



Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Departamento de Patrimônio Imaterial
Coordenação de Registro

Parecer n. 041/2011/ CGIR/DPI/Iphan

Assunto: Processo nº. 01450.005542/2010-13, referente ao Registro do
Ofício e dos Modos de Fazer as Bonecas Karajá

À Sra. Coordenadora de Registro, da Coordenação Geral de Identificação e Registro, do Departamento de Patrimônio Imaterial, encaminho o seguinte PARECER:

Trata-se de parecer conclusivo da etapa de instrução técnica do processo de Registro do Ofício e dos Modos de Fazer as Bonecas Karajá, aberto neste Departamento em 09 de abril de 2010, a partir de solicitação das lideranças indígenas das aldeias *Buridina*¹ e *Bdè-Burè*, localizadas em Aruanã, Goiás - GO, e das aldeias Santa Isabel do Morro, *Watau* e *Werebia*, localizadas na Ilha do Bananal, Tocantins – TO, com anuência de membros das aldeias *Buridina*, *Bdè-Burè* e Santa Isabel do Morro.

O pedido de Registro do bem cultural em tela resultou de um projeto de pesquisa desenvolvido pela Rede de Pesquisa em Museus e Expressões do Patrimônio Cultural², intitulado “Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia”, apresentado à então 14ª Superintendência Regional do Iphan em janeiro de 2009. O projeto visava principalmente estimular, junto às comunidades Karajá de Goiás e Tocantins, a proposição de Registro dos modos de fazer as *ritxòkò*³ e produzir, por meio de pesquisa etnográfica e em acervos, a documentação necessária à instauração e instrução do processo no Iphan.

¹ Nomes *e/* ou expressões grafados em *itálico* indicam que estão sendo usados na língua, ou na fala, nativa. A grafia *ritxòkò*, por sua vez, corresponde à fala feminina para denominar a boneca de cerâmica e será adotada neste Parecer ao lado de outras palavras associadas a ao ofício, igualmente grafadas de acordo com a fala feminina, em virtude da confecção das bonecas ser realizada, exclusivamente, pelas mulheres.

² Esta Rede, formada por pesquisadores do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da PUC/GO e do Museu Antropológico/ UFG, tem por objetivo identificar bens representativos do patrimônio cultural nacional que integram os acervos de museus e centros culturais e a eles agregar informações produzidas em campo.

³ Na fala masculina, *ritxòò*.



Grande parte do material que embasa o pedido é produto da etapa inicial deste projeto, que procurou também discutir a pertinência do Registro junto aos próprios Karajá e assegurar o seu protagonismo no processo de reconhecimento desta que é considerada por eles uma importante expressão de sua cultura. Este material é constituído por cópias de livros e tese acadêmica, além de relatório consolidado do projeto de pesquisa em questão.

Em conformidade com a Resolução nº. 001/2006, este DPI procedeu ao exame preliminar da pertinência do pedido em questão, expresso na Nota Técnica nº. 12/2010 e discutido na 16ª reunião da Câmara do Patrimônio Imaterial. Para além, no entanto, de considerar o Ofício e os Modos de Fazer as Bonecas Karajá, sugeriu ainda verificar a possibilidade de se aprofundar as pesquisas na etapa de instrução técnica do processo, com vistas ao Registro das *ritxòkò* também como forma de expressão. Nesse sentido, recomendou que se fizesse o levantamento e análise do repertório das cenas, dos motivos gráficos, das cores, das incisões e dos adereços presentes nas bonecas, para uma melhor compreensão de sua representação simbólica.

Com vistas a complementar e atualizar as informações então levantadas, bem como sistematizar os conhecimentos já produzidos sobre a cerâmica figurativa Karajá em trabalhos etnográficos e registros audiovisuais de décadas anteriores, a Instrução Técnica do processo contou com o aporte financeiro do Iphan no valor total de R\$170.000 (cento e setenta mil Reais). As pesquisas empreendidas nesta fase de instrução foram executadas pelo Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (UFG), sob a coordenação da Superintendência do Iphan em Goiás (Iphan-GO) e a supervisão deste Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI/Iphan).

Finalizada esta etapa de instrução, o corpo do processo faz-se constituído de dois volumes compostos pelo requerimento de Registro, acompanhado de abaixo-assinados das lideranças Karajá e de cartas de apoio de várias instituições⁴; por Informações e Notas Técnicas do Iphan-GO; por relatórios técnicos da equipe de pesquisa do Museu Antropológico; pelo Dossiê Descritivo, além das correspondências oficiais de encaminhamento do Iphan. Os demais documentos e publicações, reunidos ou

⁴ Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia/ PUC/GO, Museu Antropológico/UFG, Núcleo de Estudos de Antropologia, Patrimônio e Expressões Museais/ Faculdade de Ciências Sociais/ UFG e Associação Indígena *Iny Mahadu*.

produzidos pela pesquisa em diferentes suportes, constituem os seguintes anexos e apensos do processo:

- Anexo 1 Dossiê Descritivo – versão digital
- Anexo 2a Ritxòkò (vídeo-documentário) em DVD curta-duração
- Anexo 2b Ritxòkò (vídeo-documentário) em DVD longa-duração
- Anexo 3 (a-p) Documentação visual – versão digital, composta por 16 DVDs
- Anexo 4 (a-t) Relatórios Técnicos - versão digital, composta por 20 CDs
- Anexo 5 Relatório consolidado do projeto de pesquisa “Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia”, de abril de 2010
- Anexo 6 Relatório técnico: Primeiras Aproximações ao Grafismo Aplicado às *Ritxòkò* da aldeia de Santa Isabel do Morro (Silva, 2010)
- Anexo 7 Relatório técnico: Considerações sobre o grafismo Karajá na perspectiva dos Karajá de Aruanã (Lima Filho, 2010)
- Anexo 8 Caderno de Autorização de Uso de Imagens
- Anexo 9a Folder “Ritxòkò patrimônio do Brasil”, referente à Exposição “bonecas cerâmicas Ritxòkò: arte e ofício do povo Karajá”
- Anexo 9b Catálogo da Exposição “bonecas cerâmicas Ritxòkò: arte e ofício do povo Karajá”
- Apenso 1 CAMPOS, S. M. C. L. Bonecas Karajá: Modelando inovações, transmitindo tradições. (Tese de Doutorado). Departamento de Ciências Sociais – Antropologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007. 154f. (cópia)
- Apenso 2 COSTA, M. H. F. **A arte e o artista na sociedade Karajá**. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978. 196p. (cópia)
- Apenso 3 CASTRO FARIA, L. **A figura humana na arte dos índios Karajá**. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil - Museu Nacional, 1959. 33p. (cópia)
- Apenso 4 HARTMANN, G. *Litkoko, puppen der Karaja brasilien*. Berlin: Herausgegeben vom Museum für Völkerkunde, 1973. 133p. (cópia)
- Apenso 5 SIMÕES, M.F. *Cerâmica Karajá e outras notas etnográficas*. Organizadores: LIMA FILHO, M. F. & NUNES, M. E. B. A. Goiânia: UCG Editora, 1992. 43p. (cópia)

Deste modo, a produção de conhecimento e documentação sobre o Ofício e os Modos de Fazer as Bonecas Karajá está satisfatoriamente contemplada no presente processo, em

conformidade com o Decreto 3.551, de 04 de agosto de 2000, e a Resolução 001, de 03 de agosto de 2006

A pesquisa

A Instrução Técnica do processo foi realizada pelo Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás por meio do Contrato Nº. 23/2010 (Inexigibilidade de Licitação Nº 02/2010), celebrado com a Superintendência do Iphan em Goiás⁵ sob a supervisão deste DPI/ Iphan. As atividades de pesquisa desenvolvidas para identificar e documentar o Ofício e os Modos de Fazer as Bonecas Karajá foram conduzidas por uma equipe multidisciplinar⁶ composta por pesquisadores especializados na temática Karajá, com a contribuição de lideranças indígenas. Dividida em duas etapas, a pesquisa, que resultou na elaboração do Dossiê Descritivo e na produção dos DVDs que o acompanham, foi realizada entre agosto de 2009 e agosto de 2011 e envolveu estudos históricos e antropológicos baseados em vasta bibliografia, além da realização de trabalho de campo⁷ com vistas à revisão e atualização das pesquisas até então realizadas.

Na primeira etapa, a pesquisa envolveu a realização de trabalho de campo nas aldeias Karajá dos estados de Goiás e Tocantins, levantamento bibliográfico e iconográfico, além de buscar incorporar estudos já realizados sobre coleções de bonecas guardadas em museus e centros culturais no Brasil e no exterior. A segunda etapa privilegiou a sistematização dos conhecimentos reunidos e /ou produzidos no Dossiê Descritivo e nos DVDs que o acompanham. Para atender as recomendações constantes na Nota Técnica nº. 12/2010, discutidas e acatadas na 16ª reunião da Câmara do Patrimônio Imaterial, a segunda etapa da pesquisa concentrou-se na elucidação de alguns aspectos considerados relevantes para o entendimento das *ritxòkò* também como forma de expressão. Nesse sentido, foi realizado um inventário⁸ dos padrões gráficos e das cenas

⁵ Até 2009, a então 14ª Superintendência do Iphan tinha sob sua jurisdição os estados de Goiás, Mato Grosso e Tocantins e, por isto, o processo de Registro em questão acabou sendo conduzido (apenas) por esse Iphan-GO. Com a reestruturação do Iphan pelo Decreto nº. 6.844/2009 e a criação da Superintendência do Iphan em Tocantins (Iphan-TO), ressaltamos a necessidade premente de seu envolvimento e participação direta na continuidade dos trabalhos a serem desenvolvidos no processo de reconhecimento e salvaguarda do Ofício e dos Modos de Fazer as Bonecas Karajá.

⁶ A primeira etapa da pesquisa foi coordenada pela Profa. Dra. Nei Clara de Lima, Diretora do Museu Antropológico, e a segunda etapa, pela Profa. Dra. Telma Camargo da Silva.

⁷ Tendo em vista a existência de um vasto material já produzido sobre a cerâmica figurativa Karajá, a metodologia de pesquisa adotada não considerou a aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, embora algumas fichas tenham sido utilizadas como referência para orientar a pesquisa e sistematizar os dados. Para a sistematização dos dados, a Ficha “Anexo 02: Fontes Documentais Inventariadas” foi utilizada e adaptada para atender as necessidades específicas do projeto.

⁸ Este inventário está consolidado nos relatórios técnicos “Primeiras Aproximações ao Grafismo Aplicado às Ritxòkò da aldeia de Santa Isabel do Morro”, de autoria da pesquisadora Telma Camargo da Silva (2010), e

retratas pelas ceramistas, com identificação de seus nomes e significados, além da identificação e cadastro das ceramistas ativas.

Os trabalhos foram exemplarmente supervisionados pela historiadora da Superintendência do Iphan em Goiás, Máira Torres Corrêa. Conforme suas avaliações, a pesquisa foi bem conduzida e realizada de acordo com as linhas gerais previstas no projeto e em seu cronograma de execução.

Como desdobramento da pesquisa, foi realizada a exposição “Bonecas cerâmicas Ritxòkò: arte e ofício do povo Karajá” no período de 25 de janeiro a 27 de fevereiro de 2011, na Sala do Artista Popular do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP/Iphan. Esta exposição foi composta por duas seções. Na primeira, um ensaio fotográfico trazia imagens do rio Araguaia, do povo e do universo *Iny*, além do modo de fazer *Iny ritxòkò*. A segunda seção contou com uma coleção de bonecas de padrões e temáticas variados.

Durante a realização da etapa de pesquisa voltada para a produção da documentação audiovisual, foram colhidas ainda as autorizações de uso de imagem para o Iphan em um conjunto de 92 (noventa e dois) termos de autorização de uso de imagem e som, conforme previsto na legislação.

Já concluindo os trabalhos de pesquisa e sistematização do conhecimento produzido, em março de 2011, o Museu Antropológico entregou a primeira versão do Dossiê Descritivo. Sob análise técnica dos setores competentes, o Dossiê sofreu algumas modificações até alcançar a sua versão atual. Os documentários audiovisuais, produzidos de acordo com a legislação vigente, foram entregues em setembro de 2011 e considerados satisfatórios para os propósitos do Registro em questão.

Do objeto de Registro

De acordo com as informações que integram o processo de Registro em tela, as bonecas Karajá, denominadas na língua nativa *ritxòkò* (na fala feminina) e/ ou *ritxòò* (na fala masculina), condensam e expressam importantes aspectos da identidade do grupo, além de simbolizar diversos planos de sua sóciocosmologia. Mais do que objetos meramente lúdicos, as *ritxòkò* são consideradas representações culturais que comportam

“Considerações sobre o grafismo Karajá na perspectiva dos Karajá de Aruanã”, de autoria do pesquisador Manuel Ferreira Lima Filho (2010).

significados sociais profundos, por meio dos quais se reproduz o ordenamento sócio-cultural e familiar dos Karajá. Com motivos mitológicos, rituais, da vida cotidiana e da fauna, são importantes instrumentos de socialização das crianças que, brincando, se vêem nesses objetos e aprendem a ser Karajá.

O povo Karajá pertence à família de povos de língua Karajá, ou *Iny*, que se divide atualmente em três subgrupos: os Javaé, os Xambioá e os Karajá propriamente ditos⁹. Pertencentes ao tronco-lingüístico macro-jê, os Karajá vivem no Parque Nacional do Araguaia, às margens do rio que dá nome a essa reserva indígena, e estão distribuídos nos estados de Goiás, Tocantins, Mato Grosso e Pará. O rio Araguaia, ou *Berohoky*, o grande rio, é o principal referencial que demarca o espaço cósmico e social desse grupo étnico e o depositário e transportador da argila que forma os barreiros onde se encontra a matéria-prima transformada pelas ceramistas Karajá em *ritxòkò*.

Por suas características geomorfológicas e climáticas, a região do vale do rio Araguaia constitui o cenário ideal para o assentamento de grupos horticultores ceramistas, como os Karajá, que ocupam grande parte da extensão do rio desde tempos imemoriais. O mito de origem desse povo conta que eles moravam em uma aldeia no fundo do rio, onde viviam e formavam as comunidades dos *Berhatxi Mahãdu*, ou povo do fundo das águas. Interessado em conhecer a superfície, um jovem Karajá encontrou uma passagem, *inysedena*, lugar da mãe da gente, na Ilha do Bananal. Fascinado pelas praias e riquezas do Araguaia e pela existência de muito espaço para correr e morar, o jovem reuniu outros Karajá que subiram até a superfície. Tempos depois, encontraram a morte e as doenças, tentaram voltar, mas a passagem estava fechada por ordem de *Koboi*, chefe do povo das águas, e guardada por uma grande cobra. Resolveram, então, espalhar-se rio acima e rio abaixo ao longo do Araguaia.

Existe uma correspondência simbólica entre a distribuição espacial dos povos míticos e a localização atual das aldeias Karajá ao longo do vale do rio. Os Xambioá, ou Karajá do Norte, são os *Iraru Mahãdu*, o Povo de Baixo. Os Karajá da ponta sul da Ilha do Bananal e os da aldeia *Buridina*, do município de Aruanã, no estado de Goiás, são alguns dos representantes do Povo de Cima, os *Ilbòò Mahãdu*. E os Javaé são o Povo do Meio, ou *Itua Mahãdu*¹⁰. Dados demográficos atuais registram a existência de 21 aldeias Karajá,

⁹ Conforme descrito pela documentação que integra o pedido de Registro, hoje a confecção das bonecas restringe-se aos Karajá propriamente ditos, estando a arte cerâmica ausente entre os Javaé e Xambioá.

¹⁰ A distribuição espacial dos povos míticos parece mesmo permear a vida social, estruturando as posições (sociais) em rituais, a disposição dos cemitérios, das casas de moradia e das casas rituais a partir de um simbolismo próprio à visão de mundo Karajá.

com uma população estimada em 2.927 pessoas. O povo de *Buridina Mahãdu*, ou os Karajá de Aruanã, como são mais conhecidos, contam com uma população de aproximadamente 200 pessoas e os da aldeia de Santa Isabel do Morro, ou *Hawalò Mahãdu*, com cerca de 650.

De acordo com as informações que integram o processo, os Karajá dedicam-se à pesca, — à agricultura e ao artesanato, que é bastante diversificado. A cultura material Karajá abrange técnicas de construção de casas, tecelagem em algodão, confecção de artefatos de plumárias, minerais, conchas, cabaças, madeira e palha, além de cestaria e cerâmica. Em *Buridina* e Santa Isabel do Morro, em especial, o artesanato em cerâmica constitui uma referência cultural significativa e uma das mais lucrativas, representando, muitas vezes, a única ou a mais importante fonte de renda familiar.

A escolha dessas duas aldeias como foco das pesquisas para instrução técnica do presente processo foi determinada pelo fato de Santa Isabel constituir-se como um centro de referência na confecção de cerâmica figurativa na Ilha do Bananal, em Tocantins, e pelo fato de *Buridina*, a única aldeia Karajá situada no estado de Goiás, ter empreendido esforço, nas últimas décadas, para retomar as práticas artesanais tradicionais como instrumento de revitalização étnica¹¹ e como fonte de renda proporcionada pelo comércio de artesanato junto ao turismo regional. A pesquisa para o Registro englobou ainda as aldeias *Watau*, *Werebia* (em fase de estruturação) e JK, circunvizinhas a Santa Isabel do Morro, por terem sido formadas a partir de cisões dessa aldeia maior e por manterem com ela, ainda que em níveis distintos, vínculos que vão desde relações de parentesco até a realização de práticas sócio-culturais e rituais comuns.

Prospecções arqueológicas na região evidenciam vestígios cerâmicos de antigas populações que recuam a produção ao início do século XII, com características semelhantes ao que ainda hoje é produzido (Schmitz 1976 e 1977, Wüst 1975 e 1981 *apud* Campos 2007). De acordo com a documentação que integra o presente processo, os Karajá modelavam inúmeros objetos utilitários e cerimoniais que acompanhavam seus ciclos de vida e morte. E a confecção das bonecas de cerâmica, propriamente dita, parece ter sua origem como brinquedo, com as primeiras *ritxòkò* confeccionadas com cera de abelha e barro cru pelas mulheres mais velhas da família para serem presenteadas às meninas.

¹¹ Há duas décadas, os Karajá de Aruanã desenvolvem um projeto de revitalização cultural e lingüística que envolve a realização de um conjunto de atividades voltadas para a auto-subsistência e a valorização cultural Karajá. A comunidade desta aldeia conta também com um Ponto de Cultura e mantém uma loja no Centro Cultural *Maurehi*, onde comercializa o artesanato no contexto do turismo regional.

Atualmente, a confecção das figuras de cerâmica é uma atividade exclusiva das mulheres e envolve técnicas e modos de fazer considerados tradicionais e transmitidos de geração em geração. O processo de confecção envolve o uso de três matérias-primas básicas: a argila ou o barro - suù, que é a matéria-prima principal; a cinza, que funciona como antiplástico e; a água, utilizada para umedecer a mistura proveniente do barro e da cinza. Apesar de guardar algumas especificidades conforme sua ocorrência se dê nas aldeias de Santa Isabel do Morro ou de *Buridina*¹², pode-se dizer que o modo de fazer ritxòkò consiste, basicamente, nas seguintes etapas: 1) extração do barro; 2) preparação do barro; 3) modelagem das figuras; 4) queima e, finalmente; 5) pintura.

Os meses de maio a setembro, que correspondem ao período de seca na região, são os mais propícios para a produção das bonecas de cerâmica. De acordo com as informações que integram o processo, para além do fato do período de chuvas não ser o mais adequado para a realização de muitas das atividades necessárias, a partir de setembro, não apenas a produção das bonecas, mas toda a atividade artesanal voltada para a venda diminui para dar lugar à produção de artefatos, enfeites e adornos destinados, exclusivamente, ao uso ritual¹³.

Em Santa Isabel, aldeia onde se desenvolveu a *forma moderna* e ponto de referência no que é hoje considerado o *modo tradicional* de fazer as bonecas, o barro é coletado em regiões próximas às margens do rio Araguaia e trazido para casa pelas próprias ceramistas ou por seus esposos, genros e filhos. A massa para a modelagem das figuras é, então, preparada a partir da mistura do barro com a cinza obtida da queima¹⁴ da madeira de uma árvore chamada cega-machado, ou *mawsidé*¹⁵. Antes da preparação dessa mistura, porém, o barro, ainda seco, é socado em pilão e peneirado da mesma forma que a cinza, que também é peneirada para separar o pó fino das partículas e

¹² Como descrito pela documentação que integra o pedido de Registro, o modo de fazer as *ritxòkò* nas aldeias *Buridina* e *Bdè-Burè* – nova aldeia Karajá em processo de instalação - se distingue dos processos utilizados na produção das bonecas em Santa Isabel do Morro, principalmente, pela forma de aquisição do barro e pelos procedimentos adotados. Os principais pontos dessa distinção serão abordados, de maneira resumida, neste Parecer.

¹³ Entre estes, destacam-se o *hetohoky*, rito de iniciação à vida adulta masculina que é considerado a principal cerimônia Karajá, a Dança de Aruanã, termo que designa as danças de máscaras realizadas na estação chuvosa para propiciar os seres sobrenaturais, e o *Harubedé*, ritual de iniciação feminina que assinala a entrada da menina no mundo adulto a partir da primeira menstruação.

¹⁴ A fabricação da cinza, por sua vez, é, em geral, um trabalho masculino que se dá da seguinte maneira: a madeira dos caules da árvore, que é retirada com o uso de machado ou facão, é queimada ainda no mato e deixada nesse ambiente por até uma semana, para esfriar. Apenas depois de fria é que ela é transportada para as residências para poder ser utilizada pelas ceramistas.

¹⁵ Algumas ceramistas fazem distinção entre a cinza brava, obtida da madeira *mawsidé*, e a cinza mansa, feita da queima da madeira do pequiheiro. Outras ainda fazem menção à cinza de Kamayurá, obtida dos dejetos de vaca queimados, e à cinza comum, oriunda do fogão de casa, que seriam misturadas à cinza brava.

resíduos que podem comprometer o resultado final do trabalho. Em seguida, a mistura é umedecida com água, sovada e colocada para descansar e para ficar reservada, protegida por um plástico ou pano, por um período de aproximadamente dois dias.

Na modelagem, a massa, que é então sovada novamente e separada em pequenas bolas, começa a ser transformada em *ritxòkò* segundo uma ordem que dá origem às distintas partes de cada peça: primeiro, as ceramistas fazem as pernas e, depois, o corpo e a cabeça. Para que as bonecas possam, então, ser queimadas, elas passam por um processo de secagem que dura aproximadamente três dias e é realizado no interior das casas ou em locais cobertos. A queima das peças, propriamente dita, dura cerca de três horas e se realiza em dois momentos. No primeiro, as bonecas são colocadas em cima de uma folha de metal¹⁶ previamente aquecida sobre o fogo feito dentro de uma base de pedras ou tijolos. Nesta fase, elas sofrem o efeito do calor, sem a incidência direta do fogo, por mais ou menos uma hora ao tempo em que são reviradas para que todos os seus lados sejam queimados por igual. No segundo momento, as peças são cobertas por brasas e cinzas feitas, principalmente, com cascas de imbaúba, e são igualmente reviradas com o auxílio de uma vara de bambu para garantir a homogeneidade da queima¹⁷.

A última etapa do modo de fazer as bonecas Karajá consiste na pintura, processo pelo qual as *ritxòkò* são decoradas com padrões gráficos, também utilizados na pintura corporal Karajá, entre outros artefatos. Esta etapa não é feita, necessariamente, logo após a queima das cerâmicas. As bonecas podem ser guardadas por tempo indeterminado e decoradas em qualquer época. Seja como for, observa-se o predomínio dos pigmentos vermelho e preto, obtidos, respectivamente, das sementes de urucum e da fuligem do carvão que se desprende das panelas quando manuseadas com pedaços de borracha queimada misturada com extrato de cascas da madeira *xarurinã* ainda verde. Os pigmentos são diretamente aplicados sobre as peças, de acordo com o padrão gráfico escolhido e com o auxílio de um palito confeccionado com haste de palha de buriti. Primeiro, aplicam-se os motivos gráficos na cor preta. O vermelho é utilizado posteriormente para destacar detalhes em preto e adereços.

Em conjunto, esse *modo tradicional* de fazer as bonecas envolve todo um repertório de saberes que se estende desde a seleção e coleta do barro até a pintura das cerâmicas.

¹⁶ Latão obtido da reciclagem de materiais metálicos.

¹⁷ De acordo com a ceramista *Mahuederu*, antigamente a queima da cerâmica era realizada em uma espécie de forno feito a partir de um buraco cavado no chão e aquecido com fogo, e em cujas brasas as bonecas eram depositadas.

Seguido na Ilha do Bananal, onde está presente na memória das ceramistas que repassam o ofício conforme a tradição, praticamente não é mais exercido em Aruanã há mais de uma década. Nas aldeias *Buridina* e *Bdè-Burè*, a intensificação do contato com a sociedade nacional imprimiu outras modificações no modo de fazer a boneca, incluindo alterações no tamanho, nas etapas de trabalho e na principal matéria-prima utilizada.

Nestas aldeias, o número de ceramistas é reduzido, mas é possível observar a continuidade do ofício pela presença de três gerações de ceramistas ativas que executam apenas as etapas relativas à secagem, modelagem, queima e pintura das bonecas. Neste que é considerado o *modo atual* de fazer a boneca Karajá, eliminaram-se as etapas de extração e preparação do barro, que passou a ser adquirido por compra, já pronto para ser modelado. A aquisição da argila pronta, ao tempo em que elimina etapas e conhecimentos importantes do trabalho, afeta a qualidade do produto final, que fica mais frágil e com pior aparência em virtude da textura áspera da massa decorrente da presença de grãos de areia e de outras impurezas. Além disso, ocorreram também mudanças significativas no processo de queima e de pintura das cerâmicas: enquanto a primeira passou a ser realizada em um forno de tijolo de formato arredondado, que permite a queima de até 80 peças de uma única vez, a pintura passou a se dar também com tinturas químicas.

Às transformações de ordem técnica ocorridas, principalmente, em Aruanã somam-se outras relacionadas aos motivos figurativos e padrões decorativos desenvolvidos pelas ceramistas em Santa Isabel. Sobre esses aspectos, cabe ressaltar que o que é considerado hoje o modo tradicional de fazer a boneca Karajá é já fruto das constantes transformações por que vem passando esta arte cerâmica, documentadas desde os primeiros contatos com a sociedade nacional. Como Darcy Ribeiro (1957), Luis de Castro Faria (1959), Maria Heloísa Fénelon Costa (1978) e outros (Ehrenreich 1891, Fritz Krause 1911, Lipkind 1939) sugerem, essas transformações são decorrentes, em grande parte, da intensificação dos contatos e das trocas (comerciais) com os *tori*¹⁸, estabelecidos com regularidade pelo menos desde 1775, quando tem início a incursão de naturalistas e etnólogos em expedição na região.

Desde o século XVIII, o rio Araguaia é via usual de navegação e desempenha, ainda hoje, papel relevante como parte do sistema fluvial Araguaia-Tocantins que mantém em comunicação regular as regiões do Brasil Central e Amazônica. Nesse contexto, para

¹⁸ Designação na língua nativa para “homem branco”.

além do contato com outros povos designados como indígenas, é grande o número de turistas (e colecionadores) que adentram a região, sobretudo, durante a temporada de praias do rio Araguaia, entre os meses de julho e setembro. A *gente de fora* valoriza o “artesanato indígena” e contribui para consolidar o constante florescimento da arte cerâmica a partir de um comércio exigente e freqüente, ávido de exotismo conforme bem salienta Castro Faria (1959).

Assim, é entre a conformidade aos padrões do que tem sido considerado “a cultura Karajá” propriamente dita e o desejo de corresponder às exigências dos contatos interétnicos cada vez mais estreitos que as ceramistas materializam no barro aspectos mitológicos, rituais e cotidianos da gente *Iny*. Nesse sentido, pode-se dizer que o processo (criativo) de produção das *ritxòkò* ocorre por meio de um jogo de elaboração e variação de formas e conteúdos determinado por uma série de fatores, como: a experiência, a habilidade técnica e a vontade ou preferência estética da ceramista, a função do objeto, o acesso à matéria-prima e a disponibilidade de recursos financeiros para compra de materiais, a exigência do mercado interno e/ou externo às aldeias, entre outros.

Ao reunir trabalhos etnográficos anteriores aos que resultaram da pesquisa com vistas à sua atualização sob a perspectiva patrimonial, a documentação que integra o presente processo mostra não apenas como esta produção cerâmica vem se transformando ao longo do tempo. Mais do que isto, permite vislumbrar as implicações do contato interétnico (tanto com outros grupos que designamos como indígenas quanto com a sociedade regional e/ ou nacional) na conformação (ou invenção) de uma “cultura Karajá” que emerge de valores e convenções (particulares) sempre renovados e em mediação. Nesse sentido, é bastante enriquecedor comparar as peças mais antigas das coleções então inventariadas pela bibliografia apresentada, e as análises correspondentes, às peças atuais cuja produção foi bem documentada e novamente analisada para a instrução do processo de Registro em questão¹⁹.

¹⁹ Uma leitura possível dos dados levantados nas etnografias apresentadas, basilares sobre o tema, permite mesmo vislumbrar uma comparação mais complexa entre domínios e níveis de distintas formações e concepções socioculturais, no sentido de tentar superar os limites e impasses de perspectivas que se reduzem a confrontar, seja para identificar seja para opor, “nós” e “eles”. A leitura do conjunto à luz das idéias desenvolvidas por Roy Wagner (1981) e outros com os quais este autor dialoga (Viveiros de Castro 1986, Strathern 1988 e 1996), por exemplo, pode se revelar indicativa de que é por meio do contato (interétnico) e, portanto, da experiência aberta e do aprendizado mútuo de outras formas sociais que um “modo de vida” aparece como algo próprio e particular, ainda que sempre mediado. Ou, em outras palavras, da idéia de que “as culturas” estão sempre a se atualizar em um movimento incessante de transformação e (re)invenção de si mesmas frente àquelas que elas próprias apreendem (e criam) quando em contato, e vice-versa.

As coleções reunidas pela bibliografia que compõe o processo apresentam peças que datam de 1870 a 1950, classificadas como *hakana ritxòkò*, ou bonecas do “tempo antigo”, e *wijina bede ritxòkò*, ou bonecas do “tempo atual” ou da “fase moderna”. Castro Faria (1959) e Fénelon Costa (1978) apontam a aldeia de Santa Isabel do Morro como o lugar onde se desenvolveu esta forma moderna e de onde se difundiu o novo estilo que é hoje considerado o modo tradicional de fazer as bonecas.

De maneira geral, as bonecas desta fase, “de dinamismo criador e de procura incessante de novas formas de expressão plástica” nas palavras de Castro Faria (1959: 11), são majoritariamente destinadas ao comércio. Sua produção remonta aos anos de 1940 e caracteriza-se pela transformação da boneca de barro cru em boneca de cerâmica propriamente dita, ou seja, de barro queimado. Conforme muitos autores assinalam, a queima foi o que possibilitou o que descrevem como “explosão criativa”, resultando na criação de formas complexas e diversificadas, modeladas em composições cênicas que representam a vida cotidiana, ritual e cosmológica dos Karajá. Esta fase também se caracteriza pela decoração policrômica, com intensidade do colorido e maior extensão das áreas cobertas pela pintura, e pela representação de formas grandes, delgadas e delicadas, com os braços, as pernas e o próprio tronco sendo tratados com realismo e desenvoltura.

Como observa Fénelon Costa (1978), ao agruparem as bonecas em cenas representativas do que pode ser considerado o universo Iny, as ceramistas procuram agradar, sobretudo, ao gosto da *gente de fora*, atraída pelo “exotismo” de cerimônias consideradas “típicas” e/ou “autênticas” do grupo e de certos momentos de seu cotidiano. Nesse sentido, ela chama atenção ainda para o fato de que, nessas peças, a ceramista ignora quase por completo alguns adereços peculiares à sociedade nacional que são também já partilhados, de alguma forma, pelos membros do grupo étnico em questão, tais como: o uso de artefatos industriais, como panelas e demais utensílios de cozinha, o uso de roupas do homem branco, entre outros.

Sendo assim, é especialmente de seu universo de sentidos que a ceramista toma os aspectos e elementos a serem explorados nesta arte figurativa, associando às pequeninas figuras de barro a pintura corporal dos Karajá, além de peças de vestuário e adorno consideradas tradicionais. Indicativos de categorias de gênero, idade e estatuto social, esses adereços complementam a representação figurativa das bonecas, que identificam então “o Karajá” homem ou mulher, jovem ou velho, solteiro ou casado, “com

todos os atributos que a cultura criou para distinguir convencionalmente essas categorias” (Castro Faria, 1959: 05). Como Casto Faria (idem, ibidem) ainda assinala,

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

Em sua tese de Doutorado, Sandra Maria C. T. L. Campos (2007) apresenta um repertório significativo da pintura corporal e dos padrões ornamentais presentes em coleções de bonecas Karajá armazenadas no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Procurando estabelecer conexões entre “arte” e “sociedade”, ela então explica que, desde o nascimento até o casamento, por exemplo, meninos e meninas Karajá têm o corpo pintado com padrões gráficos exclusivos de acordo com o gênero e a idade, além de cortar o cabelo e utilizar uma série de enfeites que identificam seu estatuto social. Depois que se casam, os homens não portam mais o corte de cabelo caracterizado por um topete acima da cabeça, e as mulheres retiram o bracelete de algodão denominado *dexi* – adorno que as acompanha desde o nascimento e que pode permanecer em seus braços no máximo até o nascimento de seu primeiro filho.

Além destas distinções, esta autora arrola também uma série de figuras cerâmicas representativas de outras categorias que se sobrepõem às de gênero e idade e que acompanham, igualmente, as etapas do ciclo de vida e morte Karajá, tais como: *Itxorytyhy* (homem casado com filho), *Raruna* (homem com mais filhos), *Kuladusé* (mulher com um filho), *Kuladusé raruna* (mulher com mais filhos), Fulano *labié* (avô de sicrano), Sicrano *lahi* (avô de fulano), *Matukari* (velho), *Senadu* (velha). Com o passar da idade e a atribuição de novos papéis sociais, outras distinções são ainda incorporadas em combinação com os atributos que distinguem as categorias de idade. E há também entre as bonecas por ela analisadas, cenas de sepultamento (entre estas, o sepultamento secundário dos mortos, ou ritual de exumação dos ossos, que não é mais praticado), cenas de choro ritual, entre outras relativas a mitos, ao cotidiano e a elementos da fauna e da flora locais registrados em bonecas, atualmente, comercializadas (Campos, 2007).

Cabe observar que essas características distintivas estão presentes nas figuras cerâmicas tanto de estilo antigo como nas modernas. A fase antiga, no entanto, caracteriza-se pela modelagem de pequenas figuras estilizadas em barro cru, de formato esteatomérico e esteatopígico (triangular com bases mais largas), sem a presença de

pernas ou braços definidos e com os membros inferiores e as nádegas reduzidos a simples massas ou volumes arredondados. De acordo ainda com Castro Faria (1959) e Fénelon Costa (1978), predominam na fase antiga as figuras isoladas e sempre de pé, não havendo composição cênica nem variedade de posturas.

As fases antiga e moderna não são sucessivas e o advento do novo estilo não resulta no desaparecimento do antigo. Atualmente, as *hakana ritxòkò*, ou a(s) boneca(s) verdadeira(s) nas palavras da ceramista Ixeheru²⁰, continuam tão presentes quanto as *wijina bede ritxòkò*. Ambos os estilos aparecem entre as preferências das ceramistas que, muitas vezes, modelam o barro no formato antigo a partir do *modo de fazer atual* e segundo um processo criativo que se expressa também pela combinação dos diversos padrões de grafismo aplicados, e pela habilidade e precisão com que estes são executados.

As ceramistas aplicam os grafismos em padrões básicos e derivados por meio de combinações diversas que alinham a repetição, o entrecruzamento de linhas e a sua distribuição na cerâmica. Entre os padrões mais comuns (re)produzidos (e combinados de diferentes maneiras) nas *ritxòkò* encontram-se as listras e faixas pretas usadas, principalmente, pelos mais velhos nos braços e nas pernas, o *Haru*, padrão composto por losangos (isolados ou circunscrevendo linhas paralelas ou triângulos pretos), o *Wedé-wedé*, padrão composto por pontos, o *Itxalabu*, busto preto utilizado na pintura corporal masculina, e o *Koé-koé*, nome dado à grega e suas variantes, utilizado indistintamente por homens e mulheres de diferentes grupos de idade.

Cada desenho tem um nome que indica relações com partes do corpo e/ ou da fauna local, associada, por sua vez, aos três níveis cosmológicos Karajá: o céu, a terra e a água. Assim, entre os padrões levantados durante as pesquisas de campo realizadas para a instrução técnica do processo, encontram-se as pinturas de morcego (*tyrehé-hokó*), urubu (*rara el* ou *rarajie*), tatu (*ohã*), tamanduá (*wariri*), pirarucu (*hatykysi el* ou *nebory yri*) pacu (*haru*), jibóia (*hawykynimyrará*), entre outros. Entre os nomes levantados, observou-se que um mesmo padrão, no entanto, recebe nomes distintos de acordo com a perspectiva de diferentes ceramistas. Nesse contexto, para além da complexidade e dificuldade das análises e interpretações sobre a relação entre a cosmologia Karajá e os padrões gráficos utilizados, as pesquisas apontam que os significados desses padrões podem estar se perdendo. Algumas ceramistas que

²⁰ Em depoimento nos vídeos que acompanham o Dossiê Descritivo.

desenharam alguns motivos gráficos em papel não souberam denominar muitos deles nem apontar seus significados.

As diferenças nos *modos de fazer tradicional e atual* dividem a opinião de membros das comunidades Karajá, que apontam vantagens e desvantagens de ambos os modos. Assim, se um por lado, o *modo de fazer atual* elimina etapas do trabalho da ceramista e de suas famílias e, com elas, todo um conjunto de práticas e conhecimentos sem os quais a continuidade do ofício parece estar mesmo ameaçada, por outro, agiliza o processo de confecção das bonecas, diminuindo o esforço investido e proporcionando o aumento da produção para a comercialização.

A intensificação da demanda comercial pelas bonecas Karajá é apresentada como um dos principais fatores de introdução dessas mudanças em seu modo de produção. Segundo o relatório consolidado da pesquisa, entrevistas realizadas com as ceramistas mostraram que, nos últimos tempos, as *ritxòkò* têm se constituído mesmo em importante fonte de renda para as comunidades. Todas as mulheres com quem os pesquisadores conversaram foram unânimes em afirmar que parte significativa dos bens consumidos pelas suas famílias advém da venda de suas cerâmicas, que são foco de grande interesse de turistas que visitam, principalmente, a aldeia *Buridina* durante as temporadas de praia do rio Araguaia, entre junho e setembro.

A comercialização se realiza de várias maneiras, sendo as mais comuns a venda nas casas das ceramistas e a venda nas casas de artesanato e nas ruas das cidades de Aruanã e de São Felix do Araguaia, em Mato Grosso. Quando comercializadas nas casas das ceramistas, em geral, as peças são feitas sob encomenda de lojistas ou de representantes de instituições acadêmicas e museológicas para compor, nestes últimos dois casos, acervos de coleções etnográficas. Em Aruanã e São Félix do Araguaia, foram construídas casas de cultura destinadas à valorização da cultura Karajá e à venda de artesanato indígena - o Centro Cultural *Maurehi*, situado na aldeia *Buridina*, além da Casa de Cultura Karajá e Tapirapé. Nestes locais, as peças são vendidas por um preço fixo, ao contrário do comércio realizado na rua, onde as peças, expostas livremente nas calçadas ao lado de outros objetos artesanais, são negociadas com o comprador.

Um dado importante revelado pela presente pesquisa é que essa diferença de preços acarreta um mal estar entre as ceramistas que vendem nas ruas e aquelas que deixam seus objetos nas casas de cultura. Além disso, a pesquisa revelou também que, enquanto um grupo de ceramistas está empenhado em organizar formas coletivas de

produção, distribuição e venda das bonecas, as ceramistas mais antigas e reconhecidas fazem questão de afirmar que não dependem dessas formas de venda, consideradas alternativas, uma vez que são procuradas em suas próprias casas e que recebem as encomendas diretamente, sem intermediários.

Nesse contexto de grande demanda e produção para o comércio local, é interessante perceber a introdução, pelos próprios Karajá, de algumas categorias, idéias e práticas que diferenciam as ceramistas e o seu ofício. O relatório consolidado da pesquisa e o Dossiê Descritivo mostram que, em conversas com pesquisadores, alguns interlocutores recorreram à idéia de *ceramistas históricas* para se referir àquelas que primeiro ensinaram o ofício às outras mulheres e cujas habilidades e criatividade na confecção das bonecas jamais foram superadas pelas ceramistas que as sucederam.

As observações da pesquisa sugerem que o lugar de origem dessas *ceramistas históricas* é Santa Isabel do Morro e que o modo de fazer a boneca Karajá realizado por elas tem sua continuidade naquelas que são classificadas hoje como *mestras* ou *professoras*. A maioria destas tem o reconhecimento e se auto-reconhecem como boas ceramistas pelo domínio dos conhecimentos e saberes exigidos para fazer as bonecas, pela criatividade que imprimem à modelagem e à pintura das peças, mas, principalmente, pela grande demanda em relação às suas cerâmicas.

Em contraposição a estas *mestras*, por sua vez, há ainda aquelas identificadas como *aprendizes*, que pertencem à geração de mulheres jovens, geralmente filhas ou netas das ceramistas reconhecidas. Atualmente, a arte de ensinar e aprender o ofício se dá em dois contextos distintos, embora articulados: o contexto familiar, considerado tradicional, e o contexto escolar e de oficinas e cursos promovidos por inúmeras e diferentes instituições que executam projetos de apoio cultural²¹. Conforme assinalado no relatório consolidado da pesquisa e no Dossiê Descritivo, essa nova modalidade de ensinar e aprender o ofício de ceramista teve início nos últimos dez anos, em um cenário de intensa mobilização política que incorpora a lógica ocidental de desenvolvimento de projetos, com base nos discursos do desenvolvimento (auto)-sustentável e nas idéias a eles relacionadas, como as de geração de renda, valorização da identidade, saberes tradicionais e reconhecimento étnico.

²¹ As comunidades Karajá de Aruanã, por exemplo, contam com um Ponto de Cultura cujas atividades são desenvolvidas na escola indígena com recursos administrados pela Associação da Aldeia Karajá de Aruanã - AAKA

Apesar do desinteresse de muitos jovens, o aprendizado no contexto familiar continua ocorrendo, sobretudo em Santa Isabel. A aprendizagem pelas meninas Karajá tem início por volta dos seis anos de idade e adquire um significado lúdico de duplo sentido. Primeiro, como processo de aprendizado em que a própria criança, sob o incentivo e com a ajuda das mulheres adultas de sua família, confecciona as cerâmicas e as transforma em brinquedos. Segundo, quando, entre os seis e oito anos de idade, elas são presenteadas pelas mesmas mulheres com cestinhas denominadas *ueriri* contendo conjuntos de bonecas que formam a *família* e que representam as distintas fases de idade do indivíduo - *pessoa* - Karajá.

Nesse contexto, o brincar e o aprender ocorrem simultaneamente e a prática de modelar o barro não é vista ainda como trabalho e, tampouco, como obrigação pelas meninas, que acompanham as mulheres adultas desde a coleta do barro e brincam com pequenas quantidades de massa preparadas por suas mães, tias e avós. Quando adultas, as mulheres que se interessam em dar continuidade ao ofício, propriamente dito, já dominam todos os saberes associados à confecção das cerâmicas. E é na categoria de adulta, e de casada, que a mulher Karajá deixa de ser uma aprendiz e se torna uma ceramista, assumindo totalmente as responsabilidades que se referem a este ofício.

Medidas de Salvaguarda

O Dossiê Descritivo problematiza algumas mudanças ocorridas no processo de produção das *ritxòkò* e aponta as principais dificuldades que as ceramistas Karajá vem enfrentando para dar continuidade às suas práticas. Levando em consideração não apenas as particularidades sócio-culturais das aldeias Karajá pesquisadas, mas, sobretudo, o contexto social e político mais amplo no qual estão inseridas, o Dossiê apresenta considerações extremamente relevantes para o desenvolvimento de medidas de salvaguarda adequadas à continuidade do bem cultural em questão.

Em primeiro lugar, cabe mencionar a ressalva de que o Plano de Salvaguarda, a ser elaborado em conjunto com os grupos envolvidos, deve partir do princípio da autodeterminação, bem como respeitar os direitos fundamentais desses povos. Nesse sentido, para além das questões relativas ao Ofício e aos Modos de Fazer as Bonecas Karajá, propriamente ditos, o Dossiê Descritivo sugere levar em consideração também outras necessidades (mais amplas) dos Karajá de Goiás e Tocantins.

Conforme bem apresentado no Dossiê Descritivo, os Karajá de Santa Isabel do Morro e, sobretudo, de Aruanã estão inseridos em um contexto urbano que envolve um contato interétnico cada vez mais regular e intenso com a sociedade regional envolvente. Assim, aos conflitos existentes entre lideranças indígenas e que levam às cisões internas das aldeias e à formação de novas, como é o caso de *Bdê-Burè*, *Wataú*, JK e *Werebia*, somam-se àqueles advindos do contato com os *tori*. A intensificação do turismo nas cidades de Aruanã e São Félix do Araguaia, por exemplo, agrava, por vezes, os impactos desse contato, com o aumento do consumo (abusivo) de bebidas alcoólicas e drogas, da prostituição, do contágio de doenças sexualmente transmissíveis, entre outros.

Um dos principais problemas e desafios a serem enfrentados passa, portanto, por pontos de tensão e conflito que geram, por vezes, a desagregação da pessoa e dos grupos Karajá, o que requer o compromisso do Estado na implantação de políticas públicas capazes de lidar com as conseqüências, muitas vezes desastrosas, desse contato. Conforme bem assinalado no Dossiê Descritivo, se o que se pretende é salvaguardar o ofício e os modos de fazer as *ritxòkò*, e os conhecimentos (tradicionais) a eles associados, atuar sobre essas tensões e promover ações de valorização dos detentores desses saberes é mais do que fundamental.

Nesse contexto, o Dossiê traz sugestões de estabelecer parcerias entre as esferas federal, estadual e municipal com vistas ao desenvolvimento de ações e projetos a serem implementados, e coordenados, localmente pelas associações indígenas já existentes, a saber: Associação da Aldeia Karajá de Aruanã e Associação Indígena *Iny Mahadu*. Além do Ministério da Cultura (MinC), a participação da Fundação Nacional do Índio (Funai), da Fundação Nacional de Saúde (Funasa), do Ministério Público Federal (MPU), das Prefeituras Municipais e das Secretarias de Estado de Educação e de Turismo são consideradas de fundamental importância para a elaboração e o desenvolvimento do Plano de Salvaguarda. Já há, inclusive, projetos culturais sendo desenvolvidos com o apoio da Funai, da Funasa e das Secretarias de Estado de Educação de Goiás e Tocantins que poderiam ser incorporados, além de um Ponto de Cultura sediado em Aruanã. Ressaltamos ainda a necessidade, premente, de envolver, além do Iphan-GO e deste Departamento de Patrimônio Imaterial, a Superintendência do Iphan em Tocantins (Iphan-TO) na condução, acompanhamento e/ ou execução da formulação deste Plano de Salvaguarda.

Entre as medidas de salvaguarda então propostas no Dossiê Descritivo e nos relatórios técnicos, destacam-se: o planejamento de oficinas de aprendizado e repasse das

técnicas e dos modos de fazer as *ritxòkò*; a realização de oficinas nas escolas para o ensino dos padrões gráficos, e de seus nomes e significados, às crianças; o desenvolvimento de estudos com vistas à padronização da grafia em língua Karajá dos nomes desses grafismos, e à publicação, na língua Karajá, do material produzido em um livro a ser distribuído gratuitamente em toda a área Karajá; além do mapeamento de outras demandas, espontâneas ou induzidas, com relação à confecção das bonecas de cerâmica.

O Dossiê Descritivo traz recomendações também de incentivo e apoio à produção da cerâmica utilitária, considerada mais complexa, e de aprendizado e elaboração mais difícil, e apontada por muitos Karajá como atividade em risco de desaparecimento. A pesquisa para instrução do processo sugere que, se no passado a produção cerâmica era de caráter utilitário, ritual e lúdico, atualmente ela restringe-se, cada vez mais à confecção das *ritxòkò* para venda no mercado externo às aldeias. Dos artefatos utilitários, por exemplo, apenas os potes para armazenar e resfriar água ainda são confeccionados e utilizados nas aldeias pesquisadas. Os demais foram substituídos por vasilhas industriais compradas nos mercados locais. Nesse sentido, cabe ressaltar, por fim, que em Aruanã e Santa Isabel do Morro, apenas poucas ceramistas idosas sabem fazer esses tipos de artefato e dominam as técnicas de olaria em sua totalidade. As mais jovens, apesar de saberem fazer as bonecas de cerâmica, não conseguem modelar com destreza peças utilitárias e maiores.

Conclusões

O estudo das *ritxòkò* a partir de seus processos de produção material e simbólica, como foi devidamente realizado para instrução técnica do presente processo, mostra que o Ofício e os Modos de Fazer as Bonecas Karajá, ao mesmo tempo em que constituem importante fonte de renda das famílias Karajá, condensam uma expressão cultural (e artística) que (re)produz aspectos identitários de suma importância para este grupo étnico.

Assim, por constituírem-se em um dos principais elementos na contínua construção da identidade cultural da gente *Iny*;

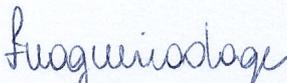
Por atenderem às diretrizes da Política Nacional do Patrimônio Cultural Imaterial (PNPI), ao contemplar regiões historicamente pouco atendidas pela ação institucional, além de se referir a bens culturais representativos de contextos culturais indígenas;



E por tudo o mais que está demonstrado neste processo, consideramos satisfatórios os – elementos e argumentos para fundamentar a decisão do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural a favor da inscrição do **Ofício e dos Modos de Fazer as Bonecas Karajá** no Livro dos Saberes, bem como da inscrição das **Ritxòkò – Bonecas Karajá** no Livro das Formas de Expressão, e do conseqüente reconhecimento desses bens culturais como Patrimônio Cultural do Brasil.

É este o nosso parecer.

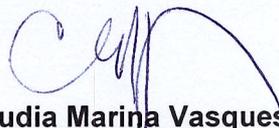
Brasília, 27 de outubro de 2011.


Fabíola Nogueira da Gama Cardoso
Mat. 1710433
Coordenação de Registro

De acordo.

À Coordenadora Geral de Identificação e Registro,
Para os demais encaminhamentos.

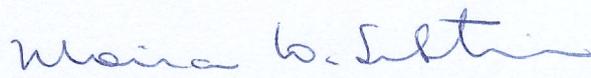
Em 27 de outubro de 2011


Cláudia Marina Vasques
Coordenadora de Registro – DPI/Iphan
Cláudia Marina Vasques
Coordenadora de Registro
DPI/IPHAN

De acordo.

À Diretora do DPI,
Para os devidos encaminhamentos.

Em 27 de outubro de 2011


Mônia Luciana Silvestrin
Coordenadora Geral Substituta de Identificação e Registro - DPI/Iphan