

# ADJURONÁ: PERCURSOS SIMBÓLICOS DA TROMPA KARAJÁ

Pedro Paulo Salles  
ppsalles@usp.br  
USP

## **Resumo**

A presente pesquisa busca estabelecer o percurso etnográfico de um instrumento musical dos índios Karajá Iny da Ilha do Bananal, no Tocantins, uma trompa transversal relatada e descrita por um reduzido número de exploradores, viajantes e pesquisadores desde o século dezoito até inícios do século vinte, e desvendar suas conexões simbólicas com a cultura desta etnia. O projeto envolve pesquisa historiográfica, iconográfica e pesquisa de campo nas aldeias indígenas Karajá e em museus do Brasil e da Alemanha, onde se encontra preservado esse instrumento atualmente em desuso. O fato ter sido este um dos poucos instrumentos sonoros dessa etnia aumenta a certeza de que uma pesquisa historiográfica e etnográfica tem importância cultural e justifica o esforço de investigação.

## **Palavras-chave:**

música indígena brasileira, índios Karajá, instrumentos musicais

## **Abstract:**

The present research looks for traces of the ethnographic course of a musical instrument of the Karajá (Iny) Indians from *Ilha do Bananal* (Tocantins state - Brazil), a traverse horn reported and described by a reduced number of explorers, travelers and investigators from the eighteenth century up to beginnings of the twentieth century, and discover their symbolic connections with the culture of this tribe. The project request historiographical and iconographical research, besides field research in the indigenous villages and in ethnology museums of Brazil and Germany, where one find preserved this instrument, currently into disuse. The fact of having been one of the few resonant instruments of this ethnic group increases the certainty that its ethnographic research has cultural importance and justifies the effort of investigation.

## **Key words:**

brazilian indigenous music, Karajá Indians, musical instruments

## Introdução

A presente pesquisa visa à historiografia e etnografia de um instrumento sonoro atualmente em desuso nas sociedades Karajá (Iny) da Ilha do Bananal, no Tocantins, reconstruindo seus percursos simbólicos através de documentos historiográficos e de entrevistas com os Karajá. A adjuroná, também identificada como *buzina* (Fonseca, 1867), *adjurane* (Ehrenreich, 1891), *adžiuraně* (Ehrenreich, 1894) e *(h)ă(n)djūlōná* (Krause, 1911), é um instrumento de sopro transversal, da família dos trompetes.

O elemento deflagrador dessa pesquisa foi uma fotografia presente em livro de Manuela Carneiro da Cunha (1992, p.238). Nele, não há referências à foto a não ser a legenda “índio Karajá, fotografado c.1900” (fig.1), mas foi possível identificar como um tipo de trombeta, o objeto que porta em sua mão. Como não tivesse ouvido falar de tal instrumento entre os Karajá, tratei de iniciar um processo de investigação.



Figura 1

Ao consultar especialistas em cultura material Karajá, descobri que nunca haviam visto esse instrumento ou sequer ouvido falar dele, e que provavelmente nem faria parte da cultura daquele povo. Porém, recorrendo às fontes historiográficas mais antigas, encontrei-o descrito e desenhado no livro *In den Wildnissen Brasiliens*, de 1911, de Fritz Krause, e depois em trabalhos anteriores (Paul Ehrenreich, 1891) e posteriores

(Wilhelm Kissenberth, 1912). O exemplar coletado por Krause (fig. 2 e 3), que se encontra ainda hoje no Völkerkunde Museum Leipzig, na Alemanha, apresenta morfologia e estética semelhantes ao coletado por Ehrenreich, mas difere daquelas da foto no livro de Cunha. Embora estruturalmente seja o mesmo instrumento — uma trompa transversal de bambu e cabaça—, os adornos de trançado e as proporções da trompa da foto poderiam nos levar a considerar influências de outras etnias (Kayapó ou Borôro), com as quais os Karajá estabeleciam trocas, tanto pacíficas quanto bélicas.

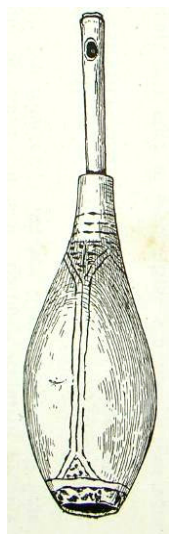


Figura 2



Figura 3

O segundo passo foi consultar os próprios Karajá, quando o ancião Hureari, da aldeia Santa Isabel, em depoimento pessoal, confirmou a existência da trompa, assim como seu atual estado de desuso. Disse-me chamar *aduroná*, a trompa, dizendo que seu tio a tocava, e imitou seu som em *bocca chiusa*<sup>1</sup>, “— Mmm.... mmm...!””, lembrando perfeitamente o som de uma trompa e vagamente o ritmo descrito por Krause (1942, vol.88, p.187).

A partir dessas primeiras descobertas e questões, estabeleceu-se uma estratégia metodológica da qual este artigo representaria apenas uma parcela: pesquisa historiográfica; análise dos adornos gráficos de exemplares dos instrumentos a fim de determinar traços Karajá e seus simbolismos; verificar se há memória desse instrumento entre os Karajá e a razão de seu desuso; delinear possíveis contextos de sua utilização e seus papéis simbólicos e cosmológicos através da historiografia e da realização de uma etnografia do instrumento em aldeias Karajá; documentar exemplares da *aduroná*

<sup>1</sup> Modo de se cantar com a boca fechada.

presentes em acervos de museus etnográficos do Brasil e da Europa, realizando ali também levantamentos de outras fontes museológicas (diários de viagem, cilindros de gravação, fotografias de campo, desenhos de campo), construir réplicas dos modelos de *adjuroná* encontrados, mostrá-las aos Karajá documentando suas reações e comentários; desenvolver, enfim, a etnografia do instrumento, estabelecendo conexões entre sua origem, seus usos, seu possível desaparecimento. Com isso, pretende-se lançar luz à importância das sonoridades indígenas como integradas aos elementos simbólicos constituem que a identidade de um povo, em sua dinâmica que envolve tradição e transformação.

### **As trompas Jê**

As trompas de bambu (*Bambusa vulgaris*) e cabaça (*Lagenaria vulgaris*) são emblemáticas das culturas Macro-Jê, principalmente dos povos Timbira. Distribuem-se pelo território brasileiro com variações morfológicas, técnicas e estéticas, tanto em seus adornos como em seus toques. Diferenciam-se também por seus usos rituais e pelos simbolismos inerentes às diferentes etnias e contextos cosmológicos, estéticos e mesmo políticos. Embora sejam mais frequentes nas culturas Macro-Jê, trompas com morfologias semelhantes também ocorrem em outras culturas, como a Tupi (Tapirapé, Tupinambá etc.) e a Arawak (Paresi, Enauenê etc.), embora em menor número.

Apesar do empenho inicial em classificá-la organologicamente, considero esse como um detalhe de menor importância nesse momento, diante das questões mais complexas relativas ao seu uso pelos Karajá, às suas sonoridades e aos simbolismos inerentes, que implicam em elementos em que interferem os campos da antropologia, da cosmologia, da sociologia, da arqueologia e da estética. Mas é de vivo interesse compreendermos a organologia nativa deste instrumento.

O fato de haver encontrado esse mesmo termo para designar tanto um apito de folha (*Blattpfeife* - Krause, 1911, p.317) quanto a harmônica de boca dos brancos (Krause, 1911, p.445), e também *adûronna* para designar *assobiar* ou *apitar* (Sekelj, 1948, p. 109) gerou algumas dúvidas. Considere-se daí a hipótese de que, para os Karajá, o termo *adjuroná* possa designar todo e qualquer instrumento de sopro. Também instiga nossa imaginação o fato de que no vocabulário Karajá encontramos o termo *adjuro* para designar *cantar* (Castelnau, 1851, p. 260 e Magalhães, 1863, p.258) e *ădjũă* (ou *ădjũwă* ♀) e para designar *risada* (Krause, 1911, p.451). Sendo a partícula

“*na*” um nominativo ou um complemento determinativo na língua Karajá, considere-se também a hipótese, que pretendemos verificar em campo, de que *ădjūrōná* signifique literalmente “o que canta”, “o que tem voz” ou “aquele que assobia”.

## Historiografia

Na historiografia sobre os Karajá, os relatos mais antigos sobre o uso de trompas remontam ao século XVIII, na carta do alferes José Pinto da Fonseca, da Companhia de Dragões, ao general de Goiazes, escrita em 2 de agosto de 1775 e publicada em 1867.

O alferes Fonseca também comenta o apreço dos Karajá para com a música:

É esta nação muita amiga de música, e indo todos os dias os nossos instrumentos á coroa [banco de areia], ao som d’estes nem se lembravam de comer nem de dormir, não querendo perder a ocasião de ouvir a nossa gente tocar e dansar, sendo para elles tudo de grande admiração. (Fonseca, 1867, p.382)

No trecho em que descreve o uso das trompas, chamadas pelos portugueses pelo nome de *bozinas*<sup>2</sup>, o alferes Fonseca conta que estavam junto aos Karajá no banco de areia (coroa) à espera da visita amistosa nação dos Javaé, seus irmãos de língua. Quando estes chegam em canoas, ricamente adornados e em grande comitiva diplomática, fazem soar suas trompas e seus gritos rituais, sendo respondidos da mesma forma pelos Karajá. O narrador, que antes havia sido alertado por um chefe Karajá para que não temesse aos Javaé, aflige-se com o som das trompas adjuroná:

(...) e sabendo de sua vinda o maioral dos *Carajás* teve a política de vir advertir-me que estava a chegar áquela coroa a nação dos *Javaés*, e que não tivesse eu medo do que viesse praticar com elles, que eram cortejos a seu uso costumado: respondi que podiam fazer o que quizessem, que os portuguezes não sabiam ter medo. No outro dia avistámos grande quantidade de canôas em que vinham os da dita nação, todos enfeitados com os seus penachos nas cabeças, e lanças nas mãos, igualmente adornadas de pennas, que faziam uma bella vista, tocando suas desagradáveis bozinas, acompanhadas de insoffríveis gritos. Os *Carajás* lhes respondiam da corôa da mesma sorte, mandando logo uma canôa recebê-los no meio do rio (Fonseca, 1867, p.384)

---

<sup>2</sup> Bozina ou buzina vem do italiano *buccina*, um tipo de trompa ou trombeta, mas, antes, do grego *buka*, ou som vocal, mesma raiz da palavra *bucca*, ou boca. Até hoje, é comum os próprios indígenas chamarem a essas trombetas de *buzina* quando se referem a elas em português. Parece não ser o caso dos Karajá, talvez em razão do desuso do instrumento desde meados da década de sessenta.

Ao desembarque segue-se de imediato um ritual de lutas entre as duas nações, que ritualizam a relação anfitrião-visitante, Karajá e Javaé. Não há como deixar de remeter essas lutas àquelas relatadas por Hureari, ancião Karajá de Santa Isabel, em depoimento pessoal a este pesquisador, nas quais a trompa teria, segundo ele, uma função ritual, assim como em momentos chave da festa de Aruanã. Se considerarmos que Hureari, contando em 2001 com cerca de 80 anos de idade, ainda se recordava da trompa, de seu som e de seus usos, podemos supor que, até meados da década de 60, pelo menos, a *adjuroná* ainda estava em uso e ainda fazia parte das lutas rituais, também descritas por Coudreau (1897, p.187) (fig.4). Mas sigamos Fonseca no trecho em que relata as lutas:

(...) n'este tempo se meteram os *Carajás* em batalha pegando nas suas armas; o maioral se pôz na frente com uma grande lança na mão: desembarcando os *Javaés* se meteram também em batalha na frente dos *Carajás*, avançando e recuando tres vezes, um batalhão contra o outro, tudo acompanhado de grandes gritos, e fechando todo o campo um círculo, no meio d'este se cumprimentarão os maioraes; e sahiu um soldado de uma e de outra nação a pegar luta. Presidindo allí os dois maioraes, animando cada um o seu: a nação que vencia era applaudida com tres grandes gritos e sahindo os dois competidores para fora do circulo, iam formar uma linha em grande distancia, para que, acabadas as lutas, corresse parellhas, correspondendo a tudo com grandes gritos e toques de bozinas; (Fonseca, 1867, pp. 384-385)

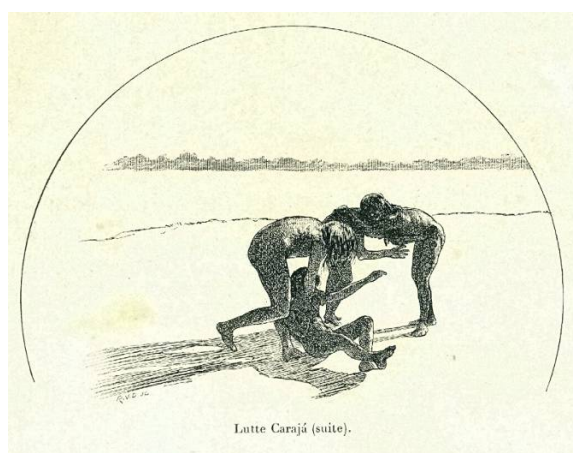


Figura 4 (in Coudreau)

Ao que parece, as trompas tinham nessas lutas rituais o papel de inflamar a bravura dos combatentes. A bravura de uns se esvaía com as trompas adversárias, enquanto que, ao mesmo tempo, se inflamava com as dos seus. Dessa maneira, uma segunda batalha se sobrepunha à primeira, mas no plano das vibrações sonoras e simbolismos implicados nessas vibrações. As trompas, como invólucros (*tyky*) desses mundos simbólicos são, elas mesmas, corpos antropomorfizados pelas tatuagens e adornos típicos das bonecas e corpos Karajá, como veremos adiante.

Esse embate entre medo e bravura, ambas as cargas simbólicas das trompas (suas agências), também se verifica no trecho que se segue no relato de Fonseca, quando fala do temor que os Karajá cultivavam da nação dos Xavante quando suas roças estavam fartas em tempo de seca, “pois o *Chavante* no tempo de secca costumava passar o rio a nado, e iam [sic.] arrancar-se nas roças, bastando para fazer fugir aos *Carajás* o tocarem as suas bozinas:” (Fonseca, 1867, p.385).

Nos relatos de Ehrenreich, há uma breve descrição do instrumento, que chama de *trompete* (no original em alemão), trombeta (na tradução de Schaden) e, na língua Karajá, *adjurane* (1948, vol.II, p. 55). Já nos relatos de Fritz Krause, a trompa é descrita em sua forma, sua sonoridade e seus materiais de manufatura, e brevemente contextualizada na cultura. Na viagem que empreendeu ao Araguaia entre os anos de 1908 e 1909, Krause situa a trompa entre os poucos instrumentos musicais que encontrara entre os Karajá (1911, p.315). Depois, chama as adjuroná de *Taquaraföten mit Kürbisresonanz*, (flautas de taquara com ressonador de cabaça)<sup>3</sup>. Sobre essas cabaças de ressonância, diz que “são geralmente enfeitadas a fogo”. A seguir, descreve seu som e seu toque:

Com essas trombetas produzem sons abafados, que se ouvem a grandes distâncias. Alternando sons compridos com outros curtos, e sons produzidos por sopro com outros que se formam aspirando o ar, os índios produzem seqüências de sons com que, nas viagens em canoas, anunciam sua chegada às aldeias. Todavia não se parece ter formado ainda uma linguagem de sinais propriamente dita. (Krause, 1942, vol. 88: 187)

Na mesma página, Krause usa o termo *trompa* quando se refere a uma pequena trompa de cabaça ôca, *horn aus kürbisschale* (1911, p.315), que Schaden traduz como “*buzina* de porongo<sup>4</sup>” (Krause, 1942, vol.88, p.87). Já comentamos essa designação dos trompetes e trompas indígenas como *buzinas*, e, ao que parece, o próprio Schaden se revelou impregnado dessa terminologia, embora em outros momentos use *trombeta*. Krause diz que essa trompa seria provavelmente tocada por ocasião da dança de máscaras, o que condiz com o relato de Hureari, nosso primeiro informante Karajá, inclusive quanto ao fato também relatado pelo etnólogo alemão de que “não era lícito tocar o instrumento em presença de mulheres” (1942, vol. 88, p.187). Hureari confirma que era somente para uso dos rapazes. Tal proibição é tabu recorrente em diversas etnias,

---

<sup>3</sup> Provavelmente Krause comete aqui um equívoco ao chamá-la de flauta de taquara.

<sup>4</sup> Porongo é uma das designações de *cabaça* em língua portuguesa no território brasileiro. Também encontramos porunga, purunga e abóbora.

e se aplica normalmente a instrumentos de sopro – como as trompas de *Jurupari* dos Tukano, as *buburé* dos Tikuna e as flautas de *Jakui* do Xingu – e está sempre associada a uma origem mitológica desses instrumentos, em que uma divindade ancestral ou herói cultural regula seu uso ritual. No caso da *adjuroná*, há uma referência a ela no Mito do Mutum (*Crax fasciolata*), que Krause conta parcialmente num anexo, que aliás não foi contemplado na tradução de Egon Schaden. Segue minha tradução, destacando-se a presença do deus *Kěnanšiwé* (mesma designação do eco), uma espécie de herói civilizador sem caráter, tal como Macunaíma, que vivia entre os Karajá antigos:

O deus *Kěnanšiwé*, quando ainda era um rapaz, vivia em casa com sua avó. Caiu uma chuvarada; e o mutum (*kurití*) entrou na cabana todo molhado. O rapaz agarrou o mutum, jogou-o pela porta afora e disse: Você não tem nada que fazer aqui.

No outro dia, a avó foi à floresta catar lenha. *Kěnanšiwé* pintou de preto a cara e o corpo com carvão, foi atrás dela, arrancou-lhe a tanga de entrecasca, violentou-a e correu depressa para casa.

A avó chegou em casa e contou o que lhe acontecera. *Kěnanšiwé* disse que ia castigar o malfeitor. Foi para a floresta, feriu a si mesmo com uma flecha em todos os dedos, voltou e mostrou as feridas à avó. Esta se sentou e lamentou em altos brados.

O mutum, que tinha visto tudo na floresta, chegou, fez mm mm e começou a contar à avó o que se passara. *Kěnanšiwé* pegou o trompete e tocou para que a avó não pudesse escutar o mutum. Ao soar do trompete, porém, um grupo de jovens da aldeia foi até lá, tirou o trompete das mãos dele e deu-lhe uma surra por causa de sua malvadeza relatada pelo mutum. (Krause, 1911, p.481)

Não pudemos encontrar até agora explicações maiores sobre a relação entre o deus *Kěnanšiwé* e sua trompa Karajá ou o que poderia ter originado o tabu de gênero. De qualquer modo, sabendo que, segundo a mitologia, teria sido ele quem legou aos Karajá atividades e objetos civilizadores, tais como arcos, flechas, bordunas, a caça, o cultivo da roça, etc., é possível que o uso da trombeta fosse também um desses dons culturais. Além disso, se considerarmos o som da *adjuroná* como a voz de um deus dissimulador, tanto mais poderoso seu uso bélico e sua sonoridade, que se dá no âmbito das relações de poder.

### **Os grafismos da *adjruoná* e suas possíveis significações**

O grafismo presente no trançado que adorna a trompa mostrada na foto do livro de Manuela Carneiro deixa entrever o ziguezague contínuo presente nas tatuagens, nas



bonecas de cerâmica (*licocó* ou *litxokó*) e em outros objetos Karajá, como os bancos rituais, vasos cerâmicos e os trançados de lanças e bordunas, como os que vemos abaixo (fig. 5 e 6). Portanto, embora seja comum a muitas etnias, é marcante na estética Karajá.



Figura 5 (Krause, 1911, p.272)



Figura 6 (Krause, 1911, p.272)

Nova descoberta se deu na visita ao Museu Nacional do Rio de Janeiro, quando encontramos duas trompas Karajá resguardadas no acervo. Nelas, pode-se ver o mesmo tipo de adorno e de padrão gráfico daquela da foto, ou seja, o trançado de talos de taquarinha (mais claros) com a casca do cipó imbé (mais escuro), quase sempre em ziguezague contínuo. Essas trompas estão hoje sem as cabaças de ressonância (fig.7), provavelmente devoradas pelos carunchos insaciáveis que, via de regra, atacam essa leguminosa. Mas pode-se perceber claramente, no lado oposto ao bocal, o encaixe rebaixado, ainda com restos de resina preta de cera de abelha — o epóxi indígena usado para colagem e vedação —, assim como alguns fios de algodão, sem dúvida para o ajuste do encaixe com a caixa de ressonância de cabaça, ora perdida (fig.8).



Figura 7 (MN - foto do A.)



Figura 8 (MN - foto do A.)

Fios de algodão torcidos em alguns momentos e trançados em outros dão o arremate ao trançado, formando também uma alça com a qual provavelmente penduravam as trompas n'alguma viga do interior das casas (*hetô*), ou da Casa das Máscaras (*Aruanã hetô*) ou ainda nas costas (*wabrã*), quando levadas em viagens de canoa ou a pé.

O padrão em ziguezague regular e contínuo seria, segundo Ehrenreich, a representação da cascavel (1948, vol.II, p.56).

Quanto à outra trompa, aquela coletada por Krause e que habita hoje o Museu de Etnologia de Leipzig, seu padrão gráfico parece estar associado a um semema losangular, que acredito seja a célula *mater*, a unidade mínima de significação de diversas variantes, ora formando padrões *hãru*, ora *raradié*,

O *hãru*, disseram-me os informantes Tuilá, Lukukui, Beyalari, Iwráru e Wékókia Karajá, representa o peixinho pacu, ou mais exatamente o que eles chamam de pacuzinho ou “pacu ferrado”. Tem a forma de um losango negro, a partir do qual vários padrões se desenvolvem. O *raradié*, representa um tipo de urubu, identificado por Fénélon Costa como *urubu miranga* ou *toso*, um outro pássaro (Costa, 1978, p.119), mas que verificamos ser o *urubu de cabeça vermelha*. Embora haja outras variações deste mesmo padrão, iremos nos ater à análise de oito delas (figs. 9 a 20), suficientes para nosso propósito, destacando a informação de que a tatuagem em questão foi identificada pelos Karajá como sendo uma das variantes do padrão *raradié* e que se trata de uma tatuagem de uso exclusivo feminino, como se verifica pelas imagens das bonecas de cerâmica.

Como *raradié* em estágio I, vemos o losango puro, na tatuagem desta boneca, que encontramos no Museu Etnológico Dahlem, em Berlim (fig. 9):



Figura 9 (MED-Berlim)

Como *raradié* em estágio II, analisemos esse pratinho Karajá feito por Lukukui, que apresenta o padrão sem grandes desenvolvimentos, a não ser linhas retas que se entrecruzam atravessando o padrão, margeadas depois por linhas curvas em preto e vermelho que acompanham e dão sustentação ao padrão e ao mesmo tempo acentuam o losango central (fig.10). O mesmo vemos na boneca Karajá do Museu Nacional, desenhado na lateral de suas coxas, acrescentando ao fundo tintura de argila alaranjada (fig.11).

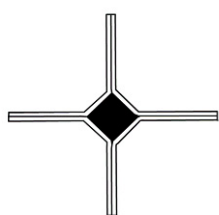


Figura 10 (Acervo do Autor)



Figura 11 (MN- RJ)

O *raradié* em estágio III, vemos nesta boneca ornamentada com colar, brincos e tanga (fig. 12). Configura-se como uma cruz de malta (identificada por alguns Karajá como sendo a matriz do padrão *raradié*). Aqui, o losango centralizado se expande por meio de duas retas cruzadas, cujas extremidades apresentam meio losango, formando triângulos. Parece que quando o losango se localiza em algum ponto terminal ou limítrofe do desenho, ocorre uma oclusão, que o transforma em triângulo:

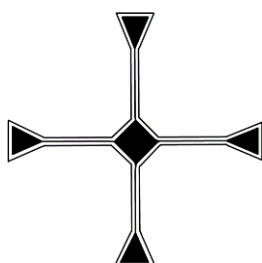


Figura 12 (Acervo Casa do Amazonas)

Em estágio IV, o *raradié* tem uma de suas extremidades cortada, excluindo um dos triângulos (fig. 13):

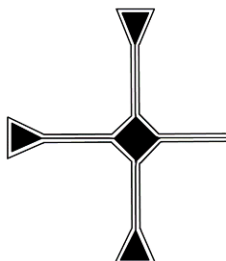


Figura 13 (Acervo do autor)

O *raradié* em estágio V, apresenta, por sua vez, duas extremidades cortadas (fig. 14), como se pode ver nessa boneca que representa uma mulher grávida:

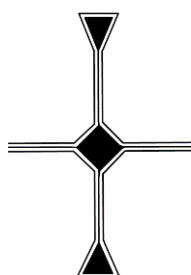


Figura 14 (Acervo do Autor)

No *raradié* VI, o motivo central desaparece, assim como a linha horizontal, liberando a vertical para se expandir até suas terminações em meio losango, em que se considere a informação de Fénelon Costa de que este padrão seria o *raradié III* (Costa, 1978, p.119). Para nós, este é o padrão gráfico da trombeta coletada e desenhada por Krause, uma linha vertical com as terminações em meio losango, como nas duas bonecas que vemos abaixo, além da própria trompa Karajá (figs. 15, 16 e 17):

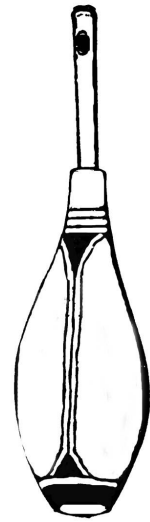


Figura 15 (Acervo do A.)

Figura 16 (MED-Berlim)

Figura 17 (Ādjūrōná)

Nos dois exemplos seguintes (figs. 12 a 14), a célula losangular, estendida em contínua repetição, desdobra-se ao longo das superfícies, criando um padrão mais movimentado e complexo, que os Karajá identificam como *hãru*, o peixinho *pacu ferrado*, que vemos abaixo na panela de cerâmica (fig. 18) e depois, em posição vertical, no dorso da menina e da boneca (figs.19 e 20):

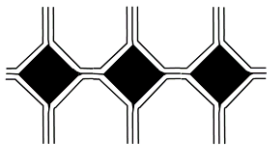


Figura 18 (Acervo MAE)



Figura 19 (Acervo ISA)



Figura 20 (Acervo Iandé)



Há uma série de outras variantes destes padrões gráficos, também presentes nas bonecas e tatuagens Karajá, que deixaremos para um outro trabalho.

Com relação aos outros aspectos gráficos da trompa, verificam-se ainda uma faixa preta próxima à boca da cabaça e três linhas na extremidade proximal onde se localiza o encaixe com a taquara (fig.20). A faixa preta que circunda a boca distal da cabaça pode ser associada ao padrão *mnálubú*, literalmente “joelho preto” ou “pedra preta”, constituindo-se em uma faixa preta sobre os joelhos. As três listras que circundam a extremidade proximal da cabaça, rente ao encaixe com o tubo de taquara, estaria associada ao *itiwekró*, tatuagem de três ou quatro linhas presentes nas canelas e nos calcanhares, logo abaixo da faixa preta (figs. 19, 20 e 21).



Figura 19 (acervo ISA)



Figura 20 (foto do A.)

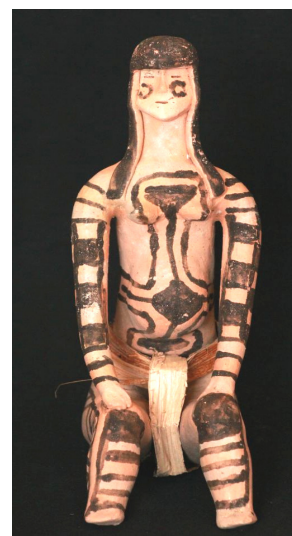


Figura 21 (Acervo do A.)

### Considerações finais

Assim, diante desse quadro gráfico, podemos afirmar que a trompa carrega uma tatuagem Karajá completa. Embora essa tatuagem confira aos Karajá características zoomórficas — de cobra, de peixe e de urubu — os mesmos grafismos feitos a trançado e a fogo na *adjuroná* dão a ela características antropomórficas de um corpo Karajá tatuado, transformando-a num ser cuja voz transmite agências diversas, dependendo do contexto de seu uso: a chegada, a visita, a dança de *Aruanã*, a luta ritual, a guerra, dando a quem a toca o poder de impingir ao outro uma série de *ethos*, como alegria, temor,

ódio, bravura, poder e respeito. Assim, a tatuagem a fogo e o adorno de trançado fazem desse instrumento um ser que emite vozes de poder.

O fato de que, dentre as quase duas mil cerâmicas analisadas, aquelas que traziam alguma variação dos padrões gráficos *hãru* e *raradjie* eram, invariavelmente, femininas (e raramente sobrenaturais), nos leva a indagar porque um instrumento de uso exclusivo masculino carrega uma tatuagem exclusivamente feminina.

Os Karajá, segundo seu mito de origem, viviam em um mundo de fartura e vida eterna sob as águas do Araguaia; mas, seduzidos pelos sons da saracura, saem por um buraco na tona d'água para conhecê-la e passam a habitar o mundo terreno e perecível. Terra à vista? Não, aos ouvidos. Hoje, aparentemente em desuso e talvez definitivamente extinto, o som da *adjuroná* talvez não saia mais do furo da cabaça para o mundo dos sons que se extinguem, dos sons do mundo terreno que os Karajá das profundezas decidiram habitar. Ao invés disso, talvez retorne para o plano aquático dos sons de infinita vibração, onde ainda vive a parcialidade Karajá que permaneceu submersa, os Aruanãs.

### **Referências Bibliográficas**

CASTELNAU, Francis de. **Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud**. Vol. XII. Paris: P. Bertrand, 1851

COSTA, Maria Heloisa Fénelon. **A Arte e o Artista Karajá**. Brasília: FUNAI, 1978.

COUDREAU, Henri. **Voyage au Xingu**. Paris: A. Lahure, 1897.

CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

EHRENREICH, Paul. “**Materialien zur Sprachenkunde Brasiliens: I. Die Sprache der Caraya (Goyaz)**”. Zeitschrift für Ethnologie, 26.20-37, 49-60, 1894.

\_\_\_\_\_. **Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens**. Berlin: W. Spemann, 1891.

\_\_\_\_\_. “**Contribuições para a Etnologia do Brasil**”, Revista do Museu Paulista, Nova Série vol. II, 1948. pp. 7-136 (tradução: Egon Schaden; introdução e notas: Herbert Baldus).

FONSECA, José Pinto da. “**Carta que o alferes José Pinto da Fonseca escreveu ao Exmo. General de Goyazes, dando-lhe conta do Descobrimento de Duas Nações de índios, dirigida do sítio onde portou.**” Revista Trimestral de Historia e Geographia ou

Jornal do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro. Tomo VIII, Rio de Janeiro: Typographia de João Ignácio da Silva, 1867.

KISSENBERTH, Wilhelm. **Zeitschrift für Ethnologie**. Berlin: Behrend & Co., 1912.

KRAUSE, Fritz. **In den Wildnissen Brasiliens**. Leipzig: Voigtlanders Verlag, 1911.

\_\_\_\_\_. **“Nos Sertões do Brasil”**. Revista do Arquivo Municipal, LXVI-XLV. São Paulo: Arquivo Municipal, 1940– 44.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. **Viagem ao Rio Araguaya**. Goiás: Typographia Provincial, 1863.

SEKELJ, Tibor. **“Excursión a los indios del Araguaia (Brasil)”**. Runa: Archivo para las Ciencias del Hombre, vol.I, pp.97-110. Buenos Aires: Instituto de Ciencias Antropológicas, 1948.

STAATLICHES Museum für Völkerkunde Dresden. **Indianer brasiliens: ausstellung des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden zum 100 geburtstag des jenenser indianerforschers Curt Unckel-Nimuendaju: 1983/1984**. Dresden: Staatliches Museums für Völkerkunde Dresden, 1983.



Obra selecionada pela Bolsa Funarte de Produção Crítica em Culturas Populares e Tradicionais como “Percursos simbólicos da trompa Karajá: pesquisa etnográfica de um instrumento em desuso”.