

UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS

LEILANE LEAL MARINHO

O KRAHÔ NA REDE E A ASSOCIAÇÃO CENTRO CULTURAL KÀJRE

PALMAS

2016

LEILANE LEAL MARINHO

O KRAHÔ NA REDE E A ASSOCIAÇÃO CENTRO CULTURAL KÀJRE

Dissertação apresentada como requisito parcial à Obtenção do grau de Mestre em Ciências do Ambiente no Curso de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente da Universidade Federal do Tocantins.

Orientador: Prof. Dr. Odair Giraldin

PALMAS

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da Universidade Federal do Tocantins
Campus Universitário de Porto Nacional

M338 Marinho, Leilane Leal

O Krahô na rede e a Associação Centro Cultural Kàjre. / Leilane Leal Marinho. Palmas, TO: UFT, 2016.

120 p.; il.

Orientador: Prof. Dr. Odair Giralдин

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Tocantins,
Programa de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente.

1. Meio Ambiente. 2. Internet. 3. Redes sociais. 4. Comunicação.
5. Etnia indígena. 6. Krahô. 7. Tocantins. I. Título.

Bibliotecária: Janira Iolanda Lopes da Rosa CRB-10/420

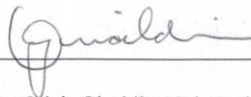
TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

LEILANE LEAL MARINHO

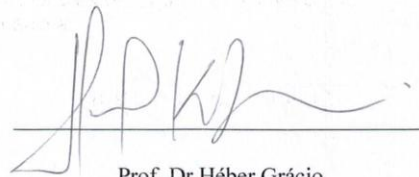
O KRAHÔ NA REDE E A ASSOCIAÇÃO CENTRO CULTURAL KAJRE

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente, Universidade Federal do Tocantins, pela seguinte banca examinadora:

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Odair Giraldin (Orientador)



Prof. Dr Héber Grácio



Prof. Dra. Verônica Dantas Meneses

Palmas

2016

Ao Sol e à Lua,
para os *mêhĩ*

AGRADECIMENTOS

Muitos foram aqueles que contribuíram, de vários modos, com a elaboração dessa dissertação. Agradeço, em primeiro lugar ao Divino Pai Eterno e a Rainha da Floresta, ao Mestre Raimundo Irineu Serra e à Madrinha Peregrina Gomes Serra, meus eternos guias neste e noutros planos.

À todos os *mẽhĩ* que me acolheram no seio de seus corações, onde pude escutar o pulsar da Terra e sentir um profundo sentimento de Amor. Agradeço à toda comunidade da Pedra Branca. Às *cahãj* Hilda *Hõpehkwỳj* (minha *tyi*), Marciana *Amxykwỳj* Krahô, Dalva *Xopo*, Inês Poxên, Iolanda *Wakrẽ*, Ilda *Patpro* e Maria José *Tôckwyj*. Aos *hũmre* Miguelito *Cawkre*, Martins Zezinho *Ihkrehôtât*, Domingos *Crate*, Oscar *Pohykrat* e Pascoal *Hapor*. Aos jovens do grupo *Mêntuwajê* Guardiões da Cultura, em especial Sila *Wôôcô*.

Ao *hõpin* Vitor de Aratanha Maia Araújo *Jajé*, pelas ajudas, trocas e confiança. Aos meus amigos *ipantu* Felipe Kometani Melo *Ihxẽc* e Maíra Lopes Pedroso *Pyhtô* pelo cuidado e carinho que cultivam pelas pessoas.

Aos meus ancestrais nas pessoas de meu pai Valdyr da Mota Marinho (in memoriam) e de minha mãe Maria da Glória Leal Marinho, pelo compreensão e amor incondicional. À toda minha família Marinho, por cultivar a minha presença mesmo na ausência.

Ao Programa de Pós-Graduação Ciências do Ambiente (Ciamb) e à CAPES pelo auxílio financeiro que viabilizou a intensa dedicação necessária para a realização desta pesquisa. E às colegas Patrícia e Eva pelas trocas, principalmente, de alegrias.

Ao professor e orientador Odair Giraldin, pela candura e dedicação a arte de ensinar e o respeito ao ato de aprender. Mas também pela paternidade ativa, por unir as orientações aos cuidados com os filhos. Sou grata a sua esposa Ligia Soares e a sua filha Irepti, pelo carinhoso apoio.

À família Suiá Omin, André Dermachi e Teresa, por compartilhar filhos, refeições e conversas antropológicas cheias de dores e amores. Sou grata pela cumplicidade e pela rede de apoio que se formou entre nossas jovens famílias.

Aos meus irmãos e amigos de caminhada espiritual que me ajudaram a seguir adiante: Rogério Cunha, Selma Ramos, Luiz Melchiades, Isabel Etges, Neuza, Denise, Kelson, Walério,

Ivancy, Josely, Thaydja, Gabriela, André Luiz, Marcondes, Lucília, Robson, Ana Paola, Carla, Kátia, Érica, Helena, Chico, Fátima, Valdemir, Zé Carvalhoe Walter. Aos compadres Luciana e Luis, com meu afilhado Rafael.

Às mães Alessandra, Aline, Denize, Emileny, Fabiana, Gabriela, Isabel, Luiza, Jacqueline, Olivia, Rafaela, Angélica e Alyne que são o meu “local materno”, onde me fortaleço, me recolho e compartilho o ato de maternar.

Sou grata também às minhas colaboradoras Adriana e Edileusa, que acompanham minha família nos cuidados com a casa.

Agradeço, em especial, ao meu grande amor Davi Borges das Chagas, pelo carinho e compreensão (suas maiores virtudes), por conceder a mim inúmeras “horas-bônus” para continuar meus estudos e porque sem ele eu não teria Clara Luz, a quem também cultivo profundo sentimento de gratidão pela Alegria, Amor e leveza que sua infância nos trás todos os dias. À essa dupla, gratidão por me transformar no que sou hoje.

*Quando estiveres tu diante de um irmão indígena,
aprende com ele e, em tua postura de aprender,
deixa que emerja do coração dele a pureza e a
sabedoria que ele tem para transmitir à humanidade
(São José Castíssimo)*

RESUMO

Esta dissertação busca entender como os integrantes da Associação Centro Cultural Kàjre da aldeia Krahô Pedra Branca, no Tocantins, elaboram e performatizam a cultura Krahô através da produção do artesanato Krahô e do site da associação *kajre.org*. Descrevo as atividades realizadas pela Associação Centro Cultural Kàjre e apresento os atores indígenas e não indígenas que fazem parte da associação. Por meio da análise do artesanato Krahô e do conteúdo geral do site, a proposta dessa dissertação é demonstrar os modos pelos quais os discursos sobre a valorização da cultura são objetificados evocando uma “cultura” nos termos de Manuela Carneiro da Cunha (2009). Considero que a objetivação dos aspectos da cultura vivida bem como a afirmação desses conhecimentos próprios indicam que, a Associação Centro Cultural Kàjre faz o uso emblemático da "cultura invisível" (WAGNER, 2012) para a demarcação da diferença e do fortalecimento cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Krahô; Cultura; Internet

ABSTRACT

This thesis aims to understand how the members of the Association Kàjre Cultural Center of the Krahô village Pedra Branca, in Tocantins, elaborate and perform the Krahô culture through the production of Krahô crafts and *kajre.org* association website. I describe the activities performed by the Association Kàjre Cultural Center and introduce the indigenous and non-indigenous actors which are part of the association. Through the analysis of the Krahô crafts and the overall content of the site, the proposal of this thesis is to demonstrate the ways by which the discourses about the appreciation of culture are objectified evoking a "culture" in terms of Manuela Carneiro da Cunha (2009). I consider that the objectification of the lived culture aspects as well as the affirmation of these own knowledge indicate that the Association Kàjre Cultural Center makes the emblematic use of invisible culture (Wagner, 2012) for the demarcation of the difference and the cultural strengthening.

KEYWORDS: Krahô; Culture and Internet

NOTA SOBRE A GRAFIA INDÍGENA E VOCABULÁRIO

A grafia Timbira não possui uma forma unificada de escrita. Uma mesma palavra aparece de várias maneiras. Optei por grafar como os indígenas da Pedra Branca o fazem e em sintonia com as discussões entre a Comissão de Professores Timbira da associação Vyty-Cati e linguistas especializados em dialetos Jê-Timbira. As palavras na língua nativa que foram grafadas por outros autores citados no texto manterão, sempre que possível, a grafia que eles empregaram. As palavras em outros idiomas ou línguas, inclusive na língua timbira, estão em itálico. Abaixo, vocabulários das principais palavras Krahô usadas no texto:

Acà: tiririca

Amjkin: expressão utilizada para designar festa ritual, mas literalmente significa “alegrar-se”.

Cà: pátio

Catàmjê: metade ritual ligada à estação chuvosa, inverno

Cahāj jōpên catêjê: trabalho das mulheres

Càhà: cofo

Cahty: esteira

Côhpîp: abano

Côhtoj: maracá

Côhpo: bastão

Côhpore: bastãozinho

Cuhhêc mẽ kruw: arco e flecha

Côkrâtyc: borduna

Cupê: não indígena, “estrangeiro”

Cukên jō xy: cinto de tucum

Cucõnre: cabacinha

Hahĩ: tipoia

Hapac to impej xà: brinco

Hõkrexêxà: colares

Hõkrexêxàpej: gargantilha

Hõhkà: testeira de buriti

Hõhĩ: buzinha de chifre

Hõpîn: amigo formal masculino

Hômjĩre hy: semente cabeça de formiga

Hũmre: homem

Ipaxêxà: braçadeira

Itexêxà: tornozeleira

Ihpahkà: pulseira

Jõrtijõr te maco: bolsa de tucum

Kaj: cesto

Kapey: pátio bom. É o nome da associação krahô que desenvolveu o projeto junto com a Embrapa.

Kajpo: balaio

Kàjre: machadinha ritual

Kẽnre: miçangas

Krĩ: aldeia

Kupêxê: peças de pano usadas pelas mulheres como uma espécie de saia e para cobrir o corpo durante o sono.

Mêhĩ: “indígena”, “nós mesmo”

Mãkraré: nome de um povo timbira

Maco: bolsa

Mêntuwajê: jovens

Pahi: chefe de aldeia

Paptu: bolsa

Pẽpcahàc: festa ritual de iniciação masculina, última fase de formação do homem

Pĩnxwỳj: amigo formal feminino

Poré: dinheiro

Prykarã: caminho que liga a casa ao pátio

Pyrijakà: apito

Quêtti: nominador, “tio”

Vyty-cati: nome da associação indígena que representa aldeias de cinco povos timbira (Krahô, Apinajé, Krikati, Gavião-Pykobjê, Canela Apãniekrá e também Canela Ràmko Kamekrà)

Tyj: nominadora, “tia”

Wacmêjê: metade ritual ligada à estação seca, verão

Xêp: cinto

Xy: cinto de cantor

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapa das Terra Indígenas no Tocantins	p. 23
Figura 2: Vista aérea da Aldeia Velha na Pedra Branca	p. 27
Figura 3: Imagem de satélite da Aldeia Pedra Branca	p. 29
Figura 4: Dia do batizado com Martins Zezinho <i>Ihkrehôtàt e minha tij</i>	p. 31
Figura 5: <i>Hõkrexêxàpej</i> (gargantilha) Krahô	p. 38
Figura 6: <i>Ihpahkà</i> (pulseira) Krahô	p. 38
Figura 7: Homem com xy (cinto) e pulseira Krahô	p. 30
Figura 8: <i>Cahãj</i> posa para fotógrafo com <i>kajpo</i> (balaio)	p. 39
Figura 9: Krahô tocando <i>pàtwý</i> (buzina)	p. 40
Figura 10: Mônica Carvalho mostrando acabamento de pulseira	p. 42
Figura 11: Fernando Nyemar com jovens Krahô no curso de gestores	p. 43
Figura 12: Quadro com cadeia de valor apresentado pela Tucump	p. 43
Figura 13: Jovens gestores auxiliando na precificação do artesanato com tiririca	p. 44
Figura 14: Wôôcô no tyre	p. 46
Figura 15: Cahãj posa com gargantilha de tiririca	p. 50
Figuras 16: Jovens krahô na festa de <i>wýhtý</i> com seus colares de miçangas	p. 54
Figuras 17: Jovens krahô na festa de <i>wýhtý</i> com seus colares de miçangas	p. 54
Figura 18: Colar Kamayurá	p. 57
Figura 19: Colar Krahô	p. 57
Figura 20: Tradicional colar <i>Kratre</i> usado pelas cantoras Krahô	p. 58
Figura 21: Nova coleção Krahô	p. 62
Figura 22: Modelo posa com nova coleção Krahô no site da Tucum	p. 62
Figura 23: Mônica Carvalho e Miliciano <i>Pajhôt</i> com as vassourinhas	p. 63

Fig. 24: Colar de tucum com tiririca.....	p. 64
Figura 25: <i>Print</i> da página inicial.....	p. 75
Figura 26: Logomarca do Centro Cultural	p. 76
Figura 27: Machadinha real	p. 76
Figura 28: <i>Print</i> da seção Apresentação	p. 77
Figura 29: <i>Print</i> da seção Artesanato.....	p. 82
Figura 30: <i>Print</i> da seção Artesanato.....	p. 83
Figura 31: <i>Print</i> da seção Publicações.....	p. 90
Figura 32: Imagem digital da capa do livro <i>História de Hartãt</i>.....	p. 91
Figura 33: <i>Print</i> da seção Mêntuwajê, Guardiões da Cultura	p. 93
Figura 34: <i>Print</i> da seção Jornal Krahô	p. 94
Figura 35: Cinegrafista Krahô registra a oficina de artesanato	p. 100
Figura 36: André <i>Cuñhtyc</i> registrando a festa de <i>wỳhtỳ</i>	p. 101
Figura 37: Coletivo de jovens do projeto Mentuwajê na festa de <i>wỳhtỳ</i>	p. 101
Figura 38: <i>Print</i> da exibição do Jornal Krahô	p. 103
Figura 39: <i>Print</i> da seção Nossos cantores, nossas bibliotecas.....	p. 107
Figura 40: <i>Print</i> da seção Estante Acadêmica	p. 110
Figura 41: <i>Print</i> da seção Contato	p. 112

LISTA DE SIGLAS

CTI - Centro de Trabalho Indigenista

Embrapa - Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária

Esamacito - Organização para a Educação Saúde e Proteção do Meio Ambiente das Comunidades Indígenas do Tocantins

Ibraceo - Instituto Brasil Central

Funasa - Fundação Nacional de Saúde

Funai - Fundação Nacional do Índio

T.I. - Terra Indígena

Oscip - Organização da Sociedade Civil de Interesse Público

UNI - União das Nações Indígenas

UFG - Universidade Federal do Goiás

Unesp - Universidade Estadual Paulista

USP - Universidade de São Paulo

UNB - Universidade de Brasília

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
Aproximação com o tema	17
Procedimentos adotados	19
O percurso da dissertação	20
CAPÍTULO I	22
OS KRAHÔ E A ASSOCIAÇÃO CENTRO CULTURAL KÀJRE	22
Forma Social	26
Na Pedra Branca	29
Associativismo Krahô	32
Associação Centro Cultural Kàjre	34
<i>O artesanato</i>	37
<i>Valorização do artesanato: uma experiência com a Tucum Serviços</i>	41
<i>O Tyre: dinâmica de troca x compra</i>	45
<i>Mêntuwajê Guardiões da Cultura</i>	47
CAPÍTULO II	50
CULTURA E CRIATIVIDADE NO ARTESANATO KRAHÔ	50
A “cultura” nas gargantilhas de tiririca	53
<i>A história da gargantilha de tiririca</i>	56
A coleção de artesanato dentro da lógica da cultura interna	59
Miçanga para dentro e tiririca para fora	65
CAPÍTULO III	72
CULTURA E “CULTURA” NA INTERNET	72
Navegando na “cultura” Krahô	74
Página Inicial	74
Apresentação	77
Projetos	82
<i>Artesanato</i>	82
<i>Publicações</i>	90
<i>Mêntuwajê, Guardiões da Cultura e Jornal Krahô</i>	93
<i>Nossos Cantores, Nossas Bibliotecas</i>	107
Estante Acadêmica	110
Contato	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113

REFERÊNCIAS	117
--------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Aproximação com o tema

Existe no Brasil uma enorme diversidade de povos originários. O último Censo de 2010 revelou que existem 305 etnias no país. É uma população de cerca de 900 mil indígenas que falam 274 línguas diferentes (BRASIL, 2010). Com o surgimento e a popularização da internet, estes povos contam com um espaço de enunciação privilegiado para fazer circular sentidos interditados e/ou silenciados ao longo da história, embora a inclusão digital não seja uma realidade para todas essas sociedades.

Os primeiros registros de participação de indígenas em sites, blogs, comunidades virtuais e portais no Brasil são de 2001 (PEREIRA, 2008). Em 2016, o Instituto Socioambiental (ISA) mapeou cerca de 70 sites¹ produzidos e geridos por organizações indígenas que representam boa parte destas sociedades e estão situados em território nacional, bem como sites de indivíduos ligados a diversos temas indígenas. Entre esses sites está o *kajre.org* da Associação Centro Cultural *Kàjre*, objeto desta pesquisa.

Meu interesse por pesquisar a Associação Centro Cultural *Kàjre* partiu primeiro da minha atração pela própria cultura Krahô, uma etnia fixada no estado do Tocantins, na Terra Indígena (T.I.) Krahô. Por consequência, nesta dissertação, a apresentação dos dados coletados segue exatamente esta ordem: primeiro eles, os Krahô, a aldeia, seus modos de vida e suas formas de fazer e criar. Só depois, a Associação Centro Cultural *Kàjre* e o site *kajre.org*.

A primeira vez que estive entre os Krahô foi em setembro de 2010, na 7ª Feira de Sementes Krahô realizada pela Associação Kapey em parceria com a Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa). Foi uma estada de três dias na sede da Kapey, dentro da Terra Indígena Krahô, realizando uma reportagem sobre segurança alimentar indígena para o site de jornalismo ambiental O Eco.

Em 2014, quatro anos após o primeiro contato, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente (PPGCIAMB) na linha Natureza, Cultura e Sociedade. Foi quando

¹ Instituto Socioambiental (ISA) <http://pib.socioambiental.org/pt/c/iniciativas-indigenas/autoria-indigena/sites-indigenas>

por indicação do meu orientador, Prof. Odair Giraldin, visitei a *fanpage* do Centro Cultural *Kàjre*², na rede social *Facebook* e me deparei novamente com os Krahô, dessa vez na internet.

A página divulga principalmente o artesanato³ produzido pelas mulheres da aldeia Pedra Branca. São várias imagens de indígenas usando gargantilhas de sementes nativas, principalmente de tiririca (*Scleria macrophylla* J. Presl & C. Presl). Peças que chamam a atenção especialmente pela sua originalidade e seu tom exótico. Foi a partir dali que comecei a buscar as informações sobre o Centro Cultural *Kàjre*, e o resultado dessa busca está nas páginas seguintes.

A comunicação mediada pela internet favorece a inclusão de diferentes expressões culturais (CASTELLS, 1999). E não apenas isso, a comunicação também é capaz de moldar a cultura. Como afirma Postman “nós não vemos... a realidade... como ‘ela’ é, mas como são nossas linguagens. E nossas linguagens são nossos meios de comunicação. Nossos meios de comunicação são nossas metáforas. Nossas metáforas criam o conteúdo de nossa cultura” (POSTMAN s.d, *apud* CASTELLS, 1999, p. 414). Em síntese, “culturas consistem em processos de comunicação” (CASTELLS, 1999, p. 459), pois nossas formas de comunicação são baseadas na produção de consumo de sinais, ou seja, todas as realidades são comunicadas por intermédio de símbolos. Portanto, uma das propostas desse trabalho é abordar a Associação Centro Cultural *Kàjre* no contexto da comunicação a partir do site. Antes disso, referencio-me na Antropologia para discutir o conceito de cultura.

Conforme explica Manuela Carneiro da Cunha (2009), precisamos distinguir a cultura em si como algo que nos serve de referência para agirmos no mundo, da cultura para si, aquela forma de nos referirmos ao nosso modo de viver. Ao segundo tipo, ela denominou de “cultura” com aspas, passando a utilizar a palavra com aspas para se referir a esse discurso que se monta quando se fala da forma de viver em coletividade, ou seja, uma representação da cultura. Ciente dessa diferenciação, utilizo no texto as categorias de cultura e “cultura”, sendo a primeira invisível, nos termos de Wagner (2012); e a segunda visível, conforme Wagner, enquanto algo objetivado, reflexivo, com propriedade de metalinguagem.

² <https://www.facebook.com/kajrepedrabranca/?ref=ts&fref=ts>

³ O uso do termo “artesanato” aponta para a avaliação de que as artes indígenas seriam anônimas e, assim, desprovidas de autoria (VELTHEN, 2010a). Embora concorde com Velthen, utilizo essa classificação e não “artes-indígenas” buscando ser fiel ao discurso do próprio Centro Cultural *Kàjre*. No último capítulo dessa dissertação, retomo esse assunto.

Dessa maneira, busco colocar em evidência as diferenças e variáveis entre esses dois termos. Se a “cultura” é aquilo que criamos, todos nós, em situações relacionais (GOLDMAN, 2011), suponho que a associação, por meio dos seus atores, opera dentro da “cultura” distinta da cultura invisível do nativo (WAGNER, 2012). Visto isso, o objetivo geral desta dissertação é entender como a Associação Centro Cultural *Kàjre* promove a cultura e a “cultura” Krahô tendo como referência o artesanato e o site *kajre.org*. Para atingi-lo, descrevo as atividades realizadas pela Associação Centro Cultural *Kàjre*; categorizo a cultura presente nessas atividades, ou seja, busco compreender como se dá a cultura e a “cultura” Krahô mobilizada pelo Centro Cultural *Kàjre* e, por fim, analiso o site *kajre.org* no contexto antropológico.

Devo dizer que minha reflexão também levanta desafios por tratar-se de um tema que necessita de múltiplos olhares. Talvez por isso haja poucas investigações sobre a utilização de tecnologias de comunicação por povos originários. Escrever essa dissertação levantou uma fronteira incômoda (a mim) entre Antropologia e Comunicação. Para saná-la, busquei equipamentos metodológicos adequados para uma análise interdisciplinar que contemple as duas áreas e sustente, principalmente, a investigação pretendida.

Procedimentos adotados

O método adotado nesta dissertação foi o trabalho de campo com observação participante e diálogo aberto, associado à revisão literária acadêmica na Antropologia, e também na Comunicação. A prática etnográfica é baseada no estabelecimento de relações, seleção de informantes, transcrição de textos, levantamento de genealogias, mapeamento de campos e diários (GEERTZ, 1989). No entanto, conforme explica Geertz, não são as técnicas e os processos determinados que definem o empreendimento, “o que o define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma ‘descrição densa’, tomando emprestada uma noção de Gilbert Ryle” (GERTZ, 1989, p. 4). Como escreve Roberto Cardoso de Oliveira (2000), a etnografia compreende o ato de ver, ouvir e escrever. Para ver é preciso treinar teoricamente o olhar e ir a campo; para ouvir é preciso saber estabelecer um diálogo democrático com os interlocutores e para escrever, é necessário relacionar o visto e o ouvido nos debates acadêmicos.

Foi basicamente observando que cheguei aos dados etnográficos que apresento nesta dissertação. Foi sentindo o trabalho de campo como uma “experiência tão importante quanto enriquecedora, seja do ponto de vista pessoal, teórico ou filosófico” (DAMATTA, 2000, p. 146). Realizei o trabalho de campo dividido em quatro visitas à aldeia Pedra Branca entres os

meses de fevereiro e setembro de 2015. Também realizei algumas conversas por telefone e e-mail com indígenas e não indígenas residentes na aldeia ou visitantes, todos envolvidos com as atividades do Centro Cultural *Kàjre*. Todos os dados foram anotados em diários de campo e depois sistematizados em arquivo digital. Meus interlocutores serão apresentados no momento das análises

Como afirma Geertz (2001), para compreender o significado que as pessoas dão a suas ações e a suas vidas, é preciso prestar atenção ao que elas dizem. Dessa forma, analisarei as informações, em primeiro lugar a partir da visão Krahô, da etnografia. Ou seja, preoquei-me em dar voz às interlocuções com a comunidade (indígenas e não indígenas) da Pedra Branca, sede da associação, colocando em relevo os diálogos e lançando um olhar além dos conteúdos coletados.

Com isso, pretendi obter explicações fornecidas pelos próprios membros da comunidade investigada, usando como instrumento o diálogo aberto na tentativa de chegar mais próximo daquilo que os antropólogos chamam de 'modelo nativo' (OLIVEIRA, 2000). Esse tipo de interação na realização de uma etnografia envolve, em regra, uma “observação participante” na qual o pesquisador assume um papel afável de modo a fomentar a interação necessária para a pesquisa.

Resumindo, não apliquei o método de entrevistas para chegar aos dados, apenas observei, dialoguei, analisei e descrevi. Tomando a provocação feita por Segata (2008), do “agora somos todos nativos” sugerido por Geertz (2002), este trabalho caminha mais para o “agora somos todos antropólogos”, sugerido por Roy Wagner (2012). Minha opção pela etnografia reside na sempre busca por tentar revelar e explorar os limites entre investigador e investigado em discursos sobre e sobretudo com os sujeitos pesquisados.

O percurso da dissertação

Esta dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, abordo quem são os Krahô a partir de dados etnográficos de autores da literatura Jê-Timbira e das minhas próprias observações de campo. Faço um histórico do associativismo entre os Krahô e descrevo as atividades realizadas pela Associação Centro Cultural *Kàjre*, seus projetos e quem são os principais atores indígenas e não indígenas da associação.

No segundo capítulo, inicio a teorização antropológica acerca do conceito de cultura. A partir da minha vivência na aldeia Pedra Branca categorizo a cultura e a “cultura” presentes no artesanato Krahô. Nesta análise, mostro quem são as artesãs e os artesãos, o que produzem e como produzem, dando destaque para a criação da gargantilha de tiririca, sua origem o objetivo. Também dedico boa parte desse capítulo à experiência da comunidade na oficina de artesanato com a empresa Tucum Serviços, promovida pela associação Centro Cultural *Kàjre*.

É no terceiro capítulo que analiso a cultura e a “cultura” Krahô na rede, no ciberespaço. Fundamentada na minha primeira formação, como jornalista, busco lançar diferentes olhares ao site *kajre.org* da Associação. Para isso, analiso página a página o conteúdo geral do site relacionando as informações ali contidas com a teoria antropológica apresentada nos capítulos anteriores, procurando entender essas informações dentro da lógica etnográfica, mas também da comunicação.

Por último, considero que tanto no processo criativo da produção de artesanatos quanto no conteúdo do site *kajre.org*, existe um regime de conhecimento e direitos ligado a cada objeto e conteúdo, operando na cultura invisível que vem sendo trabalhada pelo Centro Cultural *Kàjre* no campo da “cultura”.



CAPÍTULO I

OS KRAHÔ E A ASSOCIAÇÃO CENTRO CULTURAL *KÀJRE*

“Sol e Lua tiveram muitos filhos. O Sol morreu e Lua o enterrou. Lua morreu e os outros enterraram. Suas almas foram para o céu. No mundo, ficaram seus descendentes, apenas índios”
(versão Krahô do mito Adão e Eva)

Ao longo deste capítulo, proponho-me apresentar informações etnográficas sobre os Krahô por meio de autores da literatura Jê-Timbira, bem como relacionar essa literatura com minhas incursões na Terra Indígena Krahô, contextualizando social e historicamente essa sociedade. Sendo assim, começarei com uma visão geral e no decorrer desta abordagem acrescentarei minha vivência que nos ajudará a compreender melhor alguns aspectos da forma social deste povo. Também apresentarei a Associação Centro Cultural *Kàjre* e quais as ações desta organização para, nos capítulos seguintes, realizar as análises propostas por esta pesquisa.

Os Krahô são um povo da família linguística Jê e do tronco Macro-Jê, que constituem um dos povos do ramo Oriental dos povos Timbira. Atualmente, os falantes de língua Jê do Brasil Central dividem-se em três subgrupos principais, de acordo com os critérios linguísticos, geográficos e culturais. Essa divisão está estruturada da seguinte forma: os Jê Setentrionais, os Jê Centrais e os Jê Meridionais ⁴ (GORDON JÚNIOR, 1996).

⁴ Os Jê Setentrionais compõem-se dos seguintes povos: no Pará estão os Parakatejê, Gavião do Pará no baixo Tocantins, os Kayapó Setentrionais ou Mëbengokre (Xikrin e Gorotire). No Mato Grosso estão os Suyá e parte dos Kayapó Mëbengokre. Os Panará, estes localizados na divisa entre o Mato Grosso e o Pará. No Tocantins estão os Apinajé (Timbira Ocidental) e os Krahô (Timbira Oriental). No Estado do Maranhão estão todos os demais povos Timbira Orientais (Rãmôkamekrá/Canela, Apanjekrá, Pukobjê, Gavião do Maranhão, Krikati, Krepumkatejye, Krenjye). Já o grupo dos povos Jê Centrais estão divididos entre os povos Xavante (habitam os Estados de Mato Grosso, entre os rios Xingu e Araguaia), Xerente (habitam o Estado do Tocantins, no médio rio Tocantins) e Xacriabá (habitam o nordeste do Estado de Minas Gerais). Por fim, os povos Jê Meridionais dividem-se entre os Kaingang (São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul) os Xokleng, em áreas de Santa Catarina (SOARES, 2010).

A Terra Indígena (T.I.) Krahô possui um território de 3.200 km² localizado entre os rios Manoel Alves Pequeno e rio Vermelho, afluente do rio Manoel Alves Grande, o qual desagua no rio Tocantins. A área está situada nos municípios de Goiatins e Itacajá, ao norte do estado do Tocantins (figura 1) e nela viviam cerca de 2.463 pessoas em 2010, distribuídas em 27 aldeias, conforme o último censo realizado naquele ano pela Secretaria Especial de Saúde Indígena.

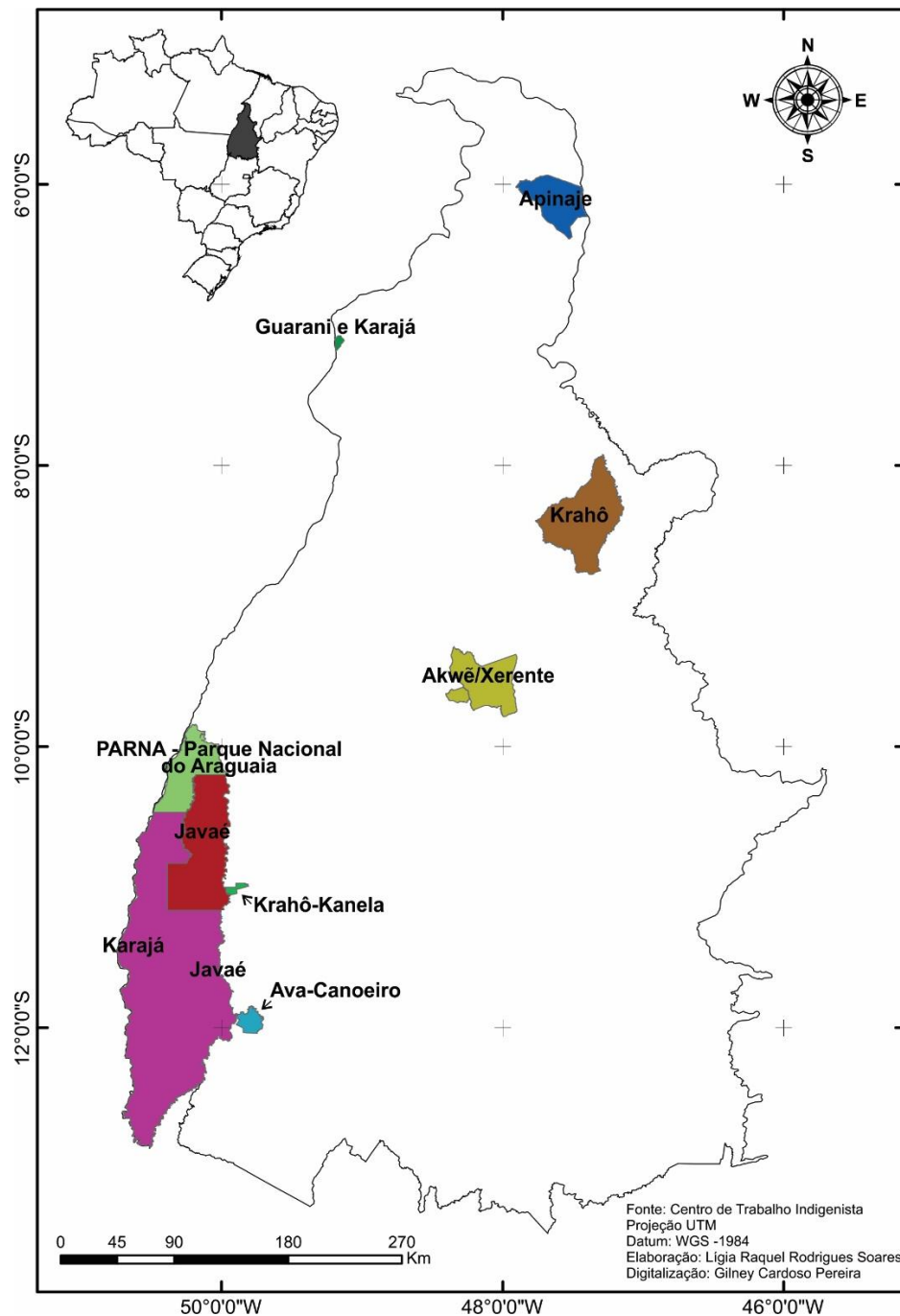


Figura 1: Mapa das Terras Indígenas no Tocantins. Fonte: Centro de Trabalho Indigenista

A Terra Indígena onde hoje estão os Krahô não é a mesma que viviam seus antepassados quando encontraram os neobrasileiros há cerca de 200 anos. Um histórico do contato interétnico realizado por Melatti (1970) conta que os Krahô se viram diante dos não indígenas pela primeira vez no estado do Maranhão, na região próxima ao rio Balsas, no século XIX. Nas informações encontradas nas documentações que foram escritas nos séculos XVIII e XIX, o nome dado para eles era Mecamecrãs (o mesmo Mākrare) (NIMUENDAJÚ 1946 *apud* GIRALDIN 2015).

Conforme os não índios ocupavam a região, os Krahô iam se distanciando do seu território original seguindo em direção ao rio Tocantins (MELATTI, 1970). Esses deslocamentos tinham como pano de fundo os frequentes conflitos entre brancos e Krahô que, obrigados a abandonar suas terras ocupadas pela agropecuária, retribuía as investidas dos brancos com roubos de gado (MELATTI, 1970). O primeiro registro de ataque armado contra os Krahô data do ano de 1809, quando cerca de 170 homens brancos, entre eles 20 soldados, fizeram 70 prisioneiros Krahô. Foi uma grande derrota que resultou na retirada dos Krahô do seu território original, passando a disputar novo território com outros grupos, entre eles os Xerente (FRANCISCO DE MAGALHÃES, 1852 *apud* MELATTI, 1970) e o Xavante (RIBEIRO, 1841 *apud* MELATTI, 1970).

Um ano após aquele conflito, já nas margens do Rio Tocantins, os Krahô aliaram-se ao fazendeiro-comerciante Francisco José Pinto de Magalhães, fundador da vila São Pedro de Alcântara, que anos mais tarde viria a ser a cidade de Carolina, Maranhão. A aliança com o comerciante resultou em várias expedições contra povos vizinhos que, com o auxílio dos Krahô, eram transformados em escravos. Um acordo que se serviu dos índios como fortes instrumentos de colonização e conquista daquela região, recrutando os Krahô para participar de bandeiras contra outros povos (MELATTI, 1970).

A etnografia deste grupo informa que, quando cessavam as disputas, os Krahô roubavam gados dos fazendeiros e culpavam outros povos pelo ato, motivando mais ataques aos rivais (MELATTI, 1970). Na metade do século XIX, os índios que resistiam à ocupação Krahô e dos fazendeiros foram expulsos ou conquistados. Restando somente os Krahô, estes foram influenciados pela presença dos capuchinhos a se deslocarem para a região onde hoje é a cidade de Pedro Afonso, Tocantins (ÁVILA, 2004). Importante ressaltar que os índios que chegaram no Tocantins e passaram a ser chamados de Krahô pertenciam a três grupos Timbira distintos: Mākrare, Kenpocatêjê e Põrecatêjê (AZANHA 1984).

Após a morte do Frei Rafael de Taggia, o capuchinho responsável pelo aldeamento de Pedro Afonso e a catequese dos Krahô, estes indígenas mudaram para onde hoje residem, a região compreendida entre os dois rios chamados Manoel Alves Grande e Manoel Alves Pequeno (MELATTI, 1970). Desde sua pacificação até sua transferência para a região de Pedro Afonso, os Krahô continuaram servindo os brancos como “barreira” para os demais índios (MELATTI, 1970). Embora ainda fossem indesejados pelos criadores de gado, um fazendeiro tornou-se grande amigo do grupo.

Enquanto os Krahô exterminavam as onças que atacavam o seu rebanho, esse fazendeiro os presenteava com gado e relevava os roubos praticados por eles (MELATTI, 1978). Foi após a morte desse fazendeiro, em 1949, que um dos seus filhos revoltou-se com os roubos de gado. Junto com outro fazendeiro de Carolina, atacaram duas aldeias Krahô matando mais de vinte pessoas. Julgados, os dois culpados receberam apenas sete anos de prisão. Foi a partir desse episódio que o Governo Federal, por meio do SPI “estabeleceu um Posto entre os Krahô para assisti-los, e o Governo de Goiás concedeu-lhes o uso e gozo de uma área de terras” (MELATTI, 1970, p. 21).

Como em várias regiões do Brasil, ao longo do tempo a região circunvizinha da Terra Indígena Krahô vem sendo extensivamente ocupada por fazendas de gado (séc. XIX) e depois grãos (séc. XX), principalmente soja, mas também sorgo e milho, destinados ao mercado de *commodities* (BORGES e NIEMEYER, 2012).

Desde esse período, os Krahô vivem uma “situação de ampliação dos contatos com os não indígenas sofrendo impactos de diversos grandes empreendimentos que circundam seu território” (GIRALDIN, 2015, p. 13). Esses impactos agora se tornarão ainda mais intensos devido à T.I. Krahô estar localizada também na região MATOPIBA⁵, a chamada nova fronteira agrícola do Brasil. No entanto, apesar do longo período de contato, é importante considerar que a frente agropastoril foi incapaz de absorver os Krahô, que se mantiveram relativamente “intactos” (AZANHA, 1984), conseguindo manter até os dias atuais a sua tradição viva.

⁵ A expressão MATOPIBA resulta de um acrônimo criado com as iniciais dos estados do Maranhão, Tocantins, Piauí e Bahia, que respondem hoje pela maior parte da produção de grãos do país. O projeto MATOPIBA é criticado por vários especialistas que apotam sérios riscos ambientais, sociais e econômicos que correm principalmente a agricultura familiar e as populações tradicionais.

Forma Social

Como um Sol, a configuração espacial das aldeias Krahô possui um centro que se irradia para o restante da aldeia, formando um grande círculo, um padrão presente nos grupos Timbira. O pátio (figura 2) recebe o nome de *cà* e “cada casa da aldeia se liga ao pátio por um caminho denominado *prykarã*” (MELATTI, 1970, p. 68).

Isso confere uma visão de mundo concêntrica de forma que as referências à identidade Krahô estão diretamente ligadas às atividades da aldeia (e que é característico da maioria dos povos Jê, especialmente dos Timbira), com prevalência cerimonial do pátio, enquanto que a alteridade remete-se para as esferas que se afastam desse ponto central dado pelo pátio e pela aldeia. O pátio é o local de reuniões diárias para decisões cotidianas, para a resolução de conflitos que envolvam toda a aldeia e para a realização de atividades cerimoniais. Trata-se, dessa forma, de um lócus prestigiado como lugar de transmissão de conhecimento e de formação do habitus Krahô. Ali se aprende a construir a pessoa política (através do aprendizado dos discursos e das instâncias decisórias ali existentes), a pessoa social (aprendendo a posicionar-se no pátio segundo sua metade, ou grupo cerimonial e nas situações de rituais), a pessoa artística (os rapazes ouvindo e acompanhando o cantador experiente e as meninas posicionando-se junto à fileira das cantoras) e é também lugar de transmissão de conhecimentos através de narrativas executadas pelos velhos ou na participação em cerimônias (GIRALDIN, 2015, p. 14).

Quando Melatti esteve entre os Krahô em 1962, ele constatou que a sociedade comunal daquele povo era regida por uma economia de subsistência que estava apoiada na agricultura, sobretudo no cultivo da mandioca e arroz, sendo que também eram praticadas atividades de coleta, caça e pesca (MELATTI, 1972). Melatti apontou ainda que a unidade econômica dos Krahô é a família elementar. Cada casal cultivava um pedaço de terra, cujos produtos se destinam à alimentação de seus filhos. Caso o homem seja solteiro, os alimentos obtidos com a caça são levados à casa materna e, se casados, vão para a casa da esposa.

Enquanto estive na aldeia Pedra Branca, pude perceber uma grande necessidade por produtos industrializados, mas basicamente gêneros alimentícios como arroz, feijão, café, açúcar e óleo, sendo que algumas pessoas lamentavam o fato de as famílias não estarem “botando roça”. Na casa onde fiquei hospedada, o casal mais velho passava pouco tempo na aldeia e mais tempo na “casa da roça”. Também observei que outras famílias possuíam roça, mas ainda assim, a necessidade por mantimentos do mercado era visível.



Figura 2: Vista aérea da Aldeia Velha na Pedra Branca (Foto: Leilane Marinho)

O vestuário Krahô é simples. Os homens usam bermudas e as mulheres usam faixas de tecidos que servem como saias. Essas peças de pano são chamadas de *kupêxê* e podem servir também para cobrir o corpo durante o sono. Quando vão à cidade, a maioria das mulheres cobre os seios com blusas ou “tops” e os homens podem ou não usar camisetas. As mulheres continuam usando os cabelos longos, enquanto muitos homens aderiram ao corte curto, mas ambos mantêm um sulco cortado na altura da testa que circula a cabeça e interrompe no final da nuca.

Nos anos 60, Melatti havia observado o empobrecimento de vários padrões de pinturas corporais, mas ainda hoje a população das aldeias faz pinturas com urucum, carvão ou jenipapo. Essas pinturas obedecem à filiação a metades de cada indivíduo: listras verticais para *Wacmêjê* e horizontais para *Catàmjê*. Essa dualidade é uma forte característica da sociedade Krahô, que é dividida em vários pares de metade:

Cada indivíduo, qualquer que seja seu sexo, pertence a uma ou outra dessas metades, conforme o nome pessoal de que seja portador. Uma série de símbolos está ligada a essas metades. À primeira [*Wacmêje*] se ligam o dia, a estação seca, o oriente, o pátio da aldeia, as palhas para enfeite de cor clara, as listras verticais da pintura de corpo, o periquito etc. À segunda [*Catàmjê*], a noite, a estação chuvosa, o ocidente, a periferia da aldeia, as palhas para enfeite de cor escura, as listras horizontais da pintura de corpo, a sucuriçu etc. Os craôs chegam mesmo a classificar os vegetais e os animais como pertencentes a uma ou outra dessas metades. Além da participação em vários

ritos, cada uma dessas metades fornece dois orientadores das atividades da aldeia, os “prefeitos”, que exercem suas funções durante a estação que corresponde à metade de que são membros. Convém esclarecer que somente este par de metades engloba como membros as mulheres segundo o mesmo critério aplicado aos indivíduos do sexo masculino. As metades dos demais pares não têm as mulheres como seus membros primários, uma vez que toda mulher deve sempre passar a pertencer à metade de seu marido (MELATTI, 1971, p. 2)

Além de estarem associados ao desempenho de certos papéis que têm lugar nos ritos, os nomes pessoais Krahô são constituídos por uma série de palavras sendo que, cada uma dessas séries, ou nomes, pertencem a uma das metades *Wacmêje* ou *Catàmjê* (MELATTI, 1971). São muitas as particularidades que envolvem os nomes Krahô, como, por exemplo, os amigos formais: “cada nome pessoal está ligado a alguns outros por uma relação especial marcada por um termo de parentesco *hõpîn* (no feminino *pînxwÿi*)” (MELATTI, 1971, p. 4). Esta relação poderia ser comparada, a grosso modo, com os termos compadres e comadres no mundo não indígena.

Entre os Krahô “os amigos formais mantêm atitudes de respeito e evitação (como a interdição sexual entre as pessoas nessa relação) e prestam solidariedade entre seus membros (como tomar o lugar de amigo formal jovem em momentos rituais, como escarificações)” (GIRALDIN, 2015, p. 14). Outra característica é que os indivíduos que possuem os mesmos nomes tendem a usar os mesmos termos de parentesco para se referir às mesmas pessoas (MELATTI, 1971). Na prática, é como se fossem a mesma pessoa, incluindo as mesmas relações sociais. Os indivíduos do sexo masculino recebem o nome de parentes consanguíneos (tio ou primos maternos ou avós patri ou matrilateral) a quem passam a chamar de *quêtti*. O mesmo ocorre com os indivíduos do sexo feminino, que recebem os nomes de uma tia ou prima paterna ou avós (patri ou matrilateral) e chama a sua nomeadora de *tyi*. Já o nominador chama de *ipantu* os seus nominados, ou qualquer indivíduo mais novo que tenha o nome idêntico ou seu (MELATTI, 1971).

É preciso nascer e viver em uma aldeia dentro do Terra Indígena Krahô para ser Krahô, um *mêhĩ*, que é como esses índios se autodenominam - “nós, mesmo corpo/carne” (Melatti, 1967, p. 127). O branco, o não Timbira é chamado de *cupê*. Segundo Azanha (1984), a melhor tradução para o termo *cupê* parece ser “in -comum”, embora também possa ser um substantivo que designa o “outro”, o “estrangeiro”.

Na Pedra Branca

Foi na aldeia Pedra Branca que realizei durante o ano de 2015 os trabalhos de campo entre os Krahô. No total, foram quatro visitas entre os meses de fevereiro a setembro, totalizando 25 dias. A primeira vez que estive na Pedra Branca foi numa manhã úmida do dia 4 de fevereiro de 2015. Nesta época do ano, os carros não descem até o *krĩ* (aldeia) devido ao alagamento da estrada e ao lamaçal que se forma por todo caminho na baixada onde está o córrego que serve de fonte para banho e recreação da aldeia.

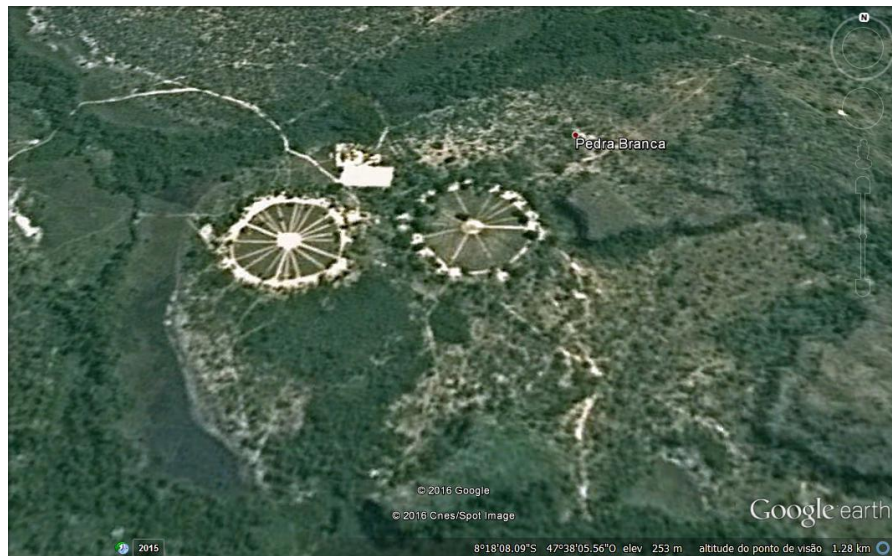


Figura 3: Imagem de satélite da Aldeia Pedra Branca - Fonte: Google Earth

Pedra Branca está cerca de 28 quilômetros do município de Itacajá, embora a T.I. esteja localizada no domínio político de Goiatins. Com dois grandes (figura 3) *cà* (pátio) dispostos lado a lado, a Pedra Branca é uma fusão da antiga aldeia situada junto ao ribeirão Pedra Branca com a aldeia que no passado ficava próxima ao posto do extinto SPI, a aldeia nova. Conforme o censo realizado pelos enfermeiros que trabalham no Posto de Saúde, vivem cerca de 470 pessoas na grande Pedra Branca.

Um posto da Fundação Nacional de Saúde (Funasa) está erguido entre os pátios e a escola estadual, a *Toro Hacrô*. O acesso à aldeia na época de seca é feito por moto, camionete traçada ou um carro convencional que disponha de um bom motorista que consiga se livrar das emboscadas de uma estrada de barro batido com trechos de areião e muito acidentada. No período de chuva, os alagamentos dificultam até mesmo o acesso das camionetes, sendo alguns trechos intrafegáveis, estimulando a abertura de novos caminhos.

Uma vez na aldeia Krahô, o “batismo” do nome é algo quase indispensável. A curiosidade pelo nome *mêhĩ*, se já batizado, desperta familiaridade. Se ainda não possuir nome, o visitante torna-se alvo de assédios de possíveis nominadores. Minha nominadora, que passei a chamar de *tyj*, não chegou a me convidar “formalmente” para ser sua *ipantu*, no entanto, o carinho com que me tratava e o “ciúmes” que tinha quando outras pessoas se aproximavam de mim propondo o batismo me fez acertar meus laços com *Hõpehkwỳj*. Foi o início de um ciclo de reciprocidade com ela e toda sua família. Antes mesmo do meu “batismo” eu já era conhecida por todos como *Hõpehkwỳj*.

Comumente o batismo se dá como numa espécie de festa, envolvendo todos os habitantes da aldeia. Para batizar é necessário o receptor doar para a comunidade um bovino, que será repartido entre todas as casas do *krĩ*. No meu batizado, não foi necessário fazer essa doação pois haviam três *cupẽ* da Tucum Serviços, do Rio de Janeiro, realizando a oficina de artesanato com a Associação Centro Cultural *Kàjre*. Como parte da finalização dessa oficina que será descrita nessa dissertação, a própria associação custeou a “carne” para a festa de batizado de todas as *cupẽ*, incluindo eu que realizava pesquisa de campo.

A noite que antecedeu o batismo foi agitada. A cerimônia se iniciou ao nascer do sol. Uma grande quantidade de *mêhĩ* se concentra ao redor da casa: cerca de 60 homens. Tal quantidade se justificava, pois a cerimônia batizaria quatro mulheres e nesse caso, são os indivíduos do sexo masculino que fazem as “honras da casa”. A “largada” do batismo foi dada ao me colocarem sob os ombros de um grande homem, e assim fizeram com todas as outras *cupẽ*.

O trajeto era para o riacho mais próximo, com direito a troca de carregador, animado por vários gritos dos homens que nos acompanhavam. Depois do mergulho no rio - não antes de um *mêhĩ* molhar nossas cabeças com uma “mão d’ água” simbolizando o batizado - fomos levadas novamente nos ombros até o pátio central. Lá fomos recebidas por nossas nominadoras e iniciou-se o ritual de pintura e corte de cabelo, para depois, devidamente krahôlizadas, recebermos os presentes dos novos parentes: colares, pulseiras, cofos etc. É após essa caracterização que somos apresentadas para toda a aldeia em nome *mêhĩ*. Segurando as mãos do diretor de ritos, Martins Zezinho *Ihkrehôtât*, e da minha *tyi* (figura 4), desfilamos em um corredor formado por uma fila de mulheres e uma de homens, colados frente a frente, e os novos nomes foram repetidos em alto tom de voz por todo o percurso.



Figura 4: Dia do batizado com Martins Zezinho *Ihkrehôtàt* e minha *tyj* (Foto Antônio Rezende)

Finalizada a apresentação, o *pahi* (cacique da aldeia) Ataúlio *Wathur* faz uma pequena explanação sobre o ciclo de reciprocidades que ali se iniciava: “*Vocês agora é como uma de nós. Onde tiver um Krahô precisando de algo, precisa ajudar, se tiver como ajudar*” (Ataúlio *Wathur*, Comunicação Pessoal, 2015). Um *cupê* batizado numa aldeia Krahô é como um aliado. Há relatos de “disputas” entre as aldeias pelos visitantes, pois uma vez aceito naquela organização social, recaem-se cobranças de contribuições para o desenvolvimento da aldeia, ou pedidos particulares como dinheiro, vestimentas, comida e outros utensílios da cidade.

Se no passado a construção de alianças entre *mêhĩ* e *cupê* possivelmente garantiu a sobrevivência dos Krahô (CARNEIRO DE CUNHA, 1978), nos dias atuais, as relações de parentesco criadas por meio do batismo continuam fazendo desta aliança uma forma de fortalecimento cultural. Um *ipantu* passa a ter uma “responsabilidade” na luta pela integridade da cultura krahô e torna-se uma peça importante nesta estratégia política que liga o “in-comum” com o “nós-mesmo”.

Partindo desse princípio, uma iniciativa de *ipantus*, especialmente não indígenas, deu origem à Rede *Ipantu*, uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip) com o objetivo de apoiar a luta do povo Krahô por melhor qualidade de vida por meio da contribuição fixa mensal de seus associados; realização de campanhas para atividades específicas; comercializando produtos artesanais, culturais e extrativistas dos Krahô e parcerias com organismos governamentais e não governamentais. A Rede *Ipantu* foi inspirada nessa

relação de parentesco e possuía um site⁶ onde se propunha divulgar atividades e prestações de contas.

A intenção do grupo de não índios que se uniram para criar a rede era agregar o máximo de colaboradores à causa Krahô. De acordo com texto do site, a condição única para tornar-se associado é ter passado pelo ritual de nomeação, o que ocorre com boa parte dos visitantes da Terra Indígena Krahô. A rede funcionaria com união de todos os *ipantus* espalhados em diferentes estados brasileiros e fora do país. Mesmo aqueles que não passaram pelo ritual de nomeação poderiam contribuir com a entidade através de doação única ou fixa mensal. No entanto, a Rede *Ipantu* não teve continuidade nas suas ações, e a última atualização do site foi no dia 3 de novembro de 2013.

Associativismo Krahô

A Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988) consolidou o reconhecimento da pluralidade política e étnica nacional, reafirmando diversos direitos dos indígenas, entre eles, a garantia desses povos de organizar-se, com liberdade de criar organizações que os representassem juridicamente. Um pouco antes deste novo parâmetro, a conjuntura desfavorável da questão indígena e a insatisfação com o cenário político fez com que no final da década 80, uma gama de conselhos indígenas se expandisse em todo território nacional (NASCIMENTO, 2005).

Entre os Krahô, a Associação Comunidade Indígena Mãkraré foi, em 1986, a primeira associação indígena desse povo, sendo a base para a fundação de outras associações subsequentes (ÁVILA, 2004). De acordo com Ávila, a atuação da Associação Mãkraré estava assentada em dois pilares:

Por um lado, percebia o associativismo indígena como uma nova e promissora alternativa para o diálogo com o Estado; por outro lado, a presença da ideologia indigenista não governamental na luta pela inserção dos indígenas como participantes do jogo político interétnico foi imprescindível na eclosão desse processo. Da interação entre estes dois fatores é que se construiu o associativismo krahô como uma possibilidade real para os embates da política interétnica naquela conjuntura específica (ÁVILA, 2004. p. 33).

⁶ Site da Rede *Ipantu*: <http://redeipantu.org/>

Dessa forma, a associação Mãkraré representou os Krahô no cenário interétnico da década de oitenta. Sua ação era voltada para a criação de novos mecanismos para lidar com a Fundação Nacional do Índio (Funai). Dentre esses mecanismos, estava a unidade desta sociedade que é caracterizada por aldeias independentes e autônomas. A associação Mãkraré procurava articular-se com outros movimentos indígenas, como a União das Nações Indígenas - UNI e com parceiros não governamentais, como o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e o Instituto Brasil Central - Ibraceo. No entanto, embora afirmasse representar os Krahô, algumas aldeias questionavam a legitimidade dessa representatividade política (ÁVILA, 2004).

Espelhando-se na Mãkraré, foi criada em 1994, congregando 14 aldeias de cinco povos (Krikati, Gavião-Pykobjê e Canela-Apãniekrá no Maranhão e Apinayé e Krahô no Tocantins), a Associação Vyty-Cati. Em atividade até os dias atuais, seu objetivo é organizar os povos Timbira “em uma unidade política capaz de lutar pela garantia da integridade de seus territórios, da autogestão de seus projetos e de estabelecer o diálogo com o Estado Nacional em outros parâmetros diferentes da assimetria que caracteriza estas relações” (ÁVILA, 2004, p. 40).

Ávila considera que, enquanto a Vyty-Cati foi um desdobramento da Associação Mãkraré, a Associação Kapey foi uma dissidência. Criada em 1993, a União das Aldeias Krahô, como também passou a ser chamada a Kapey - que significa ‘pátio bom’, recebeu o apoio de Fernando Schiavini, indigenista da Fundação Nacional do Índio entre os Krahô, sem que esta ação estivesse atrelada a uma política do órgão indigenista oficial (ÁVILA, 2004).

A criação da Kapey está intimamente relacionada à concepção de um projeto de segurança alimentar que aproximou os Krahô da Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária - Embrapa (BORGES, 2014). Uma das maiores vitórias da Kapey foi o retorno do milho tradicional (*Põhympéy*) recuperado na Embrapa, que foi deixado de ser cultivado a partir da década de 1970 em resposta a uma desestruturação da agricultura tradicional Krahô saqueada com incentivos de plantios exóticos, em especial o arroz, entre outras ações de assistencialismo da Funai (COSTA, 2013).

A iniciativa de recuperação das sementes tradicionais rendeu um prêmio à Kapey dado pela organização internacional *Slow Food*, sediada na Itália, no ano de 2003. Foi com esse reconhecimento que a Kapey conseguiu a aprovação de diversos projetos (COSTA, 2013) entre eles a realização da Feira de Sementes Tradicionais Krahô. Pela mesma iniciativa, a associação também foi premiada pela Fundação Getúlio Vargas no Programa Ação Pública, fomentado pela Fundação Ford e o Banco Nacional de Desenvolvimento Social - BNDES.

Nos tempos áureos, a Associação Kapey tinha uma boa estrutura administrativa localizada em um imóvel próprio na cidade de Itacajá, uma caminhonete e, reproduzindo o formato de uma aldeia Timbira, um complexo-sede dentro do território indígena com a Escola Agropecuária *Catxekwyj* e uma rádio FM que funcionava com a parceria da Universidade Federal do Goiás (UFG). Na sede havia, ainda, um prédio estruturado com cozinha industrial e demais utensílios para o preparo de alimentos, estrutura de correio e armazém (ÁVILA, 2004).

Desde 2010, a Kapey não realiza ações oficiais. Conforme comunicações pessoais com moradores da Pedra Branca, os projetos com o Ministério do Desenvolvimento Agrário e Ministério da Cultura não foram concluídos e hoje a associação responde processos na justiça aos dois Ministérios por inadimplência. A Kapey visava a autogestão pelos próprios indígenas, mas com a falta de uma assessoria *cupẽ*, não tardou surgirem dificuldades de administração de recursos como prestação de contas. Essa situação de inadimplência junto com o saque da estrutura física da Kapey dá à associação o *status* de inexistente entre os Krahô, que responsabilizam os *cupẽ* pela sua ruína.

Além da Associação Centro Cultural *Kàjre*, objeto desta pesquisa, há hoje sete associações na Terra Indígena Krahô: Associação Cupahkô (aldeia Santa Cruz); Associação Pohí (aldeia Água Branca); Associação Mãkraré (aldeia Nova); Associação Aukeré (aldeia Cachoeira); Associação Wohkran (aldeia Rio Vermelho) e Associação Hotxué (aldeia Manuel Alves) e Hahĩ - Associação de Mulheres Krahô.

Associação Centro Cultural *Kàjre*

Símbolo da luta pela integridade cultural Krahô, a machadinha de pedra *kàjre* é lembrada 17 anos após o episódio conflituoso com a Universidade de São Paulo (USP) ao nomear a Associação Centro Cultural *Kàjre*. A associação sem fins lucrativos foi criada no dia 20 de outubro de 2003 na aldeia Pedra Branca, onde ainda hoje é guardada a machadinha na casa de Martinho Penõn, filho de Pedro *Penõn*, liderança Krahô já falecida que esteve no Museu Paulista da USP em 1986 reivindicando a devolução da peça.

A machadinha mítica havia sido levada para o Museu pelo antropólogo Harald Schultz na década de 1940. Vários discursos confrontam-se ao justificar as condições que a *kàjre* foi levada: comprada, roubada, trocada ou doada (LIMA, 2010). Schultz fez cinco incursões às aldeias Krahô e em todas elas adquiriu objetos para a incorporação no acervo etnográfico do

Museu Paulista, mas foi da primeira viagem às aldeias do grupo que Schultz levou a machadinha *kàjre* como parte de uma coleção de 243 artefatos conseguidos entre as aldeias Pedra Branca e Cabeceira Grande (MELO, 2010).

A machadinha *kàjre* “representa o poder de capturar os cantos de animais e plantas e a união em torno da partilha de conhecimentos trazidos do pé-do-céu” (BORGES, 2014, p. 110). Ela está presente nos momentos que se deve “alegrar” e “animar” o povo, motivando atividades que vão desde caçadas, roçados e especialmente as festas (LIMA, 2010). Embora não seja um instrumento propriamente musical, a *kàjre* conduz o cantor, do sexo masculino, a cantar o “canto da machadinha” e ainda que qualquer pessoa possa ter acesso aos cantos da *kàjre*, não é qualquer um que sabe cantá-los, somente os especialistas em rituais considerados grandes cantores (LIMA, 2010).

Em outro momento dessa dissertação explicarei mais o significado da machadinha para os Krahô. Voltamos agora para a criação da Associação Centro Cultural *Kàjre*. O antropólogo José Manuel Ribeiro Meireles, conhecido como Meca, e a historiadora Paulete Maria Cunha dos Santos realizavam trabalhos na Pedra Branca entre os anos 1995 e 2000 e participaram das discussões em torno da criação do Centro Cultural *Kàjre*, que se tornou associação somente em 2003.

Numa conversa via e-mail, Meca contou-me que o Centro surgiu após um trabalho em conjunto com a Organização para a Educação Saúde e Proteção do Meio Ambiente das Comunidades Indígenas do Tocantins (Esamacito), Paulete dos Santos, Fernando Schiavini - funcionário da Funai - e lideranças da Pedra Branca. “*Foi resultado de um amplo levantamento das condições escolares de todas aldeias Krahô realizado por mim e professora Paulete da Universidade de Tocantins, Porto Nacional antes mesmo de criarmos a Esamacito*” (Meireles, Comunicação Pessoal, 2015).

Após essa articulação, o grupo resolveu criar uma escola de educação Krahô construída com material local pelos próprios membros da aldeia para substituir o modelo educacional vigente na época que não abrangia os conhecimentos Krahô e totalmente destituído da realidade da aldeia. De acordo com Meireles, no centro Cultural *Kàjre* principiou-se o ensino da história por meio dos mais velhos que levaram também os cantos e artesanato. Com tudo isso, “*iniciou-se um processo de revalorização da cultura privilegiando todos os aspectos mais significativos da organização social Krahô*” (Meireles, Comunicação Pessoal, 2015).

Em 1998, foi inaugurado o prédio do Centro Cultural *Kàjre*, onde hoje são realizadas as atividades da associação, entre elas o *tyre* (armazém). Meca conta ainda que a estruturação do Centro contou com a ajuda financeira da Embaixada da Grã-Bretanha que incluiu no projeto uma videoteca, aparelho de televisão com vídeo, placa solar, microscópio, mapas e biblioteca.

A criação do Centro foi resultado de uma série de projetos como elaboração de manual educativo bilíngue produzido em conjunto com professores Krahô, desenhado por Cutxê [indígena Krahô], que abordava os principais problemas da etnia Krahô, por meio de histórias tais como preservação cultural e ambiental, proteção e vigilância do território, prevenção de doenças sexualmente transmissíveis, alcoolismo e aumento da produção alimentar para realização de rituais sem a dependência de auxílio externo. A produção deste manual foi financiada pela Embaixada dos Países Baixos através da Esamacito, da mesma forma que a construção do Centro Cultural, inaugurado em 1998 (Meireles, Comunicação Pessoal, 2015).

Cinco anos após a estruturação do Centro Cultural, as lideranças da Pedra Branca criaram a associação. Seguindo a lógica de mercado de projeto, como a maioria das associações indígenas brasileiras, a Associação Centro Cultural *Kàjre* começou a atuar na frente de geração de renda para a comunidade através da comercialização do artesanato e no registro audiovisual da vida cotidiana e ritual do povo Krahô. As principais atividades realizadas pela organização são: Grupo *Měntuwajê* Guardiões da Cultura, formado por jovens que produzem filmes e livros; Armazém (*tyre*) dentro da aldeia, que vende produtos industriais para algumas famílias que não querem circular na cidade e a estruturação da comercialização do artesanato. Todas essas atividades serão mais detalhadas no decorrer dessa dissertação. Também usarei os termos Centro Cultural, *Kàjre* ou somente associação para me referir à Associação Centro Cultural *Kàjre* no sentido de facilitar a leitura.

A estrutura deliberativa da *Kàjre* se organiza por meio de reuniões com a comunidade. As decisões mais importantes sobre ideias, projetos e gastos em geral são feitas em reunião com todos e priorizando o posicionamento dos mais velhos e das lideranças. Decisões de cunho mais administrativo ficam entre o coordenador e o assessor. A diretoria, conselho e demais membros do órgão deliberativo são compostos exclusivamente por indígenas, e as decisões são tomadas através de voto ou consenso. Os representantes legais da organização são escolhidos em reunião onde todos podem opinar. Na prática, quem se dispõe a compor, entra.

O presidente da associação é o professor Krahô Miguelito *Cawkre*. Segundo ele, o interesse da associação é fortalecer o artesanato. Para isso, projetos são formulados e gerenciados no sentido de facilitar a venda do artesanato Krahô seja na internet ou em feiras

nacionais e internacionais. Miguelito está à frente da associação há sete anos e disse que termina sua presidência em 2016. Com 41 anos, o professor da escola estadual *Toro Hacro*, na Pedra Branca, tem conhecimentos básicos de administração e cursou o Ensino Médio na Escola Agropecuária *Catxekwyj*. Seu filho, Silas Wôôcô Krahô, tem apenas 20 anos e trabalha no *tyre*. Ele é quem adquire e leva mercadoria para a aldeia, organiza no armazém e atende as famílias. Apenas Woocô recebe mensalmente pagamento da *Kàjre*. Ele também organiza o estoque de artesanato, pega as peças com as artesãs, fotografa e insere na tabela de cadastro de peças. Os jovens do grupo *Měntuwajê* recebem por prestação de serviço no âmbito de algum projeto. E os jovens que saem para vender artesanato em feiras recebem diárias pelo deslocamento.

A associação *Kàjre* possui uma conta bancária que fica sob responsabilidade do assessor técnico Vitor de Aratanha Maia Araújo *Jajé* (seu nome de batismo Krahô). Ele é responsável pela comunicação, gestão administrativa e financeira e criação de projetos para a associação, em conjunto com outros *cupẽ* e a comunidade. Cientista social pela Universidade de Brasília (UNB), Aratanha chegou na Terra Indígena Krahô trabalhando na Funai em 2008 e, depois de deixar o órgão federal, mora na Pedra Branca com Marciana *Amxykwyj* Krahô, com quem se casou e tem um filho. Ele também é assessor técnico da Associação *Vyty-Cati*, do qual é assalariado em regime CLT.

Aratanha é um dos meus principais interlocutores *cupẽ* visto que atualmente é quem mais está à frente das ações da *Kàjre*. Ele me contou que a associação já realizou alguns projetos em âmbito estadual, entre eles a publicação de um livro com o conto Krahô *Hartât*, e ganhou edital para realizar dois projetos em âmbito nacional, sendo um para o Banco do Brasil e outro da Amazônia Cultural. O primeiro, voltado para as artesãs e que será mais abordado neste trabalho, recebeu recursos de R\$ 60 mil para produzir uma oficina de artesanato, um catálogo com a produção das artesãs e um site do Centro Cultural *Kàjre* para dar maior visibilidade ao artesanato Krahô. O outro projeto, da Amazônia Cultural, envolveu o grupo *Měntuwajê*. A partir dele, foi produzido um DVD com 50 histórias gravadas, uma história transcrita e traduzida, uma música gravada e o mapeamento da aldeia Pedra Branca.

O artesanato

A ideia de levantar comercialmente o artesanato da Pedra Branca surgiu em 2010. Muito visitada por *cupẽ*, entre eles pesquisadores antropólogos, a aldeia Pedra Branca sempre conseguiu dar visibilidade para o artesanato, que despertava interesse de pessoas que moravam

em cidades como Rio de Janeiro e Brasília. As mulheres (*cahãj*) da Pedra Branca são muito interessadas em conquistar o gosto *cupê* e altamente especializadas no uso da tiririca (*acà*).

As *hõkrexêxàpej* (gargantilhas) (figura 5), colares (*Hõkrexêxà*) e *ihpahkà* (pulseiras) (figura 6) produzidas pelas *cahãj* com tiririca são peças únicas muito cobiçadas e com alto valor comercial. Além destas peças, as *cahãj* também produzem *ipaxêxà* (braçadeiras); *itexêxà* (tornozeleira); *hõhkà* (testeira); *xêp* (cinto); *hanĩ* (tipoia); *jõrtijõr te máco* (bolsa de fibra de tucum); *xy* (cinto) (figura 7); *càhà* (cesto); *kajpo* (balaio) (figura 8); *kaj* (cesto); *hapac to impej xà* (brinco) e *cukên jõ xy* (cinto de tucum). Os homens (*hũmre*) produzem bem menos peças, mas são especialistas em *maco* (bolsa); *pàtwý* (buzina) (figura 9); *cõhtoj* (maracá); *cahty* (esteira); *Cõhpĩn* (abano); *cucõnre* (cabacinha); *hõnkà* (testeira de buriti); *cõhpo* (bastão); *cõpore* (bastãozinho); *cuhhêc mẽ kruw* (arco e flecha) e *hõnĩ* (buzina de chifre).



Figura 5: *Hõkrexêxàpej* (gargantilha) Krahô (Foto Centro Cultural Kàjre)



Figura 6: *ihpahkà* (pulseira) Krahô (Foto Centro Cultural Kàjre)



Figura 7: Homem com xy (cinto) e pulseira Krahô (Foto Centro Cultural Kàjre)



Figura 8: Cahāj posa para fotógrafo com kajpo (balaio) (Foto Centro Cultural Kàjre)



Figura 9: Krahô tocando pátwý (buzina) (Foto Centro Cultural Kàjre)

Os artesanatos são feitos com matérias-primas extraídas da natureza como a mais utilizada, a semente de tiririca (*Scleria macrophylla* J. Presl & C. Presl), a saboneteira (*Sapindus saponaria*) e a cabeça-de-formiga. A fibra do tucum (*rõr xê*) e a palha de buriti (*crow*) e macaúba são também bastante usadas, bem como as cabaças e alguns tipos de madeira. As peças com miçangas começaram a ser comercializadas pela associação em julho de 2015, mas as confeccionadas com matéria-prima natural são bem mais visadas pelos *cupê*.

Possivelmente o aumento da demanda por artesanato acompanhou o lançamento de peças como as gargantilhas de tiririca, que será mais abordada no capítulo dois deste trabalho. Ao perceber a boa saída dos artesanatos, o Centro Cultural passou a produzir peças de forma mais organizada, em maior escala, objetivando garantir uma renda para as *cahãj* e abastecer um mercado existente. Dessa forma, a própria associação começou a justificar diversos projetos pela necessidade de fortalecer a cultura Krahô, ou seja, o artesanato Krahô.

Segundo informações da *Kàjre*, há na Pedra Branca aproximadamente 120 *cahãj* artesãs, entre 11 e 70 anos. O número de *hũmre* (homens) artesãos é mais impreciso, pois poucos fazem artesanato, no entanto a associação conta que há aproximadamente 20 homens que produzem esporadicamente. A *Kàjre* trabalha com encomenda de produtos sob demanda de clientes e também forma estoque para venda futura. Os principais locais onde se comercializam os produtos são feiras e revendedores. As vendas são feitas pela associação e cada peça é identificada pelo nome da artesã que a fez. Quando a peça é vendida, a *Kàjre* passa 75% do valor da renda para a artesã e essa remuneração é feita por meio de trocas no *tyre* ou consignado.

O registro de entrada de produtos é realizado em uma tabela de cadastro de peças na qual são anotadas a data de entrada; numeração e característica da peça; a artesã/ artesão que fez; o valor e a data em que foi vendida. O registro de saída e controle de estoque é feito em outra tabela apenas com as numerações das peças, preços e como foi realizada a venda. De acordo com Vitor Aratanha, não existe um controle de fluxo de caixa, há apenas um controle dos gastos.

Além dos artesanatos (brincos, colares, pulseiras e bolsas) a *Kàjre* estuda a comercialização de produtos que possuem potencial de venda, como o mel, óleos de buriti, pequi, bacaba e outros, castanha de caju torrada, polpas de frutas do cerrado e camisetas pintadas à mão pelos *mêhĩ*.

Valorização do artesanato: uma experiência com a Tucum Serviços

Entre os dias 13 e 20 de setembro de 2015 estive na Pedra Branca acompanhando uma oficina de artesanato e formação de gestores ministrada pela Tucum Serviços, uma empresa do Rio de Janeiro que dispõe de uma loja virtual e presencial no bairro Santa Teresa (RJ), que escoo o artesanato indígena brasileiro para o país e o mundo. A atuação da Tucum se dá em conjunto com associações indígenas, núcleos familiares ou comunitários e artesãos, que passam a integrar uma rede de fornecedores e colaboradores.

A oficina que acompanhei foi uma das etapas do projeto de valorização do artesanato premiado pelo edital do Banco do Brasil. A ida da equipe de *cupẽ* foi financiada com verba deste projeto que teve valor total de R\$ 60 mil, conforme já citado. Ao todo foram cinco pessoas, entre elas a sócia da Tucum, Amanda Santana, e seu esposo, o antropólogo Fernando Nyemar, e a designer carioca Mônica Carvalho, cujo trabalho tem profunda intimidade com artigos da natureza.

A principal proposta da oficina foi repassar algumas técnicas de acabamento, valorização e precificação do artesanato e envolveu artesãs de outras aldeias, entre elas a Manuel Alves e Pé de Coco. O trabalho de estruturação da cadeia produtiva já é realizado pela Tucum com outros povos, além dos Krahô, sendo eles: Kaxinawa, Kayapo, Mehinalo, Pataxó, Surui, Ticuna, Waimiri Atroari, Kamayurá, Yawalapiti, Yawanawa, Jamaraquá. O objetivo da empresa é garantir o bom acabamento e qualidade dos artesanatos. Para isso é feito um acompanhamento sistemático dos processos de produção junto aos artesãos e parceiros. De

acordo com Amanda, as peças Krahô são valiosas, mas em alguns casos possuem um acabamento precário, perdendo valor comercial.

O ensino de novas técnicas de acabamento e valorização do produto por meio de “releituras” ficou a cargo de Mônica Carvalho (figura 10). A designer apresentou opções de fechos mais resistentes que passaram a ser incorporados pelas *cahãj* e diferentes propostas de criações de peças, que serão detalhadas no capítulo dois. Também foram estabelecidas medidas de pulseiras e gargantilhas (P, M, G, GG), e entregue moldes para que as artesãs pudessem segui-los. A finalidade dos moldes é facilitar as encomendas e evitar peças desproporcionais.



Figura 10: Mônica Carvalho mostrando acabamento de pulseira (Foto Tucum/ Helena Copper)

Enquanto cerca de 50 *cahãj* aprendiam técnicas de artesanato, um grupo de sete homens entre 17 a 30 anos participava com Fernando Nyemar (figura 11) de um curso de gestores, no qual os indígenas puderam aprender a organizar os pedidos de peças, de acordo com a necessidade do comprador (tamanho, estilo, quantidade), tabelas de saídas e entradas, pagamentos das artesãs etc. Trabalhando como gestores do artesanato, o pagamento seria uma porcentagem do valor das peças por eles organizadas. O curso também faz parte da estruturação da cadeia produtiva do artesanato indígena brasileiro proposta pelos valores da Tucum.

Em outro momento, foi realizada a precificação das peças, estabelecendo-se valores fixos para vendas no varejo e atacado. Por exemplo, uma volta de colar de tiririca (sementes no tamanho maior) passaria a valer 4 reais para venda no atacado e 10 reais no varejo (figura 12). Para se chegar a esse preço, as artesãs foram questionadas (figura 13) sobre as dificuldades de

coleta, beneficiamento da semente etc. Uma artesã da aldeia Pé de Coco, Soleane *Papre*, chegou a rebater os valores (no momento em que estava sendo determinado o preço) dizendo que o *cupê* não sabia o trabalho que dava para fazer peças de tiririca e que quem fosse vender o artesanato tinha que explicar isso direitinho, pois ela deixava os filhos sozinhos em casa para entrar em mato com cobra pra catar tiririca: ‘*É muito difícil, muito difícil mesmo. O branco tem que aprender a valorizar e saber que não é barato não*’ (Soleane *Papre*, Comunicação Pessoal, 2015).



Figura 11: Fernando Nyemar com jovens Krahô no curso de gestores (Foto Tucum/ Helena Copper)

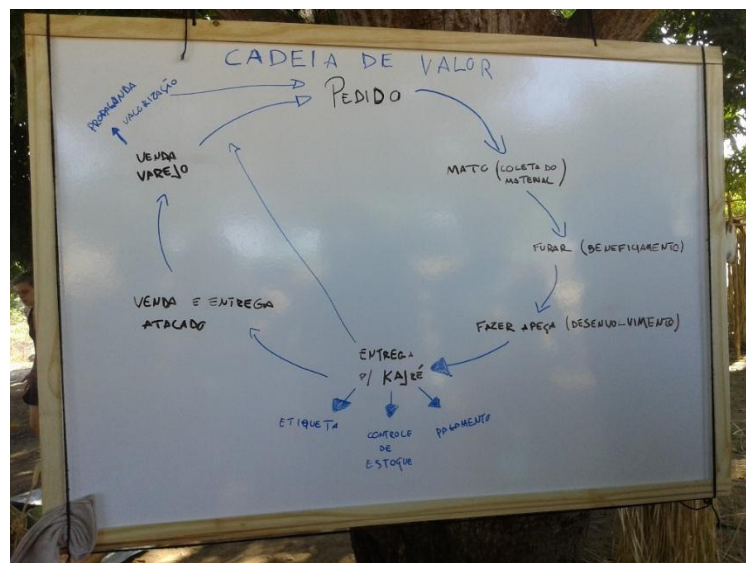


Figura 12: Quadro com cadeia de valor apresentada pela Tucum e que guiou precificação de artesanato (Foto Leilane Marinho)



Figura 13: Jovens gestores auxiliando na precificação do artesanato com tiririca (Foto: Leilane Marinho)

Da mesma forma que o colar de tiririca, todas as outras peças foram precificadas. As pulseiras receberam preços conforme a largura e comprimento, a semente (tiririca, cabeça-de-formiga etc.) e fio utilizado para a trama (nylon ou tucum). No atacado, a pulseira de tiririca tamanho PP com fio de nylon (*fitxê*) recebeu o preço R\$ 7 e com fio de tucum (*rõr xê*) R\$ 10. No varejo as mesmas peças são R\$ 15 (*fitxê*) e R\$ 20 (*rõr xê*). As pulseiras de tiririca tamanho GG ficaram em R\$ 35 (*fitxê*) e R\$ 45 (*rõr xê*) no atacado, e em R\$ 80 (*fitxê*) e R\$ 100 (*rõr xê*) no varejo.

A precificação proposta pela Tucum com os artesãos e gestores foi a etapa mais demorada da oficina, pois teve a participação de várias falas da comunidade que adicionavam diversos fatores - até mesmo picada de mosquito no mato - para ajustar o preço conforme o trabalho que a peça dava para ser montada. Ainda que as tabelas de todas as peças tenham sido fixadas, o Centro Cultural *Kàjre* irá, numa etapa posterior, verificar essa realidade, propondo

ou não uma mudança. A ideia de uma tabela colaborativa é facilitar as vendas futuras, especialmente para a Tucum que compra em atacado e busca se aproximar de um pagamento justo. No último dia na Pedra Branca, a Tucum fez uma compra de artesanato Krahô no valor de R\$ 8 mil.

Terminada a oficina, pude perceber que as artesãs da Pedra Branca não se envolveram muito no trabalho, estavam reclusas enquanto que as artesãs de outras aldeias participavam mais assiduamente das discussões. Presumi que as artesãs da Pedra Branca estavam de certa forma chateadas com a participação de mulheres de outras aldeias, como se não gostassem dessa presença, e a participação ativa delas deixaram-nas ainda mais arredias. Algo muito comum entre a sociedade Krahô, que veem em sua aldeia a sua unidade, chegando inclusive a rivalizar de diversos modos com outras aldeias.

No caso do artesanato, as mulheres da Pedra Branca são conhecidas externamente como as melhores artesãs Krahô justamente pela articulação do Centro Cultural *Kàjre*. Uma fama que caminha para mudanças. De acordo com Miguelito *Cawkre*, presidente da associação, o futuro da *Kàjre* será abarcar artesanatos de todos os Krahô, expandindo a atuação para outras aldeias como no caso da Associação Kapey que representava a unidade Krahô.

Voltaremos a tratar da oficina com a Tucum Serviços em outro momento desta dissertação. Por enquanto, quis apenas apresentar a proposta da *Kàjre* frente à valorização do artesanato das *cahãj* e dos *hũmre* da Pedra Branca e quais instrumentos estão sendo utilizados para a organização de uma estrutura comercial que possa gerar renda para a comunidade e fortalecer a associação.

O Tyre: dinâmica de troca x compra

A ideia de criar um armazém (*tyre*) próprio na Pedra Branca é antiga e marcada com algumas experiências frustradas. Em 1968, com a substituição do SPI pela Funai, foi criada uma Guarda Rural Indígena para prestar serviços para o órgão indigenista. Os homens Krahô que antes contribuíam com as roças passaram a ser assalariados, o que levou ao Posto da Funai a montar uma “cantina” no qual esses guardas pudessem adquirir alimentos para suas famílias (MELATTI, 1978). Foi esta iniciativa que facilitou a entrada de outros produtos como o sabão e o fósforo nas comunidades (MELATTI, 1978).

Em 2009, as lideranças da aldeia reacenderam a ideia de um armazém aliado ao Centro Cultural *Kàjre* para livrar a população das “patronagens” e atitudes abusivas de comerciantes

da região, como a retenção de cartões de aposentadoria, pensões e programas sociais. Ao evitar as frequentes idas à cidade para compra de mantimentos, diminui-se também o consumo de bebidas alcoólicas por alguns indígenas que caem em situações de vulnerabilidade na área urbana. Essa tentativa também não deu certo, pois o armazém funcionava como uma extensão do supermercado *Peg Pag* de Itacajá, e o proprietário “Batista” continuava retendo os cartões “dos velhos” e cobrando preços exorbitantes pela mercadoria. Após alguns conflitos, os *mêhĩ* fecharam o armazém. Ambas experiências (em 1968 e 2009) não se estabeleceram pela falta de gestão e acúmulo de dívidas.

Foi em 2014 que enfim o Centro Cultural *Kàjre* conseguiu instalar uma proposta organizada de venda de mercadoria na Pedra Branca. Os cartões de benefícios continuam com o gestor do mercado, Silas Wôôcô (figura 14), e parece que por ser um *mêhĩ* que administra os pagamentos, há maior entendimento entre as partes. Além disso, as mercadorias são vendidas com valores um pouco abaixo do preço da cidade. No *tyre* encontram-se arroz, feijão, café, açúcar, milho, farinha, biscoitos e bolachas, sucos instantâneos, sal, alho, óleo, fósforo, macarrão, extrato de tomate, bolos instantâneos, sabão em barra, esponjas de lavar louça, palhas de aço e sabonetes, a maioria dos produtos que compõem uma cesta básica e que são requisitados pelas famílias Krahô.



Figura 14: Wôôcô no tyre. (Foto: Leilane Marinho)

Uma das propostas do *tyre* é também servir como instrumento de troca com as *cahãj*, que em muitos casos abastecem o Centro Cultural fazendo *tapá* (troca) com artesanato. Quando há necessidade de montar estoque para participação de alguma feira ou venda por atacado, esses

tapás são mais frequentes. No entanto, há casos de o *tyre* não aceitar a troca. A artesã Maria de Fátima *Pyhkĩn* conta que já fez *tapá* com o Centro Cultural *Kàjre* vendendo um colar por R\$ 50 reais. As pulseiras são vendidas para o Centro de R\$ 10 a R\$ 55, dependendo do tamanho e material usado. Algumas *cahãj* até preferem trocar as peças por mantimentos, evitando dessa forma gastos extras na cidade, como deslocamento.

Uma cadeia produtiva de artesanato que passe pelo *tyre* ainda não é uma realidade, pois o escoamento do artesanato Krahô é irregular, havendo algumas pausas que dificultam a movimentação contínua. Ainda assim, a criação do *tyre* pelo Centro Cultural *Kàjre* é uma das portas de entrada para um sistema holístico que atenda às necessidades dos moradores da Pedra Branca. Além disso, embora esporádico, há aqueles moradores que compram mercadorias a dinheiro e podem garantir uma alimentação pontual para a família.

Měntuwajê Guardiões da Cultura

Desde 2010, o projeto *Měntuwajê* Guardiões da Cultura do Centro Cultural *Kàjre* realiza a formação de jovens da aldeia Pedra Branca com o objetivo de registrar sua própria cultura utilizando instrumentos como filmadoras, máquinas fotográficas e computadores. São cerca de dez *měntuwajê* (jovens) cineastas, que, com ajuda de profissionais da área, captam imagens e editam-nas. Este trabalho surgiu do anseio da comunidade local de registrar seus mestres anciões, suas festas, cantorias e histórias e teve como mola propulsora o incentivo dos professores *cupẽ* (não indígena) Felipe Kometani Melo *Ihxẽc*, que leciona na escola *Toro Hacro* e mora na Pedra Branca há cinco anos com sua esposa, também professora, Maíra Lopes Pedroso *Pyhtô*, ambos graduados em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) de Marília, além da cinegrafista Renée Nader que filmou o documentário "Pohí", sobre uma grande liderança Krahô, o velho Aleixo Pohí.

Kometani conta que a ideia de formar o grupo começou quando alguns jovens demonstraram interesse em manusear uma pequena máquina sua e registrar o cotidiano da aldeia por meio de fotografias e pequenos vídeos. ‘*Era uma máquina bem fraquinha e começamos a fazer alguns vídeos nela com qualidade inferior*’ (Felipe Kometani, Comunicação Pessoal, 2015). A partir daí o professor começou a reunir alunos que se destacavam como jovens lideranças para se desenvolverem como guardiões: eles passariam a registrar a cultura Krahô. No início, houve moças Krahô interessadas pelo projeto, mas, segundo Felipe, a timidez e os afazeres domésticos das jovens as distanciaram do grupo.

As primeiras capacitações de edição e filmagem surgiram na informalidade e com auxílio de Renée Nader em 2011 na Pedra Branca. Foi neste ano que os *Mentuwajê* foram contemplados pela Secretaria do Estado da Cultura do Tocantins e Fundação Cultural do Estado do Tocantins com o Prêmio Idjaruri Karajá pelo apoio à preservação das tradições indígenas. A premiação possibilitou a compra de duas câmeras simples para a gravação do DVD *Kêtuwajê - Festa de Iniciação do Jovem Krahô*.

André *Cuñhtyc* Krahô, 30 anos, lembra como começou seu aprendizado com as técnicas audiovisuais. “*Felipe começou a nos dar aula e na época, eram cinco pessoas. Eu não faltava uma aula e escrevia tudo. Não foi fácil, porque os programas de edição são todos em inglês. Depois também participei de uma oficina no Rio de Janeiro*” (André *Cuñhtyc*, Comunicação pessoal, 2015).

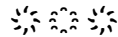
Outros jovens com quem conversei também se mostraram empoderados com o coletivo *Mêntuwajê*. Marquinho *Ihperxwá*, 20 anos, lamentou o fato de em 2015 não haver energia na aldeia, o que dificultou avançar no ofício de cineasta. “*Sempre quando vamos editar um vídeo, precisamos nos deslocar para a cidade, ficar na casa dos outros, e a edição é demorada. Acabamos atrasando muito*” (Marquinho *Inperxwá*. Comunicação Pessoal, 2015).

Em 2012, os *Mentuwajê* Guardiões da Cultura conseguiram a aprovação de um edital nacional e receberam da Fundação Nacional de Artes R\$ 12 mil para gravar o vídeo “Cinema na Aldeia” nos Krahô. O “Cinema de Aldeia” é um projeto itinerante de realizadores independentes com o apoio do CTI (Centro de Trabalho Indigenista), que tem o objetivo de mostrar e ensinar a ferramenta audiovisual dentro das reservas indígenas brasileiras. Através de projeções e oficinas, o projeto procurou resgatar a história falada do povo Krahô, mostrando a importância da imagem e seu papel para a documentação desta história. Foi com a verba deste projeto que o Centro Cultural *Kàjre* adquiriu novos equipamentos, estes, agora, profissionais: duas câmeras Canon, um gravador e dois computadores.

Com essa estrutura, os *mêntuwajê* são requisitados para filmagens de festas em outras aldeias. No período que estive na Pedra Branca, observei pelo menos duas dessas “saídas” de equipe, uma delas para filmar a Festa da Batata na aldeia Pé de Coco. Os mais experientes do grupo são os que recebem a responsabilidade dos equipamentos, sempre com o aval de Felipe Kometani, que procura empoderar o grupo para no futuro eles tocarem o projeto sozinhos. “*Os passos são bem lentos, pois é difícil para eles utilizar um programa todo em inglês. O novo*

equipamento mesmo, eles ainda não sabem manusear direito” (Felipe Kometani, Comunicação Pessoal, 2015).

Neste capítulo tratei da organização social dos Krahô, particularidades da aldeia Pedra Branca e a formação da Associação Centro Cultural *Kàjre*, bem como as atividades realizadas pela associação. Apresentei pessoas e eventos que contribuíram na minha construção de dados e na formação da minha visão sobre o próprio grupo para agora, nos capítulos subsequentes, utilizar essas informações nas análises aqui propostas. No próximo capítulo, irei apresentar a teorização antropológica que escolhi para estudar o conceito de cultura e como estas referências conversam com as ações da *Kàjre* e de todos os envolvidos na criação de artesanatos Krahô.



CAPÍTULO II

CULTURA E CRIATIVIDADE NO ARTESANATO KRAHÔ

"O que acontece quando a "cultura" contamina e é contaminada por aquilo de que fala, isto é, a cultura? O que ocorre quando está por assim dizer presente na mente ao lado daquilo que supostamente descreve?" (Manuela Carneiro da Cunha, 2009, p. 356).

Sabemos agora o que despertou o interesse dessa pesquisa. Uma associação que trabalha na promoção e no registro da cultura Krahô e um grupo de mulheres artesãs dispostas a inovar e reinventar-se dentro de um mercado de consumo especializado, sensível e bom pagador. Ao redor dessas mulheres, um coletivo de jovens que propaga em imagens fotográficas, documentários e filmes os modos de viver Krahô.

Antes de iniciar a teorização antropológica sobre o conceito de cultura, devo voltar um pouco mais na parte que me move nessa escrita. Começemos do primeiro olhar: uma tela de *notebook*, uma página do Centro Cultural *Kàjre* na rede social *Facebook* e uma imagem de uma *cahãj* (figura 15) da Pedra Branca com uma gargantilha de tiririca. E ainda, um vislumbre: como a cultura Krahô é bonita.



Figura 15: Cahãj posa com gargantilha de tiririca

Mas algo me dizia que não era simplesmente uma bela Krahô expondo seu trabalho. Tratava-se de um universo de significações que ganhava outro universo, o *on line*. Há muita coisa a ser dita sobre esse olhar, mas aqui vamos dar atenção às investigações no campo da antropologia para explicar o que, afinal, é cultura e de que cultura estamos falando? Explico: precisei fazer-me essas perguntas quando percebi que no mundo *off line* havia outros significados por trás daquela imagem para retornar a ela no último capítulo desta dissertação. Até então, há muito o que se ver ainda.

Cada sociedade traz consigo uma tradição cultural que pode ser reinventada no tempo e no espaço. Somente os animais irracionais não possuem cultura, embora consigam viver de forma organizada (DA MATTA, 2000). O antropólogo francês Claude Lévi-Strauss “considera que a cultura surgiu no momento em que o homem convencionou a primeira regra, a primeira norma” (LÉVI-STRAUSS, 1997) que para ele seria a proibição do incesto, a proibição de relação sexual de um homem com mulheres que sejam sua mãe, irmã ou filha.

Não pretendo debruçar a respeito dos diferentes conceitos de cultura que surgiram ao longo dos estudos antropológicos. Este trabalho já foi realizado por Geertz ([1973] 1989), do qual tomamos como empréstimo a citação do livro *Interpretação de Culturas* que, ao apresentar uma definição semiótica da palavra, afirma:

Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado (GEERTZ, [1973]1989, p. 1).

O conceito do Geertz é amplo e está no campo da simbolização, pois depende dos significados atribuídos a cada ação ou coisa. Foi procurando o significado daquela mulher Krahô e sua gargantilha que descobri que a cultura não pode ser apreendida da mesma maneira por todas as pessoas. Então devo deixar bem claro: estou eu a inventar uma cultura, no sentido wagneriano, conforme tento explicar o que tenho entendido sobre os Krahô envolvidos com o Centro Cultural *Kàjre*. Isso porque a cultura estudada se torna visível ao antropólogo conforme ele assimila as formas distintas de uma comunidade fazer as coisas, e depois, como ele mesmo pode fazê-las à maneira do que aprendeu. Valendo-me de Roy Wagner (2012) em *A Invenção da Cultura*, podemos então dizer que o antropólogo, antes de passar pela experiência de trabalho de campo,

não tinha nenhuma cultura, já que a cultura em que crescemos nunca é realmente ‘visível’, [sendo] é tomada como dada, de sorte que suas

pressuposições são percebidas como autoevidentes. É apenas mediante uma ‘invenção’ dessa ordem que o sentido abstrato de cultura (e de muitos outros conceitos) pode ser apreendido, e é apenas por meio do contraste experienciado que sua própria cultura se torna ‘visível’. No ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por reinventar a própria noção de cultura (WAGNER, 2012, p. 43).

Essa situação ocorre como numa espécie de jogo. Inventamos “uma cultura” para as pessoas e elas também inventam “a cultura” para nós (WAGNER, 2012, p.57). Conforme vamos controlando nossas experiências em campo, essas experiências vão controlando a noção que adquirimos de cultura. Ou seja, o que inventamos é o “próprio entendimento”, mas não nos damos conta disso (idem, p. 42). Olhamos para o nativo e supomos que ele está fazendo cultura, mas essa “cultura” que imaginamos para o nativo é generalizada e está fadada a manter distinta relação com a cultura invisível do nativo (idem, p. 89). O uso antropológico do conceito de cultura pode, portanto, ser entendido como uma "metaforização ulterior, se não uma democratização, dessa acepção essencialmente elitista e aristocrática” (idem, p. 54).

Numa análise da obra wagneriana, Goldman explica que “a cultura começa sendo definida como o que todo mundo tem; depois, como o que só nós temos e que os outros só têm porque nós a colocamos lá; mais tarde como aquilo que ninguém tem” (GOLDMAN, 2011, p. 207). A cultura é aquilo que criamos, todos nós, em situações relacionais - invisivelmente estamos tecendo essa teia: “a cultura começa como dada e passa para a ordem do feito — primeiro como falsa invenção e depois, enfim, como invenção-criação” (idem, p. 207).

Dessa forma, a tendência da cultura é manter-se a si própria, e isso só acontece se ela reinventa. Podemos concluir que “a necessidade da invenção é dada pela convenção cultural e a necessidade da convenção cultural é dada pela invenção” (WAGNER, 2012, p. 141). Não se diz, portanto, que não é cultura, porque se foi criada. Aliás, só se é se daí proceder. E é dessa forma que as *cahãj* (figura 16) da Pedra Branca inventam uma coleção diversificada de artesanatos que levam para o Brasil e o Mundo a “cultura” Krahô.

Importante ressaltar que a palavra invenção não é empregada aqui no mau sentido, como algo artificial, irreal e até mesmo mentiroso. Podemos até substituí-la por “obviação”, usando o termo proposto por Wagner (2012) ao reconsiderar “que em um certo sentido, a invenção não é absolutamente um processo inventivo, mas um processo de obviação” (p. 240), a objetivação. Wagner também não afirmou, ao pé da letra, que o antropólogo inventa a cultura, pois ele não é capaz de compreender o que “pensa que vê”, e há muitas coisas para se ver e ideias demais

para serem compreendidas e depois inventadas (GOLDMAN, 2011). O que os antropólogos fazem é lidar com essa invenção. Tomando dois conceitos talvez centrais da obra de Wagner, “cultura inventada” corresponde, basicamente, ao que Wagner denomina “convenção”; a cultura “inventante” ao que ele chama de “diferenciação” (GOLDMAN, 2011, p. 207). No caso aqui estudado, as *cahãj* criam artesanatos confrontando com a cultura do não indígena, conforme será mostrado adiante. Nesse processo inventivo também sei que sou inventada.

A “cultura” nas gargantilhas de tiririca

Como “trabalho de campo é trabalho no campo” (WAGNER, 2012, p. 49) baseei minhas análises no que vivi com os Krahô. Numa manhã que caminhava pelo *krĩ* da Pedra Branca, uma *cahãj* me chamou em sua casa e me mostrou uma linda gargantilha de tiririca, em diferentes tonalidades. O desenho em formas geométricas dava a impressão de ser uma renda, um tecido fino e delicado. Eu pedi para ela colocar no pescoço para eu ver como ficava. Ela me olhou sugerindo que eu o experimentasse. Eu o coloquei e vejo no rosto da *cahãj* um sentimento de satisfação, de gosto atendido e trabalho realizado. A peça, única e bem trabalhada, chegou ao seu destino final: a admiração das *cupẽ*, que aliás, pagam um bom preço podendo custar de R\$ 150 a R\$ 280 cada gargantilha. Observei muitas mulheres Krahô no dia a dia da Pedra Branca e nenhuma delas usava gargantilha de tiririca. Imaginava que, se é cultura Krahô, seria natural encontrar *cahãj* usando-as como vi registrado nas páginas na Internet e nas lojas virtuais de artesanato indígena. Os colares formados por voltas de tiririca, observei apenas algumas senhoras usando-os.

Nesta busca planejei participar de uma festa na aldeia, uma oportunidade dos adornos ganharem o *krin*. No dia 4 de setembro de 2015, realizou-se uma das maiores festas Krahô, a comemoração do *Wyhty* de uma menina de 13 anos chamada *Kryhãj*, e eu estava lá.

A tradição diz que foram os pássaros que ensinaram os Krahô a fazerem a festa do *Wyhty*. A comunidade escolhe uma criança de uma família respeitada e então ela e a casa tornam-se *wyhty*. Durante anos, a comunidade se reúne na casa de *wyhty* para cantar, conversar e contar histórias. Quando a criança cresce, chega também a hora de oferecer uma grande festa para comunidade e despachar o *wyhty*, liberando a casa e a criança, que já pode seguir para a vida adulta, namorar etc.

Voltando a minha investigação, durante a festa não vi mulheres usando a gargantilha de tiririca ou de outras sementes, mas de miçangas (ver figuras 16 e 17). Havia uma senhora que usava várias voltas de tiririca no pescoço, chamada Maria José *Tôckwyj*, moradora da aldeia Manuel Alves. No dia seguinte, fui ao encontro de *Tôckwyj*, que é esposa do senhor Getúlio Krahô. Quis saber dela o motivo de usar as tiriricas no pescoço e não miçangas, como nas outras mulheres: “ *O colar de miçanga é pesado. Dei pra minha filha. Veja como ela está bonita [me mostrando a filha com o colar] Fiquei com o de tiririca mesmo, é levinho*” (*Tôckwyj*, Comunicação Pessoal, 2015). ‘E as gargantilhas de tiririca e outras sementes daqui, vocês não usam?’, perguntei novamente. *Tôckwyj* foi direta na sua resposta: “*Não usamos gargantilhas de tiririca. Só fazemos para vender. Para gente não*” (*Tôckwyj*, Comunicação Pessoal, 2015).



Figuras 16 e 17: Jovens krahô na festa de *wỳhtỳ* com seus colares de miçangas

A conversa com *Tôckwyj* intrigou-me e passei a perguntar às outras *cahãj* o porquê de elas não usarem as gargantilhas de tiririca. Quando retornei à aldeia Pedra Branca no dia 13 de setembro de 2015, reuni as artesãs mais velhas e também jovens para saber, afinal, qual era o motivo. Seria por que achavam as de miçangas mais bonitas?; Não usavam porque não gostavam?; Ou até gostariam de usar, mas como preferem (e precisam) receber o dinheiro não

usam porque todas são vendidas?; Ou simplesmente por que foram criadas para vender? As respostas *cahãj*, foram:

Inês Poxên : - *Nós não usamos as gargantilhas, porque fazemos para ter poré [dinheiro].*

Rosa Mírian: - *Eu faço colar de tiririca pra vender. Gosto mais de miçanga.*

Maria Rombré: - *Não ficamos com o colar. Vendemos.*

Zelma Coicuá: - *Uso gargantilha não. Só vende. Faz e vende. Pra gente não fazemos não.*

O diálogo aberto que seguiu nas respostas citadas acima deixou claro o interesse das artesãs da Pedra Branca: fazer gargantilhas para vender. A cultura se tornou não apenas um poderoso recurso político entre os povos originários, mas, nas mãos da Associação Centro Cultural *Kàjre*, a “cultura” também tornar-se um dispositivo usado para se jogar com e dentro do capitalismo, conforme iremos detalhar adiante.

Na maioria dos casos, são as *cahãj* mais novas que confeccionam as gargantilhas. As mulheres casadas também fazem, mas as senhoras idosas dedicam-se mais à colheita e beneficiamento da semente e também à fiação da fibra do tucum. Existe um complexo processo de beneficiamento dessas sementes que precisam ser colhidas, deixadas de molho, cozidas ou germinadas, torradas e furadas uma a uma até que fiquem prontas para serem tecidas na linha de tucum, também feita manualmente a partir da fibra da folha da palmeira de tucum (*Astrocaryum vulgare Mart.*). Aliás, fiar a fibra dessa palmeira exige paciência, e para as inexperientes, atenção. O processo inicia-se quebrando a folha ao meio: puxam-se duas fibras existentes na superfície da folha que se tornam visíveis e faz-se a união das mesmas com um movimento de rolagem das mãos sob uma das pernas. Dois a três movimentos são necessários para fiar um pedaço de linha (que depende do tamanho da folha), e estas são unidas a tantas outras formando o fio de tucum.

São as mocinhas que possuem as “mãos de fadas” para compor imagens e padrões em gargantilhas. Muito tímidas, quando tentava conversar com elas sobre a gargantilha, o diálogo não fluía, mas logo uma senhora respondia e elas confirmavam a resposta. Numa dessas incursões as casas, também ouvi de algumas anciãs que antigamente não havia as gargantilhas, somente as voltas de tiririca. Eram essas voltas que constituíam o principal adorno da mulher Krahô. Foi a partir dessas informações que coloquei uma pergunta no topo das minhas

investigações: Então como foi que a gargantilha passou a simbolizar a cultura Krahô e quando ela foi inventada?

A história da gargantilha de tiririca

Estava caminhando pelo centro da cidade de Itacajá com Marciana *Amxykwỳj Krahô*, esposa do *cupê* Vitor Aratânia, para comprar mantimentos para levar à Pedra Branca quando cheguei à história da gargantilha de tiririca. *Amxykwỳj Krahô* é uma artesã excelente e arrisco dizer que são dela as peças mais bonitas do Centro Cultural *Kàjre*. Tanto artesanatos com tiririca e outras sementes, quanto de miçangas, possuem uma marca bem característica desta artesã: a criatividade e a inovação. Numa dessas paradas no comércio da cidade, perguntei a *Amxykwỳj Krahô* como foi que surgiram as gargantilhas de tiririca. O relato segue abaixo:

Eu que fiz a primeira gargantilha. Eu morava em Brasília e trouxe duas gargantilhas Kamayurá. Quando cheguei na aldeia em 2008, todo mundo quis. Daí desse modelo eu pensei em fazer com tiririca. Minhas irmãs disseram que eu não iria vender. Mas a primeira que eu fiz eu vendi pra uma visitante da aldeia. Daí eu fiz mais e levei para feira de artesanato. Vendi todas. As de tiririca fazemos mais para vender mesmo. Aí compramos miçangas para usar na festa. Fica mais impej (Amxykwỳj Krahô, Comunicação Pessoal, 2015)

A conversa evidenciou a chegada de um produto externo, o colar Kamayurá (figura18), que foi apropriado pela comunidade servindo de inspiração para a criação de gargantilhas de tiririca (figura 19). Estas últimas, criadas para venda que depois passou a atender uma lógica de mercado que inclui a padronização de tamanhos, controle de qualidade, estoque etc. (conforme vimos no capítulo anterior). Estamos aqui diante da “cultura” (com aspas) enquanto algo objetivado, reflexivo, com propriedade de metalinguagem performatizada (CARNEIRO DA CUNHA, 2009), a visível - conforme explica Wagner (2012) - diferente da cultura (sem aspas), esta invisível.



Figura 18: Colar Kamayurá (Foto: Divulgação) Figura 19: Colar Krahô (Centro Cultural)

Segundo Carneiro de Cunha (2009), as pessoas tendem a viver ao mesmo tempo na “cultura” e na cultura, mas não se dão conta da distinção dessas duas esferas, uma vez que a lógica interétnica da primeira não coincide com a lógica interna da segunda:

Acredito firmemente na existência de esquemas interiorizados que organizam a percepção e a ação das pessoas e que garantem um certo grau de comunicação em grupos sociais, ou seja, algo no gênero do que se costuma chamar de cultura. Mas acredito igualmente que esta última não coincide com 'cultura', e que existem disparidades significativas entre as duas. Isso não quer dizer que seus conteúdos necessariamente difiram, mas sim que não pertencem ao mesmo universo de significação, o que tem consequências consideráveis (idem, p. 313).

Carneiro da Cunha (2009, p. 355) relaciona essas duas categorias e questiona “como é que indígenas usam a *performance* cultural e a própria categoria de ‘cultura’?”. Inspirada pela autora reflito como é possível as *cahãj* da Pedra Branca operar, simultaneamente, sob o poder da cultura e da “cultura”, e o que esta situação problemática pode nos trazer, vez que a “cultura” contamina e é contaminada pela cultura?

A contaminação pode ser percebida na mudança dos padrões e formas de artesanato com tiririca, pois antes os colares eram somente voltas no pescoço ou com um pingente quadrado, sempre longos e pulseiras, e não gargantilhas como se vê hoje. As gargantilhas de tiririca são

“cultura” contaminadas pela cultura, pois já havia um padrão, uma estética e um manejo bastante claros e evidentes que faziam parte da cultura. São essas influências que permitiram às artesãs inventarem um artesanato como a gargantilha. Interessante considerar que outros objetos da cultura estão sendo comercializados como “cultura”, a exemplo, a machadinha *kàjre* e o *katré* (figura 20), um colar feito de tucum com um coquinho ou uma cabacinha na ponta usado pelas mulheres cantoras. Diferente do que nós, *cupẽ*, observamos, para as *cahãj* da Pedra Branca, a tiririca é “cultura” e a miçanga, cultura. A miçanga se insere no aspecto invisível da estética Krahô por promover o ideal do belo nas mulheres jovens.



**Figura 20: Tradicional Colar *Katrê* usado pelas cantoras Krahô
(Foto Centro Cultural *Kàjre*)**

Devemos também entender a razão pelo qual os Krahô não possuem uma tradução para o termo cultura, ao contrário do dinheiro, por exemplo, que é designado pelo termo Krahô *poré* (CARNEIRO DA CUNHA, 2009). Existe um termo, *amjĩton xà*, que na tradução mais literal seria algo como “jeito de fazer”, que pode ser também utilizado para referir-se à cultura, mas não consegui confirmar essa relação. Em uma pesquisa com os professores Krahô, Pechincha (2011) encontrou a expressão “*měhi te amjĩ kĩn amjĩ ton xà*” em uma frase escrita pelo professor Gregório Krahô, que traduzido seria “cultura e jeito de viver dos krahô” (PECHINCHA, 2011). Carneiro de Cunha interpreta o significado falta de tradução:

Os termos de empréstimo contêm informação metassemântica: sinalizam que houve a escolha de manter termos explicitamente ligados a um determinado contexto, embora houvesse outros meios disponíveis para a comunicação semântica. Os termos de empréstimo devem ser entendidos segundo uma certa

chave. Em suma eles indicam o registro de sua própria interpretação (CARNEIRO DE CUNHA, 2009, p. 369).

A antropóloga diz ainda que a escolha de ‘cultura’ indica que estamos situados num registro interétnico, diferente do invisível, do registro da vida cotidiana da aldeia (CARNEIRO DE CUNHA, 2009). Como ‘cultura’ fala sobre cultura, este termo de empréstimo seria com aspas, conforme indica Carneiro de Cunha (2009). Ou seja, o que a associação e as *cahãj* fazem é “cultura” quando se trata da criação de artesanatos, da produção de colares com material tradicional que seguem modelos externos, da produção de vídeos, imagens e textos para compor uma página na internet, entre outros.

Portanto, o que temos constatado é que as ações da *Kàjre* mobilizam a cultura e a coloca na performatização da “cultura” à frente de projetos que visam o desenvolvimento da comunidade, ao utilizar esse recurso como ‘arma para afirmar identidade, dignidade e poder diante de Estados nacionais ou da comunidade internacional’ (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 373). Diferente da cultura invisível, a “cultura” neste caso gera efeitos específicos como: a monetarização da mão de obra; a produção para mercado, vídeos e imagens sobre a cultura; projetismo para conseguir recursos para a aldeia, a criação de um site para fortalecer o artesanato da Pedra Branca.

A coleção de artesanato dentro da lógica da cultura interna

Vimos no capítulo anterior que como parte do fortalecimento da cultura Krahô, o Centro Cultural *Kàjre* fomentou a realização de uma oficina de artesanato com a empresa carioca Tucum Serviços. Esta oficina também objetivava o planejamento de uma Coleção de artesanatos Krahô que incluía desde a objetos de uso pessoal a “obras e artes”, algo que seria realizado com uma espécie de curadoria da Tucum.

Durante a oficina, a empresária Amanda Santana explicou às artesãs como funciona uma coleção e frisou que esta agregava mais valor ao artesanato por haver peças limitadas: uma coleção é bem mais visada no mercado da moda, principalmente pelo fetiche que gera nas pessoas. Geralmente, uma coleção acompanha as inovações e tendências de moda e o calendário oficial para o lançamento é de três em três meses. No caso dos Krahô, a proposta seria que cada coleção partisse de uma a duas famílias, pois mulheres de uma mesma família costumam ter os mesmos “gostos” e estilo, e as peças produzidas obedeceriam a um padrão, especialmente no

que se refere à qualidade, pois é notório que algumas famílias se destacam na produção enquanto que outras não possuem a mesma habilidade.

A designer Monica Carvalho, em visita às *cahãj*, localizou várias peças prontas e outras com potencial de “melhoramento” que poderiam compor essa coleção. Uma das propostas foi acrescentar fechos de madeira e prata nas pulseiras e gargantilhas, potencializando a peça com um acabamento “impecável”, justificou Mônica. Também ficou acordada a criação de brincos grandes, em forma de franjas e outros modelos, para depois a Tucum acrescentar prata no acabamento. Mônica Carvalho relatou em uma postagem no Blog da Tucum um pouco da experiência:

Chegamos com um suporte, com pessoas ligadas aos índios, que têm uma preocupação em não invadir, sabendo que já está invadindo. Sem aquela coisa do gringo que chega no Brasil querendo visitar favela, numa curiosidade meio atração turística. Estar ali, poder compartilhar, criou uma conexão real [...]

Foi uma surpresa ver o trabalho deles de perto. A primeira intenção era desenvolver uma coleção durante a expedição na aldeia, mas chegando lá percebemos que não ia acontecer isso, porque a Tucum precisava trabalhar junto na produção deles, para depois comprar, e em dez dias não daria tempo de fazer as duas coisas. Foi um trabalho de observar e perceber o modo de fazer, como manejam e criam cada peça e trazer algum material para que eu começasse a trabalhar em cima disso.

Existem peças em que eu posso interferir e fazer com que eles depois passem a montar lá. Eles podem olhar e criar uma bolsa que tenha um apelo comercial maior, não sendo mais ‘só’ uma bolsa indígena, simplesmente.

O interessante é que começando a mexer no trabalho deles aqui no ateliê, foi um verdadeiro aprendizado, fui descobrindo modos de fazer simplesmente bárbaros. Ao abrir uma bolsa, por exemplo, você começa a ver a técnica da costura, do acabamento, tudo primoroso. Algumas pessoas falam: ‘Ah, você vai para a aldeia ensinar os índios.’ Respondo: ‘Gente, vou ensinar nada! Eu vou é aprender com eles, quem está usufruindo sou eu.’ E é exatamente isso, eu que aprendo mesmo.

O que eu percebi foi como as mulheres usam - e talvez isso seja a coisa mais forte e importante sobre este ofício - o padrão da estampa das pulseiras e do tear. Elas tramam sem gabarito, o desenho está na cabeça. Eu fico puta quando tem esses projetos que entram na tribo para desenvolver estampa. O designer nestes casos, tem que mostrar um resultado e aí começa aquela coisa de: ‘vamos fazer um trabalho com os bichos da floresta’ E quer que saia dali uma estampa de tamanduá ou de um tucano, isso não pode! Eles têm que continuar fazendo o que já fazem, isso que é sensacional. Como a cabeça daquelas mulheres, que já é o próprio gabarito. Isso é fantástico! Os grafismos são impecáveis, três pra cá três pra lá, essa é a medida. A gente vai tentar fazer isso aqui, sai torto, não sai. Lá sai tudo perfeitinho, ela no chão com um bebê no colo, na forma mais não ergonômica de se sentar, sai isso [apontando para os padrões de algumas peças Krahô que pega para

exemplificar]. Essa trama é de um jeito, essa outra aqui [compara] já é de outro. Mas isso você não pede, isso é quando eles estão a fim de fazer. Eles que resolvem que vai ser desse jeito, entende?

Vai ser uma coleção que pode ser desenvolvida lá, por eles, e outra, onde eu reinvento uma coisa nova a cada peça, dando uma leitura mais contemporânea, agregando um valor mais ligado ao design. O fato de ter duas coleções, propõe um upgrade no produto indígena e por outro lado, a gente pode mostrar que é possível usar a beleza do trabalho deles, que é única, e recriar em cima.

Voltei tendo muito mais certeza do que eu sempre achei: de como a gente pertence à natureza, como a gente deve se integrar a ela - é a única maneira. Achamos que os índios são primitivos e não sabem das coisas, mas na verdade eles estão em paz porque respeitam a natureza e respeitam isso, essa relação. É só ver como eles ficam bem no silêncio e na contrapartida, como a gente precisa falar, falar. Antes de ir, pensei: 'vou levar uns livros'. Imagina! O tempo me envolveu muito, tudo me envolvia demais, foi muito rico. Sensível, conectada, é assim que me sinto agora, de volta. Você acredita que esse passarinho [um beija-flor azulado, pequenino que durante nossa conversa apareceu algumas vezes no ateliê] começou a aparecer aqui em casa, depois que cheguei? É isso, as respostas começam a vir. Voltei à cidade grande tranquila, muito tranquila. Posso dizer que me fez um bem enorme estar lá" (Blog da Tucum, ver nota de rodapé de número sete).

Mônica Carvalho pontuou a criação de duas coleções: uma inventada pelas *cahãj*, sem intervenções e outra reinventada pela designer. No seu relato, ela frisou a criatividade das mulheres da Pedra Branca, dizendo que as artesãs deveriam “*continuar fazendo o que já fazem*”. A recriação das peças ficaria por conta da designer. A coleção Krahô de colares e pulseiras para a Tucum produzida pelas artesãs da Pedra Branca (figuras 21 e 22) foi divulgada na loja on line⁷ em março de 2016. Também está sendo preparada uma coleção de bolsas de fibra de tucum e buriti com um *upgrade* de Mônica Carvalho.

Amanda propôs aos artesãos adicionarem novos elementos as bolsas, como sementes, fechos resistentes e especialmente, criar bolsas que possibilitasse opções de forros e diferentes alças que seriam agregadas à peça pela Tucum. As bolsas no geral, bem como o *maco* de palha de buriti, são uma especialidade dos homens. Dois deles chegaram a confeccionar bolsas diferentes daquelas que comumente fazem, sendo uma pintada com urucum e açafrão e outra estilizada com madeira “da região”. Os tradicionais *kahà* (uma espécie de cesto) são confeccionados tanto por indivíduos do sexo masculino como feminino, sendo uma atividade exercida especialmente pelos mais velhos.

⁷ Link para loja on line da Tucum Brasil: <http://loja.tucumbrasil.com/>



Figura 21: Nova coleção Krahô (Foto Tucum/Helena Cooper)



Figura 22: Modelo posa com nova coleção Krahô no site da Tucum (Foto Tucum/Helena Cooper)



Figura 23: Mônica Carvalho e Miliciano Pajhôt com as vassourinhas de capim dourado (Foto Tucum/Helena Cooper)

Nos dias que a Tucum esteve identificando as possibilidades para a montagem da coleção, algumas novidades surgiram, entre elas uma vassourinha Krahô, um objeto ornamental, que segundo Monica Carvalho teria uma grande saída no mercado. Foi Miliciano Pajhôt (figura 23) que inovou apresentando as vassourinhas com cabo curto para pendurar na parede. Na demonstração do produto disse que essa era a “antiga” vassoura Krahô usada no interior das casas. No momento, escutei alguns indígenas dizendo que “ninguém usa isso”, fazendo um tipo de chacota à criação. Outra versão da vassourinha também agradou os oficinairos: a peça confeccionada com capim dourado [uma matéria-prima típica do Tocantins] e madeira estilizada. Os dois modelos de vassourinhas ornamentais foram encomendados em cerca de 50 unidades cada.

Os relatos acima evidenciam que não estamos aqui no reino da cultura, como lógica interna em contextos endêmicos, mas sim da “cultura”, aquilo que é dito acerca da cultura, em

situação de elaboração (CARNEIRO DA CUNHA, 2009). E este é um jogo que circula. Ao mesmo tempo que novos produtos são inventados, como as vassourinhas, observei também retorno de peças que, segundo os mais velhos e a etnografia do grupo, eram usadas pelos mais antigos. Um exemplo são os colares de fio de tucum com um penduricalho em forma quadrada na ponta (figura 24). Segundo Dalva *Xopo*, era esse colar que as índias usavam, tanto que ela, assim como outras senhoras, são as que mais confeccionam essas peças. Diferente das gargantilhas que são confeccionadas quase que exclusivamente por mulheres jovens. Ao final da oficina, todas as peças de fio de tucum com penduricalhos foram compradas pela empresa. Ou seja, além das criações com prata e madeira e modelos diferentes de peças com tiririca, apostou-se também no “retorno às origens” estimulando a produção de artesanatos que correspondiam ao usado pelos antepassados.



Fig. 24: Colar de tucum com tiririca. Foto Centro Cultural *Kàjre*

As vassourinhas, a releitura das bolsas e a performatização das gargantilhas são novos signos, a “cultura”. Além disso, uma forma de indigenização do conceito, ou seja, o confronto entre cultura e “cultura”, pois ao mesmo tempo que se buscava inovação, a criação de novas peças partia da lógica da cultura. A exemplo também podemos citar as cabaças, muito usadas como utensílio doméstico incluindo armazenamento de água. Aqui ela é reformulada com uma corrente de tiririca passada pelo “pescoço” da cabaça e transforma-se em um objeto de decoração, possibilitando o uso no centro de uma mesa, numa estante ou no canto de uma sala

ou sobre um aparador. Tiririca, cabaça e fio de tucum: elementos Krahô sendo subvertidos à “cultura” num esforço de parecer-se igual àquilo que era nos modos invisíveis. No entanto, essa subversão da cultura pode ser esmagadora, como é na maioria das vezes (CARNEIRO DA CUNHA, 2009):

Fazer com que as coisas pareçam exatamente iguais àquilo que eram dá trabalho, já que a dinâmica cultural, se for deixada por sua própria conta, provavelmente fará com que as coisas pareçam diferentes. A mudança se manifesta de fato no esforço para permanecer igual (idem, p. 372).

Ainda sobre a criação da “coleção Krahô”, a machadinha de pedra *kàjre* - objeto de grande valor cultural e histórico para a etnia - foi amplamente explorada na reprodução de pequenas peças em madeira para caracterizar como “verdadeiros Krahô” diversos objetos artesanais. A Tucum Serviços estimulou a produção das machadinhas para serem usadas como pingente de colar, botão de bolsa, fechos de cordões e até mesmo a réplica da original, esta para valorizar um ambiente característico de quem aprecia a cultura dos povos originários.

Miçanga para dentro e tiririca para fora

Como se houvesse uma espécie de “fetichismo cultural generalizado” em quase toda a Amazônia, os costumes, cantos, cerimônias e saberes têm por definição uma origem alheia. Parece que estas sociedades não reconhecem aquilo que nós, *cupẽ*, consideramos como criações suas (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 360). Na grande maioria, os bens e as produções culturais tangíveis e intangíveis têm por definição uma origem alheia: “o fogo foi roubado da onça ou do urubu; adornos e cantos são recebidos de espíritos ou conquistados de inimigos” (idem, p. 360-361). A abertura para o Outro pode estar ligada, segundo Carneiro de Cunha (2009), ao prestígio associado a bens exóticos, fundamentando na Amazônia, por exemplo, num conceito de cultura como empréstimo.

Também entre os Krahô, o que é “estrangeiro” não é mantido a distância. Muito pelo contrário, é incorporado, classificado e apreciado de acordo com uma perspectiva Krahô. Esta é uma característica do pensamento Timbira, que parece ter o “exterior” como um lugar de inovação:

Os “heróis” Timbira são sempre personagens que, aventurando-se no exterior (no mundo subterrâneo, no céu, entre os cupenjatêere), conseguem retornar à aldeia com um bem cultural qualquer, expropriado ou aprendido ali (um rito, um canto, um poder de cura). Por outro lado, os mitos que relatam a

incorporação destes itens ao patrimônio cultural Timbira obedecem, todos sem exceção, a um esquema temático muito simples: os personagens dos mitos são abandonados pela aldeia (Turkre, Ahkrei, Kencunã, e outros), ou abandonam a aldeia, por contrariarem (ou por se verem contrariados, como nos mitos de Carãhti, Pãtwy) regras de convivência. Este estado de “abandono” (que se caracteriza ainda pela ausência, completa em alguns mitos, de enfeites ou qualquer outra “marca” cultural Timbira - o que colocaria em correspondência este “estado de abandono” ao “estado liminar” dos ritos de iniciação) é a condição que permite a transformação dos personagens ou a possibilidade do contato, mais ou menos intenso, com o mundo exterior e, neste contato, o personagem acaba por aprender ou ganhar alguma coisa que no seu retorno à aldeia, será incorporada ao patrimônio cultural Timbira. Esta seria a única maneira aceitável para os Timbira de incorporação de um traço novo (AZANHA, 1984, p. 34).

É dessa mesma forma que as miçangas são incorporadas pelas principais manifestações estéticas, míticas e rituais Krahô. As famosas contas de vidro, que no passado eram trocadas com os viajantes por quinquilharias, hoje são trocadas pelas sementes de tiririca. Por três ou mais vezes fui abordada por mulheres que propunham a troca de colares de tiririca por pacotes de miçanga. Aliás, tiririca circula na aldeia como moeda de troca, sendo que as miçangas, quanto menores forem, mais valorizadas são. Este bem “precioso” entre as mulheres Krahô é desejado com fins diversos: “a ornamentação corporal, a confecção de objetos cerimoniais, trocas e presentes rituais que circulam pelas redes de parentesco inter e intra-aldeãs” (LIMA, 2015, p. 2, no prelo). Afora a miçanga, fazem parte também desse universo de bens desejados as medalhinhas metálicas com motivos católicos, conhecidas como verônicas, e o pano, sendo este último ainda mais requisitado.

A antropóloga Ana Gabriela Morin de Lima realizou um amplo estudo sobre a miçanga no universo Krahô. De acordo com a pesquisadora, para os Krahô, a miçanga (*kênre*) foi incorporada pela sociedade por meio do contato com o branco. Usados em festas como a de *Wÿhtÿ*, os colares de miçangas são signos de beleza e sedução, objetos vindos de fora e de tão longe que revelam o “fascínio dos Krahô pelo universo do outro e por tudo aquilo que é diferente” (LIMA, 2015, p. 1, no prelo). Certamente por isso que são as meninas mais novas que usam as peças mais bem trabalhadas em forma de colares pesados e coloridos, os *hõkrexêxà*, que é como os Krahô chamam os colares confeccionados com miçangas. Da mesma forma que também são as moças que se detêm mais na confecção de gargantilhas de tiririca. Observamos aqui mais uma vez a lógica “miçanga para dentro de tiririca para fora” já proposta por Lima.

Tanto tiriricas quanto miçangas são preciosas no universo Krahô. A primeira é usada como matéria-prima nativa nos adornos dos corpos e objetos muito antes do contato com os não índios, na forma de volta no pescoço, colares e pulseiras. Da mesma forma que das miçangas, também houve um momento de “tiririca para dentro”. Hoje, da mesma forma que era feito com a tiririca, os colares passaram a ser produzidos nos mesmos moldes, só que com miçangas. Resumindo: o padrão estético que as artesãs usam com a miçanga hoje é uma transformação do que eles já faziam com a tiririca. No entanto, atualmente os artefatos feitos com tiririca são cada vez mais destinados à venda, sendo uma importante fonte de renda para as mulheres artesãs. Pude fazer essa observação quando vi as artesãs expondo suas produções para a Tucum: eram aproximadamente de 2 a 4 peças de miçanga.

Enquanto isso, “a miçanga foi apropriada do branco e ressignificada internamente, constituindo o cerne da cultura do *měhĩ*, embora seu componente exógeno jamais tenha sido aniquilado, sendo justamente isto que a torna tão atraente para os Krahô” (LIMA, 2015, p. 32, no prelo). Foi esta grande semelhança entre as tiriricas e as miçangas, que “fizeram com que estas, acrescidas de brilho e cores diversas, encontrassem solo fértil entre os Krahô” (idem, p. 24, no prelo). Estamos diante de um movimento inverso. A tiririca é preciosa pela forma que transita ‘extra-aldeia’ e a miçanga pelo valor exógeno ‘interaldeia’:

A miçanga do branco vem de fora e foi apropriada na estética e na economia ritual Krahô; a tiririca, cujas técnicas de beneficiamento são amplamente dominadas pelas mulheres Krahô, é em grande parte usada para fazer “artesanato” para o branco. A tiririca e a miçanga sempre tiveram um papel de mediação nas relações de troca, e percebo que este papel ganhou uma roupagem bastante contemporânea (LIMA, p. 32, no prelo).

Tanto para uso em colares de dezenas de voltas, quanto para confecção de temas em pulseiras e colares, as miçangas utilizadas são em sua maioria as produzidas na República Tcheca. Em tamanhos que variam de 9 (média), 12 (pequena) e 15 (superpequena), as famosas Jablonex são feitas de vidro e possuem uma qualidade muito superior às chinesas. Não descascam, são simétricas e possibilitam a criação de peças mais bonitas e resistentes. Atualmente, embora em menor escala que há um ano, a Pedra Branca possui o monopólio sobre as miçangas minúsculas, sendo estas a “moeda de troca mais valorizada, justamente pelo seu caráter de novidade e raridade” (LIMA, 2015, p. 35, no prelo).

Da mesma forma que outros povos indígenas, os Krahô apreciam a durabilidade das miçangas. Sobretudo a plasticidade e a gama de cores são verdadeiros encantos para as *cahãj* e

isso é perceptível na transcrição da versão da história da miçanga, que apresento em partes abaixo narrada por Celina *Xaakryj* Krahô em 2012 a Ana Gabriela Morin de Lima. De acordo com Lima, Celina aprendeu a história com os seus parentes Apinayé. Aqui observamos a mesma lógica da apropriação do colar Kamayurá para criar uma peça local. Celina toma a história dos Apinayé e a insere na cosmologia Krahô. Mais uma vez, a cultura tomada como empréstimo.

História da Miçanga

História da miçanga
 Eu vou contar como a minha mãe contou
 História da miçanga
 Eu vou contar como eu ouvia da minha avó
 De primeiro que os meus avós contavam
 eu sempre lembro
 Aqui não tinha miçanga
 Eles iam longe, não sei onde buscar a miçanga
 Somente os homens iam, passavam 1 mês
 andando, e atravessavam um grande rio
 Então tinha uma grande árvore de miçanga
 onde ficava uma lagarta gigante
 Eu acho que era naquela árvore mesmo
 onde lá em cima ficava a lagarta gigante
 Era grande a lagarta, grande mesmo
 Não era pequena não! Era grande!
 Então a lagarta comia as folhas da árvore
 e fazia cocô
 E vinham várias cores de miçanga misturadas
 branco, azul, vermelho, verde, laranja
 Ela fazia cocô de todas as cores e
 as miçangas ficavam esparramadas no chão
 eram grandes quantidades!
 De manhã cedo as pessoas atravessavam o rio
 Era do outro lado que elas
 catavam as miçangas
 Depois atravessavam de volta e dormiam
 De manhã cedo eles retornavam novamente
 e já tinha muita miçanga
 esparramada pelo chão junto com as folhas
 Fazia cocô de olho-miçanga
 Só a lagarta gigante que fazia cocô
 Então tinha várias misturas, várias cores de
 miçanga
 Então os homens enchiam o cofo
 e retornavam novamente
 andavam de volta para a aldeia
 E outras pessoas foram novamente
 E em vez de
 atravessarem o rio, já era tarde
 - “Vamos dormir aqui
 Vamos dormir aqui
 O que vai mexer com agente?”

Kênre Jarenxà

Kênre jarên xà
Wa ha inxê cuxà harê
Kênre jarên xà
Wa pê ajco ijô wej par xà
Mam mẽ ijô wej atajê mẽ imã harên
wa mã to amjĩ japac kre
Ne itar kênre jamrêare
Ma ampyapê juri kênre ita wÿr mẽ ipa
Mẽ hũmre pit mẽ ipa nẽ mẽ ipa to, um mês,
nẽ mẽ côhcati ti ita nã mẽ rê
Pea mã ra kênre ita pàrti
nã ampo côôti
Pea mã pê pàrti ita nã mã pê ajco
ampo côôti ita hari.
Catia ampo côôti, ampo côôti catia
Ne incirre nare! Catia!
Pê ajco ampo côôti ita pĩhhôhti ita ku
nẽ to ikwÿ.
Mã kênre ita pĩhhô kãm
hakati, ihcuromti, intepti, incoti, irārãti
Into cunêa to ikwÿ pê ajco hamu pjê kãm
kênre ita apu ihkri.
Pê ajco hamu ihkri cati!
Hôhkeat nẽ ajco mẽ rê.
Hĩĩkjêa rũmpê mẽ rê nẽ ajco amẽ
kênre ita to caprã
Nẽ mẽ rê mẽ gôr nẽ ajco hapÿa nẽ mẽ rê ne mẽ to
Hôhkeat nẽ mẽ ipa mã
ra hamu kênre ita ramã hamu
ampo hô kãm ihkri
Ahpan into to ikwÿ.
Ampo côôti ti ajco to ikwÿ.
Pê ajco hamu kênre ita ahpan into pĩhho kãm
ajco amẽ cucjê
Pea mẽ to hõ cààha to hipu pa
nẽ hapÿ mã ajco mẽ to amjĩ jacjê
mẽ ipa ne krĩ mã mẽ to hapôj
Nẽ hipêr jũmjê ita hipêr mō
Pea nẽ ihkĩn te mẽ
Côhcati ita nã mẽ rê pea mã ra pyt
 - “Cu itar mẽ gôr
 Cu itar mẽ gôr
 Ampo que ha amẽ pahto xwÿ ita?”

Não tem nada.”

E assim aquelas pessoas pegaram as miçangas
e resolveram dormir ali mesmo na areia
no pé da árvore de miçanga
embaixo da lagarta gigante
E ficaram dormindo, fizeram fogueiras
e ficaram lá deitados
E o Homem Branco-Cachorro
apareceu e matou todo mundo
ou talvez comeu todo mundo
E por ali eles ficaram... Foram e não voltaram
para suas esposas não retornaram
Passado 1 ano
somente os esqueletos deles vinham cantando
chegaram perto da aldeia e continuaram cantando
Só esqueletos-almas que vinham
que vinham cantando
E tinha alguém ali pelo caminho
tirando linha de tucum
e ouviu
e foi
Ficou olhando e viu o esqueleto branco
vindo cantando
Eles vinham em fila certinho!
E ficou olhando e viu
E aí... e aí
Ela subiu na árvore, ficou olhando
e viu eles vindo
Ela ouvia bem e escutou a voz de alguém,
continuou olhando
Eles vinham se aproximando, ela se escondeu
e foi embora
E aqueles esqueletos vinham
aqueles esqueletos vinham cantando
e aquela pessoa tinha um ouvido afiado
ela gravou bem a cantoria!
Era só uma música
Não tem outra! [...]

Hamrãre”

*Pea nẽ ihkĩn te jũmjẽ itajẽ mẽ rẽ pea nãmẽ
kẽnre ita cjẽ pea nẽ curea pykaati ita
kẽnre ita pãrti
ita nã ampo cõõti kat na amẽ hikwa
Pea nẽ ihtjẽ amẽ gõr, a mẽ cuto nẽ amẽ
gõr nẽ hamu amẽ hikwa
Mã pê Cupẽ Rop ita mẽ
mẽ hỹrma cato pea nãmẽ hipej tu
Pea nẽ pea mã mẽ ikrẽr partu
Mã pê ma... Aricri
Hapỹmã mẽ ihprõ wjẽr mẽ amjĩ jaxãr nare
Ra mã mẽ tahna (um ano) mã
mẽ ihhi piti mẽ increr to ramã ajpẽn mẽ mõ
mẽ krĩ ita tẽp nẽ ra mẽ increr to mõ
Só ra mẽ ihhi piti nẽ ra mẽ carõ piti
Nẽ mẽ increr to mẽ mõ.
Pẽ jũm ita pyxit nẽ apu mõ pry
Kãm apu rõnti jõr rẽn to mõ nẽ
mẽ kãmpa
Pea nẽ nẽ
Hamu apu rĩt, mã pê ajpẽn mẽ ihhi jakaati ajco
mẽ increr to
Mẽ iry peaj nẽ mẽ mõ!
Pea mã apu rĩt... Nẽ cute mẽ hõmpũn
Tẽ nẽ...tẽ nẽ
Pea mã pĩ na api, tẽ nẽ xa amẽ hõmpu
mã ajpẽn mẽ iryti mẽ mõ mẽ
Jũm ita ajco harkwa hapõj mã cute impar pej nẽ
xa amẽ hõmpu
Ra ajpẽn tapi mẽ mõ mã ipim xur
nẽ ma tẽ
Pẽ hõ mẽ ihhi ita,
mẽ ihhi ita ajco mẽ cre.
Pea increr ita nã hanẽanẽ jũm ita japac kre kõt
ajco xa nẽ impar peaj to hanẽ!
Mẽ harkwa ita pyxit
Nẽ hirõ pê ihnõ nare! [...]*

As cores, o Outro, o exterior a aldeia. Voltamos ao ponto descrito no início dessa discussão: o fetichismo cultural pelo que vem de fora. Esta dinâmica de captura persiste e explica a preferência por colares de miçangas e não de tiriricas. As mulheres da Pedra Branca querem desenhar em diferentes cores, criar o “outro”. E também há uma justificativa estética. Os “cocôs da lagarta” nas cores branco, azul, vermelho, verde e laranja possibilitam às índias a elaboração de artefatos com capacidade de se equiparar mais ao repertório da aldeia: as folhas, os bichos, o céu, o Sol e a terra. Essa qualidade está relacionada com “a infindável opção cromática das miçangas” (VELTHEM, 2010b, p. 155).

Cabe ressaltar que tanto no período que estive entre os Krahô, quanto o já registrado por Lima, não foi notada nenhuma narrativa mítica ligada à origem da tiririca. “Se a miçanga aparece como fezes prontas, e talvez por isso sua produção, incorporação e perda seja contada nas narrativas míticas, a tiririca é feita cotidianamente na aldeia” (LIMA, 2015, p. 32, no prelo).

Num estudo entre os Mebêngokre, o antropólogo André Dermachi (2014) registrou a mitologia Kayapó da miçanga, que se assemelha ao mito Krahô contado por Celina, resumida da seguinte forma:

É possível dividir este mito em três partes: primeiro temos a narrativa da descoberta casual da árvore da miçanga, onde os dois homens que a encontraram levam a matéria-prima para a aldeia e compartilham-na com os parentes. Depois, temos o episódio de retorno à árvore pela comunidade, culminando em um momento de apropriação das diferentes cores de miçanga por proprietários distintos que passam a ser os donos de contas de cores determinadas. O fato de que “hoje em dia não é assim mais”, nos leva ao tempo presente. É a deixa para que sejamos colocados diante de uma alegoria do contato, onde a miçanga desempenha papel fundamental (DERMACHI, 2014, p. 216).

De acordo com Dermachi, a miçanga possui dupla origem (das plantas e dos outros) e dupla qualidade (vegetal e fabricada). O pesquisador notou uma característica peculiar das miçangas no processo de invenção: “sua qualidade maleável, capaz de substituir praticamente todas as matérias-primas conhecidas pelos *Mebêngôkre* na produção de enfeites” (DERMACHI, 2014). Para os *Mebêngôkre*, “a agência das miçangas, sua capacidade peculiar, está no fato de elas serem nem tanto um item de exclusividade, nem apenas um valor universal, mas de serem, na verdade, um substituto universal das matérias-primas “naturais” (DERMACHI, 2014). Como diz a *cahãj* Raquel *Rôrkyj* Krahô, “a miçanga usamos na gargantilha, fazemos desenho diferente, colorido, com medalhinha pra enfeitar. Esse eu não vendo não” (Raquel *Rôrkyj* Krahô, Comunicação Pessoal, 2015). O motivo de tanto fascínio é explicado por Lima:

Neste sentido, a apreciação não parece estar relacionada aos significados semânticos ou simbólicos intrínsecos a estes objetos, mas às suas características agentivas, formais, visuais e sonoras. Estas qualidades sensíveis conferem determinados atributos àqueles que a “incorporam”: dureza, firmeza e longevidade, a visualidade da cor, a intensidade do brilho, a produção e a percepção dos sons, a eficácia relacional. Tudo isto concebido como vida e movimento para os Krahô (LIMA, 2015, p. 2, no prelo).

As miçangas são formas de lidar com a alteridade. Para entender as especificidades da apropriação da miçanga entre os diversos povos ameríndios é necessário ir “contra uma abordagem purista que vê na miçanga um sinal de poluição estética, resultante da substituição

de matéria-prima extraída do ambiente natural por materiais industrializados” (DEMARCHI, 2014, p. 211). A incorporação desse artigo segue princípios sociocosmológicos específicos e não “processos aculturativos influenciados por exigências externas de mercado, por exemplo, ou como fenômenos de hibridismos pós-modernos e multiculturalistas” (DEMARCHI, 2014, p. 211). Devemos “partir da própria concepção estética ameríndia alheia a esse purismo, para ver como objetos, matéria-prima e pessoas, são por eles domesticados e incorporados através do processo da tradução e ressignificação estética” (LAGROU, 2009, p. 56).

Portanto, objetos rituais e enfeites que utilizam miçanga não devem “ser analisados como hibridismos, mas como manifestações legítimas de modos específicos de se produzir e utilizar substâncias, matérias-primas e objetos segundo lógicas de classificação e transformação específicas” (LAGROU, 2009, p. 56). Dessa forma, o conceito de transformação tem grande centralidade na visão de mundo e práxis ameríndia: “coisas e pessoas podem ser transformadas, domesticadas, pacificadas e incorporadas (LAGROU 2009, p. 56).

Diante da exposição aqui realizada, cabe ressaltar a noção de domínio empregada pelas *cahãj* da Pedra Branca sobre as sementes de tiririca. O que é confeccionado com tiririca e outras sementes é definido como “nosso”, “cultura de *mêhĩ* mesmo”, “daqui”. É este discurso que as *cahãj* e a Associação Centro Cultural *Kàjre* expõem para o não indígena. E é essa imagem que circula nos portais de venda na internet, feiras e lojas. A Tucum auxilia nesta apropriação, utilizando-se das “coleções Krahô” para registrar esse domínio. De acordo com Amanda Santana, sócia da empresa, nenhuma outra etnia no Brasil fabrica peças com tiririca da forma como os Krahô fazem, embora haja algumas etnias no Mato Grosso (Xavante) e Maranhão (Gaviões) que também utilizam essa semente nos seus adornos.

A mensagem dos Krahô serem os “donos” da tiririca e dos “modos de fazer” move o motor das invenções culturais e o movimento de inovação. Veremos esses aspectos e outros mais no capítulo seguinte ao analisar a “cultura” e a cultura Krahô na rede, por meio do site *kajre.org* da Associação Centro Cultural *Kàjre*.



CAPITULO III

CULTURA E “CULTURA” NA INTERNET

*“Eu tô te explicando pra te confundir,
Eu tô te confundindo pra te esclarecer,
Tô iluminado pra poder cegar,
Tô ficando cego pra poder guiar.”*

(Tom Zé e Elton Medeiros)

Após percorrer o caminho pela aldeia Pedra Branca e pelas teorias antropológicas acerca do conceito de cultura, voltamos para onde começamos: a tela do *notebook*, gargantilha de tiririca e os modos de viver Krahô. Neste capítulo sairemos do mundo analógico para o digital. Meu foco agora será a cultura Krahô comunicada como “cultura” Krahô no site *kajre.org*, do Centro Cultural *Kàjre*.

Nesta investigação, pretendo criar condições para relacionar a teoria antropológica já apresentada até aqui com os dados observados na etnografia, bem como a experiência de inserção desse grupo Krahô no ciberespaço. Minha tentativa é pensar o site não tanto do ponto de vista da comunicóloga, mas do ponto de vista Krahô. Ou seja, não coloco o parâmetro da comunicação no topo desta análise, mas utilizo alguns teóricos desta área no sentido de agregar outras formas de perceber o site, principalmente ao analisar a produção audiovisual dos *Mentuwajê* Guardiões da Cultura, como o Jornal Krahô. O foco é entender as informações, em primeiro lugar, dentro da lógica etnográfica, mas devo dizer que nessa tentativa meu olhar de comunicóloga (como primeira formação) ultrapassará a de recente antropóloga, e espero com isso gerar mais questões a se pensar.

Na posição de navegadora/pesquisadora os dados foram coletados do site *kajre.org* no dia 27 de fevereiro de 2016, sendo que a página foi lançada no dia 25 do mesmo mês e não houve até o dia 15 de abril atualizações. Apresentarei os dados inserindo *prints* e todo conteúdo textual da página em análise. Dessa forma, página a página, o leitor visualizará a navegação e terá ciência de todo material coletado.

Mas antes de iniciar essa análise, é importante voltarmos um pouco no tempo para vermos como foi o processo inicial de inserção do Centro Cultural *Kàjre* no mundo virtual. Em 2012, o Centro Cultural *Kàjre* criou seu primeiro site que, apesar de incompleto e com

problemas de navegação, ainda não foi desativado. Numa busca no *Google* com as palavras-chave “Centro Cultural *Kàjre*” a página antiga da *Kàjre* - <http://kajre.yolasite.com> é o terceiro item da lista de 889 resultados, sendo que o atual site da *Kàjre* não aparece em nenhum deles. A ferramenta *Google* funciona, primeiro, identificando o conteúdo buscado, e depois, procuram-se no banco de dados as informações relacionadas. As páginas são selecionadas obedecendo a alguns critérios como: quantas vezes a página contém a palavra-chave, se aparecem no título e na URL, se utiliza sinônimos para essa palavra, se a informação está em um site de qualidade alta ou baixa, páginas patrocinadas etc.

Fui informada por Vitor Aratanha *Jajé*, *cupẽ* assessor do Centro Cultural, que por questões técnicas, esse primeiro site ficou obsoleto. A associação optou por construir uma nova página tendo como referência o site anterior, ao invés de trabalhar o melhoramento do primeiro. Necessário agora seria pensar numa estratégia de busca para levar o navegador para a nova página, e não somente a antiga.

Aratanha - que já foi apresentado no início desta dissertação - é o principal mediador da cultura *mêhĩ* que está no *kajre.org*, sendo responsável pelo conteúdo textual. Foi ele que escreveu, juntamente com a comunidade e outros *cupẽ*, o projeto contemplado pelo Banco do Brasil que financiou a construção do site e outras ações de fortalecimento do artesanato Krahô da Pedra Branca, sede da associação. Segundo ele, o site foi programado pelo *ipantu*⁸ Gérome Abri *Cacoxên Pohypej*, “parceiro” do Centro Cultural *Kàjre*. Gérome é designer e sócio do Studio Mova⁹, um *cupẽ* batizado na Pedra Branca que transita há alguns anos na aldeia. É também dele a autoria da logomarca do Centro Cultural *Kájre*.

Além dos dois *cupẽ*, outros atores não indígenas envolvidos na construção do site são Felipe Kometani *Ihxêc* e sua esposa Maíra Pedroso *Pyhtô*, também assessores técnicos da *Kàjre*, residentes na Pedra Branca e professores da escola *Horo Hacrô*. São eles que acompanham principalmente o grupo *Mêntuwajê* Guardiões da Cultura. O conteúdo imagético, audiovisual e sonoro ficou a cargo do casal, que organizou a produção junto aos *mêntuwajê* (que significa jovens). A criação da parte textual ficou sob responsabilidade de Aratanha que, por meio de conversas com Miguelito *Cawkre*, presidente da *Kàjre* e professor Krahô na escola *Horo Hacrô*,

⁸ *Ipantu*: um não indígena que tem relação de amizade com os Krahô e que foi batizado ganhando um nome Krahô. Nesta relação, o nominado é chamado de *Ipantu* pelo nominador.

⁹ Link para site do Studio Mova: <http://studiomova.me/>

filtrou as informações que foram para o site. Faço essa distinção para compreender a invenção cultural tanto do ponto de vista *cupê* quanto *mêhĩ*, pois há no site conteúdos propostos e produzidos por ambos atores.

Os jovens *mêhĩ* são meus principais interlocutores indígenas, pois são eles que filmam, gravam as canções, fotografam as *cahãj* e futuramente serão os responsáveis pela manutenção e atualização do site, conforme me explicou Aratanha. A proposta é capacitar os jovens Krahô para editar o site, melhorar e aumentar seu conteúdo. “*Mas o caminho é lento, por isso que a gente não passa da primeira marcha*” (Vitor Aratanha, Comunicação Pessoal, 2016). Dentro do formato atual, essas atualizações se darão das seguintes formas: inserir novas peças de jornais e documentários, aumentar a galeria de artesãs e dos trabalhos acadêmicos.

Navegando na “cultura” Krahô

O site *kajre.org* foi criado para ser uma “vitrine” da cultura Krahô. Inicialmente, o projeto visava a criação de uma loja virtual para venda do artesanato. No entanto, de acordo com Vitor Aratanha, a Kàjre não tinha, ainda, amadurecimento para a empreitada. Sendo assim, preferiu-se fazer um site somente para apresentar os Krahô, a Pedra Branca e os trabalhos da Kàjre: os vídeos, as artesãs e suas peças. Não deixando, com isso, de apresentar uma proposta de comercialização via contato direto com a Associação e seus responsáveis. Dessa forma, a página pode ser vista como um portfólio da Associação Centro Cultural Kàjre. Observando a disposição hierárquica dos conteúdos, analisarei o site buscando a diferenciação entre a cultura e “cultura”, fazendo referência, quando apropriado, à etnografia e à comunicação.

Página Inicial

Uma hipnotizante imagem em movimento do *cà* (pátio) ocupa toda tela de navegação da página inicial do *kajre.org*. Primeiro com dois *mêhĩ* ao centro, e depois, um *zoom* regressivo controla a aproximação de cantores e cantoras no *cà*. Produzidas provavelmente do alto de um dos morros que cercam Pedra Branca, as imagens mostram o *krĩ* com sua vasta vegetação ao redor.

É com esse movimento que a página inicial do site da Associação Centro Cultural Kàjre chama o navegador para o centro da aldeia, o pátio, suas cantorias, o *amjikin* (termo usado para festas, rituais, “alegrar-se”). Uma visualização que, se contínua, pode torna-se cansativa, pois

o GIF animado (*Graphics Interchange Format* ou formato de intercâmbio de gráficos) repete infinitas vezes as cenas descritas acima.



Figura 25: Print da página inicial

É na página inicial que o site da *Kàjre* mostra o lugar de sua fala, a Pedra Branca. Mas além da fixação da aldeia na mais visualizada página do site, outros itens também chamam o navegador para este local, que também é o lugar do Centro Cultural. No topo do site está a logomarca do Centro Cultural (figura 25): um cantor com a machadinha *kàjre*, e o nome da associação.

Na cosmologia Krahô, a *kàjre* representa o poder de capturar conhecimentos “trazidos do pé-do-céu” (BORGES e NIEMEYER, 2012), estando presente nos momentos de alegria e de cânticos. É ela que conduz o cantor durante a entoação dos cantos. No site, a machadinha é onipresente e dá acesso à página inicial e também é condutora, mas aqui o navegador que é o conduzido. A logomarca, já bastante difundida em outras peças midiáticas da associação (como livros, etiquetas de artesanato etc.), ganha mais atributos no mundo *on line* e fortalece a representação do Centro Cultural. Incluir a logomarca (ou outro identificativo do site) em todas as páginas, fazendo hiperligação com a página inicial, é considerada uma regra básica na construção de sites. Para figurar no topo do site e simbolizar o retorno à página inicial, o ícone escolhido deve conferir familiaridade a quem navega.



Figura 26: Logomarca do Centro Cultural **Figura 27: Machadinha real (Foto Rezende)**

No passado, a machadinha *kàjre* foi resgatada do Museu Paulista pelos Krahô da Pedra Branca - episódio descrito no primeiro capítulo desta dissertação - e no momento do impasse com a USP, foi sugerido por antropólogos que a peça deveria circular pelas aldeias Krahô como um objeto de integração, o que não aconteceu (MELO, 2010). A machadinha tornou-se uma peça da Pedra Branca, emergindo as diferenças e as disputas entre as outras aldeias.

As imagens que compõem a *home* do site - *amjikin* (festa/alegrar-se/ritual), *cahāj* e *humre* cantando na *cà* (pátio) da Pedra Branca e machadinha *kàjre* - são elementos da cultura Krahô, pois “tudo na vida krahô é voltado para a produção deste estado de “*amjikin*”, de “alegrar-se”. E inversamente, tudo é concebido como produto deste estado. Um *mēhĩ* apenas se motiva para realizar suas atividades quando se sente alegre: alimentado, forte, animado” (LIMA, 2016, p. 63).

Repetir infinitas vezes esse estado de “*amjikin*” em uma imagem que abarca toda a tela da página inicial revela um aspecto central dos modos de ser Krahô. “De fato, o *amjikin* produz o ambiente no qual os *mēhĩ* vivenciam o mundo sob a estética e a episteme dos cantos” (BORGES e NIEMEYER, 2012, p. 276). A machadinha no topo da página dialoga com o movimento dos cantores. É como se ela mesma puxasse o canto nas repetições imagéticas

Além dos itens descritos, na página inicial observa-se um conjunto de links que representa as categorias do primeiro nível do site, um resumo geral que fornece informações sobre as principais opções (CODINA, 2011). Estas informações indicam o conteúdo global, e

no site da *Kàjre* elas estão dispostas numa barra de navegação localizada na lateral superior esquerda (figura 25) organizada por cinco palavras-chave (etiquetas textuais), sendo elas: *Apresentação, Projetos, Jornal Krahô, Estante Acadêmica e Contato*. O menu global e todo sistema de navegação possui um projeto minimalista conservando apenas as informações necessárias para uma melhor exploração do conteúdo.

Apresentação

APRESENTAÇÃO
PROJETOS
JORNAL KRAHÔ
ESTANTE ACADÊMICA
CONTATO

Apresentação

A Associação Centro Cultural Kàjre tem sede na Aldeia Pedra Branca e desde 2003 desenvolve trabalhos de fomento à cultura ritual do povo Krahô, no Tocantins. Mais recentemente, a partir de 2006, vem expandindo seus trabalhos, com a formação do Grupo Mentemajê Guardiã da Cultura, de documentação audiovisual, e com a organização da comercialização e do aprimoramento do artesanato produzido na comunidade e outras ações.

Já tivemos apoio do Museu do Índio, que comprou artesanato e cinto fuso para que estes fossem produzidos para a venda em algumas feiras em Palmas, Brasília e Rio de Janeiro. E desde 2011 estamos formando, com a ajuda de profissionais de área, um grupo de cineastas indígenas que aprenderam a captar imagens e editá-las. Hoje contamos com 10 jovens mantendo câmeras fotográficas e filmadoras, sendo que 2 deles já editam no computador.

Com projetos de fomento da FUNARTE e da Secretaria de Cultura do Estado do Tocantins, já conseguimos comprar 6 câmeras e dois computadores para o nosso trabalho. O grupo já produziu 3 longas sobre as festas tradicionais Krahô, tanto na Aldeia Pedra Branca como em outras aldeias onde registra eventos.

Assim, o Centro Cultural Kàjre atua na frente de geração de renda para a comunidade, através da comercialização do artesanato e do registro audiovisual da vida cotidiana e ritual do Povo Krahô, atividade esta que, além de contribuir para divulgação da cultura Krahô, também fortalece a identidade Krahô dos jovens, que hoje vivem em um limbo entre o mundo mihî (do índio) e o mundo cupê (do branco).

Sobre os Krahô

Nós Krahô somos um povo Timbira que vive no nordeste do Tocantins, onde vivemos em aldeias circulares com um pólo central e mantemos nossa cultura através de nossos cantos, rituais, fala, medicina, artesanato e do nosso jeito de fazer e ver o mundo. Nossa língua é da família jê e somos parte dos povos denominados Timbira, que vivem no Tocantins e no Maranhão. Tradicionalmente, nós nos organizamos por aldeia, a qual vive independente e indiferente uma da outra, por isso, passamos por diversos conflitos e massacres ao longo de 200 anos de contato, e muitas aldeias Timbira foram exterminadas. Hoje, nós Krahô, somos sobreviventes de três aldeias Timbira (no século XIX exterminou-se que haviam por volta de 50 aldeias Timbira espalhadas por todo norte do Tocantins, sudoeste do Maranhão e sudeste do Pará) que se encontraram reduzidas em torno de um padre no final do século XIX e fugiram todas juntas para onde nós vivemos hoje. Logo que nosso povo chegou nessa região, nós nos dividimos novamente, puxados pelos nossos ritos distintos, assim, nós Krahô originamos dos povos Mikirani, Pôirani e Kimpokirani, distintos entre si, no entanto, todos falam da mesma língua e compartilham rituais, crenças e modos de viver em comum. Para conhecer melhor nossa etno-história, sugerimos que o leitor busque os trabalhos dos antropólogos Gilberto Azarim (A Funza Timbira) e mais para trás ainda, os escritos do Major Paula Ribeiro e do indígena Carl Ntsemajaja.

Sobre a Pedra Branca

A Pedra Branca é a aldeia original dos Kimpokirani (que hoje já estão divididas em mais 5 aldeias), e a mais antiga e populosa entre os Krahô. Com aproximadamente 500 habitantes, a Pedra Branca é conhecida pela grande hospitalidade e amabilidade, mata registrada dos Kimpokirani, e por isso até hoje é destino de muitos estudantes e aventureiros que buscam conhecimentos e experiências.

Figura 28: Print da seção Apresentação

Apresentação

A Associação Centro Cultural Kàjre tem sede na Aldeia Pedra Branca e desde 2003 desenvolve trabalhos de fomento à cultura ritual do povo Krahô, no

Tocantins. Mais recentemente, a partir de 2009, vem expandindo seus trabalhos; com a formação do Grupo Měntuwajê Guardião da Cultura, de documentação audiovisual, e com a organização da comercialização e do aprimoramento do artesanato produzido na comunidade e noutras aldeias.

Já tivemos apoio do Museu do Índio, que comprou artesanato e contribuiu para que estocássemos produtos para venda em algumas feiras em Palmas, Brasília e Rio de Janeiro. E desde 2011, estamos formando, com a ajuda de profissionais da área, um grupo de cineastas indígenas que aprenderam a captar imagens e editá-las. Hoje contamos com 10 jovens manuseando câmeras fotográficas e filmadoras, sendo que 2 deles já editam no computador.

Com projetos de fomento da Funarte e da Secretaria de Cultura do Estado do Tocantins, já conseguimos comprar 6 câmeras e dois computadores para este trabalho. O grupo já produziu 3 longas sobre as festas tradicionais Krahô, tanto na Aldeia Pedra Branca como em outras aldeias onde registra eventos.

Assim, o Centro Cultural Kàjre atua na frente de geração de renda para a comunidade, através da comercialização do artesanato e do registro audiovisual da vida cotidiana e ritual do Povo Krahô, atividade esta que, além de contribuir para divulgação da cultura Krahô, também fortalece a identidade Krahô dos jovens, que hoje vivem em um limbo entre o mundo mēhĩ (do índio) e o mundo cupẽ (do branco).

Sobre os Krahô

Nós Krahô somos um povo Timbira que vive no nordeste do Tocantins, onde vivemos em aldeias circulares com um pátio central e mantemos nossa cultura através de nossos cantos, rituais, fala, medicinas, artesanatos e do nosso jeito de fazer e ver o mundo. Nossa língua é da família Jê e somos parte dos povos denominados Timbira, que vivem no Tocantins e no Maranhão. Tradicionalmente, nós nos organizamos por aldeia, a qual vive independente e indiferente uma da outra, por isso, passamos por diversos conflitos e massacres ao longo de 200 anos de contato, e muitas aldeias Timbira foram exterminadas. Hoje, nós Krahô, somos sobreviventes de três dessas aldeias Timbira (no século XIX estimava-se que haviam por volta de 50 aldeias Timbira espalhadas por todo norte do Tocantins, sudoeste do Maranhão e sudeste do Pará) que se encontraram reduzidas em torno de um padre no final do século XIX e fugiram todas juntas para onde nós vivemos hoje. Logo que nosso povo chegou nessa região, nós nos dividimos novamente, puxados pelas nossas raízes distintas, assim, nós Krahô originamos dos povos Mākrare, Pōkrare e Kenpokrare, distintos entre si, no entanto, todos falantes da mesma língua e compartilhando músicas, rituais e modos de viver em comum. Para conhecer melhor nossa etno-história, sugerimos que o leitor busque os trabalhos dos antropólogos Gilberto Azanha (A Forma Timbira) e mais para trás ainda, os escritos do Major Paula Ribeiro e do indigenista Curt Nimuendajú.

Sobre a Pedra Branca

A Pedra Branca é a aldeia original dos Kenpokrare (que hoje já estão divididas em mais 6 aldeias), e a mais antiga e populosa entre os Krahô. Com aproximadamente 500 habitantes, a Pedra Branca é conhecida pela grande

hospitalidade e amabilidade, marca registrada dos Kenpokrare, e por isso até hoje é destino de muitos estudiosos e aventureiros que buscam conhecimentos e experiências.

O texto acima é a transcrição na íntegra do *link Apresentação* do site do Centro Cultural *Kàjre*. Nele, observamos uma ordem nas informações: primeiro a associação, depois o Krahô e por último a Pedra Branca. A descrição da Associação Centro Cultural *Kàjre* é cronológica e evidencia suas principais atividades: “*Mais recentemente, a partir de 2009, vem expandindo seus trabalhos; com a formação do Grupo Měntuwajê Guardiã da Cultura, de documentação audiovisual, e com a organização da comercialização e do aprimoramento do artesanato produzido na comunidade e noutras aldeias*”.

Já discorreremos sobre essas atividades no primeiro capítulo dessa dissertação e iremos retomar algumas informações nessa análise. Tanto a questão do artesanato quanto a produção audiovisual pelo coletivo de jovens serão discutidas adiante, separadamente, mas por ora cabe destacar que são esses os dois pilares da associação. Praticamente toda movimentação da comunidade da aldeia com a *Kàjre* está atrelada ao artesanato e à produção de vídeos, documentários e mais recentemente, o Jornal Krahô.

O último parágrafo que apresenta a *Kàjre* chama a atenção pelo tom de motivação presente na sua formulação. Nele é possível visualizar o principal objetivo da associação, que é fortalecer a cultura Krahô:

Assim, o Centro Cultural Kàjre atua na frente de geração de renda para a comunidade, através da comercialização do artesanato e do registro audiovisual da vida cotidiana e ritual do Povo Krahô, atividade esta que, além de contribuir para divulgação da cultura Krahô, também fortalece a identidade Krahô dos jovens, que hoje vivem em um limbo entre o mundo mēhĩ (do índio) e o mundo cupẽ (do branco).

Após essa primeira apresentação, o site contextualiza historicamente os Krahô. O uso do pronome pessoal ‘nós’ no texto *Sobre os Krahô* chama atenção. Possivelmente a escolha por ‘nós’ é uma forma de tornar íntima a leitura, no sentido também de qualificá-la como dado confiável sobre os Krahô, afinal, ao referir-se a “nós”, seria um krahô da Pedra Branca o autor do texto. No entanto, sabemos que a concepção do site, especialmente da parte textual, é uma criação de *ipantus* que, ou já estiverem na Pedra Branca, ou residem na aldeia, como é o caso de Vitor Aratanha *Jajé*, Felipe *Ihxêc* e Maíra *Pyhtô*. Como já foi dito, o texto foi uma construção de Vitor *Jajé*, a partir de suas observações na aldeia, da etnografia deste povo e do seu contato com Miguelito *Cawkre*, presidente da *Kàjre*.

Esse tom de inclusão se deve ao próprio sentimento de pertencimento à comunidade. Pois é assim que um *ipantu* se sente (e na verdade o é): parte da própria rede de relações Krahô, com pai, mãe, filhos e sobrinhos. Ao se receber um nome, ainda que seja um *cupẽ* - um estrangeiro - o indivíduo adentra em uma rede de relações Krahô. No caso do *cupẽ ipantu*, ele é visto nessa rede como um “colaborador”, uma pessoa capaz, e até de certa forma responsável, por ajudar a comunidade em vários aspectos. No site da *Kàjre*, a presença dos colaboradores *cupẽ* é distinta. Eles inventam a “cultura” Krahô junto e com os *mẽhĩ*. E não podia ser diferente, pois todos os três *cupẽ* residentes na Pedra Branca são também cientistas sociais e têm na Antropologia o respaldo para construção de suas invenções.

No início da dissertação, descrevi a etnografia Krahô e a saga desse povo até a chegada no seu atual território, mas deixei para esse espaço a discussão a respeito da formação do povo Krahô. Fiz isso porque, conforme pode ser observado no texto do site transcrito abaixo, o processo histórico de formação dos Krahô (como as divergências entre os Kenpocatêjê/Põrecatêjê contra os Mãkraré) atualizou-se em novas roupagens (as divergências entre aldeias Krahô) (AVILA, 2004). Vejamos o texto do site:

Hoje, nós Krahô, somos sobreviventes de três dessas aldeias Timbira (no século XIX estimava-se que haviam por volta de 50 aldeias Timbira espalhadas por todo norte do Tocantins, sudoeste do Maranhão e sudeste do Pará) que se encontraram reduzidas em torno de um padre no final do século XIX e fugiram todas juntas para onde nós vivemos hoje. Logo que nosso povo chegou nessa região, nós nos dividimos novamente, puxados pelas nossas raízes distintas, assim, nós Krahô originamos dos povos Mãkrare, Põkrare e Kenpokrare, distintos entre si, no entanto, todos falantes da mesma língua e compartilhando músicas, rituais e modos de viver em comum. Para conhecer melhor nossa etno-história, sugerimos que o leitor busque os trabalhos dos antropólogos Gilberto Azanha (A Forma Timbira) e mais para trás ainda, os escritos do Major Paula Ribeiro e do indigenista Curt Nimuendajú.

Os Krahô que habitam a Pedra Branca (e suas aldeias filhas) se autodenominam *Kenpokrare*, os “filhos da pedra”, enquanto que os *Mãkrare* habitantes da aldeia Galheiro Velho (e demais aldeias que dela saíram), são os “filhos da ema” (LIMA, 2016, p. 15). Melatti (1984) relatou que há quem diga que são os Mãkrare os “verdadeiros” Krahô, enquanto outros afirmam que constituem apenas uma subdivisão dos mesmos. Essa falta de centralização é uma característica muito visível nas relações entre as aldeias Krahô, o que reflete nas suas organizações associativistas (ÁVILA, 2004).

Por diversas vezes, enquanto estive entre na Pedra Branca, observei o sentimento de indiferença dos indígenas da comunidade, para não dizer rivalidade, com grupos de outras aldeias. A primeira delas, a mais comum, refere-se ao “batismo”. Se um *cupê* é batizado em outra aldeia ele pode ser tratado com certo distanciamento, ou então passa a ser assediado para realizar novo batismo na Pedra Branca, ou ambas situações.

O fato é que a comunidade aldeã trata com restrição aquilo que se considera pertencer à Pedra Branca, restringindo sua circulação, como o caso da machadinha mítica. E os atores *cupê* envolvidos com a *Kājre* sabem disso, pois à Pedra Branca pertencem. E para evidenciar o “quão diferente” Pedra Branca é das demais aldeias Krahô, informam que “*a Pedra Branca é a aldeia original dos Kenpokrare [...], e a mais antiga e populosa entre os Krahô*”, qualificando-a como hospitaleira e “*destino mais procurado entre os estudiosos e aventureiros que buscam conhecimentos e experiências*”. Um diálogo certo com a cultura Krahô, que não possui uma organização política unificada:

A centralização não fazia parte do sistema político tradicional desse povo que valoriza a autonomia de cada aldeia. Mas aquelas aldeias eram consideradas, por regionais, cronistas e representantes do governo, como um único povo, mesmo que isso não refletisse a realidade. A palavra “Krahô” parece ser uma denominação externa, visto que os próprios cronistas utilizavam Krahô e Macamekrans (Mākraré) como sinônimos. O que cabe aqui ressaltar é que a história local mostra um caminho que inverte essa posição, e onde o exterior enxerga unidade, os Krahô veem diversidade (ÁVILA, 2004, p. 35).

Finalmente, a formação da identidade política Krahô é mais uma questão de demarcação territorial do que propriamente a unidade entre os *Mākrare*, *Pōkrare* e *Kenpokrare*. Passados cerca de 80 anos de demarcação, as subdivisões ainda persistem.

Ao indicar os trabalhos do antropólogo Gilberto Azanha (1984), do Major Paula Ribeiro e do indigenista Curt Nimuendajú, o autor do texto, Vitor Jajé, indica também o caminho das fontes sobre a etno-história Krahô, fonte na qual também bebeu. Mas deixa de citar Júlio Cezar Melatti, importante etnólogo sul-americano que realizou ampla pesquisa entre os Krahô em 1967 que resultou no livro *Ritos de uma Tribo Timbira* (1978). De acordo com Aratanha, a ausência de Melatti não foi deliberada, mas justificou dizendo que “*para se conhecer mesmo quem são os Krahô, o mais indicado é ler os que vieram primeiro*” (Vitor Aratanha, Comunicação Pessoal, 2016) se referindo aos autores citados no texto.

Projetos

Artesanato

OKPI
OKPI
kajre

APRESENTAÇÃO
PROJETOS +
JORNAL KRAHŨ
ESTANTE
ACADÊMICA
CONTATO

Artesanato

Não há como datar uma origem dos grupos de artesãos e artesãs do povo krahô. Eles têm raízes tradicionais em nossa cultura, tanto nos ritos quanto no cotidiano das comunidades. Desde a coleta das matérias primas, passando pela produção, até a utilização dos artefatos, sempre eles de uso cotidiano (prático ou ritual), o artesanato funde-se com novas tradições e compõe parte importante dos conhecimentos tradicionais. Toda a comunidade participa de algum modo da produção ou do uso do artesanato, mas nem todos fazem todos os peças. Algumas são produzidas apenas por mulheres, outras só por homens e algumas em parceria.

Uma peça como o *zy*, o cinto do corredor, produzido com tucum (*tyr-oi*), sementes de tucum (*tyr-oi*) ou marangas (*kéme*) e taboas (*tykóre*), é feito por homens ou mulheres e utilizado durante as tradições corais de tora. O *zy* é usado apenas pelos corredores de grandes toras, que tocam a honra de ganhar o primeiro de um cantor. A peça é também utilizada nas cantorias dos ritos fúnebres e passagem dos mortos, nas cantorias de festa de batela e outras ligadas às caçadas.

O maco, uma bolsa de embira de buri, é feito pelos homens e serve para levar os objetos necessários à caçada, como marangá, remédios e fogo. Os papéis usam para transportar remédios e objetos necessários ao sexo feitor. Há também o maco feito com linha grossa do tucum, no entanto, esses são feitos por mulheres.

As esteiras, ou *aty*, produzidas exclusivamente pelos homens, são trançadas com a embira do buri e têm uso prático no cotidiano da aldeia e também nos rituais. Tradicionalmente, são usadas pelos novos casais, nos ritos de casamento e em diversas festas de nossa cultura, como o *Kówoyê* e o *Pipí Cofis*.

Os cofis, ou *cháki*, são produzidos em parceria; o corpo é feito pelas mulheres e a alça pelos seus respectivos maridos ou parentes. Fundamental no cotidiano das aldeias, servem para a coleta de frutas, sementes e raízes e para o armazenamento de objetos ou alimentos.

Os colares (*kykwezy*) e pulseiras (*ipokó*), feitos, normalmente por mulheres, de linha de tucum ou nylon (*tyr-oi*), sementes de tora, cabeça de formiga (*tyngóty tyj*), *patyoty* e marangas (*kéme*), são utilizados tanto no cotidiano, para enfeitar as mulheres, homens e crianças, quanto nas festas rituais.

Os instrumentos musicais são também parte importante da produção do artesanato e da performance cultural do novo povo. Há três instrumentos tradicionais, todos eles produzidos e tocados pelos homens: *Kákyne* (*kykarynha*), *Pynjokó* (*kyjokó*) e *Pókyj* (*kyjokó*). As *kykarynhas* são pequenas flautas tocadas em feixes para animar os cantores, cantoras e dançarinos participantes, com os temas das próprias músicas cantadas nas festas. O *apty* (*kyjnykó*) é feito de canoa do *tyj*, e a *kyjnykó* (*kyjnykó*), de taboas (*ty*) com taboas grandes (*tykóre*) na ponta. São instrumentos de sopro que animam festas, caçadas e chegadas. Os *Krahô* fazem também pequenas flautas de coqueiros de tucum ou *tyj*, semelhantes às de taboas, além de cantorias de *chifre* com tubos de taboas ou *tyj*.

As ferramentas empregadas na produção artesanal são simples e rudimentares. As técnicas tradicionais fazem parte do cotidiano e são difundidas ao longo da vida durante o processo educacional. Recentemente, após um estudo arqueológico de um túmulo de 6 séculos de idade com cerca de 8.000 anos, um estudo sobre a semente mosta a que o que permite sua conservação é a técnica de processamento empregada pelos povos *Tembé*.

As mulheres mais velhas (com idade entre 20 e 40 anos) são para o grupo colher a litorina na coleta de fibras e parentes mais novos. As mais novas só observam e atuam nos mais velhas, pois a litorina é colada e pingada. Após a coleta, ao chegar na aldeia, é feito um longo processo de fervura, secagem ao sol, peneiração e perfuração das sementes. Tanto as sementes quanto as folhas de embira para o feitor do artesanato são colhidas e tratadas manualmente. Elas usam apenas panela de *chifre* e óleo na toração das sementes.

Apesar do interesse da sociedade *okpi* (*tyj* *kyjnykó*) pelo seu artesanato, os *kyjnykó* passaram a ser comercializados, em lojas de artesanato.

Nossa seção apresentaremos as novas artesãs e seus trabalhos ao público, assim, todos poderão conhecer o rosto por trás daquele trabalho. Nesse escrito na sequência de novas peças. Informamos que as peças expostas nos albums das artesãs já foram vendidas, quem tiver interesse em adquirir novas peças (interessados por atacado ou varejo), favor entrar em contato conosco, podemos compartilhar a nossa página do google drive, onde colocamos as fotos das peças que estão a venda e assim combinarmos alguma coisa. Também alertamos por encomenda, se a alguém quiser uma peça produzida por uma artesã específica podemos combinar com ela. A parte do contato (e-mail, telefone e endereço de *kyjnykó*) também são feitas por encomenda.

Artista

Figura 29: Print da seção Artesanato



Figura 30: Print da seção Artesanato

Artesanato

Não há como datar uma origem dos grupos de artesãos e artesãs do nosso povo. Eles têm raízes históricas em nossa cultura, tanto nos ritos quanto no cotidiano das comunidades. Desde a coleta das matérias-primas, passando pela produção, até a utilização dos artefatos, sejam eles de uso cotidiano/prático ou ritual, o artesanato funde-se com nossas tradições e compõe parte importante dos conhecimentos tradicionais. Toda a comunidade participa de algum modo da produção ou do uso do artesanato,

mas nem todos fazem todas as peças. Algumas são produzidas apenas por mulheres, outras só por homens e algumas em parceria.

Ao perceber o interesse da sociedade cupê (não indígena) pelo seu artesanato, os indígenas passaram a comercializá-lo. As peças são vendidas na cidade de Itacajá, pelos próprios indígenas e comerciantes locais, e também noutras cidades, em lojas de artesanato

Nessa seção apresentaremos as nossas artesãs e seus trabalhos ao público, assim, todos poderão conhecer o rosto por atrás daquele estranho nome escrito na etiqueta de nossas peças.

Informamos que as peças expostas nos álbuns das artesãs já foram vendidas, quem tiver interesse em adquirir novas peças (vendemos por atacado ou varejo), favor entrar em contato conosco, podemos compartilhar a nossa pasta do google drive, onde colocamos as fotos das peças que estão à venda e assim combinarmos alguma coisa. Também atendemos por encomenda, se alguém quiser uma peça produzida por uma artesã específica podemos combinar com ela. A parte de cestaria (cofos, balaios e bolsas de buriti) também são feitas por encomenda.

Uma peça como o xy, o cinto do corredor, produzido com tucum (rõr xê), sementes de tiriricas (acà) ou miçangas (kênre) e cabaças (cukõnre), é feito por homens ou mulheres e utilizado durante as tradicionais corridas de tora. O xy é usado apenas pelos corredores de grandes toras, que tiveram a honra de ganhar esse cinto de um cantor. A peça é também utilizada nas cantorias dos ritos fúnebres e passagem dos mortos, nas cantigas da Festa da Batata e outras ligadas às caçadas.

O macó, uma bolsa de embira de buriti, é feito pelos homens e serve para levar os objetos necessários à caçada, como munição, remédios e fogo. Os pajés usam para transportar remédios e objetos necessários aos seus feitos. Há também o maco feito com linhas grossas do tucum, no entanto, esses são feitos por mulheres.

As esteiras, ou caty, produzidas exclusivamente pelos homens, são trançadas com a embira do buriti e têm uso prático no cotidiano da aldeia e também nos rituais. Tradicionalmente, são usadas pelos novos casais, nos ritos de casamento e em diversas festas da nossa cultura, como o Kêtuwajê e o Pêp Cahàc.

Os cofos, ou càhà, são produzidos em parceria; o corpo é feito pelas mulheres e a alça pelos seus respectivos maridos ou parentes. Fundamentais no cotidiano das aldeias, servem para a colheita de frutas, sementes e raízes e para o armazenamento de objetos ou alimento.

Os colares (hõkrexêxà) e pulseiras (ipakà), feitos, normalmente por mulheres, de linha de tucum ou nylon (fitxê), sementes de tiririca, cabeça de formiga (hômjĩre hy), pãmrehy e miçangas (kênre), são utilizados tanto no cotidiano, para enfeitar as mulheres, homens e crianças, quanto nas festas rituais.

Os instrumentos musicais são também parte importante da produção do artesanato e da performance cultural do nosso povo. Há três instrumentos

tradicionais, todos eles produzidos e tocados pelos homens: Cukõnre (cabacinha), Pyrijakà (apito) e Pàtwỳ (buzina). As cabacinhas (cukõnre) são pequenas flautas tocadas em festas para animar os cantores, cantoras e demais participantes, com os temas das próprias músicas cantadas nas festas. O apito (pyrijakà) é feito da casca do cajá; e a buzina (pàtwỳ), de taboca (...) com cabaça grande (cukõn) na ponta. São instrumentos de sopro que animam festas, caçadas e chegadas. Os Krahô fazem também pequenas flautas de coquinhos de tucum ou inajá, semelhantes às de cabacinha; além de cornetas de chifres com tubos de taboca ou pvc.

As ferramentas empregadas na produção artesanal são simples e rudimentares. As técnicas produtivas fazem parte da tradição e são difundidas ao longo da vida durante o processo educacional. Recentemente, após um achado arqueológico de um colar de 6 voltas de tiririca com cerca de 8.000 anos, um estudo sobre a semente mostra que o que permite sua conservação é a técnica de processamento empregada pelos povos Timbira.

As mulheres mais velhas (com idade entre 35 e 40 anos) vão para o brejo colher a tiririca na companhia de filhas e parentes mais novas. As mais novas só observam a atuação das mais velhas, pois a folha da tiririca é cortante e perigosa. Após a colheita, ao chegar na aldeia, é feito um longo processo de fervura, secagem ao sol, ralação e perfuração das sementes. Tanto as sementes quanto as folhas de embira para o feitio do artesanato são colhidas e tratadas manualmente. Elas usam apenas panela de chão e óleo na torração das sementes.

Dediquei o capítulo dois dessa dissertação para descrever as categorias de cultura a partir da produção artesanal Krahô mobilizada pelo Centro Cultural Kàjre por meio das *cahãj* e dos *humre* artesões e dos *cupês* envolvidos com a associação e suas atividades, como a oficina de artesanato realizada pela Tucum Serviços. Acredito ter ficado claro que objetos como, por exemplo, as gargantilhas de tiririca são “cultura” contaminadas pela cultura.

Minha pretensão foi narrar o caminho que os objetos fazem para chegar até o site, principalmente, e às lojas especializadas em comercialização de artesanato indígena. E mostrar que as experiências de fortalecimento do artesanato Krahô fomentadas pelo Centro Cultural não se dá no reino da cultura, como lógica interna em contextos endêmicos, mas sim da “cultura”, isto é, aquilo que é dito acerca da cultura em situação de elaboração (CARNEIRO DA CUNHA, 2009).

Dessa forma, a cultura é moldada em “cultura”, e no *kajre.org* ela é inserida na internet. Diferente do que ocorre com o artesanato indígena em diferentes formas de comércio, por mais

estranho que se possa parecer, no site da associação os artefatos Krahô não são apresentados em contextos deslocados dos seus produtores. Todas as informações presentes no cibermeio “criam” esse contexto. Mesmo sendo a tecnologia distante dos modos de viver Krahô, o mundo Krahô não está fora dela.

Essa contextualização começa com o texto da seção *Artesanato* relacionando a produção de artefatos não apenas com o uso cotidiano, mas também com os ritos. O conteúdo é construído com base nessas relações: *O macó, uma bolsa de embira de buriti, é feito pelos homens e serve para levar os objetos necessários à caçada, como munição, remédios e fogo [...]; O xy é usado apenas pelos corredores de grandes toras, que tiveram a honra de ganhar esse cinto de um cantor [...] e os colares (hõkrexêxà) e pulseiras (ipakà) [...] são utilizados tanto no cotidiano, para enfeitar as mulheres, homens e crianças, quanto nas festas rituais* (site Centro Cultural Kàjre).

O *côhtoj* (maracá usado pelos cantores), o *cukên jõ xy* (cinto de tucum), a *hõnkà* (testeira de buriti) e o *côhpo* (bastão) são algumas peças de valor ritual. O *côhpo* é um bastão de madeira usado na festa de iniciação dos jovens *Pêpcahàc*, quando cada menino é representado por um *côhpo*, geralmente confeccionado pelo avô (conforme pode ser visto nos vídeos dos *mentuwajê* sobre as festas *Pêpcahàc* e *Ketuwaje*), que presenteia o neto para que este possa cuidar e respeitar o *côhpo* (LIMA, 2016, no prelo).

Baseada nessas relações, é necessário analisar o uso do termo *Artesanato* no site do Centro Cultural Kàjre e não “artefatos” ou “arte indígena”. Segundo Velthem (2010a), o senso comum aprecia os objetos indígenas meramente como “artesanato”, mas tal classificação estaria envolta de preconceito e desconhecimento por apontar para a avaliação de que as artes indígenas seriam anônimas na sua diversidade e autoria individual (VELTHEM, 2010a). Obviamente não é essa a intenção do Centro Cultural Kàjre, que procura fortalecer o comércio do artesanato como peças Krahô, e não desprovidos de autenticidade.

Ao mesmo tempo que estimula a venda desses objetos como artesanatos, o texto no site também os colocam como algo capaz de condensar “ações, relações, emoções e sentidos” (LAGROU, 2009, p. 11), ou seja, foge do termo simplista no qual são rotulados, como pode ser visto no seguinte trecho:

As esteiras, ou caty, produzidas exclusivamente pelos homens, são trançadas com a embira do buriti e têm uso prático no cotidiano da aldeia e também nos rituais. Tradicionalmente, são usadas pelos novos casais, nos ritos de casamento e em diversas festas da nossa cultura, como o Kêtuwajê e o Pêp Cahàc.

Observa-se que é através dos artefatos que os indígenas “agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo” (LAGROU, 2009, p. 11). Ou seja, a produção de uma esteira (*caty*) reflete não apenas maestria técnica e artística (presentes no trabalho artesanal), mas principalmente um profundo conhecimento mítico. Antes de iniciar a vida adulta, um rapaz deve primeiro aprender a confeccionar esteiras, cestos para caçada, entre outros objetos. Para cada artefato, um ritual de iniciação. Um degrau.

A lição metodológica tirada desta constatação é a de que é impossível isolar a forma do sentido, assim como é impossível isolar ação e sentido. O sentido muda conforme o contexto no qual o objeto se insere. E os contextos podem mudar de forma radical, como acontece quando objetos e artefatos entram no circuito comercial interétnico, quando se tornam emblemas de identidade étnica, peças de museus ou ‘obras de arte’ (LAGROU, 2003, p. 103).

Portanto, é relevante voltar a nossa atenção para estes contextos nativos “invisíveis” que não entram na lógica do mercado, às vezes nem da troca, e não funcionam a partir da separação entre a vida cotidiana e a arte (LAGROU, 2003), principalmente porque, para os ameríndios, os artefatos são compreendidos enquanto seres corporificados ou antes representam corpos ou partes deles (VELTHEM, 2010b, p. 24).

Se os objetos são cristalizações “culturais”, para ele existir é necessário, antes, haver a cultura. A valoração estética de um artefato se organiza e se expressa por meio de materiais, designações, técnicas, usos, hábitos, mobilidades e contextos que são diferentes dos habituais, especialmente por serem conectados à outra realidade (VELTHEM, 2010a). “As artes indígenas revestem-se de particularidades expressivas e constituem, na maior parte das vezes, meio para a transmissão de concepções de fundo social ou cosmológico” (VELTHEM, 2010b, p. 23). Portanto, quando estamos diante de um objeto indígena, estamos diante da possibilidade de “experimentar uma situação que constitui o reverso de seu próprio olhar” (VELTHEM, 2010b, p. 142).

Explicada essa diferenciação, revivo os questionamentos centrais dessa dissertação, e para isso, proponho uma analogia arriscada: o que vemos no site (tratando-se das gargantilhas de tiririca e pulseiras) é artesanato, do mesmo modo que é “cultura” (visível). Explico melhor: as gargantilhas, pulseiras e bolsas estilizadas produzidas pelas *cahāj* e *hūmre* da Pedra Branca que são destinadas à comercialização não operam dentro da cultura e não são artefatos por não pertencerem ao universo das intenções e valores nativos a essas relações internas e invisíveis. A “cultura” é uma face de cultura. O que não se aplica, neste caso, neste contexto, ao *côhpo* e à esteira (*caty*), por exemplo. Mais uma vez, essa distinção não significa que seus conteúdos

também se diferenciem, mas sim a forma e contexto que tais conteúdos são utilizados. Do mesmo modo que “cultura” provém de cultura, o artesanato provém do artefato.

A gargantilha Krahô de tiririca não é utilizada nas festas rituais (na cultura), porque não pertence a este domínio. Ela é uma peça “de fora” (com inspiração Kamayurá) que foi apropriada e ressignificada como artesanato Krahô para fins comerciais. Além de que claramente, como foi discutido no capítulo dois, as *cahãj* também preferem miçangas pelo seu encanto, sua plasticidade de cores e sentido externo. Vale lembrar que os objetos feitos com tiririca sempre foram usados para decoração do corpo, no sentido de completar a ornamentação feita com pintura corporal, mas, devido à baixa cromaticidade dada pelas tiriricas, a chegada das miçangas fez com que as *cahaj* preferissem as últimas, afinal, o belo é o externo.

Do mesmo modo, as gargantilhas de miçangas que enfeitam as mulheres no pátio não são largamente vendidas pelo Centro Cultural - como as de tiririca - por serem a materialização de “redes de interação complexas, condensando laços, ações, emoções, significados e sentidos (LAGROU, 2005, p. 70). (VELTHEM, 2010b, p. 23). Percebo com isso o significado de sempre haver mulheres com colares de miçangas no *cà*, nos rituais. E também o sentimento de escusa da indígena em experimentar a gargantilha de tiririca (que relatei no capítulo dois), preferindo que eu o usasse, e não ela. Afora que foram em vão as minhas tentativas em adquirir um colar de miçanga das *cahãj*. Habitualmente eles nem são “apresentados” aos *cupẽ*, e quando o são (a meu pedido, por exemplo), as mulheres Krahô agem com cuidado e não dão margem à venda, como escutei da Hilda *Paptro*: “*este é para eu usar no pátio, na festa*”.

Sei que o Centro Cultural Kàjre não trabalha exclusivamente com a produção de gargantilhas de tiririca, e isso foi bem exposto no texto da seção *Artesanato* no site. No entanto, foi a partir da comercialização e da grande procura por esta peça que a comunidade pensou em um projeto que fomentasse e fortalecesse o artesanato. Basta um rápido olhar pela galeria de artesãs para justificar a minha opção pela gargantilha como algo bom “para pensar” (aos modos de Levi-Strauss). Encontrei na criação desta peça um exemplo apropriado para explicar as invenções culturais dos indígenas da Pedra Branca.

Contudo, acredito que há também outros fatores que justificam a escolha do termo *Artesanato*. A exemplo, justamente por ser senso comum, o uso de “artesanato” na internet é mais acessível e possibilita mais visibilidade que “artefatos”, “arte indígena” ou outras categorias. Como geralmente as pessoas buscam mais por “artesanato” quando querem adquirir uma peça indígena, o nome também sinaliza para que público o site foi criado. Importante

salientar que, ao analisarmos a comercialização desses objetos no site, devemos encontrar um caminho entre duas vias: “a tentação folclorista de enxergar apenas o aspecto étnico, considerando o artesanato apenas como uma sobrevivência crepuscular de culturas em extinção; ou, como uma reação a isto, o risco de isolar a explicação econômica, e estudá-lo como qualquer outro objeto regido pela lógica mercantil” (CANCLINI, 1983, p. 71).

Ao mesmo tempo que o étnico e o histórico são respaldados e fortalecidos pelo resumo que apresenta a secção, o parágrafo que antecede a galeria deixa claro que é possível estar inserido no capitalismo sem perder esses aspectos.

Informamos que as peças expostas nos álbuns das artesãs já foram vendidas. Quem tiver interesse em adquirir novas peças (vendemos por atacado ou varejo), favor entrar em contato conosco, podemos compartilhar a nossa pasta do google drive, onde colocamos as fotos das peças que estão a venda e assim combinarmos alguma coisa. Também atendemos por encomenda, se alguém quiser uma peça produzida por uma artesã específica podemos combinar com ela. A parte de cestaria (cofos, balaios e bolsas de buriti) também são feitas por encomenda.

Com isso, há que se concordar com a argumentação de Marshall Sahlins criticando as posturas que concebiam os povos indígenas como objetos passivos e não autores de sua própria história (SAHLINS, 1994 apud ÁVILA, 2004). Tanto são autores, como a reescrevem e acrescentam novo elementos. E ainda, formam e criam novos recursos estratégicos para seu *develop-man* (desenvolver o homem, as pessoas) (SAHLINS 1992, apud ÁVILA, 2004).

Estes desenvolvimentos são percebidos e analisados enquanto processos de continuidade cultural, ou seja, um dispositivo conceitual para entender como os povos indígenas jogam com o capitalismo (ÁVILA, 2004). Negociar seus conhecimentos, sua “cultura”, pode ser uma alternativa interessante para o crescimento interno da comunidade ou, como diz Sahlins (1992), seus modos próprios de *develop-man*.

Publicações



Figura 31: Print da seção Publicações

Publicações

Nessa parte apresentamos nosso livro que conta a História do Hartãt, uma personagem mitológica importante para nosso universo simbólico e quem trouxe a Machadinha, a Kàjre. O trabalho foi feito pelo Grupo Mëntuwajê Guardiões da Cultura, no qual foi gravado um vídeo do velho Domingos Craate contando a história do Hartãt, foi realizada a transcrição em nossa língua, depois foi feita a tradução para o português, além das ilustrações do talentoso desenhista Daniel Rêj Krahô. Além disso, colocaremos todos os trabalhos acadêmicos produzidos sobre os Krahô que pudermos reunir, para os interessados em conhecer um pouco mais sobre nossa cultura.

O Centro Cultural Kàjre também tem trabalhado na captação de recursos via projetos culturais para a produção de livros que documentem a cultura Krahô. A História do *Hartãt* foi o primeiro registro escrito de uma história Krahô realizado pelos *mëntuwajê* e foi financiado pela Secretaria de Cultura do Estado do Tocantins por meio do edital Funcult no Prêmio Idjaruri Karajá 2011 de Apoio à Preservação das Tradições Indígenas.

O link *Publicações* no site da Kàjre pretende reunir outros trabalhos textuais produzidos pela associação. Conforme Aratanha, ainda será ajustada a informação no texto sobre o espaço destinado a trabalhos acadêmicos. Esta era a primeira proposta da seção, mas antes de lançar o

site, Aratanha percebeu que a criação de uma outra seção, a *Estante Acadêmica*, seria mais adequada, como foi feito.

A História do *Hartât* foi transcrita de gravações realizadas com os anciões José Miguel *Kõcjõ* Krahô; Martinho *Zezinho Ikrehôhtât* Krahô; Raimundo *Zezinho Pohprà* Krahô e Domingos *Crate* Krahô, sendo que este último é colocado no site como o principal narrador. O trabalho de gravação e transcrição foi realizado pelos jovens André *Cunĩhty* Krahô, Edmar *Cupahkà* Krahô, Edson *Xôhty* Krahô, Isauro *Kro-Krôc* Krahô e ilustrado por Daniel *Rêj* Krahô.

Embora o livro não esteja disponível para visualização no site, devido um erro de programação, a apresentação textual transcrita acima é útil para minha análise, pois também já tive acesso ao livro impreso. Na capa há a mesma imagem que compõe a logomarca da associação: o cantor segurando o *kàjre*. Mais uma vez, a machadinha é evocada da cultura Krahô. Nesse caso, para contar a sua própria história.

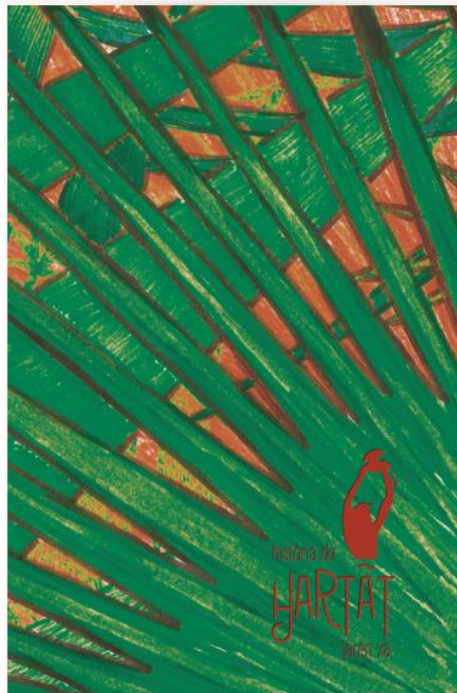


Figura 32: Imagem digital da capa do livro História de Hartât

Hartât, como o texto do site diz, é um personagem importante para o universo simbólico Krahô, e foi quem levou a machadinha para Pedra Branca. O livro conta a história de como o *kàjre* chegou à aldeia. Antes do mito, uma apresentação resgata o episódio da machadinha na USP descrevendo, por meio da palavra “cobiça”, o episódio mitológico com a história recente

de resgate do objeto tradicional. Na mitologia, *Hartât* é além de herói um grande cantor que aprendeu o canto da machadinha e ensinou os *mêhĩ*:

Aos *mêhĩ*, *Hartât* ensina como adquirir saberes. Ele ensina as artes e os saberes necessários não apenas à “sobrevivência” no Cerrado, mas sobretudo ao bem-viver: a coleta, a caça, a agricultura, os cantos e sua integração. Por isso, ensina também a atitude cognitiva a partir da qual se adquirem conhecimentos. É o “ouvir” que opera a abertura epistemológica na interação com Outro: os homens mais velhos, os bichos, as plantas, os pássaros. O mito de *Hartât* evidencia a centralidade da audição tanto para o conhecer/compreender, quanto para a própria estética *mehim* do existir. *Hartât* ensina os *mentuwajê*, portanto, a saber conhecer. O herói mitológico era, ele mesmo, um grande *inkrere* (cantor) que procedeu pelo exemplo - ficou a ouvir o canto do *Kàjre* (BORGES e NIEMEYER, 2012, p. 8-9)

Ao gravar a história de *Hartât*, os *mentuwajê* a ouvem e aprendem com os mais velhos. É como se a vida imitasse o próprio mito. Foi esse sentido que André *Cunĩhty* ressaltou ao ser questionado sobre sua atuação no grupo *Mentuwajê*: “gravar é uma forma de eu conhecer minha cultura também” (*Cunĩhty*, Comunicação Pessoal, 2015). Para *Cunĩhty*, foi adentrando esse universo por meio dos registros que ele passou a entender mais o significado das cantigas e demais manifestações culturais.

Devo também salientar que, entre os Krahô, a forma da transmissão de conhecimento do mais velho para o jovem “não depende tanto de o velho ‘ensinar’ ou ‘explicar’ alguma coisa, mas de os jovens estarem atentos e com os olhos e os ouvidos abertos para ‘pegar’ e saber ‘imitar’ o mais velho” (LIMA, 2016, p. 234). Aprender para os Krahô é como “furtar”, o *apakin*, palavra acionada para explicar um aprendizado, apropriação de um bem de “outro” (BORGES e NIEMEYER, 2012).

Mas essa apropriação não é egoísta, ela é circulante. O modo Krahô de compreender a noção de “propriedade” se dá “através de sucessivas apropriações e reapropriações que apontam, sobretudo, para a necessidade de circulação dos bens e conhecimentos rituais” (LIMA, 2016, p. 235). O livro sobre a mitologia de *Hartât* na internet possibilita a circulação desse importante aspecto da cultura Krahô: a forma de conhecer e ensinar “o mundo”.

Mêntuwajê, Guardiões da Cultura e Jornal Krahô

OMEN
OSURÊ
kàjre

APRESENTAÇÃO
PROJETOS -
JORNAL KRAHÔ
ESTANTE
ACADÊMICA
CONTATO

Mentwaje, guardiões da cultura

"Mêntuwajê Guardiões da Cultura" é o grupo de cineastas indígenas da aldeia Pedra Branca que realizam registros de cultura krahô. O trabalho surgiu da vontade da comunidade local em documentar o conhecimento de seus mestres, anciões, festas, cantorias e histórias. Houve, primeiramente, a escolha e organização de jovens lideranças com interesse em registrar, vivenciar e renovar a cultura de nosso povo. Desde então, isto vem se ampliando.

O Centro Cultural Kàjre tem possibilitado capacitações e atividades culturais/educacionais de formação. Os trabalhos iniciaram-se no ano de 2010 com simples registros de fotografias e músicas. Em 2011 houve duas capacitações iniciais de filmagem e edição, e a aquisição dos primeiros equipamentos. A partir de 2012, houve novas aquisições, prêmios, intercâmbios e internacionalização dos trabalhos de registro, preservação e inovação da cultura Krahô.

Festa tradicional Krahô Pedra Branca (2014)

© 2015 Associação Centro Cultural Kàjre

Figura 33: Print da seção Mêntuwajê, Guardiões da Cultura

Mêntuwajê, Guardiões da Cultura

"Mêntuwajê Guardiões da Cultura" é o grupo de cineastas indígenas da aldeia Pedra Branca que realizam registros da cultura krahô. O trabalho surgiu da vontade da comunidade local em documentar o conhecimento de seus mestres, anciões, festas, cantorias e histórias. Houve, primeiramente, a escolha e organização de jovens lideranças com interesse em registrar, vivenciar e renovar a cultura de nosso povo. Desde então, isto vem se ampliando.

O Centro Cultural Kàjre tem possibilitado capacitações e atividades culturais/educacionais de formação. Os trabalhos iniciaram-se no ano de 2010 com simples registros de fotografias e músicas. Em 2011 houve duas capacitações iniciais de filmagem e edição, e a aquisição dos primeiros

equipamentos. A partir de 2012, houve novas aquisições, prêmios, intercâmbios e intensificação dos trabalhos de registro, preservação e inovação da cultura Krahô

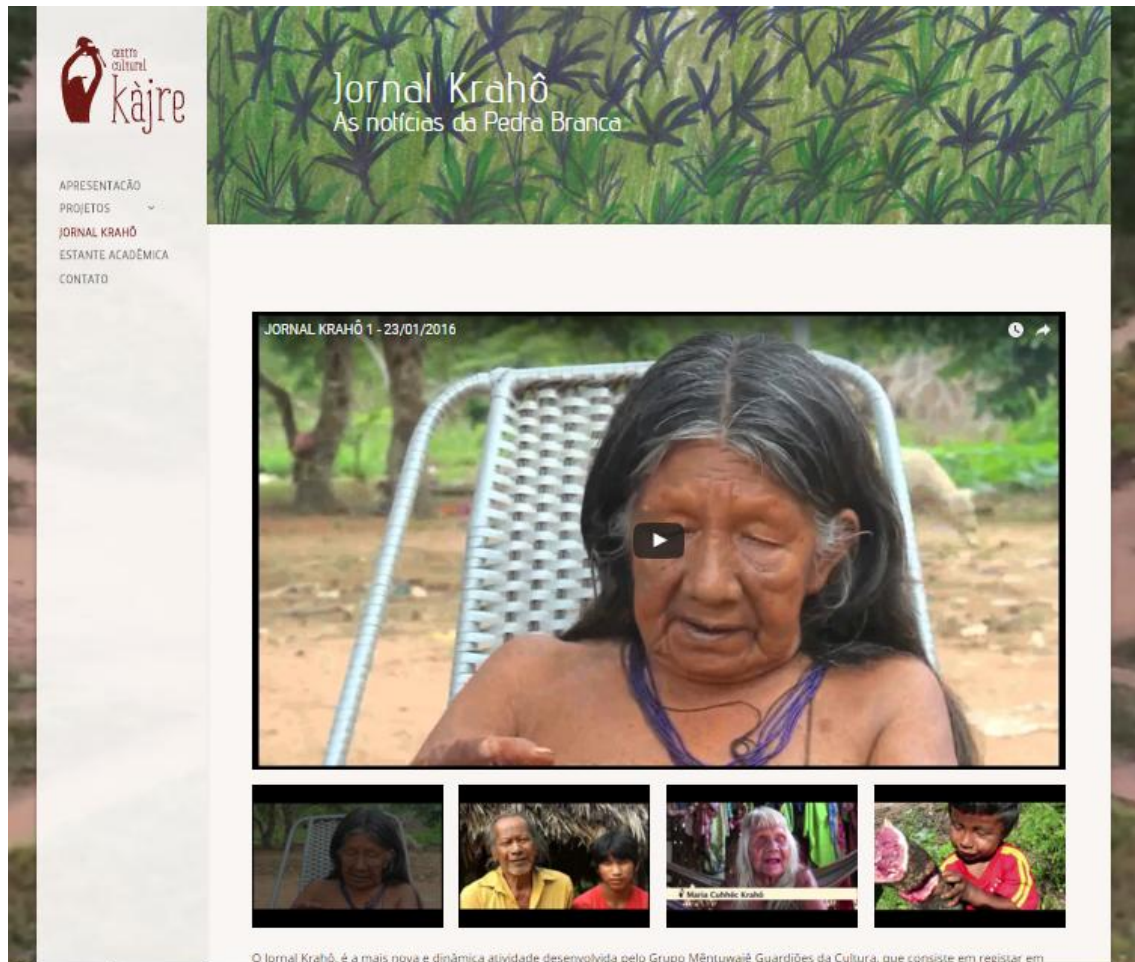


Figura 34: Print da seção Jornal Krahô

Jornal Krahô

O Jornal Krahô, é a mais nova e dinâmica atividade desenvolvida pelo Grupo Mêntuwajê Guardiões da Cultura, que consiste em registrar em vídeo os principais acontecimentos, problemas ou alegrias que acontecem em nossa aldeia. Se trata de reportagens sobre vários temas: de campeonato de futebol ao problema da água. Sobre tudo, eles querem falar, e esse espaço será dedicado a esses vídeos do Jornal Krahô, para quem estiver interessado em visualizar e imaginar melhor o cotidiano de nossa aldeia.

Reuni os dois links *Mêntuwajê Guardiões da Cultura* e *Jornal Krahô* em um mesmo espaço para análise por ambas dinâmicas terem a mesma origem e os mesmos atores. No início dessa dissertação eu fiz uma pequena descrição do que são os *Mêntuwajê Guardiões da Cultura*,

mas cabe aqui resgatar algumas informações para entendermos melhor este projeto do Centro Cultural *Kàjre*.

Pretendo nesta análise conhecer mais o processo de criação dos vídeos e seus resultados do que o conteúdo do produto. Essa opção foi relativamente imposta, em termos, por conta de um impasse não solucionado a tempo: grande parte dos vídeos estão na língua Krahô (como todos os jornais) sem legendas em português e não foi possível, apesar de tentativas, acessar o conteúdo na íntegra por não haver um indígena Krahô disponível para traduzir as peças. Para conhecimento do leitor, exporei um resumo dos documentários que estão na página *Mêntuwajê, Guardiões da Cultura* e, quanto aos jornais, consegui compreender seu formato e intenção assistindo às edições e conversando com os *mêhĩ* e os *cupẽ* envolvidos com a produção.

O que nos vale nesse momento é entender a dinâmica, “*registrar, vivenciar e renovar a cultura de nosso povo*”, como foi colocado no site. Busco explicar um pouco as questões em torno desse processo no qual o indígena torna-se sujeito e objeto da documentação, inventor da própria “cultura”. Examino o significado dessa comunicação a partir de dados etnográficos e referências do campo da comunicação.

Conforme descrição do site, os *Mêntuwajê* Guardiões da Cultura é o grupo de cineastas indígenas da aldeia Pedra Branca que realizam registros da cultura Krahô. O trabalho surgiu da vontade da comunidade local em documentar o conhecimento de seus mestres, anciões, festas, cantorias e histórias. Para isso, o casal *cupẽ* de professores da escola *Toro Hacro* Felipe *Ihxêc* e Maíra *Pyhtô* escolheram jovens lideranças que tinham interesse no projeto.

A cineasta Réenne Nader *Patpro* (*ipantu*) realizou a primeira oficina de produção audiovisual entre os *mentuwajê*. Ela conheceu a Pedra Branca em 2010 filmando o documentário *Pohí*, que conta a estória do ancião Aleixo Pohí. Renée também realizou em 2011 o projeto Cinema de Aldeia, em quatro aldeias Krahô. Em 2013, ela passou alguns meses na Pedra Branca para a execução do projeto *Mentuwajê do Olhar e Sentir* com os jovens. A cineasta mantém a conta *Mentuwajê* no *Vimeo*¹⁰, um site de *upload* e compartilhamento de vídeos muito conhecido entre os produtores de audiovisual. A conta possui 12 vídeos produzidos pelo projeto *Mentuwajê do Olhar e Sentir*, sendo que um deles, “Tudo por um Litro”, está entre os sete vídeos publicados no site. Antes de continuar, reescrevo na íntegra a

¹⁰ <https://vimeo.com/mentuwaje>

descrição da página *Mentuwajê* no *Vimeo* que vai nos ajudar a entender o contexto no qual o coletivo de jovens cresceu:

Mentuwajê do Olhar e Sentir é um projeto que incentiva e valoriza a produção audiovisual na Aldeia Pedra Branca, Terra Indígena Krahô. A partir da descoberta da fotografia e do cinema, os alunos são instigados a criar e encontram através da arte, uma nova maneira de olhar para sua rica cultura e consequentemente, de habitar o mundo.

Este projeto é vencedor da Bolsa Residências Estéticas 2012 e conta com o apoio do CTI - Centro de Trabalho Indigenista. A ideia surgiu em 2010, quando fui convidada a filmar o documentário "Pohí" sobre uma das grandes lideranças indígenas, o velho Aleixo Pohí. Nessa ocasião conheci o povo Krahô e veio a vontade de trabalhar com eles. Assim surgiu o "Cinema de Aldeia", um projeto itinerante que percorreu quatro aldeias dentro da TI. O resultado desse trabalho pode ser visto no site vimeo.com/cinemadealdeia. O Cinema de Aldeia serviu de inspiração para o "Mentuwajê do Olhar e Sentir", um projeto que teve a possibilidade de aprofundar o aprendizado audiovisual, já que trabalhamos durante muitos meses na mesma aldeia. Construir uma relação constante com a linguagem audiovisual foi a proposta principal, onde primeiro criamos as condições ideais para o aprendizado (construção do espaço audiovisual, aquisição de equipamento) para então desenvolver um trabalho que começa com as projeções de filmes para a comunidade e termina na realização de peças ficcionais e documentais, e entre uma coisa e outra estamos pensando constantemente tanto o cinema como a situação e contexto atual das questões indígenas, dentro e fora da aldeia. Mais que aprender a ver e fazer cinema, estamos juntos aprendendo a transformar realidades, e essa é a verdadeira motivação do nosso caminhar (Vimeo-Mentuwajê).

Com isso, conhecemos o processo de aprendizagem dos *mentuwajê*, que foi guiado por Renée ainda no projeto *Mentuwajê do Olhar e Sentir*. O resultado dessas interações pode ser conferido nos sete vídeos disponíveis no *Mêntuwajê, Guardiões da Cultura*, no site da *Kàjre*. Abaixo faço um resumo de cada um dos vídeos:

Festa Tradicional Krahô: Pàrtere (1:08:52) - O Pàrtere (“perninha da tora”) é uma tora pequenina ornamentada com dois cabos laterais, que são as suas “perninhas” (LIMA, 2016). A gravação documenta um rito que no passado marcava a chegada da estação seca. Ele ocorre quando homens e mulheres consanguíneos, geralmente irmãos e irmãs, trocam *paparutos*. Os depoimentos sobre a festa são na língua Krahô sem legenda. As imagens são de mulheres ralando a mandioca; cantor animando a festa; divisão da carne entre as famílias; mulheres preparando o *paparuto* até sua retirada e divisão com as famílias.

Festa Tradicional Krahô: Pēpcahàc - Côhpo (2011) (2:58) - O kôpo é um bastão cerimonial em forma de uma lança feito em madeira pau-brasil. Ele é usado pelos cantadores e uma série de cantos estão associados ao objeto. “O Pempcahàc, festa de iniciação guerreira dos jovens, é a “festa do *côhpo*”, quando cada menino é “representado” por um *côhpo* feito geralmente pelo avô, mas também pelo pai” (LIMA, 2016, p. 80), O vídeo mostra o cortejo dos jovens com seus familiares e o kôpo/côhpo.

Festa Tradicional Krahô: Pep Cahàc (3:59) - Um senhor prepara o *côhpo* para festa de *Pêpcahàc*. Ele começa a cantar e se enfeitar para a festa com o cinto (*xy*) e uma testeira (*hõhkà*). Devidamente enfeitado, o senhor canta pelo pátio e entrega o *côhpo* para uma senhora também cantar.

Encontro de cantores Timbira na T.I. Apinajé (33:33) - O vídeo abre com os indígenas tirando a palha para produção de artefatos, e as mulheres fazendo colares de miçangas, bem como homens também produzindo outros artefatos para a festa. Durante todo vídeo, são mostrados diversos cantores Timbiras em um evento que reuniu cantores experientes e jovens na aldeia Brejinho na Terra Indígena Apinajé.

Kêtuwajê (1:04:28) - O vídeo foi produzido com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura do Tocantins (Secult) e Fundação Cultural do Estado do Tocantins (Funcult) por meio do prêmio Idjaruri Karajá 2011 de apoio à Preservação das Tradições Indígenas. É um vídeo com legendas que mostra a Festa de Iniciação dos Jovens - Kêtuwajê.

O Wythy do Zé Miguel (Cinema na aldeia) (32:35) - Documentário realizado pelos jovens Mentuwajê que participaram da oficina Cinema de Aldeia. Registro da grande festa do *Wỳhtỳ*. A tradição diz que foram os pássaros que ensinaram os Krahô a fazerem a festa do *Wỳhtỳ*. A comunidade escolhe uma criança de uma família respeitada e então ela e a casa tornam-se *wỳhtỳ*.

Tudo por um litro (6:36) - Uma forma diferente de abordar a problemática do álcool na aldeia, esse curta-metragem é resultado do trabalho jovens Mentuwajê Guardiões da Cultura. Juntos eles realizaram cada etapa do processo, desde a escolha do tema e escritura do roteiro até a realização e escolha dos planos que seriam editados.

Nos sete documentários que totalizam mais de três horas e meia de vídeo, foram registradas festas rituais, mas também encontro entre cantores Timbiras e até mesmo uma ficção que problematiza o alcoolismo na aldeia. A partir de seu próprio repertório cultural, os *mentuwajê* criam produtos “culturais” (os vídeos) que divulgam seus próprios olhares sob seus modos de viver. Desse modo, observamos conteúdos localizados no interior de cultura e “cultura”, o que não significa que estes mesmos conteúdos sejam exatamente diferentes em sua composição, mas que “não pertencem ao mesmo universo de discurso” (CARNEIRA DA CUNHA, 2009). Por exemplo, o *côhpo* que vemos no vídeo *Festa Tradicional Krahô: Pêpcahàc - Kôpo* é uma manifestação da cultura Krahô, mas o vídeo em si, que retrata a festa e os homens com o *côhpo*, opera no reino da “cultura”. O vídeo é um produto objetivado, um recorte editado.

Interessante dizer que mesmo com o poder de edição na mão, os indígenas optam por menos cortes de imagem, pois para eles quanto mais íntegro, mais “verdadeiro”. Por esse motivo, o Jornal Krahô e também alguns vídeo-documentários são editados com longo tempo de imagem que parece buscar a visualização mais próxima possível da “realidade”.

Da mesma forma que Dermachi (2014) observou nos Kayapó, apresentar a filmagem “por inteiro” dá aos Krahô a noção de veracidade, que está ligada à noção de concretude. Entre os Kayapó, uma característica onipresente nas gravações é a longa duração, podendo chegar até quatro horas de conteúdo. Não importa a duração, o importante é mostrar a ritualística “por inteiro”, o “material bruto” (DERMACHI, 2014). Compreendo que isso ocorre porque, transitando dentro da cultura, e pertencente à essa categoria “invisível”, os Krahô conhecem quais elementos compõem uma ritualística. Ou seja, festas como a de *Pàrtere* não podem estar completas em um registro se houver apenas imagens da tora pequenina (*pàrtere*). É preciso mostrar nos mínimos detalhes tudo que envolve o rito: a colheita da mandioca, as cantorias, o preparo do *paperuto* e a divisão do alimento com as famílias.

O projeto de documentação fílmica é uma forma de guardar a cultura Krahô. Sobre isso, vale salientar o significado do nome no site *Mentuwajê, Guardiões da Cultura*. Embora a vírgula entre *Mentuwajê e Guardiões* não seja usual em outros trabalhos da associação, no site o sinal de pontuação evidencia quem são e o que fazem os *mentuwajê*, que na língua Krahô significa rapaz. Eles são jovens indígenas guardiões da cultura. Mas não somente em arquivos digitais, horas de gravações ou dezenas de fotografias, mas, principalmente, na sua memória, na responsabilidade com essas tradições, no reconhecimento. Ao registrar, o jovem “ouve”, e ao ouvir, ele aprende, ou melhor, apropria-se (o *apakin*). O conhecimento em sua propriedade é renovado e transforma-se em produção audiovisual, que circula nas aldeias, nos festivais, na internet.

Nesse sentido, a produção audiovisual indígena, como “mídia nativa” audiovisual, é compreendida pelos índios como uma tecnologia da memória onde a linguagem e a narrativa do seu povo se perpetuam e se presentificam para as futuras gerações. Mais que um instrumento, a tecnologia, em interação com esses povos, torna-se um vetor de enunciação e experimentação de linguagens e performatividades (PEREIRA, 2010, p. 10).

Em *Índios eletrônicos: uma rede indígena de comunicação*, Gallois e Carelli (1998) comentam que “os índios não estão alheios, por incapacidade cultural, às técnicas e conhecimentos que lhes permitam melhorar suas condições de vida, em acordo com padrões culturais e formas de organização social que eles não pretendem abandonar” (1998, p. 27). Os autores concluíram que participar da rede global de comunicação é uma expectativa dos indígenas (GALLOIS e CARELLI, 1998). A capacidade de comunicar é para o homem indígena e não indígena, assim como para toda espécie viva, “a condição indispensável de seu estar no mundo, ou seja, de sua sobrevivência” (VIRILIO, 1996, p. 15).

Segundo Gallois e Carelli, no Brasil, experiências como o projeto *Vídeos nas Aldeias*, ilustraram como esta vivência vem permitindo às comunidades indígenas um novo olhar sobre suas próprias especificidades culturais, fazendo com que elas passem a valorizá-las num novo contexto:

Apostando no futuro e demonstrando seu dinamismo cultural, as imagens produzidas pelos índios sobre si mesmos não evidenciam preocupação com a preservação simples de traços culturais que nós filtramos como “autênticos”. Suas produções evidenciam outro fio de memória, que lhes é próprio. Nessas sociedades, a memória da tradição, relacionada à dinâmica da oralidade, revela outra dimensão de autenticidade, manifesta na vivência de processos de contínuas adaptações. Esse é o conteúdo de algumas produções dirigidas por documentaristas indígenas que expressam a maneira como suas comunidades vêm mantendo acervos culturais próprios, que elas estão agora interessadas em difundir nos meios de comunicação (GALLOIS e CARELLI, p. 29, 1998).

Sobre a utilização de vídeos por povos indígenas, Terence Turner (1993), da Universidade de Chicago, realizou um interessante estudo sobre os *videomakers* produzidos pelos Kayapó. Como resultado da experiência, o antropólogo ressaltou o valor da produção audiovisual indígena como um processo de mediação cultural. Ao filmarem a si mesmos, os Kaiapó objetivam sua própria cultura, transformando-a em uma identidade étnica que acaba por tornar-se uma estratégia de relacionamento com a sociedade nacional.

Nos dias que passei na Pedra Branca, conversei com alguns *mentuwajê* e percebi que a proposta de reunir essas jovens lideranças em uma atividade os inseriam, de certo modo, em um outro “lugar” na comunidade. Agora como cineastas, a prática audiovisual funciona como uma “escola” que, ao mesmo tempo que amplia a formação educacional desses jovens com elementos externo à aldeia, também os levam ao retorno de suas origens.

Neste ponto retomo o texto da *Apresentação* do site que diz: *através [...] do registro audiovisual da vida cotidiana e ritual do Povo Krahô, atividade esta que, além de contribuir para divulgação da cultura Krahô, também fortalece a identidade Krahô dos jovens, que hoje vivem em um limbo entre o mundo mēhĩ (do índio) e o mundo cupẽ (do branco)*. Reflito sobre o “limbo” pensando nos indígenas como “especialistas em fim do mundo” (DANOWSKI e VIVEIROS DE CASTRO, 2014). Ao mesmo tempo que eles experimentam a destruição de seus mundos, eles não se encontram no mundo não indígena, uma vez que as cosmologias ameríndias não concebem um mundo não humano e, ser humano é primeiramente ser de um povo distinto. Percebo que, no caso dos *mēntuwajê*, uma forma de lutar contra a maré da destruição é produzir “cultura”.

Em conversa com Celso *Crokã* - principal editor dos vídeos - e Silas *Wôôcô* percebi entusiasmo na dupla quanto à ampliação da visibilidade dos vídeos produzidos por eles após a criação do site. “*É assim que divulgamos nossa cultura para o mundo inteiro, nosso pensamento*”, disse *Wôôcô*. O que o grupo *Mêntuwajê*, Guardiões da Cultura faz é mostrar que é possível apropriar-se de elementos do mundo *cupê* para fortalecer seus modos de viver.

Nos dias que acompanhei a oficina de artesanato da Tucum Serviços não deixei de observar sempre um *mêntuwajê* registrando as atividades (figura 35). Do mesmo modo, na festa de *Wÿhtÿ* que participei, três ou mais jovens (figura 36 e 37) se revezavam nas câmeras fotográficas, carregavam baterias e posicionavam gravadores de voz próximo ao cantor. Posso dizer, pela experiência vivida, que tal empoderamento demonstra que, quando bem organizadas, minorias étnicas dão importantes passos em direção às suas autonomias de autorrepresentação. Estudos empreendidos em vários continentes evidenciaram que a apropriação da tecnologia, quando garante comunicação entre culturas, fortalece a persistência das diferenças culturais (GALLOIS e CARELLI, 1998). São novas configurações que nascem da categoria, não cabendo aqui o termo aculturação ou “morte cultural” (SAHLINS, 1997a).



Figura 35: Cinegrafista Krahô registra a oficina de artesanato (Foto Leilane Marinho)



Figura 36: André *Cuñhtyc* registrando a festa de *Wÿhtÿ* (Foto Leilane Marinho)



**Figura 37: Coletivo de jovens do projeto Mentuwajê na festa de *Wÿhtÿ*
(Foto Leilane Marinho)**

O sentido da produção audiovisual pode ganhar mais força quando esses jovens perceberem o “poder da diferença” na internet - se é que já não o percebem. Justamente por “participarem de um processo global de aculturação, os povos “locais” continuam a se distinguir entre si pelos modos específicos como o fazem” (SAHLINS, 1997b, p. 57), fortalecendo a diferença.

Na dinâmica de globalização, as diversas formas de articulação de um processo amplificador de desigualdades formam “identidades de resistência” e “identidades de projeto” (CASTELLS, 1999). As identidades de resistência são constituídas por atores que precisam construir formas de resistência e sobrevivência que geralmente expressam desacordo com a “nova ordem mundial”, lutando por justiça social e cidadania num modelo que fortalece assimetrias.

Nas últimas décadas, vários povos do planeta têm contraposto conscientemente sua cultura às forças do imperialismo ocidental. A cultura aparece aqui como a antítese de um projeto colonialista de estabilização uma vez que os povos a utilizam não apenas para marcar sua identidade, como para retomar o controle do próprio destino (SAHLINS, 1997a).

Enquanto algumas acreditavam que as teorias da modernização levariam ao processo de deculturação, vez que os costumes tradicionais eram vistos como obstaculosos, povos indígenas estão sobrevivendo e se desenvolvendo, elaborando-se culturalmente e incorporando ao sistema mundial seu próprio sistema de mundo (SAHLINS, 1997a). Dessa forma, é necessário entender que “os novos meios de comunicação eletrônica não divergem das culturas tradicionais: absorvem-nas” (CASTELLS, p. 456, 1999).

Essa “absorção” pode ser contemplada na produção do *Jornal Krahô*. Ao mesmo tempo que o “programa” inspira-se e dialoga com o jornalismo tradicional não indígena, ele tem como base a cultura desse povo. Todas as matérias do jornal foram produzidas na Pedra Branca pelos *mentuwajê* e as edições que estão no site foram exibidas nas sextas-feiras entre os meses de novembro e dezembro de 2015 em um telão na aldeia.

No site da *Kàjre* há quatro edições do *Jornal Krahô*, que na verdade foram divulgadas antes no canal do Centro Cultural *Kàjre*¹¹ no *Youtube* entre os dias 21 de janeiro a 12 de fevereiro de 2016. Atualmente é realizada uma reunião de pauta por semana para discutir os assuntos que entrarão nas próximas edições. Além dos quatro jornais que estão no site, mais três edições foram exibidas na Pedra Branca. No entanto, não foi possível continuar com uma edição semanal, pois, de acordo com Celso *Crokã* - que edita os jornais - o tempo para se dedicar ao trabalho tem sido curto.

¹¹ Canal Centro Cultural *kàjre*: https://www.youtube.com/channel/UCN5-Ubh5NI_1O8kc9Evh48w?nohtml5=False

Na vinheta de abertura (figura 38) e de passagem de uma matéria para a outra, a machadinha *kàjre* entra em cena. A mesma figura do cantor com a machadinha que está na logomarca do Centro Cultural acompanha a frase “*kri kãm ampo te juma xà*”, que significa “notícias da aldeia”. Sem distinguir a quais edições pertencem, elencarei abaixo as principais “matérias” dos quatro jornais:

- Jogo de futebol na aldeia
- Construção de uma casa para reuniões
- Entrevista com Dona Dalva *Xopo* sobre sua viagem para a Terra Indígena Apinajé
- Denúncia sobre a precariedade da captação de água por falta de manutenção e auxílio do poder público
- Indígenas adquirem novos hábitos como assistir a novelas e telejornais com a chegada da energia na aldeia em dezembro de 2015
- Denúncia sobre a falta de medicamentos no posto de saúde na Pedra Branca e falta de saneamento básico
- Reunião para votação e apresentação de novo professor para a escola *Toro Hacro*
- Registro de brincadeiras de crianças *Krahô*
- Entrevista com a enfermeira *cupê* Mariquinha *Coakac Xá* sobre alcoolismo na aldeia
- Reunião com servidor público Júnior da Secretaria de Meio Ambiente de Goiatins sobre a construção de estradas que ligam Pedra Branca
- Mutirão de limpeza do pátio da aldeia



Figura 38: Print da exibição do Jornal Krahô

Necessário dizer que os assuntos transcritos acima foram os que eu, como telespectadora, consegui “captar” das matérias que assisti, além de que contei com o auxílio de Silas *Wôôcô* para esclarecer algumas dúvidas. Ou seja, os assuntos foram escritos a partir e uma visão minha, como receptora das mensagens, e que não listei todas as matérias abordadas nas

quatro edições. Como não foi possível traduzir os vídeos na íntegra, acredito ser pertinente familiarizar o leitor com os tipos de informações veiculadas nos jornais, o que terá mais sentido adiante.

O projeto do *Jornal Krahô* foi uma forma de revitalizar a produção audiovisual e teve início após uma visita no final de 2015 da cineasta Renée Nader e seu companheiro João Salaviza. Como já foi dito, Renée trabalha com os jovens desde 2011 e na última visita, ela percebeu a necessidade de algo novo para estimulá-los na prática audiovisual. Em uma conversa via email, a cineasta explicou como iniciou a produção do *Jornal Krahô*:

A ideia do jornal surgiu um pouco, porque senti que eles estavam um pouco fartos de trabalhar a imagem sem um objetivo imediato. Com isso, quero dizer que o processo de desenvolver materiais audiovisuais - seja o registro de festas e ritos, sejam pequenos curtas encenados e produzidos por eles - no decorrer de cinco anos, deixou de ser uma experiência fresca e excitante. Além disso, o jornal seria algo a ser mostrado toda semana, ou seja, você trabalha e logo vê o resultado do seu trabalho, num telão, apresentado à toda a comunidade. Era lindo.

Por outro lado, com a chegada da energia elétrica em dezembro do ano passado, eles começaram a ter acesso a esse tipo de material audiovisual, ou seja, passaram a perceber que também se pode utilizar imagens para falar do que se passa, em determinado momento, em determinado lugar.

*Quando propomos ao grupo a realização do jornal, eles logo ficaram excitados. Então a lição de casa era assistir o *Jornal Nacional*[da emissora Globo], para entender como o branco faz o jornal deles, e a partir daí, pensarmos como nós, na aldeia, faríamos o nosso.*

Na reunião seguinte, todos colocaram suas ideias e impressões, e tratamos de desenvolver uma espécie de pauta, determinando duplas responsáveis por cada uma das notícias da primeira edição.

Esse esquema só funcionou no primeiro número. A partir do segundo, eles já estavam mais livres e determinavam o conteúdo das reportagens. Fizeram peças bastante pessoais, que também entravam no jornal, no formato de notícia. Foi uma linda surpresa para nós, cada vez que algum deles chegava com uma pequena pérola, que haviam filmado em suas casas, com suas famílias - como é o caso da caça do tamanduá, que se não me engano está no quarto jornal.

Também tentamos incluir uma pequena peça com crianças, já que elas vinham em massa assistir ao jornal, porém nunca apareciam.

O mais incrível para nós foi quando eles perceberam que aquelas imagens lhes davam determinado poder de ação, e que através delas, suas demandas poderiam finalmente serem escutadas. Rapidamente, depois do jornal, o problema da caixa de água foi resolvido, as torneiras na aldeia consertadas, e colocaram finalmente os canos que levam água até a parte de cima da aldeia velha. São demandas que aconteceram sistematicamente nos últimos seis anos, e que só agora foram atendidas - e acreditamos que grande parte dessa conquista tem a ver com a realização do jornal.

Depois de cinco jornais realizados, juntamos o grupo para falar sobre o futuro do jornal - já que nós estaríamos dois meses fora da aldeia, e concentrados em outros projetos. Eles então decidiram realizá-lo entre eles. Um dos mentuw, o Crokà, já possui conhecimentos básicos de edição, e ficou

responsável por essa parte. Os demais deveriam filmar e entregar as reportagens, e o Vitor ia dando uma direcionada na pauta. Até onde eu sei, tem corrido bastante bem. (Renée Nader, Comunicação pessoal, 2016)

Conforme relato de Renée, o jornal não foi pensando na sua concepção para ser publicado em um link do site da *Kàjre*, mas sim para ser divulgado na aldeia, para a comunidade. Por esse motivo, ele é quase todo na língua Krahô e sem legendas. Além do que, segundo a cineasta, “*era absolutamente impossível filmar, editar e legendar em uma semana*”, pois o trabalho de legendagem costuma levar muitos dias, e os jornais são longos, com edições que chegam até 47 minutos. “*Então precisaríamos sermos mais gente ou aumentar o tempo entre um jornal e outro - o que não fazia o menor sentido, já que a ideia era justamente filmar e mostrar, filmar e mostrar*” (Renée Nader, Comunicação Pessoal, 2016).

Com o espaço no site para divulgação dos jornais, *Wôôcô* me disse que o grupo está buscando formas de fazer legendas nas próximas edições. Por outro lado, a escolha pela língua nativa é também uma forma de contrapor o colonialismo e fixar a língua mãe em um espaço online com alcance global, dando voz e vez a outras formas de se comunicar que merecem tanto destaque quanto os modos hegemônicos.

Como observou Renée, a iniciativa do *Jornal Krahô* coincidiu com um momento novo para a comunidade da Pedra Branca. Desde o final do ano passado a aldeia foi contemplada com o programa Luz para Todos do Governo Federal. Com a chegada da energia elétrica também chegam, principalmente, as televisões. Enquanto estive na Pedra Branca, fiquei hospedada em uma casa que possuía TV de plasma movida por energia provida de motor a óleo. Quando a TV era ligada, os vizinhos se aglomeravam para assistir aos telejornais e novelas. Mas isso não fazia parte, ainda, da rotina da aldeia, pois nem sempre havia a disponibilidade do óleo para o motor. Com o acesso à energia em todas as casas, aumentou também o acesso aos programas da TV aberta. Foi assistindo a telejornais, um exercício proposto por Renée, que os *mentuwajê* foram estimulados a pensar nas suas próprias demandas e principalmente o que estava sujeito a ser registrado numa produção jornalística nativa.

A primeira edição destinou cerca de 15 minutos para denunciar o “*problema da água*”, como disse Rodivan *Raj* na matéria ao mostrar os canos quebrados e demais estruturas danificadas. *Wôôcô* contou-me que após o vídeo, os *cupê* ficaram “*com medo*” e que arrumaram a captação de água para todas as casas: “*Agora tomamos água debaixo do chão, não do córrego*” (*Woocô*, Comunicação Pessoal, 2016).

Percebe-se, com isso, que existe entre eles a noção do poder do jornalismo como forma de reivindicar melhorias para a aldeia, como salientou Renée. Cientes do alcance do *Jornal Krahô*, os jovens realizam “uma narrativa verídica do cotidiano, simulando o que viram, ouviram e assistiram nos jornais [...] Em alguns momentos, estas narrativas aproximam-se, assim, do jornalismo em seus primórdios, de autoria pessoal e função política (TAVARES, 2013, p. 38), o sentido de fazer jornalismo buscando a narração verídica do cotidiano.

Nas quatro edições do *Jornal Krahô*, o tipo de conteúdo segue o mesmo do jornal não indígena: entretenimento, denúncia, informação comunitária. Juntam-se os assuntos relevantes para exibi-los para a comunidade. O “*filmar, mostrar, filmar, mostrar*” proposto por Renée. Na perspectiva de Gallois e Carelli (1993), a transmissão coletiva das informações “propicia uma mudança na forma e no conteúdo das associações envolvidas na produção da autorrepresentação” (1993, p. 35) permitindo um movimento de autorreflexão, como podemos notar nas matérias sobre o alcoolismo na aldeia. A enfermeira do postinho Mariquinha relata o problema citando situações constrangedoras e a dificuldade que outros membros da comunidade enfrentam ao ter que lidar com os transtornos causados pela ingestão de bebidas alcoólicas.

Na descrição no site, o jornal é apresentado como a mais nova dinâmica desenvolvida pelos *mentuwajê*, “que consiste em registrar em vídeo os principais acontecimentos, problemas ou alegrias que acontecem em nossa aldeia” (site Centro Cultural Kájre). Os termos utilizados mostram como a internet favorece a comunicação desinibida, estimulando a participação de diferentes grupos sociais que parecem tender a se expressar de forma mais aberta devido à proteção do ambiente virtual (CASTELLS, 1999).

Esta é uma característica, talvez a mais importante, desse novo sistema de comunicação capaz de incluir todas as expressões culturais (CASTELLS, 1999). Uma vez na internet, o *Jornal Krahô* comprova como as novas tecnologias de comunicação também contribuem para a “desestigmatização” da identidade étnica indígena por meio da visibilidade de saberes e culturas, que é potencializada no ciberespaço a partir de um diálogo que na teoria se torna mais direto e horizontal (PEREIRA, 2008).

A inclusão da maioria das expressões culturais no sistema de comunicação integrado baseado na produção, distribuição e intercâmbio de sinais eletrônicos digitalizados tem consequências importantes para as formas e processos sociais. Por um lado, enfraquece de maneira considerável o poder simbólico dos emissores tradicionais fora do sistema, transmitindo por meio de hábitos sociais historicamente codificados: religião, moralidade, autoridade, valores tradicionais, ideologia política. Não que desapareçam, mas

são enfraquecidos a menos que se recodifiquem no novo sistema, onde seu poder fica multiplicado pela materialização eletrônica dos hábitos transmitidos espiritualmente (CASTELLS, 1999, p. 461).

Estamos diante da ‘liberação do polo da emissão’, característico das mídias de função pós-massiva, conforme sugerido por Lemos (2009), e também diante de um poderoso instrumento de construção identitária indígena, onde outros “mundos” já não podem ser negados. Uma vez presente na rede, o *Jornal Krahô* revela uma mídia contra-hegemônica, um espaço do discurso contrário ao tradicional e institucional veiculado pelos grandes veículos de massa. Além disso, uma forma concreta de afirmação da identidade étnica que coloca em crise o modelo de uma epistemologia e racionalidade únicas (PIZA e PANSARELLI, 2012).

Nesta nova dinâmica percebemos como os *mêhĩ* trazem para sua cultura estratégias do mundo *cupẽ* motivados por diversas razões, sendo uma delas - talvez a principal - para criar formas de estar em contato com a própria cultura Krahô. Ao exibir o resultado desse contato, a “cultura”, os *mentuwajê* dão uma opção para os indígenas da Pedra Branca: eles podem assistir em um telão ao seu próprio jornal, com suas próprias demandas, ou assistir aos telejornais nacionais nas TV residenciais.

Nossos Cantores, Nossas Bibliotecas



Círculo Cultural Káijre

APRESENTAÇÃO
PROJETOS
JORNAL KRAHÔ
ESTANTE ACADÊMICA
CONTATO

Nossos cantores, nossas bibliotecas

Nossas músicas são nosso maior patrimônio, o fio condutor de todos os rituais. Foram ensinadas pelos animais e plantas que conhecemos e pelos espíritos que fazem parte de nossa história. Nelas estão a perspectiva que a natureza nos ocasiona.

Neste espaço, pretendemos apresentar os cantores da Pedra Branca e suas vozes, que ecoam nossas tradições no imaginário dos jovens da atualidade. Conhecer, documentar e difundir um pouco do trabalho de cada um desses cantores é uma forma do C.C.Káijre fortalecer o papel histórico desses indivíduos na preservação de tão importante pilar.

Confira abaixo algumas músicas já disponibilizadas em nossa conta no soundcloud:

- Círculo Cultural Káijre
Tani
- Círculo Cultural Káijre
Káijre - cuctj jarikwa
- Círculo Cultural Káijre
Cúããã

Figura 39: Print da seção Nossos Cantores, Nossas Bibliotecas

Nossos Cantores, Nossas Bibliotecas

Nossas músicas são nosso maior patrimônio, o fio condutor de todos os rituais. Foram ensinadas pelos animais e plantas que conhecemos e pelos espíritos que fazem parte de nossa história. Nelas estão a perspectiva que a natureza nos ocasiona.

Neste espaço, pretendemos apresentar os cantores da Pedra Branca e suas vozes, que ecoam nossas tradições no imaginário dos jovens da atualidade. Conhecer, documentar e difundir um pouco do trabalho de cada um desses cantores é uma forma do C.C. Kájre fortalecer o papel histórico desses indivíduos na preservação de tão importante pilar.

Confira abaixo algumas músicas já disponibilizadas em nossa conta no soundcloud.

Quando estive entre os Krahô na década de 30, o etnólogo Curt Nimuendajú notou que a primeira voz que se ouve na aldeia é a do *inkrere* (cantor). É o cantor que convoca a comunidade logo de madrugada para se levantar e se reunir no *cà* (pátio) (NIMUENDAJÚ, 1946, *apud* BORGES, 2004). “Assim, é a voz do cantor que abre o dia, ela é que faz o tempo começar. Mas dela também provém o sinal de que a noite cai pesada sobre os vivos e de que, por isso, o dia está a findar-se” (BORGES, 2004, p. 55).

Nesse sentido, entre os Krahô, "um período é atribuído aos cantores", sublinha Carneiro da Cunha (1986: 40). Assim, pelo menos teoricamente, um cantor da metade Wakmeye deveria cantar de dia, pois sua metade é associada ao sol, ao leste, ao dia; um cantor da metade Katamye deveria cantar de noite: ele é da metade ligada à lua, ao oeste, à noite. Essa autora evoca mitos Krahô que relatam que "alguns cantos foram aprendidos com um homem em cuja cabeça brotava uma flor, e que cantava da aurora até o pôr do sol. Outros provêm de um casal que morava no "pé-do-céu" (*khoikwakhrat*), e que cantavam do pôr do sol até a meia-noite" (Idem: 40; grifos da autora). Os intervalos entre o dia e noite são, assim, marcados pelos cantos, pois a voz do "pai do *khoiré*" [*machadinha kájre*] deve ser a primeira ao amanhecer e a última ao anoitecer. Ocorrendo nos momentos de transição do cotidiano, nascente e poente, eles possuem a qualidade de marcadores de tempo (BORGES, 2004, p. 55).

Consequente, o canto é, entre os Krahô, nada mais nada menos que o próprio marcador do tempo. É ele que faz o dia começar, que anuncia com sua voz a chegada da estação chuvosa, ou seca. Canta-se para tudo. Para ensinar ou fazer-se conhecer. Para estimular o bom crescimento das plantas (LIMA, 2016) ou para oferecer à aldeia o “bom viver”, o *amijkin* (alegria, festa).

É peculiar a sensação quando se escuta a voz do cantor de longe. Ela soava a mim como um “tom de alerta”. O canto era o anúncio de algo que me fazia refletir sobre o momento. Não

há entre os *mêhĩ* algum que não pare, assunte o canto e tome postura no que está sendo anunciado.

Os cantos expressam, portanto, um vasto conhecimento *mêhĩ* acerca da diversidade do Cerrado. Porém, como vimos na primeira parte, não interessa apenas “o que é conhecido”, mas “como se conhece”: os cantos aqui apresentados operam por uma “estética do imediato” (Kohn, 2002), sendo que sua força expressiva está na “concisão poética” (Tugny, 2009, 2011) e nos artifícios de captura de imagens, movimentos, formas, estados e acontecimentos. Uma estética que capta e reverbera as impressões sensíveis, as percepções sensoriais e as afecções corporais, traduzindo uma experiência multissensorial e sinestésica (Kohn, 2002). Outros sentidos, para além da fala e da escuta, estão igualmente implicados: cantar é também abrir a visão, “ver além”. O cantor e o mestre ritual têm o poder de presentificar as imagens dos cantos, agir sobre elas e através delas, evocando os espíritos-imagens que são também as vozes dos cantos, tornando visíveis relações invisíveis (LIMA, 2016, p. 247).

O espaço *Nossos Cantores, Nossas Bibliotecas* é, desse modo, baseado em esquemas próprios interiorizados nos modos de viver Krahô que ousou dizer, tem no canto a sua expressão máxima. No site, o texto “*nossas músicas são nosso maior patrimônio, o fio condutor de todos os rituais. Foram ensinadas pelos animais e plantas que conhecemos e pelos espíritos que fazem parte de nossa história. Nelas estão a perspectiva que a natureza nos ocasiona*” foi formulado no centro da cultura e figura aqui como uma forma de objetivar aspectos da cultura vivida, uma maneira de declarar o que são esses conhecimentos e qualificá-los. As cantigas Krahô pertencem aos bichos, às plantas, aos *mecarõ* (espírito dos mortos), às estrelas e a tantos outros (BORGES e NIEMEYER, 2012).

Sobre cantores na posição de “bibliotecas”, vale dizer que saber executar os cantos não dá aos cantores a noção de propriedade, que, aliás, não faz sentido para os *mêhĩ*. O *inkrere* é aquele que sabe pegar os cantos e trazê-los para dentro da aldeia.

Para se tornar um cantor, é preciso antes saber conhecer (isto é, saber ouvir e furta, guardando no *krã* o que se escuta, tal como proferiu Hartãt) e para se tornar um *wajaka* é preciso antes poder saber, isto é, ter aberta uma via subjetiva de diálogo com outras agencialidades (tal como aconteceu com Tyrkrv). Entre o saber conhecer e poder saber, reside a capacidade de trazer para o coletivo *mehim* outras agencialidades (NIEMEYER; BORGES, 2012, p. 272).

E o que são as bibliotecas no mundo *cupẽ*? A etimologia da palavra biblioteca tem sua origem na Grécia e quer dizer grande caixa (*theké*) de livros (*biblion*), que, com o tempo, passou a ser utilizada ao referir-se ao local de guardar livros (DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO, 2015). Sendo o canto uma forma epistêmica Krahô, para se conhecer é preciso acessar os cantores, os cuidadores desse conhecimento.

A sugestão do espaço *Nossos Cantores, Nossa Biblioteca* foi do Miguelito *Cawkre*, presidente da *Kàjre*. Divulgar os cantores Krahô na internet é uma ideia que o acompanha o professor há algum tempo e com o site, concretizou-se. No resumo da página, o texto diz que a seção pretende apresentar os cantores da Pedra Branca como forma de fortalecer, documentar e difundir o trabalho dos cantores. Ao todo foram publicadas cinco canções com link para o site SoundCloud¹², no qual o Centro Cultural *Kàjre* possui uma conta. Enquanto os cantores e os cantos praticados na aldeia nos remetem à cultura, as canções no site podem ser consideradas “cultura”, pois são ícones utilizados para defender a cultura.

Estante Acadêmica



Figura 40: Print da seção Estante Acadêmica

¹² Canal Centro Cultural *Kàjre* SoundCloud: <https://soundcloud.com/kajre>

Estante acadêmica

Este é o espaço onde queremos disponibilizar os trabalhos acadêmicos sobre o nosso povo produzidos por parceiros, colaboradores e conhecidos da Kàjre, nas mais diversas universidades. Qualquer trabalho acadêmico sobre os Krahô é aceito nesse espaço, por isso, se alguém tiver alguma tese ou artigo sobre os Krahô, não importa a área, e quiser disponibiliza-lo em nosso site, será bem-vindo, pode entrar em contato conosco, enviar o seu trabalho que o publicaremos aqui

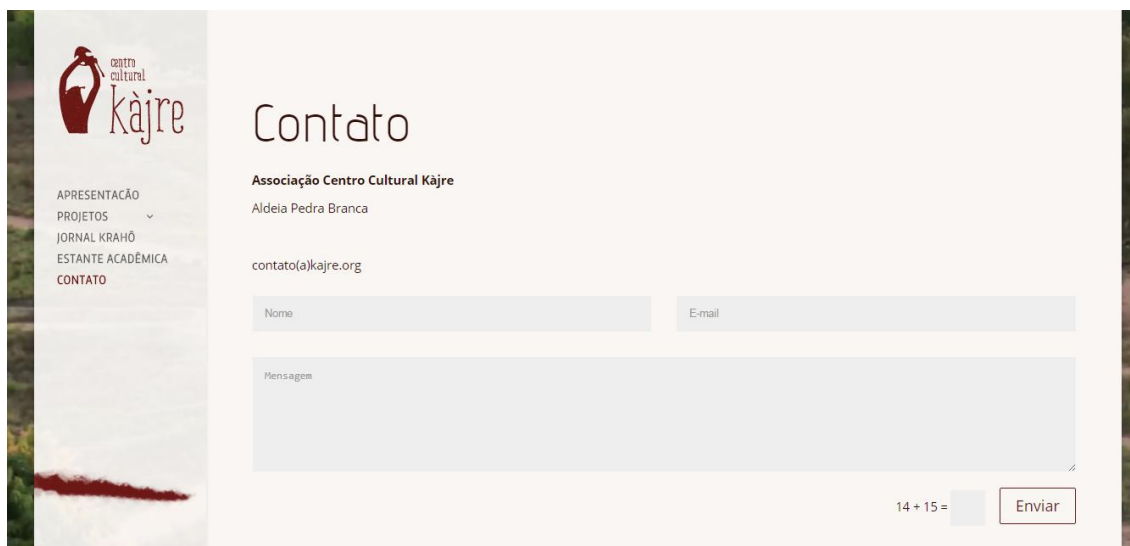
A Estante Acadêmica é o espaço que mais uma vez nos revela o lugar da palavra “nós”, que parte do local não indígena. A seção avança na categoria “cultura” e dá ao leitor a sugestão de conhecer os Krahô por meio da produção científica, abrindo espaço para a publicação de trabalhos enviados pelos navegadores. A página evidencia as assessorias dos *cupẽ* que residem da Pedra Branca, como já foi dito.

Segundo Vitor Aratanha *Jajé*, a sugestão de uma seção só para trabalhos acadêmicos surgiu após o site estar finalizado. Antes os mesmos textos entrariam na seção *Publicações*. “*Percebemos após ver as páginas que não havia sentido juntar, ficaria estranho*” (Vitor Aratanha, Comunicação Pessoal, 2016).

O principal objetivo da *Estante Acadêmica* é expor publicações de “*parceiros, colaboradores e conhecidos Kàjre*”, os *cupẽ* que realizaram pesquisa de campo na aldeia, a maioria *ipantu*. Com a seção, o site contempla todas os indivíduos dessa rede de relações Krahô, indígenas e não indígenas. Um espaço que reflete as próprias relações a comunidade.

Além de pesquisadores que realizaram recentes pesquisas sobre os Krahô, o espaço conta também com texto de etnólogos mais antigos, sendo eles Curt Nimuendajú e Gilberto Azanha. Porém, deixa de fora referências importantes para o estudo científico deste povo como Júlio Cezar Melatti e Manuela Carneiro de Cunha. Como foi citado na análise da seção *Apresentação*, a ausência dos dois autores não foi uma ação predeterminada. Segundo Aratanha, a proposta é ir adicionando outros autores aos poucos como forma de atualização do site, especialmente as pesquisas mais recentes realizadas por “*parceiros, colaboradores e conhecidos da Kàjre*”. Das nove publicações disponíveis na página, quatro foram citadas nesta dissertação.

Contato



The image shows a screenshot of the contact page for the Associação Centro Cultural Kàjre. On the left, there is a vertical navigation menu with the following items: APRESENTAÇÃO, PROJETOS (with a dropdown arrow), JORNAL KRAHÔ, ESTANTE ACADÊMICA, and CONTATO. The main content area is titled 'Contato' and includes the following information: 'Associação Centro Cultural Kàjre', 'Aldeia Pedra Branca', and the email address 'contato(a)kajre.org'. Below this, there is a contact form with three input fields: 'Nome', 'E-mail', and a large 'Mensagem' text area. At the bottom right of the form, there is a CAPTCHA question '14 + 15 =' and an 'Enviar' button.

Figura 41: Print da seção Contato

Esta é a última seção do site *kajre.org*. É nesta página que os internautas farão contato com o Centro Cultural *Kàjre*, possivelmente por meio do assessor técnico Vitor Aratanha ou de Silas Wôôcô, que é hoje o *mêhĩ* que mais lida com o universo on line. O link *Contato* é a única ferramenta interativa do site que permite apenas o envio de e-mails. Também é por ela que serão realizadas as encomendas de artesanatos e as sugestões de publicações para a seção Estante Acadêmica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para os Krahô, é na transmissão do conhecimento que a cultura é aprendida e em muitos casos entendida. Por isso, as considerações que transmito aqui como “finais” são na verdade o início de novas formas de aprendizado e de busca de entendimentos. Reflito nestas considerações sobre o que vi e vivi e o que merece ainda ser investigado. Neste primeiro estágio de formação em pesquisa social, meu primeiro desafio foi encontrar uma estratégia capaz de contemplar a complexidade que envolvia as manifestações culturais Krahô pela Associação Centro Cultural Kàjre, que se dava na Pedra Branca e na Internet, precisamente no site *kajre.org*.

Esta seria a transposição para a interdisciplinaridade, a capacidade de transitar entre diferentes áreas para estudar o objeto proposto. Posso dizer que da Comunicação, trouxe comigo o sentido afinado com um jornalismo investigativo, buscando descrever com detalhes o que cercava o Centro Cultural, seus atores, suas ações, seus projetos. Sob esses projetos, especialmente a produção do *Jornal Krahô*, contemplei minha primeira formação, sem deixar, contudo, de dar voz a quem realmente importa, os Krahô. Foi neste momento que colhi na Antropologia e no estudo etnográfico as referências necessárias para minha investigação.

Em linhas gerais, os resultados deste trabalho sugerem que tanto no processo criativo da produção de artesanatos e do conteúdo do site *kajre.org*, existe um regime de conhecimento e direitos ligado a cada objeto e conteúdo, operando na cultura invisível, que vem sendo trabalhado pelo Centro Cultural Kàjre no campo da “cultura”. Para chegar a esta afirmação, minhas análises mobilizaram diferentes concepções de cultura, destacando no artesanato e no site os discursos que se assemelham a ideia de cultura com aspás (Carneiro da Cunha, 2009), e também a utilização desse conceito pelos indígenas à invenção da cultura proposta por Wagner (2012).

Minha intenção foi mostrar como a “cultura” Krahô é construída pelo atores (*mêhĩ* e *cupê*) envolvidos com o Centro Cultural Kàjre, ou seja, como eles trabalham a própria “diferença”, esclarecendo que os discursos sobre valorização da cultura são na verdade sua objetivação, a “cultura”. Mostrei essa distinção e deixei claro que isso não significa que seus conteúdos também sejam distintos, mas sim o contexto no qual se inserem. Explicando melhor, um mesmo objeto ou manifestação pode ser cultura ou “cultura”, sendo sempre um processo dinâmico.

No primeiro capítulo, situei a pesquisa quanto ao objeto estudado, narrei quem são os Krahô e as atividades realizadas pela Associação Centro Cultural Kàjre. Reproduzi para o leitor a minha própria experiência entre os Krahô esperando, com esta condução, possibilitar uma maior perspectiva sobre a pesquisa realizada.

No segundo capítulo descrevi o maneira como foi criada a gargantilha de tiririca e as diferentes condições prescritas na produção do artesanato. Pretendi mostrar que no surgimento destes novos signos, também surgem uma variedade de novas configurações. A mudança desse contexto, como sugere Carneiro da Cunha (2009), também provoca mudanças profundas quanto ao sentido dos termos. Estas condições estão localizadas "fora da cultura", ou seja, no interior de um conceito de "cultura" . Tais condições não estão baseadas unicamente em um esquema internalizado, mas em contextos de fortalecimento cultural, comércio de artesanato, nas interações na escola, no posto de saúde, na questão do saneamento básico e nas relações que estabelecem com os *ipantu* que vivem na aldeia e fora dela.

Por exemplo, a machadinha *kàjre*, um objeto sensível a cultura e de grande valor histórico para os Krahô e amplamente discutida nessa dissertação, sai do contexto onde é tido como artefato e passa a ser reproduzido como artesanato, também tendo seu simbolismo cultural exibido na logomarca da associação Kàjre e em diversas outras peças gráficas, audiovisuais como no site. Em todas essas situações estamos presente ao ato (re)criação, uma vez que cria-se novos significados a partir de símbolos com significações já (pré)existentes. Representando em um contexto mais amplo a cultura Krahô, a *kàjre* é reapropriada no passado pela Pedra Branca no momento que foi recuperada do Museu da USP, e com esse mesmo discurso passa a representar na verdade a comunidade da Pedra Branca. Essas diferenças são ocultadas quando a associação coloca a *kàjre* como símbolo de uma unidade Krahô. Desde a USP a Pedra Branca demonstra ter se aprofundado, digamos assim, na reflexão da cultura (a “cultura”) e a Associação Kàjre também é resultado desse processo.

No terceiro capítulo, analisei o site *kajre.org* da Associação Centro Cultural Kàjre almejando seus significados e destacando os envolvidos com a sua construção. Retomei alguns pontos soltos nos capítulos anteriores, discuti a cultura e a “cultura” a partir de diferentes interlocutores e dediquei singular atenção ao processo comunicativo proporcionado pela inserção dos Krahô em uma rede global. Neste diagnóstico, expus principalmente os “diferentes níveis em que a noção de “cultura” emerge” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 371) e posso atestar que a objetivação dos aspectos da cultura vivida bem como a declaração do que são esses

conhecimentos próprios indicam o uso emblemático da cultura invisível para a demarcação da diferença.

Ao analisar a produção do *Jornal Krahô*, uma dinâmica recente do *Mêntuwajê Guardiões da Cultura*, percebi o anseio dos indígenas em obter o controle sobre suas falas, expressando nos seus discursos o que querem para si e como desejam ser representados. Suas produções audiovisuais e as matérias jornalísticas criadas pelos próprios jovens, retrata como os indígenas não vislumbram sua cultura e sua identidade étnica como fixa, situando esses debates mais no campo da construção e reformulação, do que algo estático.

Encorajo-me agora a pensar nessa mídia como um papel ativo nos processos de transformação social, pois “as sociedades sempre foram influenciadas mais pela natureza dos media, através dos quais os homens comunicam, do que pelo conteúdo da comunicação” (MCLUHAN, p. 74, 1994). Uma condição ideal para a realização de novas pesquisas com o Centro Cultural Kájre, especialmente com o *Jornal Krahô*. Acompanhar o grupo *mêntuwajê* na atual produção do *Jornal Krahô* seria um interessante estudo sobre como essas produções audiovisuais indígenas são capazes de ecoar as vozes desses sujeitos coletivos, refletindo sobre o conceito de “mídias nativas” enquanto instrumento que permita a esses povos a apropriação do processo comunicativo como elemento favorável a um maior protagonismo e de superação da invisibilidade social, principal causa de ignorância, preconceito e discriminação.

É cada vez mais crescente a atuação de indígenas na criação de conteúdos midiáticos, embora também seja evidente as dificuldades para o acesso adequado aos recursos tecnológicos. Os diversos povos estão se apropriando da virtualidade, especialmente compartilhando protestos e denúncias, como a que vemos nas matérias do *Jornal Krahô*. Acredito que saber transitar no ciberespaço, recriando-se e resignificando-se é uma forma reorientar e planejar seus futuros e de resistir às estratégias baseadas em práticas coloniais, que refletem em situações como de negação de seus direitos, discriminação e violência institucionalizada.

Importante dizer ainda, que os dados colhidos também manifestaram como a aliança entre indígenas e não indígenas ainda é uma importante estratégia política Krahô. Se no passado este acerto garantiu a sobrevivência deste povo, hoje os *cupê ipantus* são peças fundamentais nas ações da comunidade pela afirmação e legitimação cultural. Atuando como assessores técnicos e colaboradores da Associação Centro Cultural Kájre, os *ipantus* são tradutores da cultura *mêhĩ* para o mundo não indígena, e o fazem com um sentido de pertencimento à comunidade muito particular.

Curiosamente, os Krahô incorporaram à sua forma social a habilidade de associar o não indígena aos seus modos de viver. No Brasil muitos dos termos indígenas para designar o não indígena tem entre seus significados o sentido de “inimigo”. No caso dos Krahô, o *cupê* (estrangeiro) pode tornar-se um “amigo formal”, bastando para isso tornar-se um *ipantu*. Por meio do batizado, cria-se um sentimento de pertencer que tem como resultado a ligação desses “aliados” à comunidade.

As atividades fomentadas pela Associação Centro Cultural Kàjre provoca na comunidade da Pedra Branca o desafio de se reinventarem, da aldeia para outras redes, tendo a “cultura” enquanto resultado desse processo de transformação, invenção e criação. Sendo assim, minha última consideração não poderia ser outra: não se deve subestimar o poder que os povos indígenas têm de integrar ‘culturalmente as forças irresistíveis do Sistema Mundial’ (SAHLINS, 1997b, p.64). No surgimento dessa nova “cultura”, a cultura da virtualidade real, o “faz de conta vai se tornando realidade” (CASTELLS, p. 462, 1999).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILA, T. **“Não é do jeito que eles quer, é do jeito que nós quer”**: os Krahô e a biodiversidade. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Brasília: PPGAS/UnB, 2004.
- AZANHA, G. **A forma Timbira: estrutura e resistência**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) São Paulo: PPGAS/FFLCH, USP, 1984.
- AZANHA, G.; LADEIRA, M. E. Diagnóstico socioeconômico e avaliação de impactos nas terras indígenas Krahô, Krikati e Apinajé situadas na área de influência do corredor de transporte multimodal centro-norte. **Centro de Trabalho Indigenista** São Paulo - SP: Disponível em < <http://www.trabalhoindigenista.org.br/papers.asp>>. Acesso em: março de 2007.
- BORGES, J. C. **O retorno da velha senhora: a categoria tempo entre os Krahô**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Brasília: PPGAS/UnB, 2004.
- _____. **Feira Krahô de Sementes Tradicionais. Cosmologia, história e ritual no contexto de um projeto de segurança alimentar**. Tese de Doutorado. Brasília: PPGAS / UnB, 2014.
- BORGES, J. C.; NIEMEYER, F. Cantos, curas e alimentos: reflexões sobre regimes de conhecimento krahô. In: **Revista de Antropologia da USP**, São Paulo, v. 55, n. 1, 2012.
- BRASIL. **Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Contagem Populacional**. Brasília, DF, 29 de fevereiro de 1997: Disponível em: <http://indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena>. Acesso em: maio de 2015.
- _____. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988, 292 p.
- CASTELLS, M. **A sociedade em rede. (A era da informação: economia, sociedade e cultura)**. v. 1. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. **Os mortos e os outros: uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahô**. Editora Hucitec, 1978.
- _____. **Cultura entre Aspas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CANCLINI, N. G. **As Culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. **O trabalho do antropólogo**. 2ª. ed., Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Unesp, 2000.
- COSTA, R. O. **Na trilha dos Timbira: sustentabilidade e territorialidade Krahô**. Tese de Doutorado. Brasília: PPDDS/ UnB, 2013.
- CODINA, L. Ferramenta para Análise Geral de Qualidade em Cibermeios. In: PALACIOS, M. (2011). **Ferramentas para análise de qualidade no Ciberjornalismo**. 1ª ed., Covilhã: Labcom Books, v. 1, pp. 1-305 (2011).
- DANOWSKI, D.; VIVEIROS DE CASTRO, E. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.
- DAMATTA, R. A. **Relativizando: Uma introdução à Antropologia Social**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DERMACHI, A. L. C. Kukràdjà Nhipêjx : **Fazendo Cultura Beleza, Ritual e Políticas da Visualidade entre os Mebêngôkre - Kayapó**. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2014.

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO. **7Graus**, São Paulo - SP, Disponível em: <http://www.dicionarioetimologico.com.br/>. Acesso em: maio de 2015.

GALLOIS, D. T.; CARELLI, V. “Índios eletrônicos”: **uma rede indígena de comunicação**. Sexta-feira, pp. 26-31, 1998.

GALLOIS, D. T. **Desafios e traduções da diferença cultural. Comunicação**. IX Congresso de Antropologia: Barcelona, IX Congrès d’Antropologia FAAEE. Cultura y Política, 2002.

GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. LTC, 1989.

_____. **Nova luz sobre a Antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Obras e Vidas: o antropólogo como autor**. Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

GIRALDIN, O. “Os jovens não querem escutar. Eles só querem ler.” **Revista Ñanduty**, v. 3, 2015.

GOLDMAN, M. O fim da antropologia. **Novos Estudos** - Cebrap, n. 89, pp. 195-211, mar. 2011.

GORDON JÚNIOR, C. **Aspectos da organização social dos Jê: de Nimuendajú a década de 90**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGAS-Museu Nacional, 1996.

LAGROU, E. M. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. Artigo. Rio de Janeiro: PPGAS/UFRJ, 2003. In **Revista Ilha**. Florianópolis, v. 5, n. 2, dezembro de, p.93-113.2003

_____. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Com Arte Editora. Belo Horizonte: 2009.

_____. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, pp. 217-230, jan./jun. 2008.

LARAIA, R. B. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1997.

LEMOS, A. Nova Esfera Conversacional, in Dimas A. Künsch *et al.* **Esfera pública, redes e jornalismo**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2009, pp. 9-30.

LIMA, A. G. M. **Hôxwa: imagens do corpo, do riso e do outro. Uma abordagem dos palhaços cerimoniais Krahô (TO)**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: IFCS/ UFRJ, 2010.

LIMA, A. G. M. **"Brotou batata para mim": Cultivo, gênero e ritual entre os Krahô (TO)**. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2016.

_____. **A miçanga no universo mítico, ritual e cotidiano dos Krahô (TO) no prelo**, 2015.

McLUHAN, M. **Understanding Media – the Extensions of Man**. EUA, MIT Press, 1994

MELATTI, J. C. **Índios e criadores: a situação dos Krahô na área pastoril do Tocantins**. Monografias do I.C.S. vol. Rio de Janeiro: Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1967, 165p.

- _____. **O sistema social Krahô. Tese de doutorado.** São Paulo: USP, 1970.
- _____. Nominadores e Genitores: um aspecto do dualismo Krahô. **Verhandlungen des XXXVIII**, v. 3, agosto, 1968, p. 347-353, 1971.
- _____. **Ritos de uma tribo Timbira.** São Paulo: Ática, 363p. 1978
- _____. Questões sobre a identidade Krahô. In: **Anuário Antropológico**, n. 82. Fortaleza; Rio de Janeiro: Edições UFC; Tempo Brasileiro: 1984.
- MELO, J. H. T. de L. **Kàjre: a vida social de uma machadinha krahô.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Natal: PPGAS/UFRN, 2010.
- NASCIMENTO, L. A. S. DO. Wyty-Cate: associativismo, representação e faccionalismo político entre os povos Timbira. **Caderno Pós-Ciências Sociais**, v. 2, pp. 109-121, 2005.
- OLIVEIRA, R. C. **O trabalho do antropólogo.** 2ª ed. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Unesp, 2000.
- PECHINCHA, T. S. **Teoria na cabeça versus teoria no papel: reflexões sobre conhecimento, oralidade e escrita na escola krahô.** **Tellus**, v. 20, pp. 189-213, 2011.
- PEREIRA, E. da S. **Mídias Nativas: a comunicação audiovisual indígena - o caso do projeto Vídeo Nas Aldeias.** **Ciberlegenda**, pp. 61-72, 2010.
- PEREIRA, E. Ciborgues indigen@s. br: entre a atuação nativa no ciberespaço e as (re)elaborações étnicas indígenas digitais. **II Simpósio Nacional da Abciber**, 2008.
- PIZA, S. de O.; PANSARELLI, D. Sobre a descolonização do conhecimento - a invenção de outras epistemologias. **Estudos de Religião**, v. 26, pp. 25-35, 2012.
- SAHLINS, M. O “Pessimismo Sentimental” e a Experiência Etnográfica: Por que a Cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I). **Mana**, v. 3, n. 1, pp. 41-73, 1997a.
- SAHLINS, M. O “Pessimismo Sentimental” e a Experiência Etnográfica: Por que a Cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte II). **Mana**, v. 3, n. 2, pp. 103-150, 1997b.
- SEGATA, Jean. Entre Sujeitos: o ciberespaço e a ANT. **II Simpósio Abciber.** São Paulo, 2008.
- SOARES, L. R. R. **Amji kîn e pjê cunã: cosmologia e meio ambiente para os Ràmkkòkamekrá/Canela.** Dissertação de Mestrado. Tocantins: PPGCIAMB/UFT, 2010.
- TAVARES, J. B. **Ciberinformações nativas: uma análise da circulação da informação dos cibermeios de autoria de povos indígenas residentes no território brasileiro (2005-2012).** Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.
- VELTHEM, L. H. VAN. Os “originais” e os “importados”: referências sobre a apreensão wayana dos bens materiais. **Indiana**, v. 27, n. 1972, pp. 141-159, 2010a.
- _____. **Artes indígenas: Notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos.** Textos escolhidos de cultura e arte populares, v. 7, pp. 19-29, 2010b.
- VIRILIO, P. **A arte do motor.** São Paulo: Estação liberdade, 1996.
- WAGNER, R. **A invenção da cultura.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

