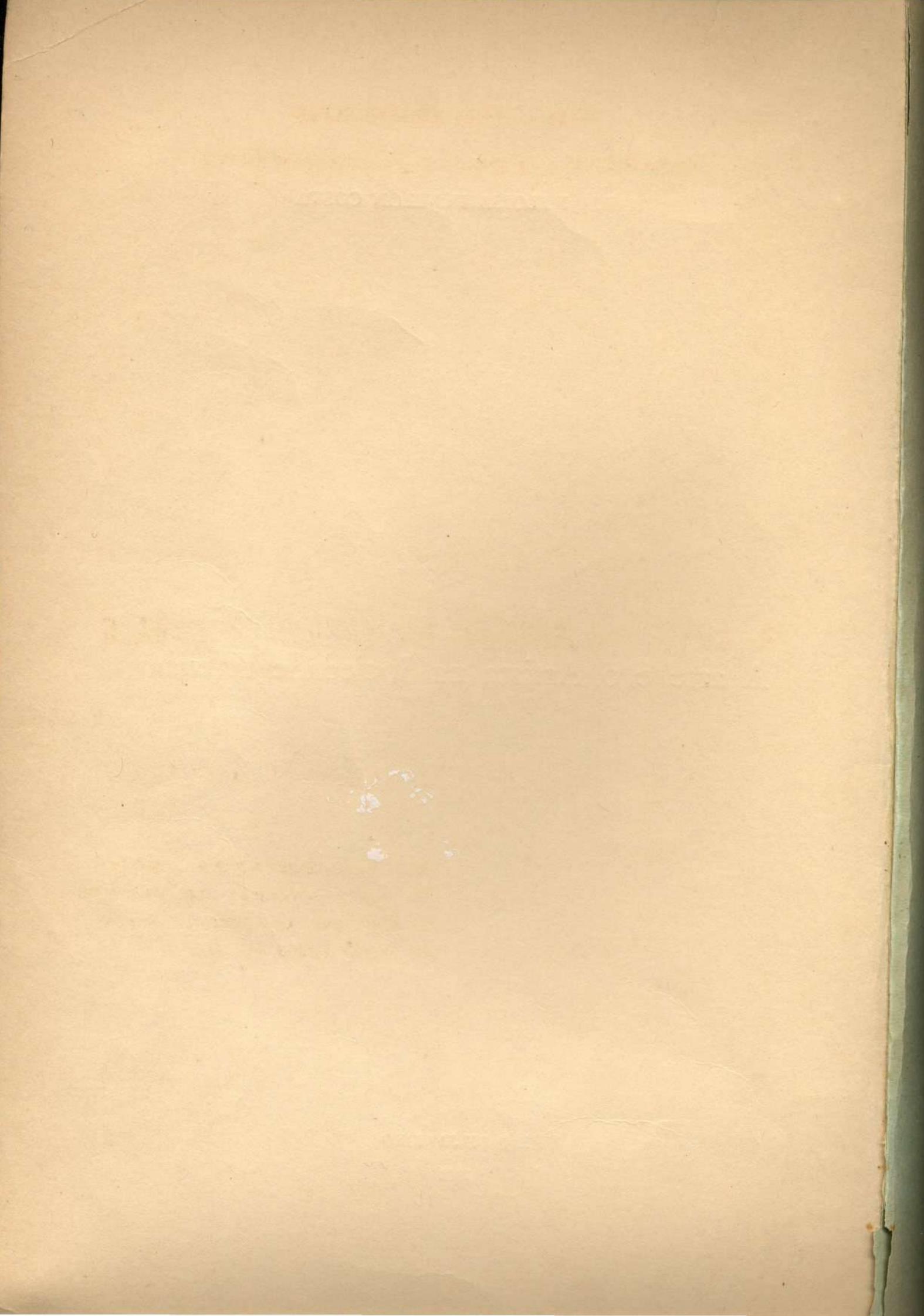


MARIA HELOISA FÉNELON COSTA

A arte e o Artista na Sociedade Karajá

RIO DE JANEIRO

1968



MARIA HELOISA FÉNELON COSTA

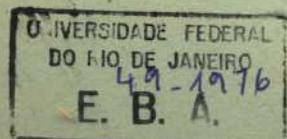
Pesquisadora em Antropologia do Museu Nacional (UFRJ)

A ARTE E O ARTISTA NA SOCIEDADE KARAJA

Tese apresentada para concurso
de Livre Docência na cadeira
de História de Arte da Escola
de Belas Artes (UFRJ).

Rio-de-Janeiro
1968

1968



Dedico este trabalho a meus pais.

Desejo também expressar a minha gratidão para com algumas pessoas que, indiretamente, através do necessário estímulo dispensado, contribuiram para que este trabalho fosse concluído:

Abelardo Zaluar, com quem entrei em 1966-1967 profícias discussões sobre problemas relativos ao estudo comparativo das manifestações artísticas socialmente condicionadas, e que muito me auxiliou com sua inteligência e sensibilidade.

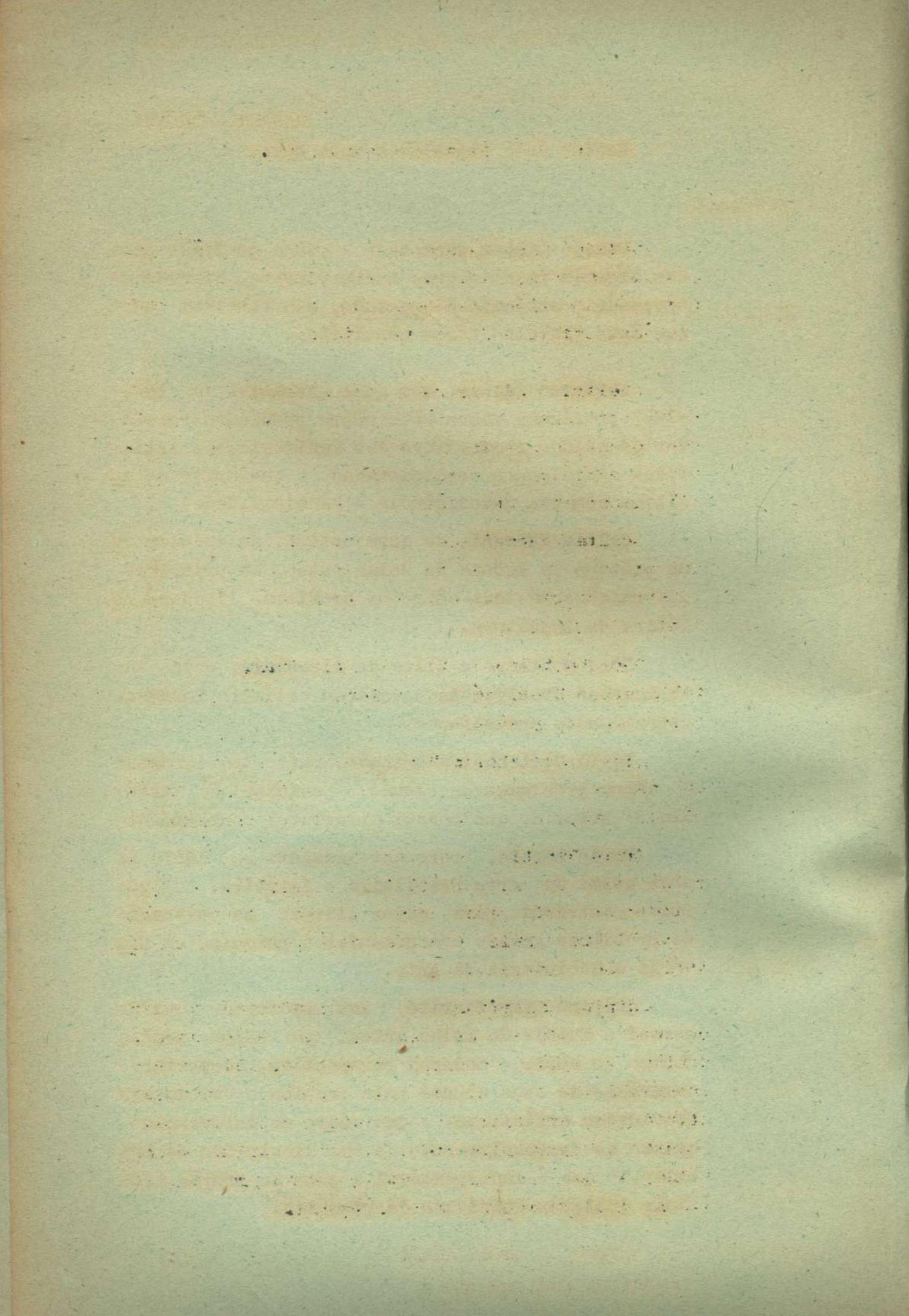
Celita Vaccani, de quem obtive, ao iniciar meus estudos na Escola de Belas Artes, as primeiras informações básicas sobre os problemas ligados à estética da Escultura.

Dora Monteiro e Silva de Alcantara, cujas inteligentes observações e valioso estímulo foram-me extremamente proveitosos.

Ecyla Castanheira Brandão, muito bem informada sobre problemas de estudo e pesquisa da História da Arte, de que possui apreciável conhecimento.

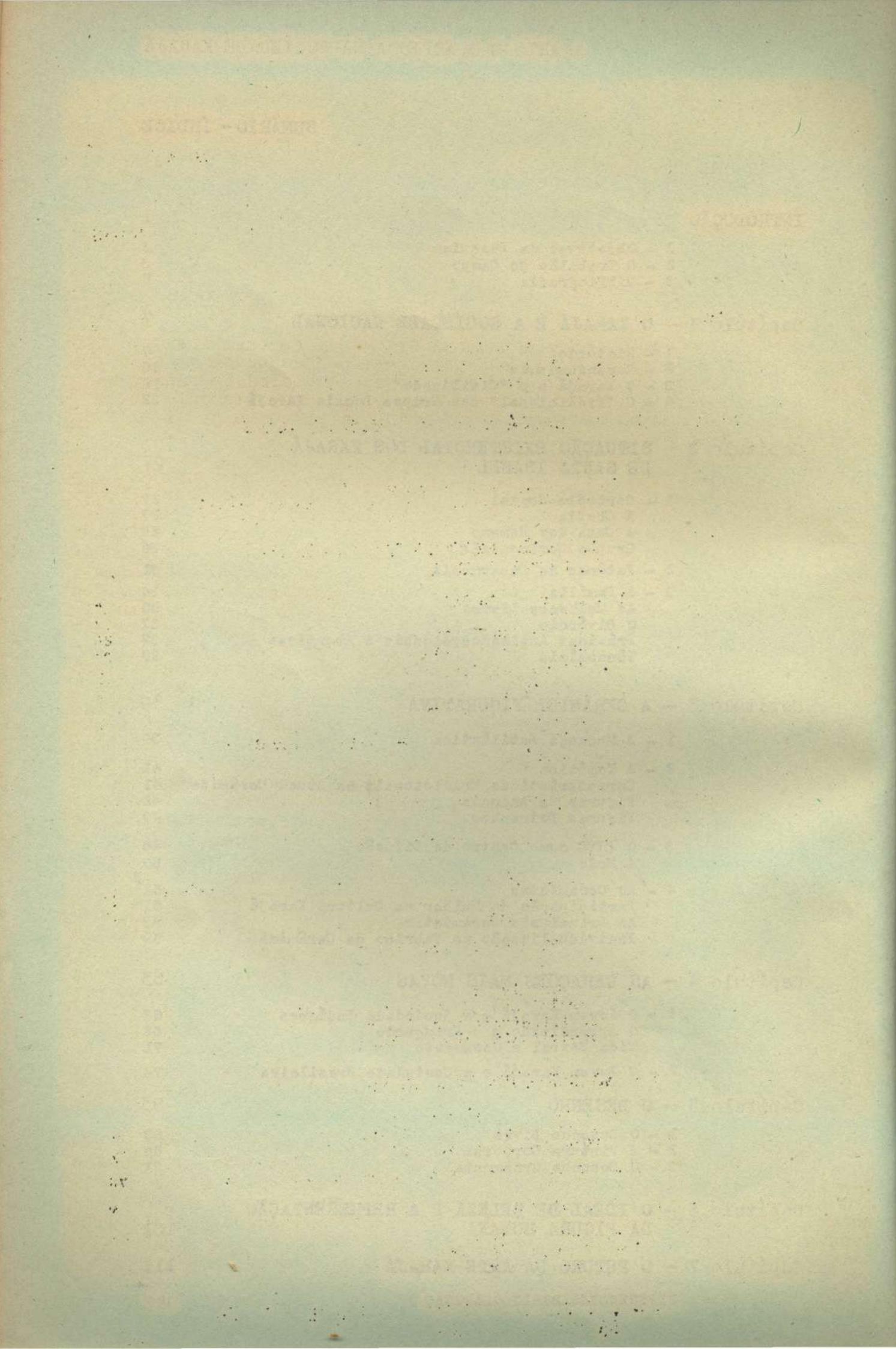
Mario Barata, por quanto assisti em 1967 às suas aulas de Arte Brasileira e Estética, o que muito contribuiu para maior clareza na colocação de problemas gerais concernentes à pesquisa em História e Sociologia da Arte.

Quirino Campofiorito, meu professor quando cursei a Escola de Belas Artes, que sempre soube, dentro de ampla e moderna perspectiva, despertar o interesse de seus alunos pela prática e estudo das atividades artísticas, e que muito me influenciou quanto ao desenvolvimento de uma disciplina de trabalho, o que é indispensável a quem se propõe realizar qualquer atividade de pesquisa.



SUMÁRIO - ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1 - Objetivos da Pesquisa	1
2 - O Trabalho de Campo	3
3 - Bibliografia	5
Capítulo 1 - O KARAJÁ E A SOCIEDADE NACIONAL	7
1 - Histórico	7
2 - Recenseamento	16
3 - O Karajá e o "Civilizado"	18
4 - O "Tradicional" nos Grupos Locais Karajá	22
Capítulo 2 - SITUAÇÃO EXISTENCIAL DOS KARAJÁ DE SANTA ISABEL	27
1 - Contrôle Social	27
A Chefia	27
A Casa dos Homens	28
Grupos Cerimoniais	30
2 - Fatores de Desarmonia	31
3 - A Família	34
As Mulheres Livres	36
O Divórcio	37
Práticas Anticoncepcionais e Abortivas	37
Téconomínia	38
Capítulo 3 - A CERÂMICA FIGURATIVA	39
1 - A Mudança Estilística	39
2 - A Temática	41
Características Tradicionais na Atual Cerâmica	41
Figuras de Animais	42
Figuras Estranhas	43
3 - O PIVG como Centro de Difusão	48
A Moda	50
4 - As Ceramistas	51
Participação da Mulher na Cultura Karajá	51
As Principais Ceramistas	53
Individualização no Fábrico da Cerâmica	59
Capítulo 4 - AS GERAÇÕES MAIS NOVAS	63
1 - O Jovem Karajá e a Sociedade Indígena	63
O Aprendizado e o Brinquedo	66
Vida Sexual e Casamento	71
2 - O Jovem Karajá e a Sociedade Brasileira	74
Capítulo 5 - O DESENHO	83
1 - O Desenho Livre	83
2 - A Pintura Corporal	88
3 - O Desenho Ornamental	91
Capítulo 6 - O IDEAL DE BELEZA E A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA HUMANA	101
Capítulo 7 - O FUTURO DA ARTE KARAJÁ	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129



I N T R O D U Ç Ã O

1. - OBJETIVOS DA PESQUISA

A nossa pesquisa entre os Karajá situa-se, essencialmente, como uma tentativa de compreender o processo de mudança que tem sofrido a arte Karajá, provocado através do contato com a sociedade nacional, imposto à sociedade indígena. As modificações no comportamento artístico do grupo são apenas aspectos parciais de um processo geral que atinge toda a vida social.

Os nossos estudos foram também orientados pela preocupação de observar os fatores internos, próprios do contexto socio-cultural Karajá, que pudessem condicionar a produção artística; assim, esta foi considerada não apenas em seu relacionamento com as pressões e influências diversas exercidas pela sociedade brasileira sobre a sociedade indígena, mas ainda em suas relações com os modos de vida tradicionais; tais propósitos envolveram a procura das normas e valores que condicionam a formação do artista na cultura Karajá; e, portanto, constituiram objeto de observação as formas de manifestação dos padrões de gosto mais geralmente partilhados dentro do grupo, e suas variações, refletindo ora uma tendência à valorização do tradicional, ora do moderno.

Entre as atividades de caráter artístico, aquela em que mais sensivelmente se evidencia a modificação do gosto tradicional é a conhecida cerâmica das mulheres, especialistas no fabrico de figurinhas humanas e zoomorfas. As transformações realizadas quanto ao estilo e à técnica e também em relação à temática (a qual se ampliou acarretando apreciável enriquecimento) foram em grande parte determinadas pelo fato de se terem tornado um bem comerciável os produtos cerâmicos.

Interessou-nos, além do estudo da cerâmica, também os desenhos ornamentais utilizados para decoração dos objetos artesanais e do corpo humano, neste último caso atendendo a uma função classificatória, entre outras, já que por intermédio da pintura corporal se distinguem grupos sociais, tanto na cultura Karajá como em outras culturas tribais. Despertaram o nosso interesse não só a variedade e elaboração desta forma de arte, mas ainda seu conservadorismo, sendo até agora expressiva de um "caráter nacional" Karajá. Coletamos também numerosos desenhos livres, principalmente de crianças, com a mesma intenção de constatar qual a predominância relativa, nesta forma de expressão, de duas tendências divergentes: uma tendência à representação de aspectos ou maneiras de viver da sociedade estranha, e outra a expressar a vida autênticamente indígena.

Procuramos observar, ainda, de que modo são inculcados às gerações mais novas os valores estéticos e o conhecimento das técnicas artísticas; além disso, interessamo-nos em compreender a situação do artista - e principalmente da mulher Karajá - dentro da sua sociedade. As mulheres Karajá ocupam-se hoje do fabrico de diversos produtos artesanais destinados à venda, os quais segundo a divisão de trabalho.

tradicional eram antes feitos só pelos homens: figuras de madeira e alguns tipos de adornos plumários, etc. Tendem a monopolizar a produção artesanal, e é importante a sua contribuição econômica para a subsistência da família, o que constitui um dos fatores da continuidade do prestígio que lhes é atribuído na sociedade Karajá.

Orientou inicialmente Darcy Ribeiro este trabalho e a ele somos devedora pelo estímulo que nos dispensou para que empreendêssemos a pesquisa Karajá. Mostrou-nos a importância de que não se limite o pesquisador a elaborar reconstruções de culturas tribais muitas vezes já próximas à descaracterização, mas que se preocupe também com a situação real e presente das sociedades indígenas ameaçadas de perderem o seu caráter próprio, e com o destino das populações portadoras dessas culturas, que se vêem também ameaçadas em suas possibilidades de sobrevivência - atitude esta, aliás, sobejamente conhecida através de seu trabalho pioneiro em matéria de política indigenista no Brasil. Despertou o nosso interesse pela mudança estilística que ocorreu na cerâmica figurativa dos Karajá, explicando-a como decorrência das mudanças socio-econômicas acarretadas à vida do grupo indígena em razão do seu convívio forçado com a sociedade nacional. E também estimulou-nos à consideração de alguns problemas concernentes ao processo de socialização dos jovens e à interação destes com os diversos agentes da sociedade neobrasileira. Enfim, recebemos influência ponderável de seus trabalhos sobre arte indígena brasileira e Etnologia, um deles realizado em colaboração com Berta Gleizer Ribeiro (Ribeiro, D. e Berta G. Ribeiro, 1957). A esta somos grata pelo interesse que sempre demonstrou pelo nosso trabalho, e muito lucramos do convívio que com ela entretivemos, porquanto é notável o seu conhecimento da Etnografia das tribos brasileiras.

Luiz de Castro Faria em diversos trabalhos ulteriormente aqui citados, tratou não sómente das mudanças na arte Karajá relacionando-as às condições socio-culturais, mas ainda caracterizou sob o ponto de vista formal, contrastando-as, duas fases estilísticas distintas da cerâmica figurativa dos Karajá, a antiga e a moderna. A ele temos recorrido para esclarecimento de problemas ligados ao estudo das chamadas artes primitivas e da Etnologia brasileira, e foi-nos precioso o estímulo que nos dispensou em relação às nossas atividades de pesquisa e estudo no Museu Nacional. É, junto a Darcy Ribeiro e Egon Schaden, um dos raros pesquisadores brasileiros que se têm preocupado com o problema da arte indígena.

Devemos a Roberto Cardoso de Oliveira seu sempre pronto e esclarecedor auxílio quanto a problemas de ordem teórica ou metodológica. Leu e comentou Roberto Cardoso a primeira forma deste trabalho, o que muito contribuiu para que pudesséssemos dar-lhe maior coerência. É escusado falar da importância considerável de seus trabalhos sobre o índio brasileiro nos quais analisa em profundidade as condições em que se processa o seu ajustamento à sociedade nacional, e onde tratando de tais relações e de política indigenista, introduz conceitos novos na Etnologia brasileira (como o de colonialismo interno, que nos auxiliou quanto à elaboração do último capítulo deste trabalho), importantes para a pesquisa e compreensão mais acurada da situação de contato inter-étnico (Oliveira, R. Cardoso de, 1966, pp. 105-112).

Josildeth Gomes Consorte, nossa orientadora pessoal durante curso que realizamos em 1956 no Museu do Índio (S.E. do S.P.I.), alertou-nos quanto aos aspectos que poderia assumir o ajustamento da mulher Karajá à sua sociedade. Entretivemos ainda proveitosas discussões sobre problemas relativos à socialização da criança e ao papel social da mulher, com Maria Lais Mousinho Guidi (hoje no I.N.E.P.) e Maria Pellegrini (atualmente trabalhando junto ao C.N.P.I. em planejamento da educação indígena, e também no I.N.D.A.). Yonne Leite, do setor de Lin-

guística da D.A. do Museu Nacional, realizou a revisão deste trabalho, e, ainda, cedeu-nos gentilmente, assim como Neide Esterci (estagiaria deste mesmo Museu em 1967), dados recentes sobre a situação existencial dos índios Karaja. Estiveram ambas em 1967 na região do Araguaia: Yonne Leite estudando a língua dos Tapirapé (grupo Tupi) e Neide Esterci observando as relações entre os Karaja do grupo local de Barra do Tapirapé e a população neobrasileira.

A primeira forma deste trabalho foi escrita em sua maior parte após 1960, quando terminamos o segundo período de pesquisa de campo, e recebeu êle depois algumas modificações não essenciais. Os dois capítulos mais recentes são o que diz respeito ao desenho e o final (capítulos V e VII), foram redigidos em 1966 e 1967. Um estágio realizado no Musée de l'Homme em 1963, quando manuseamos coleções etnográficas da África Negra e pudemos consultar uma bibliografia sobre arte africana, permitiu-nos compreender ainda mais claramente que, conforme já notara Darcy Ribeiro ao tratar da plumária Urubu - Kaapor (Ribeiro, D. e Berta G. Ribeiro, op.cit.), as artes nativas tendem irreversivelmente à desaparecer, decair ou perder a especificidade cultural diante do impacto da colonização, o que pensamos deva ocorrer sempre, seja ela efetuada na África ou no Brasil, onde o índio se defronta com a sociedade nacional. Tal experiência auxiliou-nos principalmente na elaboração do capítulo conclusivo, mas também em alguns acrescimos feitos a outros capítulos.

2 - O TRABALHO DE CAMPO

A nossa pesquisa entre os Karajá compreendeu dois períodos de trabalho de campo: 5 meses em 1957 e outros tantos em 1959-60.

O grupo local escolhido para sede da pesquisa foi o de Santa Isabel, onde funcionava o Pôsto Indígena Getúlio Vargas, a sudoeste da ilha do Bananal, - justamente a comunidade Karajá na qual se processou a mudança na cerâmica figurativa, constituindo-se depois no centro de difusão do novo estilo.

Chegando a Santa Isabel em 1957, apresentamo-nos aos índios como auxiliar da professora do Serviço de Proteção aos Índios, Lea Jansen: pensavamos que o desempenho deste papel poderia proporcionar-nos condições favoráveis à que, trabalhando dentro da técnica da observação participante, entrássemos em contato com elementos dos vários grupos sociais. Não encontramos condições para exercê-lo, entre outras razões porque a professora deixou o PIGV por ocasião de nossa chegada; mas nossa identificação inicial possibilitou-nos o convívio com crianças e mulheres Karajá, principalmente com as primeiras; conseguimos obter depois, graças aos cuidados que lhes dispensamos, a boa vontade dos adultos.

Voltando ao campo em 1959, encontramos maior facilidade que antes na execução do trabalho, embora desta vez não tivéssemos conseguido bom entrosamento com os agentes locais do S.P.I., encontrando mesmo o Pôsto em situação de crise administrativa e financeira. Entretanto, como já era a segunda vez que visitavamos os Karajá, estes nos receberam com menor reserva: já nos consideravam "pessoa conhecida, dos Karajá"; a experiência anterior de campo e o amadurecimento teórico que nos proporcionou o intervalo de dois anos entre os períodos de trabalho, implicaram que desenvolvêssemos maior habilidade nas técnicas a serem empregadas para obtenção de dados empíricos.

Contribuiu para que as nossas relações com os índios assumissem um caráter cordial, o termos levado livros relativos aos Karajá, com fotografias e desenhos, que motivaram o grande interesse de todos sem distinção de sexo ou idade. Foi também um fator favorável à nossa integração no grupo o empenho que demonstramos em apreender os costumes e usar, sempre que possível, a língua dos Karajá; alias, chegaram os índios a compreender qual o nosso verdadeiro papel, de investigador dos costumes do grupo, atividade que muito os lisonjeou, reação que é muito freqüente em tais situações.

Facilitou-nos, ainda, o trabalho nesta comunidade, a expectativa em receber o nosso auxílio não só em dinheiro e presentes, mas principalmente através de atividades assistenciais. Julgaram alguns Karajá que éramos pessoa encarregada de observar se os agentes locais do SPI cumpriam os seus deveres, e desejavam que levássemos ao conhecimento das autoridades superiores, no Rio, as irregularidades que pensavam serem cometidas no Posto. Embora tivéssemos procurado dissuadi-los desta ideia, persistiu sempre a esperança de que viessemos a defendê-los quando se apresentasse a necessidade disto, a exemplo das duas mulheres que lá haviam trabalhado antes: a enfermeira Hettie e a professora Lea, sendo que ambas entraram em conflito com os outros funcionários do SPI, mormente a primeira, em defesa dos interesses dos índios. A nossa identificação com as duas (realizada pelos índios) foi proveitosa para o nosso trabalho, apresentando, entretanto, algumas desvantagens, pois que ficaram eles frustrados em suas esperanças de que tivessemos uma atuação igualmente energica; esta foi provavelmente uma das razões de não termos encontrado igual aceitação por parte de todos os membros do grupo, em especial no início de nosso trabalho, variando muito as atitudes individuais.

Constituiu uma importante experiência o termos assistido na aldeia de Santa Isabel, em 1959-60, as fases iniciais da festa da Casa Grande ("Hétôhokâ"), pois nesta ocasião foram atualizados com especial ênfase alguns dos valores essenciais da cultura Karajá, e entre eles os de natureza estética.

Trabalhamos com indivíduos representativos de todos os grupos etários e de ambos os sexos, mas a facilidade de comunicação foi muito maior, inicialmente, em relação aos homens que às mulheres, pois o escasso conhecimento de português e o grande retraimento da mulher Karajá nem sempre permitiram a comunicação verbal direta, mormente quando tratamos com aquelas de idade superior a querenta anos e com meninas e moças solteiras; nossas melhores informantes tinham de 20 a 35 anos de idade. Poucas vezes utilizamos interprete, porque pensamos que as informações obtidas diretamente, em conversa informal, seriam mais espontâneas e verídicas, mas quando nós parecia conveniente interrogávamos pessoas que não sabiam bem a nossa língua, por intermédio de outros elementos do grupo.

O nosso principal informante foi Arutâna, com 45 anos em 1959-60. Seu pai foi "Xandinodô-ioló" (chefe tradicional Karajá) assim como outros ascendentes masculinos pela linha paterna, e sua mulher, Renaki, e também filha de chefe. Desempenha Arutâna papel importante em alguns dos ceremoniais Karajá, e em duas ocasiões foi "dono" da Festa da Casa Grande, a maior "festa nacional" da tribo; e tem sido diversas vezes "dono de Aruanã" (cerimonial de danças com máscaras). Esta habituado a trabalhar para o civilizado como informante, guia ou remador, à semelhança dos outros Karajá. Orgulhoso das tradições Karajá, ainda tem fé nos ideais éticos da cultura, a eles conformando o seu comportamento e a educação de seus filhos. Foi o que melhor compreendeu a natureza de nosso trabalho e procurou esclarecer-nos em relação a diversos aspectos da vida Karajá: costumes familiais e de casamento, mitologia e vida ceremonial, problemas relativos ao controle social e a interação de índios e civilizados etc. Auxiliou-nos, principalmente,

a conseguir uma aproximação simpática ao que chamaremos a "mentalidade Karajá", com esse termo querendo indicar um conjunto de valores éticos e peculiaridades de conduta e regras de etiqueta, enfim as características culturais do índio Karaja. É necessário, todavia, levar em conta que Arutâna, como filho de chefe, recebeu quando jovem um treinamento especial para assumir este cargo, o que alias não se realizou. Assim se explica que em seu comportamento se atualizem ainda as normas tradicionais, o que não ocorre hoje em relação a muitos Karaja de Santa Isabel.

Selecionando informantes e sujeitos de História de Vida e de Caso, nos os procuramos entre os indivíduos que apresentassem um grau de participação na vida da comunidade relativamente satisfatório, sem abandonar, entretanto, o indivíduo divergente. Florestan Fernandes mostra que a utilização deste como informante pode apresentar vantagens ponderáveis (Fernandes, Florestan, 1960, pp. 251-269). Um dos motivos de nosso interesse pela personalidade divergente e que um dos problemas que nos preocupavam era o de constatar se esta seria levada a compensar a sua marginalidade no grupo através de atividades de caráter artístico. Entre os casos observados, encontramos um apenas em que o indivíduo marginal tivesse procurado tal compensação: trata-se da anã Butiweró, que ao tempo de nossa primeira estada em Santa Isabel não estava incluída em qualquer grupo de idade e não recebera ainda a marca tribal. Ao seu caso retornaremos no decorrer deste trabalho.

Como informantes, além dos índios utilizamo-nos também de elementos da população regional e de funcionários do SPI, ou de quaisquer outras pessoas que tivessem entrado em contato com os Karajá. Foram-nos particularmente úteis as informações de João Leão da Mota, trabalhando como médico do SPI em 1956-57 (dadas antes de iniciarmos o trabalho de campo) as quais nos orientaram em relação ao ambiente que iríamos encontrar no PIGV. O escritor José Mauro de Vasconcelos, com quem tivemos a oportunidade de conversar em 1959, no local da pesquisa, deu-nos algumas informações valiosas sobre alguns aspectos da vida Karajá cujo conhecimento lhe foi possibilitado pela amizade cordial que mantinha há longos anos com estes índios.

Estimulamos sempre os informantes indígenas a contarem os mitos e estórias da tradição Karajá, e assim pudemos ter uma visão de algumas concepções e normas culturais de caráter geral, especialmente as de caráter estético, do grupo indígena.

Foram levantadas genealogias, a fim de que pudéssemos compreender melhor as relações que porventura existissem entre o "status" das principais ceramistas e o lugar por elas ocupado no sistema social Karajá - pois é de acordo com o parentesco que, geralmente, são atribuídas as posições de prestígio nas sociedades tribais. Lançamos mão, enfim, da técnica de observação participante, além de observação direta e indireta.

Agradecemos ainda a Dorival Pamplona Nunes, à frente do Pôsto em 1957, a sua cordial colaboração.

3 - BIBLIOGRAFIA

Aqui tratamos brevemente apenas dos principais trabalhos que têm informações sobre a Etnografia Karajá. Entre estes, as únicas monografias são os de Krause e Ehrenreich, que tentaram documentar diversos aspectos da cultura; as contribuições de Krause pareceram-nos de maior interesse em relação aos propósitos que orientaram o nosso

próprio trabalho. Encontramos também em Baldus inúmeros e valiosos dados, que permitem, além disso, melhor compreender a situação de contato interétnico.

Paul Ehrenreich esteve entre os Karajá antes de Krause, em 1888 (Ehrenreich, P., 1948), realizando então, no dizer de Herbert Baldus, a "primeira pesquisa sistemática" sobre estes índios (Baldus, H., 1954, 214). Trata Ehrenreich de quase todos os aspectos da cultura, sendo entretanto mais numerosos e particularmente interessantes (como alias diz Baldus) os dados relativos à cultura material, à vida religiosa e à mitologia.

Fritz Krause, - além de seu trabalho descritivo sobre a arte Karajá, onde documenta as atividades gráfico-plásticas em 1908 e em especial trata da cerâmica figurativa (Krause, F., 1911), - em seu trabalho mais extenso sobre este grupo indígena (Krause, F., 1940-1944) contribui com informações esparsas relativas à posição da mulher na sociedade Karajá, e ainda fornece alguns dados que permitem estabelecer inferências quanto ao tratamento dispensado às gerações mais novas.

William Lipkind em 1937 realizou pesquisa de campo entre os Karajá sob os auspícios do Departamento de Antropologia da Universidade de Cólumbia, estudando a estrutura social (Lipkind, W., 1948). Esteve posteriormente entre os Karajá, também estudando a estrutura social, Hans Dietschy (Dietschy, H., 1960; 1961). Estudou a mitologia e ainda ocupou-se de outros aspectos da cultura Karajá, Herbert Baldus, que esteve na região do Araguaia em 1935 e 1947 (Baldus, H., 1937; 1951, 39-50); em relatório de viagem realizada em 1947, a convite do então diretor do SPI, Modesto Donatini Dias da Cruz, fornece dados sobre a interação das sociedades neobrasileira e indígena, e apresenta sugestões operativas sobre as técnicas assistenciais que deveriam ser empregadas pelo Serviço de Índios entre os Karajá (Baldus, H., 1948, 137-168). Os trabalhos de O.X.de Brito Machado (Machado, O.X.de B., 1947) e Haroldo Cândido de Oliveira (Oliveira, H.C.de, 1948, 169-174; 1950; 1952, 489-508), que estiveram entre os Karajá respectivamente em 1945 e 1947 (o segundo em companhia de Baldus), ambos médicos, contêm dados sobre a situação sanitária dos índios, e diversas observações sobre a vida Karajá; no livro de O.X.de Brito Machado encontramos o registro de alguns mitos (Machado, O.X.de B., op.cit.).

Encontramos ainda algumas informações antigas e fragmentárias sobre os Karajá nos trabalhos de Frâncis de Castelnau (Castelnau, F. de, 1850-1851) que esteve na região do Araguaia em 1844, e de Henri Coudreau (Coudreau, H., 1897), que visitou a mesma em 1897.

Consultamos ainda os muitos outros trabalhos publicados sobre os Karajá, de cronistas, viajantes, religiosos, bem como relatórios sobre o grupo indígena em questão, arquivados na Divisão de Antropologia do Museu Nacional e na Seção de Estudos do S.P.I., e também reportagens e notícias diversas.

Quanto à bibliografia específica sobre arte Karajá e arte indígena de modo geral, será analisada em outros capítulos, quando trataremos principalmente de tal aspecto da cultura.

Os Karajá constituem um grupo indígena cuja língua pertence ao Macro-Jê, segundo estudos recentes e inéditos de David Fortune e Irene Davis, do Summer Institute of Linguistics. Vivem nas praias do rio Araguaia, concentrando-se principalmente na ilha do Bananal, que era antes parte do Estado de Goiás, e hoje é o Parque Nacional do Araguaia, de acordo com o decreto nº 47570, de 31-XII-1959. A pesca é, tradicionalmente, o principal de seus meios de subsistência.

Em 1908, este povo dividia-se, segundo Krause, em três subgrupos: os Karajá propriamente ditos, subdivididos por sua vez em duas hordas, a setentrional e a meridional. A primeira habitava da extremidade norte da ilha até o rio das Mortes, em 14 aldeias estáveis; a segunda, do rio Crixá ao rio Vermelho, ocupando 8 aldeias estáveis. A horda meridional deveria ter-se formado gradualmente (no decorrer de cem anos antes de sua visita), através da migração de membros da horda setentrional, causada pela fundação dos núcleos neobrasileiros de Carretão e Salinas: os índios teriam sido atraídos pelos instrumentos de ferro dos civilizados; localizavam-se os Karajá propriamente ditos aeste e ao sul da ilha, entre 10°12' e 15°15' de latitude sul. Os Xambiná, que se situavam no trecho encachoeirado, entre 7° e 8° de latitude sul. E os Javaé, ocupando a parte média da ilha, entre 11° e 12° de latitude sul. (Krause, F., 1941, LXXVIII, pp. 233-242). Em 1939 seria esta, segundo Lipkind, a distribuição dos Karajá: os Xambiná, quase extintos, habitando duas aldeias perto de Conceição do Araguaia; os Karajá ocupando vinte aldeias ao longo do braço norte, desde Leopoldina até a extremidade norte da ilha; os Javaé em oito aldeias no ramo leste do rio e nos pequenos cursos d'água do interior de Bananal (Lipkind, W., 1948, p. 179). A localização dada por Krause e a estabelecida por Lipkind são quase idênticas, como se pode comprovar observando os mapas da região; isso indica que não houve deslocamentos de população que tivessem modificado de maneira apreciável a distribuição espacial dos três subgrupos, no período compreendido entre 1908 e 1939; deve-se notar, entretanto, que no decorrer desses anos se acelerou o processo de desaparição dos Xambiná, em 1888 ainda numerosos (Ehrenreich, P., 1948, pp. 20-93). Tal distribuição continua sendo a mesma, segundo dados mais recentes de Malcher; este relaciona 19 aldeias Karajá, 8 aldeias Javaé, e fala de pequeno grupo de remanescentes Xambiná fixados no Pôsto do SPI Karajá do Norte (Malcher, J.M.da Gama, 1962, pp. 193 e 197).

É provável que os primeiros contatos dos Karajá com os "civilizados" datem de fins do século XVI e começos do XVII, quando começaram a chegar ao vale do Araguaia-Tocantins bandeirantes à procura de escravos índios e ouro, vindos de S. Paulo por terra ou pelos rios da bacia do Parnaíba. Sebastião Marinho, em 1592, teria sido o primeiro a penetrar em terra goiana, descobrindo minas de ouro que atrairiam outras bandeiras; muitas delas chegaram até o vale, encontrando outra onda de povoadores que viera da região amazônica. O descobrimento pela Amazônia iniciou-se com a entrada de frei Cristóvão de Lisboa, em 1625 (Conselho de Imigração e Colonização, 1949, pp. 2-3). Seguiram-se vários outros, entre os quais o capitão Diogo Pinto de Gaia, em 1720, que enviado pelo governador do Pará, Gal. Bernardo Pereira de Berredo, explorou o rio Araguaia (Monteiro Baena, A.L., 1870, pp. 87).

A entrada pela Amazônia teve estímulo oficial. Interessava ao governo português a anexação da parte norte de Goiás à sua soberania, e também ligá-la ao Atlântico, de modo que fosse aberto um caminho que permitisse o escoamento mais rápido da produção do interior; as vias terrestres que levavam à capitania de Goiás eram muito longas e difíceis de serem percorridas. Segundo Caio Prado Junior, eram as seguintes: a tomada por Bartolomeu Bueno, o Anhanguera, em fins do primeiro quartel do século XVIII, que seguia aproximadamente o traçado das estradas de ferro Mogiana e São Paulo-Goiás; a via mineira, que entrava em Goiás pelas gargantas que se abrem no divisor das águas do São Francisco e do Tocantins: São Marcos e Arrependidos; e a via baiana, cruzando-se mais para o norte com o mesmo divisor de águas. Sem pre-houve, portanto, desde os primeiros tempos da ocupação de Goiás, isto é, desde o terceiro quartel do século XVIII, a preocupação de utilizar a via fluvial do Araguaia-Tocantins (Prado Jr., Caio, 1961, pp. 245-246). A realização desse projeto fatalmente teria que envolver o índio, como elemento hostil aos penetradores, mas também como elemento útil: mão de obra disponível, e o único a conhecer bem o rio, fazia-se, portanto, necessário como remador, guia, e fornecedor de víveres e mais tarde de lenha para as embarcações a vapor, já no século XIX.

Quando foi descoberto ouro em Goiás por volta de 1725, para lá começaram a afluir mineradores de diversas regiões, e estes homens iam fundando povoados e arraiais ao sul e ao norte; entretanto, os núcleos de mineradores tinham vida efêmera, desaparecendo quando se esgotava o ouro do lugar. Foi com êsses aventureiros que tiveram de entrar em luta os índios da região, em defesa de seus territórios invadidos e de suas famílias e liberdade (Prado Jr., Caio, 1961, pp. 53-54, 164-180, 284, e Cunha Mattos, R.J.da, 1874, XXXVII, pp. 298-307). Foram orga-

nizadas expedições punitivas contra os grupos indígenas mais hostis; uma delas foi a comandada pelo coronel Antônio Pires de Campos, em 1742, acompanhado de 500 índios e um terço de mamelucos. Seguiu-se a expedição de João Godói Pinto da Silveira. (C.I.C., 1949, pp. 13-14). É num roteiro de viagem de Antônio Pires que podemos encontrar uma das primeiras referências aos Karajá (Cunha Mattos, R.J.da, 1875, pp. 141-144). José Pinto da Fonseca, que teria visitado a ilha do Bananal em 1773 (Krause, F., 1941, LXXVII, pp. 180), menciona uma viagem de Antônio Pires na região. Segundo a carta de José Pinto, dirigida ao capitão-mor de Goiás e datada de 1775, agiu Antônio Pires traiçoeiramente e com grande crueldade: ao princípio estabeleceu boas relações com os Karajá e atacou depois, sem que o esperassem, a aldeia principal; matou muitos índios, sem poupar sequer as crianças. Numerosos Karajá foram levados por Antônio Pires como escravos, e trocou alguns por gado e cavalos nas fazendas do sertão; a maioria deles conseguiu fugir, e contaram à sua gente sobre as crueldades dos brancos, pois que foram maltratados e açoitados durante a viagem. Quando José Pinto lá esteve, vinte e poucos anos depois, os Karajá ainda guardavam recordação bem viva do que lhes sucedera, e foi preciso que José Pinto se mostrasse bastante hábil para conseguir atraí-los. Fôra José Pinto enviado por ordem do capitão-mor de Goiás, José Almeida de Vasconcellos, com o intuito não só de fazer exploração de ouro, como também de estabelecer relações pacíficas com os índios a fim de facilitar a navegação de canoas pelo Araguaia; esta expedição fôra precedida pelo envio de uma bandeira no ano anterior. Contou José Pinto nesta ocasião cerca de 9000 índios espalhados por nove grandes aldeias, sendo que três de Javaé. Conseguiu José Pinto que o cacique Karajá Alve Nona aceitasse um termo de vassalagem e também obteve promessa de vassalagem de um chefe Javaé, tendo-lhes em troca assegurado auxílio contra os Xavante, que muito temiam. Chegou mesmo a enviar um grupo de soldados contra estes últimos que costumavam no tempo da seca atravessar o rio e saquear as roças dos Karajá. (Fonseca, José Pinto da, 1867, pp. 376-390). Em 1774, a fim de facilitar a navegação, foi fundado um pôsto militar, nêle sendo estabelecidos índios Karajá e Javaé: chamou-se a colônia de Nova Beira (Monteiro Baena, A.L., 1870, pp. 87). Outras colônias foram depois fundadas, mas não obtiveram êxito tais empreendimentos; os índios eram obrigados a adaptar-se a um gênero de vida completamente novo para êles, e sujeitos ao contágio de doenças para as quais não tinham desenvolvido imunidade nem conheciam tratamento. O governador e capitão-general Tristão da Cunha Menezes ordenara em 1786 o envio de bandeiras para reprimir as hostilidades dos Javaé e dos Xavante, sob o comando do capitão Miguel de Arruda. Determinou ainda que se levantasse uma aldeia para que nela fôssem fixados os índios submetidos, a

de Carretão ou Pedro III, próxima da margem esquerda do rio Carretão Grande; aí foram aldeados 3500 índios das duas tribos, mas uma epidemia de sarampo reduziu demasiadamente a população, e muitos dos sobreviventes fugiram para a mata. Embora ulteriormente tivessem transferido para Carretão índios Kaiapó, no século seguinte ali se encontrava uma população de apenas 199 pessoas. Foi fundada em 1788 com a finalidade de abrigar sobreviventes Javaé e Xavante que haviam saído de Carretão, a aldeia de Salinas. Esta ficava cinco léguas distante do porto do rio Crixás Mirim. Ao tempo de Cunha Mattos, nela eram encontrados só 76 indivíduos. (Cunha Mattos, R.J.da, 1874, XXXVII, 245-246).

Em 1791, Tomaz de Souza-Villa Real partiu do Pará e atingiu a capital de Goiás, viajando pelos rios Tocantins e Araguaia; a viagem foi custeada por negociantes interessados na navegação por esses rios, e promovida pelo governador do Pará, general D. Francisco de Sousa Coutinho; voltou Villa Real em fins de 1792 e começos de 1793 (Monteiro Baena, A.L., 1870, pp. 89-90). Em roteiro de viagem realizada em 1815, o capitão Francisco de Paula Ribeiro refere-se à preferência dada na época à navegação pelo Tocantins (efetuada por canoas que do Pará iam a Goiás), em virtude de serem as margens do Araguaia "habitadas por nações gentias ainda mais bárbaras do que as do Tocantins, especialmente a Carajá e a Carajahí" (Paula Ribeiro, F.de, 1870, pp. 35). Em 1809, segundo Monteiro Baena, fôra criada a comarca de S. João das Duas Barras no norte de Goiás, "para correção dos crimes perpetrados em tanta distância da capital da província, e para adiantamento da lavoura e comércio, e comunicação com o Pará" (Monteiro Baena, A.L., 1870, pp. 95). Sugere o tenente-coronel Monteiro Baena ainda que deveria ser a gente das povoações do Araguaia, S. José de Mossâmedes, Maria Primeira, Carretão e Santa Anna (entre a qual se encontrariam provavelmente índios Karajá), empregada no trabalho de remar, a "pequeno preço", nas canoas que faziam o comércio com o Pará (Monteiro Baena, op.cit., pp. 104).

Entretanto, nova fase da colonização de Goiás se iniciara com o esgotamento das minas, desde fins do século XVIII. Em Goiás como nas outras regiões auríferas, a exploração fôra feita de acordo com uma técnica deficiente, com o uso de um instrumental muito primitivo, e o governo português e seus mandatários estavam interessados apenas em canalizar para a metrópole, com a maior rapidez possível, grandes quantidades de ouro, sem cuidados que visassem a uma exploração mais racional. As jazidas exploradas eram de ouro aluvional, e quando este acabou não dispunham os mineradores de meios adequados para atacar as rochas matrizes. Em 1781 já estava decadente a mineração em Goiás, embora em 1809 fôssem descobertas as jazidas de Anicuns e também fôsse explorado o metal dos rios Claro e Pilões nessa época, rios que eram

antes proibidos aos mineradores porque lá tinham sido encontrados diamantes; isso revigorou a mineração em Goiás, mas só durante tempo muito breve. (Prado Jr., Cain, 1961, pp. 164-180). Com esta decadência das minas, a emigração para Goiás quase que cessou, e a sua população diminuiu muito (Cunha Mattos, R.J.da, 1874, XXXVII, pp. 291-307; 1875, XXXVIII, pp. 87). Voltou-se depois a província para outras atividades, tomou incremento a lavoura de espécies alimentícias, e desenvolveram-se currais de origem baiana nas zonas leste e norte (C.I.C., op. cit., pp. 16-17).

Entretanto, com a Independência as preocupações governamentais mais fortes eram as de preservar a unidade territorial de Goiás, pois já se tentara ao norte, na comarca de Duas Barras, a organização de um governo independente, separando-se esta em 1821, e sendo reintegrada à província em 1823 (Cunha Mattos, R.J.da, 1875, pp. 90-91), e de efetuar a reestruturação econômica de Goiás; havia, também, o propósito que já datava de tempos coloniais, de utilizar a via fluvial do Araguaia-Tocantins, o que viria a possibilitar não só a projetada reestruturação econômica, como também um controle mais eficiente do governo sobre as regiões atravessadas pelos dois rios. Prosseguiram, portanto, as expedições destinadas a garantir a segurança da penetração, e continuaram a ser fundados estabelecimentos militares.

Os conflitos entre os Karajá e as guarnições militares eram freqüentes, prolongando-se essas lutas através de todo o século XIX. Em 1813 foi destruído pelos Karajá aliados a outros índios o presídio de Santa Maria, localizado próximo à cachoeira de mesmo nome. (Cunha Mattos, R.J.da, 1874, p. 362). Temos notícia de outros presídios que foram fundados na região. Um deles, estabelecido abaixo da confluência do Tocantins com o Araguaia, no lugar das Tacaiunas (onde também se erigiu a vila de S. João das Duas Barras), durante o governo de quatro anos de João Manuel de Menezes, o qual tomou posse em 1800. (Cunha Mattos, R.J.da, 1874, pp. 330-331; Couto de Magalhães, J.V., 1863, pp. 44-47). Temos ainda um segundo: trata-se do presídio de Santa Leopoldina, fundado em 1850, depois destruído em 1853, novamente fundado em 1855, e removido em 1856 para o local em que o encontrou Couto de Magalhães, na margem direita do Araguaia e junto à barra do rio Vermelho (Couto de Magalhães, J.V., 1963, pp. 44-45 e 72). Krause refere-se, ainda, ao presídio de Santa Isabel, primeiro estabelecido no local chamado Capoeira de Santa Isabel Velha, e depois transferido para Santa Isabel do Morro, perto da barra do rio das Mortes; foi depois abandonado e já ali não mais estava ao tempo de Krause (Krause, F., 1941, op.cit., LXXVII, pp. 184).

Castelnau visitou a região em 1844. Não tomou em sua viagem pelo braço esquerdo do Araguaia, porquanto os índios Karajá que o habitavam não permitiam a navegação por eli, conforme informações dos regionais, que muito temiam aos índios; seguiu, portanto, o outro furo do Araguaia, entrando em contato com os Xambiná. A estes atribuíam os Karajá encontrados por Castelnau em Salinas, o massacre de quatro desertores do posto do Rio Grande, sendo que alguns estavam justamente refugiados junto aos Xambiná. A um dos desertores deveu o viajante francês as informações que em seu livro reproduz sobre os costumes desse índios. Julgou Castelnau ter sido o primeiro europeu a entrar em suas aldeias, porquanto, segundo as informações que recebeu dos índios, as antigas expedições portuguêsas não teriam usado chegar até elas (Castelnau, 1850, I).

Rufino Thentonio Segurado viajou pelo Araguaia em 1846, e entrou em contato com Xambiná e Karajá. Era enviado em missão oficial pelo então presidente da província, Joaquim Ignacio Ramalho, a fim de avaliar as possibilidades de desenvolvimento da navegação comercial entre Goiás e o Pará. Segurado ouviu de um certo capitão Karajá, José, que este desejava ter em sua aldeia um padre, um ferreiro, um "carapina", e que queria batizar-se. Entretanto, seu pai Carê, um chefe mais importante, mostrou a sua repugnância quanto ao estabelecimento próximo dos Karajá, de padres, presídios, gado e "turi" (civilizados, cristãos); não se esquecera das crueldades praticadas contra os Karajá pelo extinto destacamento de Santa Maria (Segurado, R.T., 1870, pp.178, 191, 194-195).

A viagem de Coudreau, em 1897, é posterior à de Couto de Magalhães, da qual trataremos depois. Coudreau refere-se à preocupação dos moradores neobrasileiros do Araguaia em se desembaraçarem de bandos de Karajá que se instalavam junto aos povoados, queixando-se os primeiros de que os índios exerciam mendicância e rapina. Muitos Karajá ofereciam-se aos "civilizados" como remadores ou para trabalhar nas roças, entretanto, sendo mal pagos, pilhavam as plantações dos patrões; viviam uns e outros, portanto, em paz armada. (Coudreau, H., 1997, pp. 106-107).

Em 1863, Couto de Magalhães, então governador de Goiás, desceu o rio Araguaia. Pretendia desenvolver a navegação a vapor e promover a colonização das terras marginais, além de estudar as possibilidades de mudança para o Araguaia da capital da província. Pensava que o índio devia ser integrado na sociedade brasileira como elemento de trabalho e que os do Araguaia podiam ser convencidos a servirem como remadores, e mesmo obrigados a isso; alegava que o próprio cidadão brasileiro servia como soldado ou marinheiro, e submetia-se a cumprir determina-

dos regulamentos sob pena de severos castigos, sendo que o índio não teria mais direitos que ele. Julgou, ainda, que seria útil distribuir terras nas margens do Araguaia a fim de atrair povoadores. (Couto de Magalhães, J.V., op.cit., pp. 224-225). Fundou o povoado de Dumbazinho, com o colégio de Santa Isabel (1871), destinado a educar meninos Karajá, Tapirapé e Kayapó, visando ao seu aproveitamento futuro no trabalho da colonização; o colégio não teve êxito e foi fechado depois de 1890 (Krause, F., 1941, LXXVII, p. 184).

Com a iniciativa de Couto de Magalhães surgiram outros povoados e aumentou a navegação a vapor pelo Araguaia. Entretanto, só em dias recentes do nosso século seria a região integrada à economia nacional com a ocupação dos campos marginais por criadores de gado. A pacificação dos Xavantes em 1949 permitiu que ela fosse ocupada por criadores de Goiás, que envolvem gradualmente os Karajá, Javaé, Tapirapé e Avá (Canheiros), o que deverá determinar grandes transformações na vida dos índios (Ribeiro, D., 1957, p. 29).

Há notícia de que em 1955 esta frente já teria penetrado na ilha do Bananal, segundo se pode comprovar pelo relatório apresentado pelo médico João Leão da Mota, em maio de 1956, ao diretor do SPI, relativo a uma viagem realizada no segundo semestre do ano anterior. Saíu Leão da Mota do Posto Indígena Getúlio Vargas, com a finalidade de proceder à vacinação dos índios e dos regionais; tomou o rumo sul e em seguida o leste, em direção ao Posto Indígena Damiana da Cunha, que atende aos índios Javaé. Durante a viagem foi encontrando gado e concentrações de vaqueiros, algumas delas podendo vir a ser, futuramente, núcleos populacionais estáveis (Mota, J. Leão da, 1956).

Carlos Moreira, tratando da expansão pastoral nos campos do Pau d'Arco, afluente da margem esquerda do baixo Araguaia, refere-se aos "chegantes", trabalhadores sem terra, em sua maioria nordestinos, que se deslocam na região pressionados pelos fazendeiros de gado; foi constatada na foz do Tapirapé a criação de um núcleo de agricultores goianos expulsos de suas terras, centro este destruído em 1957 por uma grande enchente do Araguaia (Moreira Neto, C.A., 1960, pp. 24-26).

Em seu relatório de pesquisa realizada na área em 1967, Neide Esterci fala na fixação de vinte famílias vindas de Goiás e do Pará em 1926, na Barra do Tapirapé (confluência deste com o Araguaia). O Posto Indígena aí foi fundado por volta de 1941, próximo desses moradores, que foram ultimamente retirados da área por ordem do SPI. (Esterci, Neide, 1967). Obteve informações que indicam que 200 outras famílias estabelecidas na ilha foram obrigadas a retirar-se em 1965, levando cerca de 50000 cabeças de gado. Entretanto, soube que muitos

têm voltado, e pensa que ainda mais migrantes deverão chegar à ilha, pressionados pela ação das companhias pecuaristas em Mato Grosso e Goiás. Atualmente devem permanecer em Bananal aproximadamente 100000 cabeças de gado na estação das chuvas e 200000 durante a estiagem. Tanto no relatório em questão como no de Yonne Leite (que realizava na mesma ocasião pesquisa linguística entre os Tapirapé) fala-se em duas companhias que atuam na área: a Codeara e a Tapiraguaia, ambas com sede em São Paulo e contando com financiamento do governo federal através da SUDAM. Yonne Leite refere-se à compra das terras do Pósto Indígena Heloisa Torres pela companhia Tapiraguaia, a qual doou ao SPI um lote que inclui as terras onde se localizam o Pósto e as aldeias Karajá e Tapirapé. Entretanto, dois terços delas ficam submersos durante a estação chuvosa, e não foram incluídos a área fértil dos índios Tapirapé e os campos de caça, sobrando portanto a estes Karajá e Tapirapé apenas terras arenosas e inundáveis. (Leite, Yonne de Freitas, e Esterci, Neide, 1967).

A expansão do gado na região impede que os índios tenham terra suficiente para os seus roçados; além disso, com a formação de núcleos neobrasileiros os recursos da fauna tendem a escassear, tornando-se insuficientes para sustentar uma população muito maior que a anterior, só de indígenas. Esta é uma das causas por que a ocupação "civilizada" sempre resulta na depopulação dos grupos indígenas, acrescida pelo contágio de doenças para as quais o índio não apresenta imunidade, agravadas pela falta de assistência médica.

Atualmente, constituem os Karajá uma população de pouco mais de 1000 indivíduos. Malcher relaciona um total de 1150 a 1200 Karajá, compreendidos os subgrupos. (Malcher, J.M. da Gama, op.cit., p. 193). João Leão da Mota contou 813 nas aldeias que visitou em 1955, pensando que este total deveria ser aumentado em 20% pois muitos estavam fora das aldeias, ocupados na pesca ou no trabalho da roça; nem todas as aldeias puderam ser visitadas. Segundo William Lipkind, seriam em 1939 em número de 1510, assim distribuídos: 795 Karajá propriamente ditos, 650 Javaé, 65 Xambiná. (Lipkind, W., op.cit. p. 25). De acordo com a estimativa de Krause, que em 1908 esteve em contato com os Karajá propriamente ditos, o número só destes seria 815 (Krause, F., 1941, LXXVIII, p. 238). Ehrenreich acha em 1888 um total de 4000 indivíduos, compreendendo os três subgrupos (Ehrenreich, P., 1948, p.25). Couto de Magalhães, em avaliação talvez exagerada, fala num total de 7000 a 8000 indivíduos, espalhados em sessenta ou oitenta aldeias (Couto de Magalhães, J.V., 1876, p. 115).

Como se pode ver por estes dados, os Karajá sofreram, no espaço de tempo de um século, uma grande diminuição no seu contingente huma-

... Provavelmente, o número deles era ainda muito maior, antes que tivessem os contatos iniciais com a sociedade "civilizada": tem sido um processo constante a depopulação das tribos indígenas, desde os princípios da colonização até muito recentemente, com o aniquilamento rápido ou gradual de vários grupos indígenas, que saíram do relativamente isolamento em que viviam por força da moderna penetração da sociedade nacional.

Algumas populações indígenas tendem a se estabilizar ou aumentar após as primeiras reduções maciças. É o que acontecia com os Karajá até tempos muito recentes, pois apresentavam uma natalidade relativamente boa (Ribeiro, D., 1956). Não deixaram, contudo, de suportar as consequências que inevitavelmente resultam do contato com a nossa sociedade. Os casos de tuberculose são hoje numerosos nas aldeias Karajá, conforme pudemos observar em 1957 e 1959-60, e de acordo com os dados recentes de Neide Esterci e Yonne Leite. Existe entre eles agora a sífilis, que ao tempo de Krause era muito rara. Em 1947 Baldus observara inúmeros casos de doenças venéreas entre os Karajá do sul, sendo que o principal foco da doença era o prostíbulo de Leopoldina (Aruanã), povoado neobrasileiro ao lado do qual se encontra um pequeno grupo local Karajá; não só os índios que nêle moravam como aqueles que passavam por lá transmitiam a moléstia para outras aldeias (Baldus, H., 1948, pp. 147-152). Em 1955, João Leão da Mota constatou que eram centros de difusão de doenças venéreas os núcleos neobrasileiros de Conceição do Araguaia e do Pôsto Indígena Escola Karajá (Mota, J.L.da, 1956).

Além das doenças e de outros fatores negativos, o convívio com a sociedade neobrasileira tem causado modificações profundas no modo de vida das sociedades indígenas. O índio é obrigado a abandonar parcial ou totalmente as técnicas tradicionais de prover à própria subsistência, a fim de satisfazer as necessidades novas que se criaram através desse contato. Quanto aos Karajá, embora mantenham em grande parte as suas técnicas próprias de adaptação ao meio, habituaram-se ao uso de certos artigos de que só os civilizados podem provê-los e, portanto, alugam o seu trabalho aos empreiteiros da pesca, "os mariscadores"; vendem também seus produtos artesanais e procuram desempenhar atividades diversas que lhes pareçam rendosas. As oportunidades de trabalho, os salários que recebem, e o que rende a venda de artefatos, contudo, não bastam para que possam obter os artigos de que necessitam. Em 1947, por exemplo, os Karajá de Santa Isabel queixavam-se de que embora o SPI lhes pagasse o equivalente a NCr\$ 0,01 pelo dia de trabalho, "o mesmo salário pago na região a qualquer camarada preto ou branco", tais dias não lhes eram oferecidos em número suficiente, além de que cobra-

va preços exorbitantes a venda de S. Félix, povoado de recente fundação na margem oposta do Araguaia. (Baldus, H., 1948, p. 149).

Agora, os Karajá vêem-se despojados até mesmo de tais oportunidades de trabalho em condições desfavoráveis, conforme se depreende das informações de Yonne Leite e Neide Esterci (1967). O Karajá, que pesca com arpão e anzol, está sendo alijado da condição de mão-de-obra no trabalho de "marisco", pois que desde a introdução da rede nos últimos tempos, os empreiteiros de pesca passaram a solicitar apenas o auxílio dos regionais. Deram como razões de sua atitude não só a falta de prática dos Karajá no emprêgo da rede, mas ainda a sua esperteza: seriam agora "malandros" (sabidos) os Karajá. Restam, portanto, aos índios, as alternativas de vender o seu produto aos barcos que passam ocasionalmente pelo Araguaia, ou então de "alugar-se" a empreiteiros de menor importância.

A organização social dos Karajá foi também, embora não totalmente, afetada pelo contato com a sociedade neobrasileira, e um exemplo disto é o que aconteceu com uma instituição como a chefia de aldeia. Em 1957 e em 1959-60 havia em Santa Isabel dois chefes: Kuriála, o cacique tradicional, e Wataú, que agia como elemento de ligação entre os agentes da sociedade nacional e os índios Karajá. Em 1908, Krause já observara que muitas aldeias não tinham chefes, e que em algumas, além do cacique hereditário era encontrado um outro líder chamado "capitão" pelos "civilizados", indivíduo hábil no trato com os brancos e sabedor do português, um intermediário no comércio da comunidade com as tripulações neobrasileiras; em certa aldeia o cacique teve de retirar-se, cedendo lugar ao capitão. (Krause, F., 1943, LXXXVIII, p. 195). Ehrenreich não se refere a um dualismo de chefia, mas afirma que as qualidades então exigidas ao chefe eram principalmente a "habilidade, a experiência e os conhecimentos linguísticos de que precisa nas relações com os brancos" (Ehrenreich, P., 1948, p. 63).

Ainda outras modificações sobrevieram ao modo de vida Karajá, atingindo, como já foi dito, também as atividades que se referem à prática das artes. Trataremos neste trabalho mais detidamente, em outras ocasiões, de como tais mudanças se têm realizado.

2 - RECENSEAMENTO

Em 1957 e em 1959-60, permanecemos durante quase todo o tempo na aldeia do P.I.G.V. Entretanto, estivemos também no aldeamento de Fontoura treze dias, de 2 a 14 de novembro de 1959. Fomos, em uma viagem rápida, até o Pósto Indígena Heloisa Torres, em Barra do Tapirapé,

17

e ficamos poucas horas no aldeamento Karajá situado junto a este Pôsto; e, ainda menos tempo nos grupos locais de Mato Verde e Jatobá. (Em 1957, fizéramos também uma visita rápida à aldeia Karajá localizada junto ao povoado neobrasileiro de Mato Verde). Só nos foi possível, portanto, obter dados populacionais relativamente satisfatórios sobre os grupos Karajá de S. Isabel, Fontoura e Barra do Tapirapé. Nestas duas últimas comunidades, como estivessem ausentes alguns dos seus componentes, baseamo-nos, em parte, nas informações dos outros Karajá, para a inclusão dos índios em classes etárias.

Darcy Ribeiro, tratando dos fatores que têm contribuído para a depopulação dos grupos indígenas brasileiros, classifica os Karajá entre os que, tendo convívio direto com a população rural brasileira, conseguiram uma relativa estabilização populacional. Refere-se a dados colhidos em 1952, por Hugo Mariano Flôres, nas aldeias Karajá do Pôsto Indígena Getúlio Vargas e de Fontoura; eles indicam maioria de indivíduos jovens na população destes dois grupos locais: "Os Karajá contam com 14,8% de indivíduos maiores de 40 anos, 29,2% de indivíduos entre 20 a 39 anos, 21,5% entre os 10 e 19 anos e 33,8% de menores de 9 anos" (Ribeiro, D., 1956).

A composição demográfica que pudemos observar em 1957 (na aldeia de S. Isabel), e a registrada em 1959-60 (nas aldeias de S. Isabel, Fontoura e Barra do Tapirapé), mostram, igualmente, a predominância de indivíduos jovens nos grupos locais Karajá.

Seguem-se os dados relativos à população das três aldeias:

Santa Isabel 1957			Santa Isabel 1959-60			Fontoura 1959-60			Barra do Tapirapé 1959-60		
Classes etárias	População Masculina:	População Feminina:	População Masculina:	População Feminina:							
0 a 4	26	14	21	16	14	6	4	5			
5 a 9	13	16	14	13	10	5	3	2			
10 a 14	13	11	10	13	10	11	1	4			
15 a 19	10	6	7	6	7	10	6	8			
20 a 24	5	9	8	7	1	3	2	0			
25 a 29	3	9	1	9	8	7	1	0			
30 a 34	9	9	8	12	1	8	1	3			
35 a 39	10	7	6	3	10	4	2	1			
40 a 44	4	5	6	4	4	5	1	2			
45 a 49	4	5	3	6	6	2	1	2			
50 a 54	7	2	5	1	2	1	1	0			
55 a 59	2	0	6	2	0	1	1	1			
60 a 64	2	3	0	3	1	2	1	0			
65 a 69	2	2	3	1	0	1	0	1			
70 a 74					1	0	1	0			
75 a 79						1	1				
TOTAL	110	98	98	96	75	67	23	28			
	(1)	(2)			(3)			(4)			

- (1) - Há 7 indivíduos Javaé, nesta população de 208 indivíduos.
- (2) - Entre os 194 habitantes da aldeia S. Isabel há 3 indivíduos Javaé.
- (3) - Há 8 indivíduos Javaé entre esta população de 142 habitantes.
- (4) - Há 2 indivíduos Tapirapé que fazem parte desta população de 51 indivíduos.

3 - O KARAJÁ E O "CIVILIZADO"

Os Karajá de hoje (pelo menos os de S. Isabel) conservam a tradição de lutas remotas com os civilizados. Arutâna alude a muitas antigas lutas com homens armados, cristãos, que usavam espadas. Komantíra, mulher de 26 anos em 1959, refere-se às mesmas, contando que os Karajá têm até agora muito medo dos cristãos ("torí"), e que dois passaros, o "toríraréri" ("torí" ai vem) e o "toritorí", foram assim chamados porque avisavam os índios da chegada dos "civilizados"; estes cortavam a cabeça dos índios com facão, e havia naquela tempo muito fantasma de Karajá decapitado.

Pareceu-nos que os Karajá alimentam um temor constante aos civilizados, que pode se manifestar em ocasiões de crise. Um caso que ocorreu durante o nosso segundo período no campo é bastante ilustrativo desse estado de espírito dos Iná em relação aos "torí".

Em fins de 1959, houve uma rixa entre a gente do fazendeiro Lúcio da Luz (cujo centro da zona de influência era o povoado de Mato Verde, em Mato Grosso) e um indivíduo que periodicamente visitava a região; disso resultou um assassinato, cometido pelo forasteiro. Soldados da polícia de Mato Grosso atravessaram o rio, chegando até à aldeia de Fontoura, onde convenceram os índios a acompanhá-los na caça ao assassino, que se escondera nas roças dos Karajá em companhia de um irmão. Os Karajá foram levados pela promessa de uma pequena recompensa monetária, e, principalmente, pelo temor aos soldados com armas. Estes mataram os dois fugitivos embora não tivessem oferecido resistência. Os Karajá não participaram do crime, mas de então em diante passaram a viver no temor de serem responsabilizados, e das represálias consequentes dos "civilizados" (do governo) contra eles: as aldeias seriam incendiadas, as meninas que não tivessem a marca tribal seriam obrigadas a casar-se com cristãos, e os meninos levados para o Rio de Janeiro. Tais preocupações e comentários transmitiram-se até à próxima aldeia de S. Isabel, e durante muito tempo só se falava nisso nos dois aldeamentos. E é provável que em vários grupos locais se tenha comentado a ocorrência, já que as notícias são usualmente veicu-

ladas de aldeia a aldeia pelos canoeiros Karajá em viagem no Araguaia.

Encontramos entre os de S. Isabel, também a idéia de que a finalidade principal, ao se fundar o PIVG, foi, não a "proteção aos índios", mas antes a "proteção aos civilizados".

Os episódios da morte do chamado "major Basílio" (1) e da fundação do Pôsto junto à aldeia de Santa Isabel em 1927 por Bandeira de Melo, foram-nos relatados por dois informantes, Arutâna e Karovína, como estando estreitamente relacionados. Karovína (com 45 anos em 1959) atribui a fundação do Pôsto ao desejo dos civilizados de se protegerem contra os Karajá, e diz: "Agora há paz, mas já houve muita raiva entre "torí" e Karajá". O major Basílio foi assassinado e roubado por dois índios, Wahukúma e Waximâni; ambos os informantes citados acima, mostraram-se orgulhosos desse crime de morte, já que tão raramente os Karajá puderam matar cristãos. Teria havido uma grande epidemia de gripe, morrendo com a doença a mulher de Wahukúma, o qual prometeu, então, matar os primeiros "torí" que se aproximasse da aldeia. Havia Karajá, a esse tempo, localizados na margem oposta à área em que fica hoje o PIVG, na praia fronteira à fazenda de gado do SPI; como a praia foi coberta pelas águas, mudaram-se para o lugar da atual fazenda. Quando morreu o major Basílio, e o seu assassino, Wahukúma, foi "sangrado" após a captura, os Karajá, assustados, se dispersaram, "espalhou tudo". Foi o Pôsto fundado em seguida: "Bandeira" (o sr. Bandeira de Melo) "catou" Karajá em vários aldeamentos, entre eles num situado no rio das Mortes e no de Fontoura, e foi então organizada a aldeia de S. Isabel. Posteriormente, muitos índios voltaram aos seus grupos locais de origem, exceto os do rio das Mortes, que receiam os Xavante.

Um dos padrões ideais de conduta, o qual deveria impelir o Karajá à liberalidade, não é válido quando se trata do "civilizado", mesmo daquêle considerado "amigo". Assim, o roubo cometido contra o "torí" não é uma falta como o seria se praticado em prejuízo de outro Karajá. Abuenoná, homem dos mais conceituados no grupo (um curador), de quem nunca se queixou qualquer membro da comunidade em relação a roubos, em companhia de outro índio, Karovína, em 1959 tirou a um negociante de S. Félix cerca de NCr\$ 16,00 (que aliás foi obrigado a devolver), sem que por isso perdesse o prestígio nos olhos dos outros Karajá. Entretanto, a jovem Erehidá tem sido muito censurada por ter roubado à gente da comunidade indígena; falavam também com desprêzo de outra mulher, Wadexíko (originária de Fontoura), por idêntico motivo. Roubaram-nos na aldeia de S. Isabel uma certa quantia e a reação dos componentes do grupo foi bastante explicativa do conceito que fazem os Karajá sobre a ética que deve presidir ao assunto. O mesmo ocorreu com

o escritor J.M. de Vasconcellos, que há muitos anos visitava os Karajá de Santa Isabel, levando-lhes sempre inúmeros e valiosos presentes. Os Karajá censuraram aos autores destes furtos, não o terem roubado de "torí", mas o terem roubado de dois amigos dos Karajá, que sempre os visitavam, conheciam-nos há muito tempo e os auxiliavam e lhes levavam presentes. Um homem da geração mais nova, Ohorí, disse-nos com grande franqueza que, embora ainda não tivesse roubado aos civilizados, era possível vir a fazê-lo. O velho Maluá, o principal líder do grupo, a quem contamos o ocorrido, alegou que os civilizados também roubam aos Karajá, roubam mais ainda que os índios.

A arrogância com que os Karajá se recusam a aceitar uma posição desvantajosa sob o ponto de vista ético (ou sob quaisquer outros) é um dos traços típicos na conduta dos indivíduos do grupo, como foi também notado por Baldus, que assim fala de tal característica, tratando de danças dos Tapirapé: "Revela-se, por sua vez, a mentalidade dos Karajá no fato de um deles me afirmar que obtiveram dos Tapirapé uma das suas danças de máscaras, mas conquistando-a em guerra e não permutando-a. Para nós é difícil entender o que significa conquistar uma dança, mas a idéia talvez seja a de que os orgulhosos Karajá tomaram a dança sem dar nada em troca" (Baldus, H., 1955, p. 98).

Quando algum civilizado se queixa a um Karajá de que ele lhe compra um preço demais alto por um objeto ou por serviços prestados, o índio retruca que está apenas imitando o que faz o negociante civilizado.

É responsável por tal atitude, em parte, o conceito Karajá de que os bens devem ser divididos entre os que deles necessitem. Assim, os "civilizados" devem dar muito aos Karajá, porque são "mais ricos". Isto explica a aparente "ingratidão" dos Karajá, tão censurada pela população regional. Dizem que não se dando tudo o que se tem aos Karajá, é melhor nada lhes dar, porque não se contentam com uns poucos presentes. Ocorre, entretanto, que se o "torí" é pobre, nada lhe exigem; assim, a enfermeira Hettie partilhava de seus alimentos e recebia dos Karajá hospitalidade e cuidados em troca dos serviços que prestava, sendo mais estimada que outros civilizados "mais ricos" e porventura mais munificentes.

Os Karajá notam que a sociedade regional censura aqueles índios que aceitam todo donativo que tem um caráter de esmola, a "gente que pede e não trabalha"; têm procurado, então, adaptar-se aos costumes "civilizados", de modo a exigir sempre uma retribuição por quaisquer serviços, principalmente quando são prestados a membros da sociedade sertaneja, procurando tirar o máximo de vantagens financeiras que lhes for possível, porque, conforme dizem, "Karajá é pobre, torí é rico".

Arutâna comentou que: "há Karajá que pedem aos civilizados não só porque o costume de pedir é antigo, mas também porque ainda não compreenderam que os "torí" são diferentes dos Karajá" (os primeiros são incapazes de generosidade desinteressada); quando está presente, não os deixa pedir, diz-lhes que trabalhem para receber o auxílio do "torí". Soubemos, ainda, que uma família Karajá do lugar chamado Crisóstomo, que morava na aldeia do Pôsto em 1959, foi censurada pelos de S. Isabel por terem os seus componentes o hábito de pedir: comentaram com desdém que bem se via serem "gente de Crisóstimo!".

Os homens de Santa Isabel dificilmente fazem de modo direto qualquer pedido de dinheiro ou presentes. Prometem sempre retribuir com objetos artesanais, ou prestar serviços, ou pedem dinheiro "emprestado" quando julgam o "torí" amigo e de boa vontade; mesmo neste caso, justificam meio envergonhados o pedido pela grande necessidade de atender à subsistência da família, etc. Já as mulheres, atualizando os padrões de conduta tradicionais, acham natural receber o auxílio de uma pessoa mais rica, a quem não fizesse falta o que pudesse dar.

Isto não impede que os Karajá se deixem explorar pelos negociantes "civilizados" em situações de penúria, e lhes vendam um objeto artesanal cuidadosamente feito por um preço irrisório.

Uma consequência do tipo de relações que estabeleceram com a sociedade nacional, foi a ênfase dada ao valor do dinheiro, o que impregna, portanto, vários setores da vida social.

A observação de fatos ocorridos em Santa Isabel sugere que agora tudo é suscetível de ser adaptado a finalidades econômicas. Essa flexibilidade explica, em parte, a sobrevivência de aspectos da cultura tribal como a arte e os ceremoniais, embora tenha a primeira sofrido apreciáveis modificações, e os segundos devam tê-las experimentado pelo menos no que se relaciona aos aspectos externos, aliás sempre muito ligados aos estéticos. O aproveitamento do ritual para fins econômicos não implica, entretanto, na desvalorização da crença tradicional. A noção do lucro que podem tirar das festas religiosas (danças de máscaras, etc.) filmadas e fotografadas, - e a noção de sua importância social - coexistem na mente do Karajá: era sempre justificada a sua realização pela necessidade de propiciar seres sobrenaturais, e ainda por outros motivos que lhes parecem relevantes, e se relacionam à tradição Karajá.

Ao mesmo tempo que procuram os índios de Santa Isabel preservar certas características tradicionais (a pintura de corpo e os adornos que compõem o "índio exótico" valorizado por turistas e cinegrafistas), ocorre a revolta de alguns elementos contra tal atitude, por temor à zombaria do "torí": estes se encontram entre os mais jovens, geral-

mente rapazes entre 17 e 19 anos. Compreendem, aliás, os Karajá, que essa procura de exotismo é condicionada por uma curiosidade nem sempre simpática, e muitas vezes orientada pelo interesse financeiro, - pois julgam os índios com acerto que as fotos serão custosamente vendidas nas cidades, - e isso explica a necessidade de que o estrangeiro, adotando seus costumes, prove a autenticidade da admiração demonstrada em relação a estes. Alguns elementos tradicionalistas buscam uma acomodação entre os valores novos e os antigos. Um exemplo é Arutâna; este vê na transmissão de seus conhecimentos sobre os costumes Karajá um meio de conseguir prestígio e de valorizar também o próprio grupo em relação aos estranhos.

Como o turista (e outros viajantes, "a gente de fora") valoriza o índio artista (isto é, especializado no fabrico de objetos artesanais) - e os Karajá têm consciência das vantagens que o conformismo a tal expectativa pode lhes trazer, - isto permite caracterizá-los como um povo de artesãos orgulhosos de sua habilidade. Não devemos esquecer que uma tecnologia rica permitiu o desenvolvimento de artesanatos elaborados e, também, que surgiram oportunidades históricas para o processar de um comércio constante com a sociedade nacional. Uma das funções da arte, hoje, - além de concorrer ela para que se mantenha o orgulho tribal, pois a população sertaneja com que convivem os Karajá não exerce atividades de caráter artístico, e é através destas que o grupo é mais conhecido pela nossa sociedade, - é, portanto, essencialmente econômica, se levarmos em conta o fabrico para venda das figuras de cerâmica e madeira, dos objetos de plumária, e outros.

Isto não quer dizer, porém, que os valores propriamente estéticos foram colocados num plano de interesse pouco acentuado. A consciência que têm os melhores artistas da qualidade superior de seu trabalho, e, ainda mais, a prática da elaborada pintura de corpo, - que só de modo indireto pode trazer vantagens econômicas (quando adorna o "índio exótico" apreciado pelo turista) - sugerem um alto grau de sensibilidade dos Karajá de Santa Isabel em relação às atividades artísticas.

4 - O "TRADICIONAL" NOS GRUPOS LOCAIS KARAJÁ

Os índios Karajá de Santa Isabel têm uma aparência mais "tradicional" que os integrantes de outros grupos locais, isto é, dão maior importância ao uso da indumentária indígena típica, a qual pode identificá-los como membros da tribo Karajá.

Isto não implica em que sejam os Karajá de outras aldeias menos resistentes à mudança que os de Santa Isabel. Costumam realizar-se em

Fontoura, por exemplo, as mesmas festas de tradição tribal que vimos na aldeia do Pôsto - as danças de máscaras, a festa de Hetôhokã, - e, provavelmente, todos os outros rituais; não só quanto a este aspecto mas em relação a muitos outros, devem os Karajá dos diversos grupos locais partilhar costumes e idéias estranhos aos da sociedade brasileira.

Entretanto, entre os Karajá como entre os Terêna e Tukuna estudados por Roberto Cardoso de Oliveira (1960, pp. 89-95) o pôsto indígena pode representar um fator que dificulta a assimilação do índio, favorecendo o seu isolamento numa situação de marginalidade à sociedade brasileira. O desejo de continuar recebendo o mínimo de assistência que lhe pode dispensar o SPI, entre outras razões, estimulam-nos a persistir na sua própria identificação como "índios", em oposição aos "civilizados" e "cristãos" da sociedade nonbrasileira regional.

Escolhemos para objeto de comparação, de entre as comunidades Karajá que vimos, os indivíduos jovens, que, - segundo costumam dizer os Karajá e de acordo com as informações de Krause (2), - devem se enfeitar, ao contrário dos velhos, de quem se espera menos vaidade.

Entre eles, foram considerados os rapazes e as moças sem status de adulto aos olhos da comunidade: os rapazes já entrados na casa dos homens e solteiros, e as jovens também solteiras. Entretanto, foram incluídos jovens de ambos os sexos que tiveram experiência matrimonial mas não conseguiram, apesar disso, obter o status de indivíduo adulto, devido à sua grande juventude e a ter sido o matrimônio de curta duração, ou ainda porque dele não resultaram filhos.

Enfim, selecionamos os indivíduos casadouros. Excluímos do seu grupo tanto as "iraríhikã" (meninas grandes) entre 10 e 12 anos, próximas a entrar na categoria de "diádokôma" (moça), como os rapazinhos de 14 anos ou menos, que ainda não tinham ultrapassado o grau de "diuré" (ariranha), conferido ao entrarem para a Casa dos Homens. Na aldeia de Santa Isabel, em 1959, eram sete os rapazes entre 14 e 21 anos que já tinham deixado a situação de "diuré". Este apresenta-se sempre com os cabelos cortados junto ao couro cabeludo, e com a pele coberta de um preto uniforme, embora tivéssemos visto certa vez, num rapazinho, Haratúma, prestes a abandonar o grau, uma pintura facial simples. Não foi incluído, portanto, Haratúma, com 14 anos, que deixou em fevereiro de 1960 de ser "diuré", e nem o seu substituto, um rapaz da mesma idade, iniciado na ocasião. Um dos rapazes incluídos, Waxabêdu, de cerca de 14 anos, casou-se em princípios de 1960 com uma jovem de 16 anos, Mahaláru. Dos moradores de Santa Isabel que foram incluídos, três tinham uma situação especial: Warumâni, com 17 anos em 1959, que já se casara, em seguida abandonando a mulher; Soará, com 21 anos em 1959, o mais velho de todos os rapazes (cujos parentes eram

de Barreira de Pedra, mas há muitos anos moravam em Santa Isabel, que não quisera casar-se até então (e nem qualquer família de Santa Isabel pretendera promover o casamento dele com uma de suas moças); Mau-sí, com 18 anos em 1959, do Crisóstomo, cuja família estava provisoriamente em Santa Isabel e talvez voltasse ao grupo local de origem. Foram excluídos de entre os indivíduos casadouros os homens jovens na situação de Telibré, por exemplo, com cerca de 25 anos em 1959, que morador em Fontoura e solteiro em tal data, já tivera várias experiências matrimoniais em mais de um aldeamento Karajá.

São, como já dissemos, os aqui referidos como "gente casadoura" os que mais gosto têm em apresentar-se com os enfeites nacionais Karajá e usando a pintura de corpo (em especial as moças), no que são incentivados pela parentela.

Em Fontoura, os rapazes nesta condição, entre 14 e 18 anos, eram em número de dez. Soubemos depois que um deles, que nascera em Santa Isabel e já fora casado nesta última comunidade, desposou uma das moças de Fontoura.

Na segunda comunidade, eram poucas e pobres as pinturas de corpo e face que tivemos ocasião de ver, principalmente se as compararmos às de Santa Isabel. O uso de roupa e calçado "civilizados" é comum entre a rapaziada de Fontoura, que freqüenta a escola da missão Adventista e os ofícios religiosos da tarde, aos quais devem comparecer vestidos de calça e camisa, segundo a expectativa do pastor e sua família. Já não se fazem aí os diferentes penteados que distinguem os grupos em que são divididos os rapazes da Casa dos Homens (3), isto por influência da esposa do pastor, que sugeriu cortassem os cabelos à moda "civilizada". Contaram-nos os índios, também, que reclamou ela contra a pintura de corpo tradicional, já que poderiam sujar-se as carteiras da escola com a tinta fresca. Também as moças da aldeia, é claro, devem apresentar-se na missão vestidas e sem a pintura, embora usem algumas vezes os desenhos tradicionais; têm, entretanto, menor preocupação em embelezar-se que as de Santa Isabel, e logo após dançarem o Aruanã, quando voltam à esteira em que ficam sentadas as moças e mulheres, põem logo o vestido, tirando-o novamente ao se levantarem para dançar, o que observamos durante a noite. Ora, em Santa Isabel, usam as jovens que dançam, seja à tarde ou à noite, apenas os enfeites Karajá e a pintura tradicional. Os rapazes de Santa Isabel (e mesmo os homens adultos), usavam no Pôsto (casa do encarregado e escola, etc.), em 1957 e 1959-60, apenas um calção, reservando a indumentária completa para irem ao povoado neobrasileiro de São Félix, no outro lado do rio; os mais velhos, entre 17 e 19 anos, além de terem menor interesse pela pintura corporal, cortavam por vezes os cabelos à moda "civilizada", porém aquêles um pouco mais moços valorizavam os enfeites e

pinturas tradicionais e mantinham os cabelos mais longos, à maneira indígena: alguns faziam questão de ter o penteado em rabo de cavalo ca indo às costas, envolvido em cordéis de algodão tingidos de vermelho com o urucu, sendo o conjunto em ocasiões especiais acompanhado pelo grande diadema de penas preso à parte posterior do crânio, o "lahetô" ou sol, como dizem os índios (os "lahetôdô", rapazes portadores do adôr no em questão, igualmente usado pelos homens adultos, são aqueles que já passaram para o último grau na Casa dos Homens). Estes jovens ainda não tinham perdido o entusiasmo motivado pela sua introdução na Casa, enquanto os de mais de 17, aproximadamente, já esperavam assumir dentro de algum tempo as responsabilidades da vida adulta.

É digno de nota que em Fontoura, onde havia tantas jovens casadouras, (dez moças entre 12 e 17 anos, sendo que a mais velha, Ixenahirú, já fôra casada), - em número bem maior que na aldeia de Santa Isabel (onde eram apenas seis, entre 12 e 17 anos, sendo que uma delas, Mahaláru, casou-se em princípios de 1960 com Waxadêdu, fato ao qual já nos referimos; e a mais velha, Koixixáru, era "viúva", abandonada pelo marido), - as pinturas de rosto e corpo eram menos variadas e mais simples que as usadas na aldeia do Pôsto. No aldeamento de Barra do Tapirapé, onde funciona também um Pôsto do SPI, nem as moças nem as mulheres jovens usavam, na ocasião em que lá estivemos, a pintura corporal, a "lasí" (cone de cabelos no occipício) e os ornatos típicos; não apresentavam, ainda, a marca tribal, a "komarurê", (que recebem os jovens ao chegarem à puberdade), três moças solteiras entre 14 e 15 anos. Uma delas, Matuá, disse-nos que a marca era "binári" (ruim, feia); outra, Haakó, filha do "capitão de cristão" Taxirimá, recusara-se a receber-la.

Xureréia, com 13 anos em 1959, uma das moças de Fontoura, filha do "capitão de cristão" Warihã (Pereira), recusava-se também a receber a "komarurê", motivo por que a sua irmã mais velha, Hiweláki, chamou-a de "louca" ("txantéri") e "cachorro" ("Bjorósá"), conforme pudemos observar.

Nunca soubemos que qualquer moça de Santa Isabel se recusasse a receber a marca tribal, e nem mesmo que os rapazes tivessem uma atitude de tal ordem. Comentou um empregado do Pôsto, em 1957, que o jovem Kanarí, de cerca de 16 anos, o qual recebera havia pouco tempo a "komarurê", oferecera notável resistência; a informação, entretanto, não foi confirmada pelos índios. Assistimos em 1959-60 à colocação da "komarurê" em dois jovens: a moça Irarikurá, com 12 anos, na aldeia de Fontoura; e o rapaz Simonía, de 14 anos, em Santa Isabel. Ambos submeteram-se à operação com grande boa vontade e sem queixar-se, embora seja um tanto dolorosa.

Ora, é necessário se levar em conta que diferenças no processo aculturativo devem ser condicionadas não só pelas situações diversas de: pôsto indígena controlado pelo SPI e aldeias não controladas (por exemplo, Fontoura, influenciada por missionários protestantes) - mas, ainda, que podemos encontrar dissemelhanças mesmo entre grupos locais controlados pelo Serviço de Índios; no Pôsto Indígena de Santa Isabel, os Karajá têm maior contato com turistas e viajantes dos grandes centros, e mesmo com autoridades do SPI e governamentais; e quanto an situado em Barra do Tapirapé, seus componentes não tinham ainda em 1959-60 a oportunidade de tão variado contato com elementos da sociedade nacional. Uma colonização sistemática da região, entretanto, poderá trazer ainda mais rápidas e profundas modificações no processo de integração dos Karajá à sociedade brasileira (envolvendo todos os grupos locais), que as registradas nos últimos anos. Até agora, devido às facilidades relativas de acesso, e ao mesmo tempo à ação protecionista do Serviço de Índios, os índios de Santa Isabel têm constituído uma atração para os visitantes ávidos de exotismo, dispostos não só a comprar-lhes artefatos, como a pagar-lhes poses para fotografias destinadas a documentar a viagem.

Notas:

- (1) - O X. de Brito Machado refere-se brevemente à morte do major Basílio (1947, p. 9).
- (2) - Muitos dos enfeites Karajá relacionados por Krause eram usados exclusivamente pelos jovens (Krause, F., 1941, LXXX, pp. 195-207).
- (3) - Krause descreve penteados usados pelos jovens e pelos indivíduos adultos (Krause, F., 1941, LXXIX, pp. 267-268).



1º - CONTROLE SOCIAL

A chefia - Em S. Isabel há dois chefes: o chamado "xandinodô-iolô", chefe tradicional Karajá que, atualmente, deve se ocupar da organização de cerimônias importantes para a comunidade e receber visitantes de outros aldeamentos. Embora a chefia deva ser patrilinealmente herdada, este "xandinodô" foi escolhido pelo grupo, já que o homem que assumiria o cargo, Arutâna, era muito jovem quando seu pai morreu, e recusou-se a aceitar tal responsabilidade; seu irmão Bobosí era mais novo que ele, portanto dificilmente poderia ficar como chefe. O atual "xandinodô", Pedro Kuriála, tinha em 1959 cerca de 58 anos e é cego, o que contribui para diminuir a eficiência de sua atuação. O outro chefe é o chamado "capitão de cristão", que age como intermediário entre a sociedade neobrasileira e a sociedade indígena, principalmente em relação a assuntos comerciais. É Wataú, de aproximadamente 52 anos em 1959, que foi feito capitão pelo presidente Getúlio Vargas, em substituição a seu tio Maluá. Há bastante tempo que existe tal distinção de chefia no grupo aldeado em S. Isabel, conforme nos informaram os Karajá. Na aldeia de Fontoura há também dois chefes: o "capitão de cristão", Wárihã (Pereira), com 45 anos em 1959, e o "xandinodô" Komaná, de 42 anos. Explica-se a presença de um "capitão de cristão" em Fontoura, porque lá existe uma missão adventista, sendo o caso que Pereira, aliás, muito ligado ao pastor, tendo já comparecido a um congresso de adventistas realizado em S. Paulo. No aldeamento Karajá de Barra do Tapirapé, localizado junto a um posto do SPI, notou Roberto Cardoso de Oliveira, em 1957 (Oliveira, R.C.de, 1959, pp. 4-5), a ascendência do "capitão de cristão" Taxirimã e não constatou, durante o período de tempo que lá passou, de uma semana, a existência de um "xandinodô". Durante as poucas horas em que ficamos em tal lugar, em 1959, não soubemos igualmente da existência do chefe tradicional, e fomos, logo à chegada, cordialmente recebida pelo irmão de Taxirimã, que nos informou ser o último o capitão da aldeia, sugerindo-nos uma visita a sua casa e à do irmão. Durante uma breve passagem, em 1957, pelo núcleo Karajá de Matô Verde, fomos logo encaminhada ao "capitão de cristão" Domingos, e não nos falaram, nem índios, nem civilizados, a respeito de um "xandinodô". Entretanto, é provável que a presença do "xandinodô" seja menos perceptível aos estranhos nas comunidades Karajá. Estes, aliás, explicam a origem do "capitão" pelo convívio com os civilizados e dizem que entre os Javaé, que têm contacto menos inten-

so com a sociedade nacional, não ocorre a presença do capitão, havendo apenas o "xandinodô" e um outro tipo de chefe, também tradicional, chamado "deridú", o qual partilha com o "xandinodô" a responsabilidade do cargo, provavelmente tendo menor importância (1).

Não se pode dizer que exista antagonismo entre os dois tipos de chefia, o tradicional e o "moderno", pelo menos em S. Isabel: havia um ajustamento satisfatório entre os dois chefes, exercendo-se a ação deles em esferas distintas; o próprio capitão Wataú disse certa vez que "não é chefe de Karajá. Este é Kuriála." O homem de maior prestígio, porém, é Maluá Velho, um Karajá extremamente conservador e pouco amigo dos civilizados, com cerca de 66 anos em 1959 e antigo "capitão de cristão". É respeitado e temido como curador e feiticeiro. Na mais importante festa nacional, a de Hetôhokân, é chefe de um dos grupos cerimoniais em que se divide a população masculina da aldeia. Alguns dos outros homens de prestígio estão ligados a Maluá por laços de parentesco, e costumam dizer os índios que ele é "avô" e "tio" de todos os Karajá de S. Isabel. Exerce influência na nomeação das crianças, e também quando se trata de resolver problemas de ordem familiar surgidos no aldeamento. Pareceu-nos que também em Fontoura a situação era semelhante, não havendo antagonismo entre o capitão e o "xandinodô", embora o pouco tempo que ficamos nessa aldeia não nos permita fazer afirmações categóricas; não sabemos da existência de nenhum velho que exercesse em Fontoura o mesmo papel que o exercido por Maluá em S. Isabel.

A chefia tribal, aliás, tem sido uma instituição muito afetada pelo convívio forçado do índio Karajá com a sociedade nacional, como já dissemos no pequeno histórico anterior. Ao tempo de Ehrenreich (1888), aparentemente, ainda não surgira o "capitão de cristão" (Ehrenreich, P., 1948). Krause notou, em 1908, em algumas aldeias, a presença dos "capitães de cristão", sendo que esses não eram considerados chefes; em uma aldeia apenas, a influência do capitão tornou-se maior que a do chefe hereditário (Krause, F., 1943, LXXXVIII, p. 195).

A Casa dos Homens — Costumam reunir-se os homens perto da Casa do Bicho ou Casa de Aruanã, para discutir assuntos de interesse geral e tomar decisões sobre eles, constituindo-se num grupo de controle da vida comunitária. Ehrenreich e Krause não registraram, porém, a existência de um grupo de tal ordem (2). Além de ser instrumento de controle social, há outras necessidades essenciais da sociedade Karajá cuja satisfação está adstrita à instituição aqui chamada Aruanã e aos cerimoniais e ações coletivas que com ela se relacionam.

Dança de Aruanã é o termo genérico com que se designam na região

29

as danças de máscaras realizadas pelos Karajá na estação chuvosa. Ne-
las são personificados animais que, no dizer de nosso principal infor-
mante, têm também "uma banda de gente". Julgou Ehrenreich muito difí-
cil conhecer qual o verdadeiro sentido dessas danças, e, ainda, pen-
sa que os índios dêle não têm exata consciência (Ehrenreich, P., op.
cit., p. 78). Krause obteve poucos informes a respeito, e não assis-
tiu a muitas danças (Krause, F., 1943, LXXXIX, p. 157). Os Karajá ex-
plicam a necessidade da realização das danças e de outros ceremoniais
de caráter religioso pelo propósito de propiciar seres sobrenaturais
que fariam, se insatisfeitos, caírem desgraças sobre o grupo. Esta po-
de ser apontada como a "função manifesta" da instituição de Aruanã (3).

Entretanto, o grande papel do cumprimento do ciclo de festas - e
que pode ser apontada como sua "função latente" - é a revitalização da
cultura para os membros da comunidade. Esses ciclos relembram repeti-
das vezes as experiências de ordem religiosa por que têm passado os Ka-
rajá, há séculos, e, ainda, a própria experiência individual de todo
Karajá, como por exemplo, a ocasião em que cada menina pela primeira
vez dançou ao encontro dos dançarinos mascarados, e cada rapaz pôde pe-
la primeira vez dançar, vestindo as máscaras. A festa de iniciação
dos jovens, o Hetôhokã, reaviva na mente dos que a ela assistem cer-
tas idéias fundamentais da cultura: por exemplo, a já referida neces-
sidade de reverenciar os sobrenaturais, como também a idéia de que as
mulheres não devem interferir com o que se passa na Casa dos Homens, o
que é particularmente enfatizado.

É na Casa do Bicho que o jovem aprende os mistérios religiosos e
como efetuar os rituais diversos e fazer as máscaras de dança. O pe-
ríodo de aprendizado se estende por cerca de 4 a 6 anos (entrando o ra-
pazinho com perto de 12 anos) e termina com o casamento. Até então fi-
ca sob o controle da comunidade masculina inteira. É durante esse tem-
po que começa a ter responsabilidades, pois que deve tomar parte em
pescarias coletivas (ou outras atividades coletivas) para obter ali-
mento a ser consumido em determinados festejos. Durante cerca de um
ano, após ter entrado para a Casa do Bicho, deve o rapazinho acender
o fogo e cozinhar para os homens, trazer água, varrer o chão, e ocu-
par-se de recados e outras pequenas tarefas; neste primeiro período,
não poderá dançar vestindo as máscaras. Durante uma fase do cerimo-
nial de iniciação, é exortado por uma das máscaras, publicamente, a
abandonar as brincadeiras de menino, a respeitar a gente de Aruanã e
a não contar a outros o que vai saber, sob pena de se tornarem prosti-
tutas mulheres de sua família.

O Aruanã pode constituir um mecanismo de estímulo ao desenvolvi-
mento de uma agricultura incipiente (sendo o Karajá um povo tradicio-

nalmente de pescadores), já que o "dono de Aruanã" deve ter uma roça grande, que dê para alimentar um número apreciável de homens que se reunam, durante as danças, junto à Casa do Bicho.

Constituem as máscaras um elemento de troca entre grupos locais, já que um homem pode adquirir para seu filho o direito sobre uma das máscaras de dança, comprando-a a alguém de outra comunidade. Ouvimos em S. Isabel falar de troca com a aldeia vizinha de Fontoura. Dão-se presentes aos que cedem a máscara.

Enfim, representa agora o Aruanã uma fonte de renda, já que tem sido a dança freqüentemente filmada e fotografada, recebendo por isto os "donos de Aruanã" pagamento. Este é empregado na compra de viveres, depois distribuídos entre os que se reunem na Casa dos Homens.

Grupos Cerimoniais - Lipkind menciona a existência de metades, sem explicar qual a natureza delas (Lipkind, W., 1948, p. 186). Há grupos ceremoniais, conforme pudemos observar, que atuam por ocasião da festa de Hetôhokã (Casa Grande) a qual soleniza a aposição do tembetá nos meninos de 7 anos, e a entrada dos de 12 para o grupo dos rapazes e início de seu aprendizado concernente à religião. Lipkind faz referência a tal festa, mas sem estabelecer relação entre ela e as metades (Lipkind, W., op.cit., p. 191); não a relaciona, também, à iniciação dos jovens Karajá.

Arutâna - aliás, por duas vezes, promotor da festa - em contradição com os outros componentes do grupo vê "classes" (usando as suas próprias palavras) de homens, divididos segundo a linha paterna, do mesmo modo que Hans Dietschy o diz numa comunicação sobre os Karajá, sem explicações sobre a natureza dos grupos: "Por outra parte, existem entre eles três grupos distintos de homens, em filiação paternal" (Dietschy, H., 1960, p. 5). Dizem os Karajá de S. Isabel que, sejam homens ou mulheres, estão classificados todos como gente da Casa Grande e gente da Casa Pequena, aliás "Ibokómahadô" e "Irarumahadô", segundo seu pai tivesse pertencido a uma ou outra dessas divisões. Ora, "Ibokómahadô" significa "gente de cima", e assim são chamados os habitantes de aldeias Karajá situadas rio acima em relação a S. Isabel; "irarumahadô", gente de baixo, é o termo com que se designam os Karajá de aldeias localizadas rio abaixo, depois de S. Isabel; isto poderia sugerir a idéia de uma antiga divisão ceremonial segundo a cidadania de aldeia, pertencendo aqueles originários de grupos locais de rio acima, à Casa Grande, e os outros à Casa Pequena. Entretanto, os dados colecionados em S. Isabel, não confirmam tal hipótese. Lipkind diz que a cidadania de aldeia é estabelecida segundo a linha materna (Lipkind, W., 1948, p. 186), mas a inclusão nestes grupos ceremoniais, entretanto, é feita de acordo com a linha paterna, conforme já foi dito.

Todos os informantes, portanto, com exceção de Arutâna - mencionaram a existência de dois e não três grupos ceremoniais. Arutâna explicou que entre a Casa Grande e a Pequena seria construída a Casa do Meio, onde ficaria a gente do meio, "Ituámahadô" e, de fato, mais tarde foi feito um caminho coberto, ligando as duas casas; o homem que personificaria uma das máscaras de dança (o que poderia ser feito, em sua falta, por um de seus parentes), o Ulabiéhekã (Avô Grande), integraria, junto com o "xandinodô" da aldeia e com outros dois moradores de S. Isabel, a 2ª "classe", enquanto os da Casa Grande seriam da 1ª; e da 3ª, seria a gente da Casa Pequena, de que faz parte o próprio Arutâna, aliás sempre chefe desta última, por direito hereditário, qual quer que seja o promotor da festa.

Não assistimos a todas as fases do Hetôhokã. Chegamos a ver a competição esportiva que se realizou entre membros da aldeia de Fontoura e os de S. Isabel, e, a seguir, a aposição do tembetá em dois garotos de 7 e 8 anos, bem como a entrada de um rapaz de 14 para a Casa Grande. Não vimos uma fase posterior, em que atua a máscara do Avô Antigo. Aliás, tanto o velho que veste tal máscara (Waixá, com 70 anos em 1959) como os outros componentes de seu grupo (com exceção do "xandinodô") estavam ausentes de S. Isabel até o último momento em que lá permanecemos observando as festividades.

2 - FATORES DE DESARMONIA

Pudemos observar que as principais causas de desentendimento são as suspeitas (justificadas ou não) de adultério, e as de prática da feitiçaria. As suspeitas de adultério - de que um indivíduo do grupo tenha "roubado" a mulher de outro - são expressas de modo claro e dão origem a rixas por vezes de caráter violento, podendo chegar os participantes a vias de fato; mas aqueles componentes do grupo suspeitos de feitiçaria geralmente não são acusados formalmente, e nem se lhes pede contas do que tenham feito. Entretanto, uma rixa que teve como origem a infidelidade conjugal é esquecida depois de algum tempo, ou, pelo menos, as pessoas envolvidas procuram aparentar indiferença em relação ao caso passado, enquanto, geralmente, o indivíduo uma vez julgado feiticeiro guarda sempre a fama disso, conforme pudemos inferir através da observação na comunidade. A suspeita de feitiçaria, aliás, pode decorrer de contendas causadas pela suspeita de adultério ou quaisquer outras situações que envolvam a vida matrimonial, conforme o atestam dois casos que se deram em S. Isabel. Num deles houve desinteligência e mesmo luta corporal entre membros de famílias diferentes, sendo

a causa do abandono de uma mulher, Werekoxáru, e subsequente casamento do cônjuge com outra; a situação foi agravada pela morte de três crianças das famílias em questão, atribuídas à feitiçaria. Uma outra ocorrência refere-se à tentativa de um homem de "roubar" a mulher de outro, muito jovem e casada havia pouco tempo; ela repeliu-o e denunciou-o à parentela, e o culpado foi censurado e punido com uma surra; algum tempo depois morreu a jovem ao ter o seu primeiro filho. O Karajá que a quisera "roubar", Bobosí, adquiriu a fama de malévolos feiticeiros, já que "matou a moça com feitiços", segundo o consenso geral.

A preocupação com a feitiçaria é antiga na cultura, conforme se pode ver pela bibliografia existente sobre os Karajá.

Ehrenreich diz que há vários médicos-feiticeiros em cada aldeia, e também que qualquer pessoa pode tornar-se um, mesmo as mulheres (Ehrenreich, P. op.cit., pp. 69-70). Krause trata das técnicas mágicas e dos médicos-feiticeiros, dos quais ouviu falar apenas de sete, embora pense na possibilidade de ser o seu número maior (Krause, F., 1943, LXXXIX, p. 161). Lipkind assim se refere ao assunto: "um xamã é treinado por meio de aprendizado com um outro mais velho. Certa soma de conhecimento médico é assimilado, mas a essência do treinamento é aprender como se comunicar com sobrenaturais num estado de transe." "Há considerável quantidade de feitiçaria." "Quase todas as mortes são interpretadas como resultados de feitiçaria, e as rixas são contínuas" (Lipkind, W., 1948, pp. 191).

Não ouvimos falar, em trabalho de campo, de como aprendem a comunicar-se com os sobrenaturais, mas um só informante, Arutâna, assegurou-nos que "quando um homem vira feiticeiro, é um bicho que entra dentro dele". Ficou implícito, aliás, nas palavras do informante, que os curadores também podem ser tomados por "bichos", já que se referiu a um, Pedro Kuriála, o "xandinodô", dizendo que o seu "bicho" viera do céu.

Pareceu-nos ser a feitiçaria considerada pelos Karajá uma técnica, um tipo de conhecimento, que pode ser adquirido (tal como o das ervas e raízes que curam), antes que algo exigindo dons especiais, ligados ao sobrenatural. Dois homens da comunidade disseram que aprenderiam a fazer feitiço para vingarem-se quando alguém o praticasse contra seus filhos; um deles chegou a vangloriar-se de conhecer um pouco de feitiçaria, mas a reação normal de quase todos os Karajá, quando os julgam feiticeiros, é negar tal qualidade, alegando serem apenas curadores. Outro Karajá, Idiahúri, ao mesmo tempo curador e praticante de feitiçarias, teria aprendido a executá-las entre os Javaé com os quais viveu durante algum tempo, sendo aliás casado com mulher Javaé. Diz O.X.Brito Machado em seu livro de viagem sobre os Karajá,

que entre êles são os Javaé considerados hábeis médicos, costumando aquêles interessados em aprender as técnicas de cura ir até às aldeias dos Javaé com esta finalidade (Machado, O.X.de B., 1947, p. 28). Pudemos verificar que é comum aprenderem com um parente conhecedor do as sunto, e é provável que o mesmo ocorra em relação às técnicas consideradas de magia negra.

Embora diga Ehrenreich que os indivíduos mais aptos a desempenhar o papel de médicos-feiticeiros são aquêles propensos à epilepsia e distúrbios nervosos (Ehrenreich, P., op.cit., pp. 69-70), não encontramos entre os de S. Isabel pessoas em tais condições. A idéia dominante era a de que qualquer pessoa que tivesse sentimentos inamistosos contra outro membro do grupo, poderia, conhecendo os meios necessários - as técnicas de feitiço - prejudicá-lo.

Nada menos de 14 homens de S. Isabel foram-nos apontados como feiticeiros. As mulheres e jovens nunca eram julgados desse modo, exceto quando houve acusações ocasionais contra duas Karajá, relacionadas à morte de crianças; aliás, num dos casos estariam também implicados dois conhecidos médicos-feiticeiros, Maluá Velho e Idiahúri. Quatro dos feiticeiros eram igualmente curadores, a saber: Maluá Velho, Idiahúri, Abuenonã e Eumã. Acredita-se que três dos curadores têm certos poderes mágicos que podem ser empregados para o proveito da comunidade, conforme pudemos ver durante a festa de Hetôhokã: Maluá Velho, Texibré e Wataúzinho (assim chamado para distingui-lo do capitão Wataú) - sendo que os dois últimos não são considerados feiticeiros - executaram um ritual mágico sobre um grande, comprido e pesado tronco de árvore, que deveria ser erguido e fixado a uma cova aberta no lugar dos festejos, a fim de torná-lo mais leve, facilitando o trabalho aos Karajá empenhados em levantá-lo. Além de Wataúzinho e Texibré, Kuriála ("xandinodô") também é considerado apenas curador, sem que lhe atribuam a prática da feitiçaria.

Dava-se ênfase, principalmente, à malignidade de três: Bobosi, Maluá e Idiahúri. Além de alguns terem fama de bons curadores, portanto indivíduos úteis à coletividade, distinguem-se por vezes em outras atividades: Abuenonã é compositor de cantos de Aruanã, Maluá e Wataú Grande têm **status** importante, conforme já foi dito, e Arutâna, (apontado poucas vezes como feiticeiro), tem desempenhado funções cerimoniais. São todos estes bastante inteligentes, e os três últimos, bons conhecedores da cultura tradicional.

As suspeitas de feitiçaria, entretanto, não trazem grandes prejuízos aos indivíduos apontados; as acusações parecem consistir num meio de dar vazão a desconfianças e rancores contra determinadas pessoas. Assim é que a velha Berinakarú, chorando a morte de seu bisne-

to, mostrou a sua inimizade em relação à mulher Txukú, numa lamentação cantada em que a acusou de ter enfeitiçado a criança. Como Txukú não reagisse, perguntamos a outra Karajá, Komantíra, se a primeira não estava aborrecida. Respondeu a informante que Txukú não se importava com o que dizia Berinakarú, por saber que a velha estava com muita rai va: sempre que alguém morre as parentas se zangam muito. Geralmente o Karajá é acusado de feitiçaria quando acontece algo de desagradável a uma pessoa com quem teve rixa séria; a morte pode ser uma desforra contra os que o prejudicaram: todos, portanto, são feiticeiros em potencial.

3 - A FAMÍLIA

As famílias Karajá em sua grande maioria são monogâmicas (embora possa haver alguns casos de poliginia) e de tipo matrilocal, isto é, o homem ao casar-se deve ir morar na casa dos sogros. Conforme diz Lipkind a respeito, é muitas vezes constituída de "irmãs que moram juntas com seus cônjuges e filhos, e cônjuges de suas filhas adultas" (Lipkind, W., op.cit., p. 186), ajustando-se ao padrão matrilocal como o conceitua Murdock - reunindo "as famílias de procriação de uma mulher, suas filhas, e as filhas de suas filhas" (Murdock, G.P., 1949, pp. 34-35). Há numerosas exceções, entretanto, se levarmos em conta a totalidade da população de S. Isabel. Elas podem ser explicadas pela morte de componentes da família (os pais da mulher) ou por desvios voluntários do padrão, sendo este último fator o menos ponderável. Constatamos algumas vezes a presença de agregados, que podem ser parentes de qualquer um dos cônjuges ou de outras pessoas do grupo doméstico, e, ainda, de crianças adotadas. Compunha-se a aldeia de S. Isabel, em 1957, de 24 grupos domésticos ocupando outras tantas casas; destes, exatamente 12 estavam organizados de acordo com a regra da matrilocalidade. Entretanto, dos outros 12 em apenas 4 se poderia dizer que ocorria verdadeiro desvio de padrão: numa das casas morava uma família elementar, constituída dos dois cônjuges, Texibré e Urebía, e seus 5 filhos; os pais da mulher estavam vivos, morando em outra casa com duas outras filhas casadas, seus cônjuges e filhos. Morava também o nosso informante Arutâna só com a mulher e os filhos numa casa - pois se retirara há anos daquela em que moravam junto com três irmãs casadas da segunda, com seus cônjuges e filhos - por motivo de desarmonia na família. Dois outros grupos domésticos eram constituídos de homens casados com mulheres de outras aldeias (uma delas Javaé e a outra do grupo local de Crisóstomo), e seus filhos. Quanto aos outros 8 grupos domésticos, a ausência da estrita família extensa matrilocal era

explicada pela morte de componentes da família.

Os casos citados, de mulheres Javaé casadas com Karajá, não são os únicos em S. Isabel: em 1957, morava Txiwelá, uma Javaé, com numerosos parentes do marido.(4).

Em 1959, nas 27 casas habitadas, apenas 13 grupos domésticos, isto é, 48,14%, se conformavam ao padrão de matrilocalidade. Ocorria desvio da regra nas residências de homens casados com mulheres de outras aldeias: duas Javaé (a uma delas já nos referimos), uma de Fontoura e a quarta de Crisóstomo (também já tratamos desta); e, ainda, Texibré continuava em casa aparte da dos sogros.

Em 1957 e em 1959, havia uma única e mesma família poliginica em S. Isabel: a do capitão Wataú, que tinha duas mulheres. Anteriormente, fôra ele casado ao mesmo tempo com duas irmãs, o que constituia portanto um caso de poliginia sororal, a qual, conforme diz Murdock (Murdock, G.P., op.cit., p. 31), é o melhor meio de conciliar a matrilocalidade e a poliginia. Constatamos que ocorrem o sororato e o levirato: a moça Edjuká foi obrigada, poucos meses antes de iniciarmos o nosso segundo período no campo, a casar-se com seu cunhado viúvo, após a morte de sua irmã. (5). Didikué (Inês) em 1959 com 25 anos, mulher de Sarikina, da mesma idade, fôra anteriormente casada com um irmão mais velho do atual consorte; quando o primeiro marido de Inês morreu, propuseram-lhe que escolhesse um novo entre os seus irmãos. Nos dois casos de que tratamos, os cônjuges falecidos deixaram filhos, e é provável que principalmente a preocupação de assistir às crianças tenha levado as famílias a promoverem os casamentos com cunhados, tanto mais que a moça Edjuká reagiu violentamente ao casamento com Weheria, chegando a agredir pessoas da família.

Os Karajá falaram-nos da existência de três modalidades de casamento: o "harabié", o "kotá" ou "birená" e o "ixidirotê". O primeiro é o casamento teóricamente mais desejável e honroso, realizado com cerimonial adequado; é combinado pelas famílias dos noivos (a da noiva toma a iniciativa) e deve ser realizado entre uma moça e um rapaz que ainda não tenham experiência matrimonial, e sem que haja "namoro", isto é, sem que os jovens se encontrem no mato, às ocultas, podendo ocorrer nessas ocasiões relações sexuais. O "kotá" é um matrimônio precedido de namoro, considerado pouco satisfatório, mas agora muito frequente em S. Isabel. O "ixidirotê" é um casamento em que o pretendente consulta a família da noiva; os cônjuges por vezes já tiveram experiência matrimonial anterior; em tal caso espera-se que não tenha ocorrido encontros entre os noivos, antes do casamento.

Entre 1957 e 1960, casaram-se 10 moças Karajá, uma delas após a

nossa chegada. Sete desses casamentos foram de tipo "harabié", mas a comunidade levantou dúvidas sobre três deles, alegando não serem mesmo "harabié" (embora realizados com cerimonial adequado) já que as moças tomaram a iniciativa de arranjar marido sem esperar que a família o fizesse, e, portanto, deveriam ter namorado; um dos casamentos revestiu-se de antecedentes extremamente grotescos, e a jovem, não muito normal (era considerada tola e um irmão morrera durante um ataque epiléptico), não era virgem (todos sabiam disso) e praticamente obrigou o rapaz a desposá-la, embora não fosse o seu amante e nem mesmo a quisesse namorar. O caso de sororato de que já falamos pode ser enquadrado no tipo "ixidirinté". Os casamentos definidos claramente como "kotá" foram dois, e os jovens casaram-se após terem relações sexuais. Os casamentos, portanto, realizados estritamente de acordo com o padrão ideal de conduta foram 5, isto é, 50% do total de casamentos de moças num período de dois anos.

Em 1957, fomos informada de que quase todos os casamentos realizados em S. Isabel nos últimos anos, foram do tipo "kotá". Havia-se casado "harabié" - conforme lembrava a comunidade - apenas duas moças; uma delas, Bikunáki (a pretendida vítima da feitiçaria de Bobosí à qual já nos referimos), foi "chefe" ("kaukíderidú") (6). É provável, portanto, que se espere de pessoas de especial posição, uma conduta mais conforme aos padrões ideais que a dos outros membros do grupo.

Em nosso trabalho de campo, observamos que não há hoje grande estabilidade matrimonial; as separações de marido e mulher são freqüentes, pois é comum em S. Isabel homens e mulheres de trinta anos já terem casado duas vezes; quanto aos mais velhos, podem ser ainda em maior número os casamentos realizados. Em caso de separação, alega a mulher que o cônjuge era preguiçoso ou a maltratava, e o homem alega infidelidade da consorte; qualquer dos cônjuges pode ter a iniciativa de deixar o outro.

As Mulheres Livres - Existem às vezes no aldeamento mulheres livres, que os índios designam pelo termo "rapariga" (ou "udená"), do mesmo modo como são chamadas as prostitutas pelos sertanejos da região. Elas têm relações sexuais ora com um homem ora com outro, e às vezes, num período de tempo muito curto, com vários da comunidade. Freqüentemente as "udená" vêm de outros aldeamentos e vivem em casa de parentes que têm em S. Isabel, em alguns casos recebendo presentes dos amantes, mas não dependendo economicamente deles, como já o observara O.X.B.Machado (1947, p. 16). Acabam por ajustar-se a um novo matrimônio; podem tornar-se um elemento de perturbação na comunidade, pois os homens com que podem vir a casar-se geralmente já têm mulher e filhos. É o caso de Tewaré, que deixou a mulher e três

filhos de menos de 5 anos e fugiu com uma Javaé, indo ambos morar em outra aldeia; ele próprio é também Javaé. Podem as mulheres da aldeia tornar-se "udená" quando abandonadas pelo marido; e ainda, as mulheres que ousam penetrar na Casa dos Homens ficam durante algum tempo como prostitutas.

O Divócio - Segundo Krause, o marido poderia abandonar a mulher quando esta envelhecesse, não sendo reprovado por isso, e em caso de separação ficariam os filhos com o pai (Krause, F., 1943, LXXXVIII, p. 200). Entretanto, quando um casal se separa os filhos ficam hoje com a mãe, conforme constatamos em S. Isabel; e os órfãos ficam geralmente aos cuidados de parentes do lado materno; Krause afirma que ficam com o irmão-da-mãe (Krause, F., 1943, LXXXVIII, p. 200). Assim, observamos que em 1957 e 1959, o menino Haratúma morava na casa de um irmão casado de sua mãe, já morta, Komuntári; o pai do garoto sempre residiu na casa de sua atual consorte, e não tem responsabilidade econômica em relação à criança. Koxixáru (cujos pais haviam morrido), com 15 anos em 1957, morava então em companhia de uma irmã casada, Weleríru (só irmãs apenas por parte de mãe); em 1959, a jovem já era "viúva" - isto é, separada do marido, que residia em Fontoura - e ocupou sucessivamente a casa de vários parentes, além de fazer viagens ocasionais até à aldeia de Fontoura, onde ficava com a irmã, que lá estava passeando com o marido e os filhos. Kuberêna e Belehíru, irmãos de 17 e 12 anos em 1957, órfãos de mãe, moravam nesta época juntos a três irmãs casadas de sua mãe; em 1959, Kuberêna casara-se e morava com os sogros, e Belehíru em companhia de uma quarta irmã de sua mãe, casada com Arutâna, aliás a mais velha das tias. O pai destes rapazes, Eumá, esteve casado em 1957 e 1959 com diferentes mulheres, e não parecia ter responsabilidades em relação aos filhos, tanto mais que a festa de Hetôhoká foi promovida para Belehíru em 1959-60 por Arutâna. Conhecemos em 1959 uma família Karajá ausente de S. Isabel por ocasião de nosso primeiro período de campo; dela fazia parte uma jovem orfã de 12 anos, Irarikokú, que foi criada pela irmã de sua mãe (Noydiáki, com cerca de 25 anos em 1959), com quem residia. Quando um Karajá se casa com uma mulher que já tem filhos, ele assume em relação às crianças a responsabilidade econômica que teria o verdadeiro pai.

Práticas Anticoncepcionais e Abortivas - Embora Krause (Krause, F., op.cit., p. 201) observe que têm os Karajá de dois a quatro filhos e O.X.B.Machado relate que utilizam-se de processos anticoncepcionais (Machado, O.X.de B., op.cit., pp. 16-17), averiguamos que muitas mulheres que têm apenas 4 filhos

perderam outros tantos, geralmente com menos de 5 anos. É frequente a morte de lactentes com diarréia ou verminose. É possível, contudo, que tendo um casal uma criança muito nova, evite o nascimento de outro filho até que o anterior já esteja mais crescido. É também possível que se pratique o aborto quando uma mulher grávida for abandonada pelo marido: um motivo é que a criança não terá um pai que a sustente, tornando-se a mãe um encargo para os parentes no caso de não conseguir arranjar logo um novo marido; não poderá trabalhar e ajudá-los justamente por ter de ocupar-se de uma criança nova, que exige cuidados constantes. Contou-nos uma Karajá que, quando estava grávida, o marido pretendia deixá-la, aconselharam-na a abortar; não o fez porque muito desejava ter um filho; outro que nascera antes havia morrido.

Tecnonímia - Ocorre a tecnonímia, como aliás diz Lipkind (Lipkind, W., op.cit., p. 187). Os cônjuges que tiveram o seu primeiro filho passam a ser chamados: "mãe-de-..." e "pai-de-..." (segue-se o nome da criança); quando alguém ganha o seu primeiro neto, passa a ser chamado "avô (avó)-de-..." (a seguir, o nome da criança). Se este primeiro rebento morre, é adotado então o termo de parentesco (mãe, pai, avô, avó) seguido pelo nome da 2ª criança que nasceu.

Quanto à educação do jovem Karajá, disto nos ocuparemos no capítulo IV deste trabalho.

Notas:

- (1) - Neide Esteroi encontrou em Barra do Tapirapé o mesmo Taxirimã como "capitão de cristão", e assinalou a presença de um curador de prestígio, aliás chamado Deridu (1967); O.X. de Brito Machado também fala deste indivíduo, que seria na ocasião o "xandinodô" de Barra do Tapirapé (Machado, O.X. de B., 1947, pp. 29-30).
- (2) - Krause diz mesmo, explicitamente, que o chefe não comunica as suas ordens em reuniões de conselhos-de-homens, instituição que julgou inexistente na sociedade Karajá (Krause, F., 1943, LXXXVIII, p. 194).
- (3) - Empregamos aqui os conceitos de "função manifesta" e "função latente" com o mesmo sentido que lhes foi atribuído por Robert King Merton (1953, pp. 67-168).
- (4) - Em 1959, esta família não se encontrava no Pôsto, e Txiwelá, seu marido e um filho de matrimônio anterior, localizavam-se em lugar denominado S. Pedro).
- (5) - Edjuká tinha em 1959 cerca de 13 anos, e seu cunhado Wehería 29.
- (6) - Assim informa Krause sobre a sucessão da chefia entre os Karajás: "O sucessor do cacique é o filho deste. E se tem somente filhas, uma delas se torna cacique (haukeké derodí). Casando-se esta, a dignidade fica com ela, não passando para o marido." (Krause, F., LXXXVIII, 1943, p. 96).

1. - A MUDANÇA ESTILÍSTICA

A mudança estilística na arte cerâmica figurativa dos Karajá foi tratada anteriormente por Darcy Ribeiro (1957) e Luiz de Castro Faria (Castro Faria, L.de, 1952; 1959) e em artigo nosso anterior a este trabalho, a fim de dar ênfase às diferenças que particularisam a forma antiga e a moderna, nós as chamamos de estilo simbólico e estilo realista (Fénelon Costa, M.H., 1959), empregando tais termos de acordo com a conceituação de Boas. Fraz Boas chama à segunda forma, método de representação em perspectiva (Boas, F., 1947, pp. 82-84).

Nós havíamos substituído esta denominação pelo termo realista, já que Boas distingue na arte figurativa duas tendências (que surgiriam de fontes psicológicas diversas), a simbólica e a realista, embora reconheça que não se pode traçar uma nítida linha demarcando os dois modos de representação, em se tratando da arte primitiva (Boas, F., op. cit., pp. 76-80 e 85), e, portanto, tal divisão corresponde antes à necessidade de operativamente enfatizar dissimilaridades que possibilitem uma classificação.

Castro Faria chama às duas fases que apresenta a cerâmica dos Karajá, de antiga e moderna (Castro Faria, 1959, p. 5). Estas denominações parecem-nos inteiramente satisfatórias, porque sugerem ter sido a primeira forma superada por outra inspirada num desejo de inovação estética, presente no artista e em seu ambiente social.

As características principais de ambos os estilos já foram rigorosamente discriminadas por Castro Faria, razão pela qual não nos detaremos com minúcia na sua apreciação.

Merece menção especial, entretanto, dentre tais aspectos formais considerados por Castro Faria, a sua descoberta da constância que apresenta a medida onfalon-gnation (que vai da parte inferior da face até

Lipkind também fala de mulheres de condição especial na comunidade: "Cada aldeia tem um ou mais iolé, crianças da linhagem dos chefes, designadas pelo chefe para receberem tratamento preferencial por parte dos membros da aldeia. O chefe designa o ioló que deve sucedê-lo, mas se deixa de fazê-lo a aldeia realiza a escolha por ocasião de sua morte. Moças da linhagem dos chefes são igualmente escolhidas para o tratamento preferencial; cada uma delas é conhecida como a mulher oculta. Há indícios de que mulheres foram chefes nos tempos antigos, mas hoje não há mulher chefe" (Lipkind, W., 1948, p. 186).

o umbigo) nas bonecas antigas, masculinas e femininas, tomada em exemplares coletados dentro de um período que abrange de fins do século passado até 1939. Conforme ressalta Castro Faria em dois trabalhos sobre a arte deste grupo indígena, "diríamos quase que é preciso acreditar num cânon Karajá" (Castro Faria, L.de, 1952, p. 374) e ainda, "que tais mensurações mostram de maneira clara a existência de um sentido de proporção linear inalterado até o presente" (Castro Faria, L.de, 1959, p. 11).

Diremos, ainda, resumindo as conclusões desse autor, que as figuras antigas, esteatômericas e esteatopígicas, não têm movimentação, apresentando uma rigidez de formas condicionada pelo conformismo da artesã a um esquema estritamente geométrico, motivo por que em certas figuras os membros inferiores estão reduzidos a "simples massas arredondadas" (Castro Faria, L.de, 1952, p. 371) e em outras, "embora apareçam coxas, pernas e pés tratados distintamente (...) a sua modelagem guarda ainda o mesmo caráter de blocos arredondados" (Castro Faria, L.de, op.cit., 379).

Estas figuras antigas não apresentavam braços e quando os tinham, eram construídos colados ao corpo. Nas peças modernas, ao contrário, as figuras apresentam braços, movimentação e naturalidade de postura, e de modo geral, tudo indica que houve uma tentativa da artista de aproximação ao registro veraz da anatomia dos modelos humanos. Feição importante da fase moderna é o aparecimento de grupos cênicos onde se documentam variados aspectos da vida tribal.

Castro Faria e Darcy Ribeiro apontaram o cozimento das figurinhas de cerâmica (pois anteriormente aos últimos trinta anos eram cruas) como um fator que possibilitou o desenvolvimento das formas novas. Julgam que além das novas possibilidades de experimentação que a técnica de cozimento passou a oferecer, foi também de importância essencial para o advento do estilo moderno a introdução de novos padrões estéticos devido ao intento das ceramistas de satisfazerem ao gosto do público "civilizado". Verificamos em trabalho de campo que não só isso ocorreu, como o próprio cozimento das figurinhas, ao ter início, foi provavelmente motivado pelas sugestões dos compradores. Estes achavam-me nos duráveis e interessantes as peças sem cozimento, conforme afirmam os índios de Santa Isabel, a aldeia onde se desenvolveu a forma moderna.

Características Tradicionais na Atual Cerâmica

Se entendermos como caráter nacional de determinado grupo étnico, um conjunto de regularidades na conduta dos indivíduos componentes, os quais partilham normas e valores comuns e resultantes de uma tradição histórica singular, segundo o conceito de Margaret Mead (1962, pp. 396-421) parece-nos que um "caráter nacional" Karajá ainda encontra expressão na moderna cerâmica figurativa, não obstante a mudança estilística e ampliação temática que ocorreram. As ceramistas têm conservado até agora, na execução de seus trabalhos, certas características próprias, formais e de conteúdo, que os identificam como originados dentro de uma cultura específica. São elas:

a - A ornamentação das figuras com desenhos imitativos daquelas usadas na pintura de corpo tradicional, entretanto modificados por vezes devido à exigüidade do campo decorativo que dificulta a execução correta do padrão.

Os mais complexos e difíceis de reproduzir são simplificados. A ceramista pode, ainda, introduzir modificações embelezadoras e inventar algum padrão que, contudo, está integrado no conjunto do desenho e no estilo tradicional, de modo que o observador estranho não notaria discrepancia entre o novo e o antigo. Esta última possibilidade talvez explique a razão de negarem os informantes tenham significado específico alguns padrões que ornamentam bonecas, chamando-os simplesmente desenhos de seios, de umbigo, coxas, etc. Podem ter surgido em data recente, criados por ceramistas de imaginação, e depois foram provavelmente repetidos por outras, tornando-se parte do rico acervo de padrões decorativos que têm os Karajá.

Bonas, aliás, ao tratar da modificação de padrões ornamentais, expressa a convicção de que uma das causas mais admissíveis dela é a mesma observada em relação ao trabalho das ceramistas Karajá: "Creio que na modificação do desenho intervém outra causa mais poderosa. Os padrões ornamentais têm de ajustar-se ao campo decorativo a que se aplicam. Não é freqüente que o artista se satisfaça em representar parte de seu tema e cortá-lo onde termina o campo decorativo. Preferirá em tal caso retorcer e ajustar as partes de modo que cabam no campo que tem à sua disposição". (Bonas, F., op.cit., p.142).

b - O gosto pelas formas amplas, típico da fase antiga, que se prolonga através da moderna, pois as figuras atuais apresentam diversas vezes esteatopigia e esteatomeria pouco ou bastante acentuadas, embora dificilmente iguais às observadas nas antigas.

c - E, finalmente, a temática inspirada na vida da tribo e em determinados valores tradicionais como, por exemplo, o excepcional apreço pelas gerações mais novas, um padrão da cultura Karajá especialmente enfatizado, e do qual não participam os componentes da sociedade neobrasileira na região do Araguaia. Embora an registrarem a vida Karajá as ceramistas pretendam agradar ao comprador, atraído pelo exotismo de cerimônias típicas do grupo e de certos momentos do quotidiano entre os índios, — antes de tudo, como já foi dito, é da sua própria cultura que a artista toma os aspectos explorados. Ela ignora quase completamente os peculiares à sociedade civilizada, já traços culturais partilhados pelos membros da indígena: o uso de armas de fogo e outros artefatos industriais, o uso da roupa, etc. É possível mesmo perceber nos Karajá certo saudosismo de um passado tribal anterior ao domínio "torí", e agora idealizado, pois têm os Karajá consciência das perdas ocorridas depois que sobreveio e se intensificou o convívio com os "cristãos". Isto é evidenciado pela interpretação dada a algumas peças cerâmicas: elas representam situações que não mais persistem na vida Karajá moderna. Tubirú, artesã de S. Isabel, por exemplo, fez um grupo que mostra um Karajá puchando o rabo de uma onça. Disse-nos que era "kanámahadô" (gente antiga), pois agora já não têm tal ousadia os Karajá. A ceramista Berixá modelou um índio lutando com jacaré e sentado no lombo do animal, e outra mulher, Xureréya, comentou que só poderá ser um Karajá antigo, pois os d'agora não fazem mais assim. Quando se pergunta aos índios sobre os "kanámahadô" comparados aos "widinábodô" (povo de hoje), quase todos dizem que a gente antiga era mais forte e capaz do cometimento de proezas notáveis. Só discordou desta opinião geral o capitão "Pereira" de Fontoura, fato explicável pela simpatia que desenvolveu em relação aos costumes e valores civilizados (em oposição aos tradicionais do grupo), devido à influência da missão adventista localizada junto à sua aldeia.

Figuras de Animais

Na fase moderna, o interesse da artista Karajá em reproduzir a realidade objetiva contribuiu para a emergência de uma arte animalista na qual entre as figuras zoológicas mais representadas, estão a onça e o jacaré; estes animais aparecem isolados ou integram grupos de caça, e nestes quase sempre o caçador tem superioridade sobre o animal. São igualmente representados peixes e tartarugas atirados a canoas em grupos de pesca; e nas composições que retratam a vida familiar é comum figurarem cães, aliás muito numerosos nas aldeias e casas dos Karajá. Entretanto, já faziam os homens, ao tempo de Krause (1911), animais modelados em cera preta de abelhas silvestres, o que indica um in-

lha. Segundo Ehrenreich, simboliza uma ave (Ehrenreich, P., 1948, p. 76). É chamado pelos Karajá "avô de Aruanã".

Hiré - Representa uma ave, provavelmente o carácará, e tem a cabeça cilíndrica. Alguns civilizados que o viram julgam que poderia ser um símbolo fálico (e também a figura "krerá", da qual falaremos depois). Entretanto, os Karajá nunca explicam deste modo a figura "hiré" ou qualquer outra e o escritor J.M. de Vasconcelos, durante todos os anos de convívio com os Karajá, não ouviu os índios dizerem que pretendiam representar o falo, embora admita que pudessem fazê-lo inconscientemente. A cultura Karajá apenas define "hiré" como um pássaro, sem outras implicações.

É interessante notar que não só esta figura mas ainda outras de tipo antigo apresentam alguma semelhança com bonecas de argila encontradas na África (Rodésia do Sul, Bechuanalândia e Transvaal), constituídas em parte de material arqueológico, e também de material oriundo de grupos atuais, julgados pelos autores que delas se ocuparam, P. Roumeguere e J. Roumeguere-Eberhardt, "bonecas de fertilidade". Nelas a cabeça, que pode ser cilíndrica, de fato corresponde ao falo, e dá-se uma valorização especial aos seios, umbigo, nádegas e membros inferiores, e os braços estão ausentes: "... Ainda, as milayo não citam outros traços, por exemplo os braços, e estes precisamente estão de modo habitual ausentes tanto nas figuras antigas, como nas modernas bonecas de fertilidade" (Roumeguere P. e Roumeguere-Eberhardt, J., 1960, p. 222).

Estas bonecas africanas são dadas às meninas desde cedo, e depois figuram no ritual de seu casamento. Entre os Karajá, porém, não descobrimos vestígios de qualquer ritual ligado às "ritxokô" e destinado a solenizar o casamento (como ocorre entre os Bantu), e nem são perceptíveis na mitologia e restante tradição oral.

Deve ser notado o pouco interesse dos Karajá quanto à significação destas "ritxokô" estranhas: se elas tivessem outrora função mágica ou religiosa, é verossímil a suposição de podermos conhecê-la através da memória tribal pelo menos, o que não acontece. É verdade que nas antigas bonecas Karajá havia a acentuação das características sexuais presentes na figura humana; e hoje, a representação é mais realista, não é atribuída importância especial a qualquer parte do corpo humano. Pensamos que isto reflete uma mudança de atitude do artista, de ordem estética apenas, pois não pudemos encontrar indícios de desaparecimento de nenhum ritual (ou modificações dele) destinado a promover a fertilidade, ou qualquer fenômeno ligado à vida religiosa.

Benorá - Representativa do peixe tucunaré, apresenta dois cones sobre a cabeça, caracterizando a cauda do peixe, segundo um informante.

Krerá - É representativa do martim-pescador, "kré", e tem na cabeça uma placa horizontal, caracterizando o bico do pássaro; geralmente pintam-se nela manchas ou círculos indicativos de penas.

Vimos dançar em 1959, durante uma fase do *Hetohoká*, uma máscara de Aruanã semelhante às outras deste gênero, chamada pelos índios "kre-ní" (parecido ao martim-pescador). Uma informante disse que o "krerá" é um "bicho do fundo". Ora, os Karajá acreditam que há no fundo do rio Araguaia um mundo semelhante ao deles, onde mora a gente do fundo (ou bichos do fundo), "berahatí-mahadô". Alguns destes bichos, conforme dizem os Karajá, são personificados por máscaras de Aruanã.

Tôdas as figuras referidas acima são personagens já representadas na cerâmica nos tempos de "Kanámahadô", a gente antiga, conforme afirmam os Karajá. E Krause (1911) descreve em seu trabalho figuras semelhantes às de tipo "krerá" e "hiré"; quando as registrou, representavam índios de outras tribos, "Dobai" (uma tribo do rio das Mortes) e "Klalaú", designação Karajá para os Kayapó. Embora não tivesse constatado Krause a presença do Adjoromaní e do Benorá, devem ser também personagens tradicionais anteriores à influências civilizadas sobre a temática da cerâmica, pois assim as consideram todos os informantes. O fato de terem ditos os Karajá a Krause que eram as figuras parecidas às "krerá" e "hiré" representativas de membros de outros grupos indígenas diferentes, não exclui necessariamente a identificação delas com elementos da fauna: os Karajá muitas vezes expressa o seu sentimento de uma identidade entre homens e animais, através de seus mitos até hoje lembrados e narrados à noite nas aldeias, que tivemos a oportunidade de ouvir: a moça-lagarta, a moça-tatú, as histórias da criação do macaco e da origem do bôto. Ehrenreich registra o mito de como dois periquitos se transformaram em moças e vieram a casar-se com Karajá (Ehrenreich, P., op.cit., p. 81). Coletamos um exemplar cerâmico bastante curioso em S. Isabel, e a mulher que o fez explicou-nos tratar-se de uma macaca, "krobí-haukí", e contou serem antigamente os macacos gente depois transformada em animais pelo herói cultural Kanaxiwe: "por isso é que os macacos se parecem tanto com os humanos".

Infelizmente, não conseguimos achar conexões diretas entre os pássaros referidos e aqueles elementos da fauna que aparecem na mitologia Karajá. São poucas as informações que podem dar os Karajá sobre a significação dessas invulgares figuras zoológicas no contexto da cultura tribal.

Kboí - Encontramos em 1959 algumas figurinhas de grande ventre, na aldeia de Fontoura. A menina que as fez chamou-as Kboí. Este, personagem mítico, devido à sua grande barriga não pode acompanhar os Ka-

rajá quando sairam através de um buraco para habitar as margens do Arauá, conforme registrou Ehrenreich (Op.cit., pp. 79-80). Krause faz referência a uma figura esférica, feminina (1911).

Figuras ventrudas - Ocorre às vezes uma variação do significado atribuído às figuras ventrudas. Assim, uma figura barriguda de "krená", coletada em S. Isabel, foi interpretada pela ceramista Xureréia (da mesma aldeia) como sendo Kboí, "o homem da barriga grande", diversamente da artesã que a fez. Figuras barrigudas e desprovidas de braços compradas em Fontoura (1959) de uma menina (às quais já nos referimos), infelizmente extraviadas depois, foram chamadas Kboí. Coletadas em 1957, na aldeia de S. Isabel, figura parecida, esférica e sem braços, designada na ocasião como "torí-ritxokô", literalmente "boneca de torí". É provável que representasse o "civilizado" (torí), portanto, e tivesse a ceramista ao fazê-la intenção caricatural, já que não encontramos indivíduos obesos entre os Karajá. Tais figuras apresentam, contudo, a "komarurê", marca tribal do grupo.

Parece-nos que as figuras com grandes ventres não são hoje formas padronizadas que representem com rigor determinada personagem, seja o Kboí ou qualquer outra, variando as interpretações. Também é plausível a idéia de que mais de uma figura mítica tivesse como característica importante o ventre muito desenvolvido.

Figuras triangulares - Coletamos duas bonecas de tal tipo em S. Isabel, uma em 1957 e a segunda em 1959. A primeira, de barro cozido, pertencia a uma garota de 5 anos, e fôra feita por sua mãe; tema forma de um triângulo isósceles. A outra de barro cru, pertencia a menina de 2 anos, e fôra também feita pela mãe desta criança; lembra um triângulo equilátero. Ambas são figuras masculinas e apresentam dois orifícios numa das faces, o superior sendo a boca e o inferior, o umbigo. Embora coletadas agora, sob o ponto de vista estilístico, pertencem à fase antiga, já que as artistas não se preocuparam com a reprodução da realidade objetiva, pensando apenas em simbolizar um ser humano por meio de uma imagem de estrutura geométrica.

Estas figuras ventrudas (esféricas) e triangulares foram provavelmente feitas pelas Karajá desde tempos anteriores à modernização da cerâmica - embora as informações obtidas a respeito fôssem pouco precisas - pois que as suas características formais correspondem às definidas como "antigas", isto é, são elas completamente afastadas do naturalismo das formas atuais (mais ainda que as próprias antigas bonecas esteatopígicas), e ocorre a supressão daquilo considerado pouco importante, como os braços. Também reforça tal hipótese o fato de poderem representar algumas delas (as esféricas) a personagem mítica de Kboí.

Figuras bicéfalas e outras — Costumam fazer as Karajá bonecas com várias cabeças e quatro ou mais seios, e além disso, também animais com duas, três ou mais cabeças e caudas. Julgamo-las modernas na temática, pois não foram registradas por Krause e Ehrenreich, e mesmo porque quase todos os informantes foram unâimes em não atribuí-las aos "kanámahadô", a gente antiga. W.Aureli ("Bandeirantes d'Oeste", sem data, p. 28) refere-se a boneca feminina com 4 seios, que viu no Araguaia, insinuando tratar-se de uma imagem da "grande mãe" (símbolizando a fecundidade), e personagem típica da cultura Karajá.

Entretanto, chegaram alguns informantes índios a dizer que W.Aureli, desde os primeiros tempos de suas visitas ao Araguaia (1937), sugeriu fizessem as ceramistas Karajá certas formas modernas. Ora, quaisquer viajantes ocasionais podem ter despertado nos Karajá novas concepções, ou estimulado o fabrico de alguma forma nova criada por uma ceramista mais imaginosa, como, por exemplo, as figuras de muitas cabeças. Um informante atribui as bonecas bicéfalas aos Tapirapé: conta que sua mãe, Wederí, ceramista já morta (e à qual fazemos referências neste trabalho algumas vezes), viu-as com um Tapirapé em visita na aldeia Karajá. Começou então a imitá-las. A história não foi confirmada, porém, pelos outros informantes. Emerge dos dados contraditórios já referidos, a conclusão de serem tais figuras relativamente modernas, datando de cerca de uns 20 anos atrás o seu fabrico; e ainda, há a possibilidade de se terem originado através da atuação de membros de uma cultura estranha à Karajá, "civilizados" ou componentes de outro grupo indígena.

Em relação especialmente às figuras de 4 ou mais seios, pode-se aventar a possibilidade de terem dois seios suplementares evoluído das saliências que por vezes saiam dos ombros, nas antigas figuras, ao modo de braços. Podem ter imaginado colocar nas primeiras figuras modernas, algumas vezes, não só braços completos, mas também, conservando as saliências laterais (representativas de braços algumas vezes, provavelmente), transformá-las em seios. Poderia ainda surgir a ideia de acrescentar mais um par de seios à figura após o acréscimo de mais uma cabeça: pois é verossímil que ocorra largamente a experimentação artística, não estando limitada na cultura Karajá a criação do artista por quaisquer padrões restritivos.

Pensamos — e a isto já fizemos referência em trabalho anterior (Fénelon Costa, M.H., 1959, pp. 66-67) — que as figuras bicéfalas e as outras de mesmo tipo, isto é, que se afastam do comum, com muitos seios, etc., são resultado de procura individual e constituem uma tentativa de afirmação (pela busca de originalidade) das artesãs, já que as mais hábeis recusam-se a construí-las, ou raramente o fazem. Koanadi

Figuras bicéfalas e outras — Costumam fazer as Karajá bonecas com várias cabeças e quatro ou mais seios, e além disso, também animais com duas, três ou mais cabeças e caudas. Julgamo-las modernas na temática, pois não foram registradas por Krause e Ehrenreich, e mesmo porque quase todos os informantes foram unâimes em não atribuí-las aos "kanámahadô", a gente antiga. W.Aureli ("Bandeirantes d'Oeste", sem data, p. 28) refere-se a boneca feminina com 4 seios, que viu no Araguaia, insinuando tratar-se de uma imagem da "grande mãe" (simbolizando a fecundidade), e personagem típica da cultura Karajá.

Entretanto, chegaram alguns informantes índios a dizer que W.Aureli, desde os primeiros tempos de suas visitas ao Araguaia (1937), sugeriu fizessem as ceramistas Karajá certas formas modernas. Ora, quaisquer viajantes ocasionais podem ter despertado nos Karajá novas concepções, ou estimulado o fabrico de alguma forma nova criada por uma ceramista mais imaginosa, como, por exemplo, as figuras de muitas cabeças. Um informante atribui as bonecas bicéfalas aos Tapirapé: conta que sua mãe, Wederí, ceramista já morta (e à qual fazemos referências neste trabalho algumas vezes), viu-as com um Tapirapé em visita na aldeia Karajá. Começou então a imitá-las. A história não foi confirmada, porém, pelos outros informantes. Emerge dos dados contraditórios já referidos, a conclusão de serem tais figuras relativamente modernas, datando de cerca de uns 20 anos atrás o seu fabrico; e ainda, há a possibilidade de se terem originado através da atuação de membros de uma cultura estranha à Karajá, "civilizados" ou componentes de outro grupo indígena.

Em relação especialmente às figuras de 4 ou mais seios, pode-se aventar a possibilidade de terem dois seios suplementares evoluídos das saliências que por vezes saiam dos ombros, nas antigas figuras, ao modo de braços. Podem ter imaginado colocar nas primeiras figuras modernas, algumas vezes, não só braços completos, mas também, conservando as saliências laterais (representativas de braços algumas vezes, provavelmente), transformá-las em seios. Poderia ainda surgir a ideia de acrescentar mais um par de seios à figura após o acréscimo de mais uma cabeça: pois é verossímil que ocorra largamente a experimentação artística, não estando limitada na cultura Karajá a criação do artista por quaisquer padrões restritivos.

Pensamos — e a isto já fizemos referência em trabalho anterior (Fénelon Costa, M.H., 1959, pp. 66-67) — que as figuras bicéfalas e as outras de mesmo tipo, isto é, que se afastam do comum, com muitos seios, etc., são resultado de procura individual e constituem uma tentativa de afirmação (pela busca de originalidade) das artesãs, já que as mais hábeis recusam-se a construí-las, ou raramente o fazem. Koanadi

kí, a mais conceituada, modelou uma delas apenas para ensinar a uma parenta como deveria fazer. E Xureréya, a outra mais hábil ceramista de S. Isabel, disse que nem as fabricava, nem viria a fazê-las: não estaava delas "porque gente mesmo não é assim". Berixá, considerada a criadora (ou pelo menos a divulgadora) destas formas estranhas, é bastante hábil, mas o seu trabalho não tem o acabamento esmerado das produções das já referidas Kuanadikí e Xureréya. E as ceramistas que se inspiram nos trabalhos de Berixá ao fabricarem as "litxokó" estranhas não estão incluídas no número daquelas tecnicamente superiores, em S. Isabel.

Deve ter sido um fator de importância primordial para a produção deste tipo de figuras a necessidade que experimentaram as ceramistas de provocar o interesse dos compradores e assim colocarem vantajosamente os seus produtos, particularmente em se tratando destas menos hábeis e que, portanto, encontraram maiores dificuldades de adaptação ao novo padrão.

3 - O P.I.G.V. COMO CENTRO DE DIFUSÃO

É possível distinguir variações regionais dentre as modalidades de bonecas antigas e modernas, feitas nas diferentes aldeias Karajá. As de tipo antigo que foram coletadas em S. Isabel diferem de algumas que pudemos observar, do Crisóstomo e Barra do Tapirapé. As de S. Isabel parecem-nos menos bem feitas que as de tipo antigo encontradas em outras localidades. Isto pode ser explicado pelo desinteresse das melhores ceramistas de S. Isabel em relação às figuras antigas, ficando o seu fabrico entregue àquelas menos hábeis; aliás, é notória aí a desvalorização dessas peças, pelas quais se pede um preço bem menor que o alcançado pelas bonecas modernas. Quanto a estas, inegavelmente é de S. Isabel que provêm as únicas que já atingiram a um certo grau de elaboração, e em S. Isabel - conforme observamos, o centro de difusão do novo estilo - este deve se ter originado, evidentemente, pois assim o indica a ausência quase completa de peças modernas em outras aldeias (ou o seu caráter tosco, quando aparecem, se comparadas às de S. Isabel), e ainda segundo pudemos inferir de informações dos próprios índios.

S. Isabel, conforme já dissemos, foi sempre a aldeia Karajá mais visitada, em razão de lá se achar localizado um posto do SPI, e porque é a mais acessível de todas por via aérea - e assim os seus componentes puderam encontrar um mercado mais amplo para os produtos artesanais e receber mais diretamente que nos outros núcleos Karajá a in-

fluência dos civilizados, fatôres que os estimularam à procura de formas novas na arte cerâmica. Foi na aldeia do Pôsto que se tornou possível observar como se processa a influência dos padrões artísticos da sociedade brasileira na execução da cerâmica figurativa dos Karajá. Quanto às outras aldeias, visitamos Fontoura, onde ficamos apenas 13 dias, em 1959; a Matô Verde fizemos visitas breves em 1957 e 1959, permanecendo nesta aldeia de cada vez, menos de uma hora (em 1957 ne-la coletamos algumas bonecas modernas). Temos ainda bonecas antigas e sem cozimento de Crisóstomo, grupo local que não visitamos, coletadas em M.Verde em 1957. Também passamos algumas horas e coletamos bonecas na aldeia Karajá de Barra do Tapirapé, em 1959. Eram de tipo antigo e barro cru.

Nas demais aldeias Karajá não se fazem bonecas em grande quantidade, ao contrário do que ocorre em S.Isabel, onde é comum trabalharem as ceramistas sempre que encontram tempo, mesmo quando não há perspectivas de venda imediata, e acumularem as peças a fim de tê-las à mão quando surgirem oportunidades para vender. Foi difícil encontrar peças para comprar nos outros grupos locais Karajá.

Em Fontoura, partilham os índios da opinião dos Karajá de S.Isabel, isto é, pensam que as "litxokó" feitas no PIGV são superiores às das outras aldeias. Quando solicitamos bonecas à gente de Fontoura, alegaram que no lugar não sabiam fazê-las; só as faziam bem as mulheres de S.Isabel: e tentaram vender-nos bonecas de tipo moderno, que trouxera um Karajá morador de Fontoura da vizinha aldeia do Pôsto. Quando nos recusamos a aceitá-las, e pedimos figuras fabricadas em Fontoura, conseguimos obter umas poucas especialmente fabricadas, embora as ceramistas demonstrassem grande modéstia em relação ao próprio trabalho, considerando-o inferior ao realizado em S.Isabel. Trata-se de figuras e grupos de barro já cozido e inabilmente feitos, não atingindo o apuro das melhores peças modernas de S.Isabel.

As bonecas coletadas em M.Verde, também cozidas, são ainda mais tóscas que as de Fontoura e entre elas figura um só grupo cerâmico.

Em Fontoura e M.Verde, aldeias próximas de S.Isabel, procurava-se em 1959, portanto, imitar o estilo deste último grupo local. Embora possa parecer provável que além de M.Verde e Fontoura os outros núcleos mais afastados venham a empenhar-se no fabrico de peças modernas, existe sempre a possibilidade de coincidirem o interesse na melhoria técnica e o gosto do modelo moderno, com uma saturação do mercado de cerâmica, e isto não concorreria de certo para o estímulo de produção ponderável de figuras modernas nos diversos grupos locais. É bastante plausível que a nova forma cerâmica tenha vida efêmera e não se desenvolva em extensão na área do Araguaia.

A Moda

Pudemos observar em S. Isabel que, conforme a aceitação no mercado há figuras em "moda", durante algum tempo, às vezes imaginadas por uma ceramista bem sucedida, logo imitada pelas outras.

Em 1957, era muito representada certa fase do ceremonial de enterro: o morto, envolvido numa esteira, é carregado aos ombros de dois homens. A ceramista Koanadikí imaginou e executou uma peça destas, e em seguida outra idêntica lhe foi encomendada. As outras mulheres então resolveram empenhar-se no fabrico de tal tipo de composição. Em 1959, porém, não as vimos prontas e a fim de obter uma delas tivemos de encomendá-la. Faziam as ceramistas em 1957 cenas de pescaria e outras cujo elemento constante era a canoa indígena. Muito comuns foram ainda nessa época os grupos de caçadores em luta com onças. Não os encontramos, em 1959, e apenas obtivemos dois grupos de barcos em Fontoura, e outro em M.Verde, e em S. Isabel só foi possível obter um de onça e caçador mediante encomenda.

Em 1959, faziam em S. Isabel grupos de dançarinos de Aruanã: dois mascarados e duas moças integrando um só conjunto cerâmico. Koanadikí iniciara o seu fabrico, seguindo-se a execução de peças similares por outras artesãs.

Também nessa época eram numerosas as figuras humanas com as cabeças concebidas de modo fantástico, de que já falamos: cilíndricas, trapezoidais, com placas, e apresentando apêndices cônicos. A sua execução foi inspirada por um dos negociantes que periodicamente visitam Araguaia para efetuar trocas com os índios, o "Pereira". Lembrou-se de tê-las visto alguns anos antes, e encomendou-as a uma Karajá de S. Isabel. Muitas ceramistas desta aldeia faziam esse tipo de figura em 1959, conforme pudemos observar.

Os civilizados, sejam comerciantes, turistas ou viajantes ocasionais, sugerem aos índios a documentação de aspectos da vida tribal que os tenham mais vivamente impressionado pela estranheza, conforme ficou implícito no que já foi dito antes.

O escritor J.M. de Vasconcellos, por exemplo, encomendou em 1957 a Berixá várias figuras bicefálicas, humanas e animais, para mostrá-las em S. Paulo. Tê-las-ia visto provavelmente em ocasiões anteriores e lembra-se de estimular nova produção dessas "litxokó". Eram, porém, os funcionários do SPI que podiam de modo mais direto influenciar a temática, já que gozavam de autoridade e prestígio e tinham oportunidade de conviver com os índios de modo prolongado. O encarregado do Pôsto em 1957, Dorival Pamplona Nunes, fazia constantes encomendas e sugestões às ceramistas de S. Isabel. O então etnólogo do SPI, Mário Fer-

reira Simões, quando estêve entre os Karajá em 1958, sugeriu a Koanadikí a documentação de cenas da vida tribal. Também comprava muitas "litxokó", fazendo por vezes sugestões específicas em relação à temática, um antigo enfermeiro que trabalhou no PIGV antes de 1957 e comerciou durante bastante tempo com as ceramistas de S. Isabel.

A temática inspirada nas figuras bicéfalas e outras que fogem ao comum, em 1959 ainda não surgira nas aldeias mais próximas do Pôsto, Fontoura e M.Verde. A única de caráter estranho observada em Fontoura foi uma figura de grande ventre, feita por uma criança e representativa de personagem mítica. Uma ceramista de Fontoura (Idiahíru, de 40 anos) era capaz de executar o já referido grupo de barco, já "fora da moda" em S. Isabel. Também em Mato Verde compramos uma peça deste tipo.

4 - AS CERAMISTAS

Participação da mulher na cultura Karajá

Já que vamos agora falar da ceramista (a mulher Karajá), é conveniente indicarmos brevemente qual a natureza de sua participação na vida desta sociedade indígena.

A mulher Karajá é mais resistente que o homem à mudança, pois desde a infância é preservada do contato com estranhos: a menina Karajá não goza de muita liberdade, afastando-se menos que o menino do círculo familiar; depois que chega à puberdade, há um acréscimo da vigilância que sobre ela exercem os parentes. Observamos em S. Isabel que as meninas freqüentavam bem menos as casas e arredores do Pôsto que os garotos, e quando o faziam dificilmente vinham sós, mas sempre apareciam em grupo ou pelo menos em número de duas. Quase todos os meninos de idade acima de 6 anos falavam um pouco de português, e os de 8 já o faziam com muita facilidade, mas o contrário ocorria com as moças e meninas. Geralmente compreendem o português, mas não querem expressar-se em tal língua, o que chega a causar-lhes vergonha. Isto é condicionado a uma expectativa da coletividade Karajá, conforme nos foi possível inferir pela observação da conduta das jovens e mulheres, e ainda através de informações dos outros componentes do grupo.

A mulher Karajá não pode ter interesse na modificação da estrutura tradicional da sociedade em que vive, pois diversos fatores contribuem para que a sua posição dentro dela seja relativamente satisfatória. Pertence-lhe a casa e tem a propriedade dos produtos da roça do marido, e os trabalhos mais pesados são tarefas masculinas: as fases

principais da labuta na roça, a construção da casa e da canoa, a atividade de pesca; a mulher ocupa-se da rotina doméstica e do cuidado à infância, e, ainda, fabrica objetos artesanais para venda. (o que aliás também é feito pelo homem).

Ela pôde antigamente exercer a chefia, segundo informam Krause e Coudreau (Krause, F., 1943, LXXXVIII, p. 196; Coudreau, H., 1897, pp. 119-120 e 122-123). Em S. Isabel, não há muito tempo, duas jovens foram "chefes", - conforme disseram os índios - e embora tal cargo fosse puramente honorífico (e é provável, de caráter ceremonial), e não tivessem elas desempenhado mesmo um papel direutivo - o fato de serem investidas na dignidade permite-nos concluir que, pelo menos, a mulher é prestigiada dentro da sociedade Karajá.

O seu papel na educação da criança é essencial. A mãe principalmente é que inculca as normas aprovadas pela sociedade, durante alguns dos anos mais importantes para o condicionamento da conduta, já que os filhos ficam sempre com ela ao separar-se um casal; e como as separações podem ser freqüentes, a criança Karajá habitua-se a considerá-la a autoridade estável na família. O menino Karajá fica até aos 12 anos sujeito à influência materna, e a partir desta idade entra para a Casa dos Homens, onde começa o seu período de aprendizado. Entretanto, durante os anos seguintes poderá dormir em casa da mãe e nesta passar o tempo que quiser. Casa-se 4 a 6 anos depois, e então muda-se para a casa ou mesmo a aldeia de sua noiva (quando esta é de outro grupo local). Ora, como o homem é que deve adaptar-se a um novo ambiente, a jovem Karajá tem mais segurança que o cônjuge, vivendo num ambiente conhecido e rodeada pela sua parentela. Tais ocorrências são normais na vida de todo Karajá, e constituem um dos fatores explicativos da ascendência das mulheres nesta sociedade.

Também entre os Tenetehára, grupo em que a residência é de tipo matrilocal pelo menos durante um ou dois anos após o casamento, foi observada por Wagley e Galvão a maior insegurança do homem Tenetehára, que deve prestar serviços ao sogro enquanto com ele residir. Pertencem além disso à mulher Tenetehára os produtos da roça depois de colhidos e introduzidos na casa, e também a caça e o peixe após lhos terem entregues, à semelhança do que ocorre na sociedade Karajá (Wagley, C. e Galvão, E., 1961, pp. 38-39 e 61).

Poderiam ter ocorrido (e é muito provável que sobrevenham com relativa brevidade) modificações sensíveis na situação satisfatória da mulher Karajá, devido ao contato bastante antigo da sociedade indígena com a sociedade estranha. Entretanto, ela é ainda prestigiada dentro do grupo, e outra das mais verossímeis razões disso ocorrer - além da força dos costumes e padrões tradicionais, até agora atuantes entre

os Karajá, — é a contribuição econômica importante que representa o seu trabalho de artesã para a subsistência da família.

AS PRINCIPAIS CERAMISTAS

Trataremos agora das principais ceramistas de S. Isabel, selecionadas segundo um critério em que se levou em contas fatores tais como a qualidade do trabalho, a maior produtividade e o prestígio que lhes é atribuído dentro do grupo.

Koanadikí, com cerca de 32 anos em 1959, é a ceramista de maior prestígio na comunidade; todos nos falaram dela como sendo a melhor artesã, mesmo as que, tendo grande interesse em vender-nos bonecas, procuravam menosprezar o trabalho das competidoras. As suas figuras constituem o padrão ideal que todas as outras procuram imitar. Tem contribuído para tanto o seu elevado grau de consciência profissional: valoriza muito o próprio trabalho (geralmente só o faz por encomenda), recusando-se quase sempre a introduzir nêle modificações que discordem de sua idéia de beleza, e só aceitando sugestões de ordem temática, des prezando as que interfiram com a parte formal. Dá a todas as suas produções o mesmo nível de elaboração técnica, sem que apresentem a mesma oscilação na qualidade que aquelas das demais ceramistas, que muitas vezes terminam apressadamente uma figura para logo vendê-la, o que prejudica o acabamento do trabalho.

Koanadikí, além de tudo, é filha do Karajá mais respeitado na comunidade, o velho Maluá, o que, acreditamos, tem contribuído para o acréscimo e consolidação do prestígio dela como a principal artista. Tem sido, ainda, bastante valorizada por pessoas que têm autoridade ou gozam de prestígio dentro do SPI, como o encarregado do Pôsto em 1957, o sr. Dorival Pampulha Nunes, e o etnólogo do SPI, Mário Ferreira Simões. O encarregado costumava fazer-lhe freqüentes encomendas de bonecas, não só para incluí-las em sua coleção particular, como para presentear-las aos oficiais da FAB, de quem o Pôsto muito dependia em relação a necessidades essenciais; embora comprasse trabalhos também a outras mulheres, os pedidos feitos a Koanadikí eram mais numerosos. Ferreira Simões sempre valorizou muito Koanadikí, a quem deu muitos presentes e comprou apreciável quantidade de bonecas, nas duas ocasiões em que esteve em S. Isabel.

Peculiaridades individuais também devem ter contribuído para situação tão satisfatória, como a conduta ativa de Koanadikí, que é solicitada a trabalhar (como já dissemos, quase que só trabalha por encomenda), e nunca toma a iniciativa de procurar compradores (o que é feito às vezes por seu marido, conforme pudemos observar, e mesmo, faz-se algumas vezes de rogada, quando se trata de executar as encomendas

que lhe são feitas. Recusa-se a vender seus trabalhos em S. Félix, onde são mal pagos os objetos artesanais feitos pelos Karajá; certa vez, disse-nos que preferia quebrar uma peça que fizera e para a qual não achava comprador, a ter de vendê-la à gente de S. Félix.

A mesma atitude altiva que a caracteriza em suas relações profissionais, ela a teve quando se separou de seu marido Kurani, para ficar com o atual consorte, Kuberêna. Julgando-se explorada, pois que Kurani trabalhava pouco e ainda lhe pedia dinheiro, resolveu tomar novo marido que fosse tão laborioso quanto ela, e escolheu Kuberêna, um dos Karajá mais trabalhadores de S. Isabel.

Xureréya, com cerca de 28 anos em 1957, é menos valorizada que Koanadikí, embora tão hábil quanto esta, o que pode ser explicado por diversos fatores. Xureréya é originária de Barreira de Pedra, e, portanto, conta com poucos parentes no aldeamento. A instabilidade dos casamentos Karajá é outro fator negativo: seu ex-espôs Maluaré (filho do mesmo velho Maluá a quem nos referimos) já foi casado com outras mulheres antes dela, além de estar constantemente envolvido em complicações com outras da aldeia; tem de Werekixáru, sua primeira consorte, 4 filhos, o que não impediu que a tivesse deixado; assim, poderia em 1957 vir a abandonar Xureréya que lhe deu apenas um filho, então com dois anos de idade. Em 1959, encontramos Xureréya já separada de Maluaré, que voltara a viver com Werekixáru; não arranjara ainda um novo marido.

Koanadikí, como filha de Maluá e irmã de Maluaré (ambos, pessoas de importância na comunidade), gozava de maior segurança, prestígio e estabilidade que Xureréya, que podia perder a qualquer momento a situação de nora e espôsa de homens conceituados, o que a levara a pedir muitas vezes a Maluaré para deixarem S. Isabel e irem morar em Barreira de Pedra, onde Xureréya estaria com a sua parentela. Maluaré não queria deixar o Pôsto, e Xureréya só não o abandonara ainda por causa do filho pequeno, que não desejava privar do auxílio paterno. Contavam no Pôsto, além disso, pelo menos com um grau mínimo de assis­tência, que lhes era dada pelo SPI, e que não poderiam obter em Barreira de Pedra. Outro fator importante compelindo-os a permanecer em S. Isabel, é que aí havia um mais amplo mercado para os artefatos indígenas destinados à venda.

Julgamos que a comunidade não reconhecia o valor de Xureréya como artesã, em parte por falta de sentimentos amistosos: o seu matrimônio com Maluaré não foi aprovado pelo consenso geral. Maluá não aprovou e nem mesmo a própria mãe de Xureréya, a velha Kaheréru. Koanadikí aceitou a contragosto o casamento do irmão, e Xureréya não conseguiu a sua amizade embora fosse notável a submissão que demonstrava

em relação à outra, de quem falava muitas elogiosamente, considerando-a a melhor ceramista de S. Isabel. Esta atitude de Xureréya, porém, modificou-se quando já estava separada de Maluaré. A outra mulher de Maluaré, aliás Werekoixáru, é filha da 3ª espôsa de Maluá Velho, e por este foi criada; elle cuidou carinhosamente dos netos durante o tempo em que Werekoixáru permaneceu "viúva"; são bastante íntimos os laços que a unem aos parentes de Maluaré, com os quais sempre residiu. Apesar de ter freqüentes aventuras com outras Karajá, Maluaré tem voltado a viver com Werekoixáru após o término delas ou dos matrimônios posteriores ao seu casamento com a primeira espôsa.

Embora tivesse alguns bons fregueses de cerâmica, entre os negociantes que periodicamente vão ao Araguaia comerciar com os Karajá, e os moradores da região, Xureréya não encontrou por parte de pessoas de certa importância do SPI, qualquer interesse especial, ao contrário do que ocorreu com Koanadiki. Isto tem contribuído também para que a comunidade valorize bem menos o seu trabalho que o da outra ceramista. As duas de que acabamos de tratar, entretanto, são as que melhor se realizam dentro do estilo moderno.

O trabalho de Xureréya não tem sempre a mesma qualidade. Quando dispõe de tempo e julga que o comprador é capaz de distinguir as peças boas daquelas de qualidade inferior, procura fabricar as bonecas da melhor maneira que lhe for possível; no caso contrário, não se esforça tanto. A falta do estímulo com que contaram Koanadiki e Berixá provavelmente contribuiu para que Xureréya não desenvolvesse um senso maior de responsabilidade na execução da cerâmica.

Hatawáki. Há uma terceira e mais jovem ceramista que pode ser considerada entre as melhores da fase moderna, já que apresentam os seus trabalhos um grau satisfatório de veracidade anatômica, um acabamento cuidadoso e desenhos habilmente feitos, mas não conseguira ainda obter o reconhecimento da comunidade, e nem mesmo de pessoas estranhas ao grupo e de agentes do SPI, provavelmente porque trabalha há menos tempo que Xureréya e Koanadiki, e, imitando o trabalho da última, não tem qualidades especiais além da habilidade técnica. É a jovem Hatawáki, com cerca de 22 anos em 1959. Em 1957 não fazia bonecas, mas em nosso segundo período no campo encontramo-la trabalhando, apesar de muito debilitada pela doença - talvez tuberculose - e ocupada com a sua menina de 7 meses de idade. É possível, entretanto, que futuramente substitua Koanadiki, como a ceramista Berixá, da qual trataremos a seguir, substituiu sua tia Wederí.

Berixá. com 47 anos em 1959, é muito respeitada em S. Isabel por ser a continuadora de Wederí, já falecida, a criadora das bonecas cozidas e modernas. Wederí teria, também, criado algumas das formas es-

tranhas que se encontram por vezes na cerâmica: mulheres de três ou mais cabeças, ou com vários seios, ou unidas pelas costas, à maneira de xifópagas. Mulheres Karajá, a quem perguntávamos porque faziam algumas bonecas assim, respondiam logo que era Berixá quem as fazia, e fôra observando o seu trabalho que tiveram a idéia de imitá-la. Pudemos inferir, dos dados obtidos, que embora tenha sido provavelmente Wederí a verdadeira artista criadora, tanto no que se refere a inovações técnicas quanto formais, foi Berixá a divulgadora das bonecas modernas, cozidas e apresentando formas estranhas. Foi Berixá a única ceramista, aliás, de quem a própria Koanadiki falou que "sabia fazer bonecas", negando às outras tal habilidade.

Está quase desaparecida na memória do grupo a importância do papel de Wederí. Berixá é sua filha de criação, e com ela aprendeu a execução das formas novas. Soubemos por um seu filho, José Iroá, com 34 anos em 1959, que não só as bonecas cozidas e dotadas de postura indicando movimento, e de braços e pernas mais aperfeiçoadas que nas antigas, mas também as de diversas cabeças teriam sido feitas em primeiro lugar por Wederí, influenciada por idêntico trabalho que viu, de índio Tapirapé. A comunidade se referia a Berixá como à criadora de tais peças e das modernas, mas quando procurávamos despertar a memória dos informantes e falávamos sobre Wederí, — que morreu há alguns anos — concordavam em que fôra ela a primeira a fazê-las, embora não se lembrassem bem de seu trabalho e de sua vida. Talvez a importância adquirida nos últimos anos pelas "ritxokô", como bem comerciável — quando Wederí já estava morta e Berixá trabalhando — tenha levado o grupo a dar mais importância à seguidora, Berixá, que à primeira ceramista.

Berixá é ainda muito prestigiada pelo grupo porque vende muito. Sua produção é abundante porque seus dois únicos filhos já são crescidos — um rapaz com 14 anos de idade e uma menina de 9 em 1959 — o que lhe permite dispor de algum lazer para o fabrico das "litzokô".

Como é a mais velha das ceramistas de que tratamos agora (com a exceção de Akohira), a comunidade habituou-se, através dos anos, a falar e ouvir falar dela como de artesã muito hábil, quando ainda Koanadiki era muito jovem. Entretanto, parece-nos que a fama desta última tende a sufocar não só a de Berixá, como a de todas as outras ceramistas de S. Isabel.

Embora o marido de Berixá, Wataùzinho, tivesse falado em abandoná-la (pouco antes de iniciarmos o nosso trabalho de campo em 1957), para tomar uma esposa mais nova, não o fez, provavelmente porque o trabalho dela como ceramista representa uma fonte de renda apreciável que não deseja perder. Com 52 anos em 1959 Wataùzinho é um dos Karajá mais amigos do dinheiro que conhecemos, e um dos mais "ricos" de

S. Isabel, pois além de muito laborioso e de tratar das tarefas normais como a pesca e a lavoura, ganha muitos presentes pelo seu trabalho como curador, até mesmo de clientes de outros aldeamentos, que vão procurá-lo em S. Isabel. O casal cria também galinhas para vender aos ne brasileiros do Pôsto e arredores. Wataúzinho tem alugado diversas vezes a sua canoa, a Karajá e a ne brasileiros, e enfim, procura aproveitar todas as ocasiões para ganhar dinheiro. Faz também ornamentos plúmarios para vender, quando lhe sobra tempo, mas a ocupação a que prefeere dar mais ênfase e que lhe proporciona maior prestígio é a de "doutor".

Tubirú, com 40 anos em 1949, é a ceramista de maior e mais constante produção em S. Isabel. Era auxiliada em 1957 por duas filhas meninas e uma sobrinha, que costumavam pintar as peças modeladas e cozidas por ela. Como dependiam de Tubirú e seu marido, em 1957, cinco pessoas que pouco podiam produzir, os seus velhos pais e três filhas de um casamento anterior (sendo as mais velhas, gêmeas com 15 anos), esta ceramista era muito ativa, tratando ela própria de procurar compradores para a sua cerâmica, no Pôsto e em S. Félix.

Em 1959-60, as gêmeas estavam casadas, e faziam "ritxókô" para vender. Uma delas, Lorináru, era muito influenciada pelo trabalho da mãe, não só quanto aos assuntos, como em relação à morfologia das figuras. Tubirú, por sua vez, tem copiado de Berixá as figuras estranhas, mas quanto ao aspecto formal o seu estilo é diferente.

Akohíra. O trabalho de uma das mais velhas ceramistas, Akohíra, com cerca de 60 anos em 1959, é também muito necessário à economia familiar e a sua produção é abundante, já que seu marido, Kuriála, é cego há vários anos, e só trabalha no fabrico de artefatos de penas, pois adquiriu tão grande prática que pode fazê-los mesmo sem os ver. Ganhava alguma coisa também como curador, e os primeiros produtos da colheita lhe são devidos, porque é o "Xandinodô" da aldeia. Contribuia em 1957, principalmente, para a subsistência da família, seu parente Itxawí que residia na mesma casa, mas como este era o único trabalhador perfeitamente apto numa família de 7 pessoas, depois acrescida de mais um indivíduo pelo nascimento de seu filho, tornava-se necessária, como já dissemos, a contribuição da velha Akohíra à economia familiar.

Iojuá, com cerca de 34 anos em 1959, é casada e tem 4 filhos; o mais novo estava com 2 anos e 6 meses e o mais velho com 11, ao tempo de nossa última estada em campo. Sua produção é pequena, justamente porque os cuidados dispensados às crianças, principalmente à mais nova, não lhe deixam muito tempo para se ocupar da cerâmica. Não produz e vende tanto quanto outras ceramistas porque as tarefas de rotina doméstica e uma grande timidez impedem-na de procurar compradores.

58
Fabrica também bonecas de cera; apesar de tudo, o seu trabalho de artesã representa uma contribuição necessária, ainda que pequena, para as despesas gerais da família; seu marido Inaxari algumas vezes age como intermediário na venda de suas bonecas, oferecendo-as no Pôsto aos prováveis compradores. Inaxari, aliás, à semelhança de muitos outros Karajá, faz artefatos destinados à venda nas horas de lazer (embora não seja dos melhores e mais produtivos artesãos), além de trabalhar na pesca e na roça, como guia e remador e para os "mariscadores", empreiteiros da pesca do pirarucú. Entretanto, perde por vezes o dinheiro que consegue obter tão laboriosamente — como aconteceu certa vez, quando foi roubado em NCr\$ 40,00 — bebendo em S. Félix ou em outros povoados sertanejos em companhia de outros Karajá.

Herináru. Outra bonequeira que muito produzia e procurava com empenho freguês para a cerâmica, era Herináru, com cerca de 38 anos em 1959. Morava em 1957, com uma filha casada, acompanhada de seu consorte e três filhos; com mais duas filhas menores, de 7 e 8 anos, de um outro matrimônio; com seu marido atual, de quem teve o primeiro filho em começos de 1960, e morava também com um parente afastado, doente mental, solteiro com cerca de 45 anos em 1957. As únicas pessoas, além de Herináru, que podiam contribuir para a subsistência desta família, eram seu marido e seu genro, já que o doente mental não trabalhava, e a filha casada ocupava-se constantemente da criança menor, lactente de 1 ano e poucos meses. Em 1959 a situação se modificara um pouco: o doente fôra morar com um parente de Fontoura, e Herináru perdia o neto mais novo. Herináru continuava a trabalhar no fabrico de bonecas, e sua filha mais velha também o fazia por vezes, embora seu segundo filho com cerca de 4 anos ainda lhe tomasse muito tempo.

Algumas das mulheres mais trabalhadoras — isto é, aquelas que, além de tratarem de atender à rotina doméstica se ocupam do fabrico de artesanatos para venda — embora idosas, podem obter para consortes Karajá relativamente moços e de boa aparência, mas pouco trabalhadores. O que os retém junto a estas mulheres é a laboriosidade delas, pois assim precisam trabalhar menos que os outros Karajá. Um deles, Kurani, foi marido da principal ceramista, Koanadikí, que o mandou embora justamente por ser preguiçoso, como já dissemos. Casou-se em seguida com Renáke (Iracema), de aproximadamente 45 anos em 1957, mulher envelhecida e sem saúde, mas extremamente laboriosa. Esse matrimônio não durou muito, entretanto, pois cerca de 2 anos depois, Kurani saiu de S. Isabel com uma mulher muito mais jovem de outro aldeamento.

Individualização no fabrico da cerâmica

A atual cerâmica dos Karajá representa um padrão coletivo de expressão estética, apesar da experimentação que a caracteriza: há um ideal comum partilhado por todas as artesãs, de aproximação maior às formas naturais e de documentar com certa exatidão a vida tribal. A experimentação, contudo, favorece o aparecimento de peculiaridades individuais no fabrico das figurinhas.

Até mesmo em se tratando de uma arte tribal de mais rígidos padrões de expressão que aqueles apresentados pela fase moderna Karajá, o indivíduo não é impedido de manifestar-se. J.C. Pauvert falando de modo geral sobre as artes africanas, ironiza as teorias sociológicas que, no seu dizer, "rebaixam o artista a um papel de escravo do grupo" (Pauvert, J.C., 1951, p. 76).

William Fagg refere-se à individualidade dos escultores Yoruba e encontra diferenças estilísticas não só entre peças de aldeias diferentes, mas também entre as provenientes de escultores diversos; a "nãoção de escolha" existe entre estas populações, pois o público prefere determinados artistas a outros considerados inferiores, que recebem remuneração inferior aos primeiros (Fagg, W., 1951, pp. 118-119).

Na Oceania, segundo Leenhardt, a criação estética é considerada algo de estritamente pessoal. Fala do decorador do "tapa" no Havaí, e do grau notável de uniformidade que apresenta a decoração das ilhas Marquesas, e afirma que, entretanto, "... Uma variante intervém sempre, seja porque o artista não deseja se repetir, seja porque ele se esforce em distinguir sua obra de uma outra que a teria inspirado". (Leenhardt, M., 1947, p. 133).

Já fizemos referência antes às diferenças estilísticas que apresentam as figuras das várias ceramistas de S. Isabel (Fénelon Costa, M.H., op.cit., p. 68). As produções das melhores artesãs são sensivelmente distintas umas das outras.

Koanadiki - As figuras de Koanadiki são um tanto rígidas, sacrificando esta ceramista o movimento e dinamismo à preocupação em obter monumentalidade e caráter hierático. Há em suas composições uma predominância de linhas curvas que lhes dão às vezes características acutamente ornamentais em detrimento do realismo anatômico, se as compararmos às produções de Berixá e Xureréya. Quando Koanadiki modela uma figura deixa de indicar o ângulo (formado pela articulação de braço e antebraco) que apresentam os braços dobrados, e estes são constituídos de rolos curvos; o resto da figura é tratado de modo mais realista. Os desenhos com que decora a cerâmica são simples e traçados de modo regular, com apreciável habilidade; sua função é, principal-

mente, a de dar realce à composição dos diferentes planos e volumes que pode apresentar um grupo cerâmico. É o que podemos notar em duas peças da coleção do Museu Nacional, uma representando a dança de Aruanã, e outra, parte da cerimônia de enterramento. Na primeira, a austera simplicidade das máscaras — cones brancos superpostos a pretos, e nas pernas cilíndricas, apenas listras paralelas e faixas vermelhas pintadas, e o mesmo padrão também nos cartuchos que levam sobre as cabeças — contrasta com a mais detalhada e colorida ornamentação das dançarinas: zonas vermelhas no torso, nos braços, coxas e tornozelos; duplas linhas curvas e padrão cruciforme no torso; e nas coxas, gregas ou ziguezagues.

Na outra composição, de argila rosada, Koanadikí só usou pintura negra. A repetição da figura masculina (são dois e absolutamente idênticos os carregadores do morto), dá uma impressão de imóvel solenidade. Tal simetria das figuras é, porém, suavizada pelas diferentes pinturas de corpo que apresentam. Em outras peças, a repetição pode causar um efeito visual diverso, contribuindo para minorar a excessiva imobilidade do grupo cerâmico: nota-se bem nitidamente num terceiro trabalho, que representa uma fase do ritual de casamento o gosto de Koanadikí pelas linhas curvas, cuja repetição cria aqui um ritmo circular, que contrabalança e ameniza a rigidez das figuras.

Berixá — As figuras e grupos de Berixá apresentam às vezes grande movimentação e denotam cuidado com a veracidade anatômica. Gosta de dar-lhes um caráter estranho, tendo um interesse acentuado pelo anedótico, o que a leva a construir figuras bicéfalas ou tricéfalas, mulheres com quatro ou mais seios, e episódios de luta em que é salientado o dinamismo da composição. É também Berixá a artista mais motivada a representar animais na cerâmica. São descuidosamente desenhados os padrões geométricos que ornam as suas peças, e o acabamento de las é negligente.

Ilustram o interesse desta ceramista pelos assuntos menos comuns, e ainda a sua maneira de trabalhar, as seguintes peças, que na sua maioria integram o acervo do Museu Nacional e assim foram chamadas: "benorá-wa-waxí" (rabo de tucunaré) ou "benorá-iretí" (cabeça de tucunaré) figura masculina que tem dois cones sobre a cabeça; "iná-rá sonu ésonué" (Karajá de muitas cabeças), uma figura feminina; também um homem lutando com jacaré e dois Karajá empenhados em luta esportiva.

Xureréya — Constitui o seu trabalho um meio termo entre os de Berixá e Koanadikí. A acabamento dêle é cuidadoso mas não tanto como se observa nas peças de Koanadikí. As figuras de Xureréya são mais movimentadas, e às vezes, consegue dar-lhes o caráter monumental que é uma das características essenciais do trabalho da outra artesã. Os dese-

nhos com que as decora são relativamente complexos e variados, se os compararmos aos das demais ceramistas de S. Isabel, mas no seu traçado não encontramos a mesma precisão que têm os de Koanadikí. Xureréya gosta de fazer figuras sentadas, conforme aliás nos disse, e pudemos observar figuras femininas sentadas e masculinas em pé; mas executa hábilmente quaisquer grupos cerâmicos que lhe sejam encomendados.

Exemplo de suas preferências temáticas e estilo, são três peças incluídas na coleção do Museu Nacional. A figura feminina mostra muita naturalidade na postura, e Xureréya deu às masculinas (guerreiros Karajá armados de lança e borduna), simultaneamente movimento e majestade. Ao elaborar uma destas figuras, sacrificou o realismo anatômico ao aspecto monumental e também ao cuidado em torná-la estável, modelando as pernas e coxas como um único cilindro, e fazendo pés muito grandes em relação ao resto do corpo. (Aliás, é comum modelarem pernas bem largas as ceramistas Karajá quando se trata de figuras eretas, a fim de que tenham maior durabilidade e possam ser facilmente fixadas a placas horizontais).

Loyuá - Suas figuras são largas, pesadas, e apresentam esteatomeria e esteatopigia; mantém-se fiel esta ceramista, portanto, a um padrão tradicional de gosto, embora o seu trabalho deva ser incluído na fase moderna: as bonecas de Loyuá, na totalidade, apresentam características mais próximas ao que convencionamos chamar estilo moderno ou realista. É exemplo disso um trabalho seu coletado em 1959. Trata-se de um casal Karajá; as figuras apresentam esteatomeria e acentuada esteatopigia, e os braços caídos são apêndices cilíndricos, terminando em dedos representados por incisões. As pernas e coxas, bem gordas, são separadas por um estrangulamento. Entretanto, o grupo tem grande naturalidade de postura e movimento.

Butiwéro - Entre as ceramistas de S. Isabel, é a única que sempre faz figuras antigas, nunca se empenhando no fabrico das modernas; e é sem dúvida a mais hábil na execução das primeiras: têm elas acabamento bem mais cuidadoso que as outras peças elaboradas dentro do estilo antigo nesta aldeia. Este cuidado na feitura das peças era maior em 1957 que em 1959, quando notamos um decréscimo de qualidade em seu trabalho. (1). Os desenhos que decoram as suas "litxokô" são simples, como geralmente ocorre em relação às de tipo antigo.

Akohíra - Podemos considerar as figuras de Akohíra uma transição do antigo para o novo estilo. São tóscamente modeladas e têm, como uma das suas características principais, cabeças bastante pequenas em relação ao corpo. A sua estrutura lembra a das antigas bonecas, embora recebam cozimento e tente a artesã modelar (sem grande êxito) braços e pernas ao novo modo, e procure imprimir-lhes movimento. Como

exemplo, temos uma figura masculina que recebeu cozimento, com esteatopigia e esteatomeria acentuadas e bastante rígida de postura. Comparada a uma de tipo antigo, de barro cru, feita por Berixá, vemos que a estrutura formal de ambas é basicamente a mesma. Uma segunda figura de Akohira ilustra a inabilidade com que esta velha ceramista buscou adaptar-se ao novo padrão: trata-se de mulher sentada, cujos braços e pernas (a que procurou dar movimento), são apenas rolos encurvados. Estas peculiaridades não impedem que o seu trabalho apresente interesse estético, mesmo porque constitui um modo singular de expressão, destacando-se dentre as outras produções cerâmicas de S. Isabel.

Nota:

(1) - Esta perda de qualidade provavelmente foi motivada pela mudança que ocorreu na situação da ceramista, pois é posterior à sua entrada para a classe das moças. Espera-se destas o abandono das brincadeiras de meninas, e maior cuidado com a aparência pessoal, assim como interesse em aprender técnicas úteis. O colecionamento de bonecas perdera grande parte de seu atrativo para Butiá-ro, que além disso não encontrava um bom mercado de trabalho para as suas figurinhas antigas.

Outras observações sobre Butiá-ro são encontradas em outros capítulos, onde nos referimos à sua marginalidade dentro do grupo e ao seu casamento logo depois.

*

I - O JOVEM KARAJÁ E A SOCIEDADE INDÍGENA

Em debates sobre as relações entre a educação e a antropologia, realizados em 1954 e organizados na Universidade de Stanford, C.W.M. Hart (1955, pp. 127-145) afirma que a educação pré-pubertária (anterior à iniciação) em sociedades primitivas (e também nas ocidentais e civilizadas) caracteriza-se pela ausência de sistematização e grande variabilidade, enfim, pela falta de um padrão definido que a oriente, principalmente se contrastada com a educação pós-pubertária, mais rígida, formalizada, obedecendo a um padrão que não admite variabilidade. Refere-se especialmente a ritos de passagem, e trata apenas de socialização dos rapazes. Outros participantes dos debates - L.K.Frank, W.E.Martim e M.Mead - não concordaram inteiramente com os pontos de vista de Hart, julgando que também a educação pré-pubertária apresenta um grau razoável de padronização, embora mais difícil de ser percebido, pois os pais não estão conscientes do fato e também porque ela não é verbalizada (Op.cit., pp. 145-160).

Ora, mesmo admitindo-se com Hart uma relativa falta de sistematização e de padrões rígidos atuantes durante a primeira fase da socialização nas sociedades primitivas, pode-se observar, entretanto, a presença de certas idéias partilhadas pelos membros do grupo, características da cultura, e que, portanto, devem se fazer sentir na educação da criança, conforme sugere W.E.Martin, tratando das diferenças entre indivíduos educados numa mesma sociedade simples (Op.cit. p. 152).

Nota-se entre os Karajá a tendência a julgar que deva ser incentivada a tolerância do indivíduo para com os outros componentes do grupo, a estimulado o propósito de resolver pacificamente conflitos que ocorram na comunidade, - modo de pensar passível de ser considerado uma das idéias mais geralmente partilhadas nesta cultura indígena.

Os mais velhos e aqueles que ocupam posições de maior prestígio, especialmente, devem ser indulgentes em relação aos que lhes são inferiores em idade ou posição dentro da comunidade.

Os homens que desempenham as funções de maior responsabilidade, tais como o chefe tradicional e o "dono de Aruanã", deveriam pautar a sua conduta segundo essa norma ideal. Krause e Ehrenreich referem-se ao chefe como tendo autoridade limitada, sendo um mediador entre as disputas surgidas na aldeia (Krause, F., 1943, LXXXVIII, p. 194; Eh-

renreich, P., 1948, p. 63). O nosso informante, Arutâna, — que foi treinado, quando jovem, para exercer a chefia — distingue-se pela serenidade das atitudes, sendo, talvez, o Karajá que melhor consegue evitar atritos com os outros do grupo. Julga ele que nem sua mulher, nem seu filho de 13 anos em 1957, poderão algum dia ocupar o lugar de chefe, porque são "brabos", zangam-se facilmente, não têm a calma necessária a um bom chefe. Outro informante, Inaxarí, contou-nos que certa vez, quando "dono de Aruanã", fôra insultado, e então quisera atraçar-se com o ofensor; os companheiros agarraram-no, não o deixaram lutar, pois o "dono do Aruanã" não deve brigar; se o faz, as mulheres de sua família tornam-se prostitutas da aldeia. As pessoas calmas e corteses são apreciadas, e censuradas as "héhé" (zangadas).

Tal norma de conduta nem sempre é concretizada na prática, a não ser no tratamento de crianças e jovens, e então coincidem o comportamento ideal e o efetivo. Não se dá ênfase, portanto, a atitudes que possam sugerir a subordinação dos jovens aos mais velhos do grupo.

Um menino de 13 anos, Konói, o filho "zangado" de Arutâna, rachou a cabeça de um rapaz de 18 anos, Andesinála, por causa de uma brincadeira; o mais velho não reagiu, nem se queixou do que lhe acontecera. Um Karajá de 38 anos, Telohôni, surpreendeu a mulher em companhia de Kutaria, um rapaz de 18 anos, seu amante; este é filho do capitão Wataú. Telohôni não tirou desfôrço algum contra o rapaz, preferindo queixar-se ao pai deste, considerado responsável pela conduta do filho: levou a mulher, Wadexíko, à casa de Wataú, dizendo que não queria mais ficar com ela e sustentá-la, o que passaria a ser encargo do capitão (Wadexíko não tinha parentes na comunidade com que pudesse morar, pois era do aldeamento próximo de Fontoura, ao qual voltou algum tempo depois). Observamos algumas vezes crianças de pouca idade baterem nos irmãos mais velhos e mesmo nos pais, sem que os agredidos reagissem de qualquer maneira; um exemplo é o que sucedeu com uma criança de três anos e sua mãe, Komantíra, de 24 anos em 1957, que a queria desmamar: o garoto chorava, dando pontapés e socos na mãe, que não o repreendeu, e nem mesmo procurou impedir-lhe de assim proceder, não parecendo dar muita importância à zanga do menino. Nunca vimos, durante o tempo em que lá ficamos, os pais punirem severamente os filhos, exceto em raras ocasiões, como quando deu a mulher Koanadikí uma surra em sua filha de 10 anos, Tahanáru, porque "ela já estava ficando moça e só queria viver nas casas dos outros". D'outra feita repreendeu duramente Arutâna a seu filho Konói, a quem já nos referimos, porque gracejava com meninas da mesma idade: como estava ficando rapaz, deveria afastar-se da "moçada" (Isto se explica, entretanto, pelo grande cuidado que têm os Karajá em relação às meninas que se aproximam da puberdade). Raramente recorrem os Karajá a castigos físicos;

dirigem-se à criança, mesmo quando ainda muito nova (cerca de 2 anos), apelações verbais ditas com paciência, pois se evita falar a uma criança de maneira brusca.

A sociedade Karajá não exige dos jovens uma contribuição econômica, e nem mesmo lhes atribui grande responsabilidade por atos anti-sociais que venham a cometer. Até que se casem, as moças e os rapazes Karajá não são considerados adultos, e tanto a comunidade como a família procura proporcionar-lhes — e também às crianças — o máximo de segurança e cuidados de que for possível usufruirem.

Não são obrigados os jovens a fazer o que acham desagradável, e isto explica porque a escola do Pôsto tem sido uma ocupação espinhosa para os professores enviados pelo SPI, pelo menos aqueles cujo trabalho pudemos observar, nos últimos anos.

É grande o orgulho do grupo em relação aos jovens, o que explica ser a mocidade um dos temas principais na arte figurativa. Como já foi dito em capítulo anterior, devem os jovens enfeitar-se, o que não é bem visto nas pessoas casadas. Assistimos a uma festa em que os rapazes da aldeia desempenharam papel importante, a festa do mel, realizada em agosto de 1957: lutaram eles contra os homens casados, que não usaram adoros, exibindo os primeiros, porém, enfeites em profusão. A comunidade não deixa de lhes proporcionar oportunidades de serem treinados em experiências novas — o que ocorreu quando foram escolhidos 20 Karajá para irem a Brasília, por ocasião da 1ª missa ali realizada, em 1957. Dois apenas deixaram de ir: Soará, com 19 anos, nesta época longe de S. Isabel, e Kuriáwa (com 20 anos) que cedeu o lugar espontaneamente a um casado. Arutâna, que não acompanhou o grupo, explicou que não iria porque já estava velho, e portanto ficaria envergonhado de mostrar-se em Brasília.

Se os rapazes que já entraram para a Casa dos Homens têm prestígio, também é prestigiada a moça, a "diadékôma", que já participa mais que as meninas e as casadas das danças de Aruanã. Certa mulher de Santa Isabel, a nossa informante Komantíra, lamentava não ter sido "môça", pois se casara antes de chegar à puberdade. Não se tinha enfeitado muito, nem dançara muito o Aruanã. Não desejava que a sua filhinha se casasse assim tão cedo. Julga que mulheres da aldeia casadas um pouco depois da idade considerada própria (13 a 16 anos) quiseram prolongar o período de brilho que sucede à puberdade, pois, "ser moça é muito bonito".

A morte das crianças é recebida com grande aflição. A acusação de feitiçaria é mais forte quando morre uma criança que quando se trata de um velho, conforme pudemos observar em S. Isabel, embora seja co-

num essa acusaçāo também quando morrem adultos. O padre Luiz Palha ob- servou que a morte das crianças é recebida com maior revolta que a dos adultos (Palha, Frei Luiz, O.P., 1948, p. 43). Tanto em 1957 como em 1959 morreram velhos na aldeia, sem que a morte dêles tivesse causado impressão muito grande entre os parentes. Em 1957, porém, a morte de um lactente e a doença de outro provocaram um ambiente de desconfiança na aldeia, onde acusações de feitiçaria foram lançadas de lado a lado, entre membros das famílias atingidas. Em 1960, a mesma situação se repetiu em S. Isabel.

Não nos devemos esquecer de que a maior festa nacional, a de Hetôhokā (Casa Grande), que reune mais que a população de uma aldeia durante o período principal das festividades (para que são convidados membros de outros grupos locais), é uma festa não só masculina, mas também dos jovens, — solenizando a entrada dos meninos de 13 anos à Casa dos Homens, e ainda a aposição do tembetá nos de 7 anos. As danças de Aruanā são também promovidas para crianças: o "dono de Aruanā" realiza a festa em intenção de um filho, um sobrinho, um cunhado. A criança possui a máscara de dança, e seu parente "dono de Aruanā" apenas "toma conta" dela. Sempre que ouvíamos falar nos donos verdadeiros das máscaras, tratava-se de uma criança de idade inferior a 15 anos; em 1957, dizia-se que era "dona da festa" a moça Loyuá, filha de Arutâna, o promotor das danças. O mesmo fez realizar não só o Aruanā em 1959, como ainda o Hetôhokā em 1960, para seu cunhado Belehiru, com cerca de 12 anos, que foi introduzido então na Casa dos Homens. Os índios consideram as festividades que tratamos aqui separadamente, designando-as "danças de Aruanā" e "Festa da Casa Grande", como uma uni-dade ceremonial. Entretanto, nem sempre se realiza o Hetôhokā, ao contrário do Aruanā, que ocorre todos os anos na estação das chuvas. É preciso, para que se faça um Hetôhokā, que conte a aldeia com meninos em idade de receber o tembetá ou de entrar para a Casa do Bicho, e ainda, que um parente de qualquer das crianças esteja disposto a enfrentar os trabalhos e gastos com que arca principalmente o promotor dos festejos, embora todo o grupo local participe de sua preparação. (1)

O aprendizado e o brinquedo

As vantagens econômicas que apresenta o fabrico de artesanatos (do que já tratamos em capítulo anterior), levam os Karajá a inculcarem aos filhos o interesse em aprender as técnicas artesanais, o que pudemos observar principalmente com relação à cerâmica: as crianças mais habilidosas recebem o incentivo da parentela e são louvadas pelos seus esforços. Diversas vezes ouvimos elogios a meninas aplicadas

ao aprendizado da cerâmica, como o fez certo dia, em 1957, o capitão Wataú quando, ao passarmos diante de sua casa, nos detivemos para apre- ciar algumas "litxokô" de tipo antigo, feitas por sua filha Hukanáru, de 12 anos; afirmou que o trabalho da menina estava muito bom em re- lação à pouca idade da autora, e portanto, quando crescesse seria ela boa bonequeira. Efetivamente, em 1959-60, fazia Hukanáru bonecas de tipo moderno, com tal habilidade que superava muitas das ceramistas de S. Isabel, e chegava a rivalizar com algumas das melhores artesãs. A mãe desta criança fazia além de bonecas de barro, também bonecas de cé- ra, e algumas vezes ajudava ao marido enfeitando as figuras de madeira que ele vende por preços relativamente elevados; Wataú, aliás, é considerado pelos próprios membros do grupo um dos melhores "desenhei- ros", pois gosta de ornamentar as suas grandes bonecas de madeira com padrões elaborados de gregas, traçados com mão segura. Além disso, a segunda mulher de Wataú é especialista no fabrico de potes; e ainda o filho mais velho do capitão, Kutaria, com 18 anos, fazia artefatos de penas. É, pois, nas famílias que contam com artesãos mais hábeis e de produção mais abundante, à semelhança do que ocorre nesta de que acabamos de tratar, que registramos maior interesse por parte dos adul- tos em ensinar e das crianças em aprender as técnicas artesanais.

A criança observa o trabalho dos mais velhos, busca imitá-lo por vezes, e ao fazê-lo é incentivada pela pessoa que tem maior responsa- bilidade na sua educação. A ceramista Berixá, por exemplo, foi cria- da por sua tia Wederí, a introduzora das bonecas modernas e cozidas, morta há cerca de 25 anos atrás: Berixá aprendeu a fazê-las observan- do o trabalho de sua mãe adotiva. Xureréya, outra das melhores ceramistas de S. Isabel, aprendeu com sua mãe Kaheréru a fazer bonequinhas de barro cru, de tipo antigo, para brincar; antes que a menina as sou- besse moldar, Kaheréru modelava-as para a criança; muito mais tarde, quando já moça, Xureréya desejou vender "litxokô" e passou a fazê-las modernas. Tubirú, uma das ceramistas de maior produção, era em 1957 auxiliada pelas filhas de 10 e 15 anos na decoração das "litxokô" que fabrica, e as duas mais velhas, gêmeas, já estavam modelando e cozendo bonecas também em 1959. A menina Onahíru, de 8 anos, que gostava de desenhar na escola do Pôsto, fazia bonecas de barro cru, de tipo antigo; estava começando a fazer bonecas modernas e cozidas, ten- do certa vez copiado uma cerâmica de sua mãe, Herináru, cujo assunto era uma briga de casal. Herináru elogiou muito a habilidade da meni- na, que ficou muito satisfeita com a atenção despertada pelo seu tra- lho.

Também muito ilustrativa do interesse que têm os Karajá em manter e transmitir as técnicas artísticas, foi a "lição de arte" a que tive

mos a oportunidade de assistir, dada pelo índio Ureári à sua família. Uma tarde em que entramos na casa de Ureári, que descansava do trabalho na roça, encontramo-lo em companhia de sua mulher, Txukú, e dos sobrinhos desta: Tewahúra, rapaz com cerca de 16 anos, Idioráro, garoto de 10 e Dirasé, menina de três anos. Tewahúra aprendia a traçar gregas com um pedaço de carvão num remo velho. Txukú trançava uma esteira (ornamentada também com um padrão de gregas), sob a direção do marido, que às vezes fazia a crítica do trabalho, reprochando-lhe por não estarem os desenhos nem nítidos, nem regulares. Comentou Ureári, ainda, o trabalho de Tewahúra, e ensinou-lhe, após, como executar um padrão de pintura de corpo. Iá estava também uma garota de 7 anos, Korixô, moradora da casa vizinha; Ureári desenhou-lhe no rosto uma pintura de cara, a fim de mostrar a Tewahúra como deveria fazer. Traçou então Tewahúra, para treinar, a "komarurê" (marca tribal) no rosto de sua irmãzinha Dirasé, e como não tivesse o círculo ficado muito regular, porque a menina se moveu quando Tewahúra o desenhou, Korixô quis corrigir o desenho, zombando de Dirasé, que ficou muito zangada e envergonhada. Era grande a atenção dispensada por todos na casa às palavras de Ureári, e visível o interesse demonstrado em relação ao assunto, mesmo pelas crianças menores. Ureári é fabricante de bonecas de madeira, além de se exercitar em outros tipos de trabalho artesanal.

Os rapazes aprendem na Casa do Bicho a confeccionar as máscaras de dança, e com a observação e a prática vêm a executar habilmente os padrões decorativos destinados a ornar as máscaras. Podem aprender com um parente ou o pai a executá-los, como Tebukúa, com 18 anos em 1957, que disse tê-los aprendido de um seu tio de Fontoura. Fazem os rapazes mais velhos peças artesanais destinadas ao uso ou à venda, e neste caso o produto dela lhes pertence. No aldeamento de Fontoura ocorria o mesmo, conforme pudemos observar: em Fontoura vimos meninos de 8 a 12 anos venderem flexas com trançado feitas por eles mesmos. As meninas ao aproximar-se a idade casadoura (12 a 17 anos) devem aprender a confeccionar as esteiras de palha de buriti e a tecer os ornamentos de algodão que usam nos punhos, e abaixo dos joelhos e nos tornozelos. Entretanto, era pouco comum vermos as moças Karajá ocupadas em quaisquer trabalhos artesanais, embora digam os adultos que nessa época aprendem a fazê-los. Trouxeram-me certa vez 2 potinhos de cerâmica cozida, presentes da jovem Mahaláru (14 anos) e de sua irmã Muriawalê. Disseram-me que os dois foram feitos pela primeira (que também sabia fazer esteiras), já que Muriawalê (12 anos) apenas sabia fazer bonecas sem cozimento.

Geralmente as mais jovens entre as moças não sabiam fazer peças de cerâmica cozida, e as poucas que se empenhavam nisso tinham maior

habilidade e mais paciência que as outras da mesma classe etária. Is-
to ocorria também em relação ao fabrico de esteiras e enfeites. Só
quando se apresenta a necessidade de fazê-los (após o casamento), a ju-
vem Karajá procura aprender ou aperfeiçoar o seu conhecimento das téc-
nicas artesanais, pois a mulher casada faz as esteiras do seu grupo
conjugal e os enfeites de algodão para os filhos e o marido (o qual os
usa em ocasiões ceremoniais). Quanto ao fabrico de bonecas para ven-
da, é também depois do casamento que a Karajá passa a trabalhar de mo-
do sistemático. Não se exige, portanto, da menina Karajá, qualquer es-
forço continuado para adquirir o conhecimento de uma técnica artesanal,
embora seja apreciada a boa vontade das que desejam aprender espontâ-
neamente.

É verossímil a suposição de que, na cultura Karajá, as criações
da arte figurativa têm servido há já longo tempo de entretenimento às
crianças, isto é, que seja o grande interesse em agradar aos filhos
que motivou, em grande parte, os Karajá a criar tantas formas variadas
e ao emprégio de tão diverso material de trabalho: figuras de cera, ma-
deira ou barro, barquinhos de madeira contendo homens de cera empena-
chados, miniaturas do banco ("korixô") em que se senta o menino que
passa por duas das fases da iniciação (aos 7 e 13 anos), também uma fi-
gurinha de cera. Hoje são tais objetos fabricados principalmente pa-
ra venda, ficando para as crianças os exemplares menos bem feitos e en-
feitados e os que não foram vendidos. As crianças Karajá brincam tam-
bém com quinquilharias trazidas pelo "civilizado": bolas de soprare de
gude, bonequinhas de celulóide, carrinhos de matéria plástica, etc.,
que os encantam como novidades difíceis de serem obtidas naquele ser-
tão. Comentam os Karajá mais velhos que os seus filhos agora querem
brinquedos dos "Tori", enquanto em seu tempo de crianças gostavam dos
muitos brinquedos bonitos feitos por seus pais: bichos de cera, ca-
noínhas de madeira, enfim os vários enumerados acima.

Acreditamos que a "litxokô" sirva, como é comum nos brinquedos de
crianças, à dramatização dos acontecimentos recurrentes e normais na
vida quotidiana (o cuidado à infância, p.ex.), como à de casos ocorri-
dos na comunidade.

Observamos várias vezes meninas Karajá, geralmente entre cinco e
oito anos de idade, brincando com as figuras de barro. As meninas de
mais idade por vezes fazem bonecas para brincarem. (2)

Observamos, logo após a morte de dois lactentes, acompanhadas de
grandes lamentações dos parentes e tristeza geral, a dramatização do
caso, realizada pela menina Ahuanarú, de seis anos, em que as "litxokô"
e ainda vidros vazios desempenhavam o papel de pessoas. Também ob-
servamos fato semelhante quando se fêz uma brincadeira alusiva às in-

trigas amorosas de algumas pessoas da aldeia, ocorrências que são geralmente alvo de comentários e do máximo interesse de todos; duas meninas de 10 e 12 anos trouxeram-nos como presente algumas bonecas, às quais atribuíram o nome das pessoas envolvidas, colocando lado a lado aquelas que se supunha estivessem "namorando", e procurando representar o que se passara, através de mímica e palavreado em Karajá e português.

Até as moças podem distrair-se com o colecionamento de bonecas, embora isto não seja a regra geral. Na aldeia de Mato Verde, em 1957, compramos a uma jovem de 17 anos (que nos informaram em S. Isabel já ter sido casada), algumas figurinhas da sua pequena coleção, todas envolvidas em pedacinhos de fazenda, e cuidadosamente guardadas numa cesta. Em Barra do Tapirapé, em 1959, adquirimos da filha do capitão Táxirimã - Mahudiké, a qual já tivera uma experiência matrimonial, estando na ocasião "largada" do marido, uma jovem de 16 anos - bonecas que gostava de conservar. Mostrou-mos, espalhando-as numa esteira e organizando famílias: casais, numerosa prole, velhos viúvos. Às vezes até mesmo os adultos, quando fabricam bonecas, dizem que umas são parentas de outras. Dir-se-ia que o sentimento de família é tão acentuado no grupo Karajá, que estes índios se comprazem em imaginar também a existência de laços de parentesco entre as figuras inanimadas que fabricam.

Tal atitude dos mais velhos sugere o uso da boneca como instrumento de socialização da menina, auxiliando-a a compreender as relações de parentesco dentro da família Karajá.

Aliás, em artigo sobre bonecas de fertilidade, P. Roumeguere e J. Roumeguere - Eberhardt procuram mostrar que elas desempenham um papel importante como instrumento de educação da criança Bantu (1960, pp. 205-221).

Entretanto, na cultura Karajá não encontramos um brinquedo formalizado de bonecas, com caráter quase ritual, como parece existir na cultura Bantu, segundo deixam supor os autores citados acima. Não nos parece, ainda, que a geração mais velha tenha uma intenção muito consciente de prodigalizar brinquedos às crianças a fim de servirem de instrumentos pedagógicos, ao modo dos Bantu, conforme é possível inferir do texto já citado. Só indiretamente, através do conhecimento que a criança vai adquirindo pela observação das "marcas" características dos diversos grupos sociais, presentes nas bonecas, - a marca tribal, a tanga feminina, a pintura de corpo, etc. - a "litxokô" pode tornar-se um instrumento de socialização da menina entre os Karajá.

Vida sexual e casamento

As crianças adquirem o conhecimento dos assuntos relativos ao sexo desde muito cedo, através do convívio com os adultos da família: aprendem ouvindo os mais velhos conversarem, segundo os Karajá. Permitem, aliás, a sua intromissão em qualquer conversa dos mais velhos, só não podendo falar e ser informadas de certos aspectos da vida religiosa ligados à Casa do Aruanã, assuntos êsses também proibidos às mulheres. É comum as crianças Karajá gracejarem entre si ou com adultos, familiares e mesmo estranhos, sobre temas sexuais. Observamos isto quanto a crianças de menos de 7 anos. Tal é considerado natural pelos Karajá, mas surpreende desfavoravelmente os "civilizados", entre êstes a própria gente do SPI. As moças e rapazes, entretanto, distinguem-se por uma conduta verbal discreta; durante uma fase da festa de Hetôhokã, por exemplo, os homens casados gracejam com relação a assuntos sexuais, referindo-se desdenhosamente às mulheres. Retrucado mesmo jeito o grupo de mulheres casadas que assiste à festa. Entretanto, nada falam as moças e rapazes, os quais têm muita vergonha de tomar tal atitude, julgando-a mais adequada aos adultos casados.

Separação por sexos - Ocorre a separação por sexos, visando principalmente a rapazes e moças que já alcançaram a puberdade. Antes dessa época, não se preocupam muito os adultos em proibir jogos sexuais e brincadeiras em comum de meninos e meninas. Mesmo antes disso, porém, espera-se que brinquem separadamente, mas chegando a tal idade há uma proibição estrita de as mocinhas aproximarem-se dos rapazes. Deverão sair de casa em grupo, ou acompanhadas de uma parenta mais velha, e só chegam aos povoados brasileiros também escoltadas desse modo.

É admissível que vigiem os Karajá a conduta das jovens apenas para evitar o abuso de liberdade, não sendo a atividade sexual considerada reprovável ou inadequada no caso de ser a moça discreta. Assim, atribuia-se à doença mental a conduta de uma jovem, Koxixáru, que desde menina se entregara "até mesmo aos meninos pequenos e aos cristãos" no dizer dos Karajá, que a julgavam "boba". Também consideravam inadequado o procedimento de Tahanáru, que antes da puberdade tivera relações sexuais com vários rapazes e mesmo adultos Karajá. (Casaram-na logo com um dos rapazes da aldeia, seu amante, quando se aproximava dos 12 anos, e aos 13 ela esperava o primeiro filho).

As restrições à excessiva liberdade das moças justifica-se porque podem surgir vários problemas caso uma jovem fique grávida após ter relações sexuais com mais de um rapaz da aldeia, por ser difícil indicar-se qual é o pai da criança. Neste caso, o apontado como responsável encontra razões para fugir mais facilmente ao matrimônio, e

durante algum tempo, se a moça custa a arranjar um marido, constitui um encargo para os parentes pois não trabalha durante o período em que seu filho for ainda muito novo, exigindo cuidados constantes. A sua parentela - principalmente o pai - se vê frustrada nas suas esperanças de contar com um braço a mais, já que o genro deve ajudar o sogro no trabalho da lavoura e concorrer de modo geral para a subsistência da família. Esta quer se reservar o direito de escolher para a moça um bom marido, isto é, que não seja "zangado", tenha boa saúde e gosto de trabalhar.

As moças geralmente conseguem iludir a vigilância da família, encontrando-se às ocultas com os rapazes de sua preferência. Quando isto é descoberto, o rapaz é considerado responsável, e pode o pai da moça ou dár-lhe uma surra, ou promover o casamento dos jovens. Às vezes combina-se o casamento de duas crianças, mesmo que a menina ainda não tenha atingido a puberdade. Assim, Komantíra, mulher de 26 anos em 1959, foi quando menina surpreendida no mato com um rapazinho pouco mais velho, e a sua parentela casou-os algum tempo depois. Em 1959, a menina Onahíro, de 9 anos, foi agarrada no mato por um rapaz de 13 anos, já iniciado no Aruaná. A família de Onahíro resolveu que deveriam casar-se quando ela estivesse mais crescida. (3)

O Karajá se distingue pelo amor à conduta discreta, o que pode iludir o observador inadvertido, levado a julgar tal norma relacionada com preocupações de ordem moral. Os Karajá censuram, por vezes, moças que tiveram aventuras antes do casamento, principalmente porque os envolvidos no caso permitiram que se tornasse público e objeto de comentários da comunidade, constituindo infração ostensiva à regra de se paração por sexos. Assim, era muito censurado o comportamento de Nóbia, mestiça de 16 anos filha de "civilizado" e Karajá, pois esta permanecia grande parte do tempo no Pôsto, exibindo-se, portanto, aos olhos dos homens, e também estava sempre com um menino civilizado um pouco mais novo, parente do encarregado. Disse dela certa vez o "capitão de cristão" Wataú que não servia para casar com rapaz Karajá, "só servia para rapariga do povo, porque não parava na aldeia". (4) Presenciamos outro caso ilustrativo quando os homens e rapazes Karajá afastaram-se da aldeia e do pôsto a fim de coletar mel silvestre; as meninas de 12 a 16 anos foram ao Pôsto e lá permaneceram bastante tempo, o que dificilmente ocorreria em condições normais. Uma delas era filha de Arutâna, já tantas vezes mencionado no decorrer deste trabalho. Disse-nos ele que o permitira por estarem fora os homens da aldeia. Também Arutâna não levava mais os filhos a passear em outro qualquer aldeamento Karajá, porque estavam ficando um rapaz e uma moça, e tinha vergonha de mostrá-los. Disse-nos ainda que Karajá não era como "Tori" (civilizado), o qual logo ao chegar a um lugar vai lo-

go falando com todo mundo, "não tem vergonha": Karajá fica quieto, c_a lado, espera que falem com ele, e só depois de algum tempo come_{ça} a conversar. Foi talvez por razões de etiqueta, portanto, que os rema-
dores Karajá que trabalharam para Krause mostravam-se tão cabisbaixos
ao chegarem a outro aldeamento que não o seu, atitude que Krause in-
terpreta como de vergonha por servirem a um estrangeiro (Krause, F.,
1943, LXXXVIII, p. 197). Tivemos a oportunidade de observar que os Karajá raramente tomavam pelo caminho que passava à frente das casas da
aldeia, preferindo tomar o caminho de trás; alegavam ter vergonha de
tomar o caminho da frente porque todo mundo ficava olhando. Aliás, nota Lipkind que os Karajá se distinguem pelo formalismo: "As relações normais entre os membros da mesma aldeia são formais e dignas," etc. (1948, p. 187).

É conveniente assinalar, entretanto, que a conduta de todos nem sempre se orienta de acordo com essas convenções, sendo as regras da etiqueta muitas vezes apenas verbalizadas, sem que sejam de modo efetivo atualizadas na conduta do grupo. E o contacto com a sociedade brasileira deve contribuir fortemente para a desaparição gradual do formalismo Karajá.

Entretanto, embora seja admissível para os Karajá a experiência sexual pré-matrimonial das moças, não é aceito tenham relações sexuais com homens muito mais velhos, que já há muito deixaram a classe de idade dos jovens solteiros. Assim é que certa vez se reuniram diversos Karajá para surrarem Kurixíra, porque este andava de namorada com uma menina de 15 anos; à frente do grupo estava um irmão mais velho da moça, que é órfão. Embora dissessem os Karajá que o irmão de Koixáro, casado e com filhos, não lhe dava muita atenção, neste caso, considerado de certa gravidade, resolveu intervir. Também uma observa_ção partida de um menino de 13 anos, Konói, é bastante expressiva da opinião dos Karajá a respeito de fatos como este: zombou de Koixáro porque ela namorava um velho, Kurixíra; como a menina negasse, afirmou que mentia porque estava com muita vergonha de tê-lo namorado.

Entretanto, muitas moças casam-se com homens mais velhos, que já tiveram experiência matrimonial, e muitos rapazes fazem a corte a mulhers casadas, às vezes desposando-as. Assim é que Koerete, a filha mais velha de Arutâna, casou-se pela primeira vez com José Iraá, que já fôra casado com outra mulher. Também Urebíá e Koixáro, casaram-se pela primeira vez com homens mais velhos, anteriormente casados; o marido de Koixáro é cerca de 17 anos mais velho que ela. Ohorí, com 25 anos em 1957, casou-se também pela primeira vez com mulher que já tivera experiência matrimonial, um pouco mais velha que ele. Hoje o casal tem dois filhos. Este casamento foi pouco apreciado pelos paren-

tes mais próximos de Ohorí, sua mãe e sua irmã. Foi muito censurada e ridicularizada a atitude de Txukú, mulher casada de 26 anos, porque tentou namorar Soará, rapaz solteiro de 19 anos. Disse-nos uma parenta de Soará que este não se casaria nunca com Txukú, devendo fazê-lo com uma "moça boa" ainda sem experiência matrimonial. Xureréya, uma das melhores ceramistas, de uns 30 anos em 1959, já se tinha casado por duas vezes, e começara um romance com um rapaz do Aruanã, de 15 anos apenas. Embora não pudesse contar com a sua fidelidade e companhia constante, gostaria de viver algum tempo casada com ele, mas não esperava que a parentela do rapaz o permitisse: alegaria a impossibilidade dele constituir um matrimônio com "mulher velha, sabida, que já se casou muito".

Lipkind, aliás, afirma que cai o ridículo sobre as uniões entre pessoas que pertençam a gerações diferentes, devendo os casamentos serem realizados dentro da mesma geração, embora tenha também encontrado outras alternativas de conduta (Op.cit., p. 186).

Homossexualismo infantil - Havia algumas ocorrências de homossexualismo entre os meninos, e um caso foi registrado quanto a duas meninas de aproximadamente 8 anos. Embora tais práticas fossem consideradas indesejáveis, os mais velhos não se preocupavam demasiado com isso, a não ser quando envolvidas crianças muito novas. Uma mulher, por exemplo, contou-nos que muito se irritara quando um menino de 13 anos, recém-iniciado no Aruanã, tentara abusar de seu filho com menos de 5 anos. Ela bateu nesta criança, e só não tomou atitude agressiva quanto ao rapaz, porque a família dele estava enlutada. No tempo de "Kanámahadô" a mãe do menino menor queimaria a casa do rapaz mais velho, quebrando antes todos os potes e panelas lá encontrados, em sinal de protesto. Não obtivemos dados que indicassem continuarem os rapazes após a iniciação na Casa do Bicho a manter práticas homossexuais, e quanto aos adultos, nunca ouvimos falar de casos de tal natureza. Apenas um rapaz dos mais velhos que sofria de tuberculose ganglionar cervical e era evitado por todos e com mais fortes razões pelas mulheres, devido à fealdade acarretada pelas cicatrizes da doença, foi surpreendido pelo encarregado do Pôsto quando tentava utilizar-se de um menino com menos de 7 anos.

2 - O JOVEM KARAJÁ E A SOCIEDADE BRASILEIRA

Se a sociedade Karajá tem conseguido até agora com relativa eficiência inculcar a seus membros, na juventude, atitudes e valores que lhe são próprios, - de modo informal (dentro da família e na fase pré-pubertária) e de modo formal (através do ceremonial de iniciação dos

meninos, e das danças e festas tradicionais, etc) - os valores "civilizados" têm se apresentado com muito menor coerência ao jovem Karajá. Este convive (e assim aprende coisas novas e observa outros comportamentos diferentes do seu) com os diversos, heterogêneos componentes da sociedade nacional que visitam a região, ou moradores permanentes da área. A escola do SPI, que deveria ser o instrumento de educação formal da nossa sociedade, destinado a ajustar a criança Karajá à vida brasileira, até então só exerceu uma ação fragmentária, pois os períodos de seu funcionamento foram alternados por longas fases de inatividade. Durante 4 anos (1956-1959) trabalharam pelo menos três diferentes professores, que pudemos conhecer, na escola do SPI em S. Isabel.⁽⁵⁾

Vários fatores negativos têm impedido uma ação verdadeiramente eficaz da escola em S. Isabel e um dos mais importantes refere-se ao recrutamento dos professores. É difícil contar o SPI com gente capacitada para ensinar aos índios, pois são poucos os dispostos a enfrentar a vida monótona e sem conforto de um pôrto indígena e as condições de trabalho às vezes difíceis, pelo pequeno salário que o Serviço de Índios pode pagar.

A falta de simpatia desses professores em relação à cultura tribal, a ausência de conhecimentos gerais sobre o índio, e mesmo sobre o grupo específico com que devem trabalhar e a ignorância das técnicas adequadas ao trato com os indígenas, enfim, o seu desinteresse em adquirir conhecimentos mínimos de etnologia e etnografia - o que Baldus considera necessário ao encarregado de pôrto (1948, pp. 167-168), e é talvez ainda mais necessário ao que se propõe educar a criança indígena - é um dos aspectos mais explicativos, provavelmente, de quaisquer fracassos das escolas do SPI, mormente em S. Isabel.

Como todos os assuntos são discutidos livremente diante das crianças (e mesmo com as crianças), era comum elas aceitarem e repetirem críticas negativas ouvidas aos pais em relação aos professores do SPI. Isto foi observado principalmente quanto aos meninos, que freqüentavam com maior assiduidade a escola que as meninas, menos interessadas. Distinguiam-se pelas críticas mais fortes os rapazes já iniciados ao Aruanã.

Diremos ainda que os outros agentes locais do SPI não têm conseguido mais que os professores o respeito dos índios. Desde muito tempo que ali os funcionários do Serviço vivem em conflito e se têm acusado de desvio de verbas e irregularidades, acusações estas que chegam ao conhecimento dos Karajá tornaram-se parte de sua tradição oral sobre a história do PIVG. (6)

Os rapazes Karajá admitidos à Casa dos Homens mostravam-se muito convictos do valor das idéias lá recebidas dos adultos, principalmen-

te os que entraram há menos tempo e mais jovens: logo ao ingressar o rapazinho na Casa, o seu interesse pela escola diminui de modo bastante sensível, motivando as queixas dos professores. A escola do SPI, como parece óbvio, não deve contar com meios adequados de reter o adolescente Karajá, e de contrabalançar a motivação dada pelos interesses novos que ele encontra no aprendizado das práticas e crenças religiosas ministradas na Casa após a iniciação.

Os rapazes mais velhos que já perderam o grande entusiasmo inicial, são mais atraídos pelo desejo de ganhar dinheiro, viajar e ter independência, que de aprender na escola como fazem agora os seus irmãos menores. Logo deverão casar-se, e isto significa um afastamento quase completo da escola, a não ser quando se aproximarem dela para exigir, futuramente, que recebam os seus filhos o treinamento adequado à "vida civilizada" que eles próprios julgam não terem conseguido do SPI.

Os Karajá com cerca de 35, 40 ou mais anos em 1959, referem-se a uma espécie de idade de ouro em S. Isabel, quando eram jovens e funcionava a escola com um professor e uma professora, encarregando-se o primeiro dos rapazes, e a segunda de meninas e moças. (7) Esses Karajá mais velhos, nessa escola "aprendiam a ler e a escrever, usavam uniforme e tinham sapatos e merenda escolar", vantagens a que dão muita importância. Esta época coincide com os primeiros anos após a fundação do pôsto indígena. O uso do uniforme pareceu-nos ter um valor especial para esses Karajá, conforme pudemos inferir de suas palavras ao lembrarem a juventude: manifestavam eles um sentimento de orgulho por terem frequentado escola em moldes civilizados, usando o uniforme, um símbolo da civilização. A tal valorização do símbolo externo corresponde uma atitude análoga quanto ao conhecimento de leitura e escrita: o Karajá de S. Isabel deseja que aprendam a ler os seus filhos, em parte porque os civilizados de mais elevado status que têm visto (sejam autoridades do SPI ou visitantes de fora) dominam tal tipo de conhecimento, que assumiu aos olhos dos índios um caráter de marca social desejável.

Os Karajá, ao pedirem uma educação à maneira civilizada para as gerações mais novas, não levam em conta a ética e costumes "civilizados", que não valorizam, mas atribuem grande importância às vantagens de ordem prática que pode lhes proporcionar uma aceitação, e mesmo adção, dos nossos modos de agir: propõe-se o índio Karajá obter um melhor padrão de vida, antes de tudo. Nas várias conversas que entretivemos com os índios de S. Isabel, não nos pareceu que os nossos conceitos de natureza ética ou religiosa lhes tivesse imprimido senão traços superficiais. (8)

Na aldeia de Fontoura, um informante enfatizou o pouco interesse

de tornarem-se os Karajá em "torí" (cristãos), a não ser que isso lhes trouxesse vantagens concretas. Afirmando ser este o pensamento das mulheres (grupo sempre mais conservador, como já se sabe), pois disseram: "só vale a pena Karajá virar "torí", se ganhar roupa boa, casa, ferramentas, etc, etc." As mulheres de S. Isabel não são mais inclinadas que as de Fontoura a valorizar nossas normas e costumes, conforme podemos inferir da observação de seu comportamento.

Em Fontoura pudemos observar também o trabalho dos missionários protestantes adventistas lá fixados, que além de ensinarem leitura e escrita aos mais novos, dão-lhes educação religiosa e estimulam-nos a assistir aos ofícios protestantes. O desejo de que a mocidade da aldeia adquira os conhecimentos civilizados, levou o "capitão-de-cristão" Pereira a aceitar o estabelecimento de uma escola pelos missionários, com a inevitável catequese que devia acompanhá-lo. Entretanto, Pereira (o mais chegado aos missionários, entre os Karajá de Fontoura) — apesar de ter comparecido a um congresso de adventistas realizado em S. Paulo — disse-nos não ser ainda um adventista, embora apreciasse os seus costumes e não excluísse a possibilidade futura de tornar-se um deles.

Observamos em 1959 que, embora assistissem os mais jovens de Fontoura aos ofícios protestantes, ao mesmo tempo participavam ativamente dos ceremoniais do Aruanã, aos quais o pastor não ousava se opor abertamente: preferia de modo indireto, nas pregações, mostrar a inferioridade deles se comparados aos rituais e crenças dos cristãos.

Além da gente do SPI, os Karajá têm contacto, como se sabe, com a população sertaneja do Araguaia e os negociantes que compram artefatos indígenas. Já fizemos referência no capítulo 1 às relações entre os índios e a população regional, que despreza aos primeiros; entre as principais acusações feitas (como ficou implícito), contam-se as de serem os Karajá ladrões, ingratos, exigentes e arrogantes, e, ainda, de terem pouca moral, — alusão à conduta da mulher Karajá, sem dúvida com maior liberdade sexual que a mulher sertaneja.

O Karajá procura adaptar-se à moral civilizada só quando se trata de um problema que envolve normas de etiqueta, por exemplo, condensando no uso da roupa. Hoje o Karajá tem vergonha de mostrar-se completamente nu aos civilizados, e sempre usam os homens pelo menos um calção, quando há possibilidade de serem vistos pelos "torí", e as mulheres usam vestidos quando vão até o Pôsto ou aos povoados neobrasileiros próximos, ou mesmo às vezes permanecem em suas casas vestidas ou envolvidas em cobertores. Apenas um doente mental, adulto, não se constrangia em andar sem roupa durante o dia, na aldeia de S. Isabel, quando havia civilizados presentes. Os meninos de 6 anos já usam cal-

çõezinhos e as mães procuram fazer para as meninas dessa idade vestidos que possam usar sobre a tanga de fios de algodão que deverá mais tarde (quando tiverem cerca de 8 ou 10 anos) ser substituída pela de lúber. Certa mulher de S. Isabel, Komantíra, falou-nos de seu aborrecimento em relação aos "civilizados", que julgam a pintura de corpo feia e pensam que os Karajá não têm vergonha, porque não usam roupa. Em uma festa Karajá de casamento que observamos em 1960, muitas mulheres, junto a cuidadosa ornamentação no estilo Karajá (pintura de corpo, colares, etc), usavam roupa (e mesmo cobertores ou velhas calças do marido), a fim de esquivarem-se à curiosidade dos civilizados do Pôsto presentes na ocasião. Desde cedo a criança Karajá tem a oportunidade de conhecer os padrões civilizados de etiqueta, quanto à nudez. Vimos, por exemplo, uma professora do SPI em S. Isabel censurar repetidamente um menino de 6 anos porque se apresentava no Pôsto sem o calção; também a mãe desta criança foi repreendida por ter permitido que o fato ocorresse.

Alguns Karajá da geração mais velha (homens de 40 anos ou mais) e jovens também (rapazes de 14 a 20 anos), já tiveram a oportunidade de visitar as cidades grandes (o Rio, S. Paulo, Goiânia), mas tal experiência não os tornou mais prontos a aceitarem os valores "civilizados", embora tivesse alterado a sua conduta em termos de conformismo quanto à etiqueta civilizada.

Os comerciantes, façam eles parte da população regional (donos de casas comerciais nos núcleos neobrasileiros, em S. Félix ou M. Verde), ou venham de fora, são acusados pelos Karajá de "marreteiros" (espetalhões) e ladrões. Outro indivíduo que explora o índio, conforme já se sabe, é o "mariscador", empreiteiro da pesca do pirarucu. A geração mais nova torna-se logo consciente da exploração que sofremos do grupo observando as trocas efetuadas e absorvendo as palavras dos mais velhos, desfavoráveis aos "torí". Ouvimos a um rapazinho Karajá de 14 anos, em Fontoura, comentários desabonadores sobre um comerciante com quem realizara algumas trocas e de cuja honestidade duvidava.

A ideia de tirar proveitos econômicos do civilizado, como repressão e defesa, é logo inculcada aos jovens através de exemplos e palavras, conforme observamos em S. Isabel. Aí, uma Karajá procurou ensinar sua filha de 3 anos a pedir dinheiro quando a quiseram fotografar. Meninas de 10 a 14 anos só permitiram que turistas as fotografassem em pose especial e com ornamentação adequada, mediante pagamento. As crianças menores (de menos de 10 anos) pedem uma compensação pelos objetos que fabricam: bonecas de argila e cera feitas por meninas, miniaturas de palha das máscaras de Aruanã, feitas por meninos. O produto da venda ou troca lhes pertence.

Observamos também em S. Isabel grupos de crianças brincando de compra e venda com dinheiro feito de papel rasgado, cuidadosamente guardado pelos possuidores.

Quanto à influência dos padrões estéticos "civilizados", as crianças Karajá, tanto as de S. Isabel (principalmente as desta aldeia) como de outros grupos locais, estão habituadas aos padrões de gosto da cultura ocidental, em razão do convívio contínuo com as diferentes categorias de "civilizados" de que já tratamos, e também de modo específico através do aprendizado recebido na escola, e da familiaridade com inúmeras revistas e livros ilustrados fornecidos pelos visitantes da região.

Notas:

(1) - Não excluímos a possibilidade de se realizar "Hetôhoká" dentro de um intervalo de tempo determinado, mas as informações obtidas são insuficientes para estabelecer com segurança se esta festa é de fato efetuada de modo mais ou menos arbitrário (só quando um homem está disposto a tomar a responsabilidade da sua realização), como pudemos concluir da maioria das informações obtidas, - ou se a realização dela obedece a um intervalo certo de tempo na mesma aldeia, ou ainda se há um rodízio entre diferentes grupos locais, também com um intervalo de terminado entre uma e outra festa da Casa Grande. Não é improvável a existência de uma norma dispondo sobre a realização de "Hetôhoká" dentro de um determinado ciclo de tempo, embora se deva contar sempre com a eventualidade de não serem as condições de vida na aldeia onde se deverá desenrolar a festa favoráveis à sua estrita observância. Lipkind deixa implícito que a efetuação da festa obedece a um ciclo temporal determinado:

"O culto do morto, que está sob a direção do sacerdote, tem como objeto a propiciação dos espíritos através de ceremonial periódico, o qual chega ao seu clímax em várias grandes festas calendáricas. A mais importante destas é a Festa da Casa Grande, que é celebrada logo após o início da estação chuvosa" (Lipkind, W., 1948, p. 191).

(2) - Isto não quer dizer que o façam sempre, pois empregam o tempo em atividades diversas: brincadeiras na água do rio durante a estiagem, passeios na praia, com meninas mais velhas, e cuidados que dispensam às crianças ainda menores que elas, - pois é comum vermos meninas de 6 anos tomarem ao colo nenes de meses de idade, com isso muito se com prazendo.

(3) - Komantíra, como já dissemos, muito lamenta não ter sido "môça" dançando o Aruná e se enfeitando bastante, constituindo-se afinal objeto de admiração para a coletividade Karajá.

(4) - Além de parecer escandaloso tal procedimento para uma jovem Karajá, a reprovação que despertava era agravada em razão de Noebia não se importar com os rapazes índios, preferindo casar-se com "civilizada", o que aliás conseguiu.

Nota-se nos Karajá, atualmente, uma tendência acentuada a assimilar ao seu próprio grupo o estrangeiro, ao invés de mostrar simpatia à idéia de abandonar a aldeia e os costumes indígenas. Exemplo disto foi a história matrimonial bastante agitada desta jovem e seu marido Rogério. Ocorreram diversos conflitos provocados pela família da moça, desejosa de que o marido viesse a morar com os sogros e para estes trabalhar, conforme é norma entre os Karajás. (Rogério não se ajustou à vida de aldeia, e depois de vários episódios de luta com a parentela de Noebia, que tentou separá-los embora estivesse ela grávida, levou a mulher, com a qual se casara legalmente, para Goiânia.)

Diz Ehrenreich que o indivíduo estranho ao grupo Karajá, se quiser casar dentro dele, deve adotar os costumes Karajá e morar na aldeia da mulher.

Encontramos em Santa Isabel uma jovem mulher cuja avó era Tapirapé. Ela preocupava-se bastante com o fato, e portanto fazia grandes esforços para identificar-se totalmente com a mentalidade Karajá, através da ênfase dada aos valores tradicionais do grupo. Denunciou-nos, além de tudo, quais as pessoas da aldeia que tinham "sangue de Xavante, de branco, de Kayapó". Aliás, os índios de Santa Isabel admitem que os Karajá descendem de "tori" (cristão, civilizado) e de indivíduos de outras tribos. Todos os informantes, entretanto, preferiam atribuir aos outros da comunidade a ascendência estrangeira, frisando quando esta existe que é remota, do tempo de "kanámahadô" (os antigos Karajá) e preferindo não falar nos seus próprios antepassados estranhos ao grupo.

- (5) - Também a falta de verdadeira independência dos professores em relação ao encarregado do Pôsto, a maior autoridade local, poderia contribuir para o menor rendimento do trabalho com a escola, conformelegaram alguns deles. Dos três professores referidos, nenhum deu cumprimento ao plano que se propusera realizar, devido a não terem encontrado assistência suficiente, a acreditar em suas palavras.

Nesta aldeia, antes de 1957, teve a escola uma professora que atendendo às sugestões de Darcy Ribeiro estimulou atividades recreativas e deu às crianças material de desenho e pintura. Obteve resultados favoráveis, atraindo as crianças Karajá e mantendo-as interessadas em freqüentar a escola. Entretanto encontrou oposição de outros agentes locais do S.P.I., pois estes consideravam tal tipo de ensino perdido de tempo: diziam ser necessário aos Karajá (com o que estes concordavam) aprenderem a ler e escrever para terem melhores possibilidades de enfrentar a vida civilizada, e que a escola era de brincadeira e não escola mesmo.

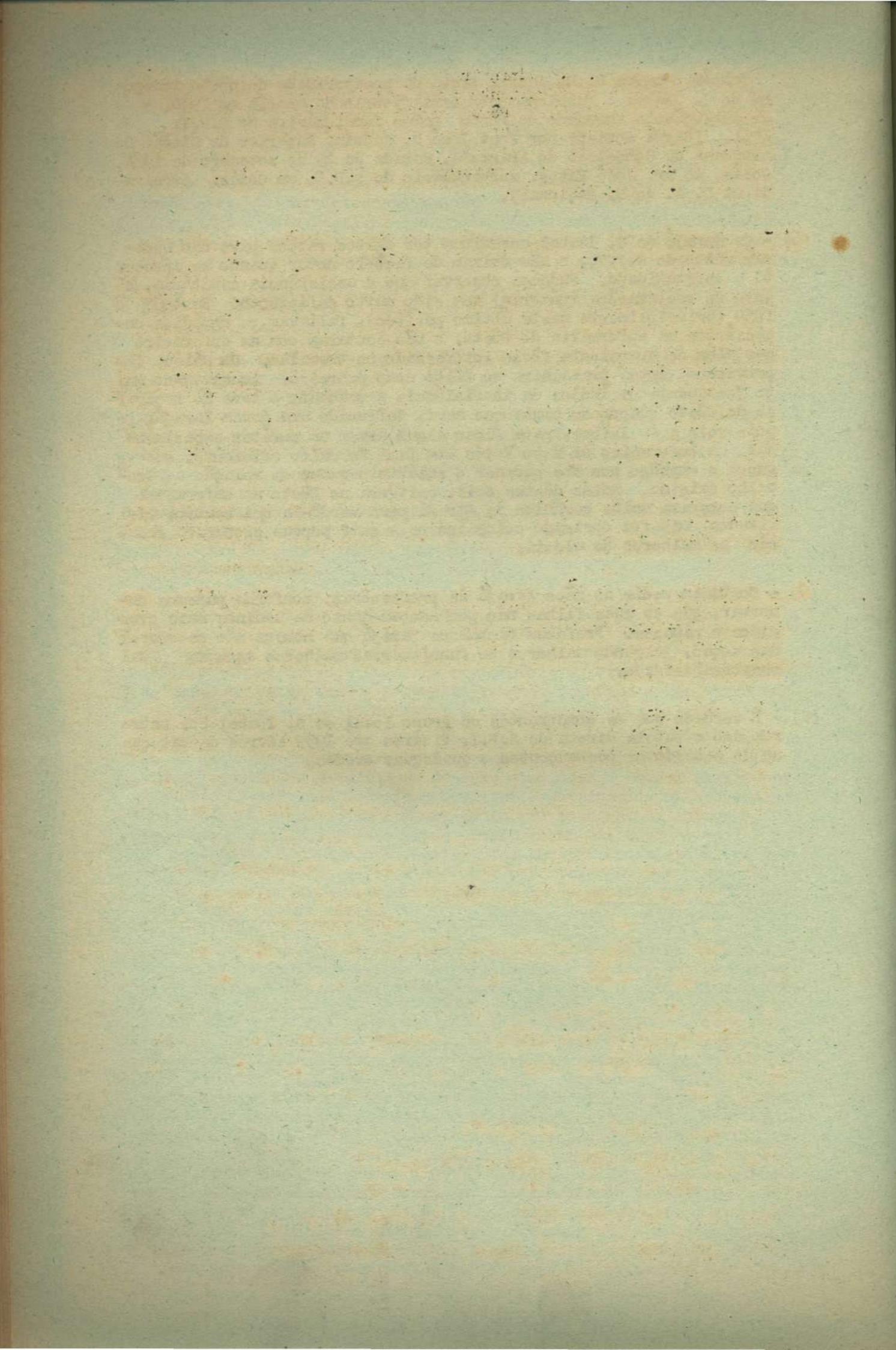
Os professores que se seguiram no P.I.G.V. não tiveram melhor sorte, sofrendo também críticas de civilizados e índios, embora dessem mais lugar que ela ao ensino da escrita, leitura e aritmética.

Esta não é uma situação nova para estes Karajá. Em ocasiões anteriores, o funcionamento da escola no Pôsto sofrera interrupções. Pode-se constatar-lo através de uma entrevista concedida pelo índio Karajá Karovina ao Jornal "A Noite", de 29 de setembro de 1940. (Recorte arquivado na D.A. do M. Nacional) Este Karajá saíra da aldeia em 1936, acompanhando até Belém uma missão de estudos que visitara o Araguaia. Foi até o Rio, onde sentou praça, e depois trabalhou na Secretaria Geral de Obras e Viação da Prefeitura, segundo a reportagem. Em 1957 e 1959 encontramo-lo na aldeia de S. Isabel onde era um elemento marginalizado devido à sua experiência de vida na cidade. Conta Karovina que por volta de 1926, quando era pequeno, veio gente do Rio a S. Isabel, trazendo roupas e ferramentas para os Karajá. Estabeleceram uma escola, mas todos (inclusive os professores) retiraram-se porque não tinham podido habituar-se à vida na região.

Também o padre J. M. Audrin trata da prosperidade do pôsto indígena de S. Isabel e funcionamento satisfatório da escola em 1930, - e do subsequente abandono do Pôsto pelos funcionários do S.P.I. em 1931. (Carta enviada por Frei José M. Audrin, Superior da Missão Domínicana de Conociação do Araguaia, datada de 29 de setembro de 1931, Goiás, ao sr. José Matos, serventuário do S.P.I. em Goiás. Arquivada na D. A. do M. Nacional).

- (6) - Os Karajá de S. Isabel acreditam ter fortes razões para não esperar muito do S.P.I., e não deixam de fazê-lo notar quando se apresenta a oportunidade. Pudemos observar que a assistência sanitária, (objeto de reclamações inúmeras) tem sido muito deficiente. Em 1957 e 1959 (principalmente neste último período), faltavam os remédios necessários na enfermaria do Pôsto, e não contaram com um enfermeiro que além de competente fosse interessado no trabalho. Um deles, improvisado, antes trabalhara no Pôsto como pedreiro. Acusavam-no muito justamente os índios de ineficiência e descaso, e teve de retirar-se do Pôsto quando se soube que havia deflorado uma jovem Karajá. Depois veio a S. Isabel, para ficar algum tempo em caráter experimental, um enfermeiro de Mato Verde com fama de muito eficiente, que recusou o emprêgo por lhe parecer o salário pequeno em relação ao trabalho exigido. Antes destes dois, estivera no Pôsto um enfermeiro que comprava muita cerâmica às Karajá para vendê-la nos centros civilizados, mas foi obrigado pelos índios a sair porque procurava seduzir as mulheres da aldeia.
- (7) - Costumam pedir as mães Karajá às professoras, conforme pudemos observar, que as suas filhas não permaneçam junto de meninos mais crescidos e rapazes. Preferem também os Karajá que homens não se ocupem das moças, julgando melhor que funcionárias mulheres assumam tal responsabilidade.
- (8) - É verdade que os componentes do grupo local de S. Isabel por estarem sob a tutela direta do S.P.I. ficaram até 1959 livres da catequese de sacerdotes pertencentes a quaisquer credos.

*



O DESENHO

1 - O DESENHO LIVRE

A técnica de coleta de desenhos livres sobre papel apresenta vantagens ponderáveis para a pesquisa etnológica, embora constitua uma inovação introduzida pela cultura estranha, atividade de natureza artificial não só em razão do uso de material novo, mas principalmente pelo seu caráter de atividade gratuita, já que a arte numa sociedade tribal atende antes de tudo à satisfação de necessidades sociais, tem emprego cerimonial ou decora objetos de uso comum.

Entretanto, liberto das condições que lhe são impostas pelo campo a decorar constituído pelos objetos artesanais, o desenhista indígena desenvolve por vezes aspectos de interesse relativos à solução de problemas formais novos, e, principalmente, pode refletir de modo muito veraz o contexto sócio-cultural que o envolve.

Mesmo no caso de não ser o desenho inteiramente espontâneo, isto é, quando foi solicitada ao artista a descrição de determinado aspecto da cultura que interessa ao pesquisador observar, surgem no trabalho os temas de excepcional interesse para a sociedade a que pertence o desenhista. Assim é que ao serem pedidos a um homem de Isleta (núcleo populacional de um subgrupo Pueblo do estado norte americano de Novo México) desenhos que documentassem a vida secular, quotidiana, e, ainda, biografias, os assuntos foram tratados apenas em seus aspectos ceremoniais, porquanto para a mentalidade Pueblo a conduta do indivíduo só tem significação quando está inserida no contexto ritual. (Parsons, E.C., 1962, p. 3; Goldfranck, E.S., 1967, p. 8). Nos desenhos deste índio encontraram-se descrições com veracidade etnográfica, e elas contribuem para melhor compreensão das relações do homem de Isleta com a natureza e com seus deuses e companheiros; foi nêles também observada a presença de elementos que indicam aculturação intertribal (entre índios Pueblo e os das Planícies) e interétnica (traços culturais Pueblo e católicos) (Goldfranck, E.S., op.cit., pp. 7-8).

No Brasil alguns raros antropólogos se têm preocupado com a coleção de tais desenhos. Darcy Ribeiro colecionou-os entre os índios Ka-diué. Egon Schaden obteve, por sua vez, desenhos de índios Kayoá-Guarani que mostram grande preocupação com o sobrenatural e a expectativa de um cataclisma que scarretaria o fim do mundo (Schaden, E., 1963).

a, p. 80). Estas idéias recrudescem e se apresentam como soluções salvadoras em ocasiões de crise para o grupo, por exemplo, quando tendem a se agravar as consequências negativas para o Guarani do contato com a sociedade nacional. No Paraíso, "Terra bem Boa" ou "Terra sem Males", seriam os Guarani compensados de sua atual situação de inferioridade neste mundo, e veriam restabelecidos os antigos costumes tribais e as condições de vida anteriores ao contato com a sociedade estranha. (Schaden, E., 1963 a, p. 80; 1963 b, p. 88; 1954, p. 185). A ideologia, a concepção do mundo e a situação existencial dos Guarani brasileiros de hoje são estudadas em profundidade por Schaden (Schaden, E., 1954) e elas explicam o caráter dos desenhos coletados por ele na aldeia Panambi, no sul de Mato Grosso.

O governo acabara de fundar nas terras tribais desses Kayoá uma colônia agrícola, e determinara a demarcação de lotes que deveriam ser entregues a lavradores nacionais e estrangeiros; viam-se os índios, portanto, frante à perspectiva de perderem a sua área de caça e plantio. Embora Schaden lhes tivesse sugerido que desenhassem animais, preferiram representar o loteamento de suas terras e também cenas relativas à vida religiosa e ao sobrenatural. Uma das desenhistas, filha do chefe religioso da aldeia, a este representou subindo ao céu, e ainda uma cerimônia que ele organizara, destinada a apressar o fim do mundo, aliás representado em outro desenho. Para estes índios, conforme diz Schaden, "a mensagem estética era acima de tudo, uma mensagem religiosa" (Schaden, E., 1963 a, p. 82).

Quanto aos desenhos de índios Karajá que coletamos em 1957 e 1959-60, eles confirmam os dados, apresentados em capítulos anteriores, sobre os aspectos que assume a interação entre os Karajá e a sociedade nacional, principalmente em se tratando dos elementos da geração mais nova. Conseguimos obter numerosos desenhos de crianças e jovens entre cerca de 6 e 18 anos, mas o número de desenhos de adultos é muito reduzido. Os Karajá de Santa Isabel consideravam que tal tipo de atividade era próprio apenas de crianças, já que foi primeiro introduzida pela professora do S.P.I. na escola, e sómente depois disso, chegando ao Pôsto, solicitamos também desenhos de adultos. Preferiam estes empregar o tempo de lazer na confecção de objetos artesanais destinados à venda, parecendo-lhes a prática do desenho livre de caráter fútil, porquanto desprovida de utilidade específica. Os rapazes, desejosos de terem o pleno status de adulto, mostravam maior resistência quanto a desenhar que os meninos, e um deles alegou que "isso era coisa de criança, e que não devia mais fazê-lo pois já deixara a escola".

Tal comportamento contrasta fortemente com o dos índios do Alto Xingu, entre os quais estivemos em 1961 e 1965. A grande maioria dos

desenhos que coletamos na região é de homens, aparecendo em menor número os de crianças e mulheres. Isto é explicável pelo fato de que até então ali não funcionara uma escola "civilizada", e principalmente porque é de tradição no Xingu que sejam os homens os artistas que se dedicam à maioria das técnicas artesanais, com exceção da cerâmica, feita pelas mulheres Waurá. Mulheres e meninos envergonhavam-se de seus desenhos, julgando-os necessariamente inferiores aos dos homens.

Vamos tratar agora, brevemente, do desenho dos jovens Karajá, retomando um assunto já antes considerado em artigos anteriores nossos (Fénélon Costa, M.H., 1959; 1959 a). Resumiremos, portanto, as conclusões então desenvolvidas sobre os desenhos coletados em 1957 na aldeia de Santa Isabel. Foram êles inteiramente espontâneos, isto é, coletados sem que fizéssemos sugestões em relação à escolha dos assuntos ou tampouco quanto à resolução de problemas formais, à escolha de cores, etc.; desejávamos ter uma idéia de qual a temática preferencialmente tratada: se a relativa à documentação de aspectos da vida Karajá ou aquela concernente à vida "civilizada". E, ainda, queríamos ajudar qual a proporção relativa em que ocorreriam os elementos formais típicos da cultura Karajá, e os resultantes da influência exercida pela cultura estranha.

Num total de 814 desenhos estudados, apenas 20 eram de adultos; 463 eram de meninos, 303 de meninas e moças, e 28 de rapazes com mais de 14 anos.

Os desenhos eram quase sempre feitos na escola, o que explica o pequeno número dos trabalhos destes rapazes, que estavam incluídos na Casa dos Homens, e para os quais, conforme já foi dito no capítulo anterior, a escola do S.P.I. perdera grande parte do seu atrativo. São mais numerosos os desenhos de meninos que os de moças e meninas, porquanto as jovens Karajá são bem mais protegidas do contato com elementos estranhos, e assim freqüentavam menos a escola. Não obtivemos desenhos de cinco entre dez rapazes compreendidos na classe etária de 14 a 19 anos, justamente dos mais velhos, aqueles de idades variando entre 17 e 19 anos. Estes são já integrantes do último grupo de jovens da Casa de Aruanã, o dos "lahetôdô", situação em que perderam inteiramente o interesse pela escola e vêem-se diante da perspectiva de assumir em data mais ou menos próxima as responsabilidades que abem aos adultos. Quanto a estes últimos, já falamos das razões que os levam a se desinteressarem pelo desenho.

Nos desenhos das crianças Karajá encontramos uma dicotomia de estilos feminino e masculino, à semelhança daquela já observada por Darcy Ribeiro entre os Kadiwéu (Ribeiro, D., 1951, p. 155). Não há diferenças sensíveis entre desenhos de meninas de 6 a 14 anos, e os daque-

las de idade superior, exceto no que concerne à maior ou menor habilidade na execução. Fazem todas de preferência padrões geométricos tradicionais, e quando desenham objetos da natureza, animais ou figuras humanas, são colocados no papel integrando composições decorativas, desenhando o papel de elementos ornamentais. Quanto aos meninos de menos de 14 anos, têm a preocupação de descrever uma cena diante da qual se colocam como espectadores.

Não apresentam os seus desenhos, portanto, o que Lukács chama a "carência de mundo", e considera típico da pintura paleolítica, isto é, o isolamento de determinados motivos (animais ou humanos, etc.) que aparecem desconectados de outros diversos ou de mesma natureza, e privados de um espaço ou ambiente significativo que os envolve (Lukács, G., 1966, pp. 124-127). Encontramos esta "ausência de mundo", entretanto, em desenhos do Alto Xingu (1), mas os meninos Karajá preocupavam-se com a representação de relações espaciais entre os diversos objetos que tomavam como assuntos, isto devido à influência dos professores e outros agentes de nossa sociedade.

Solicitado simultaneamente pelas duas culturas, a sua própria e a estranha, o menino reflete em seus desenhos a dualidade de seus interesses. Ora desenha máscaras de dança, para ele objetos de grande curiosidade porque ainda não foi iniciado, ora desenha "motores" (barcos "civilizados") ou caminhões, aviões, etc.

Em alguns dos desenhos destes meninos, aliás, ocorria uma integração entre os padrões geométricos tradicionais e o objeto representado com o designio de atingir a um certo grau de realismo. Alguns barcos, por exemplo, tinham no casco desenhos ornamentais.

Quanto aos rapazes de 14 anos em diante, seus desenhos tendem ao formalismo e representam padrões de pintura corporal, figuras humanas e animais, e os dançarinos do Aruanã. É rara a ocorrência de máquinas "civilizadas". Muitas vezes, ao compor o trabalho o rapaz Karajá não revela a mesma preocupação que os meninos da escola em descrever uma cena; utilizando, por exemplo, elementos da fauna dos quais conhece muito bem a morfologia, ele os distribui no papel como elementos ornamentais, do mesmo modo que o fazem as meninas e moças; ou pode dispô-los ao acaso, sem que haja ligações lógicas entre eles, nem tampouco a representação de um espaço significativo, nisto apresentando os seus desenhos alguma semelhança com aqueles coletados no Alto Xingu. Vários trabalhos, porém, em especial os que documentam a dança de máscaras, têm o caráter de representação de uma cena.

O que distingue claramente, entretanto, as coleções de desenhos de meninos e rapazes, é que os trabalhos dos últimos denunciam menor in-

terêssse pelos elementos de nossa cultura. Como já dissemos no capítulo anterior, a escola, instrumento formal de inculcação dos padrões "civilizados", não pode competir com a influência exercida pela Casa dos Homens, em virtude das deficiências da primeira e de outros fatores que já foram discutidos.

Podemos julgar, portanto, do estudo desses desenhos de Santa Isabel, que nesta comunidade Karajá encontramos diferentes graus de resistência à mudança, demonstrando meninas e moças maior afastamento quanto aos padrões estranhos, vindo em segundo lugar os rapazes do Aruanã e sendo os menos resistentes à mudança os meninos de menos de 14 anos, que ainda freqüentam a escola e não iniciaram o seu aprendizado na Casa dos Homens.

As inferências depreendidas do exame dessa amostragem de 1957 encontram corroboração nos desenhos depois coletados na mesma aldeia em 1959-60.

Esta segunda amostragem é bem mais reduzida, constando de 100 desenhos infantis e de jovens; 98 deles são masculinos e apenas 2 são de meninas dentro da classe etária de 10 a 14 anos.

Vários motivos podem explicar a redução da amostragem obtida neste segundo período de campo. O PIGV estava na época sob a administração de um homem ali refugiado da justiça, depois afastado de suas funções devido a irregularidades cometidas em Santa Isabel; tal situação motivou o retrairoimento dos índios, adultos ou jovens, e em especial das meninas Karajá, que passaram a freqüentar bem menos o Pôsto e a escola. Outra razão foi o fato de preferir a professora do SPI dar mais ênfase ao ensino de leitura e escrita que à prática do desenho. E, ainda, estávamos na ocasião mais interessada em obter desenhos de adultos (dos quais ainda falaremos neste capítulo), estes representativos, na maioria, dos padrões geométricos tradicionais.

Os dois únicos desenhos de meninas, que aliás reconhecemos não constituirem amostragem válida, não contêm nenhuma alusão à cultura "civilizada". Um deles é a representação de uma indumentária de dança, e o outro descreve um padrão geométrico.

Quanto aos desenhos de meninos de menos de 14 anos, ocorrem em maior número que os de rapazes, do mesmo modo que observamos em relação à amostragem de 1957. Convém observar que nestes trabalhos continuam a ocorrer tanto elementos da cultura "civilizada", como também motivos típicos da cultura Karajá (indumentárias de dança de modo predominante, e ainda outros).

Entre os poucos desenhos de jovens incluídos na classe etária de 15 a 19 anos, encontramos 2 com elementos da cultura "civilizada", 4

com elementos da cultura Karajá, e 1 que inclui elemento da fauna. Embora constituam amostragem insuficiente para que nos permita chegar a qualquer conclusão válida sobre o grau relativo de resistência à mudança destes rapazes, pelo menos sugerem que os elementos da cultura estranha não são preferencialmente tratados.

Como não se tivessem modificado as condições de vida do jovem Karajá durante o período de dois anos intercalados entre nossas duas viagens ao Araguaia, e ainda conforme observações que fizemos em Santa Isabel, parece-nos que os rapazes Karajá estavam pouco esperançosos, tanto em 1957 como em 1959, quanto às soluções para o problema da melhoria da vida Karajá que podiam apresentar os agentes da sociedade nacional, descrença extensiva aos valores éticos e outros por eles inculcados.

2 - A PINTURA CORPORAL

Observando os desenhos livres que coletamos, constata-se que são mais representados os padrões de pintura de corpo aplicáveis ao tronco e a braços e pernas, que os aplicáveis ao rosto, às mãos e aos pés, tanto nos desenhos infantis quanto nos de adultos. Dentre os últimos, os mais numerosos e mais cuidadosamente feitos são os de Andesioála, já casado e com 20 anos em 1959. Todos os seus desenhos são de pintura corporal apropriada para o tronco, braços e pernas.

Quando a pintura é executada no próprio indivíduo que deseja ser enfeitado, têm igual e maior importância as de corpo e rosto, e menor as de pés e mãos.

Observamos um número relativamente pequeno de padrões faciais e de mãos e pés; tudo indica, entretanto, que em sua totalidade são representativos de objetos da natureza, particularmente da fauna, à semelhança dos desenhos de corpo. Aquêles de pés e mãos são geralmente mais simples que os outros, e podem constituir variantes formais dos usados no corpo. Algumas pinturas de rosto, porém, são diferentes das outras modalidades. Dá-se ênfase, nelas, às faces e mento, tendo menos importância a parte superior do rosto e o nariz. Krause (1941, LXXIX, p. 275) registrou a decoração apenas das faces ou da parte superior do rosto, regra que não é seguida hoje em dia.

Os Karajá demonstraram maior interesse pelos padrões usados na pintura de corpo, ao representá-los no desenho livre como ao falarem a respeito deles, - decerto porque a sua aplicação é mais ampla, enquanto os outros têm aplicação restrita à figura humana. Os primeiros são também usados para decoração de todos os objetos artesanais: cerâmica, armas, trançados, máscaras de dança. Ehrenreich registrou alguns destes

padrões de uso mais comum, preocupando-se com a sua aplicação ao trabalho de trançado (Ehrenreich, P., 1948, pp 55-57). Alguns destes objetos sendo comerciáveis, os padrões que os ornam apresentam, portanto, maior interesse que os outros, sob o ponto de vista econômico.

Alguns dos padrões de pintura corporal mais comuns são as listas e faixas pretas com que costumam os Karajá pintar os braços e pernas, igualmente reproduzidas nas bonecas. São principalmente os mais velhos que gostam de usá-las, já que constituem um tipo de ornamentação mais simples, e, portanto, mais discreta, além de serem de fácil execução. Este uso se evidenciou para nós na realização de um casamento na aldeia, em começos de 1960: durante os festejos pessoas da família, que se consideravam como gente não muito jovem, usaram êsses desenhos de listras e faixas.

Um dos padrões ornamentais favoritos é a grega, com suas variantes; ao tempo em que lá estivemos usavam-na indistintamente indivíduos de ambos os sexos e incluídos em diferentes grupos de idade, e era um padrão geométrico que surgia com freqüência nos desenhos sobre papel de crianças e rapazes que coletamos em S. Isabel em 1957, aparecendo também na decoração de bonecas de madeira e barro e nas esteiras trançadas pelas mulheres.

Em relação à pintura de corpo, estão abertas aos Karajá oportunidades não só para o uso de todos os padrões decorativos, como para a invenção de novos. Embora os padrões devam ser usados de acordo com a classe etária e o sexo dos portadores, algumas pessoas pintam-se com os que lhes agradam, mesmo quando não indicados ao seu grupo de idade. Assim é que Komantíra, mulher casada de 26 anos em 1959, enfeitou-se certa vez com um desenho de rosto que, segundo a sua própria informação, era adequado apenas para os "bódô", rapazes novos que deixaram o primeiro grau de "diuré", na Casa dos Homens. Xureréya, uma das melhores artesãs, que fazia em suas peças cerâmicas variados desenhos, às vezes decorava o próprio corpo com padrões que ela mesma inventava. Em outra ocasião, fizemos uma pintura de corpo e face, de nossa imaginação, em um rapaz de 15 anos, a seu pedido; isto por ocasião dos festejos religiosos preliminares à festa de Hetôhoká. Certa vez, em 1957, usou Tewahúra, rapaz de 14 anos, um padrão carimbado, o "nawilasé" (pena de uma ave), em forma de S; disse-nos Arutâna que o "nawilasé" devia ser usado pelos rapazes mais velhos e pelas moças, não sendo apropriado, portanto, à idade de Tewahúra. Estas ocorrências indicam que hoje tem a pintura de corpo função principalmente decorativa, sem que implicações com a vida social possam condicionar maior rigidez no emprego dos padrões, conforme já dissemos.

Outro sintoma disso é o fato de ignorarem por vezes os Karajá, o

significado dos padrões de desenho tradicionais, mesmo quando se trata da pessoa que os executou. Pode-se obter, também, significados diferentes para o mesmo padrão, segundo os diversos informantes. Assim é que um padrão carimbado (feito com um coco de babaçu partido ao meio) com a forma de uma rosácea, foi interpretado ao mesmo tempo como "djoróarú" (rastro de raposa) e desenho de onça ("alokoé"), por dois diferentes informantes. Um desenho usado sobre o nariz de um rapaz de 18 anos, Kanari, e por este mesmo executado, recebeu o nome, dado pelo desenhista de "koratútiretí" ou "desenho de osso de nariz". Arutâna, observando a reprodução do padrão, além de achar que não estava bem feito, (faltava fidelidade ao desenho tradicional), julgou-o representativo de uma lagarta, tratando-se do corpo dela, "idiarékumá".

Andesioála, excelente na técnica de pintura corporal, embora tivesse dado informações sobre o uso e a origem (Javaé) de um desenho que executou na pele, e depois no papel, não conhecia o seu significado, posteriormente interpretado pela mulher Komantíra como "hatkusí", rede. Outro desenho sobre papel de Andesioála, do qual ele não conhecia o nome e a significação, foi julgado pela mesma informante representativo do "omá" (komá"), um animal (talvez fantástico) a que se referiam às vezes os Karajá. Ainda um terceiro desenho do jovem, que o denominou apenas "kanámahadôretí" - desenho de Karajá antigo - foi chamado "anonté" (devendo representar "espinha de peixe") por Komantíra.

Entretanto, não coincidem as suas informações com as do conservador Arutâna, a respeito de desenhos deste último. A um chamou Arutâna "auntí", explicando que se tratava de "espinha de peixe"; Komantíra deu-lhe o nome de "harabó", sem explicar a sua significação. Outro desenho de Arutâna, de gregas, foi designado por Komantíra como "koékoé", o nome genérico dado a tal tipo de padrão; Arutâna, porém, disse que se tratava de uma representação do "odjúdjú" (gancho de pau), que é usado durante a festa de Hetôhoká. Um terceiro desenho de Arutâna, por ele chamado "dorérú", "rastro de papagaio", foi designado por Komantíra como "raradiédekuré"; a informante alegou ser este o nome que lhe dão os Javaé. (O último termo sugere qualquer relação com uma ave chamada "raradié", mas a informante não explicou de que se tratava).

O capitão Wataú, aliás hábil executor de pintura corporal e em bonecas de madeira e bom conhecedor da cultura tradicional, explicou-nos a significação de padrões de desenho feitos em bonecas de cerâmica que compramos a mulheres de sua família, mas algumas vezes fez grandes esforços para lembrar-se de significados que esquecera, e recorreu às mulheres para esclarecimentos.

Warumâni, rapaz de 18 anos, chamou "turahérekô" (padrão de morcego), a um desenho que decorava uma boneca de madeira feita por Ureári,

um homem de 32 anos; este pensa que o padrão é representativo do "haa-rú", uma variedade do peixe pacú..

Ainda tratando destes desenhos sobre papel, devemos dizer que algumas informações obtidas sugerem ter havido influência Javaé, e ainda Tapirapé, em relação aos padrões geométricos tradicionais dos Karajá.

O desenho de Andesioála, chamado "omá" por Komantíra, e de cujo significado não recebemos explicações nem do autor e nem de seu sogro Arutâna, foi considerado pelos três como originário dos Javaé. Outro feito por Andesioála e chamado por Komantíra "hatkusí" foi também, segundo o seu autor, criado pelos Javaé. Já nos referimos ao "dorérú" de Arutâna, que, segundo Komantíra, teria o nome entre os Javaé de "ra radiédekuré". Um desenho de Andesioála, designado por este como "xarabó" (Komantíra chama-o "harabó"), foi considerado pelo rapaz originário dos Javaé.

Um desenho sobre papel de Loywá, jovem de 16 anos (casada com Andesioála e filha de Arutâna), foi por ela chamado "wokúhaukíruretí", e igualmente assim designado por Komantíra; o termo pode ser traduzido como "desenho de mulher Tapirapé", e só podem usá-lo as meninas, mulheres e moças.

3 - O DESENHO ORNAMENTAL

O desenho ornamental, hoje, pode ser considerado o aspecto mais importante no campo das atividades gráfico-plásticas para a identificação da arte Karajá como "típica", isto é, mostrando possuir características próprias de um sistema cultural. Isto porque tem sido menos suscetível de sofrer influências da cultura estranha que qualquer outra modalidade de expressão artística, em virtude de sua própria natureza não-figurativa e da ausência de interesse da maioria de compradores de artefatos em relação aos padrões em si: sua significação, variedade e aspecto formal. No caso específico da cerâmica dão mais atenção os compradores ao assunto e à anatomia das figuras representadas que aos desenhos utilizados para a sua ornamentação, conforme pudemos inferir de observações de campo e informações dadas pelas artesãs e outros componentes do grupo Karajá.

E em se tratando dos padrões, ocupar-nos-emos especialmente dos que decoram o corpo humano, compondo a "figura cultural" Karajá e suas representações, as bonecas de madeira e cerâmica. Os padrões ornamentais presentes nas "ritxokô" são os mesmos usados na pintura corporal, ou são pelo menos, variações deles.

A pintura de corpo, neste como em outros grupos primitivos, desem

penha diversas funções sociais, como, por exemplo, a de dar ênfase ao valor individual em circunstâncias importantes na vida do grupo (Radcliffe - Brown, A.R., 1948); e serve, também, à classificação de grupos dentro da sociedade, sejam etários, clânicos ou sexuais. Na cultura Karajá, certos padrões de pintura corporal são específicos de grupos de idade e sexuais, embora provavelmente houvesse no passado maior conformismo quanto a esta norma do que em tempos mais recentes. (2)

Lévi-Strauss fala do papel humanizador da pintura corporal, que faz do seu portador um ser da sociedade, contrastando-o com os seres da natureza: "No pensamento indígena, nós o vimos, o ornato é o rosto, ou antes, éle o cria. É éle que lhe confere seu ser social, sua dignidade humana, sua significação espiritual" (Lévi-Strauss, C., 1967, p. 295).

A função classificatória a que satisfaz a pintura corporal não exclui que seja ela atividade de natureza artística. Lévi-Strauss chama a atenção, aliás, para o caráter estético das próprias classificações "primitivas" de objetos da natureza, animais e plantas: "Mas estas aproximações e distinções não surpreendem o sentimento estético: antes o clarificam ou o enriquecem, estabelecendo associações de que já suspeitava, e sobre as quais comprehende-se melhor porque, e em que condições, únicamente um exercício assíduo da intuição já teria permitido descobri-las; ..." (Lévi-Strauss, C., 1962, p. 20).

Karsten, em um trabalho sobre a tatuagem e a pintura corporal na América do Sul, subordina-as essencialmente à magia, negando (ou pelo menos subestimando) o papel do sentimento estético (e mesmo, outros fatores quaisquer), na elaboração e uso dessa modalidade de arte dos povos pouco sofisticados ou rústicos. Preocupa-se aliás com o problema de suas origens, sem atribuir muita importância às suas manifestações atuais, isto é, aquelas que possam contribuir para esclarecer quais as funções desempenhadas pela pintura corporal num dado período de tempo, dentro de uma determinada sociedade. As seguintes frases explicitam o pensamento de Karsten: "A ornamentação do índio não é em sua essência uma expressão dos sentimentos artísticos ou estéticos do homem vermelho, porém está baseada em idéias mais práticas. De fato, a freqüente ocorrência de padrões animais na arte índia sómente pode ser compreendida quando conhecemos o papel importante que os animais representam na religião e superstição índia". E ainda: "Se a teoria esboçada nas páginas acima é correta, é evidente que tanto a tatuagem como a pintura corporal entre os índios têm, originalmente, muito pouco a ver com o seu senso estético ou artístico; não foram levados à prática destas "decorações" por quaisquer idéias do "Belo", mas por motivos supersticiosos." (Karsten, R., 1925, pp. 159-162).

Não endossamos de modo algum a idéia de que exista uma "arte pura" entre os chamados primitivos, mas admitimos que outras funções além da mágico-religiosa são igualmente importantes. Embora não se possa negar que o desejo de proteção contra influências de ordem sobrenatural possa levar em muitos casos à utilização da pintura de corpo, parecemos exagero considerar tal coisa como fundamental para a sua prática, e abandonar inteiramente o fator estético. Podemos avaliar claramente a sua importância observando a elaboração refinada dos motivos ornamentais de diversos grupos primitivos.

Quanto ao Brasil, se não é em todos os grupos indígenas que podemos encontrar um grande refinamento ou complexidade no desenho ornamental e na pintura corporal, pelo menos quanto a esta última, é possível reconhecer estilos perfeitamente distintos que mostram uma congruência interna do sistema de formas, o que só pode resultar de preocupações de natureza estética. Tais estilos, às vezes fortemente contrastantes e mesmo opostos, constituem a expressão de sistemas estéticos singulares, específicos das culturas em que se desenvolveram.

O tipo de pintura corporal dos Karajá difere muito, por exemplo, do tipo de pintura Jê, principalmente se a compararmos à variante Kaya-pó. A pintura das mulheres Xikrin (subgrupo Kayapó) observada por René Fuerst (Fuerst, R., 1964, pp. 117-130) tem um caráter de grande uniformidade, consistindo de linhas paralelas dispostas vertical, horizontal ou obliquamente; isto contribui para dar ao corpo humano uma grande coesão. Entretanto, a pintura dos Karajá apresenta maior variação, e diferentes desenhos cobrem simultaneamente o corpo do portador, o que parece fragmentá-lo.

Encontramos uma grande variedade de motivos ornamentais entre os Karajá, usados na pintura de corpo, dos quais alguns foram registrados em croquis. A grande maioria dos estudados, porém, decora figuras de madeira e cerâmica; é, ainda, coletamos vários executados pelos índios, sobre papel e usando lápis pretos e coloridos. São eles: gragas; faixas e listras paralelas, horizontais e verticais; reticulados; curvas concêntricas e linhas curvas; ziguezagues, composições de triângulos e losangulares; rosáceas; curvas sinuosas ou motivos em forma de S; ângulos simples e de linhas duplas; quadriláteros; pontos e manchas; padrões cruciformes e formas elíticas; linhas pontuadas.

Na pintura corporal dos Karajá, como aliás é comum em relação a esta modalidade de arte em outros grupos indígenas, o negro azulado do gipapo é utilizado para os desenhos mais complexos, e a função do vermelho do urucu é apenas a de realçá-los, preenchendo áreas que lhes ficam próximas.

O Karajá usa na execução dêles um pincel constituído de fina haste de palha de buriti com a ponta envolvida em algodão nativo. Utilizam-se raramente carimbos, preferindo os desenhistas a técnica do pincel, que exige maior habilidade. O uso de carimbos, que aliás era muito comum entre os índios Canelas ou Rankokamékra (grupo Jê), dá certa precisão e rigidez ao desenho, o que contrasta com a flexibilidade típica do estilo Karajá.

Só encontramos entre os Karajá dois tipos de carimbo, um dêles registrado por Krause (Krause, F., 1941, LXXIX, p. 272). Este é constituído de dois pedaços de bambu, conjugados de modo a produzir um desenho em forma de S; representa a pena de uma ave e é chamado "nawilasê". O outro é feito da metade de um coco babaçu, e produz um motivo semelhante a uma estilização floral; recebeu duas diferentes interpretações: seria o "djomoróarú" ou rastro de raposa, ou então o desenho da onça, "alokoé". (A estes padrões já nos referimos antes).

Boas julga o fator técnico essencial para o desenvolvimento da sensibilidade estética, e pensa que a preocupação com o formal é de grande importância no decorrer do processo de trabalho artesanal (Boas, F., 1947, pp. 23-70). Assim como surgiram padrões ornamentais de um procedimento técnico, pode ter ocorrido depois a emergência do que Boas chama "interpretações secundárias", elaboradas segundo o interesse cultural do grupo, isto é, a atribuição ao desenho de um significado específico (Boas, F., op.cit., p. 131).

Há hoje, entre os Karajá, padrões que têm sempre o mesmo significado segundo os vários componentes do grupo; outros, entretanto, são denominados de modo diferente pelos diversos informantes, e isto na mesma comunidade de aldeia, o que Boas explica como se tratando de "associações variáveis" estabelecidas em relação à forma, fato de que há ocorrências em grupos da América do Norte: "Por exemplo, entre os índios da Califórnia, a mesma forma é designada por diferentes pessoas, ou às vezes pela mesma pessoa em ocasiões diversas, ora como uma pata de lagartixa, ora como uma montanha coberta de árvores,..." (Boas, F., op.cit., p. 107). E ainda: "Outro exemplo da variabilidade da explicação do mesmo padrão é encontrado em desenhos da Nova Irlanda" (Boas, F., p. 109).

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

Diz Boas, ainda: "Freqüentemente, o grupo de idéias relacionadas com a forma segue um padrão bem definido em cada tribo" e "Quando estudamos o significado do padrão encontramos a maior divergência possível; ... Nem todos os indivíduos diferentes de uma tribo lhe atribuem o mesmo significado, porém em cada tribo se encontram tendências mais ou menos decididas a certas interpretações." (Boas, F., pp. 109 e 123).

No caso particular dos Karajá, parece-nos que não apenas a variabilidade de significados, mas principalmente o esquecimento de alguns informantes quanto à significação de certos padrões, e a ausência de significação específica de outros motivos ornamentais, indicam que a pintura de corpo é agora de caráter essencialmente decorativo e não está relacionada com rigidez a quaisquer aspectos da vida social, sejam êles cerimoniais ou econômicos. Podem ser encontradas conexões entre o uso da pintura corporal e algumas ocorrências importantes para a comunidade, tais como festas religiosas ou profanas (a que formaliza o casamento de jovens, por exemplo), mas elas são indiretas e sugerem uma notável flexibilidade dos Karajá em relação à prática de tal atividade artística. Esta contribui para que as festividades tenham um brilho maior, mas não nos pareceu haver alguma imposição concernente ao emprêgo de determinados desenhos em determinadas ocasiões de festas. A coletividade espera, entretanto, que durante o decorrer dos festejos os componentes do grupo (especialmente a gente nova) se apresentem melhor adornados do que é usual entre êles, quando não se realizam atividades deste tipo.

Quanto às tendências principais de interpretação entre os Karajá, relacionam-se alguns têrmos com a fauna, e se constata a ausência de interpretações que se refiram a acidentes geográficos e outros objetos da natureza como rios, a chuva, o relâmpago, montanhas, etc; não existe preocupação com a flora, constituindo exceção um padrão denominado "makitireti" (desenho de cana). Ehrenreich julga que tais interpretações podem resultar da identidade de alguns motivos ornamentais com objetos da natureza, como sugere ao tratar dos desenhos geométricos dos Karajá: "... estas combinações geométricas, cuja escolha se afigura absolutamente arbitrária, se baseiam sobre modelos concretos e bem definidos, cujos traços mais característicos se reproduzem de maneira estilizada"; e ainda: "Quem já teve ocasião de observar ... as casas de marimbondos com elevações rombudas, não deixará de reconhecer este traço no desenho..." "Como especialmente característicos cumpre mencionar ainda o morcêgo ... bem como os desenhos de cobras, que são os mais freqüentes" (Ehrenreich, P., 1948, pp. 55-57). Também Krause afirma que muitas vezes os motivos geométricos dos Karajá são "interpretados como formas animais" e ainda que "foram tomados à técnica de trançado". (Krause, F., 1911).

Krause, que visitou o grupo em 1908, refere-se ao gosto dos Karajá em representar animais: "O índio reproduz de preferência animais, não só na arte plástica, mas também em desenho e como ornamento. Ele vive entre animais, como igual, e está habituado a observar cada som, cada movimento dos animais, de maneira que gravou na mente seus chamados, suas formas e movimentos, sendo-lhe fácil reproduzi-los bem, de memória. Isso é o caso sobretudo com animais que ele caça ou pesca, ou de qualquer maneira lhe despertam o interesse (como o bôto e o jacaré)". (Krause, F., op.cit.).

Von den Steinen explica o interesse do índio pelos motivos zoológicos através da importância econômica de alguns animais (principalmente peixes, que são elementos essenciais na dieta do xinguano). (Steinen, K. von den, 1940, pp. 302-303, 419).

Tal explicação parece-nos insuficiente no caso específico dos Karajá. Embora sejam tradicionalmente um povo de pescadores, encontramos além de nomes de peixes também nomes de animais e aves atribuídos a vários padrões ornamentais. E mesmo tendo certa importância a caça de aves, a qual lhes proporciona material para confecção de enfeites destinados à venda, e também o mesmo ocorra em relação à caça de alguns animais de que vendem as peles, muitos padrões recebem nomes estranhos a estes diversos elementos da fauna.

Estabelecemos três grupos dentro da nomenclatura Karajá de padrões ornamentais usados na pintura corporal, a fim de dar ênfase às diferentes tendências de interpretação presentes nesta cultura indígena e também para mostrar de que modo costumam estes índios proceder quanto à atribuição dos nomes.

No primeiro grupo, a designação atribuída aos desenhos sugere que a ênfase é dada a características formais; podemos inferir do exame do segundo a preocupação maior com imagens zoológicas; quanto ao terceiro, dá-se importância à aplicação dos padrões, portanto à sua finalidade de contribuir para o embelezamento do corpo humano. Estas classes não estão nitidamente delimitadas e, na verdade, se interpenetram. Assim, os nomes dados a alguns dos motivos classificados por nós como integrando o segundo grupo dão ao mesmo tempo a idéia do aspecto formal do desenho e de sua localização no portador.

Seguem-se os nomes dos mais freqüentes padrões usados pelos índios de Santa Isabel em 1957 e 1959-60, tanto na pintura corporal como na de coração similar de figuras de madeira e cerâmica.

1º Grupo:

Koékoé - Nome genérico dado às gregas e suas variantes.

Koékoéitidi - Uma variante da grega que é usualmente aplicada às coxas (Faces anterior, lateral e posterior).

Wekrówekró - Nome dado às listras.

Axiówékró - Riscas paralelas horizontais, nos braços (Pode ser classificado este motivo também no terceiro grupo; "axiô" quer dizer braço).

Itíwekró - Listras paralelas horizontais nas pernas ("riscas de panturrilhas"). (Também pode ser classificado no 3º grupo).

Axikólubú (axiólubú) - Faixa negra para braço. ("Lubú" quer dizer negro). (Disse um informante que os padrões "axikówekró" e "axikólubú" eram desenhos do peixe "btontí". Ouvimos referências a serem esses padrões próprios também do tucunaré).

Ití - Linha reta.

Itídekaná - Riscas verticais paralelas, agrupadas duas a duas, que partem das espáduas e não terminam no ventre; têm pontos inclusos. Também o nome é aplicado a um motivo de linhas paralelas horizontais, tendo pontos inclusos, usado na espédua.

Udéudé - Pontos ou manchas.

Idiósemõ - Não temos certeza se esta designação refere-se apenas ao aspecto formal, ou se ela é alusiva a algum animal. Trata-se de: listra horizontal e ângulos de linhas duplas, hachureados. O motivo é usado nas faces e regiões subnasal e mentoniana.

Ikrésíkrési - Não sabemos também qual o significado do termo. Listra vertical, cortada por riscas horizontais paralelas, colocado o motivo sobre o nariz. Seria a representação da lagarta "idiaré".

Koburé - Não conhecemos o significado do termo. Trata-se de pintura vermelha na região orbitária e ladeando o nariz.

2º Grupo:

Haaru - Variedade do peixe pacu. Losangos circunscritos por triângulos pretos; os losangos são hachureados com linhas oblíquas e paralelas. Usado nos flancos e coxas. (Faces anterior, lateral e posterior).

Wauráobirá - ("Waurá", tucunaré; "obirá", faces) - Triângulos pretos e riscas verticais e horizontais. Faces e região subnasal.

"Turahérekô" (desenho de morcêgo) ou "haarú" (variedade do pacu) - Triângulos pretos e linhas em ziguezague, nas pernas. Notar a presença de um elemento comum, o triângulo, neste motivo e naquele que encabeça esta relação e tem também o nome de "haarú". É provável que nes-

ta última composição o triângulo seja representativo do pacu, e o ziguezague do morcego.

"Raradié" - Padrão cruciforme, limitado por linhas horizontais paralelas. A cruz é formada por seis riscas, agrupadas em três verticais e três horizontais. As listras mais ou menos retas que limitam o padrão são chamadas "itidekaná". Este motivo pode estar localizado nos braços, lateralmente, e é também usado sobre o abdômen, neste último caso assim se apresentando: 4 linhas retas agrupadas duas a duas, perpendiculares umas às outras, formam a cruz, inclusa num quadrilátero de linhas duplas; há pontos inclusos. É representativo de uma ave. (Há um padrão de mesmo nome, usado na pintura facial).

"Raradié" - (o urubu "miranga") ou "tōsō" (um passarinho) - Dois triângulos negros ligados por uma linha vertical, orlados por listras e linhas pontuadas. Usado no busto e nas regiões epigástrica e abdominal.

"Hatkusídekosá" e "komá" - Trata-se de dois motivos associados. "Hatkusí" quer dizer rede, e quanto a "komá", parece tratar-se de um animal da água, que não identificamos. Usados nas coxas. Linhas que se cruzam obliquamente, agrupadas duas a duas; têm pontos inclusos e são limitadas por faixas vermelhas, e nos ângulos por estas formados há triângulos pretos. O campo decorativo é retangular e fechado por linhas duplas. As linhas cruzadas representam "hatkusídekosá", os triângulos pretos representam "komá".

"Welehédidí" - Representa provavelmente um inseto. Recebemos várias informações contraditórias sobre o significado do desenho: pode ser "um bicho que vive no pau", "uma porção de formigas", ou "um peixe que cava buraco na pedra, debaixo d'água". Um informante considerado bom conhecedor da cultura tradicional, Maluá Velho, referiu-se a dois bichos com o mesmo nome e entretanto diferentes, um da terra e outro da água. O desenho compõe-se de riscas verticais paralelas, intercaladas de faixas vermelhas e linhas pontuadas. Usado nas coxas e nas pernas.

"Rurawô" - Desenho da sucuri. Retângulos nas pernas ou losangos de linhas duplas, com pontos inclusos, no busto e no abdômen.

"Bdokúdekekewokú" - Desenho do pirarucu. Trata-se de zonas elíticas preenchidas de preto, limitadas por uma riscas pretas. Colocadas nos flancos, estendendo-se até a face interna dos braços.

"Warirí" - Tamanduá. Faixa negra, vertical, orlada de duas listras paralelas. Motivo usado nas costas e nas regiões epigástrica e abdominal, e nas coxas.

3º Grupo:

"Ixálubú" - Busto preto é o que significa o termo. Apenas um informante disse que pode ser também chamado "atanálorudélubú", ou desenho preto do pássaro cigana. O motivo é composto de triângulos pretos sobre o busto, que se prolongam em zonas negras na parte interna e anterior dos braços.

"Narihílubú" - Desenho negro de espáduas; (também o remo, além das espáduas, tem o nome de "narihí" na língua Karajá). Padrão idêntico ao anterior, mas que se localiza nas espáduas e parte interna e posterior dos braços.

"Mnálubú" - Literalmente, joelho preto. É uma faixa preta pintada sobre o joelho. Os três padrões acima tratados podem ser classificados também no primeiro grupo, já que o termo "lubú", preto, refere-se ao aspecto visual.

"Thukáretí" - Desenho de seio. Ângulo reto de linhas duplas, tendo pontos inclusos. São usados dois desenhos iguais e simétricos, colocados sobre os seios. Outro padrão de mesmo nome e idêntica localização: um motivo composto de pontos e circunferências.

"Ibinóretí" - Desenho de umbigo. Ângulos de linhas duplas, tendo pontos inclusos. Localizado na região abdominal, circunscrevendo o umbigo.

É possível que os desenhos incluídos no terceiro grupo sejam de invenção recente, ou ainda mais provavelmente, que se tenham perdido na memória tribal as suas denominações específicas, o que explicaria que lhes sejam atribuídos, em falta de outros, os nomes das partes do corpo em que se localizam.

Voltando à discussão sobre as razões da nomenclatura zoológica dos desenhos ornamentais, parece-nos que tal atribuição de nomes tirados à fauna pode encontrar outra explicação diversa daquela que se refere à sua importância econômica imediata. É o que nos sugerem as conclusões de Lévi-Strauss ao tratar do problema muito discutido do totemismo. O emprego de nomes de animais para a designação de grupos clânicos e outros se explicaria em razão de servir o mundo animal de paralelo à sociedade humana, que nele buscária imagens que lhe permitissem compreender-se a si mesma, e ainda, proceder à sua própria classificação (Lévi-Strauss, C., 1965).

Analizando as teorias utilitaristas de Firth, expendidas ao tratar êste de espécies totêmicas entre os Tikopia, Lévi-Strauss julga que não são suficientemente explicativas, porquanto "a relação entre o homem e suas necessidades é mediada pela cultura" (Lévi-Strauss, C., 1965, p. 94).

Lukács admite, por sua vez, que o reflexo da realidade social na arte tem caráter indireto, embora seja somente explicável pelas relações entre a sociedade e a natureza: "... o reflexo artístico tem sempre como base a sociedade em sua relação com a natureza, e não pode captar e conformar a natureza com seus próprios meios, mas apenas sobre tal base. Entretanto, por mais imediata que possa parecer a relação da arte (e a do receptor que goza de sua obra) com a natureza, objetivamente está mediada intensa e complexamente" (Lukács, G., 1966, 1, p. 248).

Notas:

- (1) - Desenhos que obtivemos no Alto Xingu em 1961 e 1965 e outros ai coletados em 1964 pelo antropólogo Roque de Barros Laraia, entre índios Mehináku (Aruá) e Kamayurá (Tupi), ressentem-se de tal "carencia de mundo": animais, figuras humanas e objetos utilitários etc, aparecem isolados uns dos outros e sem qualquer ligação lógica que os une, isto numa mesma composição e distribuídos como elementos ornamentais, muito freqüentemente; e nenhum sinal gráfico sugere, no espaço em branco fornecido pelo papel, um ambiente qualquer. Pode ocorrer, ainda, que existam conexões lógicas entre certos objetos, mas estas não são expressas através de uma representação qualquer das relações espaciais entre eles; entretanto, encontram expressão na ênfase dada ao objeto que socialmente é mais significativo. Assim, quando um Mehináku desenhou um homem com zumidor, instrumento de uso ritual, a este foi dado tamanho excepcional, visando a salientar sua grande importância.
- (2) - Krause afirma, contrariamente às conclusões a que chegamos, que "não difere a pintura de um e outro sexo,..." e ainda diz: "... os desenhos são os mesmos para os dois sexos, notando-se apenas que os homens apreciam uma ornamentação mais completa". (Krause, F., 1941, LXXIX, p. 272).

Entretanto, se é verdade que alguns padrões são comuns a ambos os sexos, alguns deles são específicos de homens ou de mulheres. E não nos parece que seja agora a pintura corporal masculina mais rica que a feminina.

*

Ao se estudar uma arte figurativa, um dos problemas que se apresenta é o de compreender de que modo ela é representativa do gosto geral e de um ideal coletivo de beleza.

Argintescu (citado por Bastide), ao realizar uma pesquisa sobre a natureza do sentimento estético entre camponeses, constatou que como condições consideradas necessárias à beleza achavam-se a normalidade e o conformismo à tradição (Bastide, R., 1948, p. 128). Plekhanov refere-se a Tchernichewsky, o qual tratando de assunto semelhante, julga que o gosto popular valoriza principalmente a saúde, quando se trata de apreciar a beleza física (Plekhanov, G., 1949, p. 196). Parece-nos que também entre os Karajá acham-se ligadas as noções de beleza, normalidade e saúde, o que deve ocorrer em relação à maioria dos grupos humanos, especialmente os pouco sofisticados, como aqueles de que se ocuparam os referidos autores. O conformismo ao tradicional (a valorização da pintura de corpo e dos ornatos típicos dos Karajá como meios de dar maior graça ao corpo humano) desempenha ainda um papel relativamente importante, principalmente para as pessoas mais velhas e conservadoras em S. Isabel.

O mito do Xiburé auxilia-nos a compreender a importância que tinham os enfeites tradicionais para os antigos Karajá. O Xiburé - ou urubu-rei (ente sobrenatural) - é capturado pelo herói Kanaxíwe, que o obriga a entregar sucessivamente a estréla d'alva, a lua e o sol, seus adornos plumários. Coletamos duas versões quase idênticas do mito, dadas por diferentes informantes; o urubu-rei aparece, numa delas, usando não só a pintura de corpo Karajá, como os enfeites típicos do grupo Karajá. (1) Também entre os Urubus-Kaapor o herói cultural Maíra é descrito como um índio que ostenta pintura corporal, o arranjo tribal de decôro, e um diadema amarelo de penas de japu (Ribeiro, Darcy e Berta G. Ribeiro, 1957, p. 76).

Porém, os padrões de gosto dos Karajá quanto à indumentária e embelezamento do corpo vêm se modificando gradualmente. Vimos que em Fontoura são levados os jovens a adotar a roupa civilizada, e a deixarem os costumes tradicionais Karajá. Chegou mesmo um rapaz de 18 anos, Kukrimã (aliás hábil artesão, bom conhecedor dos padrões geométricos tradicionais e desenhista), considerado um dos mais "civilizados" rapazes de Fontoura, a expressar-nos a sua desaprovação quando permitimos que

duas moças dessa aldeia nos fizessem a pintura corporal.

Entretanto, podem ocorrer outras mudanças (menos perceptíveis que as já referidas), quanto a um modo ou técnica de tratar a pele e o cabelo, - podendo esta tender por vezes à maior simplicidade, como no caso da modificação de um penteado Karajá, que registramos. Estas variações da moda podem sugerir que houve uma influência indireta da cultura dominante e estranha, cujos padrões de gosto possivelmente trouxeram a rejeição de determinados estilos de adornar o corpo, ou de penteado, por lhe parecerem extravagantes e complicados.

Outra hipótese bastante provável, também, é a de que isto ocorreu devido a uma evolução do gosto interna à cultura Karajá, - porquanto as chamadas artes primitivas não são estáticas e mudam de geração a geração, ainda que tal se processe lentamente, muitas vezes.

Surpreendemos accidentalmente, em S. Isabel, o consenso de alguns componentes do grupo sobre a moda velha, ultrapassada, e a moderna, apropriada e bela, - mostrando-lhes livros com fotos antigas de pessoas da mesma aldeia. Havia fotografias de pouco mais de 10 anos atrás, reproduzidas no livro de O.X. de B. Machado, que lá esteve em 1945. Entre elas encontrava-se uma foto de duas moças Karajá ornamentadas para dançar. A gente mais velha não fez reparos quanto a qualquer aspecto ridículo que pudessem ter, mas alguns homens da geração mais nova caçoaram delas, alegando que o seu penteado era muito feio, pois agora as Karajá não o usavam mais desse jeito. As moças da foto mostram no penteado, dividindo-o, uma risca um tanto larga que começa no topete do ocípio e vai até à testa, separando a franja que nela cai em duas madeixas. Hoje usam os cabelos sem tal risca, e caem elas à frente numa só franja. A moda ridicularizada pelos rapazes é registrada por Krause. (1941, LXXIX, pp. 261-279).

Nunca observamos nenhum indivíduo, nas quatro aldeias Karajá visitadas, com tal tipo de penteado. Quando havia uma risca era muito fina, quase imperceptível, e não chegava a dividir o cabelo à frente em madeixas, à maneira do que pudemos ver nas fotos dos trabalhos citados.

Além de costumes caídos em desuso, também costumes estrangeiros podem despertar desagrado e zombaria, a não ser quando característicos de um grupo cultural dominante, e neste caso poderá o grupo indígena admirar e mesmo adotar os hábitos estranhos, como o são os costumes dos "civilizados" para os Karajá. Aliás Roger Bastide, tratando das consequências do contato entre grupos sócio-culturais diferentes sobre os padrões estéticos, considera que uma das possíveis alternativas seria a imitação do "superior" (ou dominante) pelo "inferior" (grupo tecnologicamente menos desenvolvido, ou em minoria etc.) (Bastide, R., op. cit.,

p. 146). Os Karajá aceitam a indumentária "civilizada" (isto é, do grupo dominante), mas julgam ridículas algumas peculiaridades de adorno ou indumentária de outros grupos indígenas, como tivemos ocasião de constatar ao lhes mostrarmos o livro de Ehrenreich: ao verem fotos de componentes de outras tribos, riram-se muito os Karajá da maneira como índios Ipuriná traziam envolvidos os órgãos sexuais (Ehrenreich, P., 1948, prancha XIV, f. 1). Achavam igualmente anti-estético o costume dos Kaiapó trazerem como botoques os seus grandes discos de madeira, e mais de uma vez escutamos dêles opiniões depreciativas sobre os hábitos de tratar o corpo de outros grupos indígenas.

A beleza, para o Karajá de S. Isabel, acha-se também associada à prosperidade. Assim, a "gente da cidade" (visitantes do Rio, São Paulo, Goiânia e outros) é sempre bonita, no dizer de vários informantes que não deixavam de dar ênfase à boa qualidade das suas roupas, e mesmo a fazer comentários desdenhosos sobre a fealdade e pobreza da indumentária de alguns forasteiros mais negligentes. Plekhanov, citando alguns viajantes do século XIX na África, refere-se a idêntica associação de idéias observada entre grupos africanos: a mulher Dinka usaria nos pulsos e tornozelos pesados anéis de ferro como enfeite a fim de parecer bela, e isso indicaria riqueza; e ainda as mulheres elegantes da Senegambia trariam com a mesma intenção chinelas demasiado pequenas, que dificultariam o andar e o tornariam lento, e sedutor portanto, - costume quase impossível de ser adotado pelas mulheres que devessem trabalhar (Plekhanov, G., op. cit., pp. 152-160).

Se os mais velhos, como já dissemos, são os maiores adeptos do conformismo ao gosto tradicional Karajá, são os jovens que o atualizam, incentivados em grande parte pela parentela.

As moças Karajá que receberam a marca tribal, de 14 anos ou mais, usam comumente pintura de corpo e rosto, procurando variar os padrões de desenho. Esta pintura geralmente é preta, só a zona em torno aos olhos é às vezes pintada com o vermelho do urucu. Na época do Aruanã, as moças que dançam usam pintura vermelha também no torso, além de ornamentação mais rica que em dias comuns, apresentando-se com o busto coberto de numerosos colares e desenhos, com os "dexí" (punhos de algodão) nos braços, com "dekobuté" (ligas de algodão, que trazem sempre as jovens) abaixo dos joelhos, e "waraü" (também de algodão) nos tornozelos, a "lasí", um cone feito com o próprio cabelo endurecido com resina no occipício, a tanga feminina, chamada pelos Karajá de "inantô", e ainda a metade de um prato pendurado ao peito, que lembra uma meia lua branca de grande efeito plástico entre as contas de colorido vivo. Isso pudemos observar em abril de 1957, no fim da estação chuvosa, quando ainda estavam os Karajá dançando o Aruanã, e em 1959-60. Vimos nes-

tas épocas usando pintura e ornamentação adequada, dançarem meninas de 10 e 12 anos, que ainda não haviam recebido a marca tribal e chegado à puberdade. Geralmente são as moças, porém, quase as únicas que usam em épocas não festivas a decoração e o penteado nacionais, acompanhados algumas vezes de um vestido velho e sujo, sendo os vestidos mais novos e limpos reservados a ocasiões especiais ou visitas a S. Félix.

Os rapazes, principalmente os mais velhos, não usam em dias comuns a pintura de corpo e a ornamentação típicas de modo completo, reservando-as estritamente aos dias de festa. Apenas um dos rapazes mais velhos, Andesioála, com 18 anos em 1957, costumava apresentar-se com a "lasí", colares brancos, "dekobuté" e pintura de corpo, e não ocorria nunca em outro rapaz da mesma idade o uso simultâneo de tantos elementos de adorno; Andesioála era o jovem mais submisso às normas de conduta tradicionais, e por isso mesmo bastante apreciado na comunidade. Outro dos "Ahetô-dô" (da classe mais antiga de jovens na Casa dos Homens), Tebokúa, de 17 anos em 1957, disse-nos que tinha vergonha de usar o cabelo cuidadosamente penteado e a "lasí" a não ser em dias de festa; esse rapaz passou parte da infância com uma família neobrasileira de S. Félix, com a qual continuava a manter boas relações. Pareceram-nos mais afastados ainda dos padrões tradicionais, Soará e Kutaria, com 19 e 18 anos em 1957. Soará, o mais velho dos rapazes, tem poucos parentes no aldeamento, pois sua família é de Barreira de Pedras; o fato de se sentir um pouco isolado na comunidade deve contribuir para a adoção mais rápida dos costumes da sociedade neobrasileira local; além disso, sempre viajou muito pelo rio, com civilizados. Trazia ele o cabelo muito curto, nos últimos tempos tendo-o cortado à moda civilizada, e nunca usava os enfeites nacionais e a pintura de corpo. Kutaria, filho do "capitão de cristão" Wataú, chegou a entrar em conflito com o pai, recusando-se a usar a pintura de corpo Karajá a fim de ser filmado. Kutaria passou a estar sempre vestido com calça e camisa, por mais forte que fosse o calor, embora todos os rapazes Karajá costumem usar apenas um "short"; manifestava, ainda, desejo de estudar no Rio e deixar a aldeia. Os rapazes mais novos, como, por exemplo, Tewahúra de 14 anos e Teheriwa, com 15 (ambos tendo recebido a marca tribal em 1957, no comêço da estiagem, durante o período junho-julho), às vezes apresentavam-se com pintura de corpo e alguns dos ornamentos típicos: o colar branco, "dekobuté" e "dexí", e a "lasí". Só tivemos a oportunidade de ver os rapazes de S. Isabel com ornamentação completa à moda Karajá em três ocasiões: durante a festa do mel, realizada em agosto de 1957; quando foram 20 índios a Brasília, por ocasião da 1ª missa ali realizada, por iniciativa do presidente Juscelino Kubitschek, em maio do mesmo ano; e durante os ceremoniais religiosos efetuados em fins de 1959 e começos de 1960, que culminaram com a festa da Casa Grande (Hétôhoká).

Vimos em 1957 poucas das mulheres mais jovens com o cone ornamental no cabelo, e apenas uma delas, Koixáru, com cerca de 20 anos, usando pintura de rosto discreta, bem mais simples que as habituais nas moças solteiras. Sómente observamos usando pintura de corpo freqüentemente, uma Javaé de uns 33 anos, Txiwelá. Os homens casados de qualquer idade não usam a pintura de corpo e os enfeites Karajá, a não ser em ocasiões especiais, tal como durante a festa da Casa Grande, em que todos procuram, jovens e adultos de ambos os sexos, apresentar a melhor aparência possível, segundo nos informaram os índios e conforme pudemos observar. O único Karajá de S. Isabel que usava sempre pintura de corpo e a "lasí" era Idiahúri, com cerca de 35 anos em 1957, que trazia os cabelos longos e soltos, enquanto a maioria dos homens de idade inferior a 40 anos usa os cabelos curtos, em S. Isabel. Idiahúri distinguia-se por uma atitude de reivindicação no que se referia aos direitos dos Karajá menosprezados pelos funcionários do SPI, e mesmo se esforçava em enfatizar a excelência dos costumes Karajá em relação aos costumes "civilizados", sendo o índio de conduta mais agressivamente conservadora que observamos no PIGV - o que pode explicar em grande parte o seu interesse em apresentar-se ornado à maneira típica do grupo Karajá. Este índio, primo do igualmente conservador Arutâna, é curandeiro, e teria aprendido a curar com os Javaé, entre os quais viveu muito tempo; é casado com a mulher Javaé Txiwelá, a quem nos referimos acima. Aliás, disse-nos um informante, Inaxarí (de 39 anos em 1957), que os Javaé todos, mesmo os casados, usam os enfeites nacionais, "não têm vergonha de usar". Dizem os Karajá de S. Isabel que o uso habitual da pintura de corpo e dos adornos é destinado apenas aos solteiros e aos casados jovens que ainda não tenham tido o seu primeiro filho, o que está de acordo com a observação de Krause sobre o fato de sofrerem a sanção negativa do ridículo as pessoas mais velhas que procuram se enfeitar. (1941, LXXX, p. 187-207).

Em 1959-60 vimos um maior número de adultos, homens e mulheres, usando pintura de corpo e cara, o que se explica por celebrarem não só as danças do Aruanã como ainda a maior festa nacional do grupo (Hetohokã), conforme já foi dito.

Tanto jovens quanto adultos, porém, usam enfeites e pintura de corpo quando solicitados por cinegrafistas e fotógrafos, fazendo-se pagar, o que observamos em S. Isabel.

A juventude é o ideal de beleza e vida feliz, e assim, constitui o tema preferencial da artista Karajá - e as figurinhas de moços e moças são hoje, quando modeladas na cerâmica ou na cera preta, ou esculpidas na madeira, adornadas com a pintura de corpo e às vezes outros enfeites próprios da nacionalidade Karajá. As figuras que representam na

cerâmica homens e mulheres casados ostentam pintura de corpo, embora esta seja indicada apenas para solteiros ou casados jovens, conforme já dissemos; isto é devido em grande parte ao desejo de tornar as bonecas mais vendáveis e constitui um esforço para agradar aos compradores fazendo-as mais atraentes.

O tipo considerado mais belo e o mais representado na cerâmica da fase moderna é o da jovem entre 15 e 20 anos. Tais figurinhas de barro são esbeltas, apresentando, entretanto, ligeiro alargamento de coxas e pernas; são representadas também mulheres gordas e as figuras magras aparecem em menor número. É provável que associem a magreza excessiva à doença e à velhice, evitando, por isso, a sua representação numa arte destinada ao comércio e em que é compreensível o abandono do lado negativo das coisas, só se documentando os aspectos agradáveis da vida do grupo. É verdade que a morte é um dos assuntos tratados pelas ceramistas; entretanto, são por vezes encomendados "enterrros" pelos compradores, o que explica o seu aparecimento, em grande parte. A maneira pela qual a artista Karajá documenta os funerais ou quaisquer outros assuntos tirados da vida tribal, tende a expressar os aspectos mais felizes do quotidiano - o que pode também ser motivado pela necessidade de compensar uma realidade não inteiramente satisfatória, com uma ficção agradável, como sugere Darcy Ribeiro: "... Hoje as oleiras Karajá contemplam e retratam toda a vida tribal, ... cenas de caçadas e pescarias fabulosamente profícias tornadas impossíveis com a penetração dos civilizados e o empobrecimento dramático dos seus rios e matas". (Ribeiro, Darcy, 1957, contra capa S.R.D.). Uma das fases do ceremonial de enterrro mais freqüentemente reproduzida pela ceramista é aquela em que o morto é carregado aos ombros de dois homens, envolvido numa esteira: o caráter hierático das figuras, para o qual chama a atenção Luiz de Castro Faria (1959, p. 13), assim como o faz em relação a valores formais de outras composições da arte cerâmica, o vigor dos homens que transportam o cadáver, a preocupação em ornamentá-los com a pintura de corpo, enfim o cuidado da artesã quanto ao aspecto decorativo da composição, condicionam um espírito afastado das preocupações com qualquer conteúdo trágico. A doença e a decadência física resultantes do contacto com o civilizado é o que se evita documentar na cerâmica: assim, os carregadores do cadáver têm a robustez saudável que falta a muitos Karajá de hoje; e que deveriam ter ostentado em épocas de maior prosperidade, quando comiam dos alimentos tradicionais e do que caçavam e pescavam, não havendo adotado ainda a comida e a cachaça do civilizado, conforme comentou algumas vezes Arutâna: "... antigamente os Karajá eram mais fortes porque comiam carne de caça: anta, corça, tudo; agora de caça só comem queixada, por isso alguns crescem fracos".

O ideal de beleza masculina é o atleta forte como Teribré, herói

cultural e antepassado mítico dos Karajá que vivem na zona de Barra do Tapirapé, e o responsável pela expulsão dos Javaé para o interior da ilha: "... Teribré, lutador forte, com pernas e braços muito grossos, que tomava muito banho de rio. Antes, os Javaé matavam muito Karajá; mas esse Teribré cresceu forte, e os Javaé foram expulsos". Histórias de caso obtidas em S. Isabel permitem-nos, também, concluir que além da mocidade e saúde, a força e elevada estatura são admiradas. É sempre representado na cerâmica, portanto, o homem jovem e forte, seja o "we-kiriba" (rapaz solteiro) ou o "hanbú" (homem casado).

O Karajá mais requestado pelas moças em S. Isabel, ao tempo em que lá estivemos, era Andesioála, com 18 anos, o mais vigoroso dos rapazes da aldeia, e ao qual já nos referimos, páginas atrás, como o mais obediente aos padrões tradicionais. Também era admirado o mais velho dos rapazes, Soará, que se distingua pela elevada estatura. Zombavam os Karajá de Warumâni, garoto que parentava uns 13 anos, porque era mais velho que rapazes mais desenvolvidos que ele, e que já haviam recebido a marca tribal. Arutâna comentou que "Warumâni era baixo, porque seu pai também o fôra; estavam esperando que ele crescesse mais para marcá-lo (apor-lhe a marca tribal incisa) e se isso não ocorrresse, iam fazê-lo assim mesmo; caçoaram dele no Aruanã, quando, ao cortarem seu cabelo, descobriram que já tinha fios brancos, e o menino ficou muito envergonhado". Vários outros Karajá também se referiram ao fato de ser Warumâni "velho", e não ter ainda crescido. Ele forçou, aliás, a sua iniciação à Casa dos Homens, penetrando nela (o que é proibido às mulheres e aos meninos antes da iniciação) para roubar comida. Foram obrigados os homens a pintar-lhe então o corpo de preto e raspar-lhe a cabeça, como fazem aos que começam o seu aprendizado na Casa do Bicho. Em 1957, portanto, estava incluído num dos grupos etários em que se classificam os rapazes do Aruanã, tendo a categoria de "Diuré", como se denomina aquêle que começa o seu período na Casa dos Homens, mas não recebeu a "komarurê" (marca tribal circular) e nem pode ainda dançar nas festas de máscaras. Em 1960, fazia parte do grupo que compreendia os rapazes mais velhos, sendo já "um viúvo", pois que deixara a esposa, a enã Butiwéro, pouco tempo após se ter casado.

Se a elevada estatura é apreciada nos homens, parece a norma cultural valorizar nas mulheres a baixa, embora não dêem a isso muito importância. Ouvimos duas versões diversas do mesmo mito (a lagarta "idiaré"), uma em S. Isabel, a outra em Fontoura: a moça-lagarta, a quem se atribui grande beleza, é descrita como pequena e gorda. Vimos em S. Isabel a mulher Komantíra aplicar à sua filhinha de menos de um ano tratamento mágico, a fim de que não crescesse muito. Outra Karajá, bastante alta, lamentou não ter a pequena altura da jovem Tahanáru. Quando se realizou um parto na aldeia, não foi permitido que permanecessem

na casa da parturiente os meninos de tenra idade, já que existe a crença entre os Karajá de que isso os impediria de crescer bastante; todas as meninas lá puderam ficar, em companhia das mulheres que enchiam o local.

As crianças que nasciam cegas ou doentes eram ao tempo de Krause afogadas ao nascer (1943, LXXXVIII, p. 201), costume que hoje deve ter desaparecido dos núcleos Karajá por influência da moral "civilizada" e devido à ação do SPI, pelo menos nas aldeias por este controladas. Não soubemos de nenhum caso de infanticídio que tivesse ocorrido em S. Isabel, embora os Karajá fizessem referência à prática do aborto, admitida pelo grupo, mas não freqüente. Entretanto, aqueles indivíduos que apresentam visíveis sinais de doença têm pouco prestígio, chegando alguns a uma situação de marginalidade. Podem ser incluídos entre estes Kóbihéti e Butiwéro. O primeiro era rapaz de aproximadamente 19 anos em 1957. Sofria de tuberculose ganglionar cervical, e apresentava as deformações típicas da doença: os Karajá de mesma idade não lhe davam atenção, e o próprio Kóbihéti evitava a companhia de todos, caracterizando-se por um extremo retraimento. Em fins de 1959 estava casado e parecia bem melhor e mais ajustado ao grupo. Entretanto, não conseguia para cônjugue uma noiva jovem e solteira, e sim uma "viúva" de mais idade que ele, Txiwelá, com 32 anos. Fôra abandonada com dois filhos de 7 e 5 anos pelo marido Javaé, que saiu de S. Isabel.

Butiwéro é boa ceramista, e o fabrico e colecionamento de bonecas era em 1957 uma de suas principais distrações. Não lhe davam importância as meninas, moças e mulheres Karajá. Segundo nos informaram, mulheres da aldeia que já têm filhos são mais novas que Butiwéro, a qual apresenta o desenvolvimento de uma menina de 13 anos. Não recebera a marca tribal em 1957, e não se achava incluída em qualquer grupo de idade. Entre 1957 e 1959, viera-lhe a menarca e recebera a marca tribal. Casaram-na com Warumâni, o rapaz baixinho a quem já nos referimos anteriormente; este abandonou-a pouco tempo depois, justificando sua atitude pela fealdade da noiva.

Além dos atributos já referidos, também a branura de tez é apreciada, conforme pudemos inferir das observações feitas em campo. A Karajá Iracema Renáki (aliás descendente de Tapirapé), descreve o seu marido morto há anos como pessoa muito bonita, homem "alto, grosso, de braços e pernas largos, gordos, e muito forte"; e, ainda, tendo "a pele clara", o que atribui também à sua mãe Tapirapé. Referiu-se, desdenhosamente, a uma inimiga, dizendo que era "morena" demais. A mulher Berinakarú, julgando que tivesse outra Karajá, Txukú, matado com feitiço um seu bisneto, entre outras palavras que julgava insultuosas, chamou-a de preta; o mesmo disse a jovem Koxixáru ao rapaz Tewahúra, por

que êste não queria casar-se com ela. Outras palavras registradas, e entre elas a afirmação de que os Karajá não são demasiado morenos, mas antes são queimados pelo sol - confirmam-nos a veracidade da afirmação de Baldus, de que admiram os Karajá a alvura da pele (Baldus, H., 1951, p. 42). Esta não é tão valorizada, porém, quanto a aparência saudável e as formas cheias (principalmente nas mulheres), conforme já dissemos.

A preocupação dos Karajá em classificarem-se como "brancos" deve refletir em grande parte a influência dos próprios preconceitos, racial e social, que encontramos na sociedade brasileira. Os Karajá observam, aliás, que a maioria da "gente rica" do Rio e São Paulo é branca, em contraste com a população regional do Araguaia, pobre e mestiça, com a qual os Karajá não desejam se identificar.

Alguns mitos que coletamos em S. Isabel e Fontoura indicam que pelo menos em tempos mais recuados a gordura era considerada atributo de beleza pelos Karajá, pois as duas jovens das histórias, de que se fala como extraordinariamente belas, - a moça-lagarta e a moça-tatu - são também gordas. Certa vez Noydiáki, mulher de Fontoura, recusou-se a dançar Aruanã, alegando estar muito magra e ser "Kuladósé" (mãe de criança).

Sugere Krause que a antiga boneca esteatopígica e esteatomérica pu desse constituir a representação do tipo ideal de beleza física, que se ria aquêle provido de forte desenvolvimento de coxas e nádegas (Krause, F., 1911). O testemunho de Krause nos leva a supor que a antiga ceramista visasse principalmente a enfatizar as principais características da anatomia feminina (estendendo-as à representação das figuras masculinas), e não houvesse o propósito naturalista de imitar modelos reais, pois que apresentam tais figuras exuberantemente gordas, lembrando representações da fecundidade, os adornos e penteados das jovens solteiras, e é pouco provável que os usassem as mulheres casadas (geralmente de formas tornadas mais largas pela maternidade) ao tempo em que foram coletados os exemplares. Trouxemos do aldeamento de Mato Verde "litxo-kó" de tipo antigo (originárias do grupo local de Crisóstomo), apresentando esteatomeria e esteatopigia, designadas pelo termo "diadokôma" (môça) pelos Karajá a quem as compramos. A necessidade de tornar resistentes as bonecas de barro crú, a fim de evitar que se partissem com facilidade, deve ter contribuído para que as antigas apresentassem amplas formas arredondadas.

Estas conclusões não invalidam a idéia de que na arte antigas se presentavam, principalmente, os sinais distintivos da figura cultural em detrimento de características reais: assim, o que temos é a síntese de um gôsto dirigido às formas largas, indicando saúde e boa alimen-

tação, e de um propósito de expressá-lo através de representações que tendem à valorização das estruturas geométricas. Aliás, mesmo nas bonecas modernas as coxas e pernas são representadas com largueza, como já dissemos linhas atrás, e apresentam elas muitas vezes esteatopigia e esteatomeria acentuadas, indicando a fidelidade das ceramistas a um padrão de gosto que tem permanecido até agora, impregnando as formas modernas. Pode ser considerado uma das constantes que distinguem a arte Karajá, que não perdeu inteiramente, conforme já foi dito, características que a identificam, apesar da grande influência que a cultura neobrasileira tem exercido sobre ela.

Nota:

- (1) - Baldus registra versões desse mito, em que o Xiburé toma o nome de Raará ou Rararésá. (Baldus, H., 1951, pp. 45-46; 1937, p. 191)..

*

Entre os problemas que oferece o estudo da arte duma sociedade tribal em mudança, está o de averiguar até que ponto uma forma que se renovou (e este é o caso da cerâmica dos Karajá) é representativa de um sistema cultural específico, caso em que o respeito do artista em relação aos padrões próprios de sua cultura desempenha um papel orientador das mudanças. Também é de interesse constatar se a evolução observada em relação a determinada modalidade artística está igualmente atuando em todas as outras que lhe são contemporâneas.

A mesma evolução indubitavelmente realizada quanto à cerâmica dos Karajá, teria ocorrido também em relação às outras formas de expressão artística: representações figurativas em cera e madeira, além de outros tipos de artesanatos?

E é de interesse, ainda, partindo do conhecimento dos fatores sócio-econômicos que condicionam o trabalho do artista, proceder a uma tentativa de diagnosticar as probabilidades de um desenvolvimento futuro quanto às formas artísticas em sua totalidade. Julgamos que isto poderá ser feito, no caso dos Karajá, se tomarmos como objeto uma só categoria artística, e dentro dela as modalidades que apresentem similaridades. A categoria que pretendemos considerar aqui é a das artes plásticas, e dentre elas especificamente as representações figurativas e os desenhos utilizados para decorar o corpo humano e suas representações em cerâmica e madeira.

Uma alternativa a ser considerada quanto ao desenvolvimento da arte Karajá é a da decadência ou desaparecimento que podem ameaçar as atividades de caráter artístico entre os povos tribais, o que tem geralmente sucedido como resultado de seu contato com a sociedade ocidental.

Pareceu-nos esclarecedor cotejarmos as opiniões de alguns autores que se ocuparam das mudanças que têm ocorrido nas artes chamadas primitivas sob a influência do ocidente, para melhor compreensão das direções em que se processam estas mudanças entre os Karajá.

Valemo-nos principalmente dos exemplos da África. Um dos motivos disto é a sua ocupação muito antiga pelas sociedades europeias, já que desde o século XV aí começaram a se estabelecer os portuguêses (e depois outros colonizadores europeus) para comerciar com os africanos. Outra razão ponderável da escolha é o podermos dispor de vasta documenta-

tação sobre as artes africanas. E principalmente interessa-nos a África porque lá surgiram novas formas artísticas que se desenvolveram nos últimos 50 e mais anos de contato de seus povos com o Ocidente.

Justifica-se, ainda, o recorrermos aos exemplos africanos, porque, apesar da variedade de tipos sociais encontrados na África, estes apresentam em comum com as sociedades indígenas do Brasil aquilo que foi assinalado por Raymond Firth ao dizer que as chamadas artes primitivas contemporâneas (a despeito de sua grande diversidade estilística e temática) emanam todas de "povos cuja tecnologia geral é pré-industrial" (Firth, R., 1956, p. 163).

R. Firth ocupa-se brevemente do problema da mudança. Fala da influência de novas condições técnicas sobre a arte (técnicas europeias de pintura etc.) e de como por vezes elas condicionam resultados positivos. Admite, porém, que "em certos casos a qualidade da arte declinou" (p. 165), e uma das razões disto seria o interesse novo do artista em produzir para venda. Também a mudança na visão religiosa poderia exercer uma ação negativa sobre as atividades artísticas. Julga Firth que, "entretanto, modificações ou desenvolvimentos inteiramente novos, introduzidos através de estímulos europeus são algumas vezes tão interessantes como as formas tradicionais de arte" (p. 165). E ilustra tal asserção com o caso dos Ibo da Nigéria, que fazem figuras de argila como um encargo ritual. Reconhece que "a estrutura tradicional da aldeia (Ibo) permanecia relativamente inalterada pelo contato europeu" (p. 166), mas afirma que uma produção artística "vital" pode ocorrer mesmo quando as tradições da sociedade foram muito alteradas, "através do desenvolvimento de novas sanções e interesses" (p. 166). Entre os agentes da cultura ocidental que contribuiram para a emergência de novos estímulos estariam, segundo Firth, as autoridades educacionais e teoria importância também o mercado que surgiu para os objetos indígenas (p. 166-167).

Um dos novos aspectos observados na arte africana, segundo Firth, é a presença do europeu como assunto, em canções e nas artes plásticas, onde é tratado com humorismo crítico. Não existiria ainda um protesto definido contra o grupo de europeus, o que deverá surgir, em fases posteriores, quando o nacionalismo africano (ou outros quaisquer movimentos) poderá se expressar através das artes. Explica Firth a ausência do protesto, agora, em razão de estarem os artistas principalmente interessados em adquirir as técnicas e conhecimentos europeus, e além disso porque seriam tolhidos pelo sentimento de lealdade para com o mestre europeu (p. 167-168).

Em simpósio que reuniu antropólogos e teóricos de arte, realizado na Inglaterra em 1957, discutiu-se o problema das repercussões da si-

tuação de contato com o ocidente sobre as formas artísticas dos povos tribais. Douglas F. Fraser, em debate a propósito da arte ^{da} New Ireland (Oceania), cujas formas recentes a seu ver seriam inferiores às antigas, acredita que isto se deveu a que "... as transformações na arte de New Ireland alteraram as tradições básicas" (Fraser, D.F., 1961, p. 102). William Fagg diz que a preocupação máxima dos pesquisadores presentes é avaliar em que grau determinadas formas artísticas são originais e relacionadas a uma tribo cuja arte se estuda, e o modo pelo qual estas formas teriam sofrido modificações sutis, de acordo com influências estranhas e européias (Fagg, W., 1961, p. 103). Já Edmund R. Leach afirma que nunca houve grupo tribal inteiramente isolado (Leach, E.R., 1961, p. 103), e Fraser lhe contesta que a diferença estaria na natureza da mudança: a influência estranha negativa seria a européia porque não foi gradualmente assimilada como as anteriores, representando mesmo ao chegar, "uma espécie de cataclisma na sociedade" (Fraser, D.F., 1961, p. 104). Leach sugere que outra influência qualquer (na área da Melanésia) como a chinesa, por exemplo, poderia na época de sua introdução ter sido tão negativa como a européia (Leach, E.R., 1961, p. 104).

Leach nesta ocasião deixa de lado o problema específico da colonização, que é uma preocupação dominante em autores como Balandier e outros franceses.

Balandier trata em duas ocasiões diferentes dos efeitos da colonização sobre a arte africana (Balandier, G., 1951 e 1957). Na região congolêsa, de que se ocupa especialmente, ocorreu o desaparecimento de várias modalidades artísticas ou a sua decadência, e ainda a substituição das artes tradicionais por formas híbridas e sem congruência, em que se observa uma contrafação mediocre dos modelos europeus (Balandier, G., 1951, pp. 58-71). Os fatores que influenciaram o processo de mudança foram diversos: além da interferência direta do elemento europeu, fosse ele agente do governo ou missionário, atuou a moda que abriu um mercado às artes exóticas. Em ambos os casos, os resultados foram pouco felizes. Lembrando o reino do Dahomey, o mesmo autor fala do seu antigo mecenato, constituído de uma aristocracia despojada de seus privilégios devido às conjunturas da colonização, e da sua substituição por um público novo: "Europeus e burgueses negros suplantaram os antigos aristocratas. Uns e outros impuseram seus gôstos e tornaram-se os inspiradores de realizações que, devendo ser exclusivamente obras de arte, perderam aquela beleza verdadeira que os antigos objetos utilitários possuíam sempre. A pressão mercantil traz também a degradação que caracteriza hoje a produção dos artesãos do cobre e das bijuterias." (Balandier, G., 1957, p. 128).

Balandier dá ênfase à importância do papel desempenhado pelos no-

vos centros urbanos como Brazzaville no processo de transformação dos padrões estéticos. O trabalhador negro das cidades buscara adotar como marca social desejável os costumes do branco e os seus padrões de gôsto. E nestas cidades se desenvolveu uma civilização bastarda que imita a cidade européia.

O desejo que têm os negros de Brazzaville de ornar as suas casas com cromos e ilustrações de revistas (Balandier, G., 1951, p. 66) e na região Fang a "utilização ornamental de certos refugos nossos, caixas com imagens publicitárias ou embalagens vistosas" (Balandier, G., 1957, p. 136) parece-nos conduta de motivação similar àquela das camadas urbanas médias européias, conforme concluimos dos dados apresentados por Roger Bastide. Este mostra que há uma tendência da classe média a colecionar reproduções de pinturas célebres, já que não lhe é possível comprar as obras originais. Segundo Bastide, uma característica da estética pequeno-burguesa é o conservadorismo, com o sentido de aceitação dos padrões estéticos anteriormente aprovados pela classe dominante: temem os da classe média as novidades, devido à sua insegurança em matéria de gôsto, e preferem colocar em suas casas obras já classificadas há muito tempo como belas pelo consenso geral. O mesmo ocorre em relação ao operariado: "Entretanto, o operário se deixa influir pelo ornato da pequena burguesia, do mesmo modo que esta, por sua vez, copia a classe aristocrática" (Bastide, R., 1948, pp. 131-132). (1)

Durante os anos em que se processou a revolução industrial persistia um notável conservadorismo quanto ao gôsto artístico nas camadas trabalhadoras e na população francêsa em geral. Pierre Francastel já aponta o interesse que tinham os industriais francêses em impedir a introdução, no seio das massas trabalhadoras, de valores novos que "harmonizassem os meios modernos da produção com uma nova educação geral das massas" (Francastel, P., 1956, p. 31), o que a nosso ver poderia gerar o inconformismo. O industrial francês do século XIX foi contrário a uma estética que vinculasse o trabalho à arte. Esta deveria estar divorciada da máquina e da indústria, e constituir um apanágio da classe dominante, que se mòvia num mundo em que predominava um passadismo aristocrático em matéria de gôsto, pois, o representante desta classe "agarrava-se lógicamente à arte imóvel" (Francastel, P., p. 32). O proletário, por sua vez, tendia a aceitar os padrões de gôsto da classe dominante, não aspirava à criação de novos padrões: "... nos proletários era maior a tentação de se iniciarem na cultura - ou no que assim se chamava - das classes superiores, em vez de criar uma cultura nova para seu uso e de acordo com o trabalho de seus braços. As ideologias da frustração e da superestrutura foram assim muito naturalmente aplicadas à estética, tanto do lado das classes possuidoras como das

classes trabalhadoras" (Francastel, P., p. 33).

Se o industrial do século XIX temia a educação das massas e que pudessem elas adotar princípios novos, que indiretamente inspirassem renovações sociais, o colonizador na África, atendendo ao mesmo intuito de manter a sua dominação, tem interesse em apressar o processo de desmoralização dos valores nativos, com a consequente submissão do colonizado às normas de vida que lhe são impostas, legitimando o seu domínio pela tese da inferioridade cultural dos povos explorados. Francastel sugere que uma das melhores técnicas para submeter uma sociedade em qualquer nível que ela esteja, é a destruição de seus valores, entre estes dos estéticos (p. 246).

Balandier atribui a causa primordial do desaparecimento da arte congolesa à falência da estrutura tradicional nativa (com a consequente rejeição das técnicas e valores antigos) ao receberem os congoleses o impacto da colonização. A arte no Congo contribuia para o funcionamento adequado das técnicas mágico-religiosas, necessárias ao controle do mundo exercido por sociedades de agricultores ou caçadores. Quando a antiga organização sócio-econômica desapareceu e deu-se o engajamento do congoles como mão de obra para o trabalho das minas ou fazendas e ocupações urbanas, as atividades artísticas tradicionais perderam a significação dentro do novo contexto (Balandier, G., 1951, pp. 61-65).

Considerando o caso dos Bamiléké, grupo étnico do Camarão, Balandier afirma que na África entre aqueles povos que teriam sofrido a pressão colonizadora com menor intensidade é possível ainda encontrar a prática duma arte florescente, autêntica e vital (Balandier, G., 1957, pp. 130-132).

Tais idéias encontram confirmação nos dados coligidos por Raymond Lecoq. Este, no seu livro sobre a arte dos Bamiléké (Lecoq, R., 1953) apresenta um repertório de todas as suas ricas e inúmeras modalidades de artesanatos, material que foi registrado e estudado a partir de 1945, quando lá foi trabalhar como funcionário do governo francês. E num artigo sobre os Bamum, também do Camarão, Lecoq fala da evolução que se processou na arte, sem perda de vitalidade e qualidade, desde fins do século XIX. Contribuiu para tal progresso uma figura importante pelas inovações que introduziu em diversos aspectos da vida Bamum (o religioso, o político e o artístico), o sultão N'joya. Também outro camerunês, Moisé Yeiap, muito incrementou as artes (Lecoq, R., 1951, pp. 175-181). E Claude Tardits refere-se a uma nova modalidade artística, os painéis em madeira esculpida dos Bamoun, estimulada em parte por N'joya (Tardits, C., 1962, pp. 249-260).

Entretanto, de acordo com todos os dados apresentados pelos dois autores, parece-nos que as mudanças se processaram de modo congruente

e não antagônico com as formas anteriores.

Marcel Griaule, estudando as atividades artísticas na África Ocidental (especialmente entre os Dogon), pensa que a colonização trouxe a irremediável decadência das artes tradicionais. Entre outros fatores (como a influência de religiões estranhas) teriam sido nocivas tanto as modificações na vida econômica do grupo como a ação administrativa, esta exercendo-se através do estabelecimento do impôsto e do serviço militar. O artesão passou a empregar o seu tempo em atividades mais com pensadoras que lhe permitissem pagar o impôsto, deixando de se dedicar com cuidado anterior ao fabrico de estatuetas e máscaras. E o jovem soldado, após ter completado o seu tempo de serviço militar, voltava com idéias novas e tendendo a desvalorizar a cultura tradicional e os padrões artísticos do grupo (Griaule, M., 1947, pp. 109-110).

Denise Paulme pensa que a ocupação da África pelas potências ocidentais resultou no estabelecimento da paz. Entretanto, mesmo indicando este aspecto que lhe parece benéfico da colonização, reconhece que ela possibilitou a decadência das artes tradicionais, e que as formas novas influenciadas pela Europa são inferiores às antigas. Julga que o intento de vender para os turistas despojou as produções do artista africano de conteúdo afetivo, acarretando a sua degeneração (Paulme, D., 1956, p. 115).

Ora, em quase todas as ex-colônias da África provavelmente se exerceu a ação governamental ou privada com a finalidade de promover a prática dos artesanatos artísticos, - seja através das instituições oficiais de que fala Paulme (op.cit., p. 115), ou seja por meio dos centros de ensino no Congo Belga referidos por Balandier (1951, p. 63).

Tomando em consideração estas informações várias parece-nos que a ação administrativa colonial não foi suficiente para impedir o desaparecimento das artes tradicionais ou para estimular novas atividades artísticas com qualidade igual à das antigas. E também estes dados levam-nos a concluir que a abertura de um mercado para as artes "exóticas" nem sempre promove uma apreciável e autêntica evolução artística, como espera o otimismo de Raymond Firth.

Aparentemente novas formas autênticas de arte africana não parecem ter eclodido até agora, apesar da independência política que conseguiram obter as antigas colônias. Tal deve ocorrer porque ainda não se extinguiu de fato o colonialismo na África; ele tem continuado através da atuação das novas elites africanas, vinculadas às antigas Metrópoles colonialistas e a estas realizando política favorável. A esta situação refere-se Clarival do Prado Valladares, em seus comentários sobre o I Festival Mundial de Artes Negras, de Dakar, realizado em abril de

1966 (Valladares, C. do Prado, 1966, pp. 3-13). O caráter atual do movimento de Negritude (2) seria o de uma arma à disposição dessas elites para melhor poderem manobrar as massas e assim se perpetuarem no poder.

No Festival, observou Clarival Valladares a pobreza artística das mais recentes obras de arte, fossem as que pretendiam continuar as tradições africanas, ou aquelas que se enquadravam como produções eruditas. As primeiras, feitas para o mercado turístico, ressentiam-se da falta de genuinidade e mostravam a acomodação entre um falso tradicionalismo e o gosto dos compradores. Na segunda categoria, encontravam-se trabalhos de "arte oficial", de cunho acadêmico, retratos ou estátuas de personalidades governamentais. Apareceram também os trabalhos de "arte moderna", desprovidos de originalidade, limitando-se à imitação de técnicas e processos europeus.

Apresenta-se-nos agora o problema de conhecermos quais as condições que possivelmente favoreceriam o desenvolvimento das atividades artísticas entre os povos rústicos em contato com as sociedades ocidentais.

Vimos que no Camarão as inovações artísticas de caráter favorável se realizaram em sociedades que permaneceram relativamente livres da ação colonialista. No caso específico dos Bamoun, a mudança foi orientada internamente, estimulada por indivíduos de prestígio pertencentes ao próprio grupo; e é verossímil que a influência externa, europeia, tenha sido filtrada através da ação destas personalidades.

Quando N'joya fez construir seu novo palácio, em parte dentro de um esquema arquitetônico europeu, teria sugerido aos artistas que executassem painéis em que a escultura tomou um caráter novo.

Os artistas dos painéis (hoje feitos em grande parte para a clientela europeia), nos primeiros trinta anos deste século em sua temática mantinham-se fiéis não apenas a assuntos relacionados à vida Bamoun, mas também percebe-se nêles um saudosismo do passado pré-colonial, pois documentam ocorrências das antigas cidades (Tardits, C., 1962, pp. 249-260).

Parece-nos, porém, que foi de importância decisiva para evitar a descaracterização das artes Bamiléké e Bamoun, não tanto a ocorrência de tentativas isoladas de revitalizá-las ou de nelas introduzir modificações que fossem congruentes com a tradição, como, principalmente, o fato apontado por Balandier, de que no Camerum a colonização não teve um impacto de intensidade igual àquele experimentado por outros povos africanos.

Consideremos agora a opinião de alguns educadores de países onde

há massas ponderáveis - as quais não participam inteiramente da cultura das sociedades industrializadas - sobre a ação administrativa de estímulo às atividades artísticas..

Dizem Mahmoud Y. El-Bassiouny (1954, pp. 114-116) e M. Sayed El-Gharabli (1954, pp. 79-81) que no Egito a arte moderna, erudita, não tem originalidade, limitando-se à imitação dos modelos europeus. Julgam que é necessária uma política de estímulo ao interesse pelas formas tradicionais e populares de arte. A cópia pura e simples das formas tradicionais não é considerada, porém, uma solução satisfatória: "Este é um problema capital para a educação artística moderna. Nem é lógico rejeitar a tradição, e nem limitar-se a produzir réplicas das obras tradicionais. O que importa, é recorrer à tradição onde e quando isto for necessário, e saber daí extrair os elementos de uma resposta aos problemas que se apresentam ao estudante" (El-Bassiouny, M.Y., op.cit., p. 115).

Vitor M. Reyes (1954, pp. 121-122) conta que no México o movimento artístico de 1922 inspirou a renovação do ensino de arte. No ensino elementar foi despertado o interesse pelas formas tradicionais, próprias da arte pré-colombiana e das culturas indígenas atuais. Uma preocupação dos educadores mexicanos era a preservação destas formas tradicionais, ameaçadas de desaparecimento pela produção industrial. No México não só se procurou conservá-las, como também se tentou dar ao indígena uma educação artística, no sentido de aprendizado técnico e contato com formas diversas de arte. Considera V.M.Reyes necessário que a comunidade indígena seja incentivada a um aperfeiçoamento dos seus padrões técnicos de produção, isto visando a uma melhoria na vida dos produtores.

DeWitt Peters (1954, pp. 119-120) vê na pintura erudita e de vanguarda no Haiti, a mesma falta de originalidade de que se ressentem as manifestações similares no Egito. Julga também importante a valorização das tradições populares, no Haiti em grande parte oriundas de uma visão do mundo permeada pela influência do "vaudou". Com a fundação de um centro de arte em 1944, deu-se aos artistas populares, que pertencem às classes mais pobres, a oportunidade de se expressarem e de venderem seus trabalhos.

Todos estes autores acreditam num revigoramento das atividades artísticas pela volta às fontes tradicionais, indígenas ou populares. As contribuições estranhas devem estar inseridas num esquema geral, elaborado dentro de um espírito de respeito às tradições nacionais.

A necessidade universal de identificação com a classe considerada superior ou com o grupo étnico e cultural dominante expressa através da

adoção de comportamentos, de indumentária e de instrumental novos, que assumem o caráter de marcas sociais desejáveis, - presentes em grupos humanos integrantes de sociedades distantes no espaço e no tempo e de estrutura social diferente - pode ser, naturalmente, também observada em sociedades indígenas do Brasil, como grupos dominados que são.

No Brasil, R. Cardoso de Oliveira propõe a aceitação do conceito de "colonialismo interno" para compreensão mais acurada das relações do índio com a nossa sociedade, que aquela que podiam fornecer até então os pontos de vista tradicionais em Antropologia (Oliveira, R.C.de, 1966, pp. 105-112). Dentro deste novo esquema teórico de explicação, o índio, - quando sobrevive ao impacto inicial do convívio com a "civilização" - é o colonizado defrontando uma sociedade à qual se incorpora em situação sempre desvantajosa, moral e materialmente. Diz Roberto Cardoso que "... a sobrevivência de algumas sociedades tribais, se bem que descaracterizadas, não é suficiente para esconder o sentido destruidor do contato. Em última análise, são os membros dessa sociedade que se acomodam num sistema social que os aliena" (Oliveira, R.C.de, 1964, p. 27).

Num país como o nosso seriam "colonizadas" as camadas sociais mais pobres, o camponês e o índio: "... relações coloniais se estabeleciam entre segmentos nacionais (cidade - campo, fazendeiros - peões, seringalistas - seringueiros, etc.) e entre estes e as populações tribais" (Oliveira, R.C.de, 1966, p. 111).

A atitude do negro de Brazzaville, que se sente inferiorizado diante do branco e deste procura imitar os costumes, tem motivações da mesma natureza que aquelas determinantes de certas manifestações do "caboclismo" do índio Tukúna do Alto Amazonas, espoliado em seu trabalho e vítima das pressões dos grandes seringalistas da região, - e um de seus componentes é o afã em identificar-se como civilizado, através da adoção não só da indumentária e da língua "civilizadas" como do desempenho de vários papéis como os de "capitão" (um intermediário entre o branco e o índio, como o "capitão de cristão" dos Karajá), "crente" (protestante), "eleitor" e "reservista", etc. Diz Roberto Cardoso: "O caboclo - na área tomada para investigação - é o Tukúna transfigurado pelo contato com o branco. Ele se diferencia dos grupos tribais do Javari, porquanto se constitui para o branco numa população indígena pacífica, "desmoralizada", atada às formas de trabalho impostas pela civilização, e extremamente dependente do comércio regional" (Oliveira, R.C.de, 1964, p. 80).

As motivações psicológicas que se expressam através do "caboclismo" constituem uma antítese daquelas que animam o movimento da Negritude, conforme faz notar R.C.de Oliveira: "... Enquanto a negritu-

de corresponde a uma tomada de consciência do negro como tal (de seus direitos, de sua luta) o caboclismo expressa o escamoteamento dessa consciência, isto é, da luta, da busca de sua autodeterminação" (R.C. de Oliveira, 1964, 92).

Também entre os Karajá pudemos observar certos comportamentos que apresentam similaridades com as atitudes que caracterizam o caboclismo Tukúna. Embora até agora o índio Karajá não tenha chegado a suportar em grau idêntico ao Tukúna a exploração econômica (neste último caso, particularmente intensa e alienadora, conforme podemos avaliar através do trabalho de R.C. de Oliveira), - o grupo Karajá está incluído entre aqueles que, através de contato muito antigo com a sociedade brasileira, adquiriram necessidades novas como o uso de roupas e de instrumentos manufaturados pela nossa indústria.

Assim se refere D.Ribeiro a tais necessidades, e aos resultados do empenho do índio em satisfazê-las: "Como é óbvio, estas necessidades variam segundo o grau de aculturação da tribo. São maiores para os Karajá, os Terêna, os Kaiwá, que contam séculos de convívio com a sociedade brasileira ... O preço da satisfação das novas necessidades que criamos para os índios é sua submissão final ao nosso sistema de produção (Ribeiro, D., 1962, p. 124).

A situação dos Karajá é comparável à dos índios Tenetehára em 1941, pois nesta época, segundo Wagley e Galvão, tinham uma agricultura de consumo e venda: sendo o Tenetehára um grupo agricultor, produziam excedentes de farinha de mandioca para venda, além de negociarem também peles de animais, óleo de babaçu, e outros produtos (Wagley, C. e Galvão, E., 1961, pp. 45-70). O Karajá, por sua vez, vende o excedente de pesca à população regional, e comercia em pequena escala com peles de animais; e o fabrico de objetos artesanais representa para ele uma apreciável fonte de renda. Na época de estiagem o Karajá aluga o seu trabalho aos "mariscadores", empreiteiros da pesca do pirarucu.

Ao realizar trocas com os negociantes locais e com os que visitam a região, os Karajá são geralmente prejudicados; o mesmo ocorre quando se trata de receber remuneração pelo trabalho prestado ao "mariscador". Os Karajá de S.Isabel têm consciência de que são explorados, mas a isto se submetem, já que este é o único meio que se lhes apresenta de obterem os produtos da nossa indústria.

Os Karajá, como vimos, não parecem dispostos a aceitar os nossos valores éticos, e de nossa cultura prefeririam adotar apenas os aspectos tecnológicos que promovessem a melhoria de seu padrão de vida. Já os valores artísticos são os mais fáceis de serem modificados e os mais rapidamente atingidos, porquanto se expressam através de elementos da cultura material.

Ao lado de um certo conservadorismo Karajá quanto a alguns aspectos de sua cultura, expressos nos produtos artísticos, desenvolve-se nas gerações mais novas uma tendência ao afastamento dos antigos valores estéticos e adoção dos novos e estranhos. Tal atitude é mais evidente em Fontoura, onde os missionários protestantes intentam convencer os jovens a abandonarem a pintura corporal, além de outras manifestações típicas da cultura Karajá, mas ela também existe em S. Isabel sob a forma de revolta contra a identificação do Karajá com o índio exótico, objetivada na conduta de alguns dos rapazes mais velhos da comunidade. A pintura de corpo era menos frequente e menos variada na aldeia de Fontoura que na de S. Isabel em 1959. Nesta última o índio é levado a conservar uma aparência para nós mais exótica, e para a sociedade indígena mais de acordo com as suas tradições. Como já vimos, isto se deve ao tipo especial de relações que ali o índio estabelece com a sociedade brasileira (Cap. I).

Um aspecto da arte deste povo que se manteve até agora livre das influências estranhas e que apresenta grande riqueza e variedade é justamente o que concerne ao desenho ornamental, aplicado ao corpo humano, às figuras de cerâmica e madeira, e aos diversos produtos artesanais. Isto não quer dizer que ele guarde por muito tempo a sua alta qualidade e o seu caráter tradicional, principalmente quanto à sua aplicação ao corpo humano. Darcy Ribeiro faz notar, a propósito da arte plumária dos Urubus-Kaapor: "A experiência nos ensina que os adórnos de penas tanto quanto a pintura de corpo e a tatuagem, desaparecem inexoravelmente ao impacto de nossa sociedade" (Ribeiro, D. e Berta G., 1957, p. 81).

Observamos em S. Isabel durante uma festa de casamento que nem toda a gente da aldeia apresentava ornamentação adequada e completa, embora o acontecimento interessasse fortemente aos Karajá. Devido à presença de estranhos ao grupo, nesta como em outras ocasiões, motivadas pelo desejo de não ferir a etiqueta civilizada, diversas mulheres exibiam mistura às vezes ridícula de nossa indumentária e adornos indígenas (Cap. IV).

Pudemos constatar que os Karajá mais facilmente aceitam padrões estranhos quando provêm do grupo dominante do que os originários de grupos indígenas em situação idêntica à deles quanto às relações assimétricas com a sociedade nacional. Assim, julgaram ridículos os modos de se adornarem os Kayapó e Ipuriná, os quais refletem padrões estéticos diversos daqueles próprios aos Karajá (Cap. VI).

L. de Castro Faria fala, em um de seus trabalhos sobre a cerâmica dos Karajá, da procura renovadora de novos padrões estéticos e de sua integração aos antigos (Castro Faria, L. de, 1959, p. 14), e prefigura

uma fase em que se universalizem e unifiquem os elementos estéticos fundamentais, que expressam os novos e os antigos valores. Mas Castro Faria deve ter considerado nesta ocasião especificamente o aspecto interno da evolução estilística, a qual com muita probabilidade conduziria a tal universalização dos padrões estéticos — podendo constituir-se e fixar-se então elementos formais que caracterizariam uma terceira fase na arte Karajá, a menos que quaisquer circunstâncias históricas desfavoráveis pudessem impedir o seu desenvolvimento.

Hauser, fazendo a crítica do historicismo e das tendências organizistas em estética, e detendo-se na análise das teorias de Wölfflin, reconhece até certo ponto a validade da sua concepção de um desenvolvimento imanente das formas artísticas; entretanto sem ter a posição rígida do segundo, sem negligenciar fatores externos (psicológicos e sociológicos) que influenciam e modificam a dinâmica própria dos estilos. Pensa Hauser que a quebra de determinada tradição estilística, provocada por fatores externos, não significa necessariamente uma decadência, como julga Wölfflin que devia ocorrer quando o curso "natural" da evolução interna é interrompido. As interrupções, mudanças e rupturas de tradição seriam muito mais frequentes do que depreendem Wölfflin, Riegl e outros, e não ocorreria nunca um desenvolvimento linearmente uniforme e coerente tal o formulado pelos representantes da escola científica (Hauser, A., 1961, pp. 165-190; Gilbert, K. e Khun, H., 1954, pp. 524-549).

Vemos, no caso da arte Karajá, que a ação de fatores externos — não só estranhos à dinâmica interna do estilo antigo, mas ainda à própria cultura indígena — não trouxeram uma decadência imediata, mas antes sobreveio um enriquecimento em vários aspectos desta arte. Parece-nos que não é a mudança em si mesma que pode provocar a perda de valor, mas antes as circunstâncias específicas em que se dá a adoção de novas formas artísticas.

Hauser nega, porém, que as condições sociais possam determinar a qualidade das obras de arte, ao tratar das limitações da sociologia da arte: "Além dos limites externos, a sociologia da arte tem também determinados limites internos. Toda arte está condicionada socialmente, porém não tudo na arte é definível socialmente. Não o é, sobretudo, a qualidade artística, porque esta não possui nenhum equivalente sociológico. As mesmas condições sociais podem produzir obras valiosas e obras completamente desprovidas de valor, obras que não têm de comum entre si senão tendências artísticas mais ou menos importantes" (Hauser, A., op. cit., p. 27).

Segundo Hauser, não passa de uma ilusão a idéia de que possam coincidir a justiça social com o florescimento da arte, e a autenticidade do artista com a qualidade de sua produção. Lembra que em períodos de tirania, "no Antigo Oriente ou na Idade Média, o mais terrível des-

potismo e a mais intolerante ditadura espiritual", não impediram que surgissem obras de arte de incontestável qualidade (Hauser, A., op.cit., pp. 27-29 e 494-495).

Se ao tomarmos grandes períodos históricos os dados parecem confirmar as idéias de Hauser, é provável que o estudo particularizado de certos momentos na história das formas artísticas possa indicar que algumas vezes as circunstâncias sociais - além de impedir ou ao contrário favorecer o desenvolvimento de certas tendências - podem também influenciar quanto à qualidade da produção artística; e exercerem pelo menos uma ação negativa, no sentido de não proverem estímulo para uma produção de nível elevado. O próprio Hauser, ao tratar da arte de massas de nosso tempo, mostra que a sua falta de qualidade é condicionada pelas situação social: seriam causas importantes disso a democratização da arte e da cultura e o caráter de mercadoria que passaram a ter os produtos artísticos (Hauser, A., op.cit., pp. 430-443). Não concordamos entretanto com Hauser, quando diz que a ampliação do público deve trazer invariavelmente uma queda de qualidade. Em condições especialmente opressivas, em que a liberdade do artista seja completamente tolhida, em que ele tenha de se submeter ao trabalho compulsório conforme ocorreu muitas vezes na África, quando não lhe resta nenhum tempo de lazer para dedicar-se a uma atividade artística, enfim, quando está consumada a desmoralização dos valores culturais de que era um tradutor e ainda não teve o seu povo o tempo e a oportunidade de reformular os valores antigos ou de elaborar novos valores, é evidente que uma arte nacional ou popular não pode ter vitalidade, embora possam surgir artistas isolados cujo trabalho apresente interesse; podendo êles ser porta-vozes das reivindicações de seu povo ou grupo social específico, ou tendo como alternativas o cultivo da "arte pela arte" ou o de uma expressão utópica e voltada para um futuro desejável, ou ainda de uma arte saudosista que faz a apologia do passado, como ocorreu no caso particular dos escultores Bamoun de painéis de madeira.

Conforme já discutimos antes, o indígena brasileiro está igualmente submetido à situação de colonização, e às consequências culturais de la decorrentes; portanto, parece-nos provável que assim como desapareceram ou se descharacterizaram muitas outras artes indígenas no Brasil, também possa estar ameaçada a Karajá de perda de qualidade e de seu caráter singular.

Castro Faria constata ainda que: "As transformações profundas que se processam no nível das formas não atingiram ainda os valores essenciais dessa arte tribal" (Castro Faria, L.de, 1959, p. 14).

Entre as características da atual cerâmica que permitem nela vermos até agora impressa a marca do espírito tradicional, de um "caráter

nacional Karajá", enfim dos valores estéticos essenciais do grupo, encontra-se, além da temática inspirada na vida e valores tribais, certos aspectos formais de que já falamos antes: a decoração das figuri-nhas com padrões típicos da pintura corporal Karajá, e o gosto pelas formas gordas (contudo, atenuadas se as compararmos às figuras antigas) (Cap. III).

Não podemos, entretanto, considerar a arte cerâmica dos Karajá em sua forma atual, inteira e autênticamente representativa do sistema cultural Karajá, apesar do interesse estético nela encontrado, - por quanto as mudanças estilísticas e técnicas foram orientadas de acordo com o interesse em satisfazer ao cliente "civilizado", e mesmo porque certos traços próprios da cultura indígena só puderam se perpetuar na cerâmica em parte porque foram aceitos pelos compradores civilizados. A mudança na arte Karajá tem, portanto, uma significação diferente daquela que ocorreu entre os Bamoun, orientada por elementos do próprio grupo.

O Karajá apresenta, contudo, uma certa resistência ao abandono de seus padrões. Explica-se em grande parte que a cerâmica não se tenha ainda descaracterizado, e a presença nas figuras modernas de elementos tradicionais, entre outras razões porque é forte nos Karajá a consciência da exploração de que vêm sendo vítimas; esta consciência é partilhada por todos os membros do grupo e inculcada às crianças, fato a que já nos referimos antes (Cap. I e IV). Isto explica a atitude compensatória de orgulho dos Karajá em relação à especificidade de suas produções artísticas, valorizadas pela "gente de fora" e fator de singularização dos Karajá entre a população regional, que não pratica atividades desta natureza. Um fator importante para que se mantivessem na cerâmica certos traços tradicionais, como a pintura corporal, foi a aceitação destes pelo público de compradores, pois, conforme já dissemos (Cap. III e V), foi no nível do estilo de representação - que passou a ter um caráter mais realista - que a interferência estranha se fez mais fortemente sentir. Quanto à temática, o comprador valoriza o exotismo das peças que documentam a vida tribal, e a sua interferência se exerce apenas no sentido de selecionar dentro da temática geral, inspirada na vida Karajá, certos assuntos que no momento lhe parecem mais atraentes, antes que em propor à artista novos assuntos.

Encontramos nos Karajá um grande apego à idéia de que o seu passado foi glorioso e próspero, em contraste com a situação atual. E assim como aqueles artistas do Camerum, a que se refere Tardits, procuravam preservar em seus painéis um esplendor passado, a ceramista Karajá às vezes explica certos aspectos de seu trabalho como alusivos ao tempo dos "Kanamahadô", a gente antiga (Cap. III). Quanto à escolha de assuntos, omitem-se os aspectos negativos da vida do grupo, fazendo-se ao

contrário a restituição, através da arte, de uma abundância que não existe mais - para o que chama a atenção D.Ribeiro (1957, S.R.D.) e conforme já tratamos anteriormente.

Não encontramos na arte Karajá a expressão de um protesto contra o grupo dominante. Uma só ocorrência, aliás pouco significativa, foi a explicação dada sobre uma figura esférica de cerâmica, possivelmente de intenção caricatural, que representaria um "torí", cristão. (As figuras esféricas são consideradas geralmente como representações de Kboi, personagem mítico de grande barriga).

Se não encontramos um protesto na arte Karajá, por outro lado na conduta do índio não se percebe algo semelhante ao "sentimento de lealdade para com o mestre europeu", que julgou Firth ter encontrado entre os artistas africanos. Os Karajá não se julgam moralmente obrigados à gratidão para com os diversos agentes da sociedade nacional que têm conhecido, mesmo que sejam funcionários do SPI, professores ou quaisquer executores da política oficial de assistência ao indígena. Ao contrário, uma hipotética lealdade dos Karajá para com os "civilizados" é incompatível com a consciência que têm os primeiros da sua condição desvantajosa diante dos últimos, noção que se tem perpetuado na memória tribal, que recorda ainda a dura punição inflingida pelos "civilizados" aos matadores do coronel Basílio, em tempos ainda recentes; e em tempos mais remotos, as lutas com os "torí" que cortavam a cabeça dos Karajá (Ver Cap. I).

É possível entretanto que ocorra uma saturação do mercado aberto à cerâmica "exótica" dos Karajá, demasiado conhecida e facilmente encontrada em aeroportos e lojas citadinas, a menos que as artesãs dêem um novo caráter às figurinhas, capaz de despertar um renovado interesse por parte do público consumidor, como aconteceu quanto à mudança antes ocorrida, quando passaram a fazer as figuras modernas. No caso da saturação do mercado, pode a falta de estímulo econômico acarretar o abandono da cerâmica.

A renovação artística não atingiria ainda os outros núcleos Karajá do Araguaia até 1959, a não ser de modo incipiente: nos aldeamentos de Fontoura e Mato Verde havia algumas figuras cozidas e rudemente feitas, em que as ceramistas tentavam aproximar-se do modelo de S.Isabel. Não negamos que possam as mulheres de outras aldeias vir a adotar inteiramente o novo padrão, que já lhes parece superior ao antigo; mas a forma moderna só poderá se desenvolver amplamente no Araguaia se continuar a existir um mercado compensador para as figurinhas.

A renovação estilística atingiu apenas superficialmente outras modalidades da arte figurativa, entre as quais o fabrico das bonecas de

madeira, material muito menos suscetível que a argila de ser dominado pelo artesão. Este mantém nas figuras de madeira o aspecto rígido, cilíndrico ou retangular, do bloco onde são talhadas. Apenas se acrescentaram às figuras, braços de morfologia retangular e sem movimentação, o que não transforma de modo essencial o modelo antigo.

As figuras humanas em cera negra constituem formas de transição entre o velho e o novo estilo. Embora apresentem por vezes uma anatomia naturalista que as aproxima das atuais "litxokô", não têm movimentação e os artesãos as constroem separadamente, embora com freqüência sejam elas apresentadas aos pares, constituídos de um homem e uma mulher. Os grupos cênicos estão ausentes e as figuras são sempre modeladas de pé, exceto quando se trata da representação do jovem iniciado ao "Aruanã", cuja imagem apresenta-se sentada sobre uma miniatura do banco ceremonial.

Até muito recentemente era considerada a modelagem em cera como trabalho próprio só do homem, mas hoje é também feita pelas mulheres. Como foi na cerâmica, arte feminina, que se processou a mudança estilística, e como as artesãs Karajá só há pouco fazem estas figuras de cera, não houve ainda tempo suficiente para que elas pudessem desenvolver no novo material as mesmas características que imprimem às modernas figurinhas de barro cozido. Estas figuras de cera foram coletadas e vistas apenas em S. Isabel, com exceção de uma tóscas e rígida peça encontrada na aldeia de Barra do Tapirapé. Aliás, nas outras aldeias Karajá que não a de S. Isabel notamos a ausência ou escassões de objetos artísticos.

Quanto às outras produções artesanais que não a de estatuetas, estão ausentes inovações importantes ou melhorias técnicas. Podemos mesmo considerar, dentro de uma perspectiva impressionista (já que não estudamos sistematicamente estas modalidades de artesanato), que tendem a perder a qualidade. As armas Karajá, por exemplo, que se incluem nas coleções mais antigas do Museu Nacional, apresentam manufatura superior às que pudemos ver no campo em 1957 e 1959.

Um perigo que apresenta a produção para venda, é a tendência a repetir fórmulas aceitas mecânicamente, o que dá aos objetos de arte uma uniformidade esclerosada, esta acrescida ainda pela necessidade de produzir cada vez mais depressa e em maior quantidade. Contribui também negativamente a diminuição do tempo de lazer. Ora, a mulher Karajá, além de ocupar-se com a cerâmica e tarefas domésticas, hoje trata em pequena escala do fabrico de algumas modalidades artesanais, antes especialidades masculinas. Ela agora esculpe as figuras de madeira e cera (feitas ainda pelos homens) e auxilia os parentes masculinos na ornamentação de armas, além de confeccionar peças plumárias de menor importância que o "lahetô", o grande diadema ou sol, em 1959-60 apenas

feito pelos homens. Com o engajamento possivelmente cada vez maior dês tes em novas tarefas que lhes serão impostas através de uma provável in tensificação do convívio do grupo com a sociedade nacional, e a conse quente diminuição de seu tempo de lazer, é possível que abandonem o fa brico dos artesanatos considerados masculinos, que em maior escala pas sarão a ser praticados pelas mulheres. Outra possibilidade é a de ho- mens e mulheres se empenharem num sistema de produção artesanal inten- siva, apressada, visando a atender simultaneamente às diversas tarefas que lhes parecerem lucrativas. Qualquer destas alternativas pode oca- sionar a decadência dos artesanatos em geral, bem como da cerâmica fe- minina.

Quanto às artes masculinas, notamos em S. Isabel uma tendência ní- tida ao descaso na sua execução no caso específico das indumentárias de dança. Em 1959-60, quando se realizou a festa da Casa Grande, os capa cetes das roupas de dança não apresentavam os belos e tradicionais mo- saicos de penas (obtidas pelos Karajá com certa dificuldade, através da caça de aves ou de compra a outros indivíduos do grupo). A confecção dos mosaicos exige certa soma de tempo e trabalho, e habilidade na mon- tagem. Foram em 1959 utilizadas em seu lugar fazendas compradas aos ne gociantes de S. Félix, o que se deveu não só à facilidade de obtenção do novo material, mas também a que os panos coloridos eram considerados belos.

Isto permite-nos concluir que nem mesmo as grandes festas religio- sas que reunem as populações de mais de uma aldeia constituem estímulo suficiente para o enriquecimento artístico e a manutenção de um alto pa- drão de qualidade. Estas festas podem desempenhar ainda por muito tem- po a sua função enculturativa e de promoção da solidariedade tribal en- tre os Karajá, sem que por isto os seus aspectos propriamente artísti- cos continuem a merecer atenção especial.

Julgamos que até a mais inteligente e dedicada ação protecionista seria ineficaz para fazer com que se detivesse a arte Karajá em formas tradicionais já superadas, que não satisfizessem mais ao gosto do públí- co indígena. É ao desejo de conservar artificialmente as culturas in- dígenas que Darcy Ribeiro caracteriza com acerto como atitude utópica: "A atitude romântica, preservacionista, reconhecendo embora a especifi- cidade do problema indígena, exige um estatuto próprio para o índio, que o coloque à margem da sociedade nacional, em condições de estufa impossível de manter, inclusive porque os próprios índios contra elas se rebelariam" (Ribeiro, D., 1962, pp. 139-140).

Balandier não acredita, no caso da arte africana, que se restabe- leça um equilíbrio entre os valores tradicionais e os novos, possibili- tando a sobrevivência dos primeiros: as formas de arte futuras não par-

tilhariam um sentido comum com as da antiga tradição. E quanto a formas novas, não alienadas, estas se tornariam possíveis somente quando o africano fosse liberado da situação colonial: "... O que não quer dizer que o mundo negro não contribuirá mais com a sua parte de criações artísticas. Ele será capaz disso quando o Ocidente lhe permitir a geração desta nova civilização africana que se elaborou lentamente no decorrer da primeira metade do século" (Balandier, G., 1951, p. 71).

Aceitando a tese de Balandier, pensamos que só uma mudança estrutural de nossa sociedade — que proporcionasse não só ao índio como ao trabalhador rural no Brasil a liberação das contingências da situação colonial que vivem — poderia criar as condições necessárias para que surjam novas e autênticas formas de arte e cultura, populares e indígenas. As mesmas que, conforme lembra Francastel, faltavam ao operário francês do século XIX: "uma cultura nova para seu uso e de acordo com o trabalho de seus braços".

Notas:

(1) - Há situações históricas em que não ocorre tal tipo de atitude para com a classe ou grupo dominante: quando a luta entre esta e os outros grupos sociais é particularmente acirrada. Neste caso, entra em ação o que Plekhanov chama de tendência à contradição (Plekhanov, G., 1965, pp. 13-15). Plekhanov refere-se à origem social da "comédia lacrimosa" do século XVIII na França, prestigiada pela burguesia que via nela um seu retrato, em que as virtudes desta classe eram louvadas, e contrastavam com a dissolução moral dos costumes aristocráticos. A aristocracia continuava a prestigiar a tragédia clássica, em que os personagens eram nobres, reis, príncipes. O pintor que melhor satisfazia ao gosto aristocrático da classe ainda no poder, mas já em declínio, era Boucher; execrado pelos ideólogos burgueses como Diderot; e a burguesia valorizava Greuze, cujos moralizantes quadros de gênero tinham a mesma significação social nas artes plásticas que a "comédia lacrimosa" na literatura dramática (Plekhanov, G., 1949, pp. 169-194).

(2) - O agravamento das contradições entre colonizados e colonizadores é um dos fatores que possibilitou a eclosão de um movimento literário como o da Negritude, explicado por Sartre em seu "Orfeu Negro". Liderado por intelectuais africanos e antilhanos, teve um nítido caráter de protesto contra a cultura do grupo dominante, e a intenção iconoclasta de demolir os valores do mundo branco em todos os seus aspectos, mesmo o científico e o técnico: "Esta altaiva reivindicação da não-tecnicidade inverte a situação: o que poderia passar por uma falta torna-se uma fonte positiva de riqueza. A relação técnica com a Natureza a revela como uma quantidade pura, inércia, exterioridade: ela morre. Por sua altaiva recusa de ser "homo-faber", o negro lhe dá vida" (Sartre, J.P., 1960, p. 132).

Embora lhe pareça que a Negritude é uma noção provisória, etapa do nacionalismo negro destinada à superação por formas mais lúcidas, e faça a crítica do conceito conforme foi utilizado por Senghor, Alan Albert reconhece no movimento o valor de prover ao Negro, cidadão do Terceiro Mundo, com uma consciência coletiva diversa daquela que o mundo branco lhe proporcionara, inculcando-lhe o desprezo de si próprio e dos valores culturais africanos: "... é preciso admitir que é um dos esforços mais corajosos e admiráveis que jamais foram feitos para dar a um povo uma imagem de si coletiva que rompe com os velhos estereótipos pejorativos" (Albert, A., 1962, p. 94).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERT, ALAN

1962 - "A Propos de "Study in Brown" - pp. 81-99
In: *Présence Africaine*
Nouvelle Série Trimestrielle - 4º trimestre

AUDRIN, FREI JOSÉ M.

1931 - Carta Enviada ao sr. José Matos, Serventuário do SPI em Goiás.
Arquivada na Divisão de Antropologia do Museu Nacional.

AURELI, WILLY

s/data - "Bandeirantes d'Oeste"
Edit. Universitária Ltda - São Paulo

BALANDIER, GEORGES

1951 - "Les Conditions Sociologiques de l'Art Noir" - pp. 58-71
In: *L'Art Nègre*
Ed. *Présence Africaine* - 10-11

1957 - "Arts Perdus" - pp. 109-143
In: *Afrique Ambiguë*
Librairie Plon

BALDUS, H.

1937 - "Ensaios de Etnologia Brasileira"
Ed. Brasiliiana, vol. 101 - São Paulo

1948 - "Tribos da Bacia do Araguaia e o Serviço de Proteção aos
Índios"
In: *Revista do Museu Paulista - Nova Série* - vol. II -
pp. 137-168

1954 - "Bibliografia Crítica da Etnologia Brasileira"
Ed. Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo -
Serviço de Comemorações Culturais

BASTIDE, ROGER

1948 - "Arte y Sociedad"
Ed. Fondo de Cultura Económica - México-Buenos Aires

BOAS, FRANZ

1947 - "Arte Primitivo"
Ed. Fondo de Cultura Económica - México-Buenos Aires

CASTELNAU, FRANCIS DE

1850-1851 - "Expédition dans les Parties Centrales de l'Amérique
du Sud, de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para - His-
toire du Voyage." - 6 tomos - Paris

CASTRO FARIA, L. DE

1952 - "Figurines en Argile faites par les Indiens Karajá du Rio
Araguaia"
In: *Actes du IV^e Congrès International des Sciences Anthropo-
logiques et Etnologiques, Vienne. Tome II* - pp. 370-375

1959 - "A Figura Humana na Arte dos Índios Karajá"
Museu Nacional - Rio de Janeiro

- COUDREAU, HENRI
 1897 - "Voyage au Tocantins-Araguaya"
 Paris
- COUTO DE MAGALHÃES, JOSÉ VIEIRA
 1863 - "Viagem ao Araguaia"
 Ed. Tipografia Provincial de Goiás
- 1876 - "O Selvagem"
 Tipografia da Reforma - Rio de Janeiro
- DeWitt, PETERS
 1954 - "L'Art et les Rites" - pp. 119-120
 In: Art et Education - Lausanne
- DIETSCHY, HANS
 1960 - "Le système de Parenté et la Structure Sociale des Indiens Caraja" - Communication présentée au 6º Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques - Paris
- 1960 - "Notes a Propos des Danses des Caraja" - "Pas de deux, Amitié Formelle et Prohibition de l'Inceste"
 In: Bulletin de la Société Suisse des Américanistes
 Mars 1960 - XIème année - n° 19
- EHRENREICH, PAUL
 1948 - "Contribuições para a Etnologia do Brasil"
 In: Revista do Museu Paulista - n.s. - vol. II - São Paulo
- EL-BASSIOUNY, MAHMOUD Y
 1954 - "Culture Traditionnelle et Formes Artistiques" - pp. 114-116
 In: Art et Education - UNESCO - Lausanne
- EL-GHARABLI, M.SAYED
 1954 - "Tradition et Réforme" - pp. 79-81
 In: Art et Education - UNESCO - Lausanne
- ESTERCI, NEIDE
 1967 - "Relatório de Pesquisa sobre as Relações Interétnicas na Região do Médio Araguaia, dirigido à CAPES"
- FAGG, WILLIAM
 1951 - "De l'Art des Yoruba" - pp. 103-135
 In: L'Art Nègre
 Ed. Présence Africaine - 10-11
- FÉNELON COSTA, M.H.
 1959 - "O Realismo na Arte Karajá"
 In: Anais da III Reunião Brasileira de Antropologia - Recife
- 1959 - Desenhos de Crianças Karajá
 Comunicação enviada à IV Reunião Brasileira de Antropologia - Curitiba
- FERNANDES, FLORESTAN
 1960 - "A História de Vida na Investigação Sociológica: a Seleção dos Sujeitos e suas Implicações" - pp. 251-269
 In: Ensaios de Sociologia Geral e Aplicada
 Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais
- FIRTH, RAYMOND
 1956 - "The Social Framework of Primitive Art" - pp. 122-182
 In: Elements of Social Organization
 Watts & Co - London

FONSECA, JOSÉ PINTO DA

- 1867 - "Cópia da Carta que o Alferes José Pinto da Fonseca Escreveu ao Exmº Gal de Goyazes, dando-lhe Conta do Descobrimento de Duas Nações de Índios, Dirigida do Sítio onde Portou"
 In: Revista Trimensal de História e Geografia, ou Jornal do I. Histórico e Geographico Brasileiro, VIII (1846), 2^a Edição, Rio de Janeiro

FRANCATEL, PIERRE

- 1956 - "Art et Technique aux XIX^e et XX^e siècles"
 Les Éditions de Minuit

FUERST, RENÉ

- 1964 - "La Peinture Collective des Femmes Xikrin" - pp. 119-130
 Sonderdruck aus Völkerkundliche Abhandlungen - Band I
 Niedersächsisches Landesmuseum Hannover

GILBERT, KATHARINE EVERELT - KUHN, HELMUT

- 1954 - "Esthetics in the Age of Science"
 In: A History of Esthetics - Indiana University Press
 Bloomington

GOLDFRANK, ESTHER S.

- 1967 - "The Artist of "Isleta Paintings" in Pueblo Society"
 Smithsonian Contributions to Anthropology - Volume 5
 Smithsonian Press - Washington

GRIAULE, MARCEL

- 1947 - "Arts de l'Afroque Noire"
 Les Éditions du Chêne - Paris

HAUSER, A.

- 1961 - "Introducción a la História del Arte"
 Ed. Guadarrama - Madrid

KARSTEN, RAFAEL

- 1925 - "Body-painting and tattooing in South America" - Ipek

KRAUSE, FRITZ

- 1911 - "Die Kunst der Karajá-Indianer"
 Baessles Archiv. Beiträge zur Völkerkund - Leipzig - Band II,
 Heft 1 - Tradução manuscrita da Biblioteca do Museu Nacional-Rio

- 1940-1943 - "Nos Sertões do Brasil"

In: Revista do Arquivo Municipal - nº 66-95 - São Paulo

KUHN, HELMUT - Ver GILBERT, KATHARINE EVERELT

LECOQ, RAYMOND

- 1951 - "Quelques Aspects de l'Art Bamoun" - pp. 175-181
 In: L'Art Nègre
 Ed. Présence Africaine, 10-11 - Éditions du Seuil

- 1953 - "Les Bamileké"

Ed. Présence Africaine
 Aux Éditions Africaines

LEENHARDT, MAURICE

- 1947 - "Arts de l'Océanie"
 Les Éditions du Chêne - Paris

LEITE, YONNE DE FREITAS

- 1967 - "Relatório dirigido ao Conselho de Pesquisas da UFRJ, sobre Pesquisa Linguística Realizada entre os Índios Tapirape, na Região do Médio Araguaia"

- LEVÍ-STRAUSS, CLAUDE
- 1962 - "La Pensée Sauvage"
Librairie Plon
- 1965 - "Le Totémisme Aujourd'hui"
Press Universitaires de France
- 1967 - "O Desdobramento da Representação nas Artes da Ásia e da América"
In: Antropologia Estrutural - pp. 279-304
Ed. Tempo Brasileiro
- LIPKIND, WILLIAM
- 1948 - "The Carajá"
In: Handbook of South American Indians - v. 3 - pp. 179-191
United States Government Printing Office - Washington
- LUKÁCS, GEORG
- 1966 - "Estética" - vol. 1 e 2
Ediciones Grijalbo, SA - Barcelona - México - DF
- MACHADO, O.X.DE BRITO
- 1947 - "Os Carajás"
Imprensa Nacional
- MALCHER, JOSÉ MARIA DA GAMA
- 1962 - "Índios" - Grau de integração na comunidade nacional - Grupo
linguístico - Localização
Ministério da Agricultura - Conselho de Proteção aos Índios
Publicação nº 1 - Nova Série - Rio de Janeiro
- MATTOS, RAYMUNDO JOSÉ DA CUNHA
- 1874-1875 - "Chorographia Historica da Província de Gayaz" (1824)
In: Revista Trimensal do Instituto Histórico, Geográfico e
Ethnográfico do Brasil - XXXVII, 1, Rio de Janeiro - pp.
213-398; ibidem XXXVIII, 1, Rio de Janeiro, pp. 5-150
- MEAD, MARGARET
- 1962 - "National Character" - pp. 396-421
In: Anthropology Today: Selections
The University of Chicago Press
- MELLO, BANDEIRA DE
- 1928 - "Relatório sobre Fundação de Dois Postos na Ilha do Bananal
para os Índios Karajá e Javaé," dirigido ao sr. Tte.Cel.
Alencarliense Fernandes da Costa
Seção de Estudos do SPI
- MERTON, ROBERT KING
- 1953 - "Éléments de Méthode Sociologique"
Lib. Plon
- MONTEIRO BAENA, TENENTE CORONEL ANTONIO LADISLÃO
- 1870 - "Resposta ao Ilmº e Exmº Sr Herculano Ferreira Penna, Presidente da Província do Pará, sobre a Comunicação Mercantil entre a Dita Província e a de Goiás - pp. 80-107
In: Revista Trimestral de História e Geographia, ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - Tomo X
- MOREIRA NETO, C.A.
- 1960 - "A Cultura Pastoril do Páu d'Arco"
In: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - Nova Série - Antropologia - nº 10

MOTA, J. LEÃO DA

1956 - "Relatório de Viagem na Ilha do Bananal", dirigido ao Diretor do SPI

MURDOCK, GEORGE PETER

1949 - "Social Structure"

The MacMillan Company - New York

OLIVEIRA, H.C. DE

1948 - "Sobre os Dentes dos Karajá de Santa Isabel" - pp. 169-174
In: Revista do Museu Paulista - Nova Série, II - São Paulo

1950 - "Índios e Sertanejos do Araguaia"
São Paulo

1952 - "O Estado de Saúde dos Índios Karajá em 1950" - pp. 489-508
In: Revista do Museu Paulista, N.S. vol. VI - São Paulo

OLIVEIRA, R. CARDOSO DE

1959 - "A Situação Atual dos Tapirapé"

In: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - N.S. - Antropologia nº 3

1960 - "The Role of Indian Posts in the Process of Assimilation"
In: América Indígena - vol. XX, nº 2

1964 - "O Índio e o Mundo dos Brancos"

C. Corpo e Alma do Brasil - Difusão Européia do Livro

1966 - "A Noção do "Colonialismo Interno" na Etnologia" - pp. 105-112
In: Tempo Brasileiro, ano IV, fevereiro, nº 8

PALHA, FREI LUIZ, O.P.

1948 - "Doze Anos entre os Índios Carajás"

In: Contribuições Missionárias - pp. 25-57

Publicações da Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia

PARSONS, ELSIE CLEWS

1962 - "Isleta Paintings"

In: Bulletin 181 - Bureau of American Ethnology
Smithsonian Institution - Washington, D.C.

PAULA RIBEIRO, Capitão FRANCISCO DE

1870 - "Roteiro da Viagem que Fez o Capitão Francisco de Paula Ribeiro às Fronteiras da Capitania do Maranhão e da de Goias, no Ano de 1815 em Serviço de S.M.Fidelíssima"

In: Revista Trimestral de História e Geographia, ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - 1º trimestre (1848) - Tomo X - 2ª edição - pp. 5-80

PAULME, DENISE

1956 - "Les Sculptures de l'Afrique Noire"

Presses Universitaires de France

PAUVERT, J.C.

1951 - "Approche de l'Art Africain Noir" - pp. 72-84

In: L'Art Nègre

Présence Africaine - 10-11 - Éditions du Seuil

PLEKHANOV, GEORGES

1949 - "De l'Art" - pp. 147-168

"La Littérature Dramatique et la Peinture en France au XVIII
éme siècle du Point de vue Sociologique" - pp. 169-193
In: L'Art et la Vie Sociale - Ed. Sociales

1965 - "Relações Estéticas entre a Arte e a Realidade" - pp. 1-40

In: Cartas sem Enderéço - Edit. Brasiliense

PRADO JUNIOR, CAIO

1942 - "Formação do Brasil Contemporâneo - Colônia"
L.Martins Editora - São Paulo

RADCLIFFE-BROWN, A.R.

1948 - "The Interpretation of Andamanese Customs and Beliefs: Ceremonial".

In: The Andaman Islanders - The Free Press, Glencoe, Illinois

REAL, THOMAZ DE SOUZA

1891 - "Viagem pelos rios Tocantins, Araguaia e Vermelho"

In: Revista Trimestral de Historia e Geographia, ou Jornal do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro - 2^a série, IV (1848), Rio de Janeiro, pp. 401-444

REYES, VICTOR M.

1954 - "L'Éducation Artistique et l'Art Populaire" - pp. 121-122
UNESCO - Lausanne

RIBEIRO, DARCY

1951 - "A Arte dos Índios Kadiuéu"
In: Cultura - pp. 145-190

1956 - "Convívio e Contaminação"
In: Sociologia - Março - vol. XCIII, nº 1

1957 - "Línguas e Culturas Indígenas do Brasil"
Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais

1957 - "Bonecas Karajá"
Seleções do Reader's Digest - abril - contracapa

1962 - "A Política Indigenista Brasileira"
Ministério da Agricultura - Rio de Janeiro

RIBEIRO, DARCY e BERTA G. RIBEIRO

1957 - "A Arte Plumária dos Índios Kaapor"
Livr. Civilização Brasileira - Rio de Janeiro

ROUMEGUERE, PIERRE e ROUMEGUERE-EBERHARDT, J.

1960 - "Poupées de Fertilité et Figurines d'Argile. Leurs Lois Initiatives" - pp. 205-223
In: Journal de la Société des Africanistes - Tome XXX - Fascicule II

SARTRE, J.P.

1951 - "Black Orpheus" - pp. 219-247
In: L'Art Negre - (Annexes)
Présence Africaine - 10-11 - Éditions du Seuil

SCHADEN, EGON

1954 - "Aspectos Fundamentais da Cultura Guarani"
Boletim nº 188 - Antropologia nº 4
Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras - São Paulo - Brasil

1963 - a - "Desenhos de Índios Kayová-Guarani"
Revista de Antropologia, vol. II, nº 1 e 2 - Junho-Dezembro
São Paulo

1963 - b - "Caractéres Específicos da Cultura Mbúá-Guarani"
Revista de Antropologia, vol. II, nº 1 e 2 - Junho-Dezembro
São Paulo

SEGURADO, RUFINO THEOTONIO

1870 - "Viagem de Goyaz ao Pará"

Revista Trimensal de História e Geografia, ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, vol. X (1848 - 2^ª edição, 1870, pp. 178-212

SMITH, MARIAN (organizador)

1961 - "The Artist in Tribal Society" - Proceedings of a Symposium held at the Royal Anthropological Institute (Fraser, D.F.); Leach, E.R.) - Routledge & Kegan Paul - London

SPINDLER, GEORGE D. (organizador)

1955 - "Contrasts between Prepubertal and Postpubertal Education" In: Education and Anthropology - Section v - pp. 127-162 (Hart, C.W.M.; Franck, L.K.; Martin, W.E.; Mead, M.; Gillin, J.; Keesing, F.M.; Quillen, I.J.; Cowley, W.H.P.; Siegel, B.J.) Stanford University Press - Stanford, Califórnia

STEINEN, KARL VON DEN

1940 - "Entre os Aborigens do Brasil Central"
Departamento de Sultura - São Paulo

TARDITS, CLAUDE

1962 - "Panneaux Sculptés Bamoun" - pp. 249-260
In: Objets et Mondes
La Revue du Musée de l'Homme-Hiver. Tome II - Fasc. 4
Muséum National d'Histoire Naturelle

VALLADARES, CLARIVAL DO PRADO

1966 - "A Defasagem Africana" - pp. 3-13
In: Cadernos Brasileiros - n° 36 - Julho-Agosto

WAGLEY, C. e GALVÃO, E.

1961 - "Os índios Tenetehara"
Serviço de Documentação - MEC.

