

## ARTE INDÍGENA KARAJÁ COMO LINGUAGEM DE RESISTÊNCIA CULTURAL E AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA

### KARAJA INDIAN ART AS CULTURAL RESISTANCE LANGUAGE AND IDENTITY AFFIRMATION

SOUZA, Gisele Luiza de  
CÂNDIDO, Gláucia Vieira  
CURADO, Maria Eugênia

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo propor uma abordagem sobre as relações existentes entre a arte ameríndia e o fortalecimento da identidade étnica. Para tanto, partimos do pressuposto de que o fazer artístico indígena, que aqui será tomado como linguagem de resistência, constitui-se como um rico patrimônio cultural que identifica e situa a etnia de um determinado povo. Nesse sentido, faremos a priori reflexões a respeito dos conceitos e definições vigentes na literatura de Arte e da construção e manutenção das raízes culturais a partir das relações entre sujeito, história e sociedade. Posteriormente, teceremos considerações sobre as marcas identitárias presentes na diversidade e na riqueza da arte produzida pelos índios da etnia Karajá que habitam a comunidade Buridina, no Município de Aruanã, Estado de Goiás, Brasil. Os resultados mostram a concepção educativa do fazer artístico como resgate das perdas culturais por meio do ensino de Arte às gerações mais novas.

**Palavras-chave:** Linguagem. Arte. Raízes Culturais. Identidade Étnica.

**Abstract:** This article proposes approach the relations between the native art and the strengthening of ethnic identity, on the assumption that on the indigenous artistic act, as a resistance language, constitutes as rich cultural patrimony in whom the landscape functions as aesthetic element, identifying and situating the people's ethnicity. That way, we will do a priori reflections about concepts of art, of development and of preservation of the cultural roots starting from relations among subject, history and society to, subsequently, to make considerations about the identity markings contained in their wealth and diversity of the art produced by indigenous inhabiting Karaja Buridina community in Aruana, Goias, Brazil. The results show the educational concept of the indigenous artistic act as rescue of cultural losses through Art education for the younger generations.

**Keywords:** Language. Art. Cultural Roots. Ethnic Identity.

## INTRODUÇÃO

O Brasil se constitui historicamente como uma sociedade multiétnica com imensa diversidade artístico-cultural e, nesse contexto, as identidades que se formam a partir da noção do pertencimento étnico, religioso e linguístico sofrem sucessivas mudanças e descontinuidades, as quais merecem ser observadas e refletidas.

Diante das várias situações em que somos levados a repensar nosso entendimento acerca de cultura, arte, tradições e costumes, comumente ocorre que, inculcados pela ideia ocidental de categorização, sejamos levados a valorizar determinadas práticas e produções em detrimento de outras, rotulando-as quanto à superioridade ou inferioridade em relação umas a outras.

A fim de romper com essa premissa, o presente artigo visa apresentar o conceito de arte como produção cultural, a qual, além de despertar emoção, sentimentos e releitura da vida, advém das habilidades e competências do fazer, do produzir e da necessidade que o homem sente de criar. Nesse sentido, o fazer arte será entendido também como uma forma de interação pela linguagem que inclui nos saberes educacionais e culturais mais uma oportunidade de exploração e experimentação do mundo e de si mesmo.

Assim, primeiramente, convidamos o leitor a refletirmos sobre a consideração de Berman (1986, p.24) que, ao discutir os modos como a cultura e o fazer artístico se constroem na modernidade, apresenta-nos a importância do diálogo entre o coletivo e o individual e alerta-nos que “uma arte desprovida de sentimentos pessoais e de relações sociais está condenada a parecer árida e sem vida, em pouco tempo”.

E, na sequência, pensarmos a arte enquanto ferramenta capaz de integrar pessoas e fazer com que tenham uma outra forma de se expressar e demonstrar aquilo que sentem ou pensam, assumindo assim um caráter educativo que, sob o rótulo de arte-educação, almeja oportunizar ao indivíduo o acesso ao fazer artístico como linguagem expressiva e forma de conhecimento.

### **A arte é construção**

Antes de apresentarmos a nossa compreensão conceitual de arte, cabe-nos dizer que, neste trabalho, inicialmente estamos reconhecendo sua constituição como um sistema social que possui códigos próprios e está ligada “a diversas estruturas de poder que a produzem e a apoiam” (FRANCASTEL, 2000, p. 5). Isso, portanto, permite que, ao termo ‘arte’, sejam atribuídos uma vasta gama de conceitos e definições.

Para alguns povos indígenas, por exemplo, os quais não possuem ainda em seu léxico ou vocabulário básico uma palavra específica para designar arte, o conceito advindo de concepções não indígenas pode soar estranho e, por isso, muitas produções materiais de variadas etnias brasileiras são concebidas e comercializadas em contextos que não compartilham da definição ocidental para o termo.

Dessa forma, vale dizer que, no âmbito deste estudo, tomaremos como base as palavras de Bosi (1985, p. 13), para assim definir o termo ‘arte’:

[...] é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. A arte é uma

produção. [...] *Techné* chamavam-na os gregos: modo exato de perfazer uma tarefa, antecedente de todas as técnicas dos nossos dias.

Nesta perspectiva, refletiremos que, além das atividades que se caracterizam por provocarem apenas uma reação ou reflexão estética, os trabalhos de artesanato, que aliam utilidade à beleza, também podem receber o nome de arte. Todavia, antes de iniciarmos nossa reflexão, é válido ressaltar que essa interpretação nem sempre teve essa denotação. Por um longo período, prevaleceu na visão ocidental, o modo etnocêntrico de ver o outro e, por isso, os padrões e valores estéticos e artísticos foram associados a um modelo superior de civilização e cultura.

Acreditando no ideal da “arte pela arte”<sup>1</sup>, muitos artistas e pessoas ditas “cultas” propagaram à sociedade a ideia de que, para ser de fato considerada obra de arte, uma peça ou objeto não poderia ter nenhuma ou qualquer função utilitária e, como aponta Rondon (2015, p.136), somente a partir do início do século XX, as categorias artesanais passaram, enfim, a ser reconhecidas como objetos de arte, tendo respeitados seus valores culturais e artísticos, bem como suas riquezas de técnicas, saberes e estilos.

Mesmo assim, antes disso, os objetos indígenas já exerciam fascínio por serem originais, misteriosos e, muitas vezes, exóticos. Muitos artefatos – ornatos de penas, objetos rituais, potes para armazenar água, panelas para preparar alimentos, cestas, arcos e flechas para caça, redes para dormir e as *Ritxoko*<sup>2</sup> – geralmente associados a funções simbólicas e utilitárias, trazem impressas as tradições, as crenças e os misticismos de seu povo e são, por isso, considerados manifestações de profundo sentido estético e embelezamento da vida. Entretanto, por não comungar do mesmo conceito ocidental de arte, o fazer artístico indígena acaba, por vezes, sendo considerado aquém e inferior ao que é produzido por povos não indígenas.

Para os ameríndios, o ideal de arte surge quando o artista consegue criar coisas novas dentro do padrão particular de sua cultura e, portanto, consideram um artefato belo quando

---

<sup>1</sup> A expressão arte pela arte remete a um sistema de crenças que defende a autonomia da arte, desligando-a de razões funcionais, pedagógicas ou morais e privilegiando apenas a estética. A origem desse conceito remonta a Aristóteles, mas só foi desenvolvido e consolidado em meados do século XVIII, assumindo, desde então, um sinônimo de esteticismo.

<sup>2</sup> Palavra do dialeto feminino *inỹ* que designa as bonecas cerâmicas modeladas predominantemente pelas mulheres Karajá, como forma de preservação da identidade étnica e cultural de seu povo. No dialeto masculino, diz-se *Ritxoo*. Para saber mais sobre esse assunto, consultar Rondon (2015) e Silva (2015).

também é bom, útil e, antes de tudo, tiver sido produzido segundo os moldes estabelecidos pela sua sociedade, tanto em termos técnicos quanto estéticos (Silva, 2015).

Nesse sentido, o diálogo entre arte e cultura material indígena acontece a partir da produção simbólica que demarca a etnia, a identidade e o lugar de pertencimento de um povo a um determinado território. Sobre isto, Hall (2003, p.12) esclarece que:

[...] a identidade, então, costura o sujeito à estrutura. [...] a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele-ela habitava.

Por isso, quando a palavra arte for citada no presente texto referindo-se à produção indígena, deve ser entendida conforme o conceito posto por Aristóteles, que define a arte mecânica, técnica, arte de fazer ou simples ofício. Afinal, mesmo sendo os indígenas obviamente capazes de definir e distinguir o que é beleza, especificamente a arte ameríndia é sempre dotada de um significado mais prático, diferenciando-se do conceito artístico ocidental por não buscar em sua produção, única e exclusivamente, o desfrute estético, tal como corrobora Vidal e Silva (1995, p.374, apud Rondon, 2015, p. 155).

Na maior parte das culturas não ocidentais, a arte não é tratada como uma especialidade separada do resto da vida. Os indígenas e outros povos não ocidentais não fazem objetos que servem somente para ser contemplados. Antes de tudo, precisa ser feito segundo os critérios determinados por sua sociedade. Isso indica que a tradição é referência importante na avaliação da beleza de um objeto.

Aliás, aí reside a principal diferença entre a arte contemporânea ocidental e a arte indígena, especialmente, a ameríndia. Em toda comunidade indígena, os atributos ornamentais e as características expressas nos objetos produzidos estabelecem uma estreita relação entre arte e produção, tradição e inovação, à qual estamos denominando de técnica.

O caráter tradicional e utilitário que permeia a *artíndia*<sup>3</sup>, transmitida de geração para geração, evidencia que, ao invés da busca pelas novas criações, a preocupação maior é a manutenção das transições e simbologias herdadas. Dessa forma, suas músicas, danças, instrumentos musicais, pinturas, ornamentos corporais, cestarias, cerâmicas e demais objetos entalhados e decorados têm funções específicas bem definidas, como se fossem uma

---

<sup>3</sup> Termo criado e utilizado pela FUNAI (2009) para aprimorar a política de divulgação e comercialização de produtos de arte indígena.

linguagem não-verbal de domínio comunitário, na qual podemos notar e reconhecer marcas distintas deixadas pelas mãos das artistas mestras que ensinam suas tradições aos demais membros da comunidade indígena.

Sobre essa concepção da arte como ferramenta educacional, Telma Camargo da Silva (2015), em seu artigo intitulado “As oleiras Karajá e o modo de fazer ritxoko: o conhecimento circula, expressa identidade e marca o território” nos apresenta a classificação hierárquica atribuída as oleiras Karajá e suas influências na transmissão do ofício de ceramista, sendo as mesmas classificadas dentro da comunidade em: históricas, mestras e aprendizes.

Essa classificação hierárquica ilustra a maneira como as indígenas Karajá são, desde cedo, estimuladas a representar o mundo através das diversas linguagens, comungando a concepção de arte como atividade humana que propicia uma formação integral do sujeito no contexto social e como significativo processo de cognição para o desenvolvimento do pensamento e da ação.

A presença da arte surge então como forma de conhecimento histórico dos processos criativos que marcam a etnia e as tradições e o ensino do fazer artístico tradicional como representação da manutenção das tradições culturais, das representações simbólicas, da transmissão dos conhecimentos acumulados e da educação das gerações mais novas.

Para a comunidade Karajá, quando um membro aprende a confeccionar uma peça de artesanato que simbolize cenas mitológicas, de rituais, ou mesmo do cotidiano, está também adquirindo outros conhecimentos sobre a cultura e os usos da língua materna<sup>4</sup> ligados a esse fazer cultural e, dessa forma, o ensino da arte traz bem definido sua função social, sua missão e seus objetivos.

Sobre esse tecnicismo, lembramos Bosi (1985, p. 22), quando este estudioso nos apresenta o recurso do epigonismo<sup>5</sup> em que “o artífice vive da aplicação de regras ou receitas bem logradas nas quais a variação é mínima e a constante é máxima” e, portanto, a novidade só terá beleza se puder ser integrada a um estilo preexistente.

Todavia, vale ressaltar que, por meio das representações contidas na produção artística ameríndia, adentra-se não só à vida social, à transmissão do conhecimento, à cosmologia, à mitologia e às noções de espacialidade e corporalidade, mas também ao universo pessoal de cada artesão que, no desejo de estabelecer continuidade, imprime em seus

---

<sup>4</sup> Em Buridina, nos espaços de produção dos saberes especializados, como, por exemplo, onde se confeccionam as peças de artesanato, narram-se mitos utilizando somente a língua Karajá.

<sup>5</sup> Uso obsessivo ou compulsivo de fórmulas já testadas e consagradas, repetição de algo que já deu certo.

trabalhos criatividade, originalidade e aponta para a existência de uma autoria individual dentro da comunidade. Percebe-se, então, um desafio, conforme polemiza Rondon (2015, p.158), ou seja, “a postura de que a arte indígena é sempre coletiva e anônima”.

Para a efetiva compreensão da arte como construção, é necessário refletir sobre o fazer artístico como expressão dinâmica das relações sociais e do caráter processual da identidade étnica em cada artista, pois, tal como a arte ocidental, a arte indígena também tem sua poética, a qual notoriamente inspira gerações, constitui-se como refúgio para as adversidades e envolve habilidades individuais, estilos, formas e particularidades dignas de reconhecimento e valorização.

Hoje, a classificação de arte primitiva<sup>6</sup> já não cabe às artes indígenas. A produção Karajá, por exemplo, é na atualidade reconhecida como uma das mais significativas manifestações culturais e artísticas, fazendo-se presente em coleções de museus etnográficos tanto brasileiros quanto europeus.

A linguagem modelada no barro, no cipó e na pintura, antes entendida apenas como um código cultural, ganhou espaço como função identificadora do saber fazer entre os indivíduos de uma determinada etnia. De fato, quem visita uma loja de produção artística indígena da FUNAI, em Cuiabá – capital do Estado de Mato Grosso -, por exemplo, pode perceber diferenças peculiares nos artesanatos produzidos pelas diversas etnias brasileiras. É possível, para os mais experientes, distinguir se uma cesta é produzida por um artesão Karajá ou por um Kaxinawa (povo indígena da família Pano, habitante do Estado do Acre, Brasil). Isso confirma a ideia de Bosi (1985, p. 24) de que, como o tempo, “a intencionalidade do artista vai plasmando, graças ao domínio das técnicas aprendidas, o seu próprio modo de formar, a certa altura, pode alcançar o nível de estilo pessoal”.

### **A arte educação**

Segundo Franco, Oliveira e Canen (2000, p. 122), “a educação não pode se calar em face do contexto multicultural das sociedades onde se insere, nem em face das implicações éticas de suas formulações na formação de cidadãos críticos e participativos”.

Sob essa ótica, podemos observar que a formação das identidades culturais dos indígenas Karajá compartilha a ideia de que é preciso manter viva a autoestima, a consciência

---

<sup>6</sup> O termo ‘primitiva’ neste contexto está sendo usado com base na tradição evolucionista, ou seja, com denotação redutora e empregada em termos comparativos, ou seja, por exemplo as sociedades eram consideradas primitivas quando comparadas com as sociedades ditas desenvolvidas/evoluídas, colocando-se, portanto, em um estado atrasado das etapas evolutivas.

de pertencimento à etnia oferecendo, para tanto, especial atenção ao ensino da arte tradicional e suas potencialidades integradoras. Uma vez que para eles, e também para a sociedade não índia:

[...] a arte oportuniza o desenvolvimento de competências para a vida, sejam elas cognitivas (aprender a conhecer), sociais (aprender a conviver), produtivas (aprender a fazer) ou pessoais (aprender a ser), pois, há uma experiência estética viva e que favorece a inter e transdisciplinaridade, seja como disciplina em uma instituição de ensino ou como tema/método numa ação transversal. (Villaça, 2014, p. 82)

Com base nos princípios da interculturalidade e da transdisciplinaridade, essa valorização e ampliação dos conhecimentos e saberes tradicionais através do ensino da língua materna e do artesanato, nos leva a refletir as palavras de Bhabha que nos apresenta a educação indígena como:

[...] espaço híbrido de negociações e de traduções: sendo um poderoso instrumento de sujeição cultural, constitui-se como espaço da ambivalência, do hibridismo, onde ocorre um vaivém de processos simbólicos de negociação ou tradução dentro de uma temporalidade que torna possível conceber a articulação de elementos antagônicos ou contraditórios, processos que abrem lugares e objetivos de luta e destroem as polaridades de negação entre os saberes e as práticas sociais. (1998 apud FLEURI, 2006, p.505).

Nesse contexto, compreende-se que os Karajá não querem uma cultura de branco para índio, mas sim o efetivo exercício de uma educação indígena diferenciada, em que os estudantes aprendam a cultura de seu povo e que, de fato, valorizem e fortaleçam as suas identidades étnicas para a sobrevivência das futuras gerações, resgatando, nas práticas escolares cotidianas, o aprendizado, o conhecimento e o respeito ao patrimônio material e imaterial de seu povo.

Assim sendo, as linguagens artísticas ganham espaço na educação indígena possibilitando, sobretudo, a valorização da expressividade e das criações estéticas de cada sujeito. E o mundo da arte mostra-se capaz de perder pouco a pouco sua abstração, até que todos os tipos de ideias, sensações, emoções e crenças transformem-se em algo concreto, representado por cores, tintas, traços, gestos, formas e palavras, formando um enredado de linguagens.

Entretanto, vale ressaltar que no Brasil a prática da arte educação só foi efetivamente estabelecida a partir da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB nº 9.394/96) que em seu artigo 26, parágrafo 2º, determina o ensino da arte como componente curricular

obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos. Propiciando, desse modo, o desenvolvimento do pensamento e da percepção estética como fundamental para dar sentido à experiência humana.

Beneficiando-se dessa prerrogativa e no intuito de manter viva a transmissão dos saberes e das práticas culturais, a educação indígena busca, no reconhecimento sociocultural e étnico, possibilitar aos índios, hoje conhecedores de seus direitos coletivos e específicos, a apropriação da instituição escola e a atribuição de identidade e função peculiares que permitam, enfim, a retomada das formas próprias de organização social, transmissão cultural, construção de valores simbólicos, tradições, conhecimentos e processos de constituição de saberes que, diferente dos padrões colonizadores, não delimitam espaço, modo ou tempo de ensinar e aprender.

Nesse sentido, podemos salientar que na comunidade de Buridina, cuja arte é objeto de análise neste estudo, a unidade educacional, desde a sua implantação, recebe o apoio de especialistas Karajá de outras aldeias; sendo eles artesãos, narradores de mitos e pintores que se preocupam com o constante diálogo entre o currículo escolar e a cultura indígena, incluindo, portanto, em sua proposta pedagógica a prática de que as crianças e os jovens compartilhem do saber Karajá, participando, junto com os mais velhos, da reconstrução dos espaços de produção cultural em sua aldeia.

Tal postura ilustra o modo como o grupo indígena conduz a instituição denominada escola, valorizando a língua e a produção artística tradicional da comunidade que segue norteadas por três valores:

[...] “o valor da tradição oral”, uma espécie de arquivo dos saberes da sociedade capaz de orientar as ações e decisões dos indivíduos em qualquer circunstância; “o valor da ação”, levando pessoas adultas a envolverem crianças e adolescentes em suas atividades, tornando o “aprender fazendo” [...] “o valor do exemplo”, dado por pessoas adultas e, sobretudo, pelas mais velhas, cujo comportamento tinha de refletir o sentido modelar do legado de antepassados e o conteúdo prático das tradições. (Freire, 2004, p.15)

Dessa maneira, apesar dos padrões educacionais de ensino de Arte serem estabelecidos a partir de uma proposta distante da escola indígena, a comunidade Karajá almeja, por meio do ensino de arte, desenvolver a sensibilidade, a percepção e a imaginação, tanto na realização das formas artísticas, quanto na ação de apreciar e conhecer as formas já produzidas pela natureza e pelas diferentes culturas.



### **Raízes culturais: identidade e memória**

Em termos gerais, a compreensão da grandiosidade cultural que envolve a arte indígena ocorre no momento em que se observa, nas produções artísticas, a mediação criativa entre a mudança inevitável e o desejo de continuidade.

No convívio como o outro acontece o acúmulo do conhecimento. É dessa relação que nasce o saber fazer, o aprimoramento das técnicas e dos estilos artísticos que se relacionam ao modo de ser Karajá.

Assim como em toda cultura, repleta de elementos e significados capazes de identificar se um povo pertence ou não a uma determinada comunidade ou região, na cultura indígena, essa compreensão não é diferente. Afinal, há em cada etnia um saber latente, cultivado nos rituais, lendas e mitos que são transmitidos de gerações para gerações entre pessoas unidas por uma história, uma cultura e uma língua comum. Sobre essa construção humana de cultura, Laraia (2001, p.24) reflete a relação sujeito /história /sociedade apresentando que:

[...] o homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas não são, pois, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade.

A esse respeito, é notável observar, por exemplo, que, mesmo após anos da imposição portuguesa no processo de colonização que impediu a continuidade da educação indígena tradicional e instaurou nas comunidades ameríndias a escola dos moldes europeus que em nada contribuiu para a continuidade histórica, cultural e linguística, os povos indígenas ainda lutam para reverter os prejuízos culturais causados por séculos de submissão, desvalorização e perdas sucessivas da noção de pertencimento e de identidade étnica.

Por isso, para compreender as transformações pelas quais a cultura de um povo tem passado no decorrer dos tempos, faz-se necessário conhecer sua história no início de sua construção. E, sendo assim, vale relatar brevemente a história da comunidade Buridina, uma vez que, nas palavras do cacique Raul Hawakati, atual responsável pela aldeia, “Buridina já foi a maior aldeia Karajá da qual se teve conhecimento” e, de acordo com estudo realizado por Telma Camargo da Silva (2015, p.203), “em 1940, foi praticamente extinta devido acusações de feitiçaria, seguidas de assassinato e uma epidemia de sarampo”.

Ainda segundo informações do cacique Raul, naquele período permaneceu no local apenas sua família materna, representada pela figura de seu avô Jacinto Maurehi, responsável, nas décadas seguintes, pelo repovoamento e reestruturação da aldeia que tem, hoje, aproximadamente 150 moradores.

Longe de pretensões sociológicas, dados como estes mostram-se relevantes ao presente trabalho por nos conduzir a reflexão das raízes culturais como formas de memória cultural de um povo, já que, no sentido de afirmação de uma identidade e pertencimento a uma determinada região, é primordial se ter o real conhecimento da história através das memórias da própria origem.

Afinal, memória e identidade são valores fundamentais para o fortalecimento das culturas indígenas. A primeira, porque é atualizada por meio dos processos de transmissão de saberes e das práticas culturais, rituais e cotidianas, realizadas no contexto de cada comunidade, remetendo tanto aos conteúdos das lembranças, quanto aos distintos modos de produção. E a segunda, por representar a capacidade do sujeito em reconhecer-se como membro integrante do meio em que está inserido.

De modo geral, comumente somos conduzidos por nossa visão ocidental a reduzir a noção de cultura às linguagens artísticas e midiáticas, e, por essa ideia, somos levados a segregar as manifestações artístico-culturais da vida cotidiana dos povos indígenas. Entretanto, ao contrário da generalização que costumeiramente se faz nos conceitos de igualdade e equidade, é preciso reconhecer a diferença na diversidade. Pois, assim como o paradoxo existente entre o conceito de arte nas visões indígenas e ocidentais, é importante pensar também nos contrastes existentes entre as formas de entendimento do que é cultura para a sociedade não índia e a maneira como os povos indígenas entendem suas próprias culturas.

Sob este prisma, é importante lembrar que o contato interétnico colocou a cultura indígena Karajá em circulação regional, nacional e, quiçá, internacional. E muitos dos materiais produzidos tornaram-se objetos de consumo no mundo dos *tori*<sup>7</sup>, já que a habilidade deles em reapropriar e reinventar, através da linguagem das argilas, o conhecimento coletivo e local, foi capaz de atrair o interesse de consumidores geográfica e culturalmente distantes. Mas a que ponto chega esta distância ou proximidade cultural? Laraia (2001, p. 42) diz que “a participação do indivíduo em sua cultura é sempre limitada; nenhuma pessoa é capaz de

---

<sup>7</sup> Termo *inỹ* utilizado pelos índios Karajá para referir-se à pessoa não indígena.

participar de todos os elementos de sua cultura”. Imagine então o quão complexo é apropriar-se da cultura de outro.

Desde a promulgação da Constituição Federal de 1988, em seu artigo 231, “são reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens” (BRASIL, 2005, p. 145), mas, até hoje, falta-nos a consciência de que somos uma nação pluriétnica.

As raízes culturais, herdadas da concepção ocidental, muitas vezes dificulta a nossa capacidade de despir-nos de nossa civilização para compreendermos e respeitarmos outra cultura. Por isso, mesmo diante de um cenário interétnico, encontramos dificuldades em perceber as especificidades que cada etnia possui.

Apesar dos anos de significativas perdas culturais e identitárias a que os indígenas foram submetidos, ainda hoje há grande diversidade étnica e cultural entre os povos ameríndios brasileiros que, ricos em semelhanças e diferenças, merecem a efetivação de seus direitos socioculturais, a valorização, a promoção e a proteção de suas culturas, pois, conforme Laraia (2001, P.26) afirma, em cada sociedade, em cada cultura, a vida e a história das coisas são “um processo acumulativo, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores”.

Por isso, tanto os artefatos indígenas que ganharam o mundo, quanto os artefatos industrializados que aos poucos foram chegando às aldeias, não são capazes de impedir que a cultura local permaneça viva na comunidade, nem que a confecção artesanal e o uso dos objetos utilitários e cerimoniais sejam interrompidos.

De maneira geral, a arte, ainda que parcialmente, tem o poder de sustentar moral e culturalmente o grupo, garantindo a ele o direito de praticar, transmitir, revitalizar, controlar, proteger e desenvolver o seu sistema sociocultural, incluindo a língua, as cosmovisões, as tradições espirituais, as cerimônias e as manifestações de suas ciências e tecnologias.

Portanto, ter conhecimento das raízes culturais e saber da relevância das mesmas para a vida da comunidade é a melhor forma de valorizar os saberes e transmiti-los às gerações futuras. Já que, conhecendo a própria cultura, construída a partir das ações e inter-relações sociais, o indivíduo compreende a importância de mantê-la aquecida na memória como forma de preservar também suas próprias características e sua própria identidade.

### **O fazer artístico como resgate da identidade étnica**

Falar de povos indígenas brasileiros é falar em diversidade, no entanto, usualmente coloca-se toda a diversidade étnica no mesmo patamar, acabando com a riqueza das diferenças e esquecendo-se das especificidades de cada etnia.

Segundo o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2006 apud STOCK e VAZ, 2009, p. 9):

“o índio não é uma questão de cocar de pena, muçum e arco e flecha, mas sim uma questão de estado de espírito. Um modo de ser e não um modo de aparecer. Na verdade, mais do que isso, a indianidade designa um modo de devir<sup>8</sup>”.

Posto isto, vale ressaltar os feitos históricos e, por que não dizer, heroicos que permeiam a formação dos Karajá de Buridina. Povo que se orgulha pela conquista do Vale do Araguaia e cultiva o ideal de nobreza e superioridade física e moral em relação aos estrangeiros e aos não índios, tendo na língua e no artesanato tradicionais formas de manter viva a cultura e a identidade étnica da comunidade.

Situada às margens do Rio Araguaia e incrustada no centro da turística cidade de Aruanã – GO, a comunidade vive um caso extremo de conhecimento e experimentação do mundo não indígena. Os entrelaçamentos culturais produzidos pelo contato com o mundo externo e a relação com sujeitos que não compartilham da mesma concepção coletiva de produção fazem dessa aldeia um exemplo de grupo que encontrou, no fazer artístico, uma maneira de reafirmar suas particularidades e sua identidade indígena.

Por estar localizada dentro da cidade, a comunidade recebe grande número de turistas que, além de visitar o Rio Araguaia, aproveitam para conhecer um pouco mais da cultura indígena e admirar a paisagem local que funciona como elemento estético.

Na loja situada na própria aldeia, os índios exibem uma arte diversificada que é comercializada no contato direto dos turistas e compradores com o Cacique Raul Hawakati.

Para eles, o comércio é completamente livre e seus trabalhos simbolizam uma maneira de manter viva a tradição da etnia, por isso não veem problemas em vender seus produtos ao público que valoriza a peça indígena como objeto de arte.

---

<sup>8</sup> Vir a ser, tornar-se, transformar-se.



Figura 1: O cacique Raul Hawakati e algumas bonecas Karajá produzidas pelas mulheres da comunidade, expostas na loja da Aldeia Buridina em Aruanã - GO, 2016. Acervo pessoal.

Os Karajá produzem artigos de decoração feitos com madeira e cerâmica, além de bijuterias coloridas e criativas, que levam sementes, penas de diferentes pássaros e plantas do Cerrado. Nas peças produzidas, além do uso de recursos naturais, observa-se também, como matéria prima para a construção, o uso de alguns materiais industrializados, o que muitas vezes rende críticas por parte dos visitantes e turistas sobre a cultura local.

Entretanto, sobre este aspecto é interessante questionar, tal como Stock e Vaz (2009), o porquê dos índios Karajá não poderem desfrutar dos materiais que a cidade lhes oferece já que vivem em processo de aculturação e têm habilidade e criatividade para incorporá-los a suas criações.

Frente ao cenário de constantes modificações que vivemos, o caráter dinâmico da cultura indígena, assim como de todas as outras, está em constante movimento. E se hoje a figura do índio não se mantém esteticamente fiel às imagens clássicas de seus antepassados presentes nos livros de História ou em museus, por que a sua arte se manteria alheia às mudanças ocorridas? Em nosso ponto de vista, para permanecerem reconhecidos como indígenas e manterem seus direitos garantidos, os moradores de Buridina usam o fazer artístico para incorporar a mudança inevitável e dar continuidade a sua tradição.

Notoriamente, por meio da reelaboração do conhecimento tradicional, eles transformam com maestria o barro, *súu* no linguajar *iny*<sup>9</sup>, em figuras antropomorfas, zoomorfas e sobrenaturais sempre seguindo as expressões tradicionais e os padrões culturais praticados na vivência cotidiana da comunidade.

---

<sup>9</sup> Autodenominação dos povos de língua Karajá.

Sobre esta matéria prima do fazer artístico Karajá, é válido destacar a simbologia presente, já que, de acordo com as ceramistas mestras, o local da coleta demarca fisicamente os lugares ocupados pela etnia ao longo do Rio Araguaia e, portanto, seu pertencimento àquela terra. Contudo, no caso de Buridina, essa coleta tem representado uma quebra de ritual, visto que, devido ao assoreamento do rio, em alguns períodos do ano não é possível extrair essa matéria prima e por isso o barro precisa ser comprado na Cidade de Goiás a fim de não interromper os trabalhos de criação. Essa situação ilustra claramente o processo adaptativo pelo qual os indígenas de Buridina passam ao buscarem encontrar na arte uma maneira de manter pulsante a identidade *Ibóo Mahadu*<sup>10</sup>.

Hoje, o contato com a sociedade não índia, o estímulo ao turismo e o incentivo ao colecionamento etnográfico são vistos por eles com bons olhos. No entanto, a que se considerar que essa integração comunidade e sociedade não índia nem sempre foi benéfica à cultura Karajá.

A pesquisadora Pimentel Silva, em estudo publicado em meados de 2009, afirma que apenas em 1993, com a implantação do Projeto Maurehi<sup>11</sup>, iniciaram-se as primeiras discussões sobre possíveis medidas que assegurassem os direitos e protegessem, linguística e culturalmente, esse povo Karajá.

Compreendido como forma de revitalização e resgate, esse projeto possibilitou a implantação do Centro Cultural Maurehi, constituído por uma escola indígena bilíngue (língua portuguesa e língua Karajá *Inyrubè*, pertencente ao tronco linguístico macro-jê), por um museu e uma loja, onde, conforme informação supracitada, são comercializadas as produções artesanais da comunidade e ensinadas as técnicas do artesanato tradicional aos membros da comunidade.

---

<sup>10</sup> O povo Karajá é nomeado de acordo com a posição que ocupa no curso do Araguaia. No dialeto *inyĩ*, *Ibóo Mahadu* significa “o povo de cima” que tem, entre seus representantes, a aldeia de Aruanã-Go.

<sup>11</sup> Projeto de Educação e Cultura Indígena, apoiado pela Fundação Nacional do Índio, instalado no ano 1993, pela pesquisadora e professora da UFG, Maria do Socorro Pimentel da Silva, com o objetivo de promover a melhoria de vida da comunidade de Buridina. Recebeu esse nome em homenagem à Jacinto Maurehi, responsável, entre as décadas de 50 e 60, pelo repovoamento da aldeia.



Figura 2: Imagem da entrada da Aldeia Buridina às margens do Rio Araguaia. À esquerda o Centro Cultural Maurehi (loja e museu criados pelo Projeto de Educação e Cultura), 2016. Acervo pessoal.

Desde então, a arte tem sido, em todas as suas formas de manifestação, um dos importantes instrumentos para identificar e situar a etnia desse povo no contato com o mundo não indígena.

Por isso, quando questionado sobre o interesse dos visitantes sobre o artesanato produzido, o Cacique Raul responde que “para a aldeia é muito bom, porque daí passa a conhecer mais o trabalho do povo Karajá, que estava um pouco esquecido” e, ainda completa, “me surpreende cada pessoa querer levar uma lembrança e isso é muito bom”.

Tal postura reflete que, como alerta Stuart Hall (2003, p.77), “ao lado de toda tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da alteridade e, juntamente com o impacto do global, há um novo interesse pelo local”, e talvez devamos atribuir a essa tendência o crescimento turístico e a valorização da arte ameríndia de Buridina.

Nesse contexto, vale destacar que, enquanto meio de resistência e reafirmação étnica do grupo, a arte Karajá é fortemente marcada pelo gênero e coloca a mulher num papel central na vida social da aldeia, pois são elas que ensinam e produzem a arte, encontrando na ação criativa uma forma de superação.

Quanto trata-se do fazer artístico, as mulheres são para os Karajá a representação da alteridade e do poder transformacional, pois conseguem, em suas criações, reafirmarem o modo de estar no mundo através de um conhecimento que, sendo histórico, mostra-se constantemente dinâmico e criativo.

No convívio social com os não índios, é comum que os homens saiam da aldeia para atuar no mundo dos *tori*, mas no caso das mulheres são os *tori* que vem ao seu encontro, ou melhor, ao encontro de sua arte. Por isso, cabe às mulheres Karajá a manutenção das relações sociais e simbólicas presentes no artesanato enquanto riqueza étnica e forma de sustentação moral e cultural do grupo.

Rodrigues (2015, p.36) afirma que “a ação das ceramistas Karajá talvez tenha sido o primeiro passo de resiliência, a primeira tentativa literalmente concreta de recriar, por meio do barro, os sentimentos de honra, nobreza, beleza e autoestima corroídos pelo contato.”

Sendo assim, cada peça produzida por elas possui uma linguagem que traduz a cultura nativa e, por isso, faz parte de um universo alheio aos ideais ocidentais. De forma simbólica, os objetos produzidos expressam a dinâmica das relações sociais e o caráter processual da identidade étnica. Fénelon Costa (1978 apud Rodrigues, 2015, p.16), aponta em seus estudos dois aspectos relevantes relacionados ao gênero:

Em primeiro lugar, a importância fundamental da contribuição feminina para a reprodução do modo de vida tradicional dos Iny, uma vez que se trata de uma arte produzida com maestria pelas mulheres mais velhas, com enorme impacto na transmissão de saberes ancestrais para as novas gerações. Em segundo lugar, paradoxalmente, o modo admirável como essas mesmas mulheres souberam transformar sua arte enriquecendo o fazer artístico como novas formas, temáticas, usos, em um momento crítico de perdas e mudanças decorrentes da intensificação do contato com a sociedade nacional.

Diante disso, nota-se que no processo de criação, as mulheres Karajá trazem à tona o imaginário coletivo e aos poucos vão dando espaço às configurações e aos padrões estéticos pessoais. Enfim, a partir das técnicas recebidas das gerações anteriores, elas reconstruem a arte para transpor uma experiência de mundo em outra dimensão.

O fato é que, mesmo em tempos de mudanças estruturais, rupturas, quebras da continuidade cultural e histórica, e, até mesmo, perdas definitivas vivenciadas por seu povo, as ceramistas Karajá são capazes de estabelecer novos padrões de arte e se manterem mestras em sua fabricação, fazendo do artesanato indígena e da linguagem simbólica de suas peças um rico entrelaçamento entre o sujeito e a sua totalidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar o contexto de uma comunidade indígena é compreender, como diz Laraia (2001, p.25), “um todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis,  
ISSN 1986-6576 v.9 n.3-Setembro, 2017. p. 118-137 – Inhumas/Goiás Brasil.



costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”. No entanto, apesar de complexa, tal compreensão se faz necessária quando se pretende observar o fazer artístico dessa comunidade em face do contexto interétnico que ela vivencia. Segundo Bosi (1985, p. 8):

[...] a arte tem representado, desde a Pré-história, uma atividade fundamental do ser humano. Atividade que, ao produzir objetos e suscitar certos estados psíquicos no receptor, não esgota absolutamente o seu sentido nessas operações. Estas decorrem de um processo totalizante, que as condiciona: o que nos leva a sondar o *ser* da arte enquanto modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmos.

Sendo assim, pode-se entender que a arte, enquanto fenômeno cultural de identidade própria em cada sociedade e época, é definida em funções estéticas, sociais e culturais diferentes. Permitindo-nos, dessa forma, alcançar que, alicerçada nas tradições e hábitos das gerações passadas, a comunidade de Buridina, busca por meio da linguagem e do fazer artístico, manter vivo o legado cultural nas gerações atuais e para as gerações futuras, sem desconsiderar, no entanto, a perspectiva multicultural que a permeia desde sua formação histórica até a atualidade.

Diante das inúmeras modificações ocasionadas pela pluralidade de convívios sociais e étnicos que marcam o cotidiano dessa aldeia, a arte é na comunidade uma expressão dinâmica e simbólica das relações internas e externas que conduzem o caráter processual da formação identitária Karajá. Sobre isso, Hall (2000, p. 11) afirma que:

[...] a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que os mundos oferecem.

Dessa maneira, a cultura ameríndia, estando diretamente relacionada aos eventos dos grupos sociais, possibilita a compreensão do conceito de identidade Karajá que, em face do contato interétnico, transita constantemente entre o interior do indivíduo e o exterior que o influencia.

Mesmo submetida à técnica da repetição, a produção tradicional dessa comunidade diferencia-se a partir da originalidade de suas ceramistas que são capazes de incorporar a biografia da vida social Karajá ao convívio como mundo que o cerca. Como descreve Silva (2015, p. 214):

[...] com o artesanato constroem-se relações sociais entre homens e mulheres Karajá; entre mulheres de gerações diferentes na mesma aldeia; entre avós e suas netas; entre ceramistas e compradores não índios; entre ceramistas e pesquisadoras e pesquisadores; entre ceramistas e as agências de patrimonialização; entre oleiras e o consumidor trazido pelo intenso turismo no vale do Rio Araguaia, entre outras.

Em âmbito geral, pode-se perceber, por meio de leituras e reflexões, que a arte dessa comunidade funciona como meio de fortalecimento e resistência étnica, capaz de identificar e situar seu local de pertencimento como povo Karajá através de um rico patrimônio cultural no qual a paisagem funciona como elemento estético e, assim sendo, o fazer artístico passa a ser parte do processo transformador do indivíduo, tornando cada vez mais notável sua contribuição para (re)descoberta do indivíduo em suas múltiplas capacidades, seja no contexto indígena ou não.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar.** (Introdução) Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte.** São Paulo: Ática, 1985.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil:** texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com alterações adotadas pelas Emendas Constitucionais nº 1/92 a 46/2005 e pelas Emendas Constitucionais de Revisão nº 1 a 6/94. Brasília, DF: Senado Federal, 2005.

BRASIL, LDB. Lei 9394/96. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional.** Disponível em: <http://www.mec.gov.br>. Acesso em: 17 Ago 2016.

FÉNELON COSTA, Maria Heloísa. **A arte e o artista na sociedade Karajá.** Brasília: FUNAI, 1978.

FLEURI, Reinaldo Matias. **Políticas da Diferença:** para além dos estereótipos na prática educacional. Educ. Soc. Campinas, v.27, n. 95, p. 495-520, mai/ago. 2006.

FRANCASTEL, Pierre. **A arte e técnica nos séculos XIX e XX.** Tradução de Humberto D'Avilla e Adriano Gusmão. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.

FRANCO, Monique; OLIVEIRA, Renato José de e CANEN, Ana. **Ética, multiculturalismo e educação:** articulação possível? Revista Brasileira de Educação. Jan/Fev/Mar/Abr, 2000, n.13, p. 113-126.

FREIRE, José Ribamar Bessa. **Trajatória de muitas perdas e poucos ganhos.** In: Educação Escolar Indígena em Terra Brasilis - tempo de novo descobrimento. Rio de Janeiro: Ibase, 2004.

FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO - FUNAI. Brasil. **Projeto de Comercialização da Arte Indígena.** Brasília, mar. 2009. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/comunicacao/noticias/2284>. Acesso em: 6 jun. 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico.** 14ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro. **Reflexões sociolinguísticas sobre línguas indígenas ameaçadas.** Goiânia: Editora da UFG, 2009.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. **Transformando dor em arte:** o ofício das ceramistas Karajá como forma de resiliência histórica. In: SILVA, Telma Camargo da (Org.). Ritxoko. Goiânia: Cãnone Editorial, 2015.

RONDON, Ana Lúcia Dutra da Fonseca. **As ritxoko como objeto artístico e cultural.** In: SILVA, Telma Camargo da (Org.). Ritxoko. Goiânia: Cãnone Editorial, 2015.

SANTORO, Fernando. **Sobre a estética de Aristóteles**. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v.I, n.2 (maio – ago / 2007), p.1-13.

SILVA, Susie Barreto. **A importância das raízes culturais para a identidade cultural do indivíduo**. In: Brasil Escola. Disponível em: <http://meuartigo.brasilecola.uol.com.br/artes/a-importancia-das-raizes-culturais-para-identidade>. Acesso em: 16 mai. 2016.

SILVA, Telma Camargo da. **As oleiras Karajá e o modo de fazer ritxoko: o conhecimento circula, expressa identidade e marca território**. In: SILVA, Telma Camargo da (Org.). Ritxoko. Goiânia: Cãnone Editorial, 2015.

STOCK, Bianca Sordi; VAZ, Claudemir Moreira. **A arte ameríndia de viver**. Mundo Jovem, um jornal de ideias, n.395, p.9, abril, 2009.

VIDAL, Lux; SILVA, Aracy Lopes da. **O sistema de objetos nas sociedades indígenas: Arte e cultural material**. In: SILVA, Aracy Lopes da; GRUPIONI, Donizete Benzi (Orgs.). A temática indígena na escola: Novos subsídios para os professores de 1º e 2º graus. Brasília: MEC/MARI/UNESCO,1995.

VILLAÇA, Iara de Carvalho. **Arte-Educação: a arte como metodologia educativa**. Cairu em Revista. Jul/Ago, 2014. Ano 3. n.04, p. 74-85. Disponível em: <http://www.cairu.br/revista/artigos4.html>

Artigo submetido em 29/03/2017 e publicado em 30/09/2017