

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
INSTITUTO GOIANO DE PRÉ-HISTÓRIA E ANTROPOLOGIA**

Luana Alves de Jesus Silva

**TRAJETÓRIA DAS BONECAS RITXÒKÒ KARAJÁ: CULTURA
MATERIAL NO MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL DO INSTITUTO DO
TRÓPICO SUBÚMIDO – ITS/PUC GOIÁS**

Goiânia

2021

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES**

Luana Alves de Jesus Silva

**TRAJETÓRIA DAS BONECAS RITXÒKÒ KARAJÁ: CULTURA
MATERIAL NO MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL DO INSTITUTO DO
TRÓPICO SUBÚMIDO – ITS/PUC GOIÁS**

Monografia apresentada à Escola de Formação de Professores e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como parte dos requisitos para a obtenção do título de graduando em arqueologia.

Orientadora: Professora Ma. Ludimília Justino de Melo Vaz

Goiânia

2021

REFERÊNCIA DA OBRA

SILVA, Luana Alves de Jesus. Trajetória das bonecas ritxòkò Karajá: cultura material no Museu de História Natural do Instituto do Trópico Subúmido – ITS/PUC Goiás. Monografia (Graduação em Arqueologia), Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2021. 62 pp.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Ma. Ludimília Justino de Melo Vaz

Escola de Formação de Professores e Humanidades
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Examinadora: Prof.^a

Profa. Ma. Leila Miguel Fraga

Escola de Formação de Professores e Humanidades
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Examinadora: Prof.^a

Profa. Dra. Nicali Bleyer Ferreira dos Santos

Escola de Formação de Professores e Humanidades
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Data de Aprovação:

13/12/2021

AGRADECIMENTOS

Dedico esse trabalho aos meus pais e irmãos que sempre estiveram presentes ajudando e apoiando todas as minhas escolhas. A minha querida professora e orientadora Ma. Ludimília Justino de Melo Vaz, a cada dia que passava eu tinha mais certeza que tinha escolhido a pessoa certa para me orientar nesse trabalho, sempre tão carinhosa e atenciosa, me deu todo o apoio e suporte que precisei, serei sempre grata por ter aceitado o convite de me orientar nesta pesquisa, sem dúvidas uma pessoa que marcou muito a minha vida.

A todos professores que contribuíram com meu crescimento, dando o seu melhor e transferindo seus conhecimentos. Aos amigos e colegas com os quais convivi nesses últimos anos, passamos momentos incríveis juntos, em especial a Austra Carolina, Erica Souza, Fabiana Belém, Fernanda Lopez e Marciel Avelar, que sempre me incentivaram e mandaram mensagens de apoio.

Ao meu querido amigo e professor Alfredo Palau Peña (*in memoriam*) e sua esposa Viviane Novais que me proporcionaram várias oportunidades que contribuíram muito para a minha formação. Infelizmente Alfredo Palau Peña nos deixou no dia 8 de agosto de 2020 entrando para a triste estatística de vítimas da Covid 19. Faço parte das últimas sementes que ele plantou em sua empresa, me proporcionou meu primeiro estágio em campo, tenho a missão e o comprometimento de honrar sua memória.

Esses anos de graduação passei por muitos momentos difíceis, com muitas incertezas, não foi fácil ver familiares e conhecidos perdendo suas vidas precocemente com esse vírus, houve semanas que não consegui colocar nenhuma palavra no meu TCC, por vários momentos veio a ansiedade devido a tantas coisas ruins acontecendo ao mesmo tempo, cheguei até a pensar que não conseguiria. Mas tive o privilégio de ter pessoas muito queridas ao meu lado, me dando apoio, falando para não desistir, aprendi a dar valor em todas as mensagens que recebi. Afinal, recebi mensagens de pessoas que eu jamais imaginava que seriam as últimas.

Muitas pessoas costumam deixar para escrever os agradecimentos no final, eu escrevi a maior parte dos meus, quando estava com o trabalho pela metade. Passei por alguns dos momentos mais difíceis da minha vida, momentos de medo e muita ansiedade, deixo um recado para quem esteja passando por momentos como esses e pensam que não irão conseguir, quero dizer a vocês que nunca desistam, por mais

difícil que seja, deem orgulho aos seus pais, amigos, pessoas que te querem bem e claro deem orgulho para si mesmo. São momentos assim que nos tornam pessoas fortes e é assim que me considero, uma pessoa forte.

Também gostaria de agradecer ao indígena Inỹ Sinvaldo Oliveira Saraiva – Wahuka que se prontificou a me ajudar, repassando um pouco dos seus ricos conhecimentos culturais, dando significado às pinturas mitológicas presentes na coleção que está na exposição A Vida no Cerrado do Museu de História Natural do Instituto do Trópico Subúmido-ITS. À secretária do ITS Maria Santíssima Nunes que trabalha com o material do acervo desde quando estava no Centro Cultural Jesco Puttkamer, me auxiliou com informações e documentações do acervo.

Meus agradecimentos também vão para a banca examinadora composta pelas professoras Profa. Ma. Leila Miguel Fraga e Profa. Dra. Nicali Bleyer Ferreira dos Santos que aceitaram ler e contribuir com este trabalho, minha gratidão a vocês. A todos, meu carinho e reconhecimento, sem vocês não teria conseguido chegar até aqui.

RESUMO

O presente trabalho tem o objetivo trazer a historiografia das bonecas Ritxòkò tombadas como Patrimônio Cultural do Brasil em 2012, e que fazem parte da identidade dos Inỹ, auto denominação do povo Karajá, localizado às margens do rio Araguaia. O saber fazer das bonecas tem sido passado de avós e mães para as filhas, são atividades exclusivas das mulheres, o conhecimento que é repassado ensina a menina a conhecer as fases da vida, por isso, é um patrimônio imaterial. A pesquisa também visa mostrar o processo de documentação do material museológico ao entrar em instituições de guarda, a organização e controle da coleção, acondicionamento, até a exposição museológica. Tendo como base referências bibliográficas e a montagem da exposição etnográfica do Museu de História Natural do Instituto do Trópico Subúmido da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, da qual participo como monitora voluntária.

Palavras-chave: Inỹ, Ritxòko, Cultura Material, Centro Cultural Jesco Puttkamer, Instituto do Trópico Subúmido.

ABSTRACT

This work aims to bring a historiography of the Ritiòkò dolls listed as Cultural Heritage of Brazil in 2012, they are part of the identity of the Inỹ, self-denomination of the Karajá people, located on the banks of the Araguaia River. Knowing how to make dolls has been passed on from grandmothers and mothers to their daughters, they are exclusive activities for women, the knowledge that is passed on teaches the girl to know the stages of life, which is why it is an intangible heritage. The research also aims to show the process of documenting museological material when entering custody institutions, the organization and control of the collection, packaging, even the museological exhibition. With bibliographical references and the assembly of the ethnographic exhibition of the Natural History Museum of the Subhumid Trópico Institute of the Pontifical Catholic University of Goiás, in which I participate as a volunteer monitor.

Keywords: Inỹ, Ritxòko, Material Culture, Centro Cultural Jesco Puttkamer, Instituto do Trópico Subúmido

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Desenho do acervo de bonecas coletadas por Ehrenreich. Fonte: Ehrenreich, 1948, Prancha XI.	17
Figura 2- Menina com sua coleção de bonecas em cesta própria para guardá-las. Fonte: Campos 2007.	19
Figura 3- Recém-nascido a 8 meses. Fonte: Campos 2007.	20
Figura 4- Criança de colo até aproximadamente 6 anos. Fonte: Campos 2007.	22
Figura 5- (Hirari) pinturas acima de 6 anos e (Hirarihiky) pré-adolescência. Fonte: Campos 2007.	23
Figura 6- (Hirari) Mudança de menina para moça e (Ijadokoma) moça. Fonte: Campos 2007.	24
Figura 7- (Wekyry) entre 6 e 8 anos, reconhecimento de menino pequeno e (Weryryhyky) entre 9 e onze anos, preparação para a vida dos homens. Fonte: Campos, 2007.	25
Figura 8- (Jyré) fase entre 12 e 13 anos. Fonte: Campos 2007.	26
Figura 9- (Bodu) até 17 anos solteiro, e (Wekyrybó) solteiro. Fonte: Campos 2007.	26
Figura 10- (Tymyra) recém-casado e (Habubiraludo) casada. Fonte: Campos, 2007.	27
Figura 11- (Matukari) velho e (Lahi) velha. Fonte: Campos, 2007.	27
Figura 12- Modelo de metadados descritivos para a parte interna do Livro Tombo. Fonte: PADILHA 2014.	32
Figura 13- Classificação tipológica e por etnia da Coleção William Lipkind. Fonte: LIMA FILHO 2017.	34
Figura 14- Boneca de 24,5cm, representando figura masculina com longo labrete. Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016).	35
Figura 15- Boneca de 19,5 cm, representando figura masculina estilizada com lambrete. Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016).	35
Figura 16- Boneca de 9,5 cm, representando figura masculina estilizada com lambrete. Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016).	35
Figura 17- Boneca de 12,5 cm, representando figura masculina estilizada com brincos emplumados. Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016).	36

Figura 18- Boneca de 11 cm, representando figura masculina estilizada com lambrete com cauda longa. Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016).	36
Figura 19- Boneca de 12,5 cm, estilizada representando figura masculina. Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016).	36
Figura 20- Boneca de 7,5cm, representando figura feminina com adorno feito por fio de linha verde no pescoço. Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016).	37
Figura 21- Boneca de 6,5cm, estilizada representando figura feminina. Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016).	37
Figura 22- Boneca de 9 cm, representado figura estilizada. Fotos: Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016).	37
Figura 23- Boneca de 16 cm, representado feminina com seios e quadril protuberantes. Longa cabeleira negra com topete ao centro da cabeça. Com adorno vermelho no pescoço, tanga de líber e pirreiras. Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016)	38
Figura 24- Boneca de 16 cm, representado feminina com seios e quadril protuberantes. Longa cabeleira negra com topete ao centro da cabeça. Com adorno vermelho no pescoço, tanga de líber e pirreiras. Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016).	38
Figura 25- Nº JP.E 0007, Representação mitológica. Foto: Luana Alves.....	40
Figura 26- Nº JP.E 0024, Pequena boneca de corpo alongado e fino, sem braços. Foto: Luana Alves.	41
Figura 27- Nº JP.E 0026, Boneca sentada com banquinho zoomorfo. Foto: Luana Alves.....	41
Figura 28- Nº JP.E 0028, Boneca pequena de forma arredondada com longo cabelo. Foto: Luana Alves.	41
Figura 29- Nº JP.E 0045, Forma mitológica, deitada com braços finos, abertos, voltados para cima. Foto: Luana Alves.....	42
Figura 30- Nº JP.E 0058, Boneca sentada com joelho dobrado, pintada de vermelho, tamanho grande. Foto: Luana Alves.	42
Figura 31- Nº JP.E 0066, Boneca sentada com joelho dobrado, pintada de vermelho, tamanho grande. Foto: Luana Alves.	43

Figura 32- Nº JP.E 069, Boneca representação mítica – zoomorfas. Foto: Luana Alves.....	43
Figura 33- Nº JP.E 0071, Boneca representação mítica – zoomorfas. Foto: Luana Alves.....	43
Figura 34- Nº JP.E 0072, Boneca Representação mítica – zoomorfas. Foto: Luana Alves.....	44
Figura 35- Nº JP.E 0073, Boneca representação mítica – zoomorfas. Foto: Luana Alves.....	44
Figura 36- Nº JP.E 0074, Boneca representação mítica – zoomorfas. Foto: Luana Alves.....	44
Figura 37- Nº JP.E 0075, Boneca representação mítica - zoomorfas. Foto: Luana Alves.....	45
Figura 38- Nº JP.E 0084, Boneca representação mítica - zoomorfas. Foto: Luana Alves.....	45
Figura 39- Nº JP.E 0109, Ijasos (bonecas karajá). Foto: Luana Alves.	45
Figura 40- Nº JP.E 0111, Ijasos (bonecas karajá). Foto: Luana Alves.	46
Figura 41- Nº JP.E 0113, Cena de parto (Boneca Karajá). Foto: Luana Alves.....	46
Figura 42- Nº JP.E 0114, Representação masculina - cena de caça. Foto: Luana Alves.....	46
Figura 43- Nº JP.E 0248, não contém descrição na ficha . Foto: Luana Alves.....	47
Figura 44- Nº JP.E 0254 não contém descrição na ficha. Foto: Luana Alves.....	47
Figura 45- Modelo de ficha de inventario utilizado no Instituto do Trópico Subúmico – ITS/PUC Goiás.....	49
Figura 46- Número do objeto realizado diretamente na peça. Foto: Luana Alves. ...	49
Figura 47- Número do objeto realizado em plaquinha acrílica. Foto: Luana Alves...	50
Figura 48- Acondicionamento das bonecas no acervo. Foto: Luana Alves.	50
Figura 49- Etiquetas das peças em exposição. Foto: Luana Alves.	52
Figura 50- Procedimentos para a colocação de feltro na base da peça. Foto: Ludimília Melo Vaz.	54
Figura 51- Inserção da peça na vitrine. Foto: Luana Alves.....	54
Figura 52- Vitrine montada. Foto: Luana Alves.	55
Figura 53- Vitrine Karajá. Foto: Luana Alves.	55

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Procedimentos e documentos a serem gerados no museu em cada situação de aquisição. Adaptado da publicação “Princípios Básicos da Museologia”, de Evanise Costa (conforme Padilha, 2014).....	60
Tabela 2- Informações que acompanham a imagem das bonecas, disponíveis no site do museu Antropológico da UFG.	61

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1- O POVO INY	15
LOCALIZAÇÃO, MITOLOGIA, GÊNERO, RITXÒKÒ.....	15
ORIGEM E CONTATO DO GRUPO.....	15
GÊNERO	17
RITXÒKÒ.....	18
CADEIA OPERATÓRIA DA BONECA KARAJÁ	28
CAPÍTULO 2 – RITXÒKÒ COMO CULTURA MATERIAL E IMATERIAL	30
CULTURA MATERIAL	30
BONECAS REPRESENTANDO FIGURAS MASCULINAS	35
BONECAS REPRESENTANDO FIGURAS FEMININAS	37
CAPÍTULO 3 – DA DOCUMENTAÇÃO A EXPOSIÇÃO	40
DOCUMENTAÇÃO PRODUZIDA SOBRE O ACERVO.....	47
PROPOSTA DA EXPOSIÇÃO	50
MONTAGEM.....	53
CONCLUSÃO	56
REFERÊNCIAS	58
ANEXOS	60

INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho é conhecer, por meio de levantamento bibliográfico, a produção das bonecas ritxòkò Inỹ, destacando a importância para seu povo, o saber fazer e as adaptações ocorridas para sua inserção no comércio. Para isso, acompanhei, como monitora voluntária, a inserção das bonecas ritxòkò do acervo Centro Cultural Jesco Puttkamer-CCJP na exposição *A Vida no Cerrado* no Museu de História Natural do Instituto do Trópico Subúmido-ITS, onde foi levantado a documentação necessária para a entrada e armazenamento do material em museus, fundamental para a obtenção de informações sobre as peças.

O termo utilizado neste trabalho para se referir aos povos Inỹ que, originalmente, assim se autodenominam, poderá variar entre Karajá e Inỹ, considerando que a denominação Karajá é amplamente utilizada nas bibliografias e documentações museológicas.

O interesse pelo tema surgiu junto com o desejo de conhecer mais sobre a arte e cultura indígena, a escolha pelos Inỹ foi devido à proximidade e circulação dos Inỹ em Goiás, estado ao qual pertencem. Entre os diversos possíveis temas, escolhi falar sobre as bonecas, especialmente, pela importância que elas representam para seu povo e para o nosso patrimônio cultural. Segundo o site do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, a boneca Karajá, chamada na língua de origem Ritxòkò, foi inscrita no Livro de Registro das Formas de Expressão no ano de 2012, o que a tornou Patrimônio Cultural Brasileiro.

O trabalho tem como principal objetivo relatar o saber fazer e processo de documentação das bonecas Ritxòkò. Especificamente a trazer a importância social das bonecas para a sociedade indígena Inỹ, o papel da mulher na sociedade, o processo de musealização e manutenção do acervo, que é apresentado através de referências bibliográficas, relatos da produção documental do acervo e sobre o significado dos grafismos Inỹ, e através de coleções presentes no CCJP e na plataforma Tainacan, Projeto Thesaurus Karajá.

Para este trabalho, foram abordadas, como referência, as bonecas que estão sob a guarda do Centro Cultural Jesco Puttkamer - CCJP, e que atualmente se encontram no Instituto do Trópico Subúmido – ITS/PUC Goiás.

Por meio de levantamentos bibliográficos e da pesquisa junto ao acervo do Centro Cultural Jesco Puttkamer onde encontram-se as coleções de Mário Simões e

Manuel Ferreira Lima onde foram retiradas as informações deste presente trabalho. Com a realização de visitas ao acervo do Centro Cultural Jesco Von Puttkamer foram realizadas as fotografias que contribuíram para esta pesquisa, além do levantamento no livro tombo e nas informações nele contidas para melhor definir o acervo presente nesta pesquisa.

Para embasar as considerações sobre a necessidade dos estudos etnográficos no campo da arqueologia, utilizei como referência vários autores que contribuíram para a formação desse trabalho, como, Luiz de Castro Faria, Silvia Copé e Carolina Rosa, Tânia Lima, dentre outros que investigam a cultura material, a metodologia de musealização e a historiografia das bonecas.

No capítulo I, é feito um levantamento histórico do grupo, relatando a localização dos Karajá e seus subgrupos Karajá, Javaé e Xambioá, morfologia da aldeia e casas, mito de origem, divisão social entre os gêneros. Destaca-se que, a produção da cerâmica é exclusiva das mulheres e, por exemplo, a construção das casas é exclusiva dos homens. Assim, esse trabalho está interessado em um fazer das mulheres Karajá, ou melhor, o saber fazer das bonecas Ritxòkò.

Já no capítulo II, é feito um levantamento que contribui para a compreensão de cultura material, contexto, patrimônio material, que é o caso das bonecas físicas, e imaterial, que é o saber fazê-las, os ensinamentos, repassados das mulheres mais velhas às mais novas. E abordando ainda, os procedimentos da musealização. A coleção de William Lipkind do Museu Nacional – RJ foi utilizada como exemplo desses procedimentos.

O capítulo III contém informações sobre as coleções sob a guarda do C.C. Jesco Puttkamer, acervo de Mário Simões, que foi doado, e de Manoel Ferreira Lima Filho, que foi comprado para ser expostos no CCJP. Também relata as documentações necessárias para a entrada de materiais em instituições e peças selecionadas para a exposição. Por fim, foi possível tecer alguns comentários sobre as adaptações morfológicas no aspecto das bonecas no decorrer dos anos a partir da sua inclusão no comércio.

CAPÍTULO 1- O POVO INỸ

LOCALIZAÇÃO, MITOLOGIA, GÊNERO, RITXÒKÒ.

Os Karajá se autodenominam Inỹ, que quer dizer “nós”, “a gente”, assim, eles se distinguem dos outros indígenas e também dos brancos. Os Karajá compõem-se de três subgrupos, os Karajá, correspondendo aos mais numerosos, os Javaé e os Xambioá (BONILLA, 2000).

Segundo dados do IBGE 2010¹, os Karajá constituem de aproximadamente 6.123 pessoas, sendo 4.326 Karajá, 1.542 Javaé e 255 Xambioá.

Ainda quanto aos subgrupos, os Karajá vivem em sua maioria na Ilha do Bananal, nas aldeias de Santa Isabel do Morro, Fontoura e Macaúba, fora da ilha estão as aldeias São Domingos, Aruanã I, II e III, Mata Corã e Luiz Alves, a montante do rio Araguaia. Já os Javaé estão localizados nas aldeias Canonã, Barreira Branca, Porto Txuiri, Boto Velho, Barreira do Pequi e Wari-Wari. E os Xambioá estão concentrados na aldeia Xambioá, a jusante do Rio Araguaia, fora da Ilha do Bananal (BONILLA, 2000).

O povo Inỹ constrói suas aldeias nas margens do rio Araguaia, observa-se um alinhamento das casas paralelas ao rio, na maioria das vezes, estão implantadas em lugares altos devido às enchentes em épocas de chuvas (TORRES, 2011).

As casas, originalmente eram feitas com armação de madeira, tanto o teto quanto as paredes eram cobertos de palhas de palmeiras, algumas das casas mais recentes tiveram alterações no modo de construir, as paredes de palhas foram substituídas por adobe feito pelos próprios Inỹ e cobertas por palhas. Ao longo do tempo, passaram a ser construídas de tijolos e cobertas de telhas, e atualmente, grande parte das casas possuem luz elétrica (TORRES, 2011).

ORIGEM E CONTATO DO GRUPO.

¹ Devido a pandemia de COVID 19, o censo não foi realizado no ano de 2020 e foi adiada para 2022, utilizando-se, neste trabalho, dados de 2010.

Segundo sua mitologia, os Inỹ são de origem subaquática, viviam em aldeias no fundo do rio, um jovem Karajá encontrou uma passagem que o levou até a superfície do rio, na ilha do Bananal. Ficou deslumbrado com a beleza das praias e riquezas do Araguaia, o jovem reuniu outros Inỹ e subiram até a superfície e por ali permaneceram. Ao encontrar a morte e doenças quiseram retornar, porém a passagem havia se fechado e guardado por uma cobra, por ordem do chefe do povo das águas Koboí. Então se esparramam pelo rio Araguaia, onde permanecem até os dias atuais. (TORRES, 2011).

O Dossiê do IPHAN contém diversos dados sobre os Karajá, como os primeiros contatos, pesquisas, historiografia, contexto geográfico, modo de fazer Ritxòkò, fase antiga e moderna, grafismos, comercialização, dentre outros. Trabalho este que conta com a colaboração de diversos pesquisadores. É nessa pesquisa que coletei as informações do primeiro contato com os indígenas Karajá, o padre Jesuíta Tomé Ribeiro foi o primeiro a relatar sobre o grupo Karajá no baixo Araguaia em 1659. Doze anos após a expedição, o também padre Gonçalo de Veras registrou o encontro com o grupo. Os próximos relatos dos encontros foram feitos por bandeirantes que vinham rumo ao Centro-Oeste. (Dossiê,2011).

Campos (2007) relata que em 1908, o antropólogo alemão Fritz Krause publicou o primeiro trabalho de monografia sobre os Karajá onde relata que esse povo se dividia em três outros subgrupos. Mas antes mesmo dessa publicação Paul Ehrenreich publicou um estudo sobre classificação dos povos indígenas. Este viajante alemão que em 1887 havia participado da expedição ao Xingu de Karl von den Steinen em seu novo roteiro desce o rio Araguaia em 1888 estudando os Karajás.

Em seu relato etnográfico Ehrenreich fala sobre a cultura material e a mitologia. As bonecas Karajá (likokos, grafia do texto em português) são mencionadas como sendo “a representação plástica de figuras humanas de cera e barro não cozido” (EHRENREICH, 1948, p. 58), das 52 peças que foram coletadas relata que são de tipos diferentes mostrando um certo aperfeiçoamento do fazer artístico.

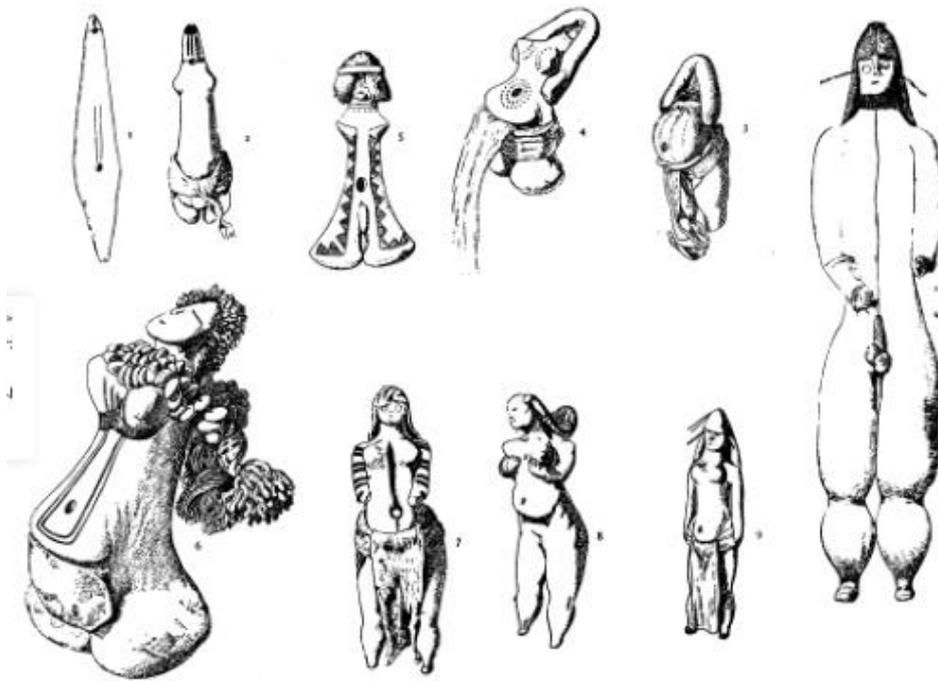


Figura 1: Desenho do acervo de bonecas coletadas por Ehrenreich. Fonte: Ehrenreich (1948), Prancha XI.

GÊNERO

Os Iny contêm uma divisão social entre os gêneros. Cada homem sabe fazer tudo que os demais homens fazem, assim como cada mulher sabe fazer tudo que as demais mulheres fazem (TORRES, 2011). O que significa que as atividades são definidas por gênero, as mulheres ficam responsáveis pelas crianças, as quais têm papel essencial no processo educativo, ensina as normas da sociedade, são responsáveis por atividades domésticas, no dia a dia e nos eventos ritualísticos. Elas são responsáveis por cozinhar, cuidar da casa, fazer a colheita das roças, pinturas, ornamentos, também, fabricam objetos cerâmicos como vasilhames e bonecas Ritxòkò, e partilham com os homens o plantio e colheitas (TORRES, 2011).

A mulher tem uma grande participação na vida social da comunidade, o casamento é matrilocal, ou seja, ao se casar os homens vão morar junto a família da noiva, mesmo se tiver que mudar de aldeia (CAMPOS, 2000).

A educação da criança vai sendo realizada conforme o sexo e a idade, sendo o papel de educador exercido principalmente pela mãe e avó. As meninas começam as atividades brincando, quando as mães produzem artesanatos e cerâmicas elas fazem miniaturas. A menina é educada para realizar atividades domésticas, a fazer

artesanatos e todas as atividades específicas das mulheres, se preparando assim para a vida adulta (TORRES, 2011).

Bonilla relata sobre a casa dos Ijasò² (casa dos homens), onde ocorrem as reuniões, em que também se confecciona e guardam as máscaras dos Ijasò, recebem entidades e onde dançam ao longo do ritual. Nesse espaço, mulheres e crianças são proibidas de entrar e de circular nos caminhos que o levam até o local. O Ijasò tem a abertura voltada para o mato, de costas para o rio e espaço doméstico. No espaço doméstico, cada casa possui um quintal ou pátio interno, que é o espaço das meninas, onde se passa a maioria das atividades cotidianas, local este também utilizado para as mulheres cozinharem (BONILLA, 2000).

RITXÒKÒ

As bonecas Ritxòkò são um símbolo forte dos Inỹ, a princípio foram criadas como brinquedos para as crianças, representadas principalmente por figuras humanas. Eram feitas do barro cru, seu formato era triangular, e seus membros inferiores eram arredondados e volumosos (FARIA, 1959).

A criação das bonecas é atividade unicamente das mulheres, elas ilustram cenas do cotidiano do grupo, ensinando as meninas desde cedo a organização social do grupo, elas brincam e aprendem ao mesmo tempo, são ilustradas cenas como caça, rituais, mitologia etc. Devido ao contado sua morfologia e tamanho sofreram modificações, ficaram maiores e mais elaboradas (LIMA FILHO, 2012).

Na fala feminina, as bonecas se chamam Ritxòkò, na fala masculinas Ritxòò. Há ainda o termo Hỹkỹnaritxoko, que é utilizado pelas ceramistas ao referenciar as bonecas antigas. Existe uma língua diferenciada das meninas (Ritxòkò) e dos meninos (Ritxòò) e quem ensina é a mãe. Quando a menina tem em torno de cinco ou seis anos de idade, elas ganham uma família de bonecas que representam seus pais, irmãos e avós, tradicionalmente a avó ou a tia presenteia a criança com a coleção, conforme a figura 2. Elas brincam juntamente com outras crianças com essas bonecas até aproximadamente os doze anos de idade, sendo que, não costumam guardar as que restaram (CAMPOS, 2007).

² Conforme depoimento pessoal de Sinvaldo Karajá, Ijasò é a máscara de danças Karajá que fica guardada na casa dos homens.

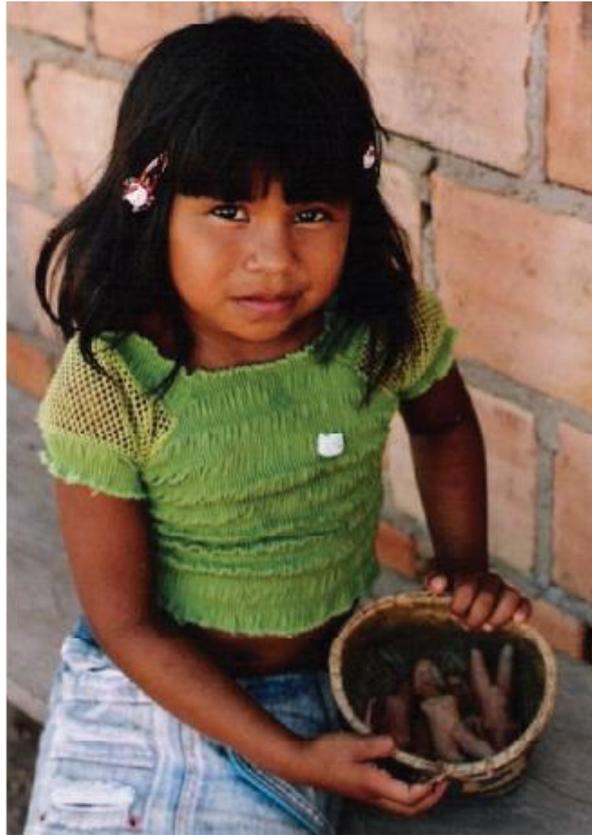


Figura 2- Menina com sua coleção de bonecas em cesta própria para guardá-las. Fonte: Campos 2007.

Essas bonecas feitas de argila, são de fundamental importância para o ensinamento do comportamento social da menina, ao representarem seus costumes. O pesquisador Luiz de Castro Faria (1979) relata em sua pesquisa que depois de 1940 as mulheres foram incentivadas a produzir esse material para a venda, desde então as bonecas passaram por algumas adaptações, do barro cru passaram a ser queimadas, tornando-se cerâmicas, são representadas cenas do cotidiano, ritual e cosmologia, o seu dia a dia passa a ser adaptado nas bonecas.

A construção dessas bonecas são atividades exclusivamente das mulheres Karajá, que recebem o saber fazer como herança cultural, as mais velhas ensinam as mais novas, passando assim de geração em geração. As bonecas Karajá, tem a função de socializar, comercio, troca e presente dentro e fora das aldeias (CAMPOS, 2007).

Segundo Gustavo Araújo ressalta que as tintas predominantes na coloração das Ritxòkò são as de cores preta e vermelha, ambas feitas de elementos naturais. A tinta vermelha é obtida através das sementes de urucum que são amassadas com um pouco de água, para a obtenção de um líquido com coloração forte e com um pouco de densidade. (ARAÚJO, 2016). A tinta preta é obtida através da fruta de jenipapo,

ainda verde é ralada a casca, dessa massa se tira o sumo que é adicionado ao pó do carvão e misturado para obter uma cor preta mais forte (ARAÚJO, 2016). Ambos podem ser usados tanto na pintura de cerâmica e adornos quanto na pintura corporal. Lima Filho (2012) destaca que, além da mudança morfológica e tamanhos das bonecas, com o contato, outra mudança ocorrida foi a utilização de tintas químicas.

Como já citado, as bonecas representam a sociedade do povo Karajá, então as peças representam várias etapas da vida, podendo distingui-las através de formas e pinturas. Na tese desenvolvida por Sandra Cristine Campos (2007), a autora faz um registro da forma e dos significados dos grafismos das bonecas por faixa etária, mostrando exemplares de cada etapa da vida representada pelas bonecas. Conforme as imagens ilustradas abaixo.

 <p>7 (fem. e masc.)</p>	<p>Tohokua xoxo Recém nascido até um mês. Classificação do primeiro mês de vida figura vermelha representando o primeiro dia de vida. 10 cm (fem. e masc.)</p>
<p>(fem. e masc.)</p>	<p>Kytydu nitxoré De um até dois meses Não recebe pintura corporal</p>
<p>(fem. e masc.)</p>	<p>Iwebo webo Três a seis meses, quando começa a ficar firme. Não recebe pintura, apenas alguns adereços característicos da idade.</p>
<p>(fem. e masc.)</p>	<p>Kuladu Fase inicial da infância - cinco a oito meses Recebe atributos de acordo com o desenvolvimento motor da criança.</p>

Figura 3- Recém-nascido a 8 meses. Fonte: Campos 2007.

No primeiro dia de existência a criança tem o corpo pintado de vermelho marcando a entrada no mundo Inỹ, se torna uma pessoa. A função de pintar o corpo da criança de urucum marcando seu primeiro dia de vida e se estendendo até o final do primeiro mês, geralmente é da avó ou tia materna. O tingimento também tem a finalidade de tirar o aroma característico do parto, é considerado como perfume. O

nascimento do primogênito, independente do sexo é um momento muito significativo da cultura Iny. (CAMPOS, 2007).

Na fase Kytydo ritxoré os bebês começam a ficar firmes, não recebem nenhum grafismo nesse período. Iwebo webo é a fase em que permanecem até ficar firmes, com aproximadamente cinco ou seis meses, não recebem grafismos, apenas alguns adereços característicos da idade. Até aqui são considerados bebês e se alimentam apenas do leite materno. Por volta de cinco a oito meses as crianças entram na fase Kuladu que é a fase inicial da infância onde também sua alimentação começa a ser alternada com mingaus, frutas, sucos e pasta de peixe cozido. Nessa fase não possuem grafismos. (CAMPOS, 2007).

Os períodos de idades podem variar de uma criança para outra, cada desenvolvimento vai depender de seu desenvolvimento biológico. As fases vão mudando de acordo com a idade e desenvolvimento físico, a menina passa a ser reconhecida como menina moça a partir da primeira menstruação, já o menino entra no mundo dos homens entre os doze e treze anos (CAMPOS, 2007).

 <p>Azulejo MAE (fem. e masc.)</p>	<p>Kuladu Wykodu É uma outra forma de designar a criança, caracterizando quando fica no colo, antes de andar. Boneca em estilo moderno exemplificando a criança de colo</p>
<p>(fem. e masc.)</p>	<p>Kuladu rybidu Quando começa a sentar – oito a nove meses.</p>
<p>(fem. e masc.)</p>	<p>Kuladu tinadu Quando começa a "engatinhar" – nove a dez meses.</p>
 <p>(fem. e masc.)</p>	<p>Kuladu lamadu Quando fica em pé – dez a onze meses. (figura de menino)</p>
<p>(fem. e masc.)</p>	<p>Kuladu rinadu Quando começa a andar – onze a doze meses.</p>
 <p>(fem. e masc.)</p>	<p>Kuladu Wexyky Criança pequena (masculina e feminina) até ? 6 anos (figura de menina)</p>

Figura 4- Criança de colo até aproximadamente 6 anos. Fonte: Campos 2007.

	<p>Hirari</p> <p>Após seis anos de idade ela deixa de ser criança e passa a ser reconhecida como menina pequena. Usa pintura corporal adequada a sua idade e pode cortar um pequeno topete acima da cabeça. Existem vários padrões de pintura para esta fase.</p>
	<p>Hirarihiky</p> <p>Fase inicial do crescimento dos seios, que se dá por volta dos onze ou doze anos, equivalendo à nossa fase de pré-adolescência. Usam pintura corporal e corte de cabelo semelhante ao da fase anterior.</p>

Figura 5- (Hirari) pinturas acima de 6 anos e (Hirarihiky) pré-adolescência. Fonte: Campos 2007.

	<p>Hirariky</p> <p>Nesta fase os seios estão mais pronunciados anunciando a proximidade da menarca.</p>
	<p>Ijadokoma</p> <p>A mudança é marcada pela primeira menstruação, passando a ser considerada como menina moça.</p>

Figura 6- (Hirariky) Mudança de menina para moça e (Ijadokoma) moça. Fonte: Campos 2007.

Ainda conforme o trabalho de Campos, as mudanças masculinas também são ilustradas nas bonecas. Os desenhos de ambos os sexos representam elementos da natureza, é muito comum representações de cobra, jabuti, peixes, quati, dentre outros (CAMPOS, 2007).

	<p>Wekyry</p> <p>Entre seis e oito anos passa a ser reconhecido como menino pequeno e recebe de suas parentes os adornos característicos da idade e a pintura corporal respectiva.</p>
 <p>Acervo MAE Foto: Wagner Souza e Silva.</p>	<p>Weryryhyky</p> <p>Entre nove e onze anos de idade o menino começa a ser preparado para a vida dos homens. A primeira cerimônia de iniciação se dá com a perfuração do lábio inferior, onde deverá ser colocado um tembetá ou labrete.</p>

Figura 7- (Wekyry) entre 6 e 8 anos, reconhecimento de menino pequeno e (Weryryhyky) entre 9 e onze anos, preparação para a vida dos homens. Fonte: Campos, 2007.

A principal fase de transição dos meninos é a entrada no mundo masculino, onde todo o seu corpo é pintado de preto com jenipapo e o cabelo é cortado bem curto. No decorrer do ano a pintura vai diminuindo gradativamente até o final do processo. Durante esse processo o menino é chamado de Jyré, associado a ariranha espécie presente no Araguaia. (CAMPOS, 2007).



Figura 8- (Jyré) fase entre 12 e 13 anos. Fonte: Campos 2007.



Figura 9- (Bodu) até 17 anos solteiro, e (Wekyrybó) solteiro. Fonte: Campos 2007.



Figura 10- (Tymyra) recém-casado e (Habubiraludu) casada. Fonte: Campos, 2007.

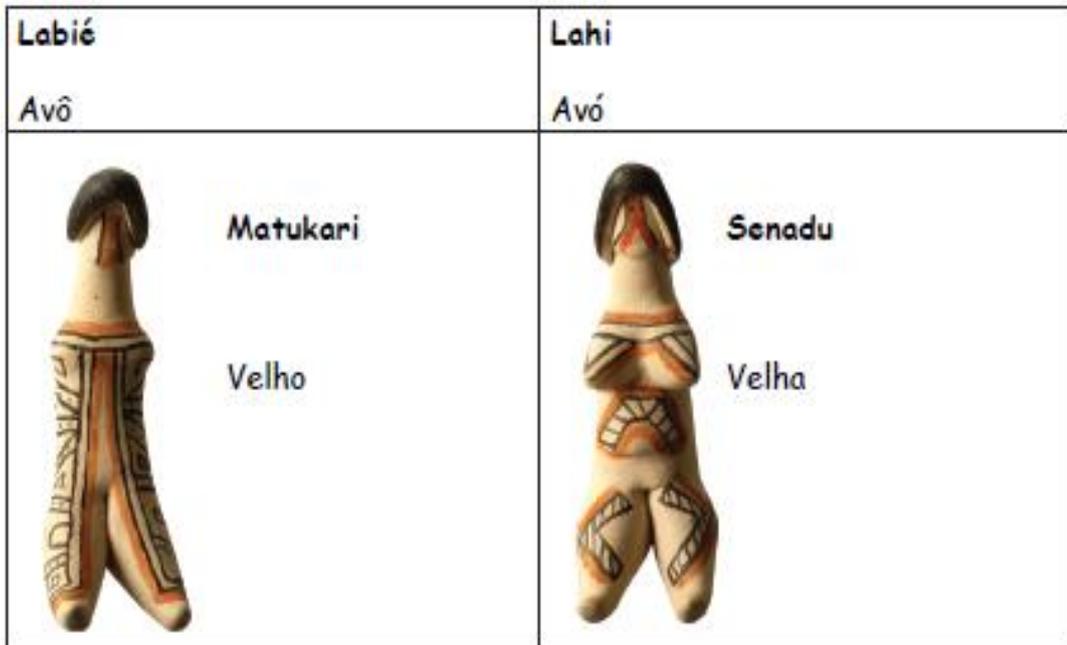


Figura 11- (Matukari) velho e (Lahi) velha. Fonte: Campos, 2007.

Embora, as pinturas masculinas e femininas possuam as mesmas cores, elas têm significados completamente diferentes, essas diferenças também incluem as mudanças de cada fase de idade. As pinturas são realizadas de forma padrão, de acordo com o sexo e a idade dos Karajá, acompanhando adornos que também caracterizam fases.

A fase moderna começou a ser produzida no final da década de 1940, contendo até mesmo cenas do cotidiano do grupo e geralmente são destinadas ao comércio (CAMPOS, 2007). Essas vendas fazem parte da economia de muitas famílias da aldeia.

CADEIA OPERATÓRIA DA BONECA KARAJÁ

Acompanhando o trabalho feito pelas indígenas Karajá, Sandra Maria Campos (2017) descreve como a boneca é produzida. A primeira etapa consiste na coleta da argila, onde preferencialmente é feita no período de baixa água do rio, é comum o armazenamento de matéria-prima, para a retirada do barro, a ceramista é acompanhada por seu marido ou filho, quando solteira geralmente vão sem auxílio de homem. O local escolhido é onde possuem menos impurezas de pedras ou folhas. Existe mais de um tipo de argila, mas os mais utilizados são a branca, acinzentada e vermelha, a coloração não interfere na plasticidade ou resistência do material, mas para as bonecas são utilizadas as acinzentadas.

No preparo da argila são retiradas as pequenas pedras, folhas ou qualquer outra substância imprópria, esse processo pode durar horas e é necessário para que as peças não trinquem ou quebrem durante o processo de queima. Utilizadas como tempero, as cinzas da madeira conhecida como “cega machado” denominada pelos Inỹ de hedena, é a mais apropriada, outras madeiras já foram testadas, mas alteraram a resistência e a coloração das peças. As cinzas são peneiradas para tirar resíduos, ficando homogênea com textura fina, é adicionada aos poucos a argila (CAMPOS, 2007).

A argila é amassada até atingir a textura adequada, logo após, são produzidas bolas de argilas em torno de 10 a 20 centímetros, que varia do tamanho e quantidade de objetos que se pretende modelar e então começa o processo de modelagem. Caso alguma peça se quebre durante o processo da secagem, é triturado e adicionado água se tornando argilosas e maleáveis novamente (CAMPOS, 2007).

Durante o processo de modelagem é mantido um recipiente contendo água para umedecer os dedos e dar forma as bonecas. Primeiramente é modelado o corpo, em seguida adicionados os membros e os utensílios que irão compor a peça ou a cena. Esse é um processo demorado, durando horas. Pode ser acompanhado pelas

filhas pequenas que estão aprendendo a fazer as bonecas, elas pegam pequenas porções de argilas e começam a brincar e aprender a textura da massa e os processos de modelagem, mas também pode ser acompanhado pelas mais velhas que já dominam as técnicas.

Quando a modelação é finalizada as peças vão passar pelo processo de secagem, geralmente o primeiro dia ficam em casa para que fiquem mais rígida. A secagem pode ser ao sol, em locais onde crianças não conseguem alcançar, e em ambientes fechados ou semi-fechados, porém devem ter ventilação suficiente (CAMPOS, 2007).

Após as peças totalmente secas, para adquirir uma textura homogênea e lisa, é utilizado um pedaço de tecido úmido que é passado em toda a peça. Antigamente eram utilizadas folhas ásperas da árvore lixeira para a realização deste processo. (CAMPOS, 2007).

A queima é realizada após as peças estarem totalmente secas e alisadas para evitar quebras e trincamentos. Antigamente as bonecas eram colocadas em pratos cerâmicos produzidos pelas próprias indígenas. Atualmente são colocadas em chapa de metal, pratos cerâmicos ou em outros suportes, com toras de madeira sobre os objetos, não são colocadas direto ao fogo como outros objetos de cerâmica. A intensidade do fogo deve ser controlada para evitar que as chamas atinjam as peças. Após o processo da primeira queima que dura em torno de 5 a 6 horas, a artesã analisa se as peças estão no ponto de passar pelo segundo processo de queima onde as peças são totalmente cobertas por madeiras e não haverá mais alimentação de madeira, esse processo dura em torno de 2 horas, as peças só são retiradas das cinzas após o resfriamento total (CAMPOS, 2007).

A queima das Ritxòkò pode ser realizada próxima às casas, diferentes das panelas e potes que devem ser queimadas mais longes pois até mesmo barulhos podem rachá-las. Após o resfriamento das peças, elas recebem desenhos e pinturas, sendo realizado primeiro a coloração preta em todos os objetos, após secarem se aplica a tinta vermelha (FARIAS, 2014).

CAPÍTULO 2 – RITXÒKÒ COMO CULTURA MATERIAL E IMATERIAL

CULTURA MATERIAL

A cultura material é formada por significados, que envolve o objeto e seu contexto. Quando o indivíduo transforma a matéria natural em produto, surge a relação entre o sujeito e objeto. (2016, p.27). “A cultura material é produzida não por um sistema, mas por indivíduos com escolhas ideologicamente determinadas”. (LIMA, 2011, P.19).

Conforme Copé e Rosa (2008, p. 28), “os artefatos significam diferentes coisas para diferentes pessoas e são comumente reavaliados e representados com o passar do tempo”. Para os Inỹ as Ritxòkò significam cultura, resistência, ensinamento, dentre outros, para nós não indígenas o significado vai ser outro, ao adquirir o objeto será utilizado como uma lembrança ou um enfeite. Mesmo entre os Inỹ, as bonecas têm significados diferentes para o gênero feminino e para o masculino. Muitas vezes se ouve a expressão “isso é coisa de mulher”, mostrando que homens não entendem ou não querem entender “coisas de mulher”. A cultura material varia de uma pessoa para outra, vai depender, entre outros, da origem, do tempo e da cultura.

Para as mesmas autoras, “os artefatos, de forma similar, desempenham um papel ativo na constituição da sociedade, pois também estão envolvidos nas práticas sociais”. (COPÉ e ROSA, 2008, p.28). Através das bonecas que ilustram a mitologia e cotidiano do grupo, as crianças vão crescendo aprendendo a como se comportar na sociedade de seu povo.

Se o contexto é o ambiente ou espaço no qual estão os artefatos, os sítios ou uma cultura, para o estudo da cultura material é necessário entender o contexto, ou seja, correlacionar as coisas, lugares e pessoas. Através da contextualização que se dá sentido ao objeto. (2008, p.25). As Ritxòkò são relacionadas ao cotidiano dos Inỹ, mitologia, cultura, cenas de caça, pesca, ilustram o cenário de seu cotidiano.

Quando o contexto do objeto é interpretado, ele deixa de ser um simples objeto. (2008, p.25). As Ritxòkò, contém um contexto histórico particular, ao qual somente as mulheres podem produzir essas bonecas, o que envolve também a questão do gênero. É um contexto histórico-cultural específico, ao qual as mães vão ensinando às filhas o modo de fazer as bonecas.

O contextualizar é dar significado a cultura material. Cultura material é o termo comumente utilizado nesta e em outras disciplinas para se referir aos produtos materiais da ação humana, os quais são as principais fontes que conduzem à presença humana no passado mais remoto (COPÉ et al, 2008, p.26).

O IPHAN (2012) define bens culturais como aquelas referências culturais que fazem com que o cidadão se sinta parte integrante de sua comunidade, estes podem ser de duas naturezas:

Os bens culturais materiais (também chamados de tangíveis) são paisagens naturais objetos, edifícios, monumentos e documentos. Os bens culturais imateriais estão relacionados aos saberes, às habilidades, às crenças, às práticas, aos modos de ser as pessoas (IPHAN, 2012, p. 18).

As bonecas Ritxòkò/ Ritxòò são bens materiais, pois são palpáveis. Todo material físico do museu é considerado bem material, porém ele também representa um bem imaterial, que é o conhecimento repassado de geração em geração e realizado através de ensinamentos.

Atualmente, diversos museus tem em seus acervos bonecas Ritxòkò. O museu é uma instituição, podendo ser física ou virtual, que contém patrimônio material e imaterial. Tem a função de documentar, conservar, interpretar e expor para que se torne um meio de comunicação a população (PADILHA, 2014). Segundo o Código de Ética do Conselho Internacional de Museus (ICOM) para Museus, um dos princípios dos museus é manter acervos para o benefício da coletividade e, igualmente, para o seu desenvolvimento (ICOM, 2010).

Dessa forma, a função dos museus não é apenas guardar peças, ele deve empenhar-se em promover o diálogo com a coletividade, incentivar a pesquisa e a educação. E isso só é possível se houver uma boa documentação do acervo que estiver sob a proteção da instituição de guarda. Segundo a museóloga Renata Padilha 2014, as peças do museu podem ser adquiridas através de:

- Doações: que é quando uma pessoa ou instituição entrega os objetos para o museu, e assina a documentação para a transferência, como o termo de doação.
- Legado: que é quando a pessoa deixa objetos de herança para o museu, sendo registrado em testamento.
- Compra: é quando o museu compra o objeto que passa a fazer parte do acervo.

- Coleta: é mais comum ocorrer em museus de ciências, onde são realizadas as pesquisas de campo e coletado o material.
- Permuta: é quando é realizada a troca de objetos entre museus.
- Empréstimo: é quando uma pessoa ou instituição empresta temporariamente um objeto, podendo ser de curto ou longo prazo. Vale destacar que objetos emprestados não são registrados no livro do tomo do museu, pois não fazem parte do acervo.
- Depósito: o objeto ou as coleções não pertencem aos museus, e sim o local de sua guarda.
- Transferência: que é quando um objeto ou coleção é transferido de uma instituição para a outra (PADILHA, 2014).

A entrada dos objetos em um museu ou instituição de guarda gera diferentes procedimentos e documentos em cada situação de aquisição. Como por exemplo Termo de Doação, Ficha de Catalogação, Registro no Livro Tombo (ver em anexo quadro da documentação gerada para a aquisição do acervo, conforme COSTA apud PADILHA, 2014).

No Livro do Tombo são registrados todos os objetos do museu, podendo assim obter o controle do material. É manuscrito e não pode ser rasurado, então é sugerido fazer um esboço antes de colocar as informações no documento oficial. As informações aí registradas dizem respeito às informações preliminares sobre o objeto e sobre o seu registro (PADILHA, 2014).

Nº de tomo	Nº de registro	Objeto	Data de aquisição	Tipo de aquisição	Descrição intrínseca	Descrição extrínseca	Estado de conservação	Observação

Figura 12- Modelo de metadados descritivos para a parte interna do Livro Tombo. Fonte: PADILHA 2014.

Os dados registrados no Livro Tombo correspondem a, número de tomo que é o registro de tombamento, que identifica o objeto; o número de registro é a identificação do material no acervo, esse é estipulado pelo museu; objeto é o tipo de

objeto; data de aquisição é quando deu entrada no museu; tipo de aquisição é a forma que foi adquirido; descrição intrínseca são dimensões, marcas, entre outros; descrição extrínseca é uma breve contextualização do material; estado de conservação compreende a integridade do material, podendo ser excelente, bom, regular, ruim ou péssimo; por fim, pode ser acrescentada outra informação pertinente ao objeto como observação (PADILHA, 2014).

O número de registro, conforme apresentado, é a identificação do material no acervo, esse corresponde a uma sequência de registro das peças no museu. Esse número deve acompanhar a peça. As peças podem ser numeradas na parte inferior, na base, em locais onde menos “poluem” o objeto. Ou podem receber uma placa de identificação amarrada ou presa a ela. A numeração é alfanumérica, ou seja, compõe-se de letras e números, a fim de diferencial as coleções (PADILHA, 2014).

A documentação que se vai produzindo durante o processo de guarda do objeto é chamada de documentação museológica. Segundo a museóloga Ana Cristina Santoro (2017), estes documentos, guardados em arquivos, registra a trajetória do objeto ou do acervo. Essa documentação pode ser composta também por desenhos do objeto, que poderão ajudar na sua identificação. Segundo a autora: “A qualidade técnica destes desenhos confere à documentação outro caráter, um valor estético que se soma às informações textuais como subsídio para a análise do acervo” (SANTORO, 2017, p. 46).

Para um exemplo prático das informações que acompanham uma coleção arqueológica, utilizamos a coleção William Lipkind do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

O antropólogo William Lipkind nasceu em 17 de dezembro de 1904 em New York, era filho de imigrantes judeus-russos, formou-se primeiramente em medicina no City College of New York colando grau em 1927. Fez pós-graduação em literatura inglesa na Columbia University, onde concluiu seu mestrado e na mesma faculdade fez doutorado em Antropologia (LIMA FILHO, 2017, p.476).

Em 1938 William começa uma pesquisa de campo no Araguaia e faz coleta de materiais, organiza seu acervo fotográfico, e de músicas Karajá gravadas em cilindros de cerâmica (LIMA FILHO, 2017).

A data oficializada da entrada dos primeiros objetos Karajá no Museu Nacional é de 19 de março de 1939 e é nomeada como “Coleção William Lipkind”. O número de tombamento dos materiais começa a ser sequenciado a partir de 28.611 (LIMA

FILHO 2017). A maioria dos objetos são Karajá, porém existem coleções de outros grupos.

Tipologia / Etnia	Adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucadores	Adornos Plumários	Armas	Cerâmica	Cordões e tecidos	Instrumentos musicais e de sinalização	Objetos rituais, mágicos e lúdicos	Trançados	Utensílios e implementos de madeira e outros materiais
Karajá	28	37	21	54	17	4	36	28	39
Javaé	9	17	7	0	32	9	29	0	4
Kayapó	71	4	2	0	0	0	1	4	0
Sem Procedência	0	0	1	0	0	0	0	0	0
Total	108	58	31	54	49	13	66	32	43

Figura 13- Classificação tipológica e por etnia da Coleção William Lipkind. Fonte: LIMA FILHO 2017.

As imagens a seguir são da primeira coleção que chegou ao museu no ano de 1939, ressaltando que apesar de terem sido selecionadas algumas bonecas para apresentação no presente trabalho, a coleção é diversificada e possui outros tipos de objetos. As imagens a seguir estão disponibilizadas no site do Museu Antropológico da UFG – Plataforma Tainacan, Projeto Thesaurus Karajá³. As peças da coleção de William Lipkind, foram adquiridas no Estado de Goiás (atualmente Tocantins) na região do Araguaia, pesquisa e coleta foi realizada em 1938/1939.

³ Conforme apresentado no site do Museu Antropológico, o Projeto Thesaurus reúne a cultura material Iny/Karajá como proposta intercultural, possibilitando estudos de coleções e processos museológicos.

BONECAS REPRESENTANDO FIGURAS MASCULINAS

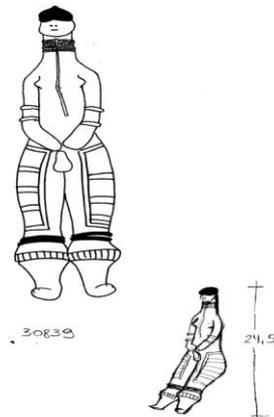


Figura 14- Boneca de 24,5cm, representando figura masculina com longo labrete. Fotos: Cecília Ewbank (2014).
Desenhos: Carolina Juliano (2016).

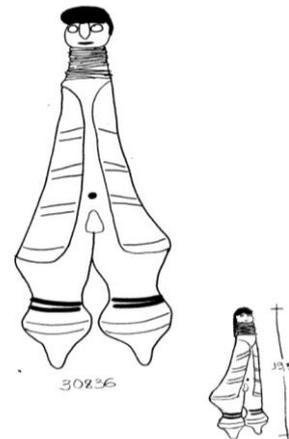


Figura 15- Boneca de 19,5 cm, representando figura masculina estilizada com lambrete. Fotos: Cecília Ewbank (2014).
Desenhos: Carolina Juliano (2016).

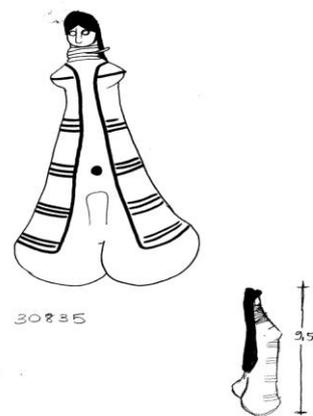


Figura 16- Boneca de 9,5 cm, representando figura masculina estilizada com lambrete. Fotos: Cecília Ewbank (2014).
Desenhos: Carolina Juliano (2016).

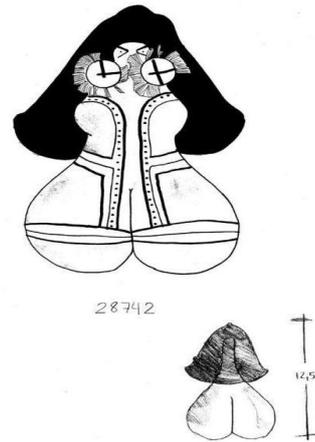


Figura 17- Boneca de 12,5 cm, representando figura masculina estilizada com brincos emplumados. Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016).

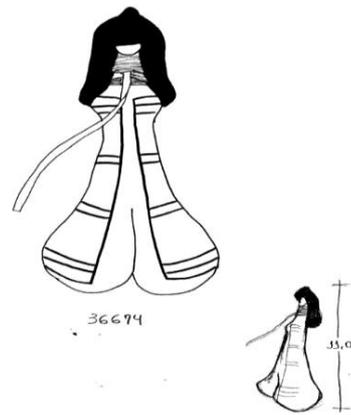


Figura 18- Boneca de 11 cm, representando figura masculina estilizada com lambrete com cauda longa. Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016).

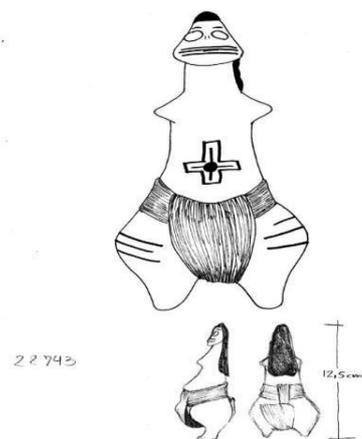


Figura 19- Boneca de 12,5 cm, estilizada representando figura masculina. Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016).

BONECAS REPRESENTANDO FIGURAS FEMININAS



Figura 20- Boneca de 7,5cm, representando figura feminina com adorno feito por fio de linha verde no pescoço. Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016).



Figura 21- Boneca de 6,5cm, estilizada representando figura feminina. Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016).



Figura 22- Boneca de 9 cm, representado figura estilizada. Fotos: Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016).

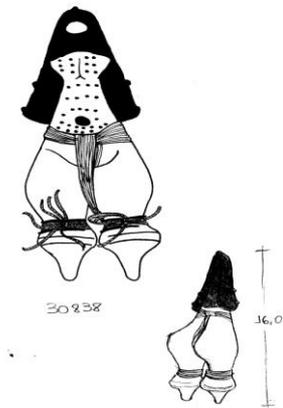


Figura 23- Boneca de 16 cm, representado feminina com seios e quadril protuberantes. Longa cabeleira negra com topete ao centro da cabeça. Com adorno vermelho no pescoço, tanga de líber e pirreiteiras. Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016)

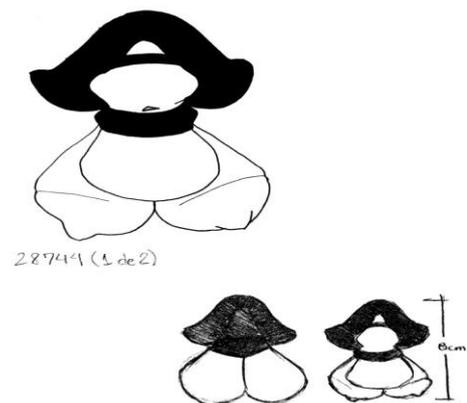


Figura 24- Boneca de 16 cm, representado feminina com seios e quadril protuberantes. Longa cabeleira negra com topete ao centro da cabeça. Com adorno vermelho no pescoço, tanga de líber e pirreiteiras. Fotos: Cecília Ewbank (2014). Desenhos: Carolina Juliano (2016).

O site disponibiliza todas as informações sobre as peças, ou seja, os metadados, dados disponíveis que se relacionam com a peça. Os metadados da peça 30.839 (veja em anexo), por exemplo, dão uma descrição da peça dizendo: “Boneca representando figura masculina com longo labrete⁴ de fibra vegetal”. O labrete é um adorno labial masculino. Nela foi incluído a representação de gênero da figura e o material adicional que aparece junto com a peça de cerâmica. Estes dados são importantes por não serem de imediata identificação. A função da peça é informada

⁴ Segundo depoimento pessoal fornecido por Sinvaldo Oliveira Saraiva – Wahuka, indígena Iny, o labrete é um adereço labial, que era usado no dia a dia dos homens, mas atualmente deixou de ser usado.

como lúdico e/ou para o comércio. Assim, a cultura material dos Karajás está disponível para o acesso livre não só por meio das imagens, mas também das informações.

CAPÍTULO 3 – DA DOCUMENTAÇÃO A EXPOSIÇÃO

Neste Capítulo, serão apresentadas duas coleções de bonecas Kárajá que se encontram sob a guarda do Instituto do Trópico Subúmido – ITS/PUC Goiás, as coleções Mário Simões e Manoel Ferreira Lima, fazem parte do acervo do Centro Cultural Jesco Puttkamer que atualmente se encontra desativado.

Nascido no Rio de Janeiro em 1914, o antropólogo, arqueólogo, historiador e geógrafo Mário Ferreira Simões dedicou parte de sua vida com pesquisas e trabalhos com comunidades indígenas, o ex-militar se encantou pelas sociedades indígenas que conheceu quando passou pelo Brasil Central e então entrou para o ramo de antropologia e arqueologia e começou a trabalhar com os povos indígenas, trabalhou como estagiário no Museu Nacional de 1940 a 1953, em 1954 começou a trabalhar no Museu do Índio, onde permaneceu até 1961, teve a oportunidade de trabalhar com vários grupos indígenas, dentre eles os Karajá em 1954, em 1959 trabalhou com os Javaé e com os Karajá novamente (DIAS, 1987). O material Karajá doado por Mário Simões foi formado em 1957 e deu entrada no acervo em 1989 por meio de doações.



Figura 25- Nº JP.E 0007, Representação mitológica. Foto: Luana Alves.



Figura 26- Nº JP.E 0024, Pequena boneca de corpo alongado e fino, sem braços. Foto: Luana Alves.



Figura 27- Nº JP.E 0026, Boneca sentada com banquinho zoomorfo. Foto: Luana Alves.



Figura 28- Nº JP.E 0028, Boneca pequena de forma arredondada com longo cabelo. Foto: Luana Alves.



Figura 29- Nº JP.E 0045, Forma mitológica, deitada com braços curtos, abertos, voltados para cima. Foto: Luana Alves.

Manoel Ferreira Lima é doutor em Antropologia Social e Geólogo, atualmente é diretor do Museu Antropológico da UFG. É escritor atuante em vários temas, dentre eles a identidade social Karajá (LIMA FILHO, 2021). A data de produção da coleção de Manoel que também se encontra no ITS é de 1990 e no mesmo ano o material deu entrada no museu. A forma de aquisição desse material foi através de compra.



Figura 30- Nº JP.E 0058, Boneca sentada com joelho dobrado, pintada de vermelho, tamanho grande. Foto: Luana Alves.



Figura 31- Nº JP.E 0066, Boneca sentada com joelho dobrado, pintada de vermelho, tamanho grande. Foto: Luana Alves.



Figura 32- Nº JP.E 069, Boneca representação mítica com grafismo de jabuti – zoomorfas. Foto: Luana Alves.



Figura 33- Nº JP.E 0071, Boneca representação mítica com grafismo Txòxo kòbira que quer dizer cara de quati – zoomorfas. Foto: Luana Alves.



Figura 34- Nº JP.E 0072, Boneca Representação mítica com grafismo hãbukòdè raruti que quer dizer árvore Gameleira – zoomorfos. Foto: Luana Alves.



Figura 35- Nº JP.E 0073, Boneca representação mítica com grafismo hãru, espécie de peixe pacu– zoomorfos. Foto: Luana Alves.



Figura 36- Nº JP.E 0074, Boneca representação mítica com grafismo Kòèkòè que quer dizer zigui zague – zoomorfos. Foto: Luana Alves.



Figura 37- Nº JP.E 0075, Boneca representação mítica com grafismo Kòèkòè que quer dizer zigui zague-zoomorfos. Foto: Luana Alves.



Figura 38- Nº JP.E 0084, Boneca representação mítica com pintura de jiboia - Antropomorfa. Foto: Luana Alves.



Figura 39- Nº JP.E 0109, bonecas com representação Ijasos, máscaras de dança Karajá. Foto: Luana Alves.



Figura 40- Nº JP.E 0111, Ijasos, Txyreheni o avô de aruanã. Foto: Luana Alves.



Figura 41- Nº JP.E 0113, Cena de parto (Boneca Karajá). Foto: Luana Alves.



Figura 42- Nº JP.E 0114, Representação masculina - cena de caça. Foto: Luana Alves.



Figura 43- Nº JP.E 0248, não contém descrição na ficha . Foto: Luana Alves.



Figura 44- Nº JP.E 0254 não contém descrição na ficha. Foto: Luana Alves.

DOCUMENTAÇÃO PRODUZIDA SOBRE O ACERVO

Para acessar a documentação museológica do acervo das bonecas Ritxòkò, consultamos a secretária do ITS Maria Santíssima Nunes que integrou o Centro Cultural Jesco Puttkamer quando o acervo estava na Av. T-3, 1732- St. Bueno, Goiânia-Go e que nos forneceu as informações a seguir.

A documentação museológica começa a ser organizada desde quando o material chega ao museu, essa serve para a organização e controle do acervo, as documentações necessárias para o acervo do material são o termo de doação, relação de despesa das compras de peças, controle patrimonial, livro tomo, ficha técnica ou etnográfica, ficha de identificação ou localização do objeto, desenhos ou fotografia e inventários.

Quando uma peça ou coleção nova entra para o acervo, a primeira documentação a ser elaborada é o termo de doação que documenta a transferência

dos bens materiais para a instituição ou o termo de compra. O acervo do CCJP possui cerca de 800 peças.

As informações sobre as peças estão na ficha de inventário. A título de exemplo, vamos apresentar a ficha da peça JP.E 0007, nela há as informações de registro como o número da coleção. Este segue uma numeração tripartida, que indica o ano de entrada na instituição, o número da coleção, que no caso é a Coleção Mário Simões, que corresponde à primeira, e o número sequencial que pertence à peça.

Todas as peças estão inventariadas e fotografadas, essas fichas possuem informações como o endereço onde cada peça fica localizada na sala de guarda, a origem do grupo, o tipo de objeto, procedência, data de produção e data em que a peça deu entrada na instituição, matéria prima, descrição, entre outros.

O registro fotográfico frente e verso substitui o desenho da peça. Há uma pequena descrição no final da ficha, para a peça JP.E 0007 diz: “representação mitológica”. A função da peça não consta como um dado na ficha.

		SOCIEDADE GOIANA DE CULTURA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA INSTITUTO GOIANO DE PRÉ-HISTÓRIA E ANTROPOLOGIA CENTRO CULTURAL JESCO PUTTKAMER		NÚMERO DE INVENTÁRIO
				JP.E 0007
FICHA INVENTÁRIO				
OBJETO: BONECA KARAJÁ		LOCALIZAÇÃO: RTE-A3, CA, G1		
NÚMERO ANTERIOR: NÚMERO DA COLEÇÃO: 1989.0001.0007		DATA DE ENTRADA: 1989 DATA DE PRODUÇÃO: 1957		
PRODUTOR/ARTESÃO: BERIXA FAIXA ETÁRIA:		PROCEDÊNCIA: MÁRIO SIMÕES PROJETO:		
ORIGEM ÉTNICA: KARAJÁ		ORIGEM GEOGRÁFICA: TOCANTINS		
MODO DE AQUISIÇÃO: DOAÇÃO DOADOR: MÁRIO SIMÕES		DOCUMENTAÇÃO PROBATÓRIA: TERMO DE DOAÇÃO		

	LOCAL DE AQUISIÇÃO: GOIÂNIA	DATA DE AQUISIÇÃO: 1989
	MATERIA PRIMA: ARGILA	ESTADO DE CONSERVAÇÃO: BOM
DESCRIÇÃO SUCINTA DO OBJETO: REPRESENTAÇÃO MITOLÓGICA.		

Figura 45- Modelo de ficha de inventario utilizado no Instituto do Trópico Subúmico – ITS/PUC Goiás.



Figura 46- Número do objeto realizado diretamente na peça. Foto: Luana Alves.

Outra forma adotada pelo museu para numeração das peças, tais como, materiais vegetais ou outros mais sensíveis, foram feitas em uma pequena plaquinha acrílica transparente, amarrado a um barbante.



Figura 47- Número do objeto realizado em plaquinha acrílica. Foto: Luana Alves.

Apesar da mudança do acervo do CC Jesco Puttkamer para o ITS, as peças foram mantidas no mesmo lugar que ocupava dentro dos armários, sem alterar seu endereço. As peças se encontram acondicionadas em prateleiras, ou dentro de gavetas, ambas com identificação.



Figura 48- Acondicionamento das bonecas no acervo. Foto: Luana Alves.

PROPOSTA DA EXPOSIÇÃO

A partir do conhecimento sobre este acervo, foi proposta a colocação de algumas peças na exposição que está sendo montada no presente momento.

A exposição está sendo montada no Instituto do Trópico Subúmido – ITS/PUC Goiás, localizada no setor Jardim Mariliza. Tendo como foco grupos do cerrado brasileiro. Foram identificadas sete etnias que apresentam peças no acervo do CCJP

e que são do cerrado, sendo elas, Karajá, Xavante, Xerente, Kayapó, Apinajé, Canela, Gavião. Assim, a exposição irá conter materiais de sete grupos indígenas, sendo proveniente de compras e doações.

Como o interesse deste trabalho são as bonecas Ritxòkò, irei apresentar apenas os procedimentos e decisões tomados para a colocação das bonecas na exposição.

As peças selecionadas para a exposição não seguiram uma tipologia específica, sendo escolhidas aquelas que chamam mais atenção e peças ritualísticas. Peças que contêm materiais orgânicos que geralmente são adicionados às bonecas Karajá, como penas, algodão, madeira e sementes não foram selecionadas, devido à falta de condicionamento necessário para esse tipo de material, pois precisam ser mantidas a uma temperatura adequada, para evitar contato com insetos e microrganismos que possam degradar as peças. As peças dos demais grupos foram selecionadas da mesma forma.

O local para a exposição das peças corresponde a vitrines abertas. Serão expostas em uma vitrine de 1,17 de comprimento, 1,53m de largura e 47 centímetros de profundidade e 6,5 de espessura da margem.

O material será exposto em dois modelos de vitrines, sendo 4 peças com 1,17 de comprimento, 83 centímetros de largura, 47 centímetros de profundidade e 6,5 de espessura de margem. E 4 peças com 1,17 de comprimento, 1,53m de largura e 47 centímetros de profundidade e 6,5 de espessura da margem. Contém duas divisórias, as vitrines maiores contêm 2 luzes de led nas laterais e as menores 1 na parte central.

Em cada vitrine será destinada a peças de uma etnia diferente. As peças inicialmente selecionadas abrangem: 14 peças Karajá contendo Bonecas Karajá; 89 peças Xavante contendo bordunas, arcos, flechas e flautas; 22 peças Kayapó possuindo flechas, cerâmica e outros objetos do estado do Pará que não fazem parte do cerrado; 15 peças Xerente, contendo bolsas de palha trançada; 5 peças Apinajé, possuindo borduna, flecha, bolsa de cabaça; 3 Canela sendo corda-tira frontal; e 6 peças Gavião possuindo colares e flechas. A partir desse material foi feita uma segunda seleção.

Foram selecionadas 14 bonecas Karajá da coleção Manoel Ferreira Lima filho. Para cada uma delas, foi elaborada uma legenda com descrição mínima do objeto,

nome da artesã indígena, etnia, procedência. Sendo estas legendas, as descrições museológicas do objeto. As legendas estão apresentadas a seguir.

JP.E 0058	Boneca Ritxòkò mulher sentada, artesã indígena Kondiki Karajá. Etnia Iny/Karajá, TO
JP.E 0066	Boneca Ritxòkò mulher sentada, artesã indígena Kondiki Karajá. Etnia Iny/Karajá, TO
JP.E 0069	Boneca Ritxòkò representação mítica zoomorfa com grafismo de jabuti, artesã indígena Kuerede Karajá. Etnia Iny/Karajá, TO
JP.E 0071	Boneca Ritxòkò representação mítica zoomorfa com grafismo Txòxo kòbira que quer dizer cara de quati, artesã indígena Kuerede Karajá. Etnia Iny/Karajá, TO
JP.E 0072	Boneca Ritxòkò representação mítica zoomorfa com grafismo hãbukòdè raruti que quer dizer árvore Gameleira, artesã indígena Kuerede Karajá. Etnia Iny/Karajá, TO
JP.E 0073	Boneca Ritxòkò representação mítica zoomorfa mítica com grafismo hãru, espécie de peixe pacu, artesã indígena Kuerede Karajá. Etnia Iny/Karajá, TO
JP.E 0074	Boneca Ritxòkò representação mítica zoomorfa com grafismo Kòèkòè que quer dizer zigui zague, artesã indígena Kuerede Karajá. Etnia Iny/Karajá, TO
JP.E 0075	Boneca Ritxòkò representação mítica zoomorfa com grafismo Kòèkòè que quer dizer zigui zague, artesã indígena Kuerede Karajá. Etnia Iny/Karajá, TO
JP.E 0084	Boneca Ritxòkò representação mítica zoomorfa com pintura de jiboia, artesã indígena Kuerede Karajá. Etnia Iny/Karajá, TO
JP.E 0109	Boneca Ritxòkò representação ritual ljasos bonecas com representação ljasos, máscaras de dança Karajá, artesã indígena Heyri Karajá. Etnia Iny/Karajá, TO
JP.E 0111	Boneca Ritxòkò representação ritual ljasos Txyreheni o avô de aruanã, artesã indígena Heyri Karajá. Etnia Iny/Karajá, TO
JP.E 0113	Boneca Ritxòkò representação cena de parto, artesã indígena Heyri Karajá. Etnia Iny/Karajá, TO
JP.E 0114	Boneca Ritxòkò representação masculina - cena de caça, artesã indígena Heyri Karajá. Etnia Iny/Karajá, TO

Figura 49- Etiquetas das peças em exposição. Foto: Luana Alves.

Para compreender o significado das peças que estavam sendo expostas, foi consultado o Sr. Sinvaldo Oliveira Saraiva – Wahuka da etnia Iny/Karajá. Foram apresentadas a ele nove peças mitológicas, sendo solicitado que ele falasse sobre o

significado dos grafismos representados nas bonecas. Sinvaldo diz que, as peças são bonecas de seus ancestrais, as pinturas representam elementos da natureza e do cotidiano do grupo. A peça JP.E 0069 possui grafismo de jabuti; JP.E 0074 grafismo Kòèkòè que quer dizer zigui zague; JP.E 0071 o grafismo Txòxo kòbira que quer dizer cara de quati; JP.E 0073 hãru, espécie de peixe pacu; JP.E 0075 grafismo Kòèkòè; Nº JP.E 0072 hãbukòdè raruti que quer dizer árvore Gameleira; JP.E 0084 grafismo da jiboia. Sinvaldo relata que o desenho Kòèkòè é feita de vários modelos, sendo frequentes nos grafismos.

A peça JP.E 0111 é Txyreheni o mais conhecido de Aruanã, representa o avô de aruanã, avô dos Karajá do fundo do rio Araguaia. E Ijasos são as máscaras de dança Karajá, também presente na peça JP.E 0109.

MONTAGEM

A montagem foi realizada no final do ano corrente, a peça JP.E 0109 inicialmente havia sido selecionada para a exposição, mas foi retirada devido a presença de penas decorativas associada a ela.

Alguns cuidados foram tomados para a colocação das peças na vitrine, sendo preparados suportes e bases para que as peças não sofressem com o contato de materiais de madeira e vidro, evitando futuros desgastes. Assim, as superfícies da vitrine foram forradas com feltro. Para isso, as peças foram colocadas sobre uma folha de chaamex e contornadas com lapiseira de ponta metálica, com cuidado para que não fossem riscadas, o objetivo dessa atividade foi fazer bases de feltro que não ficassem a mostra, para evitar que as peças tenham contato direto com o vidro e para a melhor fixação. Com um alfinete, o molde foi fixado em um pedaço de feltro e recortado. As peças foram colocadas diretamente sobre o feltro. Outro suporte foi revestido de feltro para acomodar as peças que necessitavam de suportes para permanecerem em pé.

As imagens a seguir, apresentam os procedimentos de produção de base de feltro.



1



2



3



4

Figura 50. Procedimentos para a colocação de feltro na base da peça. Foto: Ludimília Melo Vaz.



Figura 51- Inserção da peça na vitrine. Foto: Luana Alves.



Figura 52- Vitrine montada. Foto: Luana Alves.



Figura 53- Vitrine Karajá. Foto: Luana Alves.

Tendo em vista o conhecimento adquirido sobre as bonecas e, em especial, a partir das coleções que foram observadas, é possível fazer algumas considerações sobre as adaptações morfológicas que decorrem da inclusão das bonecas no comércio. Como visto no levantamento bibliográfico, desde os primeiros relatos sobre as bonecas Karajá, menciona-se a venda delas no comércio (CASTRO FARIA, 1979).

A partir das três coleções citadas e ilustradas, nota-se que houve mudanças no tamanho, ficaram maiores, mais elaboradas, com braços, pernas e adornos, algumas representam cenas do cotidiano da cultura Karajá. Aumentaram as opções no preparo da peça, a queima, antes realizada sobre pratos de cerâmicas, podem ser mantidos da forma ou utilizar outras opções como chapas de metais. Adquiriram novas funções,

antes destinadas exclusivamente às crianças, após a inserção no comércio, a maioria são destinadas à venda, o que ajudam na economia da sociedade Karajá, as peças chamam bastante a atenção, já que são muito bem elaboradas e bonitas, passaram a fazer parte de decorações.

CONCLUSÃO

O saber fazer das bonecas são riquezas culturais que são passadas de mães para filhas, somente as mulheres produzem as bonecas, a princípio com a função lúdica, brinquedos para as crianças, e depois de 1940 passaram a ser produzidas para o comércio e receberam novas funções. Como as mulheres tem papel fundamental na educação e organização social do grupo, e como a atividades de fazer bonecas é exclusiva delas, as bonecas Ritxòkò adquirem um importante papel social, ela ensina e educa por meio das bonecas a menina, desde pequena, aprende seu papel na sociedade, brincando e aprendendo ao mesmo tempo.

É de suma importância conservar os objetos musealizados, mas é também fundamental conservar a documentação com o máximo de informações possíveis. Estas permitem a pesquisa, a fim de dar acesso aos conhecimentos sobre as culturas indígenas que persistem e sobre aquelas que já não existem. De muitas culturas restam apenas informações e seus objetos físicos e documentados.

Os acervos museológicos, tem feito seu papel em contribuir com a divulgação do conhecimento. As peças da coleção do Wiliam Lipkind pedem ser visitadas virtualmente e fisicamente no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. As do Mario Simões estão armazenadas no Instituto do Trópico Subúmico – ITS/PUC Goiás, não se encontram em exposição devido a sua fragilidade e ambiente adequado, mas servem como fonte de informações para alunos e pesquisadores, para que através de publicações, pessoas de vários lugares consigam visualizar o acervo, para o acesso do acervo a publicação . Já a coleção de Manoel Ferreira Lima Filho, terá alguns exemplares na exposição física do Instituto do Trópico Subúmico – ITS/PUC Goiás.

A exposição contará com 15 bonecas Ritxòkò, com representações mitológicas, cenas de caça e parto e cenas de rituais. Representações essas que mostram ao

público um pouco do cotidiano dos Karajá. O indígena Sinvaldo Oliveira Saraiva – Wahuka deu uma grande contribuição para este trabalho fornecendo alguns significados de pinturas e rituais.

As coleções apresentadas, estão todas devidamente documentadas e armazenadas, servindo de objeto de pesquisa para alunos e professores. Pode-se notar mudanças ocorridas na morfologia das bonecas, isso se deu devido às adaptações para o comércio, ficaram maiores e mais elaboradas, passando a representar a cultura dos Karajá.

Os museus são meios de comunicação de sociedades passadas para sociedades presentes e futuras. Neles estão guardados os patrimônios da sociedade, visitar um museu com coleção etnográfica é poder vivenciar o que se passou antes do presente, anos, séculos, milhares e milhões de anos atrás, e imaginar a história por trás dos objetos, a quem pertenceu? para que era utilizado? pertenceu a que época? É um local onde costumamos fazer questionamentos. Cada objeto contém uma história, são riquezas culturais.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Gustavo O. 2016. **Com quantos paus se faz uma boneca? -- “entalhes” de uma etnografia da boneca de madeira karajá.** Dissertação de mestrado, PPGAS-FCS/UFG.

BONILLA, OIARA. 2000. **Reproduzindo-se no mundo dos brancos: Estruturas KARAJÁ em Porto Txuiri (Ilha do Bananal - Tocantins).** Dissertação de mestrado, PPGAS-Museu Nacional/UFRJ. 102 pp.

CAMPOS, S. M. C. de la T. L. **Bonecas karajá: modelando inovações, transmitindo tradições.** Tese (Doutorado em Antropologia)–Departamento de Ciências Sociais – Antropologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

CASTRO FARIA, Luis de. 1979. **La figura humana em el arte de los índios karajá.** Revista de Cultura Brasileña, nº 48.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. **Código de Ética do ICOM para Museus:** versão lusófona. Goiânia: UFG/Museu Antropológico, 2010.

COPÉ, Silvia Moehlecke. Et al, Rosa, Carolina Aveline Deitos. **A arqueologia como uma prática interpretativa sobre o passado no presente: perspectivas teórico-metodológicas.** 2008.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Estudos Especiais.** Rio de Janeiro. 2010. Brasil.

EHRENREICH, Paul. **Contribuições para a etnologia do Brasil.** *Revista do Museu Paulista*, N. S., vol. 2, p. 7-135. São Paulo, 1948.

FARIA, L de Castro. 1979. **La figura humana em el arte de los índios karajá.** Revista de Cultura Brasileña, nº 48.

FARIA, L de Castro. **A Figura Humana na Arte dos Índios Karajá, Rio de Janeiro:** Universidade do Brasil - Museu Nacional, 1959.

FARIAS, Joana Silva de Araújo. **Modelando Parentes: Sobre as Redes de Relações da Ritxo(k) entre os Karajá.** São Paulo, 2014.

INTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Iphan). **Patrimônio Cultural Imaterial:** para saber mais. (texto de Natália Guerra Brayner). Brasília: Iphan, 2012.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. **Currículo do sistema currículo Lattes.** [Goiânia], 16 nov. 2021. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9114125597206149>. Acesso em 17 nov. 2021.

LIMA FILHO, M. F.; SILVA, C. T. A arte de saber fazer grafismo nas bonecas karajá. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 38, p. 45-74, jul./dez. 2012.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. **Coleção William Lipkind do Museu Nacional: Trilhas Antropológicas Brasil-Estados Unidos.** CIDADE pg.474-509. 03 de outubro de 2017.

LIMA, N. C. et al. **Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia:** dossiê descritivo do modo de fazer ritxoko (versão atualizada). Goiânia: Universidade Federal de Goiás/Museu Antropológico, 2011.

LIMA, Tania Andrade. **Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais.** Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 6, n. 1, p. 11-23, jan.-abr.2011.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e Gestão de Acervo /** Renata Cardozo Padilha – Florianópolis: FCC, 2014.

SANTORO, Ana Cristina de Menezes. **Museu Antropológico:** a coleção Orlando Vilas Bôas e o sistema de documentação do acervo etnográfico. Goiânia: Gráfica UFG, 2017.

TORRES, Maristela Souza. 2011. **Mulher karajá. Desvendando tradições e tecendo inovações:** diálogo sobre as demandas de gênero. Tese de doutorado. PUC/SP.

ANEXOS

Tabela 1- Procedimentos e documentos a serem gerados no museu em cada situação de aquisição. Adaptado da publicação “Princípios Básicos da Museologia”, de Evanise Costa (conforme Padilha, 2014).

EMPRÉSTIMO	TRANSFERÊNCIA	DOAÇÃO	COLETA
Recibo de entrada	Recibo de entrada	Recibo de entrada	Recibo de entrada
Termo de empréstimo/ de comodato* (para longo prazo)	Laudo técnico	Laudo técnico	Ficha de campo
Laudo técnico	Termo de transferência	Termo de doação	Termo de doação
Termo de saída	Ficha de catalogação	Ficha de catalogação	Laudo Técnico
OBS: guardar essa documentação por até 5 anos.			Ficha de catalogação
NÃO registrar no Livro Tombo	Registro no Livro Tombo	Registro no Livro Tombo	NÃO registrar no Livro Tombo
COMPRA	PERMUTA	DÉPOSITO	LEGADO
Recibo de entrada	Recibo de entrada	Recibo de entrada	Recibo de entrada
Laudo técnico	Laudo técnico	Laudo técnico	Laudo técnico
Ficha de catalogação	Termo de Permuta	Registro de identificação (com numeração diferente do acervo do museu).	Contrato de comodato*
	Ficha de catalogação		Ficha de catalogação (com numeração diferente da do museu)
Registro no Livro Tombo	Registro no Livro Tombo	NÃO registrar no Livro Tombo	NÃO registrar no Livro Tombo

Tabela 2- Informações que acompanham a imagem das bonecas, disponíveis no site do museu Antropológico da UFG.

Identificação da Coleção	Coleção William Lipkind (1938-1939)
Instituição	Museu Nacional - UFRJ
Número de Registro	30.839
Localização na Reserva Técnica	Mezanino, armário 1, prateleira 03
Nome étnico do objeto	Ritxòò (fala masculina) e Ritxòkò (fala feminina) — cf. MA-UFG e IPHAN (2011).
Povo	Karajá
Subgrupo étnico/ lingüístico	Karajá
Língua	<u>Inyribè</u>
Autoidentificação	Iny
Outros nomes de povos	Carajá Karaya Caraiáunas Carajáuna Carayahi Carajahis
Aldeia	Aldeia não identificada
Região	Araguaia
Estados brasileiros	Goiás
País	Brasil
Doador	William Lipkind
Data de Confeção	1 de março de 1939
Data da Coleta	1 de março de 1939
Forma de Aquisição	Aquisição institucional
Categoria	Cerâmica
Subcategoria	Cerâmica> cerâmica estatuária temático figurativa
Função	Lúdico e/ou para o comércio.
Número de peças	01
Medidas (cm)	24,5 x 6,5 x 19,5cm
Matéria-Prima/Suporte	Argila cozida, fibras vegetais e tecido.
Descrição Museológica	Boneca representando figura masculina com longo labrete de fibra vegetal.
Grafismos	Incisões horizontais nos quadris e pernas. Pintura semi circular abaixo dos olhos.

Notas Gerais	Obs.: Tendo em vista que o campo de Lipkind foi em 1938/1939 padronizou-se considerar a Ilha do Bananal como estado de Goiás, remetendo à organização geográfica da época.
Técnica de confecção	Sem dados
Cadeia Operatória	Sem dados
Referências Mitológicas	A criação das Ritxòò (Simões, 1954)
Em Uso	Sim
Registros audiovisuais	Fotografado por Cecília Ewbank (27/02/2014).
Desenho do objeto	Desenhos feitos por Carolina Juliano (2016).
Papel Social do Artesão	Sem dados
Gênero do Artesão	Mulher
Papel Social do usuário	Sem dados
Gênero de Uso	Mulher
Uso por Classe de Idade	Não identificado
Notas etnográficas	Sem dados
Histórico Administrativo	Sem dados
Estado de Conservação	Bom
Descrição de Conservação	Sem dados
Histórico de Conservação	Em fevereiro de 1967 apresentava parte do braço direito quebrada. (julho 2014).
Bibliografia	RIBEIRO, Berta G. Dicionário do Artesanato Indígena. São Paulo: Edusp, 1988. MA-UFG & IPHAN. 2011. Dossiê descritivo dos modos de fazer ritxòkò. Obs.: ver ficha elaborada por S. Pacheco em 1967.
Data de Catalogação	27 de fevereiro de 2014
Responsável	Cecilia Ewbank