK na Ilha do Bananal (TO) e Buridina e *Bdè-Burè*[9] (GO), o projeto focou posteriormente três delas: Santa Isabel do Morro, Buridina e *Bdè-Burè*. Os dados etnográficos construídos sobre o oficio e o modo de fazer a *ritxoko* - registrada como *um bem do povo Karajá* - apontam para especificidades que distinguem o oficio executado em Santa Isabel daquele executado em Buridina e Bdé Burè: diferenças na matéria prima usada; na transmissão do conhecimento; na circulação do objeto entre os habitantes da aldeia e entre estes e os não- índios. Estas observações levantam

---

[3] Com exceção das imagens de números 06 e 07, todas as outras fotografias usadas nesse artigo são de autoria de Telma Camargo da Silva e pertencem ao acervo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

[4] Projeto que teve sua origem no Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás e foi executado por uma equipe de pesquisa composta por esta instituição e formada pelos antropólogos: Manuel Ferreira Lima Filho, Nei Clara de Lima, Rosani Moreira Leitão e Telma Camargo da Silva. Contou também com a participação de Núbia Vieira Teixeira, como assistente de pesquisa e Michellle Nogueira de Resende como bolsista. Foi financiada no ano de 2008, pela Fundação de Apoio à Pesquisa do estado de Goiás (FAPEG), e recebeu apoio da Secretaria de Estado de Políticas Públicas para Mulheres e Promoção da Igualdade Social (SEMIRA). Em 2010, o projeto contou com a parceria e financiamento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Superintendência de Goiás. A pesquisa foi desenvolvida no período de novembro de 2008 a agosto de 2011. A segunda fase da pesquisa (2010-2011) esteve sob minha coordenação.

[5] As bonecas foram registradas nas categorias ofício e modos de fazer e formas de expressão. Esse registro foi aprovado em 25 de janeiro de 2012.

[6] A figura do registro de bens culturais de natureza imaterial foi instituída pelo Decreto nº 3.551, de 4 agosto de 2000 que criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e visa identificar e reconhecer os valores de bens que têm "relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira" bem como promover a salvaguarda e promoção dos mesmos (IPHAN, 2000, p. 25). Este programa é desenvolvido no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –IPHAN,vinculado ao Ministério da Ciultura. O registro pode ser feito em um dos seguintes livros: Livro de Registro dos Saberes, Livro de Registro das Celebrações, Livro de Registro das Formas de Expressão e Livro de Registro dos Lugares.

[7] Para a redação desse trabalho integrei dados bibliográficos e de pesquisa de campo etnográfica.

[8] Existem hoje aproximadamente vinte aldeias Karajá. A população é de aproximadamente 3.000 pessoas. (FUNASA 2011).

[9] Em 2008, nas viagens de apresentação aos Karajá do *Projeto Bonecas Karajá*, encontramos a formação de uma nova aldeia, *Bdè Buré*, chefiada pelo Cacique *Tohobahi Karajá*, sobrinho do cacique *Raul Hawakati*, de Buridina. Em 2010, *Tohobari* e sua família já haviam se transferido para o Aricá (ÁREA III), onde segundo ele se situa a nova aldeia.

algumas questões: se o bem é reinvindicado pelo povo e marca uma identidade grupal, que sentidos são construídos pelas particularidades no oficio e modo de fazer? Em Buridina, as ceramistas apontam as oleiras de Santa Isabel do Morro, dado recorrente na fala de Kari[10] - como a fonte do conhecimento tradicional do saber fazer a boneca. Qual o sentido desta relação? Kari também assinala a importância da vinda dessas ceramistas para Buridina para ministrar oficinas. Que sugere esta recorrência ao saber produzido em Santa Isabel do Morro (*Hawalò Mahãhu*) como uma referência de tradição para as ceramistas de Buridina? Este texto analisa estas questões a partir do entendimento de que os objetos e as detentoras do conhecimento sobre suas fabricações expressam em suas trajetórias processos comunicativos e desvelam a memória do grupo envolvido.

As formas/ os estilos / os usos: Os Karajá e a produção das bonecas cerâmica

Habitantes do vale do Rio Araguaia, esse rio é considerado como eixo de referência mitológica e social do povo Karajá (LIMA FILHO, 2005, 325). As aldeias se localizam próximas aos lagos e afluentes dos rios Araguaia e Javaés que formam a Ilha do Bananal, a maior ilha fluvial do mundo[11], situada no curso médio do Araguaia. O mito de origem narra que eles moravam no fundo do rio e formavam uma comunidade denominada *Berahatxi Mahadu*, chefiada por *Koboi*. Conta o mito que depois eles vieram à superfície e se espalharam pelas terras que margeavam o rio[12]. Assim, os três sub-grupos que constituem o povo Karajá são nomeados pela posição de ocupação em relação ao curso do Araguaia trazida pela representação espacial contida na narrativa mítica: os Javaé, considerados o Povo do Meio – *Itua Mahadu*; os Xambioá, o Povo de Baixo – *Iraru Mahadu*; e os Karajá proprimente ditos, o Povo de Cima – *Ibóó Mahadu*. Os Karajá que habitam ao sul da Ilha do Bananal, como os moradores de Santa Isabel do Morro e das Aldeias de Buridina e *Bdè-Burè*, em Aruanã, Goiás, são alguns dos representantes dos *Ibóo Mahadu.* Com algumas variações dialetais, os três sub-grupos são falantes de *inyrybé*, pertencente ao tronco linguístico macro-

[10] É a mesma Kari que sugere ao antropólogo Eduardo Soares Nunes, então em trabalho de campo na aldeia Buridina, ir para alguma aldeia Karajá da Ilha do Bananal porque "afinal é lá que se mantém 'a cultura forte". (2009, p. 3)

[11] Com aproximadamente 2 milhões de hectares.

[12] Quando habitavam no fundo das águas, o ambiente era frio e restrito mas eles estavam contentes e eram gordos. Certo dia, um jovem Karajá encontrou uma passagem (inysedena) , na Ilha do Bananal saiu e ficou encantado com o espaço para correr, com as praias e riquezas do Rio Araguaia. Ele voltou, reuniu outros jovens e voltou para a superfície. Ao tentarem voltar, encontraram a passagem fechada por ordem de Koboi, chefe do povo das águas. A passagem estava guardada por uma cobra. Aí revolveram se espalhar pelo Araguaia. Kynyxiwe, o herói mitológico que se encontrava entre eles, ensinou tudo o que os Karajá sabem. (LIMA FILHO, 1991; 2005; TORAL, 1992; LIMA *et al*, 2011).

jê. (FORTUNE, 1973. *Apud* RODRIGUES,1999, p. 195-196). Geograficamente, Santa Isabel do Morro e Buridina estão interligadas pelas águas do Araguaia.

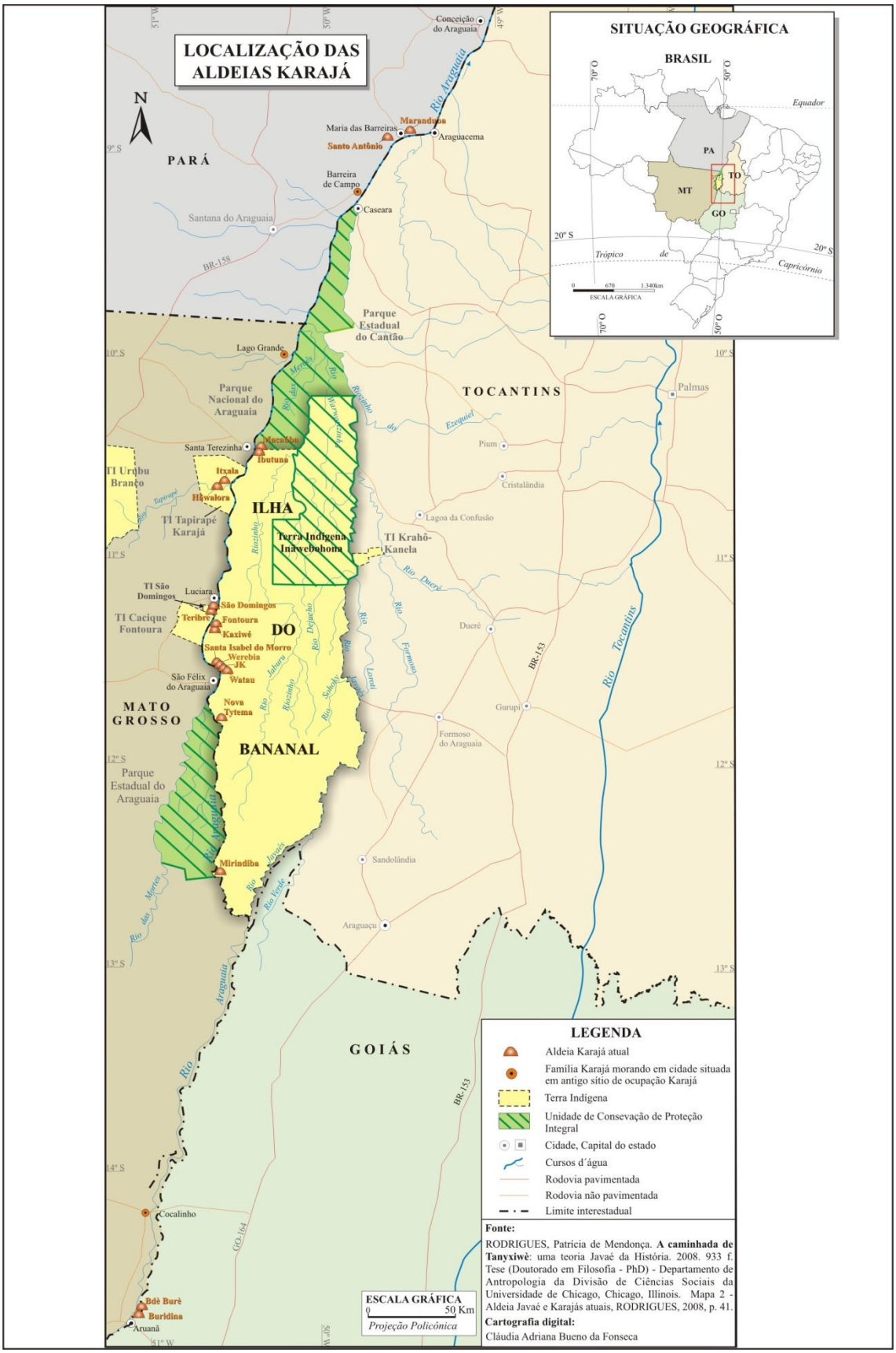

Imagem 01: Mapa das Aldeias Karajá
Fonte: RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. *A Caminhada de Tanyxiwè: uma teoria Javaé da História. 2008*

É das margens e barrancos do Araguaia, *Berohoky* – o grande rio -, que as primeiras oleiras e as atuais de Santa Isabel do Morro coletam o barro para modelar as figuras humanas, mitológicas e pequenos animais denominados *ritxoko*. Segundo as narrativas, a confecção das bonecas, primeiro em cera de abelha e posteriormente em barro, se originou da fabricação de brinquedos modelados por avós e tias e presenteados às meninas (SIMÕES, 1992; CAMPOS 2007; WHAN 2008; LIMA, *et al* 2011). As denominadas "famílias" que representam os integrantes de uma família extensa. O formato das bonecas e o grafismo inserido em cada uma delas marcam classes de idade, gênero e a fase do individuo no ciclo de vida. A família de bonecas, no cotidiano das crianças em Santa Isabel do Morro, articulam práticas lúdicas e de socialização. As diferentes séries de bonecas que representam os seres mitológicos, as atividades tradicionais realizadas por homens e mulheres em suas vidas na aldeia e práticas ritualísticas como enterro, parto, a dança de Aruanã configuram, através dos objetos, a memória coletiva do grupo. Como a confecção das bonecas acontece no espaço doméstico, a fabricação destes objetos é acompanhada pelas crianças - no caso as meninas- que desta forma aprendem a modelar o objeto e com ele os mitos que configuram a identidade do grupo.

Imagem 02: Uma família de bonecas
Ceramista: Komyntira – Santa Isabel do Morro

Imagem 03: Uma família de bonecas
Ceramista: Komyntira – Santa Isabel do Morro

Imagem 04: Uma família de bonecas
Ceramista: Koaxiro – Santa Isabel do Morro

Imagem 05: Uma família, como artefato de brinquedo, são colocados em uma *Wereri* – a cesta confeccionada pelos avôs.

Quanto ao aspecto estilístico, os estudiosos (CASTRO FARIA, 1959; COSTA, 1978) apontam duas fases: a chamada fase antiga e a fase moderna. A primeira caracterizada por pequenas figuras humanas com o corpo modelado em argila crua, cabelos em cera de abelha, tem formato esteatopígico (triangular com bases mais largas) sem a presença de pernas e braços definidos e membros inferiores representados por simples formas arredondadas e volumosas. Estas bonecas mediam entre sete e vinte e cinco centímetros e são encontradas em coleções museológicas nacionais e estrangeiras. A denominada fase moderna, situada a partir da década de 1940, é caracterizada pela inserção da queima do objeto que altera a temática e forma das bonecas modeladas: adquirem um contorno mais delicado e cenas mais complexas são modeladas. Nesse contexto sobre os aspectos formais, o que podemos pensar sobre a relação entre formas estilísticas, temática modelada e as noções de tradição e identidade ética, um dos pontos de analise desse trabalho?

Imagens 06 e 07: *Bonecas de cerâmica do modelo antigo, com cabeleira de cera de abelha.*
Acervo: artefatos e imagens fotográficas - Museu Antropológico-UFG
Fotógrafo: Véter Quirino / outubro de 2005

Imagem 08: Exemplos de bonecas da fase moderna.

Ao contrário do que sugere o estudo de Castro Faria (1959), a produção de bonecas da fase antiga não acabou com o surgimento da chamada fase moderna, por volta de 1940 do século passado. Os dados levantados durante a pesquisa "Bonecas Karajá", indicam que ambos os estilos continuam a ser fabricados e assinalam para uma complexa relação que envolve: 1) habilidades individuais na execução do conhecimento coletivo; 2) formas e estilos e o contato entre ceramistas e não índios 2) particularidades e resignificação do oficio e do modo de fazer.

Tanto em Santa Isabel do Morro como em *Buridina* e *Bdè Burè* existe o entendimento de que as pequenas figuras com braços e pernas – características da fase moderna - exigem mais habilidade por parte das ceramistas. Elas afirmam que a modelagem de delicadas mãos e pernas e a aplicação de desenhos em peças pequenas resultam de uma prática adquirida ao longo do tempo. Não basta saber a diferença é preciso *saber fazer* e isto é um atributo das chamadas "ceramistas mestras" (SILVA, 2010, p. 105 – 108; LIMA, *et al*. 2011. p. 101-102; LIMA FILHO e SILVA, 2012). As características atribuídas a estas ceramistas envolvem, além da criatividade, o domínio do oficio[13] como um bom acabamento, alisamento da peça, não deixar marcas de carvão quando a peça é queimada, fazer os traços da pintura de forma relitilínea, sem borrões. Mas envolve também afiliação de parentesco com as ceramistas históricas, aquelas rememoradas pelo grupo como as que iniciaram as atividades. Como a aprendizagem se dá no interior do espaço doméstico, o modelo uxorilocal de moradia sugere que as filhas e netas das famílias extensas das ceramistas históricas[14] e das ceramistas mestras

[13] De uma forma geral a fabricação da boneca compreende as seguintes fases: coleta da madeira para preparar ao antiplástico; queima da madeira e preparação da cinza para ser usada como antiplástico; coleta do barro (ou compra no caso de Buridina); preparação da massa para modelagem – mistura do barro com a cinza; modelagem; alisamento da peça; secagem; primeira queima; segunda queima; coleta da semente de urucum e em alguns casos, do fruto do jenipapo; preparação dos pigmentos preto e vermelho; preparação do pincel com lascas de madeira; aplicação do grafismo com pigmento preto; aplicação do grafismo com pigmento vermelho.

[14] O estudo de Costa (1978) indica os nomes de *Koanidiki* (ainda viva), de *Xireréya*, *Hatawáki*, *Berixa*, *Akohíra*, *Loyuá*, *Heniráru*, ambas da aldeia de Santa Isabel do Morro. As narrativas trazidas pelas interlocutoras do

estariam em condições de serem hoje as ceramistas mais reconhecidas no oficio e no modo de fazer.

Associada a esta aprendizagem, o prestígio da família é um fator importante de reconhecimento e visibilidade dentro do grupo. Costa (1978, p. 65) afirma que os critérios usados para definição das ceramistas envolvem qualidade do trabalho, maior produtividade e o prestígio dentro da comunidade. Assim por exemplo, em relação às ceramistas "históricas"[15], Costa (Id.) argumenta que o reconhecimento de *Konadiki* está também associado ao prestigio de sua família. Filha de *Maluá*, o Karajá mais respeitado em Santa Isabel , na década de 50, quando Maria Heloisa Fenelon Costa fez o seu trabalho de campo. É o caso também de *Xireréya*, ex-mulher do líder *Maluaré*, filho de *Maluá*[16]. Esse prestígio dentro do grupo e o poder político masculino, segundo Fenelon, contribuem para dar visibilidade aos artefatos de algumas ceramistas sobre outras. Logo, as características que definem uma boa ceramista interligam as dimensões do espaço doméstico e público do cotidiano Karajá, as comunicações entre o mundo *iny* e não-índio e são perpassados pela reapropriação da ideia de tradição contida no objeto cerâmico e no conhecimento sobre o modo de fazer como veremos a seguir.

No caso de Santa Isabel do Morro hoje, *Mahuederu e Koaxiro* (filha de *Xurereia*, uma das ceramistas histórias), são reconhecidas como ceramistas mestras e apresentam particularidades dentro daquilo que seria denominado como conhecimento coletivo e tradicional. *Koaxiro* modela bonecas pequenas, com pernas, braços, cenas do cotidiano (o que seria classificado como fase moderna) mas ao mesmo tempo é uma excelente oleira das figuras que constituem uma "família" (ver figura 04, p.5), temática considerada como na origem das *Ritxoko*, logo um elemento indicativo de "tradição". *Mahuederu* fabrica as bonecas estilisticamente consideradas como da fase tradicional (*Hakana ritxoko*), figuras humanas estilizadas, bonecas ocas, sem a presença de pernas e braços. Mas também, as figuras bicéfalas e multicéfalas (*Inãrásonuésonué*), figuras mitológicas assim como as

---

Projeto Bonecas Karajá, reafirmam o papel histórico de *Koanidiki, Xireréya e Berixá* na transmissão do oficio e do modo de fazer *ritxoko*.

[15] No Dossiê descritivo, resultado da Pesquisa "Bonecas Karajá", é assinalada a distinção entre ceramistas históricas, mestras e aprendizes. A primeira categoria se refere àquelas mulheres que primeiro ensinaram o oficio de fazer *ritxoko* e cujas habilidades até hoje não foram superadas e a aldeia de Santa Isabel do Morro é indicada como local de origem dessas mulheres. As mestras seriam aquelas ceramistas que continuam os ensinamentos das consideradas históricas. E as aprendizes aquelas que estão ainda no processo de aquisição do conhecimento do oficio e do modo de fazer boneca cerâmica. (LIMA *at. al.* 2011, pp. 1010-102).

[16] Contudo, Costa assinala que o prestígio de Xireréya é menor que o de Kwanidiki por esta não ter nascido em Santa Isabel do Morro.

bonecas da fase moderna ((*Wijina bede ritxoko*). Logo, percebe-se a existência de um trânsito entre os diferentes estilos e temáticas.

Imagem 09: Figura multicéfalas (*Inãrásonuésonué*)
Ceramista: Mahuederu – Santa Isabel do Morro

Imagem 10: Mulher com prato
Ceramista: Wrearu – Santa Isabel do Morro

Imagem 11: Figura modelada segundo a "fase antiga"
Ceramista: Koaxiro – Santa Isabel do Morro

Imagem 12: Figura modelada segundo a "fase moderna"
Ceramista: Koaxiro – Santa Isabel do Morro

Na maioria das vezes, a classificação de boneca no modelo "tradicional" – fase antiga – é assinalado por atores sociais de fora da aldeia, como através das encomendas feitas às ceramistas. Em uma das minhas viagens de campo, presenciei *Mahuederu* modelando uma coleção de bonecas a partir de reproduções de modelos de bonecas pertencentes a coleções museológicas de instituições localizadas na Europa. Folhas de papel contendo imagens de bonecas da fase antiga lhe forma enviadas com as especificações dos tamanhos que o artefato deveria ter: mais ou menos 14 / 15 centímetros. Na mesma ocasião *Mahiru*, outra ceramista mestra, trabalhava na confecção de uma coleção a partir de "modelos" (da fase antiga) enviados via mensagem de celular. *Creheluri*, seu esposo, havia baixado e arquivado as imagens das peças encomendadas na memória de seu celular para serem reproduzidas em

barro. Estes casos indicam a configuração de duas ideias de tradição. Para as ceramistas existe uma elaboração de figuras e um modo de fazer próprio à dinâmica interna do grupo que associa criatividade individual aos padrões do conhecimento tradicional. A tradição é reapropriada e reinventada a partir de um conhecimento coletivo. Por outro, uma ideia de tradição, configurada no objeto pertencente a coleções musealizadas, datadas no passado – veiculada por agentes não-índios.

Imagens 11 e 12: As encomendas – reprodução de bonecas da "fase antiga" integrantes de coleções museológicas com indicação da quantidade solicitada e dos tamanhos a serem reproduzidos.

Imagens 13 e 14: *Mahuederu* comenta sobre as figuras reproduzidas em papel pelo solicitante da encomenda. Santa Isabel do Morro – Julho de 2011.

Essa ideia de re-elaboração do conhecimento tradicional é também articulada pelas ceramistas de *Buridina e Bdè-Buré*. As figuras modeladas por elas são preferencialmente as da forma antiga, mas com tamanhos que extrapolam os definidos na configuração dessa fase estilística (7 a 25 centímetros). Karin e Jandira[17] sempre mostram com orgulho as suas bonecas grandes e relatam as tentativas de acerto na construção de fornos especiais para "assar" estas peças. Outra particularidade dessas oleiras é o não-uso do vermelho do urucum

[17] *Kari* (Darcilia *Uassuri Karitxama*) e Iraci *Hiwelaki* dos Santos, de Buridina, são consideradas ceramistas mestras. Jandira *Dyryty* Karajá, ceramista de *Bdè Burè*, também uma ceramista mestra, é referenciada nas duas aldeias como detentora de maior conhecimento sobre o modo de fazer *ritxoko*.

na aplicação dos grafismos devido à cor vermelha do barro da região. Só o fazem quando modelam com o barro comprado na cidade de Goiás e usado pelas paneleiras daquela cidade. Os relatos e os objetos confeccionados apontam para um conhecimento que não cria outra categoria de artefato, mas assinala especificidades locais do modo de fazer *ritxoko*. Então, por que as ceramistas de Buridina e *Bdè-Buré* se referem às de Santa Isabel do Morro como as portadoras do conhecimento tradicional? Que vínculo estabelece o conhecimento sobre o modo de fazer? O que as particularidades dizem sobre a identidade do grupo e a construção do território e do lugar Karajá? No contexto histórico das duas aldeias, o que significa a vinda das mulheres de Santa Isabel do Morro como professoras nas oficinas de cerâmica?

Imagens 15 e 16: A ceramista Jandira com uma de suas bonecas em tamanho grande e ao lado do forno utilizado para "assar" as *ritxoko.* O forno está localizado na aldeia Buridina. Junho de 2011.

Imagem 17: A ceramista Kari com bonecas de tamanhos variados. Ao lado, o forno que estava sendo sendo usado pela primeira vez como um teste para ver a qualidade da queima. Kari mora na Área III – Aricá. Junho de 2011.

Imagem 18: A ceramista Koaxiro realiza a segunda queima das bonecas. O forno para "assar" é diferente daquele usado em Buridina. Santa Isabel do Morro. Dezembro de 2010.

Os Karajá e seus trajetos: Da Ilha do Bananal ao sul nas narrativas sobre os navegantes fundadores

Nas entrevistas gravadas com o cacique Raul Hawakati, da aldeia Buridina para os vídeos documentários *Ritxoko*[18], ele traça a história dos moradores de Buridina até Santa Isabel do Morro, na Ilha do Bananal. Dois grandes momentos marcam este deslocamento via o Rio Araguaia. Primeiro a mudança do xamã (*hyhi*) *Kabitxana*, que acusado de feitiçaria, deixa Santa Isabel do Morro com sua mulher *Hãbibi* e constrói uma aldeia à margem sul do córrego Xibiu (SOARES, 2009, P. 46). Muitas outras famílias chegam originando, segundo Raul, a maior aldeia Karajá que se tem notícias. A referência ao tamanho e a importância dessa aldeia é recorrente em outros momentos de encontro com Raul[19]. No entanto, uma acusação de feitiçaria seguida de assassinato e, posteriormente uma epidemia de sarampo "acabou com essa aldeia" e dispersou muitos de seus habitantes que voltaram para a Ilha do Bananal. Esse evento marca um deslocamento no sentido contrário, agora descendo o Rio Araguaia na direção da Ilha do Bananal. Segundo Soares (Id) apenas Jacinto *Maurehi* e sua família permanecem nesse local (SOARES, id. ibid)[20]

Maurehi, por volta dos anos 50, se desloca para outras aldeias buscando parentes para morarem em Buridina. Chegam então Mariana *Maluhereu*, casada com Pedro *Wassuri*

---

[18] *Ritxoko,* Vídeos documentários de 18´e 45´ que integraram o dossiê que subsidiou o registro desse bem cultural (NETO, 2011).

[19] SOARES (2009: 46) retoma essa descrição do cacique Raul , com base em dados coletados por Almeida (2007:23): "A chefia da aldeia "foi passando de geração em geração, [de acordo com o modo tradicional hereditário de transmissão,] que de um para outro, formou a maior aldeia de toda a história do vale do Araguaia".

[20] "Os moradores da cidade de Aruanã e de Buridina descrevem a década de 1940 como sendo um momento de grande vigor da aldeia que era apontada como a maior entre as aldeias karajá. Esse período foi seguido por uma gradativa redução da população em decorrência de doenças, divergências internas e pressão territorial das frentes agropastoris e do crescente núcleo urbano de Aruanã." (ROCHA, 2008, p. 124).

Javaé[21], e Maria Severina. Depois Mario *Arumani* casado com Jandira *Diriti*. A década de 60 marca a reestruturação da "grande aldeia" que existiu no passado. A legalização da terra (LIMA FILHO, 2005) e a implantação do Projeto Maurehi[22] - entendido como um projeto de "revitalização" e "resgate" - são vistos como fundamentais para a afirmação étnica vivida pelo grupo no momento.

Esses deslocamentos assinalam que Buridina e *Bdè Burè*, através dos laços de parentesco, têm relações estruturais com Santa Isabel do Morro. Enquanto as narrativas de Raul priorizam a memória que tece "a grande aldeia" e sua relação com a Ilha do Bananal, as mulheres ceramistas interligam o conhecimento do seu oficio às mulheres de Santa Isabel. Kari, filha de Mariana *Maluhereu*, casada com Pedro *Wassuri* Javaé, conta que quando criança observava a tia Lídia fazendo cerâmica e brincava. Mas ela aprendeu mais com *Xireréya*, sua tia e uma ceramista "histórica" e com *Mahuedeu* (uma ceramista "mestra"), ambas de Santa Isabel do Morro:

> *"Agora a boneca, que eu aprendi mesmo foi com a Mahuederu e a Xireréya que é mãe do Kurehete, que é minha tia,. Ela já faleceu. Aprendi mais com ela porque quando na época que... a finada tia Lídia, tia Isabel fazia, eu era menina ainda, sabe? Vivia naquela brincadeira ainda; então eu observava as coisas mas não tinha tanto interessse não. Depois com certos anos passei a ser mãe e tudo aí me interessei que, era muito importante que a gente tava fazendo e aí eu já não sabia fazer. Fazia assim mais ou menos e ficava feio, falei "não,vou aprender." por causa desse negócio de encontro que tinha né, de Santa Isabel prá cá, com os parentes da gente vem, aí elas começaram vir ... aprendi com elas."*
> (*Karitxama*. Aricá (Área III). O8 de março de 2010. Pesquisadoras em campo: Rosani Moreira Leitão e Telma Camargo da Silva. Transcrição do áudio: Michelle Nogueira Resende. Fonte: Projeto *Bonecas Karajá: Arte, Memória e Identidade Indígena no Araguaia*).

É importante assinalar que Lídia, personagem recorrente na fala de Kari - rememorada como a tia com quem ela brincou-aprendendo o modo de fazer *ritxoko* - é mulher de Jacinto Mauheri, figura histórica na resistência e recomposição do povo Karajá e avó materna do cacique Raul. Por outro lado, Jandira (irmã de Raul pelo lado paterno), vivenciou a experiência da aprendizagem de ceramista em Santa Isabel, pois quando se mudou para Santa

[21] Pais da ceramista Kari, de Buridina.

[22] " (...) em 1993, sob a orientação da professora Dra. Maria do Socorro Pimentel da Silva, apoiada pela Fundação Nacional do Índio, começam as primeiras discussões para a implantação de medidas para atendimento a esse povo. Desses debates surgiu o Projeto de Educação e Cultura Indígena Maurehi, implementado em 1993 com o objetivo de promover a melhoria de vida da comunidade Karajá de Buridina." Licenciatura Intercultural – UFG. FONTE: http://www.letras.ufg.br/pages/1960- Acesso: 15 de março de 2013. Este projeto objetiva a aprendizagem da língua Karaja (estruturação da escola bilingue) e o ensino de artesanato tradicional. Além das atividades propostas para a escola, houve a implantação de do Centro Cultural Maurehi constituído por um museu e uma loja onde são comercializados artesanatos.

Isabel do Morro já era casada. Iraci Hiwelaki também nasceu em Santa Isabel do Morro e se mudou para Buridina quando tinham uns 13 anos e aí se casou com Raul. Ambas - Iraci e Jandira - vivenciaram a aprendizagem nos espaços domésticos e familiares em suas aldeias de origem. Iraci e Kari enfatizam a importância de Alice, filha de Lídia, na continuidade de seus aprendizados de criança. Estes dados sugerem a existência de uma experiência infantil trazida pela memória incorporada de um lugar – a aldeia de Santa Isabel do Morro- e da aprendizagem de um conhecimento – o modo de fazer *ritxoko* - interligado às relações de parentesco que conectam estas aldeias. Trazer as narrativas das relações de parentesco entrelaçadas ao aprendizado atualiza o vínculo de Buridina e *Bdè Buré* com a Ilha do Bananal e com Santa Isabel do Morro.

Trajetórias: Os Karajá, a construção do lugar e a produção do conhecimento incorporado na perspectiva das mulheres velhas

"*(...) If it is true "that body is our general medium for having a world [Merleau Ponty, 1962:146] it ensues that the body is the specific medium for experiencing a placeworld. (…)Bodies and places are connatural terms".*
Casey, 1996

Como visto na *Introdução* deste artigo, eu apontei que as etnografias indicam o rio Araguaia como um eixo de referência mitológica e social para o povo Karajá. Acima sugiro que a memória sobre a produção e circulação do conhecimento sobre o modo de fazer *ritxoko* engendra a noção de lugar a partir da experiência e vivência do corpo da mulher ceramista detentora de um saber tradicional. Minha interpretação se fundamenta nas formulações de Casey (1996), para quem a experiência e a memória, através do corpo, estão metaforicamente ligadas à construção de identidades. Assim, entendo que o trânsito de conhecimento através do *corpo que sabe* é delimitador de fronteiras, engendra o lugar e configura a identidade Karajá a partir do feminino e do espaço doméstico. Entendo também que as mulheres ceramistas, entendidas como "mestras" e por isto, convidadas para participar de oficinas organizadas em Buridina para transmissão do conhecimento são portadoras de prestígio. Este é outro elemento que favorece a constituição do lugar a partir da circulação do conhecimento incorporado.

A primeira configuração de prestígio é, como analisada anteriormente, decorrente das relações de afiliação política interna à aldeia e de parentesco com as lideranças masculinas locais (COSTA, *id. ibid*; LIMA FILHO e SILVA, 2012). Interligado a este, existe outra forma de prestigio adquirido pela mulher mais velha - caso das ceramistas mestras - decorrente da

posição da mulher Karajá no universo Karajá. Segundo Patrícia Rodrigues (1999), tradicionalmente a mulher tem um papel central na vida social Karajá como um todo e que "tende a crescer com a idade, o que é diretamente relacionado ao contexto sociológico da residência uxorilocal." (p. 197). O homem ao se casar vai viver com a esposa na casa de seus sogros em relação aos quais se torna um eterno devedor. As mulheres mais velhas se transformam na autoridade de sua família extensa aos quais os homens consultam antes das decisões políticas verbalizadas e negociadas na casa dos homens, cujo acesso é interditado às mulheres. Essas mulheres mais velhas narram *"(....) os mitos às gerações mais novas, são responsáveis pelos arranjos de casamento, e são as únicas pessoas na aldeia que acusam os feiticeiros me seus choros rituais sem serem punidas com feitiçaria*". (RODRIGUES, id. ibid).

São também estas mulheres mais velhas – as ceramistas mestras – que ao exercerem o oficio do modo de fazer a *ritxoko* reproduzem na fabricação de seus artefatos elementos da mitologia Karajá. Ao mesmo tempo, no interior do espaço doméstico, narram enquanto modelam as bonecas, os mitos, as histórias a eles associados. Como afirma *Mahuederu*: "*As bonecas são partes de registro da nossa história*".

Imagem 19: *Koboi* –

Imagem 20: *Lateni* (Guarda de Aruanã)

Imagem 21: Mito "Mulher e o Jacaré

O conhecimento do oficio, adquirido na experiência do cotidiano na aldeia e transmitido pelas mulheres mais velhas está também associado ao aprendizado das representações sobre o próprio corpo feminino. Aquele que pode, em determinados momentos, ser perigoso para os outros e por isto requerer cuidados e restrições:

> *Toda mulher, quando fica menstruada, aí não pode mexer com o barro senão o barro fica ruim pra todas as ceramistas. Porque quando mexe quando tá menstruada ai o barro, na hora de queimar a cerâmica de boneca quebra. Por isso que as mulheres de Santa Isabel não mexe, quando tá menstruada. Quando as mulheres mexe com barro, pega o barro ali pra baixo (indica o local do barreiro)menstruada, estraga o barro.*

> (*Xiramaru*. Santa Isabel do Morro. Dezembro de 2010. Pesquisadoras em campo: Telma Camargo da Silva e Nei Clara de Lima. Fala na língua Karaja traduzida por Dibexia Karajá. Transcrição do áudio: Michelle Nogueira Resende. Fonte: Projeto *Bonecas Karajá: Arte, Memória e Identidade Indígena no Araguaia*).

As ceramistas mais velhas e mestras, mulheres de prestigio, detentoras da memória corporificada do conhecimento tradicional, são convidadas para transmitir seu conhecimento, como no caso das oficinas de artesanato realizadas na Aldeia de Buridina. Ao transitarem elas interligam as aldeias, construindo o lugar Karajá a partir da perspectiva do gênero feminino.

Esta interpretação amplia a discussão sobre a interligação entre as aldeias e a construção do território étnico, acrescentando a perspectiva das relações de gênero. Mas também amplia o entendimento da relação entre agenciamento e a produção das *ritxoko*. Sobre o primeiro ponto, as interpretações antropológicas, focadas no masculino, apresentam a interligação entre as aldeias e a definição de território étnico a partir da interconexão entre a morte, os antigos cemitérios e as antigas aldeias (LIMA FILHO, 2005). A importância dessa relação foi assinalada por Lima Filho no laudo que fundamentou a demarcação das terras indígenas em Aruanã (Aldeia de Buridina)[23]. Os mortos viveriam nas aldeias embaixo da terra e que existem em cada cemitério Karajá e passariam por um complexo processo de transformação para se tornarem em *Worysy* (LIMA FILHO, 1991; *apud* LIMA FILHO, 1991). Segundo este estudioso, as extintas aldeias participariam da festa do *Hetohoky* – rito de iniciação masculina – e os *worysy* seriam representados pelos homens que encenam uma chegada ritual à casa de Aruanã. Lima Filho (2005, p. 344) acrescenta: "Os Karajá vêem os *worysy* como coletivos masculinos". O território, consolidado nas aldeias fixas existentes embaixo da terra, remeteria à tradição centrada nos ancestrais masculinos o que, na minha perspectiva, implica o apagamento do feminino em sua configuração. A afirmação de Toral a seguir corrobora a interpretação de Lima Filho:

> *"O território dos Karajá é visto como um território intimamente associado às parentelas dos mortos que o ocuparam, reconhecidos pelos nomes de seus líderes ancestrais masculinos, e aos líderes das parentelas de vivos que o ocupam contemporaneamente."* (TORAL, 1992, p. 274 *apud* LIMA FILHO, 1992, P. 344).

A esta configuração, acrescentaria que as narrativas performativas de transmissão do conhecimento por via das mulheres – ceramistas mestras - sobre o modo de fazer *ritxoko* são

[23] A homologação da terra aconteceu em 1998.

uma outra forma de falar sobre o sentido de continuidade do povo e sobre a construção do seu lugar de pertencimento. Fundamentada nas formulações de Bruner (1986), Hunt (2000), e Field & Basso (1996), entendo que os sentidos dos lugares - definidores de identidades- são experenciados pelos corpos e rememorados e expressos pelos processos narrativos. Transmitir o conhecimento sobre o modo de fazer as bonecas seja no espaço doméstico seja participando de oficinas de cerâmica fazem parte desse processo de construção do lugar étnico.

Contudo, os processos narrativos além de criar o sentido de continuidade, trazem implicitamente potencialidade de empoderamento (Bruner 1986; Hunt 2000). Se o objeto cerâmico, como afirma Chang (2010), fundamentada em Alfred Gell (autor de *Art and Agency*, 1998) é fonte de agência para as mulheres[24], eu acrescento que a memória corporificada (CONNERTON,1996; SILVA, 2005) expressa na narrativa performática evidencia o poder feminino e torna visível o prestigio das mulheres- ceramistas mestras. Esta perspectiva reverbera o argumento de Coelho de Souza (2009) da natureza incorporada dos "conhecimentos tradicionais". Demonstrar e transmitir o conhecimento *fazendo / narrando* a experiência vivenciada na infância, através da recriação da tradição, é articular identidades e demarcar o lugar de pertencimento.

Algumas considerações

O texto descreve e analisa as interconexões entre as aldeias de Buridina, *Bdé Burè* e Santa Isabel do Morro como perpassadas por relações de parentesco, por representações mitológicas e cosmológicas. Argumenta também que a interpretação de Santa Isabel do Morro como central na elaboração do conhecimento tradicional é atualizada pela dinâmica da produção e transmissão do conhecimento do modo de fazer a boneca Karajá. O objeto, o saber produzido e a circulação de artefatos e ceramistas estão inseridos na própria dinâmica da história e das relações sociais internas ao povo Karajá e entre eles e os não-índios. Nessa configuração, as narrativas incorporadas das ceramistas trazem um conhecimento tradicional que é constantemente re-elaborado na modelagem do objeto *ritxoko*. O objeto cerâmico é assim expressão da dinâmica das relações sociais e do caráter processual da identidade ética. Em outras palavras, e seguindo o pensamento de Merleau-Ponty (2004) de que o "homem" está investido nas coisas e as coisas estão investidas nele, argumento que objeto e sujeito do conhecimento, através do corpo que sabe, configura o lugar étnico – um mapa simbólico - através das narrativas performáticas das mulheres- ceramistas mestras.

---

[24] Daí o título de sua tese: *Ritxoko: a voz visual das ceramistas Karaja* (2010).

Referências

ALMEIDA, Rita Heloisa de. Levantamento demográfico e socioeconômico nas aldeias Buridina e Hurehawa e nos perímetros urbanos de Aruanã e Cocalinho, estados de Mato Grosso e Goiás. Brasília, CGEP-Funai. 2007.

APPADURAI, Arjun. "Introdução: mercadorias e a Política de Valor". In: APPADURAI, Arjun (Org.) *A Vida Social das Coisas: As mercadorias sob uma Perspectiva Cultural.* Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2008 [1986], pp. 15-88.

BRUNER, Edward. "Introduction"; "Ethnography as Narrative". In: TURNER, Victor; BRUNER. Edward. *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 1986. pp3-30; 139-155.

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

CASEY, Edward S. "How to Get From Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time". In: FELD, Steven; BASSO, Keith H. (Org.). *Senses of Place.* Santa Fé: School of American Research Press. 1996, pp. 13 – 52.

COELHO DE SOUZA, Marcela Stocker. "A cultura invisível: conhecimento indígena e patrimônio imaterial". *Anuário Antropológico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 2010. Pp. 149 – 171.

CONNERTON, P. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

FELD, Steven; BASSO, Keith H. "Introduction". In: FELD, Steven; BASSO, Keith H. (Org.). *Senses of Place.* Santa Fé: School of American research Press. 1996, pp. 3 – 11.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE SAÚDE - FUNASA. Censo DSEI Araguaia. 2011.

HUNT, Linda. "Illness Narratives as Social Empowerment Among Mexicans Cancer Patients". In: GARRO, Linda C; MATTINGLY, Cheryl. (Org.). *Narrative and the Cultural Construction of Illness and Healing.* Berkeley: University of California Press. 2000. Pp. 88-107.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *O registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. Brasília, 2000.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. "Entre paixão e a técnica: reflexões sobre o processo de identificação e demarcação das terras dos Karajá de Aruanã (G0)" .In: SOUZA LIMA, Antonio Carlos & BARRETO FILHO, Henyo Trindade (orgs). *Antropologia e identificação*: *os antropólogos e a definição de terras indígenas no Brasil, 1977-2002*. Rio de Janeiro: LACED/CNPq/FAPERJ/IIEB/Contra Capa Livraria, 2005. pp.323 – 353.

_____ *Os Filhos do Araguaia: Reflexões etnográficas sobre o Hetohoky Karajá, um rito de iniciação masculina.* Dissertação de Mestrado. Departamento de Antropologia. Brasilia:UNB, 1991.

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

LIMA, Nei Clara de *et al*. *Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia. Dossiê Descritivo do modo de fazer ritxoko.*Goiânia: Museu Antropológico, Universidade Federal de Goiás, IPHAN. *2*011.

MERLEAU PONTY. *Conversa- 1940*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

NETO, Borges (Direção). *Ritxoko* – Vídeos documentários de 18´e 45 ´. Roteiro: Manuel Ferreira Lima Filho, Nei Clara de Lima, Neto Borges, Rosani Moreira Leitão e Telma Camargo da Silva. Trilha sonora: Pedro Salles. Olho Filmes, Museu Antropológico, UFG, FUNPE, IPHAN, Ministério da Cultura. 2011.

NUNES, Eduardo Soares. *A Cruz e o itxe(k)ò: Mestiçagem, mistura e relação entre os Karajá de Buridina (Aruanã-GO).*Brasília: UNB.2009.

ROCHA, Leandro Mendes. "Aruanã-GO: Identidades e fronteiras étnicas no Rio Araguaia". *Revista Mosaico*, UCG, Goiânia. v. 1, n. 2, pp.123-132, ju.- dez. 2008.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. *A Caminhada de Tanyxiwè: uma teoria Javaé da História.* Tese de Doutorado. Departamento de Antropologia da Universidade de Chicago. Chicago, Illinois. 2008.

_____"O surgimento das armas de fogo: alteridade e feminilidade entre os Javaé". *Estudos Feministas*. Rio de Janeiro: IFCS-UFRJ. V. 7, n. 1 e 2.1999, pp. 195-205.

SILVA, Telma Camargo da. "As fronteiras das lembranças: memória corporificada, construção de identidades e purificação simbólica no caso de desastre radioativo". *Vivência.*UFRN/CCHLA, N. 28,PP. 57 – 73. 2005.

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

TORAL, André Amaral de. *Cosmologia e Sociedade Karajá.* Dissertação de Mestrado. Museu Nacional, Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1992.

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