

BONECAS KARAJÁ. APENAS UM BRINQUEDO?

*Sandra Lacerda Campos**

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

RESUMO: Este artigo apresenta as primeiras reflexões sobre a função das bonecas Karajá, partindo da hipótese de que elas sejam mais do que um brinquedo e que a pintura e os adereços presentes nessa produção artesanal representam diferentes aspectos da organização cultural simbolizando os diversos planos da cosmologia desse grupo.

UNITERMOS: Bonecas – Artefato – Pintura corporal – Cosmologia – Cultura material.

Introdução

O grupo indígena Karajá é o único no Brasil a produzir as bonecas cerâmicas, que sempre foram referenciadas como brinquedos. Testar a hipótese de que a função dessas figuras transcende o simples ato de brincar vem sendo a proposta deste estudo que se inicia, tomando como referência as coleções do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.

Venho procedendo ao levantamento de um repertório dos motivos gráficos, da pintura, das incisões e dos adereços presentes nas bonecas, associando-o aos motivos impressos na pintura corporal dos indígenas Karajá, buscando compreender a representação simbólica dos vários planos da cosmologia dessa cultura e de que forma ela é transmitida às crianças através desse artefato.

O ato de brincar é uma atividade lúdica que envolve mistérios e magias no universo infantil. No contexto de mundo Karajá, as pequenas figuras

acabam por cumprir uma função pedagógica, transmitindo para as crianças os elementos do mundo natural e do sobrenatural. Ao mesmo tempo em que divertem, ensinam preparando a passagem do mundo infantil para o mundo adulto.

As culturas indígenas nos Museus

Os povos indígenas brasileiros têm sido alvo de interesse e investigação de estudiosos desde os primeiros momentos da conquista portuguesa no século XVI, quando vários grupos foram localizados dando início aos contatos com a cultura ocidental. Entre o século XVII até meados do XIX, várias expedições foram enviadas ao Brasil, que recebeu a visita de muitos naturalistas estrangeiros, cronistas, viajantes, aventureiros..., com a intenção de explorar um mundo recém-descoberto, que despontava para a possibilidade de ingresso na rota de expansão comercial européia.

No processo de colonização, a esperança de enriquecimento se concretizou através da exploração de metais preciosos, especiarias, terras e escravos indígenas, sendo que, essas investidas

(*) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Laboratório de Etnologia do Serviço de Curadoria.

colonizadoras, assim como os resultados das expedições, ficaram registrados na literatura e no colecionamento de artefatos.

Além da fauna e da flora que chamavam a atenção pela abundante diversidade, muitas populações aqui encontradas foram descritas e ilustradas em relatos de viagens, monografias, expedições científicas, artigos etnográficos, entre os séculos XVII e XIX, tendo como resultados os quadros de Heckhout pintados quando veio ao Brasil em 1637 e 1644 como membro da comitiva do Príncipe Maurício de Nassau, mais tarde, entre 1816 e 1831, os registros de Debret sobre aspectos considerados pitorescos, com a vinda da Missão Francesa, em 1821, as ilustrações de Rugendas quando acompanhou a expedição científica do Barão de von Langsdorff, entre vários outros que desejavam perpetuar de alguma forma as imagens das novas terras. O século XX traz um facilitador para tais registros, o desenvolvimento da técnica fotográfica, que ampliou consideravelmente a quantidade de imagens da diversidade brasileira.

Foram coletadas centenas de espécies de plantas, insetos, animais que eram taxidermizados para melhor conservação e grande quantidade de artefatos confeccionados pelos 'índios do Brasil' que eram expostos nos museus europeus, como coleções exóticas privilegiadas.

Embora houvesse uma generalização, como se os índios pertencessem a uma única etnia, nos relatos enviados por volta de 1684 pelos primeiros exploradores da terra maravilhosa, os Karajá já eram citados desde a primeira expedição de caça aos índios, comandada pelo bandeirante Antonio Pires Campos, como afirma Ehrenreich, em 1888, quando percorreu o Araguaia.

A partir de então, vários outros contatos foram registrados havendo a coleta de peças da produção material do grupo, de vocabulário lingüístico, de mitos e de outros traços representativos desses povos. Os mitos e os vocabulários coletados foram sendo registrados em relatórios, monografias e publicações que davam destaque aos relatos etnográficos. Os artefatos foram sendo armazenados e expostos em museus estrangeiros, que ampliavam seu interesse em colecionar objetos representativos de culturas diversas e vistas como inusitadas.

Com um interesse cada vez maior em difundir seus acervos, essas instituições transformaram-se nos principais agentes financiadores que

forneciam subsídios e suportes para a organização das expedições que vinham ao Brasil, com o objetivo de formar e ampliar suas coleções sistemáticas.

Segundo Campos (1996), 'os maiores testemunhos das expedições exploradoras creditam-se aos museus europeus, que difundiam a cultura da curiosidade expondo objetos produzidos por povos considerados exóticos'

Com isso, podemos afirmar que os museus contribuíram, e continuam contribuindo em muito, para o desenvolvimento de estudos de etnologia brasileira, por possuírem e conservarem em seus acervos itens da cultural material produzidos no período de colonização portuguesa, de grupos que já foram extintos, dos que perderam muitas das técnicas de confecção e dos que ainda resistem mantendo suas tradições, nos fornecendo subsídios de análise sobre as interferências decorrentes dos contatos, enquanto elemento gerador de mudanças.

Assim como as sociedades passam por processos dinâmicos de transformação de acordo com as contingências históricas, os museus também foram transformando as suas formas de atuação. Entre os séculos XVII e XVIII, os museus europeus que atuavam como gabinete de curiosidades, expondo sem muitos critérios tudo o que era considerado inusitado, foram incorporando uma visão historicista e se transformando em museus de história natural. Inaugurava-se um momento em que se manifestava uma preocupação classificatória que favoreceu tanto no aspecto de ordenação das coleções a serem expostas, quanto na criação de uma sistemática de coleta dos materiais associada ao contexto de sua produção, estabelecendo, assim, a necessidade de uma documentação criteriosa acerca dos objetos.

Esse foi um passo decisivo para a atuação dos museus que foram substituindo, ao largo de suas experiências, a curiosidade – que dava margem à criação de imagens fantásticas e distorcidas da realidade – pela investigação científica, a partir da elaboração de métodos sistemáticos de análise e coleta tanto de objetos, quanto de informação relativa a esses e a seu contexto de coleta.

Intensificam-se, assim, as pesquisas sobre a cultura material dos povos indígenas brasileiros, a coleta e a formação de coleção em instituições nacionais e estrangeiras, cabendo observar que essas instituições etnográficas encontram-se hoje em outro momento, tendo como escopo as investigações de caráter antropológico.

Observando mais atentamente as diversas coleções formadas em museus ao longo de nossa história, fica impossível desprezar o potencial de pesquisa nelas contido, sendo que os estudos de cultura material trazem subsídios teóricos e metodológicos para a análise dos artefatos indígenas, pois na morfologia do objeto repousa a caracterização dos traços culturais do grupo que o manufaturou. Será nesse contexto, que parte da produção cerâmica do grupo Karajá, em especial das bonecas, merecerá nossa atenção.

Quando trabalhamos com artefatos de museus, constatamos que os estudos de cultura material proporcionam subsídios para a análise de elementos tangíveis dos objetos, através de seus aspectos formais, tecnológicos e funcionais. No entanto, apoiada nas bases teóricas da Antropologia, esta abordagem pode ser ampliada com a análise dos aspectos intangíveis buscando compreender os significados simbólicos que envolvem os objetos, favorecendo, com isso, a construção da etnografia de uma determinada etnia.

Esta proposta pode reforçar a discussão acerca da Cultura Material, alentando a idéia de que os artefatos reservam informações que vão além de sua materialidade, ou seja, do estudo das tecnologias, emprego de matéria prima, morfologia, função e que, por sua vez, refletem o sistema cultural que os produziu.

Considerações sobre os Karajá

Ehrenreich (1888), Krause (1908), Taveira (1982), Toral (1992), Hartman (1998), entre outros que mencionaram os Karajá em seus estudos, registram que historicamente o grupo vem ocupando regiões às margens do rio Araguaia que atravessa os estados de Goiás e Mato Grosso, com uma grande concentração de aldeamentos na Ilha do Bananal – GO. Ocupantes da região centro-oeste do Brasil, seu principal aldeamento fica em Santa Isabel do Morro e seus moradores estão em contato constante com a população local, principalmente com a de São Félix do Araguaia – MT.

Os primeiros registros oficiais sobre o contato com o grupo datam de 1684, por ocasião da expedição bandeirante comandada por Antonio Pires Campos, em busca das minas auríferas

próximas ao Araguaia. De uma população estimada em 10 mil habitantes, vários foram escravizados e enviados a São Paulo. Fato que se repetiu em 1740 e 1750, em uma segunda caça de escravos efetuada pelo filho do citado bandeirante. Só a partir de 1775 é que se deu início às relações pacíficas com os Karajá, pois a região por eles habitada era de interesse estratégico para o comércio fluvial. Nesse período, o grupo estava reduzido a pouco mais de 1500 indivíduos.

O primeiro trabalho sistemático foi publicado em 1888 por Paul Ehrenreich, antropólogo alemão que se interessava por coletar material para seus estudos de classificação dos povos indígenas; dentre vários grupos indígenas do Brasil menciona os Karajá salientando a produção das bonecas cerâmicas. No entanto, a primeira monografia sobre os Karajá veio a público em 1908, de autoria de Fritz Krause, antropólogo alemão interessado nas populações indígenas nas proximidades do rio Araguaia.

Devido à importância desses trabalhos, eles continuam servindo de referência para os estudiosos desses povos.

Os grupos Karajá pertencem a uma nação de língua macro-jê, distribuídos por algumas aldeias em Goiás e Mato Grosso, principalmente na Ilha do Bananal na região centro-oeste do Brasil. Produzem uma rica e diversificada cultura material que não se reduz apenas à confecção das bonecas, mas a uma variada arte plumária, artefatos em cestaria, madeira, contas e sementes além de utensílios em cerâmica, que também reproduzem vários dos motivos gráficos impressos nas bonecas e na pintura corporal.

São grupos que habitam uma área cortada pelo rio Araguaia, sendo esta uma região estratégica para as rotas de comércio desde o século XVIII (Mapa). Em consequência à utilização do sistema fluvial Araguaia-Tocantins, os Karajá estiveram em contato direto com populações de cultura ibérica desde a época da colonização, estabelecendo até hoje relações comerciais com as populações locais. Por essa influência, o trabalho artesanal Karajá é comercializado tanto interna como externamente, sendo esta sua principal ocupação econômica.

A produção artesanal é uma das grandes características do grupo. Rica em variedade e utilização de matéria prima, como as esteiras de fibras, os remos e arcos de madeira, os toucados e diademas plumários, os típicos braceletes de

cordão de algodão, entre outros. No entanto, o grande destaque se dá para a produção das bonecas de argila, ressaltada por Herbert Baldus (1936), como “uma espécie de figura de barro, cujo estilo não se vê imitado ou repetido em outra parte do Brasil, nem em parte alguma do mundo” E por influência da constância dos contatos, vêm sofrendo transformações evidentes em sua tipologia e em seus padrões de confecção.

Considerações sobre os estudos de Cultura Material

Com o intuito de desenvolver um trabalho em que a cerâmica seja inserida em hipóteses de cunho teórico-metodológico no campo da etnologia, partimos do princípio norteado por Berta Ribeiro (1985:14) de que “a cultura material constitui o único indicador seguro do desenvolvimento tecnológico de um grupo humano”, a qual completa que “para o etnólogo, o artefato informa sobre os padrões de comportamento dos participantes de uma sociedade, sua adaptação ecológica e os meios de subsistência (...). Para alcançar essa compreensão cabe estudar o artefato no contexto a que pertence”.

Em relação às bonecas, pelo fato de ter sido atribuído o conceito ocidental de ‘bonecas’ definido como brinquedo de menina que imita uma forma humana, não despertou muito interesse aos estudiosos em investigar seu significado enquanto arte figurativa ou estatuária, que além de profundas preocupações estéticas, concilia traços de representações de ordem histórica, social e cultural.

Com o levantamento topográfico das coleções e o agrupamento de todas as informações documentais existentes sobre cada peça, pretende-se investigar o conteúdo simbólico dos artefatos e em que medida focaliza a estrutura social, a vida ritual e a cosmologia da cultura Karajá, inserido no contexto mais geral da organização dos grupos Jê, ao qual pertencem.

A partir dessa preocupação, daremos ênfase às reflexões sobre arte indígena, considerando o grafismo, os adornos, a plumária etc., enquanto um sistema de representação visual que cumpre a função semântica de ordenação e comunicação de códigos culturais.

Considerações sobre as coleções

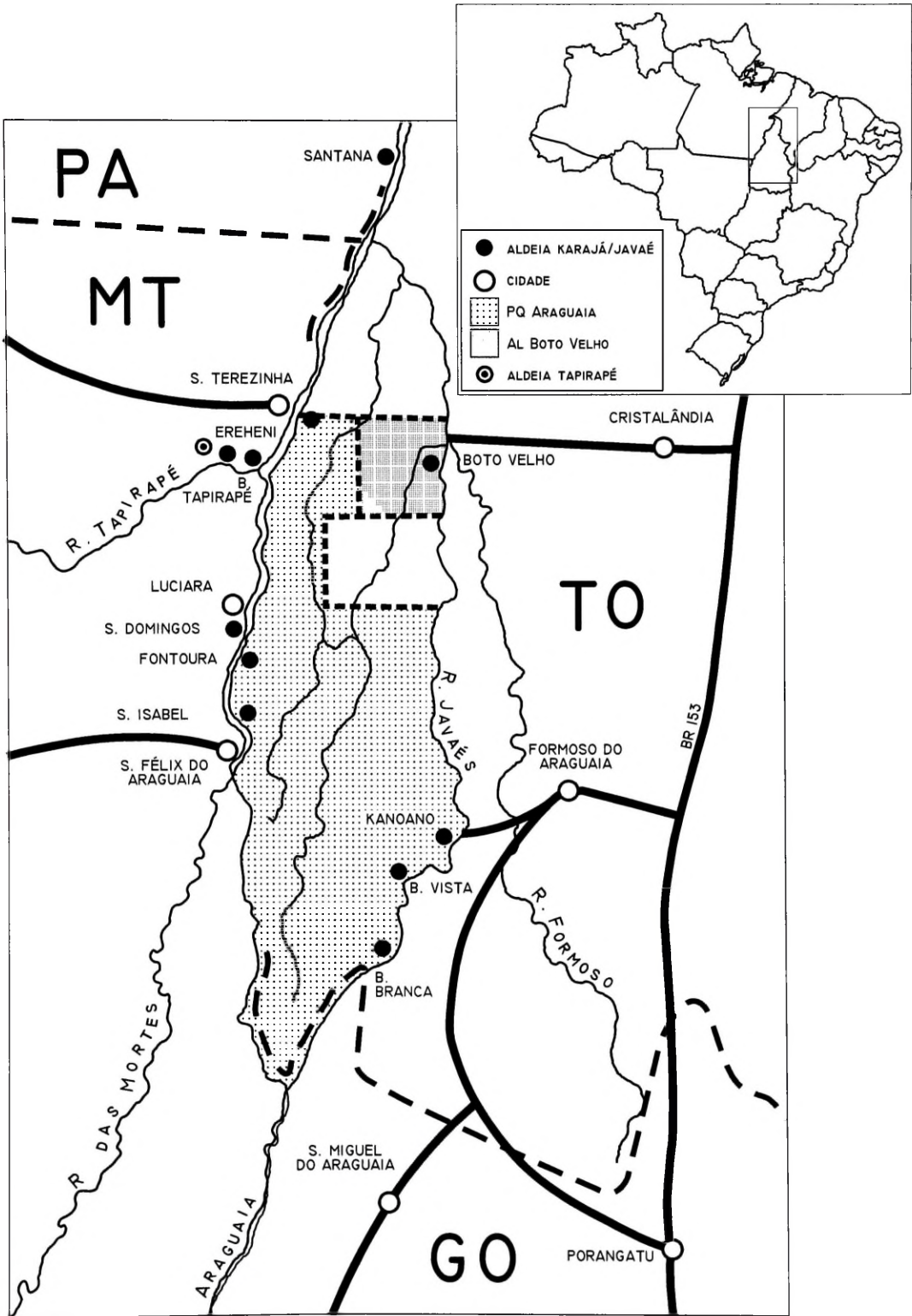
Castro Faria (1959) registra que os exemplares mais antigos pertencem à coleção do Museu Nacional do Rio de Janeiro, coletados pelo bispo de Goiás por volta de 1870, por Ehrenreich em 1891, Krause em 1911, Snethlage em 1927, Fleury em 1939 e Lipkind em 1939. E como coleção moderna – a partir de 1940 – pode ser considerada a que Darcy Ribeiro, enquanto chefe da Seção de Estudos do SPI e diretor do Museu do Índio, formou de maneira sistemática a partir dos anos 50.

A partir de um levantamento topográfico preliminar no acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia / USP, podemos estimar que o conjunto das coleções Karajá é um dos maiores e mais antigos, composto por cerca de quatro mil artefatos. Estes foram coletados em condições e períodos muito distintos, remontando ao início do século XX, havendo indícios de que existam peças coletadas no final do século XIX sendo catalogadas como “índios do Brasil”, pois ainda não se estabelecia uma sistemática de identificação do grupo produtor dos artefatos. Porém, por comparação e similaridade é possível identificá-las como Karajá.

Podemos dizer que a primeira tentativa de normatização do emprego dos nomes das etnias indígenas concretizou-se na década de 1950, com proposta encaminhada pela primeira Reunião da Associação Brasileira de Antropologia e, a partir daí, que muitos grupos tornaram-se mais conhecidos.

“As situações se multiplicaram nesses anos de contato, pesquisa e trabalho indigenista, o que ensejou a sistematização de outros registros dos nomes indígenas por parte de etnólogos, linguistas, instituições governamentais ou particulares. Os trabalhos realizados por Aryon Rodrigues, Herbert Baldus, Darcy Ribeiro, pelo Conselho Indigenista Missionário ou pelo Instituto Sócio Ambiental, entre outros, são importantes no seu campo de estudos e como fontes de referência” (Monteiro, 1988:3-4).

É pertinente lembrar que entre os séculos XVII e XIX, quando se intensificam os contatos com as populações indígenas e a coleta de artefatos, poucas culturas eram conhecidas ou nomeadas, atribuindo-se-lhes a terminologia genérica de “Índios do Brasil”. Nesse período, grande maioria dos artefatos coletados foram sendo armazenados



e expostos em museus estrangeiros, que ampliavam seu interesse em colecionar objetos representativos da cultura de povos 'primitivos', sendo os principais organizadores e financiadores das expedições ao Brasil.

As coleções do MAE/USP

O enfoque de nossa investigação se volta, num primeiro momento, para as coleções antigas oriundas do Museu Paulista e que se encontram atualmente no MAE. Foram coletadas por Hofbauer, em 1904; F. Adam, em 1909; Bandeira Anhanguera, em 1937; Tiede, em 1938/39 (Damy e Hartmann 1986). E a mais moderna, a de Harald Schultz, em 1947 e 48, 1956 e 1960, enquanto coletor do Museu Paulista. Esta última é de grande expressão, pois, por um lado, evidencia claramente as transformações e alterações plásticas dos padrões tradicionais, refletindo as interferências exercidas pelas relações de contato e, por outro, registra a permanência de motivos tradicionais que são mantidos mesmo com a mudança gradativa da forma das bonecas (Figs. 1 e 2).

Segue um breve perfil dessas e de seus coletores, que estão sendo nosso enfoque de investigação, baseado em Hartmann e Damy (1986):

Coleção Hofbauer – apresenta o registro mais antigo, coletada por C.H. Hofbauer, que organizou uma coleção de 140 artefatos coligidos em 1904, no rio Araguaia. Segundo referências, o coletor fizera três viagens ao Araguaia em busca da Hevea na área. Por essa ocasião estabeleceu contato com os Karajá, formando sua coleção.

Coleção Franz Adam – coletada em 1908 e doada ao MUSEU em 1909, perfazendo um total de 118 peças. Natural da Silésia, por estar no Brasil há mais de dez anos e por se dedicar amadoristicamente à coleta de artefatos, foi contratado em 1908 por F. Krauze para acompanhá-lo ao Araguaia.

Coleção Bandeira Anhanguera – um total de 54 peças coletadas pela expedição de mesmo nome à bacia do Araguaia, que buscava a penetração do rio das Mortes. Os responsáveis pela coleta etnográfica eram Darcy Bandeira de Melo e o médico da expedição, Arion Bueno de Oliveira.



Fig. 1 – Boneca antiga, com cabelo de cera. Acervo MAE. Foto Wagner Souza e Silva.



Fig. 2 – Boneca moderna – com braços e pernas em cena cotidiana. Foto Wagner Souza e Silva.

Coleção W. Tiede – Inicialmente esta coleção de 29 peças foi comprada pelo Museu Dom José. Em 1945, com a morte de seu fundador e aficcionado colecionador, o material etnográfico foi transferido para o Museu Paulista, incluindo esta coleção. Natural de Hamburgo, veio para o Brasil em 1933 tornando-se professor secundário na Escola Alemã (atual Porto Seguro). Entre 1938 e 1939, empreendeu com mais dois colegas uma viagem ao Araguaia trazendo na bagagem artefatos Karajá.

Coleção H. Schultz. – Podemos considerar como as primeiras coleções sistemáticas, em que o coletor procurou aplicar critérios de coleta seguindo os métodos de investigação desenvolvidos pela Antropologia.

Coletou entre 1946 e 1960 cerca de 2126 artefatos dos Karajá, formando algumas coleções temáticas, dentre elas a cerâmica, com especial destaque às bonecas.

Natural de Porto Alegre, começou sua carreira de fotógrafo etnográfico em 1944 acompanhando as expedições do Serviço de Proteção ao Índio. Embora não tivesse uma formação acadêmica, sua prática etnológica se desenvolveu, entre outros, com o Marechal Rondon, com Nimuendajú e decisivamente com H. Baldus, fundador da Seção de Etnologia do Museu Paulista em 1946, com quem passou a trabalhar coletando e documentando, através de filmes e fotografias, mais de seis mil artefatos até 1966, quando faleceu.

Segundo levantamento efetuado, constata-se a existência de outras pequenas coletas, não sendo possível classificá-las enquanto coleções. Dentre elas encontram-se artefatos classificados como “índios do Brasil” ou “coleção antiga”, oriunda do núcleo inicial do acervo etnográfico do colecionador particular Major Sertório, com peças coletadas no final do século XIX.

Em uma tentativa de classificação tipológica, para facilitar os estudos de artefatos compreendidos como documentos históricos, artísticos, simbólicos e identificadores étnicos, recolhidos nos acervos dos museus, Berta Ribeiro (1988) criou algumas categorias descritivas. Assim, considera as bonecas Karajá como ‘objetos de barro modelados’, classificados seguindo seu aspecto funcional, como:

a) **cenas do cotidiano**, principalmente a rotina diária: processamento da mandioca (atividade feminina), caça e pesca (atividade masculina) (Fig. 3);



Fig. 3 – *Cena do cotidiano*. Acervo MAE. Foto Freddy Cantoni.

b) **locomoção por terra** (com cestos cargueiros) ou **por água** (com canoas) de pessoas, caça, pesca, produtos agrícolas (Fig. 4);

c) **figura humana cultural** (jovem, adulto, homem, mulher);

d) **figura humana fantástica** (seres bicéfalos, multicéfalos, xifópagos e sobrenaturais antropomorfos) (Fig. 5);

e) **cenas da vida familiar** (casal, mulher grávida, parto);

f) **cenas da vida ritual** (máscaras de aruanã, aplicação da marca tribal, pintura corporal, funeral etc.);

g) **elementos da fauna** (anfíbios, peixes, répteis, aves, mamíferos) (Fig. 6).

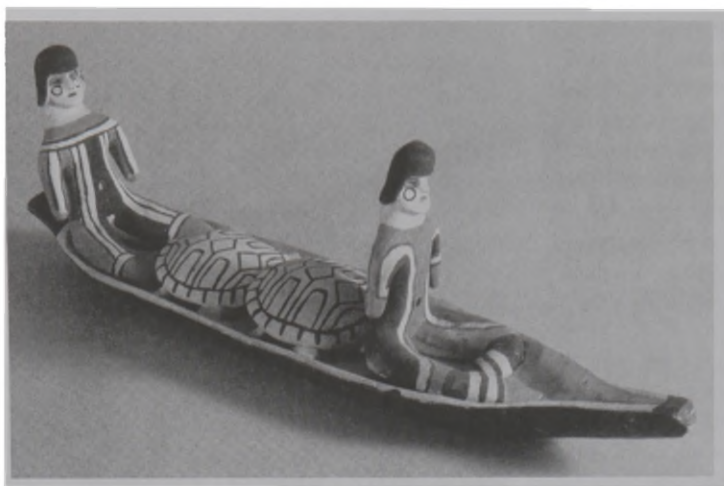


Fig. 4 – locomoção por água. Acervo MAE. Foto Freddy Cantoni.

Fig. 5 – Figura humana fantástica. Acervo MAE. Foto Freddy Cantoni.

As bonecas têm uso lúdico e para comércio. Como se pode observar, entre as categorias criadas, a dimensão simbólica se reduz ao ‘fantástico’ e ‘ritual’, sem, contudo, estar esclarecido o que em tais categorias reflete a perspectiva da visão de mundo desse grupo, quando podemos extrair dos aspectos materiais e decorativos do objeto, um significado mais amplo da dimensão simbólica do contexto sócio-cultural Karajá.

Nesse sentido, alguns trabalhos me chamaram especial atenção: os de Lux Vidal, André Toral e Heloisa Fenelon Costa, que apontam para a importância dos estudos da arte indígena como linguagem etnológica.

Diante desse enfoque, julgo primordial retomar a abordagem estruturalista de Levy Strauss, no sentido de fornecer subsídios para uma reflexão teórica sobre arte e etnologia, em especial, a iconografia cerâmica dos Karajá, e do “papel do museu de antropologia como prolongamento do campo” (1975: 418).

A criação das bonecas: Ritxòò

A origem das bonecas Karajá remonta a um passado tão distante, que hoje só conhecemos sua genealogia através do mito transmitido pelas várias gerações, que relata o seguinte:

Antigamente, Karajá era muito pobre, pobre mesmo. Não tinha brinquedo para meninas, não tinha nada.

Uma mulher chamada Wexiru, casada com Ixati, era muito sábia: não tinha





Fig. 6 – Elementos da fauna. Acervo MAE. Foto Freddy Cantoni.

brinquedo para menina, então 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!

Narração de Arutana, chefe ritual dos Karajá, relatada por Simões (1992).

O relato dá a impressão de que as bonecas de barro não deram certo e somente as de madeira eram confeccionadas. No entanto, podemos constatar que embora ainda existam as esculpidas em madeira, a maior parte das bonecas produzidas continua sendo a de cerâmica. Como forma de solucionar o problema da fragilidade, a partir da década de 1950, elas passam pelo processo de cozimento.

Adquirindo maior resistência, foi possível inserir algumas modificações, como a substituição da antiga cabeleira de cera, aplicada na boneca depois de seca, pela de cerâmica, cozida juntamente com a peça. Com esse processo, há a aplicação de braços, mãos e pernas mais alongadas, ampliando também o repertório figurativo incluindo cenas do cotidiano como a de ralar mandioca, pilar o milho etc., que passaram a ser mais exploradas e mais comercializadas.

O barro é coletado pelo homem e manipulado pelas oleiras que acrescentam as cinzas da madeira cega-machado, queimada durante o preparo das refeições. Fazem pequenas bolas que utilizarão para a modelagem das bonecas, como também para os potes e panelas (Figs. 7, 8, 9, 10). Enquanto as ceramistas confeccionam as bonecas, divertem as crianças e ajudam as meninas no manuseio do barro e no preparo de figurinhas e miniaturas de panelas, associando à diversão, o aprendizado tribal (Fig. 11).

A modelagem das figuras é feita a partir de uma bola de barro previamente preparada, na qual, a oleira, com os dedos umedecidos, vai aos poucos dando forma à boneca. Posteriormente acrescenta a cabeça, os braços e os adereços. As figuras sempre representam cenas do ciclo da vida cotidiana dos Karajá, como a representação de mulheres pilando, ralando mandioca, homens em canoas, miniatura de animais, figuras mitológicas, entre outras. Para aplicar no rosto a marca tribal (*omarury*), utilizam alfinetes, pedaços apontados de bambu ou qualquer material pontiagudo que estiver disponível.

Depois de prontas, as peças são colocadas para secar ao sol e quando estão quase secas são levadas para a queima que dura cerca de duas horas. Terminado o cozimento elas passam a ser decoradas com urucum ou argila vermelha e os detalhes em preto, com a casca de uma árvore conhecida em Goiás como komatê, macerada e misturada à fuligem retirada das panelas.



Fig. 7 – Preparo da matéria prima. Foto M. F. Simões.



Fig. 8 – Preparo da matéria prima. Foto M. F. Simões.



Fig. 9 – Oleira com criança, adicionando os detalhes nas bonecas. Foto M. F. Simões.

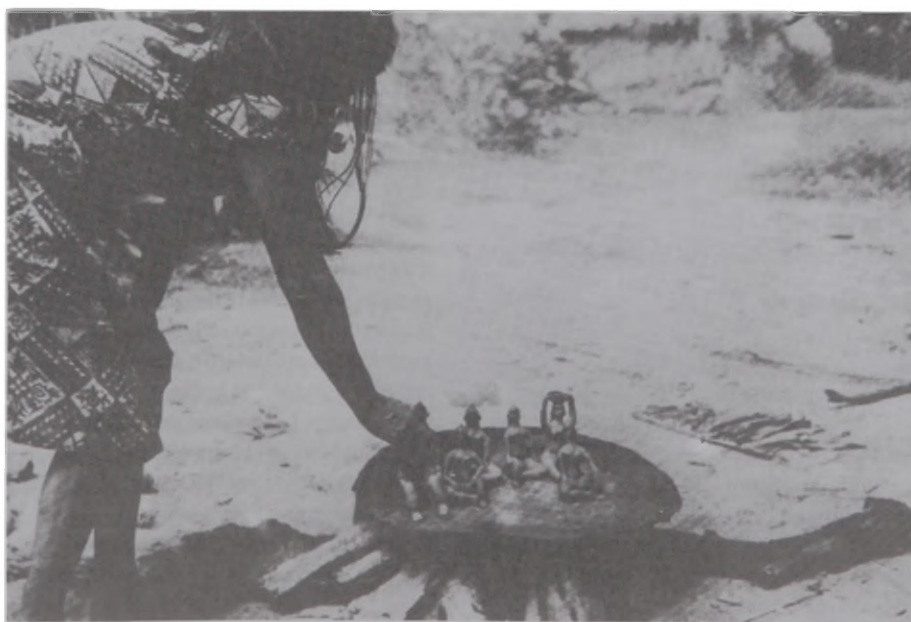


Fig. 10 – Processo de queima. Foto M. F. Simões.



Fig. 11 – Pintura e colocação de adereços. Foto M. F. Simões.

São aplicados às bonecas os padrões ornamentais, que seguem os mesmos utilizados na pintura corporal, como forma de representação do ciclo de vida, traduzindo o lugar que cada indivíduo ocupa na sociedade Karajá. Alguns padrões simbolizam formas da natureza como o desenho das costas do tracajá, da cascavel, do urubu-rei, as asas do morcego, entre inumeráveis motivos (Figs. 12, 13, 14).

Considerações finais

A partir destas primeiras reflexões, que partem da hipótese de que as bonecas simbolizam os diferentes aspectos da organização cultural e os diversos planos da cosmologia Karajá, não podemos descartar o fato de que, toda manifestação humana é produto de uma ação sobre a realidade e se expressa de maneira simbólica, se tivermos como pressuposto que toda linguagem, seja ela verbal ou não, se baseia num encadeamento articulado de símbolos.

O grupo ou indivíduo que produz essa manifestação procura representar, em última instância, sua imagem do real, sua visão de mundo e, conseqüentemente, a posição que ocupa dentro dele. Mas, tal manifestação cosmológica não pode ser compreendida em sua totalidade, se for vista somente no momento de sua materialização como obra acabada. Essa realidade, matéria prima de suas produções, nada mais é do que seu dia a dia.

Podemos compreender, primeiramente, que toda produção cultural é fruto de uma elaboração e atuação sobre essa realidade, isto é, dada em função de um processo histórico e, portanto, de um posicionamento dentro e diante dele por parte dos próprios agentes que as fazem: cultura e história. Desse modo, o cotidiano de um grupo é parte integrante de sua cultura e se reflete em suas formas de atuação tanto material, quanto simbólica.

E ainda, que a natureza polissemântica dos objetos registra as mudanças e/ou permanências nas formas e padrões representados na arte figurativa. A partir daí, discutir as questões relativas à etnicidade através da pintura corporal e do grafismo presente nos artefatos, como códigos que

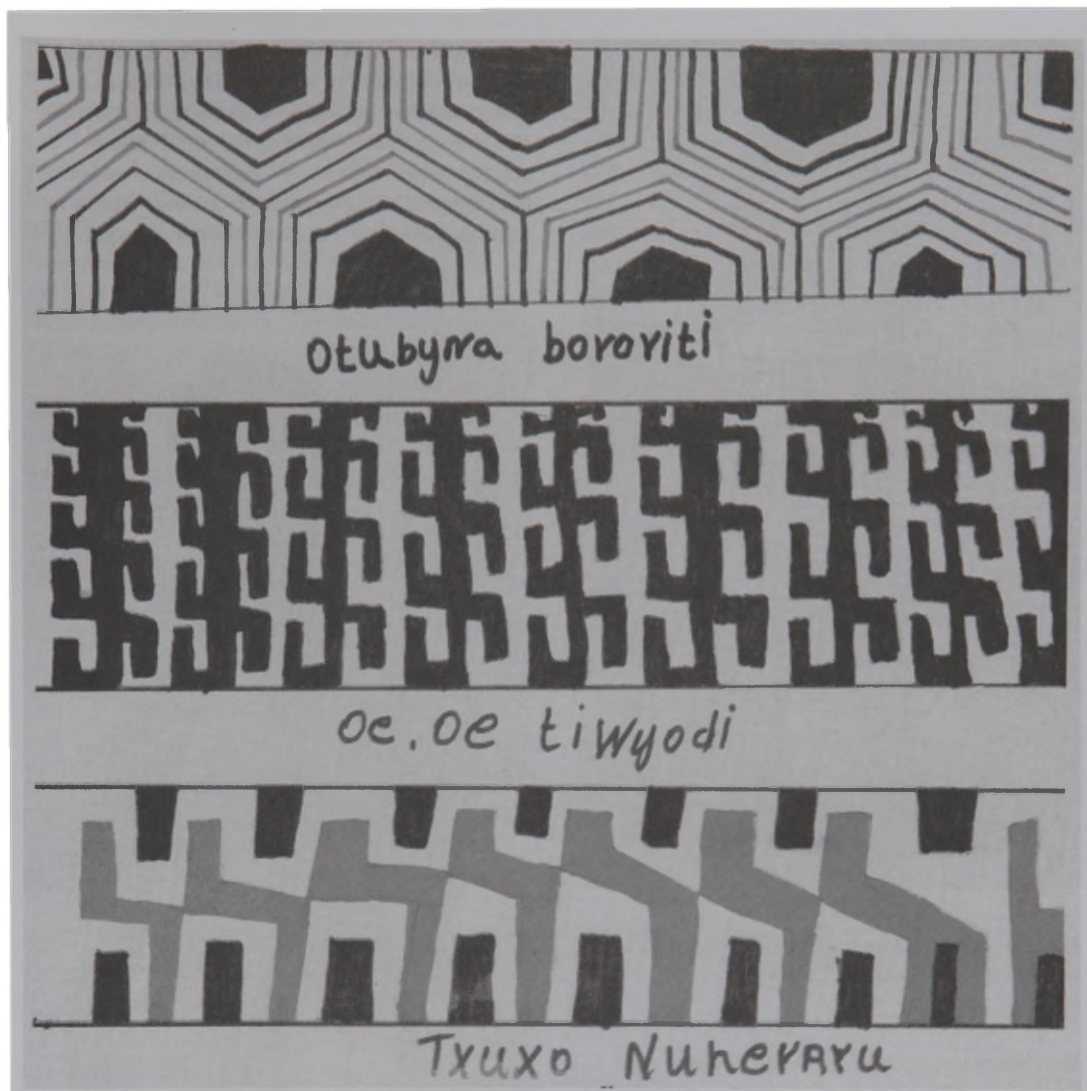


Fig. 12 – Alguns motivos tradicionais: a) casco de jaboti; b) gavião; c) rabo de quati. Ilustração Luiz Pereira Kurikalá Karajá.

traduzem o sistema cultural dos Karajá e das interferências ocorridas com os contatos com a sociedade global. Tal discussão traduz-se no objetivo geral deste estudo que é o de situar a relação entre tecnologia, arte e cultura, a fim de contribuir com algumas bases teóricas sobre a questão da organização social de populações indígenas

A proposta desta pesquisa é a de identificar e compreender as formas de organização do universo mágico-simbólico no contexto sócio-cultural Karajá. Verificar como elas se materializam sob a forma de

atributos culturais nas bonecas cerâmicas através da tatuagem tribal, da pintura corporal, dos adornos etc., e por que e com que objetivo existe tradicionalmente uma intensa produção desses artefatos.

A partir das evidências formais a serem obtidas, visa-se compreender no plano antropológico, o *nexus* dessa produção no contexto mágico-simbólico Karajá, lembrando a observação de Lévy Strauss, que: "o objeto tira a substância das propriedades invariantes que o pensamento mítico consegue extrair quando coloca em paralelo uma



Fig. 13 – Boneca com representação da asa do morcego. Foto Freddy Cantoni.

pluralidade de enunciados'. Assim, a análise da produção cerâmica pode apontar para um inventário da criação mítica Karajá, na medida em que se decifra o significado dos símbolos presentes nas suas formas artesanais e materiais.

Num primeiro momento de análise dos artefatos, buscamos tomar como base a coleta de fontes documentais: relatórios, monografias, dossiês etnográficos, que propiciam uma localização histórica do grupo Karajá, como também do contexto sócio cultural da produção das 'bonecas' buscando-se compreender como a área indígena se constitui historicamente e de que forma vem se organizando socialmente.

Partindo dos referenciais de contexto, torna-se possível a criação de um quadro auxiliar para a compreensão de como tal configuração vem sendo representada nas 'bonecas' ao longo do tempo.

Algumas evidências formais e estéticas, como a pintura corporal, os ornamentos, a forma e a matéria prima empregada nas cabeleiras, e outros elementos característicos da cultura Karajá, apontam a presença de uma linguagem visual que transmite informações relativas a um sistema de significação social. Há sinais nas bonecas que



Fig. 14 – Boneca com representação da asa do morcego. Foto Freddy Cantoni.

distinguem grupos, categorias de idade, sexo, situações cerimoniais, posição clânica, e as marcas tribais diferenciadoras de outros grupos.

Um exemplo interessante é a marca cultural – *omarury*, de dois pequenos círculos tatuados a fogo na face, logo abaixo dos olhos, representando o Sol e a Lua. Trata-se de uma marca que simboliza um dos mitos de origem relacionado à figura que ensinou os Karajá a pescar, caçar, fazer roça, construir canoa e fabricar a corda do arco. O grupo acredita que a vida e todas essas atividades cotidianas só são possíveis, graças ao sol, que foi concedido ao homem pelo urubu-rei, segundo relato mítico. Cabe observar que a figura do urubu também se encontra representada nos motivos gráficos que são transferidos nos artefatos e na pintura corporal.

Outro fato importante a se destacar é o efeito gerado pela atribuição do nome, dado por uma suposta similaridade ao conceito ocidental de ‘bonecas’. Por sua definição enquanto brinquedo de menina que imita uma forma humana, essa produção não despertou muito interesse aos estudiosos em investigar a dimensão simbólica no contexto da arte figurativa ou estatuária, a exemplo dos estudos das figuras africanas, que buscam em sua singularidade, seus significados étnicos mais amplos.

Este é um dos motivos que nos impede uma visão mais tangível da representação simbólica das bonecas Karajá, e perceber mais atentamente que elas vão para muito além do brinquedo.

CAMPOS, S.L. Karajá dolls: just a toy? *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 12: 233-248, 2002.

ABSTRACT: This article presents the initial reflections on the Karajá dolls, based on the hypothesis that they are more than a toy and that the painting and the adornments present in the handicraft production represent different aspects of the cultural organization, symbolizing the several plans of the cosmology of this group.

UNITERMS: Dolls – Body painting – Cosmology – Material culture.

Referências bibliográficas

- AYTAI, D.
1986 *O Karajá em seu universo*. São Paulo: *Revista do Museu Paulista*, n.s., XXXI: 42-55
- BALDUS, H.
1936 Licocós - As bonecas dos Carajás. Rio de Janeiro: *Revista Espelho*, dezembro. (xerox, s/p)
- CAMPOS, S.L.
1996 *O olhar antropológico: o índio brasileiro sob a visão de Harald Schultz*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- CHIARA, W.
1970 *Les Poupées de Indiens Karajá*. Paris: Tese de Doutorado, École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris.
- EHRENREICH, P.
1948 *Contribuições para a Etnologia do Brasil*. Tradução de Egon Schaden, São Paulo: *Revista do Museu Paulista*, n.s., 2: 7 -174
- FARIA, L.C.
1959 *A figura humana na arte dos índios Karajá*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Museu Nacional.
- LÉVI-STRAUSS, C.
1975 *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro.
1986 *A oleira ciumenta*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- LIMA, A.C.S.
1987 *Os museus de história natural e a construção do indigenismo: notas para uma sociologia das relações entre campo intelectual e campo político no Brasil*. São Paulo: *Revista de Antropologia*, 30/31/32, Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. (277-329)

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

RIBEIRO, B.

1988 *Dicionário do artesanato indígena*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp.

SIMÕES, M.F.

1992 *Cerâmica Karajá e outras notas etnográficas*. Goiânia: Ed. UCG/IGPA.

TAVEIRA, E.

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

VIDAL, L. (Org.)

1992 *Grafismo Indígena*. São Paulo: Studio Nobel/Edusp, FAPESP.

Recebido para publicação em 20 de novembro de 2002.