

CERÂMICA FIGURATIVA TEMÁTICA DOS ÍNDIOS KARAJÁ: DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA E ANÁLISE DE PEÇAS ETNOGRÁFICAS DA EXPOSIÇÃO PERMANENTE DO MAUFG

Maria Paulina Anna Antonia van de Wiel de Barros
Prof. adjunto da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás

RESUMO

Neste trabalho fizemos a análise da boneca Karajá, um tipo de cerâmica figurativa temática, produzida pelas mulheres dessa etnia, por meio da leitura das informações visuais nela contidas, transpondo uma linguagem visual para uma linguagem verbal, observando estilo, forma, tema e simbologia, representados em sua modelagem e decoração, além de documentação fotográfica. A pesquisa foi feita sobre corpus-amostragem de peças etnográficas que fazem parte da 'Exposição Permanente' do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás e representam cenas dos ciclos da vida relacionados à estrutura social do povo Karajá.

Palavras-chave: cerâmica, museu, boneca Karajá, informações visuais.

ABSTRACT

In this work, we have analyzed the Karajá's doll, a type of thematic figurative potteries, produced by women of the Karajá society, by means of the reading of detected visual observing style, shape, theme and symbology, represented in its modelling and decoration; as well as in its photographic documentation. The research was done upon sample-corpora of ethnographic pieces permanently exposed to public visits of the Anthropologic Museum of the Federal University of Goiás. These objects represent scenes of life cycles related to the social structure of the Karajá nation.

Key words: ceramic, museum, Karajá's doll, visual information.

INTRODUÇÃO

O Museu Antropológico é um órgão suplementar da Universidade Federal de Goiás, vinculado administrativamente à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. É destinado à realização de pesquisa científica antropológica interdisciplinar, da qual decorre seu patrimônio, que, conseqüentemente, demanda ações de inventário, documentação, conservação, preservação e segurança, além da comunicação de suas atividades por meio de publicações científicas, de ações educativo-culturais e de recursos expográficos, divulgando o conhecimento das culturas regionais de uma maneira acessível, lúdica e responsável, integrando a comunidade acadêmica à comunidade em geral.

De acordo com Fonseca, para que um bem material justifique sua preservação e conservação, lhe são atribuídos valores intrínsecos

em função de determinadas relações entre atores sociais, sendo portanto, indispensável levar em consideração o processo de produção, de reprodução, de apropriação e de reelaboração desses valores enquanto processo de produção simbólica e enquanto prática social. (1997, 36)

O Prof. Acary de Passos Oliveira, um dos fundadores do museu, promoveu a coleta de licocós, ritxòòs ou litjokôs, mais conhecidas como bonecas Karajá, por certa semelhança ao brinquedo, que, para Ribeiro (1983: 61), são a mais bela representação da figura humana alcançada pelos índios do Brasil. O conjunto perfaz 1434 pequenas figuras em argila e cerâmica.

A boneca é confeccionada pelas mulheres da etnia Karajá - grupo indígena brasileiro, instalado na região Centro-Oeste, às margens do rio Araguaia -, que lhes imprimem três elementos básicos: a forma, o conteúdo e a função, sujeitos a processos evolutivos, no decorrer do tempo. Era um utensílio lúdico-pedagógico, que desempenhava um importante papel na socialização das crianças: brincando, observavam sua confecção e aprendiam a cultura de seu povo.

Após a segunda metade do século XX, as escultoras renovaram sua execução, e lhes deram nova destinação, a venda. Faria (1959: 5), denomina de fase antiga e moderna as duas formas, feitas antes e após os contatos com a sociedade envolvente. Já Fenelon Costa (1978: 53) as chama de estilo simbólico e realista, usando tais termos segundo definição de Franz Boas.

A opção sobre o corpus-amostragem desta pesquisa recaiu sobre seis peças que representam cenas de ciclos da vida dos Karajá, e fazem parte da 'Exposição Permanente' do museu, que consta, em sua totalidade, de 54 estatuetas, todas pertencentes à fase moderna. Para sua leitura e análise consultamos as fichas com os dados sobre as peças: o registro geral, a origem étnica, o nome, a denominação indígena, sua identificação na exposição e o processo de aquisição (data, modo, origem geográfica e nome do coletor).

Fotografamos, mensuramos e pesamos as estatuetas. A abordagem utilizada para sua análise, alicerçada em pesquisa de natureza bibliográfica, foi configurada a partir da observação direta dos elementos que a organizam, por uma leitura iconográfica e de uma reflexão acerca do estilo, da forma, do tema e da simbologia, adotando-se o enquadramento conceptual de Panofsky (1988 19-28), que se sedimenta em três níveis de significados da imagem:

1º) Conteúdo temático primário. É subdividido em factual, revelado pela análise detalhada das formas puras, e expressivo, que consiste na percepção dos sentimentos que estas figuras nos transmitem.

2º) Conteúdo secundário. É relacionada com temas ou conceitos manifestados por imagens, histórias e alegorias. Esses dois níveis são de caráter extrínseco.

3º) Significado intrínseco ou conteúdo da obra. É percebido analisando-se os pressupostos que revelam a atitude básica de uma nação, uma época, uma classe, uma crença filosófica ou religiosa, assumidos inconscientemente por um indivíduo e condensados numa obra. Essas normas de conduta se exprimem pelo método da composição, e se esclarecem pelo seu significado iconográfico. Concebendo as imagens, as histórias e as alegorias como manifestações de princípios fundamentais, cumpre-nos interpretá-los como valores simbólicos. Nesse estágio, a análise é movente de ações que podem revelar uma proliferação de símbolos. É essencial averiguar-se o significado de cada um e sua posição em relação aos outros na estrutura total do objeto, em função das relações existentes entre os elementos que o compõem, e depende de conhecimentos que pressupõem familiaridade com temas e conceitos específicos, tal como foram transmitidos por escrito, ou pela tradição oral.

Para a interpretação desta fase, optamos por uma abordagem interdisciplinar; a história cultural dos Karajá e a semiótica, com contribuições que privilegiassem a linha de Peirce e Lúcia Santaella, o que nos possibilitou o entendimento da linguagem dos signos, no sentido de desvendar o significado das produções simbólicas, permitindo compreender as relações das representações não verbais de comunicação entre o produtor e o receptor.

O conhecimento sobre os rituais, as lendas, os mitos e as estórias, adquirido por fontes literárias, abriu caminho para a compreensão da cultura dos Karajá, e possibilitou elaborar uma leitura de segundo grau, interpretando as representações dos temas desenvolvidos na cerâmica estudada.

Embora os três níveis de análise pareçam indicar esferas independentes de significado, se referem à obra como um todo, daí que, quando trabalhamos, os métodos misturam-se entre si, num processo orgânico e indivisível.

Quanto à análise dos padrões pintados sobre as figuras humanas representadas na cerâmica, recorreremos à sistematização desenvolvida por Fenelon Costa (1978: 115-120). Pelo exame dos desenhos, em que leva em conta as propriedades estruturais das formas e dados obtidos por informantes, a pesquisadora estabeleceu-lhes a nomenclatura, dividindo-os em três grupos.

No primeiro grupo a designação é dada pelas características formais do desenho; no segundo, a preocupação é com as imagens representativas; e, no terceiro, com a região corporal sobre a qual são aplicados. Esses grupos, na verdade, se interpenetram; assim, os nomes de alguns padrões do segundo grupo sugerem o aspecto formal e também sua localização no portador.

Quanto às palavras em léxico Karajá, usamos a grafia proposta por David Fortune (1973). No que diz respeito às diferenças fonológicas, usamos um sinal diacrítico sobre as vogais que, geralmente, recai sobre a última sílaba do item lexical. O som dessas letras corresponde a:

‘À’ - vogal central baixa, aberta, não arredondada, oral;

‘H’ - consoante fricativa, glotal, surda, com som de ‘h’, como na palavra ‘house’ em inglês;

‘J’ – com som equivalente ao alofone africado, palato-alveolar, sonoro, com som de ‘d’, como no nome ‘Djanira’;

‘K’ – consoante oclusiva, velar, surda, com som de ‘c’, como na palavra ‘canoa’;

‘Ò’ – vogal posterior média, aberta, arredondada, oral, como na palavra ‘órfão’;

‘TX’ – grupo consonantal africado, pré-palatal, surdo, com som equivalente à variante alofônica dental africada ‘t’, como na palavra ‘tia’ de pronúncia carioca;

‘Ù’ – vogal posterior alta, fechada, arredondada, oral, como na palavra ‘sul’;

‘W’ – semivogal posterior alta, fechada arredondada, oral, equivalente foneticamente à vogal ‘u’, como no etnônimo brasílico ‘windsurf’; e

‘Y’ – correspondente ao ‘ã’, como na palavra amanhã.

Os Karajá estabelecem uma divisão social rígida entre os sexos, definindo socialmente as atividades de ambos, conforme previstas nos mitos. Dentre as expressões materiais de arte ou de técnicas artesanais, algumas são específicas da cultura Karajá, como a cerâmica figurativa temática,

confeccionada pelas mulheres, atividade importante por sua utilização na aldeia e por sua comercialização com a sociedade envolvente, freqüentemente, a única fonte de renda que permite o consumo de bens não produzidos dentro da comunidade.

A CERÂMICA FIGURATIVA TEMÁTICA

Segundo a mitologia, uma jovem mãe Karajá, não tendo um brinquedo para sua filha, confeccionou para ela o primeiro licocó, em cera de abelha. Como fosse inadequado para um brinquedo infantil, providenciou outra matéria-prima mais consistente chegando à boneca de barro. (SIMÕES, 1992: 16)

A partir daí, as mulheres passaram a fazer a boneca de argila por puro deleite para servir de brinquedo aos filhos, representando nelas fatos ligados à sua existência, expressando como percebem a natureza que as envolve e como imaginam os seres sobrenaturais que as perturbam. Numa linguagem visual, a boneca é um veículo de comunicação social repleto de mensagens.

Sua execução compreende um conjunto de técnicas e a utilização de determinadas matérias-primas. Para sua modelagem, a escultora senta-se sobre uma esteira com uma bola de argila nas mãos, tendo a seu lado uma vasilha com água. Vai dando forma ao corpo da boneca adicionando-lhe a cabeça, membros e utensílios, os quais são colocados semi-esculpidos. Com os dedos umedecidos vai retocando a peça até alcançar o efeito desejado.

Prontas, as bonecas são deixadas a secar ao sol. No período das chuvas, ficam dentro da maloca, próximas ao fogo. Quando totalmente secas, são colocadas ao redor das chamas, e, aquecidas de um lado, são viradas, sempre escoradas por pedaços de madeira ou barro, ficando à distância de um palmo do chão, para que recebam calor por igual, sendo aproximadas cada vez mais da fogueira. As oleiras cospem na peça, e, pelo chiar da saliva, conhecem seu grau de aquecimento; sobre e sob elas colocam, então, achas de lenha acesas, deixando-as inteiramente envolvidas pelas labaredas, para que recebam calor uniforme. As peças permanecem queimando por uma a duas horas, dependendo do seu tamanho, e, à medida que esquentam, mudam de cor, chegando à incandescência, ocasião em que são retiradas do fogo e deixadas ao ar livre, para esfriarem lentamente. (SIMÕES, 1992: 20-21)

Após a queima segue-se a pintura, que consiste na execução de padrões abstratos ou de figurações estilizadas. Um dos processos mais utilizados consiste em traçar figuras geométricas, combinadas e recombinadas, de modo a criarem um padrão chamado grega, que, por sua simetria e ritmo, reproduz metonimicamente os elementos definidores dos motivos que representam. Seu conteúdo semântico está relacionado a elementos da fauna: a forma da cobra é sugerida por sua sinuosidade zigzagueante; do quelônio, pelas manchas quadriculares do seu casco; da onça, pelas manchas da pele; e do peixe, por formas losangulares. É raro representam vegetais, formas relacionadas a acidentes geográficos, à ação, ou a objetos de uso cotidiano.

Ao pintar a boneca as oleiras imitam a pintura corporal usada pelo seu povo, adaptando os padrões gráficos ao seu campo formal, com soluções destinadas à sua incorporação nas formas modeladas. Boas (1947: 142), analisando modificações de padrões ornamentais, afirma que uma das causas é a necessidade de apropriar o conteúdo ao continente, pois *não é freqüente que o artista se satisfaça em representar parte de seu tema e cortá-lo onde termina o campo decorativo*. Iniciam o desenho com tinta preta de carvão, adicionada a um mordente que serve para fixar a cor. Depois de seca, usam o vermelho de urucum, que esmaece rapidamente, acabando por desaparecer.

Na ornamentação da figura humana, às vezes colocam-lhe adornos plumários e adereços cotidianos ou rituais, definidores da condição etária, sexual (na mulher uma tanga de líber ou de outro material), social e étnica.

A boneca está tão ligada ao contexto cultural da tribo que todos os contatos, pacíficos ou não, e trocas comerciais não foram capazes de favorecer sua imitação ou difusão entre grupos de estesia diferente. Nela a ceramista expressa, por meio de uma linguagem visual descritiva, as tradições orais arraigadas no consciente coletivo, dando forma a um modelo cultural.

Com sua produção para a venda, a boneca Karajá, que tinha apenas uma função lúdico-pedagógica, passou a ter, também, uma função econômica. Exigências do mercado, sobretudo expectativas do comprador, concorreram para que as ceramistas lhes efetuassem modificações.

As bonecas da fase antiga restringem-se a figuras antropomorfas estáticas, altamente estilizadas, com contornos simples, obedecendo a um

cânone representativo de formas globulares e cônicas que lhes conferem um aspecto esteatopígico, a região glútea hipertrófica, e esteatomérico, um volume desproporcional nas coxas. Elaboradas em barro cru não apresentam braços ou os têm colados ao corpo, as nádegas, coxas e pernas são arredondadas, ou as pernas diferenciam-se das coxas por um estrangulamento.

Nas bonecas da fase moderna constatamos inovações na decoração, na função, na forma e na técnica. Quanto à decoração, verificamos a policromia e o uso de tintas químicas, quanto à função, de lúdico-pedagógica, passou também a econômica, e, quanto à forma, tivemos a mudança estilística, a figura humana é tratada com liberdade e realismo adquirindo linhas dinâmicas. Concernente à ampliação temática, possibilitada por uma alteração técnica, a queima, as escultoras passaram a modelar, além da figura humana, animais e figuras agrupadas, com que representam cenas da vida cotidiana na aldeia.

CENAS DE CICLOS DA VIDA

1. Trabalho de parto - *Registro geral*: n. 70.01.172

Descrição. Dimensões: comprimento - 22.3 cm; profundidade - 11.9 cm; altura - 19.3 cm. Peso: 1580 g. Grupo cênico composto por três mulheres enfileiradas sobre uma pequena bandeja. A da esquerda (figura um) está sentada com o membro inferior direito fletido, face lateral apoiada na bandeja e a face plantar na face medial da coxa esquerda; o esquerdo está flexionado e tem a face medial também apoiada na bandeja; tem as mãos nas laterais dos quadris da figura do meio (dois), confrontado-se às suas costas. A figura dois e a da direita (figura três) estão com os membros inferiores flexionados, face anterior das pernas apoiadas na bandeja. A figura dois está com os braços esticados, tendo as mãos sobre os joelhos, e apresenta na região abdominal um volume acentuado, que evidencia a gravidez. A figura três está com as mãos sobre a barriga da gestante, com a qual se posiciona frente a frente.

Decoração: as três figuras femininas têm as cabeleiras totalmente pintadas; olhos e bocas assinalados com pequenos sulcos horizontais; e, nas regiões infra-orbitárias, o contorno de um pequeno círculo, o *omarurà*. A figura um apresenta sobre toda a extensão da região mandibular o traçado de um 'V' em linha dupla fechada, sobreposto e tangenciado em seu vértice por um

pequeno triângulo sólido. Os braços e antebraços são contornados por uma linha e os cotovelos por uma faixa larga. Tem na parte superior dos braços, em sentido horizontal, um desenho formado por uma linha dupla horizontal hachurada perpendicularmente, que se prolonga sobre a região peitoral, faz uma curva e desce paralelamente sobre o abdome até a região umbilical. Nas faces laterais das coxas, prolongando-se horizontalmente sobre os flancos e a parte mediana dos glúteos, apresenta o padrão koékoéitidi. Na face lateral da perna esquerda, em sentido longitudinal, tem um retângulo com pontos inclusos. A figura dois apresenta sobre toda a extensão da região mandibular o traçado de um 'V' em linha dupla, preenchido em preto entre as linhas nasogenianas. Os braços e antebraços são contornados por uma linha dupla, ligadas por uma cruz vazada originada pelo traçado de uma linha dupla quebrada em ângulo reto, preenchida por hachuras oblíquas, em imagem especular vertical e horizontal. Tem sobre o lado esquerdo do abdome uma linha dupla fechada, com pontos inclusos, em forma de 'L', repetida do lado direito em imagem especular. Nas faces laterais das coxas, prolongando-se horizontalmente sobre os flancos e os glúteos, e unindo-se na região sacral, apresenta o padrão koékoéitidi. A figura três apresenta sob as maxilas, em sentido horizontal, o traçado de uma linha dupla fechada, que quebra em ângulo, e desce em sentido vertical sobre a linha nasogeniana. Os braços e antebraços são contornados por uma linha e os cotovelos por uma faixa larga. Contornando a parte superior e medial dos seios, e descendo paralelamente sobre o abdome até a região umbilical, há uma linha dupla fechada, hachurada obliquamente. Nas faces ântero-laterais das coxas, prolongando-se horizontalmente sobre os flancos e a parte mediana dos glúteos, apresenta o padrão koékoéitidi. A pintura foi feita na cor preta.

2. Parto - *Registro geral*: n. 79.01.130

Descrição. Dimensões: comprimento - 10.2 cm; profundidade - 15.9 cm; altura - 11.7 cm. Peso: 400 g. Duas mulheres, parteira e parturiente, a primeira sentada e a outra reclinada no chão. A parteira está com o membro inferior esquerdo fletido, face plantar apoiada no chão, e o direito flexionado, face lateral encostada no chão. Com o membro superior esquerdo envolve a parturiente por sobre o ombro e toca-lhe a região peitoral com a mão esquerda,

e a barriga com a direita. A parturiente está reclinada, com os membros inferiores fletidos, a região glútea e os calcanhares apoiados no chão, e a nuca próxima ao braço esquerdo da parteira. Apóia a mão esquerda sobre a face anterior da coxa esquerda, e, com a direita, segura o ombro direito da parteira.

Decoração: as duas figuras femininas têm as cabeleiras totalmente pintadas; olhos e bocas assinalados por pequenos sulcos horizontais; e, nas regiões infra-orbitárias, o contorno de um pequeno círculo, o *omarurá*, em preto. A parturiente tem as regiões orbitárias e nasal, pintadas em vermelho, um padrão chamado *koburé* ou *ruburé*. A parturiente tem os antebraços contornados por uma larga faixa pintada na cor vermelha limitada na altura dos cotovelos e dos punhos por uma saliência representando um ornamento tecido em algodão, o *dexi*; os braços direito e esquerdo contornados por linhas pretas, tendo este último uma mancha vermelha na parte superior. Sobre a região epigástrica apresenta um triângulo vermelho com a base sobre os seios, o vértice pouco acima do umbigo, e as laterais contornadas por uma linha dupla fechada preta. Nos joelhos, o *mnálubú*; nas pernas, listas pretas horizontais; no tornozelo direito, uma faixa vermelha; e, nas faces ântero-laterais das coxas, um triângulo linear preto com a base paralela aos joelhos. A parteira tem os braços e antebraços contornados por uma larga faixa vermelha e entre essas faixas, listas pretas. Tem nos joelhos o padrão *mnálubú*; na perna esquerda, uma lista horizontal preta; no tornozelo esquerdo, uma faixa vermelha que se estende sobre o calcanhar e o dorso do pé; nas faces laterais das coxas, contornando os quadris até a região mediana dos glúteos, um retângulo em sentido longitudinal, hachurado perpendicularmente, em preto.

3. Amamentação - *Registro geral*: n. 70.01.165

Descrição. Dimensões: comprimento - 9.9 cm; profundidade - 9.9 cm; altura - 15.1 cm. Peso: 390 g. Composição de uma mulher com uma criança representando mãe e filho. A mulher está sentada no chão com o membro inferior direito flexionado, face lateral encostada no chão e face plantar tocando a face posterior da coxa esquerda. O membro inferior esquerdo está fletido, com a face plantar apoiada no chão. Mantém a mão esquerda sobre o joelho esquerdo e com o membro superior direito enlaça a cintura da criança sentada sobre a face ântero-medial de sua coxa direita com os pezinhos apoiados na

face medial de sua perna direita. A criança está com a mão direita sobre o punho direito da mãe e a esquerda sobre o seu seio direito.

Decoração: a figura feminina tem a cabeleira totalmente preta; nas regiões infra-orbitárias, o contorno de um pequeno círculo preto, o *omarurà*; e os olhos e a boca marcados por pequenos sulcos horizontais. Sobre a face, há um padrão configurado por uma linha horizontal, que passa na altura da comissura labial, ligando as regiões pré-auriculares; um triângulo sólido preto, cuja base está sob a boca e o vértice sobre a protuberância mentoniana; e uma linha contornando-os na parte inferior. Sobre a região orbitária, uma faixa vermelha, o padrão *koburé*. A região peitoral foi coberta com tinta vermelha que se estende lateralmente pela parte superior dos braços, contornando-os. Limitando este campo, há uma linha dupla e uma larga faixa preta; nos antebraços, uma larga faixa vermelha. No punho esquerdo, um triângulo sólido com a base voltada para os dedos, e a face posterior da mão, em preto. Sobre os seios, acompanhando-lhes a forma, apresenta uma linha dupla, no sentido horizontal. Entre os seios há um pequeno traço horizontal, de cujo meio e extremidades saem linhas que terminam na região peri-umbilical; a do centro finda com um triângulo sólido e as laterais acompanham a forma numa relação paralela. Esse desenho, uma variante do padrão *raradié III*, remete a uma ave, e é contornado por uma faixa vermelha que, em sua parte superior, curva-se e tangencia a linha traçada sobre os seios, cujos mamilos e auréolas foram pintados em preto. Em sentido vertical, nas faces ântero-laterais das coxas, curvando-se e passando horizontalmente sobre os flancos, os glúteos, e se unindo sobre o sacro, há um retângulo cortado transversalmente por linhas duplas, hachuradas perpendicularmente, intercaladas com espaços. O desenho foi contornado por uma faixa vermelha. As pernas foram circundadas com três linhas horizontais ladeadas por faixas vermelhas; as inferiores cobrem também os calcanhares e os dorsos dos pés. A criança tem o cabelo totalmente pintado e os olhos assinalados por pontos, em preto. Sobre o nariz, o padrão *koburé*, em vermelho. Na região abdominal, quatro linhas que se entrecruzam obliquamente, duas a duas, formando um losango no centro. A linha superior direita prolonga-se horizontalmente pela face ântero-lateral do braço. Na face lateral do membro superior direito, uma faixa vermelha que se estende por

sobre as escápulas. Na face lateral dos membros inferiores, uma faixa vermelha em sentido vertical. Toda a pintura linear foi feita na cor preta.

4. Maternação - *Registro geral*: n. 79.01.100

Descrição. Dimensões: comprimento - 9.1 cm; profundidade - 9.1 cm; altura - 12.5 cm. Peso: 270 g. Composição de uma mulher com criança representando mãe e filho. A mãe está sentada no chão com o membro inferior esquerdo flexionado, face lateral apoiada no chão, face plantar tocando a face posterior da coxa direita, e o direito fletido, com a face posterior no chão. Com o membro superior direito enlaça o filho sentado sobre sua coxa direita, e com a mão esquerda segura uma cumbuca apoiada sobre o joelho esquerdo da criança, que mantém a mão direita sobre a borda da vasilha e a esquerda junto à boca.

Decoração: a figura feminina apresenta a cabeleira totalmente preta; pequenos sulcos horizontais assinalando os olhos e a boca; e, nas regiões infra-orbitárias, o contornado de um pequeno círculo preto, o omarurà. Sobre as regiões orbitárias e o nariz, o padrão koburé. Sobre o mento há um motivo configurado por um triângulo sólido com a base sob a comissura labial e o vértice na protuberância mentoniana; de cada uma das extremidades da base sai uma linha oblíqua formando um ziguezague com as laterais do triângulo, em preto. Próxima às axilas, há uma linha dupla com pontos inclusos que contorna a parte superior e medial dos seios, e sobre o abdome, descem paralelas, separadas por uma faixa vermelha até pouco abaixo do umbigo. Limitando este desenho, sobre os flancos, há zonas vermelhas, que, em sua parte superior, estendem-se, formando uma faixa que contorna a parte superior dos braços. Abaixo desta faixa, há uma linha e uma larga faixa preta; nos antebraços, uma linha e uma larga faixa vermelha. Em sentido vertical, sobre as faces ântero-laterais das coxas, começando numa linha que as circula pouco acima dos joelhos, passando horizontalmente sobre os flancos até a parte mediana dos glúteos, há uma linha dupla hachurada perpendicularmente, limitada distalmente por uma faixa vermelha. Medialmente há uma faixa vermelha, mas só sobre a coxa esquerda. Nos joelhos, o padrão mnálubú. Contornando as pernas, uma linha preta e uma faixa vermelha que também cobre os calcanhares e os dorsos dos pés. A criança tem o cabelo pintado de

preto; o nariz de vermelho; e os olhos são assinalados por orifícios. Nos punhos, uma faixa vermelha.

5. Figura cultural feminina - *Registro geral*: n. 70.01.174

Descrição. Dimensões: comprimento - 20.8 cm; profundidade - 25.3 cm; altura - 32.1 cm. Peso: 3350 g. Mulher sentada no chão com os membros inferiores entreabertos estirados, e com as mãos sobre as faces anteriores das coxas.

Decoração: a figura feminina tem a cabeleira totalmente preta; os olhos e a boca assinalados por pequenos sulcos horizontais; nas regiões infra-orbitárias, o contorno de um pequeno círculo preto, o *omarurà*; e, sobre as faces, o padrão *idiósemõ*, estruturado por linhas duplas horizontais que se iniciam nas regiões pré-auriculares, quebrando em ângulo nas extremidades da comissura labial e descendo sobre as linhas nasogenianas, em preto. Sobre cada região orbitária há uma faixa vermelha. Tem os braços pintados com o motivo *axikólubú*, e os antebraços contornados por uma larga faixa vermelha com saliências modeladas nas extremidades, na altura dos cotovelos e dos punhos, representando um ornamento tecido em cordões de algodão, o *dexi*; e, sobre a face posterior da mão esquerda, uma linha preta em sentido horizontal. A face anterior do tronco foi pintada em vermelho, e, sobre ela, há, em sentido vertical, uma grega chamada *odjudjúreti*, hachurada obliquamente, cercada por uma linha dupla quebrada em dois ângulos, em forma de 'U' invertido. Os membros inferiores foram pintados em vermelho, com exceção das faces plantares: à esquerda, há um pequeno retângulo sólido preto, e, a parte, à direita, foi totalmente pintada em preto. Nas faces ântero-laterais das coxas, o padrão *koékoétidi*, hachurado obliquamente, cercado por uma linha dupla pelo lado medial e inferior; e, nas pernas, o padrão *itikólubú*, feito de faixas pretas. Porta vários adornos: brincos plumários vermelhos com o formato de uma flor de hibisco, o *kueju*; um colar de franjas presas a um fio torcido que lhe serve de suporte, feito de fibras de origem vegetal, e jarreteiras de cordões de algodão cru amarradas sobre os joelhos. Veste um encacho feito de palha de milho.

6. Figura cultural masculina - *Registro geral*: n. 70.01.156

Descrição. Dimensões: comprimento - 16.4 cm; profundidade - 25.8 cm; altura - 28.6cm. Peso: 2400 g. Homem sentado no chão com os membros

inferiores entreabertos estirados, com as mãos sobre as faces anteriores das coxas.

Decoração: a figura masculina tem a cabeleira totalmente preta; os olhos e a boca assinalados por pequenos sulcos horizontais; nas regiões infra-orbitárias, o contorno de um pequeno círculo preto, o *omarurà*; e, sobre as faces, o padrão *idiósemõ*, estruturado por linhas duplas horizontais que se iniciam nas regiões pré-auriculares, quebrando em ângulo nas extremidades da comissura labial, descendo sobre a linha nasogeniana, e, sobre o mento, uma forma oval sólida, em preto. Sobre as regiões orbitárias, tem uma faixa vermelha, o *koburé*. Os antebraços são contornados por uma larga faixa vermelha com saliências modeladas nas extremidades, na altura dos cotovelos e dos punhos, representando um ornamento tecido em cordões de algodão, o *dexi*. Tangenciando a parte superior da faixa, há uma linha preta. Sobre a região peitoral, o padrão *ixálubú*, sobreposto por uma faixa vermelha e subposto por uma linha dupla preta. Sobre os flancos, começando abaixo do busto e continuando sobre as faces ântero-laterais das coxas, há, em sentido vertical, uma grega chamada *koékoé*, hachurada obliquamente, cercada por uma linha dupla quebrada em dois ângulos, em forma de 'U'. O tronco e os membros inferiores foram pintados em vermelho, com exceção das faces plantares, que o foram em preto. Nas pernas, o padrão *itíólubú*, feito de faixas pretas. Porta vários adornos: brincos plumários vermelhos com o formato de uma flor de hibisco, o *kueju*; um colar constante de franjas presas a um fio torcido que lhe serve de suporte, feito de fibras de origem vegetal; e jarreteiras de cordões de algodão cru amarradas sobre os joelhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho analisamos as dimensões patrimoniais da cultura Karajá a partir da interlocução de categorias analíticas como a ressonância, a materialidade e a subjetividade. Enquanto Corsino (2000) destaca a importância de se identificar e documentar bens culturais para atender o processo de reconhecimento de bens representativos da diversidade e pluralidade culturais de grupos formadores da sociedade, Meneses (1997: 3) afirma que a materialidade está assinalada pela *simples durabilidade do objeto*, e por isso *ele costuma ultrapassar a vida de seus produtores e usuários*

originais, e, [se torna] apto a expressar o passado, cumprindo o papel comunicativo do patrimônio como produtor e interlocutor de culturas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOAS, Franz. *El Arte Primitivo*. México/Buenos Aires: Cultura Económica, 1947.
- CORSINO, Célia M. Apresentação. In: *Inventário Nacional de Referências Culturais*. Brasília: IPHAN, 2000.
- FARIA, Luís de Castro. A Figura Humana na Arte dos Índios Karajá. *Boletim do Museu Nacional*. UFRJ, Rio de Janeiro, n.26, 1959.
- FENELON COSTA, M. Heloísa. *A Arte e o Artista na Sociedade Karajá*. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.
- FONSECA, Maria Cecília L. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, IPHAN/MINC, 1997.
- FORTUNE, David Lee. *Gramática Karajá: um Estudo Preliminar em Forma Transformacional*. Brasília: Summer Institute of Linguistics, 1973.
- MENESES, Ulpiano T. B. Memória e Cultura Material: documentos pessoais no espaço público. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. n. 24. 1998
- PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. 2ª ed. Lisboa: Estampa, 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.
- SIMÕES, Mário F. *Cerâmica Karajá e outras Notas Etnográficas*. Goiânia: UCG, 1992.

A autora é doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica / SP, mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes / USP e graduada em Artes Visuais pelo Instituto de Artes / UFG. Professora na Graduação e Coordenadora do Trabalho de Conclusão de Curso na Faculdade de Artes Visuais / UFG. E-mail: mbarros@fav.ufg.br