

Sobre arte, técnica e tempo: *ritxòkòs*¹

About Art, Technique and Time: Ritxòkòs

Sobre arte, técnica y tiempo: ritxòkòs

Cássia Macieira

Escola Guignard/Universidade do Estado de Minas Gerais

E-mail: cassia.macieira@uemg.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0757-0028>

RESUMO

As *ritxòkòs* – estatutárias de cerâmica das oleiras da etnia Karajá são uma figuração-*Inỹ* de “natureza uníssona”, de capacidade inventiva, criada sem vínculo com o tempo cronológico dos *tori*. Objetiva-se defender que a *ritxòkòs* é técnica entrelaçada por três níveis cosmológicos: céu, terra e água. A metodologia empregada é qualitativa, de caráter exploratório-observativo-descritivo, e pautada na revisão da fortuna crítica das pesquisas etnográficas de Sandra Campos (2007) e Chang Whan (2010). Os conceitos de “decolonial”, “tempo” e técnica foram revisitados nas obras de Leda Martins, Nêgo Bispo e outros, e os conceitos de agenciamento e técnica, respectivamente, nos trabalhos dos pensadores Alfred Gell (2018) e André Leroi-Gourhan (1984). Após a investigação, confirmou-se que a produção estética está imbricada nas relações cotidianas, no tempo dilatado da produção e no não assujeitamento das oleiras, e que boneca não é o melhor termo para falar das *ritxòkòs*, uma vez que esta é uma denominação *tori*, entre outros.

Palavras-chave: *Ritxòkòs*; Karajá; natureza.

ABSTRACT

The *ritxòkòs* – ceramic statues from the potters of the Karajá ethnic group are an *Inỹ*-figuration of a “unison nature”, with an inventive capacity, created without any link to the chronological time of the *tori*. The aim is to argue that *ritxòkòs* is a technique intertwined by three cosmological levels: sky, earth and water. The methodology used is qualitative, exploratory-observative-descriptive in nature, and based on a review of the critical fortune of ethnographic research by Sandra Campos (2007) and Chang Whan (2010). The concepts of “decolonial”, “time” and technique were revisited in the works of Leda Martins and Nêgo Bispo and others, and the concepts of agency and technique, respectively, in the works of thinkers Alfred Gell (2018) and André Leroi-Gourhan (1984). After the investigation, it was

MACIEIRA, Cássia. *Sobre arte, técnica e tempo: ritxòkòs*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48682> >

confirmed that aesthetic production is intertwined in everyday relationships, in the extended time of production and in the non-subjectiveness of the potters, and that doll is not the best term to talk about *ritxòkòs*, since this is a *tori* name, between others.

Keywords: *Ritxòkòs*; Karajá; nature.

RESUMEN

Los *ritxòkòs*, estatuas de cerámica de los alfareros de la etnia Karajá, son una figura *Inĩ* de “naturaleza al unísono”, con capacidad inventiva, creada sin ningún vínculo con el tiempo cronológico de los *tori*. El objetivo es argumentar que *ritxòkòs* es una técnica entrelazada por tres niveles cosmológicos: cielo, tierra y agua. La metodología utilizada es de carácter cualitativo, exploratorio-observativo-descriptivo, y se basa en una revisión de la fortuna crítica de la investigación etnográfica realizada por Sandra Campos (2007) y Chang Whan (2010). Los conceptos de “descolonial”, “tiempo” y técnica fueron revisados en las obras de Leda Martins y Nêgo Bispo y otros, y los conceptos de agencia y técnica, respectivamente, en las obras de los pensadores Alfred Gell (2018) y André Leroi-Gourhan (1984). Tras la investigación, se confirmó que la producción estética se entrelaza en las relaciones cotidianas, en el tiempo prolongado de producción y en la no subjetividad de los alfareros, y que muñeca no es el mejor término para hablar de *ritxòkòs*, ya que se trata de un nombre *tori*, entre otros.

Palabras clave: *Ritxòkòs*; Karajá; naturaleza.

Artigo recebido em: 03/11/2023

Artigo aprovado em: 31/01/2024

As *ritxòkòs* da etnia Karajá (povo do rio² ou autodesignação *Inĩ –i'nã* = “nós mesmos” ou “gente”) têm extensa fortuna crítica e se tornaram patrimônio material e imaterial em 2012. No conjunto da obra Karajá, há representações de figuras sobrenaturais (*aõni*); a figura humana de mulheres grávidas e do nascimento até a fase adulta (reconhecidas como bonecas pelos não indígenas/*tori*); cenas da vida familiar e ritualística; bichos (*iródu-sõmo*); cenas do cotidiano das atividades femininas e masculinas, como o processamento da mandioca, caça e pesca e a locomoção por terra com cestos-cargueiros, entre outros.

A produção da estatutária de argila (hoje cozida) está presente em diferentes aldeias, embora haja etnografia frequente nas aldeias karajás Buridina Mahādu e Bdé-Buré, em Aruanã (GO), e na aldeia de Santa Isabel do Morro, ou Hawalò Mahādu, na Ilha do Bananal (TO). Na cartografia das *ritxòkòs* Karajá ou etnografia de Sandra Lacerda Campos (2007), Chang Whan (2010) e Maria Heloísa Fénelon Costa (1968), reconhecem-se as *ritxòkòs* produzidas antes de 1940 como pertencentes à “fase antiga” ou “*hỹkỹnaritxoko*”, enquanto aquelas feitas após 1940 são da “fase moderna”.



Figura1. *Ritxòkò* Karajá. Legenda: a) cera de abelha (*tybora*); b) cerâmica e cera de abelha (*tybora*).

Fonte: <https://lisa.fflch.usp.br/node/3602>;

http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/brasil_indigena/etn009.html .

Acesso em: 20 fev. 2024.

A produção oleira está imbricada na narrativa de origem *Inỹ* e, como já citado, a temática da produção de cerâmica aborda todos os seres vivos, em que os tempos da caça se misturam com: os tempos das fases de crescimento das crianças; o tempo da modelagem com a *tybora* – diferente do processo lento da feitura da *ritxòkò* de argila queimada. Considera-se importante ressaltar que há depoimentos das oleiras mais antigas esclarecendo que as primeiras *ritxòkòs* eram feitas de cera de abelha (*tybora*). Esta, de cor preta (por vezes, adicionando-se fuligem para obter o tom), também empregada em práticas xamânicas, é de grande estímulo tátil, irresistível à modelagem e “matéria de grande plasticidade e versatilidade” (Whan, 2010, p. 46). A *tybora* é igualmente utilizada em máscaras, na massa para fixação de penas de pássaros e nas miniaturas feitas pelos homens para iniciar os meninos na caça e no xamanismo. Inclusive, ela consta em relatos míticos como estratégia para se capturar gaviões.

Material mais escasso no meio ambiente do que a argila, a cera de abelha *tybora* foi gradativamente substituída pela argila na confecção da *ritxòkò*, nas circunstâncias novas de incremento da produção, até a sua completa substituição, com a introdução da queima no seu fabrico para a venda. Nos dias atuais, apenas nas reproduções das *hakana ritxòkò* “originais” em que as ceramistas buscam resgatar com maior fidelidade as características formais e materiais dos modelos antigos, o *tybora* é ainda empregado para compor os cabelos (Whan, 2010, p. 46, grifos nossos).

Nesse contexto de arte x vida, pode-se entender que “não faz mais sentido ou não se encaixa” aceitar os termos: relações lineares, tempo ocidental, tempo sucessivo, tempo cumulativo, como propõe Leda Maria Martins (1955-) em *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021). Pelo menos é o que os artistas e seus múltiplos escapes vêm tentando, desviando-se de modos violentos de “dessingularização dos indivíduos”, da sociedade do controle e do capitalismo cultural (Foucault/Deleuze) porque este não é “calculável nem controlável” (Stiegler, 2007, p. 21). A professora Leda Martins (ou Rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário) é ainda dramaturga, ensaísta e desde sempre decolonizadora. Na obra citada, ela aponta novas formas de ver o mundo a partir de pensadores afro-diaspóricos, e do conhecimento lorubá e Maxakali, reivindicando a episteme dos escravizados que desenvolveram e deixaram de herança práticas performáticas que “[...] restauram toda uma plêiade de procedimentos mnemônicos e de técnicas estilísticas por meio das quais alguns dos mais preciosos princípios filosóficos africanos são reprocessados e inscritos na formação etnocultural brasileira” (Martins, 2021, p. 116).

Peter Pál Pelbart (1956-) defende que inexistente um tempo universal, pois há “um tempo dos índios, o tempo das revoluções, há o hipertempo contemporâneo” (Pelbart, 2003, p. 237). Para ele, o tempo, na contemporaneidade, perdeu-se e foi tomado pela esfera comunicacional (relativa ao consumo); assim, o tempo deve ser tratado como problema político. Acerca da pandemia ou catástrofe causada pela Covid-19, Pelbart assevera que “alguns buscam restos da dita flecha, quem sabe para recompor minimamente a direção do tempo” (Pelbart, 2021, p. 1), e retoma Deleuze: “se estamos imersos no Apocalipse, é antes pelo fato de que ele inspira em cada um de nós maneiras de viver, de sobreviver e de julgar” (Pelbart, 2021, p. 2). Na obra *O tempo não reconciliado*, Pelbart também despreza a concepção do tempo linear na procura pela noção de tempo plural e intempestivo. Ao contrapor o tempo liso e o estriado, ele toma como empréstimo tais termos de Deleuze e Pierre

Boulez: “o liso é o espaço amorfo, informal [...] habitado por distâncias e não por grandezas [...]” (Pelbart, 1998, p. 89-90), e o tempo pulsado referente ao espaço-tempo estriado. Liso e estriado ou nômade e sedentário – ambos se convivem, se comunicam e se entrelaçam.

Já a abordagem de Alfredo Hoyuelos (1963-) em *A estética no pensamento e na obra pedagógica de Loris Malaguzzi* (2020), preconiza que o tempo em que atualmente a humanidade se move é um tempo puntiforme (formado por pontos); um tempo menos cíclico, muito mais espiral e relativo: “[...] imagem da espiral, que serve para explicar a forma como a natureza e a cultura procedem, a maneira como a biologia e conhecimento se interatuam” (Hoyuelos, 2020, p. 44).

No atual contexto, de tempo sinuoso, torna-se imperioso considerar a *práxis* das *ritxòkòs* Karajá entrelaçada na configuração “espaço x tempo” da aldeia, isto é, a estética do barro cru transmutada nas figuras cozidas e pintadas em relação com a cosmogonia *Inỹ*, pautada no tempo não medido pelo relógio. As *ritxòkòs* – estatutárias de caráter imaginativo (estilizado) das mulheres Karajá recebem os mesmos grafismos que os Karajá dispõem em seus corpos – são provenientes de códigos culturais identificadores (função distintiva), concentrando “contornos acentuados de valores que se articulam com os papéis sociais do Karajá. [...] a pintura corporal, os adornos, o corte de cabelo, entre outros elementos utilizados na vida cotidiana da aldeia [são] acrescentados nas figuras” (Campos, 2007, p. 81).



Figura 2. Karajá. Legenda: a) marca cultural *amarury* (dois círculos) representando o sol e a lua; b) ceramista: Berixá, de 47 anos, 1960³; c) *Inârasonuésonué* [Karajá com muitas cabeças].

Fonte: https://www.carajas.org/wiki/index.php/Indios_Karaj%C3%A1s e <https://en.helionobre.com/karaja?lightbox=datatem-j1gtwpgc1>. Acesso em: 20 fev. 2024.

A maestria das mulheres Karajá estende-se à produção oleira de panelas, pratos e potes para água, confeccionados com argila vermelha, enquanto, para as *ritxòkòs* (Fig. 1) – muito mais comercializadas e, conseqüentemente, produzidas – utiliza-se preferencialmente argila branca.



Figura 3. *Ritxòkòs* Karajá feitas de argila branca. Legenda: Cenas Karajá. Fonte: <https://comunica.ufu.br/noticia/2021/06/artigo-analisa-bonecas-em-ceramica-do-povo-karaja> e <https://www.fibragalera.com/peca.asp?ID=11665377>. Acesso em: 30 jun. 2023.

Na cosmogonia Karajá, os ensinamentos antigos ordenam a vida, ocupam-se da iniciação espiritual, marcam os ritos de passagem e foram apreendidos mediante o conhecimento dos seres mitológicos. A maneira como os *Inỹ* “reorganizam o mundo”, interpretando ou não seus conflitos, não está separada da natureza, o que se pode contemplar nas narrativas e relações não hierarquizadas de humanos e não humanos – o rio, a floresta e todas as animalidades estão presentes sem o antropocentrismo dos *tori* (não indígenas). Essa ordenação, que referencia as ações e experiências, está encadeada ao modo como os Karajá se inserem no espaço-tempo com a natureza – rede de significação dos *Inỹ* (identidade individual e coletiva/patrimônio): trocas sociais; cosmogonia; cerimônias; exploração dos bens ambientais, voltada à própria alimentação, ao comércio e à produção de artefatos (valores de usos e trocas), entre outros aspectos. Nesse sentido, “as *ritxòkò* podem ser consideradas como autorretratos étnicos, uma vez que retratam apenas a gente *Inỹ* e informam sobre a imagem que o *Inỹ* tem de sua própria pessoa, de sua própria identidade” (Whan, 2010, p. 185).

A antropóloga, etnóloga e museóloga Berta Ribeiro (1924-1997) registrou, em *Dicionário do artesanato indígena* (1988), o verbete “Boneca Karajá”, definindo-a como “estatutária” e “figura humana fantástica”; o conjunto das estatuetas é constituído “de seres bicéfalos, multicéfalos, xipófagos e

sobrenaturais antropomórficos” (Ribeiro, 1988, p. 23). Porém, o termo “boneca”, enquanto predicativo da figuração feminina Karajá, foi cunhado pelo pesquisador Paul Ehrenreich (1855-1914), em 1891, e reivindicado como “arte figurativa” (Farias, 2014, p. 26) com a intenção de não a configurar como brinquedo (elemento socializador). Embora, hoje, a boneca (atualidade da forma estética) seja compreendida, consumida e produzida, ora como brinquedo Karajá⁴ (conjunto de *ritxòkòs* representando indivíduos, da infância à fase adulta, e reforçando o pertencimento e a transmissão cultural), ora como artefato fetichizado/miniaturizado para turistas, deve-se reconhecê-la como identidade *Inỹ* ou Karajá.



Figura 4. *Ritxòkòs* Karajá. Legenda: a): CÂNDIDO; ROCHA, 2021; b e c): Imagens de 1944. Fonte: FUNARTE, 1981, p. 299 e 75-76, respectivamente.

O tempo não medido pelo relógio

A pessoa ou outros viventes, e também os sobrenaturais *Inỹ*, subordinam-se a três níveis cosmológicos: céu, terra e água. Assim, a fase de transição dos meninos (*Jyré* – marcador enunciativo) é relacionada ao processo de troca de pele das cobras. De maneira similar, essa transição “é associad[a] ao mamífero aquático ariranha, por ter, com este, uma homologia de comportamento” (Campos, 2007, p. 80). No caso da menina, a semana de reclusão ou passagem para a vida adulta requer o abandono ou esquecimento de brinquedos (boneca) e brincadeiras da infância; nesse período, a adolescente “é incumbida de confeccionar algum artefato” (Campos, 2007, p. 81). Sobre o tempo *Inỹ*:

MACIEIRA, Cássia. Sobre arte, técnica e tempo: *ritxòkòs*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48682> >

- a) “A vida de um Karajá consiste na existência de seu *tytyby*, seu princípio vital que eles traduzem como ‘alma’ ou ‘espírito’, sob diversas formas. As pessoas vivem como ‘estados’ que se sucedem como num ciclo” (Campos, 2007, p. 65);
- b) após os indivíduos “se desenvolverem e morrerem na superfície da terra, o *tytyby* continua a existir em diferentes comunidades de mortos. Depois, podem ou não voltar na superfície da terra, iniciando uma nova existência” (Campos, 2007, p. 65);
- c) ocorrem os ritos de iniciação dos meninos e meninas;
- d) dá-se a coleta da argila nas épocas de baixa da água do rio;
- e) tem início a jornada do preparo da massa de barro, que envolve horas de manuseio (forma arredondada) e depende da luz do dia;
- f) aguarda-se o tempo de secagem da argila de acordo com a temperatura climática;
- g) passa-se à queima das estatutárias, em duas etapas de tempos diferentes, controlada em função da quantidade de lenha utilizada, da observação contínua e do conhecimento do processo;
- h) transcorre o tempo do reconhecimento da cor da queima;
- i) leva-se em conta a disponibilidade de tempo e a paciência no controle do fogo;
- j) há o tempo de macerar as cascas ou sementes das plantas;
- k) há o tempo de triturar as sementes das plantas;
- l) observa-se o tempo de preparo do suco do jenipapo;
- m) percebe-se o tempo de acentuar as cores com a fuligem do fogão a lenha;
- n) valida-se a cosmogonia regida pelos seres vivos e sobrenaturais, como o urubu-rei, o dono do sol;
- o) valida-se a cosmogonia e a origem dos *Ijasò* (os espíritos do Aruanã e/ou os antepassados).

- p) é produzido o conjunto de *ritxòkòs* que retrata a faixa etária da família, iniciada pelo nascimento;
- q) as narrativas Karajá abordam temas distintos, como a origem, o extermínio e o recomeço da etnia, a agricultura, o veado, o fumo, a chuva, a origem do sol, da lua e dos Aruanãs, as mulheres guerreiras, o homem branco etc., “associados aos rituais e a temas sociais, como o papel dos gêneros, o casamento, o xamanismo e o poder político, as doenças e a morte, o parentesco, as plantações, as pescarias e o contato com os brancos” (Instituto Socioambiental, 2023);
- r) “através das *ritxòkòs*, as ceramistas contam a história do povo Karajá, as atividades da vida cotidiana e os momentos importantes na vida social Karajá, como nascimento, namoro, morte, ritos, entre muitos outros aspectos” (Whan, 2010, p. 185, grifos nossos).

A técnica

O emprego da cinza mawuside como antiplástico na massa da argila é mais um incontestável exemplo de cooptação de um efeito observado de uma circunstância preexistente – a descoberta por acaso de uma argila, que, estando misturada ao mawuside, resultou em uma melhor cerâmica
(Whan, 2010, p. 186).

O paleoantropólogo Leroi-Gourhan (1911-1986), pesquisador em tecnologia e estética, publicou sobre a *techné* em *Evolução e técnicas: o homem e a matéria* (1984), destacando a ordenação das ações antes mesmo de abordar as técnicas. O autor lista as ações “agarrar, bater, cozer, humedecer, ventilar, fazer de alavanca”, lembrando-nos que as mesmas podem ser aplicadas a vários processos. De operações realizadas com a mão nua, por exemplo, ele atenta para o papel preensor, agrupado em quatro categorias de gestos: “agarrar com os dedos, pinçar entre os dedos (apreensão interdigital), prender com a mão toda (preensão dígito-palmar), conter com as mãos juntas em forma de recipiente” (Leroi-Gourhan, 1984, p. 35-36).

Marcel Mauss (1872-1950) observa que o período de transição do “útil” ao “instrumento”, do Paleolítico inferior às épocas seguintes, representou um dos choques mais consideráveis que a humanidade sofreu. Vale ressaltar que esse estudioso define as técnicas como atos tradicionais, atados a efeitos mecânico, físico ou químico, fazendo com que, por vezes, seja difícil distingui-las:

1) As Artes e as Artes Plásticas, visto que a atividade estética é criativa com o mesmo título da atividade técnica. No que diz respeito às artes plásticas, especialmente, é impossível encontrar outra diferenciação que não aquela que advém da mentalidade do autor.

2) Eficácia religiosa: da mesma forma, toda a diferença está na forma como o indígena concebe a eficácia. Será necessário, portanto, saber medir as respectivas proporções da técnica e da eficácia mágica na mente do indígena (exemplo: flechas envenenadas).

O conjunto de técnicas forma indústrias e comércios. O conjunto de técnicas, indústrias e ofícios forma o sistema técnico de uma sociedade, que lhe é consubstancial. A correta observação deste sistema deve respeitar as diferentes proporções existentes entre estes setores (Mauss, 1974, p. 43-44, tradução nossa).⁵

Para os Karajá as técnicas também são atos tradicionais e a tecnologia oleira feminina *Inỹ* incorporou outros modos de lidar com a materialidade: a escassez da argila, nas proximidades da aldeia, fez com que as ceramistas passassem a comprar argila (pronta), o que dispensa o antiplástico “cinzas”, alterando o curso de toda a produção e, por consequência, a cultura feminina Karajá. “A atividade exclusiva das mulheres é desenvolvida com o uso de três matérias-primas básicas: a argila ou o barro – *suù*; a cinza, que funciona como antiplástico; e a água, que umedece a mistura do barro com a cinza” (IPHAN, 2012). Outro fator que modificou a prática oleira foi o estímulo do comércio, acentuando a produção e levando em conta a opinião da(os) clientes *tori*. Ainda assim, “os *Inỹ* [...] têm conseguido preservar suas heranças culturais e suas línguas, mantendo-as vivas até os dias atuais do mundo globalizado deste início do terceiro milênio”⁶. As oleiras remodelaram as *ritxòkòs* (tornando-as mais estilizadas), mas mantiveram as temáticas, entre outras: atividades cotidianas (vida social), narrativas míticas da tradição oral, seres sobrenaturais, ritos de passagem, morte, cenas de parto, grávidas com filhos, fauna, lutas, pescarias, produção de mandioca.



Figura 5. *Ritxòkòs* Karajá. Legenda: 1ª e 2ª queima das *ritxòkòs*. Fonte: (e foto): CAMPOS, 2007.

A produção lenta envolve a aldeia desde o preparo da massa: os homens precisam ajudar no transporte do barro, que, além de pesado, é recolhido em terreno distante, não raro demandando o uso de máquinas e de barco motorizado – tudo para garantir a prática manual da técnica oleira feminina.

Atualmente, para se chegar a esses locais é necessário um barco a motor para transportar as pessoas das aldeias até os barreiros, o que é feito em aproximadamente 40 minutos. No entanto, se o transporte de barco a motor é mais prático e rápido, o barco é um bem de consumo durável não acessível à maioria e seu uso implica em despesas com combustível, o que torna o produto final mais caro. Da mesma forma, a compra do barro na cidade de Goiás, hoje a alternativa mais adotada, também encarece o produto. Se por um lado, torna o trabalho mais leve e mais rápido, já que elimina todo o processo anterior à modelagem propriamente dita, por outro, requer dinheiro para a compra e veículo para o transporte da cidade de Goiás até as aldeias, o que frequentemente deixa as oleiras Karajá desta localidade na dependência da assistência de instituições públicas de apoios externos (IPHAN, 2012, p. 35).

O processo de criação das *ritxòkòs* Karajá (subjetividade individual e coletiva) é “um conhecimento consolidado e compartilhado, mas o seu percurso evolutivo até o seu presente formato se deu na prática, ao longo de inúmeras experimentações, inúmeras tentativas e erros, até chegar aos acertos” (Whan, 2010, p. 186). A prática oleira é constituída de oito etapas: coleta da argila, preparo da massa, modelagem, espera da secagem, alisamento, queima, coleta de folhas e sementes/preparo dos corantes, pintura das imagens. Entender esse processo requer subtrair conceitos como “arte pré-histórica” e expandir percepções e terminologias para além de “artefato pré-colonial”, vislumbrando a cerâmica Karajá como *techné* do século XXI, vinculada à relação “arte e vida social” – figuração-*lnỹ*.

As mulheres Karajá deixaram de produzir há muito tempo as urnas para enterrar seus parentes, pois hoje dedicam todo o tempo ao cozimento do barro, visando presentificar a estatuária imaginativa (de seres imaginários e não imaginários) *lnỹ*. No passado, as ceramistas “modelavam vários objetos utilitários e cerimoniais que acompanhavam os ciclos da vida e de morte dos Karajá, podendo ser distinguidos morfologicamente” (Campos, 2007, p. 42), variando forma, tamanho e função.

Tempo e práxis

A prática artística oleira é feminina, coletiva e de agenciamentos (social e de relações de força e poder), para a qual há auxílio dos homens da aldeia, como já exposto, no transporte pesado da argila (coleta do barro) e da lenha para a queima das *ritxòkòs*. Na massa de barro é misturada a cinza da árvore cega-machado⁷, *adenà*, em língua Karajá (antiplástico *mawuside*), assegurando a resistência das peças que passam por duas etapas de queima para que, depois, sejam esfriadas e estejam propícias a receber o acabamento: pinturas com grafismos Karajá. Para finalizá-las, usa-se uma tinta vermelha composta de urucum e óleo de babaçu, e uma tinta preta, obtida com a casca de galhos verdes da *ixarurina* e a fuligem da queima das panelas (ou queima de pneus), segundo relato de Farias (2014).

MACIEIRA, Cássia. Sobre arte, técnica e tempo: *ritxòkòs*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48682> >



Figura 6. Árvore cega-machado. Legenda: Cega machado ou Pau-de-Rosas [*Physocalymma scaberrimum*].
Fonte: Portal Embrapa.

Essa *práxis* (tempo da natureza ou tempo paulatino) leva semanas – do barro à queima e desta à pintura – e a quantidade de lenha, aliada à cobertura das *ritxòkòs* com folhas, quando vão ao fogo, corroboram para o encantamento final das *ritxòkòs*. Inclusive, é durante o processo da queima que as cores das *ritxòkòs* se revelam, propiciadas pelo controle da temperatura (quantidade de lenha empregada).

No agenciamento Karajá (social e de relações de força e poder) tem-se a resistência *Inỹ* da qual a técnica x tempo é ordenado de valores, crenças, impressões, concepção da natureza. Tal cosmovisão vai de encontro a proposta do pensador Nêgo Bispo – Antonio Bispo dos Santos (1959-2023) – quando presentifica o termo “contra-colonização” como forma de resistência à colonização. O termo contém a ideia de “pensamento orgânico” que se refere ao saber constitutivo do desenvolvimento do ser, à organicidade advinda do processo de subjetivação.

Apreciação final

No contexto do barro cozido ou como herdeiras da cultura *Inỹ*, as estatuárias Karajá podem ser vistas como eventos (agenciamento), possuindo, simultaneamente, dimensões *ethos-pathos* (estatutos estético-político e econômico-social). Além delas, a cestaria, flechas, vasos de cerâmica, insumos como penas de arara, cera de abelha, palha, barro, tinturas naturais, e as similaridades das marcas de animais, reproduzidas em seus corpos, confirmam o contato perene dos Karajá com o

universo simbólico da natureza. Compreendê-lo requer assentir o perspectivismo ameríndio: “concepção indígena segundo a qual o mundo é povoado de outros sujeitos ou pessoas, além dos seres humanos, e que veem a realidade diferentemente dos seres humanos” (Viveiros de Castro, 2017, p. 401).

Priorizar o termo *ritxòkò* para a estatutária Karajá é não a separar da cosmovisão figuração-*Iny* (simbólica e uníssona), e o termo “bonecas karajá” equivale “a função” – podendo ser para brincar, colecionar e comercializar, sendo o termo desde sempre intitulado por um *tori* antropólogo promovendo uma ressonância ao antropocentrismo. O termo boneca também pode excluir a estatutária representativa das figuras imaginárias, dos apitos (figuras sonoras) e a grande fauna.

A produção estética das *ritxòkòs* Karajá está imbricada na trama de relações da vida cotidiana e no tempo dilatado da produção, sem romantismo, e pode ser aceita como não assujeitamento. Ao dilatar o tempo ou “dilatar as capacidades do sensível” (Stiegler, 2007, p. 36), as ceramistas enfrentam contradições individuais e coletivas, embates e invasões territoriais, não obstante mantenham, com a produção oleira, a etnia Karajá, através de “camadas de acúmulos” (Stiegler, 2007) tanto temporais quanto identitárias – quando da criação de formas imediatistas para o consumo dos *tori*, enquanto revivem algumas produções mais complexas da figuração-*Iny*. Embora saibam que a hiperindustrialização trouxe o genocídio e a devastação do meio ambiente, e que, diariamente, há o risco do apagamento da técnica, dos espíritos, da água e da aldeia, por hora, a produção das *ritxòkòs* continua: na maestria do barro cozido entrelaçado ao mérito dos demais fazeres/vivências e tempo espiralar Karajá.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Sandra M. C. de la Torre Lacerda. **Bonecas Karajá: modelando inovações, transmitindo tradições**. 2007. 153 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais e Antropologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte; ROCHA, Bárbara Freire Ribeiro. Presença Karajó: biografias e biofilia em uma investigação sobre cultura material. **ACENO: Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, v. 8, n. 16, p. 293-306, 2021.

FARIAS, Joana Silva de. **Modelando parentes: sobre as redes de relações da ritxo[k]o entre os Karajá**. 2014. 168 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FENELÓN COSTA, Maria Heloísa. **A arte e o artista na sociedade Karajá**. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1968.

FUNARTE. Fundação Nacional de Arte. Instituto Nacional de Artes Plásticas. (Catálogo). Coleção Museus Brasileiros, nº 4. Museu Paraense Emílio Goeldi. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu, 2018.

HOYUELOS, Alfredo. **A estética no pensamento e na obra pedagógica de Loris Malaguzzi**. São Paulo: Phorte, 2020.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). Sistema Eletrônico de Informação – SEI. Processo nº 01450.005542/2010-13: Processo de Registro – Bem Imaterial: Bonecas Karajá como patrimônio cultural brasileiro. Data de registro: 9 de abril de 2010. Brasília, DF, 25 de janeiro de 2012. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1190/bonecas-karaja-novo-patrimonio-cultural-brasileiro>. Acesso em: 10 jul. 2023.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Plataforma virtual com acervo relativo a povos indígenas, populações tradicionais e meio ambiente**. 2023. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/index.php/sobre>. Acesso em: 10 jul. 2023.

LEROI-GOURHAN, André. **Evolução e técnicas: o homem e a matéria**. Lisboa: Edições 70, 1984. (v. 1).

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MAUSS, Marcel, **Introducción a la Etnografía**. 2a ed. Madrid: Ediciones Istmo, 1974.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). Parecer nº 41/2011/CGIR/Dpi/Ipphan. Processo nº 01450.005542/2010-13, referente ao Registro do Ofício e dos Modos de Fazer as Bonecas Karajá. Brasília, DF, 25 de janeiro de 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1190/bonecas-karaja-novo-patrimonio-cultural-brasileiro>. Acesso em: 19 dez. 2022.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PELBART, Peter Pál. Tempos de Deleuze. **Revista Limiar: Filosofia, Invenção e Arte**, v. 8, n. 15, p. 107-123, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/12567>. Acesso em: 20 set. 2023.

RIBEIRO, Berta G. **Dicionário do artesanato indígena**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

STIEGLER, Bernard. **Reflexões [não] contemporâneas**. Organização e tradução: Maria Beatriz Medeiros. Chapecó: Argos, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**, e outros ensaios de Antropologia. São Paulo: Ubu, 2017.

WHAN, Chang. **Ritxoko**: a voz visual das ceramistas Karajá. 2010. 205 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

NOTAS

- 1 O presente artigo faz referência ao Edital nº 10/2022 do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa – PQ/UEMG. Não se trata de uma práxis com as oleiras (Impedida pela pandemia Acovid-19) porém visa reconhecer e fazer circular a Pesquisa Etnográfica das/os Antropólogas/os [fortuna crítica].
- 2 Habitantes seculares das margens do Rio Araguaia nos estados de Goiás, Tocantins e Mato Grosso.
- 3 FENELÓN COSTA, 1968, p. 67.
- 4 “A linguagem modelada no barro e pintada sobre as figuras retrata esses traços diferenciais, destacando as semelhanças da organização familiar Karajá. Dessa maneira, quando a menina ganha a sua ‘família’ de bonecas, ela reforça [o] processo de reconhecimento da organização social de seu povo [e] o aprendizado do ambiente se processa antes mesmos do domínio completo da linguagem” (CAMPOS, 2007, p. 58).
- 5 No original: “Definiremos las técnicas como actos tradicionales, agrupados em función de um efecto mecânico, físico o químico, em cuanto que son conocidos como tales actos. Em ocasiones será difícil distinguir las técnicas de: 1) Las Artes y las Bellas Artes, pues la actividade estética es creadora con el mismo título que la actividade técnica. Em cuanto a las artes plásticas, especialmente, es imposible encontrar cualquier outra diferenciación que no sea la que proviene de la mentalidade del autor. 2) La eficacia religiosa: igualmente, toda la diferencia reside em la manera como el indigne concibe la eficacia. Será preciso, pues, saber dosificar las respectivas proporciones de la técnica y la eficacia mágica em la mente del indígena (ejemplo: las flechas envenenadas). El conjunto de las técnicas forma las industrias y los oficios. El conjunto de las técnicas, industriales y oficios forman el sistema técnico de una sociedade, que es consubstancial a la misma. Uma correcta observación de este sistema deberá respetar las diferentes proporciones existentes entre estos sectores.”
- 6 Disponível em: <http://prodoclin.museudoindio.gov.br/index.php/etnias/karaja>. Acesso em: 10 set. 2023.
- 7 “NOMES VULGARES POR UNIDADES DA FEDERAÇÃO: no Acre, itaubarana-da-capoeira; no Amazonas, pau-rosa, pau-de-rosas e roxinha; no Distrito Federal, resedá-brasileiro; em Goiás e em Tocantins, capitão-domato, cega-machado e nó-de-porco; em Mato Grosso, aricá e cegamachado”. Disponível em: <https://www.embrapa.br/busca-de-publicacoes/-/publicacao/1140049/pau-de-rosas-physocalymma-scaberrimum>. Acesso em: 30 jun. 2023.