



Dossiê



Ritxoko é ouro!

v. 3 (2022)

Projeto Presença Karajá: um balanço em construção

Karajá Presence Project: a balance under construction



Manuelina Maria Duarte Cândido

Universidade de Liège, Liege, Bélgica e Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás, Brasil.

manuelin@uol.com.br



Andréa Dias Vial

Filiação institucional pesquisadora independente

advial@outlook.com.br



Nei Clara de Lima

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás, Brasil.

neiclara@gmail.com

1

Este dossiê temático da revista Hawò apresenta alguns resultados alcançados até o momento no âmbito do Projeto *Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais (PPK)*, incluindo também textos de autoras que não integram a equipe do projeto, mas que de uma maneira ou de outra se aproximam de nossas temáticas de pesquisa.

O referido projeto iniciado em 2017 encontra-se em sua segunda etapa (2021-2024). Neste intervalo, conseguiu mapear as coleções de *ritxoko*, conhecidas como 'bonecas Karajá', em setenta e sete museus brasileiros e estrangeiros, ao mesmo tempo em que buscou reconstituir a trajetória de formação dessas coleções, as redes de relações constituídas entre pesquisadores, instituições e os grupos indígenas Karajá, seus produtores, além de realizar estudos deste artefato – originalmente um brinquedo de crianças –, tendo o foco nos adornos corporais e indumentárias usados para 'vestir' essas bonecas.

Simultaneamente à realização deste mapeamento amplo, com a identificação e checagem de informações que nos chegaram de diversas maneiras, inclusive pelas redes sociais criadas pelo projeto, sobre a presença de *ritxoko* nas coleções de muito mais museus que imaginávamos inicialmente, integrantes de nossa equipe, também espalhada geograficamente, estabeleceram contatos com algumas dessas coleções para a realização de análises. A presença das *ritxoko* em instituições distribuídas até o momento em 16 países faz desta pesquisa um projeto transnacional. Os estudos têm acontecido conforme a disponibilidade das pessoas que se interessam em participar do PPK de forma voluntária.

Algumas pesquisadoras (a equipe é formada majoritariamente por mulheres) fizeram de segmentos do projeto seu objeto de estudo em algum trabalho acadêmico ou parte dele, como é o caso do Trabalho de Conclusão do Curso de Museologia defendido em 2019 por Thais Maia Souza “A indumentária das *ritxoko*: uma representação da identidade karajá no acervo do Centro Cultural Jesco Puttkamer”. Também nos orgulha poder mencionar o doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da FAV/UFG de Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça, orientado pela profa. Dra. Rita Morais de Andrade, ambas integrantes do PPK. Embora este projeto não seja o objeto central da tese, intitulada “Os modos de vestir das Mulheres *Iny* Karajá na contemporaneidade: origem, tradição e invenção”, existem muitas camadas de permeabilidade e colaboração. Foi estimulado, mas não colocado como pré-requisito para participar do PPK que as pessoas o tomassem como objeto para suas pesquisas acadêmicas ou trabalhos conexos. Desta forma, por exemplo, Bárbara Freire Ribeiro Rocha obteve apoio por meio da Lei Aldir Blanc para uma das etapas de criação do *website* do projeto na Plataforma Tainacan e com isto pôde também convidar parceiras do projeto

entre as mulheres *Iny* Karajá, Tuinaki Koixaru Karajá, Waxiaki Karajá e Dibexia Karajá para ações como a *live* de lançamento do mencionado *website*, ainda em fase experimental.

A ausência de financiamento global para o projeto impacta a estabilidade da equipe, malgrado o entusiasmo das pessoas que por ele passaram, bem como o ritmo com que cada uma se dedica ao PPK, que varia enormemente de um integrante a outro ao longo do tempo. Respeitando estas cadências e dinâmicas, as formas de participação e tempo de dedicação ao projeto são extremamente flexíveis. Consciente do desafio que é realizar esta pesquisa sem uma remuneração, a coordenação do projeto adequa-o às disponibilidades da equipe e não o contrário. Outro repto que complexifica o trabalho é o fato de estarmos lidando com tantas instituições diferentes, com suas práticas de documentação e de acesso aos acervos, seus calendários e adversidades próprios, que já incluíram neste período de 6 anos mudanças de sede e de direção, fechamento e abertura de exposições e do acesso às reservas, além do fatídico incêndio do Museu Nacional que destruiu quase completamente uma das coleções que potencialmente seria uma das próximas a ser estudada, pois Rafael Santana Gonçalves de Andrade, integrante do PPK desde o início e Vice-Coordenador da 2ª etapa, realiza ali o seu doutorado em Antropologia Social.

Pela ancoragem institucional do projeto inicialmente na Universidade Federal de Goiás, privilegiamos logo os museus de Goiânia, e tiveram ou estão tendo suas coleções estudadas as seguintes instituições: Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (MA-UFG), Centro Cultural Jesco Puttkamer (CCJP) e Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga (MUZA). A residência ou passagem de integrantes da equipe por São Paulo também permitiu que a coleção do Museu das Culturas Brasileiras fosse fotografada por Andrea Dias Vial com apoio da então

estudante de Museologia da UFG Amanda Carlotti dos Santos. Andréa checou e completou a documentação deste acervo. Nos museus de Goiânia as coleções numericamente muito expressivas exigiram, e a residência de várias(os) integrantes do PPK permitiu, que mutirões de documentação e fotografia fossem realizados, liderados pela Coordenadora e pela Vice-Coordenadora do projeto, respectivamente Manuelina Maria Duarte Cândido e Nei Clara de Lima (2017-2020). Ainda assim a coleção do MA-UFG foi apenas parcialmente registrada por fotógrafo profissional, Markus Garscha, e documentada. No CCJP e MUZA foram realizadas fotografias semi-profissionais por Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça, que também identificou e fotografou duas *ritxoko* no acervo do Museu da Imagem e do Som de Goiás.

Para nossa felicidade, depois de um processo que tem sempre se mostrado mais longo e complexo do que se pode imaginar, conseguimos ter assinados documentos de cessão de uso de imagens dos quatro acervos brasileiros estudados ou em estudo pelo PPK, a saber: Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (MA-UFG), Centro Cultural Jesco Puttkamer (CCJP), Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga (MUZA) e Museu das Culturas Brasileiras (MCB-SP). O projeto ainda não consegue ter termos de cessão padronizados, como seria ideal devido à complexidade de lidar com autorizações que possuem características peculiares quanto à resolução das imagens para divulgação ou até a quem pode assinar, para citar apenas alguns exemplos. Estas negociações envolvem muita energia de ambos os lados e custam um tempo precioso a outras etapas da pesquisa, mas são essenciais para que se tenha material para a ampla divulgação de resultados da mesma em meios acadêmicos e, especialmente, nos meios não acadêmicos, pelos quais podemos fazer a necessária devolução à sociedade brasileira, notadamente ao povo *Iny Karajá*, do que

temos produzido em torno destes bens culturais musealizados.

Outras instituições já possuem a documentação de seus acervos *online*, variando quanto ao fato de estarem ou não completas – em termos de relação numérica entre objetos musealizados e inventariados, posto que a documentação do acervo nunca está isenta de ter novos dados acrescentados –, à extensão da lista de metadados ou das informações preenchidas em cada um deles, ao fato de possuírem ou não fotografias das peças em questão em plataformas digitais de amplo acesso e destas serem somente de frente, frente e costas ou ainda em alta ou baixa resolução. O projeto tem por metodologia reunir a massa documental localizada em linha ou ainda a que recebe de instituições contactadas, mesmo que inicialmente apenas para uso interno da equipe, sem ainda as autorizações que permitiriam ampla divulgação. A título de exemplo, recebemos nestas condições a documentação completa, inclusive com fotografias, do acervo de *ritxoko* de dois museus franceses, o Muséum de Toulouse, e o Museu do Quai Branly, em Paris.

Para uniformizar os dados obtidos estamos paulatinamente preenchendo um Instrumento Comum para a Coleta dos Dados da Pesquisa (IC) elaborado pelo projeto, que busca uniformizar os dados prioritários para o PPK na documentação imensamente variada dos acervos em tela, de forma a permitir algum grau de comparação. Este instrumento se mostrou também necessário quando começamos o diálogo com o projeto Tainacan para utilização de sua plataforma para o desenvolvimento de nosso *website* e disponibilização do material que temos reunido. O trabalho é colossal e traz mais um desafio para um projeto sem financiamento: a necessidade de um servidor para armazenar os dados, visto que a massa documental já se avoluma muito e a plataforma Tainacan apenas difunde o que deve estar armazenado

em outro local. A estimativa é que o projeto atinja de 500Gb a 1T de dados à medida em que avança para outros museus já identificados, mas ainda não estudados.

Cabe dizer que as *ritxoko* são reconhecidas como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), desde 2012. O reconhecimento se deu após estudo e elaboração de um dossiê por equipe coordenada por antropólogos do Museu Antropológico da UFG que asseguraram sua inscrição em dois Livros de Registro do Patrimônio Imaterial Brasileiro: Livro dos Saberes – Registro dos Saberes e práticas associados aos modos de fazer bonecas Karajá; Livro das Formas de Expressão – *Ritxoko* – expressão artística e cosmológica do povo Karajá (LIMA *et alli*, 2011).

6

Com uma etapa posterior de salvaguarda já realizada (2015-2017) por parte da equipe responsável pelo Registro, contemplando “um programa de apoio e valorização de manifestações culturais dos Karajá, especialmente das práticas culturais tradicionais, valorização da língua *Inyribè*, recuperação e valorização de técnicas e saberes em risco de desaparecimento, dadas as novas modalidades de saberes incorporadas aos arranjos culturais atuais, sobretudo pelas gerações mais jovens” (LIMA, LEITÃO, 2018, p. 07), podemos considerar que ele está relativamente bem divulgado junto ao povo *Iny* Karajá. Existe ainda circulação de informação a seu respeito por meio de vídeos, publicações (por exemplo, LIMA, LEITÃO, 2019), vídeos e outros suportes como *banners* e *folders*, com algum apoio institucional do IPHAN, infelizmente cada vez mais enfraquecido como em geral as políticas públicas para a cultura no atual Governo Federal.

Mas e os acervos musealizados? As reciprocidades entre a patrimonialização recente e a musealização muito mais antiga das *ritxoko* também é foco de interesse do PPK; e tema de um artigo

em vias de publicação (DUARTE CÂNDIDO, no prelo). Sabemos de coleções que foram constituídas desde a segunda metade do século XIX. O incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro em 2018 destruiu uma das coleções de origem mais recuada em território brasileiro. Na Europa, uma das coleções mais antigas, reunida por Fritz Krause em missão realizada em 1888, permanece encaixotada no Ethnologisches Museum – Berlim, sem nunca ter sido exposta. Além disto, a distância física entre grande parte dos museus e os locais de habitação do povo *Iny* Karajá, no centro-norte do Brasil (estados de Goiás, Mato Grosso, Tocantins e Pará, notadamente na Ilha do Bananal onde se concentra a maior parte da produção), não facilitaria o acesso dos povos de origem às coleções.

O acesso digital ao patrimônio musealizado, que neste projeto, após uma reflexão, decidimos não chamar de restituição, é uma primeira camada do acesso que é direito de todos e de todas. Mas as barreiras são múltiplas: os grandes museus, muitas vezes, como é o caso para as *ritxoko*, são localizados muito distante das comunidades de origem, às vezes literalmente do outro lado do mundo; eles expõem em média 1% do seu acervo em reserva; outras instituições, de longe ou de perto, possuem acervos não identificados, que pouco comunicariam em uma exposição. Isto sem contar os acervos que se perdem em eventos críticos no interior dos museus (bombardeios da 2ª Guerra Mundial no Ethnologisches Museum – Berlim e incêndio do Museu Nacional, para citar apenas dois que atingiram diretamente coleções de *ritxoko*) ou cuja biografia é marcada pelas transferências de um local a outro, fechamento de exposições ou da própria instituição, etc.

Nosso projeto tem dado a sua modesta mas persistente contribuição há seis anos, realizando estudos que variam de acordo com diversos fatores como estado anterior da documentação do acervo de *ritxoko* (por exemplo, se já está inventariado e/ou

fotografado), disponibilidade da equipe, meios materiais mínimos (via de regra auto-financiados pela equipe do PPK ou com alguma ajuda da instituição) para transporte e material de consumo, interesse e disponibilidade da instituição, etc. Em geral tais estudos contemplam a checagem, complementação ou realização da documentação dos acervos, medição e registro fotográfico profissional, semi profissional ou amador das peças que são usadas internamente pelo projeto para continuar o trabalho de descrição das mesmas ou de diálogo intercultural com integrantes do povo *Iny* Karajá. Quatro pessoas do povo *Iny* Karajá participam mais ativamente compondo a equipe do PPK e contribuem com a identificação e análise dos acervos, sendo também consultados(as) para tomadas de decisão sobre sua restauração ou exposições, como exemplos que veremos adiante. Tratam-se de Labé Kàlàriki Karajá, Dibexia Karajá, Sinvaldo Oliveira Wahuká, e Tuinaki Koixaru Karajá. Na etapa 1 contamos também com a presença de Sawakaru Kawinan (DUARTE CÂNDIDO, 2020).

Reiteradamente o tempo de contato direto com a coleção é muito concentrado em razão da pouca disponibilidade da instituição, mas também pela necessidade de redução de custos de mobilização da nossa equipe ou até de hospedagem na cidade da coleção, quando não residimos lá. Nestes casos procedemos a uma coleta intensiva de informações por meio de fotografias das peças, escaneamento de documentação e bibliografia, realização de entrevistas, etc, cuja decupagem e tratamento se seguirá à distância. Não raro o retorno só pode ser dado bastante tempo depois, mas a devolução à instituição de fotografias e de outros materiais produzidos a partir do acervo ocorre como parte do processo de trabalho. Com as autorizações de uso de imagem já mencionadas, o objetivo é difundir os resultados da pesquisa mais amplamente fora dos meios usuais da pesquisa acadêmica,

alcançando outros públicos e especialmente o povo *Iny* Karajá. As redes sociais têm se prestado muito bem a este papel de difusão sem custos adicionais, mas o *website* na plataforma Tainacan reunindo o máximo possível de acervos de diferentes museus no que seria uma espécie de catálogo *raisonée* é a nossa maior ambição.

Em tempo, neste segundo semestre de 2022 iniciamos uma devolução física de resultados da 1ª etapa da pesquisa (2017-2020) com as entregas em sete aldeias de um *kit* composto por uma cópia impressa do relatório da referida etapa e 10 fotografias ampliadas em tamanho A3 e plastificadas de *ritxoko* variadas, selecionadas entre os museus cujas autorizações já obtivemos, com ênfase para o Grassi Museum - Museu Etnográfico de Leipzig, Alemanha, por se tratar das bonecas mais antigas entre as que já estudamos mais detidamente (1908/1909) e mais afastadas geograficamente. Este museu, entretanto, tem colocado à disposição um instrumento de acesso digital inovador, que é o robô ELIPS; que se movimenta nos espaços da instituição a partir de comandos dados de qualquer lugar do mundo via *internet*. O Projeto Presença Karajá tem organizado grupos para a utilização deste robô e com isto vários integrantes do povo *Iny* Karajá, inclusive crianças, já realizaram este tipo de visita virtual nos espaços do museu, que conta, desde março de 2022, com uma exposição da qual participamos colaborativamente. Trata-se da sala *Raum der Erinnerung* ou Sala da Memória, concebida, como Miriam Hamburger relata em seu artigo, no contexto de uma reformulação completa da instituição, *Reinventing Grassi*¹, sob o comando de Léontine Meijer-van Mensch e financiamento da Fundação Cultural Federal da Alemanha via investimentos em “Initiative für ethnologische Sammlungen” (Iniciativa para Coleções Etnológicas). A exposição de longa duração do museu foi encerrada e a primeira etapa de reabertura se deu

1- Para saber mais, acesse <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ausstellungen/reinventing-grassiskd-2021-23/>.

com o espaço a que nos referimos, cuja base conceitual se ancora em reflexividade estratégica e multi perspectivismo, a partir da proposta de Friedrich von Bose, chefe de seu Departamento de Pesquisa e Exposições (HAMBURGER, a seguir).

A Alemanha conta, desde 2018, com a diretriz “Lidando com Coleções de Contextos Coloniais”, publicada e já atualizada duas vezes pela Deutschen Museums bund (Associação Alemã de Museus). A reabertura gradual da exposição de longa duração do Grassi Museum é uma espécie de meta museologia em que partes remanescentes da antiga exposição ainda não reformulada se encontram no trajeto entre um espaço ocupado pelo coletivo de arte PARA² e três novas salas: «Sala de Cuidados», «Sala de Preparação» e «Sala da Memória». A «Sala de Cuidados» é um espaço de trabalho com uma parede de vidro que o público vê por fora. Dentro o museu está acolhendo, em sistema de residências, os projetos parceiros nas iniciativas de restituição. O Projeto Presença Karajá foi o primeiro a realizar residência neste espaço, em novembro de 2021, antes mesmo da exposição abrir (ela havia sido adiada devido a mais uma onda de COVID na região, mas triplamente vacinados e com testes atualizados, mantivemos o calendário previsto). Manuelina Duarte e Markus Garscha trabalharam na realização de fotografias profissionais do acervo, que havia sido registrado por ela de forma amadora em 2018. Na ocasião realizamos também, fazendo uso de câmeras de nossos computadores pessoais e ainda testando o robô ELIPS, uma apresentação do museu para nossa colega de equipe Tuinaki Karajá e sua família.

2 - O grupo realizou, no dia da abertura da nova exposição, 03 de março de 2022, uma barulhenta performance (em todos os sentidos) em que transformava em pó a base de um antigo busto de um ex-diretor do museu e usava este pó para produzir réplicas do pico do Monte Kilimanjaro, montanha mais alta da África, que teve seu pico removida em uma missão patrocinada no passado pelo museu. As réplicas são a contrapartida de uma campanha de financiamento coletivo proposto pelos artistas para comprar o que resta do pico, hoje à venda em um antiquário europeu, e devolver à Tanzânia, país que foi antigamente uma colônia da Alemanha, onde se encontra a montanha. A ação é chamada pelo museu de restituição participativa. Tanto a imprensa como todo o setor museal da Alemanha não param de discutir a ação, tomada por alguns como exemplo de enfrentamento ao passado colonial da instituição, e por outros como ato brutal e irresponsabilidade administrativa da direção do museu, cujo prédio é tombado. O busto hoje se encontra na reserva técnica e a diretora defende que sua base era um elemento de apoio não conectado com a escultura ou com a arquitetura protegida. Para saber mais, acesse <https://www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/rezausstellungen-398>.

Na “Sala de Cuidados”, equipada com uma estrutura básica de estúdio para fotografia de objetos e com computadores conectados com a base de dados sobre os acervos, poderão ser realizadas, aos olhos do público, atividades de inventário, de fotografia e de restauração do acervo, tanto no sistema de residências como pela equipe do museu, mas privilegiando sempre as estratégias colaborativas. Na “Sala de Preparação” novas práticas curatoriais são experimentadas e é possível encontrar notas de reunião da equipe do museu. Finalmente, na “Sala da Memória”, há um espaço amplo que pode ser utilizado pelas comunidades de origem no contexto de repatriações, evocando o luto, já que o museu está intensamente engajado na restituição de restos humanos. Uma mesa sugere o diálogo e a formalização de acordos de restituição, por exemplo, dos bronzes do Benin, que o museu já opta por não mostrar mesmo antes da restituição. O questionamento sobre as práticas de colecionamento e de musealização estão no centro destas exposições.

O Projeto Presença Karajá foi convidado para figurar entre os parceiros presentes nesta exposição de reabertura em virtude do trabalho que vinha sendo realizado diretamente com esta coleção desde 2018. Na ocasião Manuelina Duarte realizou um campo de uma semana no Grassi Museum - Museu Etnográfico de Leipzig como parte de suas atividades durante o período de Licença Capacitação³. A pesquisadora foi recebida com bastante atenção e disponibilidade pela equipe do museu, nas pessoas de Melanie Meier e de Franck Usbeck, respectivamente documentalista e curador das coleções da América. Os contatos foram mantidos e as fotografias realizadas entregues, mas por uma série de razões, inclusive mudança internacional da pesquisadora, ainda

3 - Manuelina Duarte, uma das autoras deste texto, agradece mais uma vez ao Colegiado do Curso de Museologia, ao Conselho Diretor da Faculdade de Ciências Sociais e à Reitoria da UFG a autorização para a licença remunerada que permitiu a realização de um extenso plano de atividades junto à Universidade de Würzburg, incluindo esta semana no Grassi Museum - Museu Etnográfico de Leipzig e alguns dias no Museu Etnológico de Berlim. Um resultado desta etapa da pesquisa já foi publicado (DUARTE CÂNDIDO, 2021), mas com a exposição em Leipzig, com o presente texto e com a própria co-organização deste dossiê que traz uma contribuição internacional originada naquele museu, a autora entende que fecha uma etapa importante de devolução do investimento público feito em sua Licença Capacitação de 2018.

havia dados a consolidar para a devolução, como as dimensões das peças, que foram aferidas na ocasião e registradas em seus cadernos de campo.

Desde a segunda metade de 2020 iniciamos uma sistemática de reuniões semanais entre a equipe do PPK e a do museu, então acrescida de Miriam Hamburger como assistente de pesquisa inicialmente ligada a questões de restituição e repatriamento. Na ocasião, mesmo em plena pandemia, por meio de reuniões em meio digital e compartilhamento de telas com imagens dos acervos, fichas, mapas e outros documentos, fomos realizando em paralelo a alimentação da base de dados do museu, Daphne, e do Instrumento Comum para a Coleta dos Dados da Pesquisa (IC) do projeto Presença Karajá. As participações mais assíduas nesta fase foram de Manuelina Duarte, Andréa Vial, Tuinaki Karajá, Luciana de Castro e posteriormente Renata de Sousa e Dias pelo PPK, e das três pessoas já referidas pelo Museu, mas também eventualmente com presenças de Nei Clara de Lima, Labé Kàlàriki Karajá, Dibexia Karajá, Sinvaldo Oliveira Wahuká, Bárbara Freire Rocha, de outros integrantes do PPK e de restauradoras ou outras pessoas da equipe do museu. A metodologia consistiu em tomar uma a uma as *ritxoko* do museu para reunir nos instrumentos de trabalho já mencionados as informações registradas anteriormente pela instituição como identificação, matéria-prima, técnica, colecionador e época da coleta, com as dimensões anotadas nos cadernos de campo de Manuelina Duarte, as aldeias em que ocorreu a coleta (eventualmente anotadas por Fritz Krause em fichas em posse do museu) e uma descrição minuciosa. Para tal, algumas vezes se recorria à equipe do museu para fazer fotografias de novos ângulos ou checar algum elemento que pusesse questões.

A descrição detalhada, sobretudo nas reuniões com a presença de integrantes do povo *Iny* Karajá (praticamente todas,

nesta etapa) era um momento extremamente rico, que não raro enveredava por discussões mais gerais sobre a produção cerâmica, sobre a cosmologia e o cotidiano do grupo, de forma que nas reuniões com duração de duas horas por vezes se trabalhavam somente cinco a seis peças, ou até menos. Especialmente nos casos das *ritxoko* representando seres sobrenaturais foi possível perceber que ao retomar com outro integrante *Iny* a análise de peças similares, apareciam outras interpretações, detalhes ou até mesmo outros mitos que ainda não tinham sido abordados. Tal fato decorre da cultura extremamente rica dos *Iny* Karajá e também da liberdade que as ceramistas possuem de criar novas formas associando-lhes outras narrativas ou uma perspectiva original. Foi no decorrer deste trabalho colaborativo que a documentação museológica, compreendida entre os objetivos originais do projeto, se transformou, em certa medida, em estudos de proveniência, isto que se tornou praticamente uma exigência ou uma moda nos estudos de coleções museológicas com o apelo cada vez maior dos estudos decoloniais.

Assim como a exposição comemorativa dos 50 anos do Museu Antropológico da UFG, Redes, Saberes e Ocupações, aberta em 2020, a do Grassi Museum Leipzig forma o pequeno conjunto de duas exposições museológicas que mencionam diretamente o projeto Presença Karajá. Isto vem ao encontro de um dos objetivos mencionados no projeto inicial do PPK, que era de, ao investigar coleções muitas vezes secundarizadas nos museus que os guardam (não é o caso do MA-UFG, em que a cultura *Iny* Karajá possui desde a origem um espaço muito destacado), estimular a realização de projetos de comunicação museológica – exposições e ação educativo-cultural – a partir das mesmas (DUARTE CÂNDIDO, 2017).

Outras ações muito importantes do projeto nesta etapa 2 foram a organização para a equipe de aulas de *Inyribè* ministradas

online pelo professor Sinvaldo Oliveira Wahuká, uma autoridade na área, que passou posteriormente a integrar a equipe do PPK, e a Ação de Saúde Indígena *Iny Karajá*, que não iremos detalhar aqui pois já foi analisada em comunicações e publicações anteriores (DUARTE CÂNDIDO *et alli*, 2021). Ressaltamos somente que estas ações aparentemente mais pontuais favorecem o projeto de maneira mais global pois nos aproximam mais da cultura *Iny Karajá* e favorecem a criação e o fortalecimento de laços de cooperação e afetividade entre integrantes indígenas e não indígenas do projeto.

A ideia de organizar este dossiê foi sendo maturada junto com a construção do 1º seminário do Projeto Presença Karajá, que se realizou de 01 a 03 de fevereiro de 2021. Não se tratam aqui dos anais do evento, posto que apenas uma pequena parte das pessoas que apresentaram trabalho estava disponível para submeter seus artigos agora, nem ainda da publicação com o balanço mais aprofundado do projeto ou um belo catálogo trilingue (*Inyribè*, Português, Inglês) que desejamos para quando o projeto tiver avançado ainda mais. Mas nos traz contentamento ter contado com um conjunto de textos diverso, rico e consistente, que apresenta contribuições originais para os estudos dos campos conexos (notadamente Antropologia, Museologia e Cultura Visual), com resultados de pesquisas realizadas em diferentes partes do mundo. O dossiê, não sendo extenso, alcança ainda assim dar uma amostra do caráter transnacional, multi/inter/pluridisciplinar e intercultural do Projeto *Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais (PPK)*. Ressaltamos o fato do conjunto dos textos demonstrar comprometimento com as culturas indígenas e a compreensão de sua inserção na contemporaneidade, especialmente nos circuitos museológicos e patrimoniais. O título "*Ritxoko é ouro!*" retoma uma frase de Mahuederu, ceramista-mestra, mobilizando, em sua fala, os valores simbólicos e

econômicos ligados à sua produção. Neste ano em que o Registro como Patrimônio Imaterial Brasileiro completa 10 anos e o IPHAN, se em seu funcionamento normal estivesse, deveria estar promovendo as ações para a renovação do registro, nossa mobilização para este dossiê ajuda a trazer à uma vez, mas em um momento bem significativo, alguns assuntos como: as relações entre a cosmologia *Iny* Karajá e sua representação nas *ritxoko*, os diálogos interculturais entre instituições de preservação, pesquisadores(as) e grupos indígenas, as provocações decoloniais postas a projetos desta natureza e às instituições museológicas, a ética da pesquisa e dos processos curatoriais, o debate sobre restituição/repatriamento, a experiência de pesquisadores e pesquisadoras no âmbito do PPK com a reflexividade, e vários outros.

Nesta ocasião avaliamos o que já fizemos, mas vislumbramos muitas potencialidades e ansiamos pelo que ainda está por vir. Cabe fazer então um agradecimento especial às pessoas que já passaram pelo projeto e que seguiram outros caminhos, pela energia empregada, pelos momentos e aprendizados compartilhados. Também expressamos nossa gratidão imensa a quem chegou depois e está chegando, pela confiança, pela força e renovação que trazem ao PPK. Sigamos juntas e juntos. Outro agradecimento importante fazemos às instituições que acolhem o projeto, inicialmente a Universidade Federal de Goiás (Faculdade de Ciências Sociais e Museu Antropológico), e desde 2018 também a Universidade de Liège, na Bélgica, Unidade de Pesquisa Arte, Arqueologia e Patrimônio (UR AAP), e aos consultores especiais convidados para a 2ª etapa, Camila Azevedo de Moraes Wichers, Manuel Ferreira Lima Filho, Rosani Moreira Leitão.

Para terminar, agradecemos à equipe editorial da revista *Hawò*, (às) aos pareceristas convidadas(os), às(aos) autoras(es) que participaram do volume, e ao povo *Iny* Karajá, razão da existência do nosso projeto e de todas estas iniciativas.

References

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Relatório **Projeto Presença Karajá**: cultura material, tramas e trânsitos coloniais – Etapa 1 (2017-2020). Liège, 2020. 223 p. (Trabalho técnico - material não publicado) Disponível online em: <http://hdl.handle.net/2268/256194>

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. **As categorias patrimonialização e musealização na valorização do patrimônio cultural Iny**: ritxokos, bonecas karajá. (no prelo).

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Nem tudo está perdido! Coleções de ritxoko em museus da Alemanha. In: LIMA Filho, Manuel (org.). **Tesouros Iny-Karajá**. Goiânia: CEGRAF-UFG, 2021. p. 149-177. (Coleção Epistemologias) <http://hdl.handle.net/2268/263170>.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; VIAL, Andréa Dias; ENTRATICE, Henrique Gonçalves, ANDRADE, Rafael Santana Gonçalves de; LIMA, Nei Clara de. “Social Museology and the Health Action Iny Karajá”. In: **ICOFOM Studies**. Serie – Museology in tribal contexts, v. 49, n. 1, p. 77-90, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2268/263032>

JOHNSON, Sarah; VEYS, Fanny Wonu. **Provenance #1**. Amsterdam: Tropenmuseum – Nationaal Museum van Wereldculturen, 2020.

LIMA, Nei Clara de; LEITÃO, Rosani Moreira: **Bonecas de cerâmica Karajá como Patrimônio Cultural do Brasil**: contribuições para a sua Salvaguarda - Relatório de cumprimento do objeto. Goiânia: FUNAPE, UFG, IPHAN, 2018. 70p. (Manuscrito não publicado).

LIMA, Nei Clara de; LEITÃO, Rosani Moreira (org.). **Iny Tkylysi-namyRybèna**: arte Iny karajá: patrimônio cultural do Brasil. Goiânia: Iphan-GO, 2019.

LIMA, Nei Clara de et al. **Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia**. Dossiê Descritivo modo de fazer ritxoko. Goiânia: Museu Antropológico, Universidade Federal de Goiás, IPHAN. 2011.

Nas fronteiras dos museus: acervos etnográficos e processos colaborativos com povos indígenas no Brasil

At the borders of museums: ethnographic collections and collaborative processes with indigenous peoples in Brazil

Adriana Russi

Universidade Federal Fluminense (UFF) e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
adri.russitm@gmail.com

1

Resumo: Nas últimas décadas, museus etnográficos ocidentais foram criticados por seus acervos, discursos e práticas coloniais. Pressionados a mudar sua relação e comunicação com a sociedade, muitos se lançaram em experiências decoloniais, visando processos museológicos mais dialógicos, especialmente com as comunidades associadas às suas coleções, como os povos indígenas. Este artigo delinea elementos conceituais sobre essa temática, apresentando alguns resultados de uma pesquisa de pós-doutorado que analisou oito museus no Brasil. Com foco em práticas colaborativas com povos indígenas, a investigação evidenciou o que Berta Ribeiro e Lucia van Velthem anunciavam desde os anos de 1990: que tais processos ultrapassam os limites das próprias coleções, transbordando as fronteiras dos museus. Talvez seja possível afirmar que se por um lado esses casos se norteiam por princípios da descolonização, por outro, revelam diferentes configurações de mediação cultural com os indígenas. No horizonte aponta-se para o desafio de tornar essas práticas políticas institucionais.

Palavras-chave: Coleção etnográfica. Povos indígenas. Brasil. Processo museológico. Descolonização museal.

Abstract: In recent decades, Western ethnographic museums have been criticized for their colonial collections, discourses and practices. Pressured to change their relationship and communication with society, many did decolonial experiences, aiming at more dialogical museological processes, especially with the communities associated with their collections, such as indigenous peoples. This article outlines conceptual elements on this theme, presenting some results of a postdoctoral research that analyzed eight museums in Brazil. Focusing on collaborative practices with indigenous peoples, the investigation highlighted what Berta Ribeiro and Lucia van Velthem had been announcing since the 1990s: that such processes go beyond the limits of the collections themselves, overflowing the borders of museums. Perhaps it is possible to say that if, on the one hand, these cases are guided by the principles of decolonization, on the other hand, they reveal different configurations of cultural mediation with the indigenous people. On the horizon, the challenge of making these political practices institutional is pointed out.

Key words: Ethnographic collection. Indigenous peoples. Brazil. Museum process. Museum decolonization.

Recebido em 07 de março de 2022.

Aceito em 14 de junho de 2022.

Introdução

Atreladas a contextos e temporalidades diversas, a oportunidades, ou até mesmo ao acaso, muitas coleções etnográficas que hoje estão preservadas em museus ou em outras instituições ocidentais foram formadas em circunstâncias e momentos variados, tendo sido coletadas ora por viajantes, missionários, comerciantes, militares, ora por profissionais e pesquisadores treinados para tanto, como antropólogos(as), entre outros.

Exemplo da amplitude temporal, da variedade de grupos étnicos e da dispersão geográfica onde se encontram as coleções etnográficas brasileiras, a importante compilação de dados que Sonia F. Dorta (1992) apresenta no texto “Coleções etnográficas: 1650-1955” nos dá pistas da intrincada situação quando o tema são coleções etnográficas e povos indígenas. A breve síntese deste trabalho se justifica exatamente na medida em que auxilia a entender tamanha complexidade.

Nesse levantamento, Dorta (1992) identificou 191 coleções etnográficas brasileiras associadas a mais de 300 povos indígenas, preservadas em 70 instituições brasileiras, estrangeiras ocidentais (na América do Norte: Canadá e Estados Unidos; na América do Sul: Argentina, Brasil e Peru; e na Europa: Alemanha, Áustria, Dinamarca, Espanha, França, Holanda, Inglaterra, Itália, Noruega, Portugal, Suécia, Suíça e Vaticano) e no Museu de Antropologia e Etnografia em São Petersburgo, na Rússia.

Dorta (1992) identificou que as coleções etnográficas brasileiras mais antigas¹, com artefatos dos povos indígenas Jê, Tupi e Tupinambá², são do século XVII e remetem aos anos de

1 - É possível que desde a publicação do texto de Dorta (1992) outras coleções ainda mais antigas possam ter sido localizadas, mas até aqui não temos notícias disso.

2 - Neste artigo, manteve-se a grafia dos grupos étnicos como constam em Dorta (1992).

1652 e 1683, preservadas na cidade de Dresden (Alemanha) no Staatlichen Museum für Völkerkunde. No Brasil, as coleções mais antigas seriam as do século XIX, com artefatos dos povos indígenas Juruna (?)³ e Tapayúna, que entraram entre os anos de 1896-97 no Museu Paraense Emílio Goeldi, localizado na cidade de Belém-PA.

Embora o texto de Sonia Dorta date de 1992, a autora estabeleceu um corte temporal arbitrário, registrando coleções que entraram em instituições até o ano de 1955. As coleções registradas naquele ano entraram em museus brasileiros, como o Museu do Índio, no Rio de Janeiro (artefatos de povos como os Tchêreu, os Aweti, Índios do Xingu, Kayabi, Jurúna, Kalapalo, Kamayurá, Karapé (?), Kuikuro, Mehinako, Trumai, Txukarramãe, Bororo, os Guarani – Nandeva e Kaiová – e os Terena), o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (artefatos de povos como os Khahó e os Tukuna) e na Suíça, no Museum für Völkskunde, na cidade de Basileia (artefatos dos Chavante, Kalapálo, Kamayurá, Mehinaku, Wuara e os Yawalapiti). Desde então e até hoje, acervos etnográficos continuam a ser formados e a dispersão de informações a esse respeito se mostra hoje um problema.

A despeito da antiguidade das coleções etnográficas desses povos indígenas, da diversidade étnica e da crescente ampliação dessas coleções no Brasil, o propósito deste artigo é relatar um estudo em torno do que se tem feito com essas coleções no país. E mais: compreender como tais povos têm participado dos processos museológicos na contemporaneidade. Assim, a problemática que se coloca neste artigo se dá em torno das “fronteiras dos museus” a partir da análise de práticas de mediação cultural⁴ com povos indígenas que visam descolonizar os museus, suas coleções e

3 - Aqui mantivemos a marcação de Dorta (1992) – ponto de interrogação junto ao nome de alguns povos indígenas, talvez sinalizando dúvidas em relação às coleções relacionadas a esses grupos étnicos.

4 - O termo aqui é usado a partir das noções descritas por Desvallées e Mairesse (2013, p. 54) em seu “caráter hermenêutico das experiências de visitas a museus”, associado à ideia de Perrotti (2016, p. 13), de uma “formulação teórica e metodológica inscrita, [...] num quadro que reconhece os conflitos, ao mesmo tempo em que a necessidade de estabelecimento de elos que viabilizem diálogos necessários à geração de ordens culturais mais democráticas e plurais.” Trata-se, como afirmam Perrotti e Pieruccini (2014), de uma categoria que não apenas viabiliza, mas produz sentidos.

seus processos museológicos. O recorte geográfico situa-se nas coleções indígenas em museus no Brasil a partir de oito casos sobre os quais falaremos mais à frente.

Refletir sobre a complexa e diversificada relação entre povos indígenas, acervos etnográficos e museus tem sido, há muito tempo, uma tarefa que ocupa antropólogos(as), museólogos(as) entre outros(as) pesquisadores(as). Mais recentemente, o protagonismo indígena vem tornando essa tarefa mais interessante e desafiadora. A descrição de casos, a análise e a problematização desse fenômeno, que observamos há algumas décadas, foram registradas no Brasil por autores(as), como Velthem (2003, 2012) Velthem, Kukawka e Joanny (2017), Abreu (2005), Grupioni (2008), Lima Filho e Athias (2016), Cury (2016a, 2016b, 2021), Françaço e Broekhoven (2017), Russi e Abreu (2019), Duarte Cândido e Rocha (2021) e muitos outros.

No caso dos povos indígenas que ocupam os territórios dos EUA e Canadá, a partir de fins dos anos de 1980, alguns antropólogos provocaram uma mudança nos processos museais ao incluí-los como sujeitos desses processos em diferentes ocasiões. Aqui relembramos as seminais experiências e relatos de Michael Ames e James Clifford. O primeiro no Canadá no MOA (Museu de Antropologia da Universidade da Columbia Britânica, em Vancouver) e o segundo nos Estados Unidos da América no Museu de Arte de Portland (Oregon), “revisitaram” as coleções destas instituições com os povos indígenas. Ames (1990) e Clifford (1997) vivenciaram experiências com grupos indígenas que problematizavam a estrutura de poder desses museus e seus textos revelam aspectos da intrincada rede de relações entre indígenas, coleções etnográficas e museus.

As mudanças no universo dos museus ocidentais, que começaram a partir da metade do século XX e se prolongam até

nossos dias, dizem respeito entre, outros aspectos, à ética e ao lugar do museu na sociedade (MAIRESSE, 2021).

Entender o protagonismo indígena e compreender os desafios da descolonização de acervos indígenas – pauta de inúmeros eventos na atualidade – exige compromisso com os povos indígenas e respeito às suas formas de pensar/existir. É com esse compromisso e com respeito e gratidão aos indígenas e aos(as) meus(minhas) mestres(as)⁵ e colegas que idealizei este texto.

A intensão deste artigo não é de estruturar um “estado da arte” sobre essa temática, o que contemporaneamente tem se mostrado tarefa quase impossível, tamanho é o volume e a frequência das publicações. Este texto se propõe modesto pois versa sobre ações museais colaborativas com povos indígenas no Brasil, cuja reflexão tem como ponto de partida uma pesquisa de pós-doutorado.

Para tanto, o texto foi estruturado em duas partes: a primeira delinea um breve panorama conceitual em torno do debate contemporâneo da descolonização dos museus com a participação dos povos indígenas. A segunda parte apresenta alguns dados oriundos da pesquisa de pós-doutorado em Museologia sobre as relações entre museus com acervos etnográficos no Brasil e povos indígenas. Nesta parte, trago algumas reflexões sobre as fronteiras dos museus e os processos museológicos com indígenas a partir da interlocução com colegas em inúmeras circunstâncias⁶.

5 - Ao povo Katxuyana, especialmente aos meus interlocutores Mauro Makaho Katxuyana, Juventino P. Junior, João do Vale e ao falecido Manuel Gertrudes. À Prof^a. Dr^a. Marília Xavier Cury, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, pela supervisão durante meu pós-doutoramento na instituição e pelo diálogo que temos até hoje. À Dr^a. Lucia van Velthem, que inspira, anima e baliza minhas reflexões e ações na jornada investigativa dos museus etnográficos. À Prof^a. Dr^a. Regina Abreu, do Programa de Pós-Graduação em Memória Social pela parceria. Minha gratidão ainda à querida Sonia F. Dorta que me levou para a Antropologia e para o mundo dos museus etnográficos.

6 - Registro aqui, além das pessoas já citadas na nota anterior: Manuel Lima Filho (UFG), Renato Athias (UFPE), Priscila Faulhaber (MAST) e os(as) colegas que integram o grupo de pesquisadores voluntários da iniciativa do Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil da Associação Brasileira de Antropologia (ABA).

Dos conceitos e princípios em torno da temática “coleções etnográficas e participação indígena”

Nos últimos anos, acompanhamos uma discussão internacional sobre a reformulação do conceito de museu, em cujo processo o Brasil ocupa importante liderança, sob os auspícios e a coordenação do Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus (ICOM Brasil) e de profissionais, como o museólogo, historiador e antropólogo Bruno Brulon (UNIRIO/ICOFOM). O debate no âmbito brasileiro resultou de uma articulação nacional, que congregou contribuições de instituições, de inúmeros pesquisadores, profissionais de museus e de estudantes que se debruçaram ao longo de meses para repensar o conceito de museu. De forma muito simplificada, o que tem se discutido são os sentidos e significados dos museus no mundo contemporâneo, globalizado, ambientalmente ameaçado, profundamente desigual, onde as formas de comunicação e de relações entre pessoas e instituições foram profundamente afetadas pela internet, pelas redes sociais e, nos últimos dois anos, pela pandemia de Covid-19.

A busca por uma nova definição de museus revela a preocupação por delinear um conceito capaz de incorporar mudanças teórico-epistemológicas ocorridas nas Humanidades, como aquelas nas Ciências Sociais, na Antropologia, na Museologia e na Comunicação, entre outras áreas. Olhando para o universo que nos interessa neste artigo – museus com coleções etnográficas no Brasil e suas ações com povos indígenas – seria possível afirmar que há pelo menos três décadas, ou talvez um pouco mais, tais mudanças têm provocado um repensar sobre os fazeres e as relações entre museus antropológicos/ museus com coleções etnográficas e os povos a elas associados.

Explorar todo esse universo, bem como as mudanças propostas, não é a pretensão deste texto. Parece oportuno, porém, registrar alguns acontecimentos, ainda que brevemente.

O contexto de maio de 68 suscitou experiências museológicas, como as da França, propostas por Marcel Évrard, Hugues de Varine e Georges Henri Rivière, que se configuraram na museologia experimental dos ecomuseus (BRULON, 2015). Por sua vez, no contexto latino-americano dos anos 1970, Alves e Reis (2013, p.113) relatam as contribuições do educador Paulo Freire de “conscientização” da transformação do homem-objeto em homem-sujeito”. Naquele momento de mudanças, as reverberações dos ecomuseus provocaram reflexões que problematizavam a relação do museu com a sociedade, evidenciando sua função social e educativa. Foi nesse contexto que emergiu a noção de “museu integral”, que veio à tona durante a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em 1972⁷.

Posteriormente, em 1984, em encontro no Quebec (Canadá), foram retomados princípios do “museu integral”, formulado durante a Mesa de Santiago. A tomada de consciência de que os museus devem estar atentos aos problemas sociais e suas possíveis soluções contribuíram para que museólogos delineassem o Movimento Internacional da Nova Museologia (MINOM)⁸, ancorado por ideias como “processos” e “diálogo”. Um dos propósitos desse movimento, que congrega múltiplas e diferentes iniciativas, é usar o patrimônio cultural para o desenvolvimento local. Naquele momento, entre as principais mudanças, destacam-se as transformações nas relações entre o museu e “os outros”.

Na Antropologia, acompanhamos também uma autorreflexão crítica do fazer e do poder do discurso antropológico, a qual também ecoou nas práticas dos museus com coleções etnográficas.

7 - O emblemático evento, promovido pela Unesco ocorreu entre 20 a 31 de maio de 1972, na capital chilena, e tinha como título original “Mesa redonda sobre la importa y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo”. Sob a presidência de Hugues de Varine à frente do ICOM, naquela ocasião, o evento tomou como ponto de partida os problemas fundamentais da América Latina e os debates giraram em torno de como os museus poderiam propor soluções para alguns deles. Os efeitos e repercussões desse evento são sentidos no mundo dos museus até hoje. Sobre o evento ver, entre outras, a publicação organizada pelo IBRAM em 2012 (NASCIMENTO JUNIOR; TRAMPE; SANTOS, 2012).

8 - Sobre o MINOM ver Desvallés e Mairesse (2013) ou Duarte (2013). Pedro Leite (2011) sistematiza uma breve trajetória desse movimento. No site do MINOM é possível encontrar outros documentos e artigos. Disponível em: <http://www.minom-portugal.org/ident.html>. Acesso em: 18 fev. 2022.

O museólogo belga François Mairesse (2021) reconhece que muitas mudanças ocorridas no universo dos museus estão relacionadas aos sistemas de valores de sua época e influenciam normas e conduta. Entre os princípios da descolonização museal estão: a repatriação de objetos adquiridos ilicitamente, a transformação de expografias coloniais e o desenvolvimento de processos colaborativos para a elaboração de discursos pós-coloniais. Embora a museologia seja bastante normativa, Mairesse identifica que reorientações éticas provocaram mudanças no próprio funcionamento dos museus e orientam a aquisição/coleta, documentação, extroversão das coleções, relações com o público, entre outras práticas que ocorrem na “cadeia operatória museológica” (BRUNO, 2008).

No caso dos museus de antropologia, mas não apenas nestes, por muito tempo, a ética e as normas que dela decorriam pautaram um trabalho concebido a partir de uma única visão de mundo: ocidental, colonial e eurocentrada. Desde os anos de 1990, essa visão tem sido problematizada pelas perspectivas decoloniais. Como escreveu Luciana Ballestrin (2013, p. 90), o “giro decolonial”, foco do pensamento do Grupo Modernidade/ Colonialidade, “sugere que a identificação e a superação da colonialidade do poder, do saber e do ser apresenta-se como um problema desafiador.” O que a autora circunscreve à ciência e teoria política tem sido enfrentado também no universo dos museus.

Desde então, um esforço por decolonizar os museus, suas coleções e a forma como essas instituições se relacionam com a comunidade vem ganhando força. A noção “museu como zona de contato”, cunhada por James Clifford (1997), nomeia processos em que a instituição museal é entendida como lócus de relações – de encontros e disputas assimétricas entre diferentes sujeitos. Por um lado, os profissionais do museu – “aqueles que têm poder”

– por outro, diferentes públicos, como visitantes em geral, a “comunidade” do entorno do museu, artistas, povos “representados” ou associados às coleções, etc. – “aqueles que não têm poder”. Museus, comunidades e seus patrimônios culturais (musealizados ou não) se configuram numa tríade relacional pautada por ideias, valores, sentimentos, afetos e objetivos diferentes, divergentes e, às vezes, controversos. Essa relação é atravessada por questões econômicas, políticas, sociais, éticas, estéticas, etc.

A noção dos museus como “zonas de contato” foi elaborada Clifford, a partir da reflexão de Mary Louise Pratt (1999), em sua obra “Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação”. No seminal “Museus como zona de contato”, originalmente publicado em inglês, como capítulo do livro *“Routes: travel and translation in the late twentieth”*, de 1997, Clifford (2016) analisa a forma como um museu nos Estados Unidos da América, que salvaguarda artefatos oriundos de povos nativos norte-americanos que vivem naquele país, repensa sua exposição. O relato do antropólogo se refere a uma experiência que vivenciou anos antes, em 1991, no Museu de Arte de Portland (Oregon, EUA), num encontro/diálogo com representantes do povo Tlingit, quando o então diretor do Instituto de Arte de Portland, Dan Monroe, propôs a reinstalação da coleção Rasmussen no museu de Arte Indígena da Costa Noroeste. A busca por tornar o museu lócus de uma “relação atual, política e moral”, nos termos de Clifford, balizou outras experiências como essa.

Sobre o contexto brasileiro dos anos de 1990, por exemplo, Berta Ribeiro (1994) apontou uma lista de problemas relacionados ao estudo da cultura material e às coleções etnográficas em museus no país, que ocorriam também noutras localidades, como nos EUA. Entre as questões levantadas no texto, Ribeiro critica a ausência de políticas de aquisição dos artefatos e de pesquisas arquivísticas no Brasil, além da falta de verbas financeiras para

viabilizar pesquisas de campo, o que inviabilizava que um acervo fosse “usado como produtor e difusor de conhecimento” (RIBEIRO, 1994, p. 193). A autora aponta que as coleções etnográficas em museus eram mal documentadas e pouco estudadas.

Conforme a antropóloga, as coleções etnográficas se revestiam de valor inestimável e eram apreendidas pelos povos indígenas contemporâneos de distintas formas, sendo importantes:

[...] não apenas para aqueles que as apreciam e estudam, mas sobretudo para os seus próprios criadores e herdeiros. Cientes disso, grupos indígenas começam a organizar seus próprios museus, na forma de “casas de cultura”, reconstruir antigas malocas, à maneira de museus tanto no Brasil [...] quanto no Canadá [...] e certamente em outras partes. Nesse contexto, antigas coleções adquirem valor inestimável, tanto estético e simbólico, quanto econômico e de auto-representação de etnias [...]. (RIBEIRO, 1994, p. 197).

Ainda sobre os problemas em torno das coleções no Brasil, a crítica da antropóloga assume caráter de denúncia, ao afirmar que esse patrimônio não era acessível aos próprios indígenas, anunciando nos anos de 1990 uma questão que permanece atual. Como revelam Ribeiro e Velthem (1992, p. 108), naquele momento, começava a se delinear um interesse da antropologia por “questões ligadas ao simbolismo e à semiologia”, reavivando os estudos da cultura material. Ainda segundo as autoras, esse movimento deveria se dar pela articulação entre profissionais que trabalham com coleções etnográficas e outros pesquisadores. Mais recentemente, do reflorescer do interesse pela cultura material e pelas coleções etnográficas, vimos emergir diferentes trabalhos acadêmicos (FRANÇA, 2018; MACHADO, 2009; THOMPSON, 2014; entre outros).

No Brasil, o acesso dos povos indígenas às coleções com artefatos produzidos por seus “ancestrais” também parece estar mudando, embora muito ainda há que ser feito para garantir o pleno acesso e a participação ativa desses povos nos processos museológicos. Já no início dos anos de 1990, Ribeiro e Velthem (1992, p. 108) exaltavam a importância do “intercâmbio entre museus etnográficos e sociedades indígenas” a partir do reconhecimento dos saberes dos indígenas nesses processos. Para tanto, as autoras assim orientavam:

Um dos passos a serem dados consiste em considerar os representantes indígenas enquanto especialistas, habilitados a realizar, no âmbito dos museus, trabalhos de identificação, montagem e restauração de artefatos, bem como a recontextualizar e resgatar, para seu uso, material diversificado. (RIBEIRO; VELTHEM, 1992, p. 108).

Desde então, analisando diferentes processos de intercâmbio entre museus e povos indígenas no contexto brasileiro, percebemos múltiplos pensamentos e movimentos que contribuíram para essas mudanças. De forma bastante sumária, é possível identificar nas problematizações e nos debates decoloniais de autores, como Aníbal Quijano (2010), Walter D. Mignolo (2017), Boaventura Santos (2010) reverberações também no universo museal. É inegável reconhecer, ainda, a força das demandas dos movimentos sociais que ecoaram no mundo dos museus, sobretudo a partir dos anos de 1980, quando ocorreu uma forte mobilização de diferentes grupos para garantir seus direitos – negros, feministas, indígenas e outros. Naquele momento, os povos indígenas no Brasil formaram organizações não governamentais que os fortaleceram, num movimento de empoderamento, falando por si, exigindo seus direitos, seus territórios e criticando o cenário político⁹. Mais

9 - Lamentavelmente, acompanhamos um retrocesso desde o início do atual governo federal (2019- 2022) em torno da política de defesa dos povos indígenas e de seus territórios. Agentes públicos, indigenistas e ambientalistas, além dos próprios indígenas tem sofrido com a negligência, as ameaças e perseguições. Durante a pandemia da COVID-19 o descaso do poder público provocou inúmeras mortes entre os indígenas no país. Há que se registrar ainda o incentivo e o apoio do governo federal a ocupações de mineradores ilegais levando doenças, mortes e destruição ambiental em áreas indígenas. O enfraquecimento de

recentemente, paulatinamente, os indígenas estão ocupando espaços também nas universidades, problematizando questões e criticando pesquisas equivocadas.

Inúmeros desses processos, no âmbito dos museus com coleções etnográficas, por exemplo, constituem-se como relações interculturais que se modelam por ações e debates mais simétricos. Algumas das experiências pesquisadas, construídas a partir de relações dialógicas, hoje são ações consolidadas que perduram ao longo de mais de uma década¹⁰. Assim, a “indigenização” dos museus (ROCA, 2015), aquilo que aprendemos com os indígenas nos museus e outras formas de configuração dessas relações e de compartilhamento de poder e saber entre povos indígenas e museus são descritos por muitos pesquisadores.

Trabalhos como os já citados anteriormente, bem como os de López Garcés *et al.* (2017), Oliveira e Santos (2019), Mura (2019), Porto e Lima Filho (2019), Athias (2019), Duarte Cândido e Rocha (2021), entre outros apontam o protagonismo indígena, os acertos e desafios de iniciativas dialógicas com povos indígenas e coleções.

Em outra perspectiva, publicações versam sobre museus indígenas no Brasil. Desde os anos de 1990, como revela Bessa Freire (2009), os índios “descobriram” os museus como ferramenta política de defesa de direitos e de valorização étnica e que se caracterizam como “museologias afirmativas” (SANTOS, 2020).

Partindo de diferentes estudos e autores, Leilane Lima (2021, p. 2060) afirma que os museus indígenas são espaços de múltiplos sentidos, pois:

[...] foram e ainda são concebidos pelos indígenas como espaços de lutas, de visibilidades, de reafirmações étnicas, potentes no papel educativo e mobilizador e importantes nos

órgãos governamentais como a FUNAI e o IBAMA também ameaçam os povos indígenas e seus territórios.

¹⁰ - Como as que se desenvolvem no Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuïre (Tupã-SP), no Museu Paraense Emílio Goeldi (Belém-PA), no Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (Goiânia-GO), no Museu do Índio - para citar apenas alguns casos.

exercícios de organizar e comunicar memórias e de revigorar e fortalecer identidades culturais.

Alexandre Gomes (2019), por sua vez, emprega termos, como: “etnomuseografia”, “ação museológica indígena” e “apropriação e tradução” para analisar os museus indígenas. Recentemente as publicações passaram a incluir as contribuições dos próprios indígenas como autores e coautores dos textos, como ocorre na recém-coletânea “Museus etnográficos e indígenas”, organizada por Cury (2020), que inclui mais de 30 autores indígenas, além de uma dezena de autores não indígenas.

Esse contexto de mudanças nos processos museológicos envolvendo indígenas nos levou a estudar e compreender algumas dessas práticas que se desenvolvem em museus com acervos etnográficos, e a perceber que, a despeito de suas diferenças e singularidades, é possível pensar em algumas similaridades.

14

Da pesquisa: empiria e reflexão

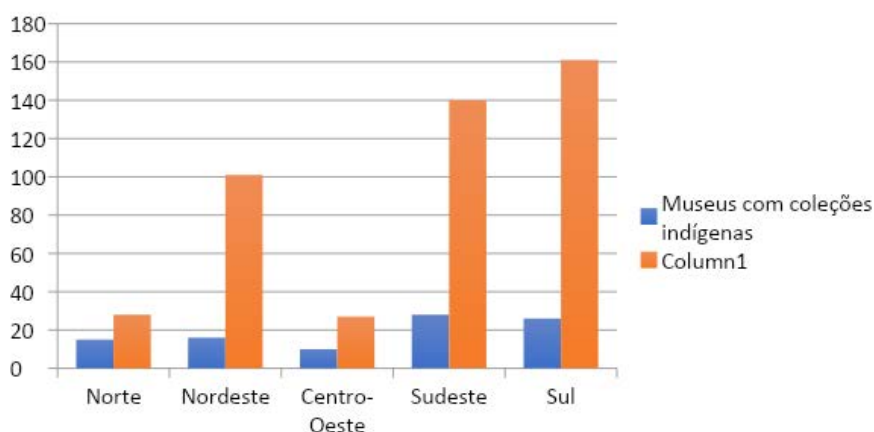
Como mencionado no início do artigo, nesta segunda parte, apresentamos alguns resultados e reflexões oriundos de uma pesquisa de pós-doutorado em Museologia que evidenciam o museu como “zona de contato” (CLIFFORD, 1997) e que revelam a necessidade do estabelecimento de uma prática curatorial atravessada pela perspectiva transcultural (*cross-cultural*), como apontou Christina Kreps (2003).

A pesquisa identificou o que Berta Ribeiro e Lucia van Velthem (1992) anunciavam desde os anos de 1990: que tais processos ultrapassam os limites das próprias coleções, transbordando as fronteiras dos museus, quando, em vários casos, há também uso político, estético e simbólico desses acervos pelos indígenas.

O estágio de pós-doutorado foi realizado no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo sob a supervisão da Prof^a. Dr^a. Marília Xavier Cury, entre 2018 e 2019, e analisou alguns processos museológicos “colaborativos” com povos indígenas. Entre outros objetivos, a pesquisa buscava compreender como se desenvolvem esses processos em museus “tradicionais” no Brasil, em busca de regularidades ou de elementos “classificatórios”.

A pesquisa empírica abordou oito museus, distribuídos nas cinco regiões do país. Partindo de pesquisa anterior (SANTOS; RUSSI, 2018) sobre coleções indígenas em museus de antropologia, baseada no “Guia dos Museus Brasileiros” (IBRAM, 2011a), quando tínhamos 3.118 museus, consideramos os cerca de 457 museus com coleções etnográficas ou classificados pelo guia de acordo com a tipologia Antropologia. Desse universo, 95 instituições mantêm coleções indígenas, o que significa que cerca de 21% dos acervos etnográficos no Brasil têm esse tipo de coleções (SANTOS; RUSSI, 2018). No Gráfico 1, apresentamos os dados organizados por região do país.

Gráfico 1 – Relação entre quantitativo de museus de antropologia ou com coleções etnográficas e quantitativo de museus com coleções indígenas por região no país



Fonte: Elaboração própria com base em IBRAM (2011a).

Para a pesquisa do pós-doutorado, foram coletados dados predominantemente de forma remota, por meio de: dois formulários elaborados no Google Forms, análise do *site* da instituição e algumas entrevistas. Dos oito museus pesquisados (Quadro 1), dois contaram com visita técnica. Interessava compreender como instituições de médio ou grande porte, considerando o tamanho de seus acervos, relacionam-se com os povos indígenas e em que medida esses povos participam dos processos museológicos dessas instituições.

Quadro 1 – Museus pesquisados por Região do país e Unidade da Federação.

Regiões do país	Unidade da Federação	Museu pesquisado
Norte	Amazônia	Museu Amazônico
	Pará	Museu Paraense Emilio Goeldi (MPEG)
Nordeste	Pernambuco	Museu do Estado de Pernambuco (MEPE)
Centro Oeste	Goiás	Museu Antropológico
	Mato Grosso do Sul	Museu das Culturas Dom Bosco (MCDB)
Sudeste	São Paulo	Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre (MHPIV)
	Rio de Janeiro	Museu do Índio
Sul	Santa Catarina	Museu de Arqueologia e Etnologia Prof. Oswaldo Rodrigues Cabral (MARquE)

Fonte: *Elaboração própria.*

Pelo menos metade dessas instituições são museus universitários, sendo que três são vinculados a universidades

federais – Museu Amazônico, no município de Manaus/UFAM; Museu Antropológico, na cidade de Goiânia/UFGO; MARquE, em Florianópolis/UFCS. O MCDB, localizado em Campo Grande, é vinculado à Universidade Católica Dom Bosco, instituição particular. Isso nos leva a questionar se a descolonização, posta em marcha nos processos museológicos desses museus decorreria, em parte, da própria natureza acadêmica dessas instituições e do perfil de seus profissionais.

Sobre a natureza administrativa, apenas um museu é privado (12,5%), sendo os demais de administração pública. Entre estes, cinco são federais, o que representa 62,5% do total, e dois são estaduais, perfazendo 25%. A pesquisa não envolveu museus municipais, os quais representam a maioria dos museus no país¹¹.

Com exceção do MHPIV (estadual, localizado na cidade de Tupã, a 450 km da cidade de São Paulo, no oeste do estado) todos os demais museus estão em capitais.

Esses museus foram concebidos há muito tempo. Se considerarmos o ano de criação, o MPEG é o mais antigo, tendo sido criado ainda no século XIX, em 1866, tendo hoje mais de 150 anos. Todos os demais foram abertos no século XX, sendo um museu aberto ainda nas primeiras décadas do século passado – o MEPE foi inaugurado em 1929. A maioria dos museus pesquisados (5) foram abertos entre os anos de 1950 e 1970. Apenas o Museu Amazônico foi inaugurado no início dos anos de 1990. Com exceção deste, todas as demais instituições analisadas têm mais de 10 mil bens musealizados e muitas delas possuem mais de 3 mil artefatos indígenas em seus acervos. No caso do MPEG, por exemplo, o acervo indígena tem cerca de 15 mil artefatos relacionados a 120 povos indígenas e o Museu do Índio, do Rio de Janeiro, conta com cerca de 20 mil artefatos, oriundos de 150 povos indígenas.

11 - A Pesquisa Anual de Museus de 2014 – PAM, 2014 (IBRAM, 2014) congregou informações de 993 museus. Destes, foram identificadas 374 instituições municipais o que representava 37,7% do total dos museus pesquisados. Se considerarmos os dados do Cadastro Nacional de Museus de 2010, publicado no volume 1 de “Museus em Números” (IBRAM, 2011b), do universo de 3.035 museus registrados à época, tínhamos o seguinte panorama em relação à natureza administrativa dos museus no Brasil: 41,1% de museus municipais, 14,3% estaduais, 11,8% federais, 10,8% de outras naturezas, 9,8% de associações, 6,9% de fundações, 3,7% de empresas e 1,7% de sociedade.

O Quadro 2 apresenta os dados gerais coletados em cada museu, por meio do Formulário 1 – “Ficha do Museu”:

Quadro 2 – Dados gerais dos museus pesquisados.

Museu	Ano criação	Natureza adm.	Área ocupada	Tipologia acervo	Total de bens musealizados	Acervo indígena	Grupos “representados” (destaque aos 5 povos indígenas mais “representados”)
REGIÃO NORTE							
Museu Amazônico	1991	Público federal/ museu universitário	+ 2.000 m ²	Antropologia Arqueologia História	501 a 3 mil	até 500	Ticuna, Baniwa, Sateré-Mawé, Olmagra etc.
MPEG	1866	Público federal	+ 2.000 m ²	Antropologia Arqueologia Ciências naturais Obras raras	+ 30 mil	15 mil	120 povos da Amazônia Kayapo-Mebêngôkre, Canela Ramkokamekra, Tiriyó, Karaja, Ticuna
REGIÃO NORDESTE							
MEPE	1929	Público estadual	+ 2.000 m ²	Antropologia Arqueologia Artes visuais História Imagem/som Numismática	10 a 30 mil	3 a 10 mil	54 povos Ticuna, Urubu Kaapor, Karaja, Palikur, Gorotire
REGIÃO CENTRO-OESTE							
Museu Antropológico da UFG	1969	Público federal/ museu universitário	*	Antropologia Arqueologia	+ 30 mil	3 a 10 mil	Karaja**
MCDB	1951	Privada/ museu universitário	+ 2.000 m ²	Antropologia Arqueologia Ciências naturais	+ 30 mil	3 a 10 mil	Bororo, Xavante, Karajá, Povos rio Uaupes, Povos Mato Grosso Sul
REGIÃO SUDESTE							
Museu do Índio – FUNAI	1953	Público federal	+ 2.000 m ²	Antropologia	10 a 30 mil	20 mil	150 povos
MHPIV	1966	Público estadual	1.001 – 2000 m ²	Antropologia e etnografia Arqueologia História	+ 30 mil	501 a 3 mil	Kaingang, Guarani, Karajá, Guajajara, Terena

REGIÃO SUL							
MARQUE	1965	Público federal/ universitário	+ 2.000 m ²	Antropologia Arqueologia	+ 30 mil	501-3.000	Guarani, Kaingang, Laklano-Xokleng
* Informação não obtida. ** Informação não obtida pelo formulário. A referência ao povo Karajá foi coletada nas duas entrevistas realizadas com profissionais deste museu.							

Fonte: Elaboração própria.

O quantitativo de bens musealizados foi um aspecto importante para a pesquisa, pois a questão que se tinha inicialmente era se museus com acervos muito numerosos, ou seja, museus de médio e grande porte conseguiam desenvolver atividades colaborativas com indígenas. Assim, considerando o total de bens musealizados, sete casos investigados têm acervos com mais de 10.000 bens musealizados e, por isso, são considerados museus de grande porte. Um dos casos (Museu Amazônico) tem entre 501 a 3.000 bens musealizados, sendo, portanto, considerado um museu de médio porte¹².

Nesse sentido, em relação ao total de acervo indígena, se o Museu Amazônico é o museu mais jovem, é também o que tem o menor acervo indígena, com até 500 bens musealizados. Uma observação importante é que selecionamos os museus (médio ou grande porte) pelo total de bens musealizados e não pelo quantitativo de bens indígenas no seu acervo. Em relação aos acervos indígenas, os demais museus pesquisados possuem a seguinte quantidade de bens culturais indígenas musealizados: 2 possuem entre 501 a 3.000 bens; 3 têm entre 3.001 a 10.000; e os 2 maiores em quantitativo de bens culturais indígenas musealizados são: o Museu Paraense Emilio Goeldi e o Museu do Índio, cada qual possui entre 10.001 a 30.000 objetos musealizados.

12 - No Brasil, conforme dados da PAM 2014 (IBRAM, 2014), predominam as instituições que têm entre 501 a 3.000 bens, as quais representam 30,3% do total das instituições. Em nossa pesquisa, instituições com esse quantitativo de acervo foram consideradas de médio porte, assim como aquelas que possuem entre 3.001 a 10.000 bens - estas são consideradas pela PAM (IBRAM, 2014) como de médio porte, representando 12,1% do total de instituições nacionais. Instituições que têm entre 10.001 a 30.000 ou mais de 30.000 bens culturais musealizados, conforme a PAM, representam apenas 3% das instituições e são consideradas de grande porte. Essas foram as principais categorias sobre quantitativo de bens culturais museológicos que identificamos no levantamento empírico.

Como essas instituições, já bastante consolidadas, têm, nas últimas duas décadas, descolonizado seus acervos? Como os povos indígenas têm efetivamente participado das diferentes etapas do processo museológico e em que medida a “indigenização” desses museus também afeta esses processos e a própria instituição?

Dos processos museológicos e da participação indígena

Em boa parte dos museus analisados, a participação indígena ocorre em diferentes momentos e vai da coleta e formação do acervo, passando pela documentação destes e acesso (ou seja – acesso às reservas técnicas), curadoria de exposições –, tendo muitas e variadas possibilidades e formatos de participação. Em alguns casos, os povos indígenas também contribuem na elaboração de produtos (por exemplo, catálogos de exposições) e nas ações educativas.

De acordo com Bruno (2008), os processos museológicos são compreendidos como uma cadeia operatória de procedimentos técnicos e científicos, interdisciplinares e multiprofissionais. Para a autora, integram essa cadeia a coleta dos objetos, procedimentos de salvaguarda (documentação e conservação) e processos curatoriais de comunicação (exposições e ação educativa). Assim, a partir das respostas das instituições, foi possível sistematizar os diferentes tipos de atividade que o museu realiza com a participação dos indígenas, conforme sistematizado no quadro a seguir. No Quadro 3, em azul, destacamos as atividades desenvolvidas com indígenas.

Quadro 3 – Tipo de atividade realizada com a participação dos povos indígenas.

Processo museológico (tipo de atividade)	Museu Amazônico	MPEG	MEPE	Museu Antropológico	MCDB	Museu Índio	MHPIV	MARQUE
Formação acervo								
Documentação acervo								
Exposições								
Produtos								
Ação educativa								
Acesso à coleção								

Fonte: Elaboração própria.

Embora o MEPE e o Museu Amazônico não tenham nenhum processo museológico assinalado no Quadro 3, tanto em um, quanto no outro tivemos notícias de iniciativas com povos indígenas. No caso do MEPE, há muito tempo, as ações colaborativas com indígenas decorrem, sobretudo, do trabalho do antropólogo e professor da Universidade Federal de Pernambuco, Renato Athias. Implicado há décadas nos estudos de povos indígenas, Athias tem desenvolvido relevante papel para tornar acessível a Coleção Carlos Estevão. Aqui relatamos menos o que nos chegou através da pesquisa com o MEPE e mais por contatos diretos com o antropólogo (como seu depoimento oral à autora e apresentações em eventos científicos), bem como por sua produção bibliográfica, relatando essa iniciativa. Alguns textos relatam essa experiência, como em Athias e Rodrigues (2018), Athias (2019). A ação de tornar

acessível tal coleção inclui: acesso à documentação e à reserva técnica a representantes indígenas; a requalificação da coleção e sua disponibilização *on-line* – iniciativa denominada “repatriação virtual” – entre outras das quais participam indígenas.

A digitalização da Coleção Carlos Estevão¹³ tornou acessível artefatos referentes a 59 povos indígenas. Essa iniciativa integra também alunos de graduação e orientandos de pós-graduação. Por outro lado, embora envolva de forma ativa os indígenas, não há registros sobre a participação efetiva de profissionais do próprio museu, embora alguns deles reconheçam sua importância e a necessidade da implementação de práticas decoloniais de forma institucionalizada.

No caso do Museu Amazônico (MA), embora nos últimos anos tenham ocorrido experiências envolvendo povos indígenas, estas foram esparsas e desarticuladas entre si e dependiam de iniciativas pontuais de profissionais do próprio museu ou de professores/pesquisadores universitários. Um exemplo disso foi a exposição do povo Tukuna (Tikuna ou Magüta), denominada Ticuna em dois tempos, em cartaz em 2013 nesse museu e montada em 2012 no MARquE. Mais recentemente, em 2020, tivemos notícias de uma ação inédita, quando o MA promoveu um edital público contemplando a iniciativa de uma exposição com curadoria coletiva indígena. A exposição *Makú Tá Muraki: a arte Baré fazendo intercâmbio com o presente* ficou em cartaz por alguns meses em 2020 e fez emergir várias questões relacionadas à complexidade das práticas colaborativas¹⁴.

O Museu Amazônico e o MEPE são casos em que as próprias instituições reconhecem a importância do acesso e do trabalho articulado com povos indígenas, embora ainda não tenham

13 - A coleção está disponível em: <https://www.museudoestadope.com.br/colecao/Cole%C3%A7%C3%A3o-Carlos-Estev%C3%A3o>. Acesso em: 12 jul. 2022.

14 - Relato sobre essa experiência foi organizado por Lilian Oliveira et al. (2022) sob o título “Exposição Makú Tá Muraki: a arte Baré fazendo intercâmbio com o presente – reflexões sobre uma curadoria compartilhada com povos indígenas no Museu Amazônico/UFAM”.

conseguido torná-las práticas institucionais. No caso do MA, a implementação de um edital voltado aos povos indígenas sinaliza um passo em direção a mudanças nesse sentido.

O Museu do Índio, idealizado por Darcy Ribeiro, foi criado em 1953 ainda na época do Serviço de Proteção aos Índios (SPI). É um órgão vinculado à Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e que esteve até janeiro de 2019 subordinado ao Ministério da Justiça. Desde então, foi transferido para o recém-criado Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos. Tem como principal objetivo conscientizar sobre a contemporaneidade das culturas indígenas que vivem hoje no país. Além de seu expressivo acervo indígena, o museu desenvolve diferentes projetos, vários deles com a participação indígena desde sua fundação. Seu acervo é constituído por coleção etnográfico, audiovisual, textual e catálogos e outros materiais especializados sobre os povos indígenas que vivem no Brasil. Infelizmente, durante o período da pesquisa o museu estava fechado para visita do público. Assim, parte do relato remete ao *site* institucional acessado à época da pesquisa e a textos como Abreu e Russi (2018).

Na época da pesquisa o *site* do museu¹⁵ era bastante completo e fornecia diferentes informações como seu histórico e objetivos, material voltado à pesquisa, ao setor educativo, informações úteis para visitação, projetos e parcerias. Era possível localizar informações sobre diferentes ações que o museu realizava em conjunto com diversos povos indígenas em todo o território nacional e que incluía pesquisa, formação de acervo, desenvolvimento de exposições e outras atividades. Entre elas destaque para o Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas que abriga ações de ampliação do acervo do próprio museu, de registro

15 - Em recente consulta, o referido *site* (*Website*: <http://www.museudoindio.gov.br>) remetia a outros sítios dificultando o acesso às informações. Por exemplo, o acervo do museu está disponível em: <http://tainacan.museudoindio.gov.br/>. A base de dados do museu está em: <http://base2.museudoindio.gov.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl82.xis&cipar=phl82.cip&lang=por>. Sobre o Projeto de Documentação das Línguas Indígenas do qual o Museu do Índio participa ativamente ver: <http://prodoclin.museudoindio.gov.br/>

de documentação de acervos indígenas e de documentação das línguas e das culturas indígenas. Outras iniciativas como “Índio no Museu” ocorriam através de projetos de exposições temporárias que envolviam diretamente os povos indígenas.

Como apontam Abreu e Russi (2018, p. 247) para Darcy Ribeiro o objetivo do museu era ser instrumento de luta e combate aos preconceitos que os povos indígenas sofriam e sofrem no país. Apesar de continuar fechado ao público até o momento, o museu continua vivo e coloca em prática um conjunto de atividades para cumprir esse e outros objetivos.

A partir do Quadro 3, podemos afirmar que as atividades mais realizadas com os indígenas são: documentação do acervo, exposições e elaboração de produtos (catálogos, *folders*, material audiovisual, cartilhas, etc.). O acesso à coleção ainda não ocorre no Museu das Culturas Dom Bosco. No Museu Goeldi, a formação de acervo e a ação educativa ainda envolvem pouco a participação indígena.

Outro aspecto que interessava compreender dizia respeito à frequência com que o museu desenvolve atividades com a efetiva participação de povos indígenas. A primeira parte da questão indagava se as atividades eram frequentes ou não e incluía a alternativa “outro” para preenchimento livre. Das seis instituições que reconhecem que desenvolvem ações diretamente com povos indígenas, quatro delas afirmaram que estas são frequentes. Para a maioria desses casos, algumas dessas ações ocorrem diariamente.

Duas instituições assinalaram o item “outro”. Em um dos casos se fez distinção entre as atividades que ocorrem com frequência (ações educativas) e as que não são frequentes (formação e documentação de acervo, exposições e produtos). No outro caso, a observação revelava que a frequência dependia do tipo de iniciativa ou projeto.

Uma das últimas questões buscava investigar a temporalidade em que as ações envolvendo indígenas ocorrem nos museus pesquisados. Interessava, assim, compreender há quanto tempo essas instituições incluem a participação indígena em seus processos. Das seis instituições, a maioria (5) afirmou que as ações com indígenas ocorrem há mais de 10 anos. Apenas uma indicou que esse tipo de atividade iniciou há pouco mais de 5 anos.

Numa das fases da pesquisa, duas instituições foram visitadas in loco – um museu na região Sudeste – MHPIV e outro na região Sul – MARquE. Relatos sobre aspectos dos processos museológicos com povos indígenas observados nesses casos foram brevemente descritos por Russi e Abreu (2019), tendo sido observadas diferentes ações com indígenas.

No Museu Índia Vanuíre, por exemplo, o trabalho sistemático de mais de uma década tem viabilizado um diálogo intenso com os indígenas – Kaingang, Krenak e Guarani Nhandeva – que vivem em terras indígenas na região oeste do Estado de São Paulo, onde se localiza o museu. Entre as muitas ações em parceria com os indígenas, por exemplo, em 2018 estava em cartaz a exposição autonarrativa *Fortalecimento da Memória Tradicional Kaingang: de geração em geração*, que tinha, entre outros objetivos, valorizar e fortalecer a memória sobre a prática cerâmica. Coube à equipe do museu o apoio técnico para sua viabilização. Em diferentes circunstâncias, a equipe do museu tem viabilizado que os próprios indígenas sejam os enunciadores de suas trajetórias através de exposições autonarrativas ou de curadorias colaborativas com produções textuais e legendas dos próprios indígenas. Muito desse trabalho vem sendo reportado em diferentes eventos e publicações, como de seus produtores (OLIVEIRA; LIMA; OLIVEIRA, 2020) e de indígenas que delas participam (CAMPOS, 2020), ou ainda de Marília X. Cury (2012). Nesse sentido, o MHPIV tem

colocado em prática há mais de uma década o que Cury registrou em 2012, reafirmando:

[...] a ideia de patrimônio e musealização como conceitos que se constroem contemporaneamente na esfera coletiva, o que equivale a dizer que as distâncias semânticas entre os contextos da vida coletiva e museu devem ser enfrentadas e incorporadas ao processo de discussão sobre eficácia comunicacional e política de formação de coleções. (CURY, 2012, p. 49).

Por sua vez, desde os anos 1990, o MARquE faz um intercâmbio de artefatos do museu para as aldeias e vice-versa. Embora isso ocorra há bastante tempo, profissionais do museu reconhecem que essa relação se intensificou e ganhou novos contornos há cerca de uma década, a partir de experiências expositivas. Uma delas já citamos anteriormente. A outra foi uma exposição recente, em cartaz no museu entre 2017 e 2018 – *Tecendo saberes pelos caminhos Guarani, Kaingang e Laklanô-Xokleng*.

Tendo surgido no âmbito da licenciatura intercultural que a universidade promove para jovens professores indígenas, essa experiência ultrapassou as fronteiras do museu, ao estabelecer um profícuo debate entre esses professores indígenas e suas comunidades de origem, numa troca com a equipe do museu. A partir dessa troca, chegaram à ideia de fazer uma exposição capaz de fomentar o uso de saberes e práticas tradicionais que seriam incorporados em materiais didáticos. A exposição visava também dar visibilidade para esses estudantes, jovens indígenas, e desmitificar suas culturas entre o público universitário. A exposição foi concebida em cada uma das línguas indígenas: guarani, kaingang e laklanô-xokleng e em português.

Depoimento coletado entre um dos profissionais do MARquE revelou sentimentos ambíguos em relação ao desenvolvimento

dessa exposição. Por um lado, alegria com o aprendizado que os profissionais do museu tiveram com os indígenas ao longo do processo curatorial e expográfico. Por outro, por se tratar de um museu universitário e público, angústia em lidar com algumas burocracias da universidade impostas a essa experiência bem como certo sofrimento em se conformar com as amarras impostas pelo uso de recursos públicos face as demandas dos indígenas.

No Museu Goeldi, muito há de museologia compartilhada em suas ações com os indígenas. Além de exposições com curadoria compartilhada, um trabalho sistemático feito há anos é o da abertura da reserva técnica para visita, pesquisa e diálogo com diversos povos indígenas. Nessas ocasiões, os indígenas observam os objetos do acervo com especial atenção àqueles que não confeccionam mais na atualidade. Além disso, eles contribuem na documentação sobre as peças, sugerem formas de armazenamento e exigem certos cuidados, especialmente com relação aos objetos rituais. Diferentes aspectos dessas experiências foram relatados, como por exemplo, no texto de López Garcés *et al.* (2017) que versa sobre um projeto colaborativo com os Ka'apor.

Há outras iniciativas, como o projeto Museus da Amazônia em Rede (MAR), um trabalho de articulação do acervo dessa com outras instituições no exterior que mantêm acervos indígenas de povos localizados na Amazônia oriental – Brasil, Guiana Francesa e Suriname (VELTHEM; KUKAWKA; JOANNY, 2017). Outras tantas iniciativas de pesquisa e trabalho dialógico com os indígenas faz parte do cotidiano de diversos profissionais do museu.

No caso do Museu Antropológico, muito poderia se dizer sobre seu diálogo intercultural com povos indígenas, trabalho que vem de longa data. Nesse sentido, um destaque especial é aquele da parceria entre o Museu e seus profissionais com o povo Karajá, que culminou, em 2012, na patrimonialização das bonecas Karajá como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil.

Ainda sobre o Museu Antropológico há um conjunto de ações de pesquisa, documentação, oficinas e outras que se construíram por mais de uma década num formato de colaboração entre o museu, seus profissionais, a universidade e o povo Karajá, firmando o compromisso com uma prática decolonial (WICHERS, 2019). Entre elas é possível registrar o trabalho de pesquisa relacionado à Coleção Lipkind do Museu Nacional/RJ, realizada antes do trágico incêndio, e minuciosamente descrito no artigo de Lima Filho et al (2019), bem como o conjunto de oficinas ou as 'pedagogias do patrimônio' com o povo Karajá relatadas por Lima e Leitão (2019) em *Patrimônio cultural Iny-Karajá e política de salvaguarda: diálogo intercultural e trabalho compartilhado*.

Fica evidente nesses textos como nos depoimentos de colegas do Museu Antropológico, que o trabalho compartilhado com os indígenas ultrapassa as fronteiras do museu ao valorizar as trocas. Ancoradas em princípios éticos, essas experiências são atravessadas por afetos e sentimentos de respeito, confiança mútua e amizade.

Algumas reflexões

A partir dos casos analisados a pesquisa revelou alguns aspectos dos processos museológicos que envolvem indígenas. Diferentes entre si por razões e circunstâncias diversas, de modo geral são norteados por princípios éticos mais simétricos e dialógicos, remetendo a ações duradouras, muitas iniciadas em meados dos anos de 1990. É interessante registrar o protagonismo das mulheres (antropólogas e museólogas) que são maioria em vários desses casos.

A partir de relatos de antropólogos(as), museólogos(as), indígenas e considerando também experiência de curadoria e montagem de exposições com o povo Xavante, vivenciada no

final dos anos de 1990, percebe-se que alguns desses processos se configuravam como ações que hoje qualificamos como “participativas” ou “colaborativas”, embora esses termos não fossem usados à época quando muitos desses trabalhos de interlocução com os povos indígenas se delineavam. O relato dos entrevistados não escondeu as clivagens de poder entre os diferentes sujeitos envolvidos nesses casos, revelando o museu como lugar de diferentes disputas. Porém, evidenciaram o esforço para fomentar cada vez mais uma abertura e escuta ativa para a participação indígena.

Ao que tudo indica, muitas dessas iniciativas se iniciaram no Brasil de forma individual e quase “intuitiva” nos anos 1990. A literatura publicada sobre a temática “acervos etnográficos e povos indígenas no Brasil”, contudo, parece não registrar os primórdios daquilo que seriam as primeiras experiências brasileiras que se delinearam como práticas participativas naquele momento. Isso nos leva a uma ideia equivocada de que a descolonização dos acervos etnográficos com o envolvimento e participação dos povos indígenas teria ocorrido num primeiro momento em países como os EUA, o Canadá, a Austrália ou Nova Zelândia para anos depois ser experimentada no Brasil. Por um lado, talvez esse engano decorra, em parte, pela predominância de uma literatura em inglês, publicada no final da década de 1990 por antropólogos, como os já citados James Clifford (1997) ou Michel Ames (1990). Por outro, a própria ausência de uma literatura em língua portuguesa poderia contribuir para reforçar isso.

Considerações finais

Como vimos, os museus estudados envolvem participação indígena numa ou mais etapas da cadeia operatória museológica.

Um resultado importante revelou que a maior parte desses museus têm reconfigurado alguns de seus processos museológicos a partir da atuação indígena, o que certos autores nomeiam de “indigenização” dos museus, ou seja, as reverberações da presença indígena nos museus vêm provocando mudanças nessas instituições.

A despeito das muitas diferenças entre os casos, foi possível sistematizar no quadro a seguir algumas similaridades, colocando em evidência elementos que Ribeiro e Velthem (1992) vislumbraram:

Quadro 4 – Similaridade dos casos

Similaridade dos casos

1. Temporalidade – o trabalho com povos indígenas acontece há uma década viabilizando uma relação de confiança entre as partes;
2. Acesso – a importância dos povos indígenas acessarem o acervo e conhecerem os artefatos produzidos por seus “ancestrais”;
3. Significados – o acesso às coleções assume múltiplos e diversos sentidos, como político, simbólico, estético entre outros.

Fonte: Elaboração própria.

Ao que parece, a análise desses casos, articulada à literatura e ao contexto contemporâneo das relações entre museus de antropologia e povos indígenas, sugere que a virada epistemológica decolonial se situa, entre outros aspectos, na questão da ética e da representação. Se antes tínhamos práticas de representação do outro, notamos cada vez mais iniciativas que, ao envolverem “os outros”, reconfiguram-se em processos dialógicos que visam relações mais simétricas ancoradas em ações colaborativas.

Outras práticas se abrem para que os povos indígenas falem por si, como no caso das inúmeras exposições autonarrativas que vemos Brasil afora. Os indígenas deixaram de ser objeto de

pesquisa, passando a ocupar lugar como sujeitos e importantes interlocutores nos processos museais. Muitos são os aspectos a destacar:

1. embora seja possível reconhecer muitos avanços, a formação de acervos com a participação indígena ainda é pouco frequente no Brasil;
2. as iniciativas, em geral, decorrem da ação de profissionais dos museus, pesquisadores ou dos próprios indígenas. Poucos casos têm institucionalizado a prática dialógica como política institucional, o que se mostra frágil com o decorrer do tempo;
3. nota-se influência da Política Nacional de Museus (BRASIL, 2003), mas ainda faltam pesquisas (Ex.: Em que medida o Plano Nacional Setorial de Museus de Arqueologia e Antropologia alcançou seus objetivos?);
4. a temática “povos indígenas nos museus” aponta, entre outras questões, para o protagonismo indígena e a “indigenização dos museus”, processo no qual os museus também aprendem com os indígenas;
5. no Brasil, há muitas experiências com os povos indígenas, seria importante termos pesquisas com abordagem panorâmica, que conseguissem fazer um mapeamento de práticas colaborativas.

Os casos pesquisados revelam que as experiências estão atreladas aos “agentes”, aos contextos e às circunstâncias institucionais de cada uma delas. Parece que nesta última década as aproximações entre os museus e os povos indígenas dependeram, em parte, da qualidade e intensidade das relações que esses “agentes” estabeleceram com os grupos indígenas associados às suas coleções.

Entretanto, se não nos foi possível uma classificação desses processos museológicos, observamos nos museus visitados dois distintos “tipos” de mediação com os povos indígenas quando analisamos a categoria “exposições” na cadeia operatória museal. Assim, percebemos que em um deles, o processo está “a serviço” dos grupos indígenas, fornecendo conhecimento técnico ou apoio para o atendimento de demandas desses grupos ou de demandas indígenas que, em certa medida, foram “suscitadas” pelos museus. Poderíamos dizer que nesse “tipo” de processo, os indígenas “falam através” do museu. No outro, o processo “decorre” do encontro ou “se dá” no encontro entre os profissionais do museu e os membros das comunidades indígenas. Nesse “tipo” de processo, poderíamos afirmar que os indígenas “falam com” o museu. Em ambos, um elemento forte da relação do museu com os povos indígenas está assentado na confiança construída entre eles ao longo do tempo. São dois caminhos diversos, possíveis e profícuos de abertura dos museus ao protagonismo indígena em práticas curatoriais dialógicas, muitos outros formatos vêm sendo desenvolvidos, o que convida a novas pesquisas e/ou ao aprofundamento deste trabalho.

Para encerrar, destacam-se quatro pontos que se mostram relevantes quando se trata de transformações nos processos dos museus com coleções indígenas no Brasil. Primeiro, é preciso reconhecer os avanços que diferentes museus com coleções etnográficas no Brasil alcançaram em suas relações com povos indígenas, apesar das dificuldades que enfrentam (falta de recursos financeiros, tempo institucional diferente do tempo dos povos indígenas, equipes reduzidas, incompreensão de certas ações por profissionais do museu não envolvidos no processo etc.).

O segundo ponto tem relação aos inúmeros casos e formas de colaboração. Aqui, chamo a atenção para o termo “parceria”, muito usado em vários desses casos, e “participação” que, por vezes, encobre uma miríade de possibilidades e características.

A terceira questão é: apesar da PNM, do Plano Nacional Setorial e do código de ética do ICOM – apenas para ficar em alguns documentos que balizam o trabalho nos museus –, ainda é difícil encontrar uma instituição que estabeleça em sua política institucional uma prática relacional mais dialógica e simétrica com os povos indígenas. Muitas das experiências que observamos decorrem do trabalho de pessoas – de um antropólogo, uma antropóloga, uma profissional de museu, às vezes de uma equipe do museu –, mas que ainda não está registrado como política institucional reconhecendo a importância desses povos nos processos museológicos que envolvem as centenas de coleções no Brasil.

Alicerçadas no questionamento de antigos paradigmas, as experiências estudadas, se abrem a exercícios dialógicos com os povos indígenas. Contudo, outras instituições, incluindo aí recém inauguradas ou re-inauguradas, paradoxalmente, promovem “silenciamentos” e “higienizações” como critica Sally Price (2016).

Por fim, voltando ao levantamento de Dorta (1992), que abriu este artigo, é oportuno registrar que a Associação Brasileira de Antropologia, através de seu Comitê de Patrimônios e Museus¹⁶, lançou-se no difícil desafio de mapear as coleções etnográficas no Brasil. Entre seus objetivos, destaca-se um trabalho que busca motivar as aproximações entre povos indígenas, museus e suas coleções a partir da localização destas e de sua sumária identificação. Mas isso é assunto para outro artigo.

Referências

ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamentos: antropofagia dos sentidos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 31, p. 100-125, 2005.

¹⁶ - Sobre o “Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil”, ver: <https://patrimoniocultural.uff.br/mapeamento-das-colecoes-etnograficas-no-brasil/>. Acesso em: 21 fev. 2022.

ABREU, Regina; RUSSI, Adriana. Cartografia dos museus de antropologia no Brasil: onde o outro nos habita. *In*: COSTA, Ana Lourdes de Aguiar; LEMOS, Eneida Braga Rocha de. **Anais 2002 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas**. Brasília, 2018. p. 232-268.

ALVES, Vânia Maria Siqueira; REIS, Maria Amélia Gomes de Souza. Tecendo relações entre as reflexões de Paulo Freire e a Mesa-redonda de Santiago do Chile, 1972. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**, v. 6, n. 1, p. 113-134, 2013. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/253/220>. Acesso em: 20 jan. 2022.

AMES, Michael McClean. Cultural empowerment and museum: opening up anthropology through collaboration. *In*: PEARCE, Susan (ed.). **News research in museum studies: objects of knowledge**. London: Athlone Press, 1990. v. 1. p. 158-173.

ATHIAS, Renato; RODRIGUES, Rafael de Oliveira. **Povos indígenas, processos colaborativos e repatriação virtual**: notas sobre a Coleção Carlos Estevão do Museu do Estado de Pernambuco – entrevista com o Prof. Dr. Renato Athias (UFPE). Florianópolis: UFSC, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/189104>. Acesso em: 12 jul. 2022.

ATHIAS, Renato. Entre máscaras, maracás, imagens e objetos xamânicos em museus. *In*: PORTO, Nuno; LIMA FILHO, Manoel (org.). **Coleções étnicas e museologia compartilhada**. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2019. p. 165-192.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11, p. 89-117, maio/ago. 2013.

BESSA FREIRE, José Ribamar. A descoberta do museu pelos índios. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 217-253.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Bases para a Política Nacional de Museus: memória e cidadania**. Brasília, DF, 2003.

BRULON, Bruno. A invenção do ecomuseu: o caso do Écomusée du Cresot Montceau-les-Mines e a prática da museologia experimental. **Mana**, v. 21, n. 2, p. 267-295, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/6h57ScQ68skw5dZVW6fLBxQ/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 20 jan. 2022.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. *In: JULIÃO, Leticia; BITTENCOURT, José Neves (org.). Caderno de diretrizes museológicas: mediação em museus – curadorias, exposições*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2008. v. 2. p. 16-25. Disponível em: https://identidadememoria.files.wordpress.com/2012/06/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf. Acesso em: 20 jan. 2022.

CAMPOS, José da Silva Barbosa. A exposição Fortalecimento da memória tradicional Kaingang – de geração em geração. *In: CURY, Marília Xavier (org.). Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações*. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo; Museu Índia Vanuïre, 2020. p. 89-97. Disponível em: <https://museuindiavanuire.org.br/wp-content/uploads/2020/10/EPQIM1-2020.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2022.

CLIFFORD, James. Museums as contact zone. *In: CLIFFORD, James. Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. p. 188-129.

CLIFFORD, James. Museus como zonas de contato. Trad. Alexandre Barbosa de Souza, Valquiria Prates. **Periódico Permanente, n. 6, 2016. Disponível em:** <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato?-searchterm=james+clifford>. Acesso em: 20 fev. 2017.

CURY, Marília X. Museologia, comunicação museológica e narrativa indígena: a experiência do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 1, n. 1, p. 49-76, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/12345>. Acesso em: 19 fev. 2022.

CURY, Marília Xavier (org.). **Museus e indígenas: saberes e ética – novos paradigmas em debate**. São Paulo: USP; Brodowski: MAE, 2016a.

CURY, Marília Xavier (org.). **Direitos indígenas no museu: novos procedimentos para uma nova política – a gestão de acervos em discussão**. São Paulo: USP; Brodowski: MAE, 2016b.

CURY, Marília Xavier (org.). **Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações**. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Museu Índia Vanuíre, 2020. Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/464>. Acesso em: 20 jan. 2022.

CURY, Marília Xavier. As coleções Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena: percurso documental, requalificação e colaboração. **Anais do Museu Paulista**, v. 29, p. 1-39, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/172430>. Acesso em: 20 jan. 2022.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). **Conceitos-chave de museologia**. Tradução de Bruno Brulon e Marília Cury. São Paulo: Comitê Brasileiros do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: SECULT, 2013. p. 62-63.

DORTA, Sonia Ferraro. Coleções etnográficas: 1650-1955. In: CUNHA, Manuela Carneiro (org.). **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: FAPESP: Companhia das Letras, 1992. p. 501-528.

DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Revista Eletrônica do Programa**

de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 99-117, 2013. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgp-mus/article/view/248> Acesso em: 20 jan. 2022.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; ROCHA, Bárbara Freire. Presença Karajá: biografias e biofilia em uma investigação sobre cultura material. **Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, v. 8, p. 293-307, 2021.

FRANÇA, Bianca Luiza Freire de Castro. **Mil peças**: coleções Ticuna do Museu Nacional no contexto da Antropologia (século XX e XXI). 2018. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia) – Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), Rio de Janeiro, 2018.

FRANÇOZO, M.; BROEKHOVE, L. Dossiê “Patrimônio indígena e coleções etnográficas”. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas**, v. 12, n. 3, p. 709-711, set./dez. 2017.

GARCÉS, Claudia Leonor López *et al.* Conversações desassossegadas: diálogos sobre coleções etnográficas com o povo indígena Ka’apor. *In*: FRANÇOZO, M.; BROEKHOVE, L. Dossiê “Patrimônio indígena e coleções etnográficas”. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas**, v. 12, n. 3, p. 713-734, set./dez. 2017.

GOMES, Alexandre Oliveira. **Museus indígenas, mobilizações étnicas e cosmopolíticas da memória**: um estudo antropológico. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

GRUPIONI, Luis Donizete B. Os museus etnográficos, os povos indígenas e a antropologia: reflexões sobre a trajetória de um campo de relações. **Revista do MAE**, supl. 7, p. 21-33, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmaesupl/article/view/113491>. Acesso em: 20 jan. 2022.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). **Guia dos museus brasileiros**. Brasília, DF, 2011a.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). **Museus em números**. Brasília, DF, 2011b.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). **Pesquisa Anual de Museus**. Cadastro Nacional de Museus. Brasília, DF, 2014.

KREPS, Christina F. **Liberating culture**: cross-cultural perspective on museums, curation and heritage preservation. London: Routledge, 2003.

LEITE, Pedro Pereira. A poética da intersubjetividade: a viagem como elemento catalisador da transitoriedade na museologia. Roteiro para o seminário de museologia, Assomada. **Repositório Científico Lusófona – Recil**, out. 2011. Disponível em: <https://recil.ensinolusofona.pt/jspui/bitstream/10437/2968/1/A%20po%c3%a9ticadaintersubjetividade.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2022.

LIMA, Leilane. A temática indígena em museus: questões sobre a diversidade cultural e os desafios para a colaboração indígena. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 10, n. 19, p. 259-278, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34527/29983>. Acesso em: 20 jan. 2022.

LIMA FILHO, Manuel; ATHIAS, Renato. Dos museus etnográficos às etnografias dos museus: o lugar da antropologia na contemporaneidade. In: RIAL, Carmen; SCHWADE, Elisete (org.). **Diálogos antropológicos contemporâneos**. Rio de Janeiro: ABA, 2016. p. 71- 83.

LIMA FILHO, Manuel; MORAIS, Marília Caetano Rodrigues; YABAGATA, Lucas; SILVA, Lucas Santana. *Interculturalidade e saberes compartilhados: estudo da Coleção William Lipkind (1938- 1939) do Museu Nacional/ RJ*. In: PORTO, Nuno; LIMA FILHO, Manuel. **Coleções étnicas e museologia compartilhada**. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2019, p. 133 – 164.

LIMA, Nei Clara; LEITÃO, Rosani Moreira. **Patrimônio cultural Iny-Karajá e política de salvaguarda**: diálogo intercultural e

trabalho compartilhado. *In: PORTO, Nuno; LIMA FILHO, Manuel.* Coleções étnicas e museologia compartilhada. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2019, p. 223 -260

LÓPEZ GARCÉS, Claudia Leonor *et al.* Conversações desassossegadas: diálogos sobre coleções etnográficas com o povo indígena Ka'apor. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas**, v. 12, n. 3, p. 713-734, set./dez. 2017.

MACHADO, Maria Fátima Roberto. **Museu Rondon: antropologia e indigenismo na universidade da selva.** Cuiabá: Entrelinhas, 2009.

MAIRESSE, François. Décoloniser la muséologie? *In: BERGERON, Yves; RIVET, Michèle (ed.).* **The decolonisation of museology: museums, mixing, and myths of origin.** Paris: ICOM: ICOFOM, 2021, p. 155-159.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Epistemologias do Sul**, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017.

MURA, Claudia. A construção de uma “tradição de glória”: técnicas expositivas e práticas discursivas dos frades capuchinhos no Museu dos Índios da Amazônia (Assis, Itália). *In: OLIVEIRA, João Pacheco de; SANTOS, Rita de Cássia Melo.* **De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal.** João Pessoa: Editora da UFPB, 2019. p.127-156.

NASCIMENTO JUNIOR, José; TRAMPE, Alan, SANTOS, Paula Assunção dos (org.). **Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo.** Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Brasília: Ibram: MinC: Programa Ibermuseos, 2012. Disponível em: <http://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2018/10/publicacion-mesa-redonda-vol-i-pt-es-en.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2022.

OLIVEIRA, João Pacheco de; SANTOS, Rita de Cássia Melo. **De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal.** João Pessoa: Editora da UFPB, 2019.

OLIVEIRA, Lilian Débora Lima de; TOMÁS, Ana Cláudia Martins; RUSSI, Adriana. Exposição Makú Tá Muraki: a arte Baré fazendo intercâmbio com o presente – reflexões sobre uma curadoria compartilhada com povos indígenas no Museu Amazônico/UFAM. 2022. No prelo.

OLIVEIRA, Andressa Anjos de; LIMA, Gessiara Goes de; OLIVEIRA, Isaltina Santos da Costa. A experiência do Museu Índia Vanuíre no processo da exposição autonarrativa com curadoria Kaingang Fortalecimento da memória tradicional Kaingang de geração em geração. *In: CURY, Marília Xavier (org.). Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Museu Índia Vanuíre, 2020, p. 116-122. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/directbitstream/aa7ae469-dd46-4585-a79b-db41a7b0a0c1/PPADB.132%20-%203064161.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2022.*

PERROTTI, Edmir. Mediação cultural: além dos procedimentos. *In: SALCEDO, Diego Andres. Mediação cultural. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016. p. 6-14.*

PERROTTI, Edmir; PIERUCCINI, Ivete. A mediação cultural como categoria autônoma. *Revista Informação & Informação, Londrina, v. 19, p. 1-22, 2014. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/19992>. Acesso em: 20 jan. 2022.*

PORTO, Nuno; LIMA FILHO, Manoel (org.). **Coleções étnicas e museologia compartilhada.** Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2019.

PRATT, Mary Louise. Introdução: crítica na zona de contato. *In: PRATT, Mary Louise. Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação.* Bauru: EDUSC, 1999. p. 23-38.

PRICE, Sally. Higienização da cultura: poder e produção de exposições museológicas. *In: LIMA FILHO, Manuel; ABREU, Regina; ATHIAS, Renato. Museu e atores sociais: perspectivas antropológicas.* Recife: Editora da UFPE: ABA Publicações, 2016, p. 263-283.

QUIJUANO, Aníbal. Colonialidade de poder e classificação social. *In: SANTOS, Boaventura de S.; MENESES, Maria P. (org.). **Epistemologias do Sul***. São Paulo: Cortez, 2010. p. 84-130.

RIBEIRO, Berta G.; VELTHEM, Lucia H. van. Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena. *In: CUNHA, Manuela Carneiro (org.). **História dos Índios no Brasil***. São Paulo: FAPESP: Companhia das Letras, 1992. p. 103-112.

RIBEIRO, Berta. **Etnomuseologia**: da coleção à exposição. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 4*, p. 189-201, 1994.

ROCA, Andrea. Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. **Mana**, v. 21, n. 1, p. 123-155, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/PJzW9Kd-N6DHSj5YvGBJJkpt/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 fev. 2022.

RUSSI, Adriana; ABREU, Regina. "Museologia colaborativa": diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. **Horizonte Antropológico**, v. 25, n. 53, p. 17-46, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/CPrCPbWpCJPY5KjhW7fFmCx/?lang=pt>. Acesso em: 20 jan. 2022.

RUSSI, Adriana; KIEFFER DØSSING, Astrid; ENDREFFY, Marcela. A mediação cultural no âmbito da educação patrimonial: coleções etnográficas em possíveis diálogos entre universidades, museus e os ameríndios Katxuyana. **Acesso Livre, n. 6, jul./dez. 2016. Disponível em:** <https://revistaacessolivre.files.wordpress.com/2015/09/adriana-russi.pdf> . Acesso em: 12 jul. 2022.

RUSSI, Adriana; CARNEIRO, Juliana. Políticas culturais, políticas de museus e os desafios que se delineiam aos museus de antropologia no Brasil. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 9.*, 2018. **Anais [...]**, [s.l.: s.n.], 2018. p. 115-1129.

SANTOS, Boaventura de S.; MENESES, Maria P. (org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Gabriela Alves dos; RUSSI, Adriana. **Levantamento preliminar de experiências de museologia compartilhada com povos indígenas em museus de Antropologia e Etnografia no Brasil**. Relatório de Pesquisa CNPq. 2018.

SANTOS, Suzy. Museus indígenas e a construção de museologias afirmativas. In: CURY, Marília Xavier (org.). **Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações**. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Museu Índia Vanuïre, 2020. p. 174-190. Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/464> . Acesso em: 20 jan. 2022.

THOMPSON, Analucia. Objetos indígenas: do artificial ao imaterial. **Antíteses**, v. 7, n. 14, p. 258-281, 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view-File/19179/15643>. Acesso em: 20 jan. 2022.

VELTHEM, Lucia Hussak van. Objets de mémoire: indiens, collections et musées au Brésil. **Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian**, n. 45, p. 133-149, 2003.

VELTHEM, Lucia Hussak van. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas**, v. 7, n. 1, p. 51-66, jan./abr. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/xYrSMkw9N7hnkyhxDkMY3gt/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 jan. 2022.

VELTHEM, Lucia Hussak van; KUKAWKA, K.; JOANNY, L. Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Série Ciências Humanas, v. 12, p. 101-114, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/xYWhW7jG9R87FwPMPshvxhb/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 20 jan. 2022.

WICHERS, Camila Azevedo de Moraes. Sobre a musealização de acervos Iny-Karajá: desafios e possibilidades para uma prática decolonial. **Habitus**, v. 17, n. 1, p. 53-76, 2019. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/7258/4134>. Acesso em: 20 jan. 2022.

Buscando um lar para as *Ritxoko*: a ecologia política de sua patrimonialização e possível repatriamento

Finding a home for the *Ritxoko*: the political ecology of heritagisation and potential repatriation



Luciana Lang

University of Manchester, Manchester - UK

Luciana.lang@manchester.ac.uk

Resumo: Ao traçar a biografia de uma coleção de *Ritxoko*, nome dado às bonecas de cerâmica feitas pelo povo *Iny Karajá* no interior do Brasil, este artigo reflete sobre os potenciais desdobramentos de seu repatriamento. As transformações no fazer das *Ritxoko* são inseparáveis de uma história mais ampla de contato, de imbrólios político ecológicos em torno dos recursos que permitem esse fazer, e dos efeitos do processo de patrimonialização. As relações nesta rede natural cultural estão inseridas em uma economia moral que produz tanto patrimônio quanto mercadoria. Esta análise argumenta que repatriamento como método pode contribuir no esforço de descolonização de museus e ressignificação do patrimônio, incluindo o patrimônio natural que permite o fazer das *Ritxoko*. Com base em iniciativas já implementadas em colaboração com os *Iny Karajá*, um proposto repatriamento pode resultar em formas de curadoria mais inclusivas com as ceramistas de *Ritxoko* como protagonistas; um esforço necessário para abordar o passado colonial de forma mais crítica e repensar futuros ecológicos possíveis.

Palavras-chave: *Ritxoko*. Patrimônio natural. Patrimonialização. Repatriamento. Economia moral.

Abstract: By tracing the biography of a collection of Ritxoko, the name given to ceramic dolls made by the *Iny Karajá* people in the interior of Brazil, this paper reflects on the potential ramifications of repatriation. Changes in the making of the Ritxoko are inseparable from a broader history of contact, the political-ecological entanglements surrounding the resources that enable that making, and the effects of its heritagisation process. The relations in this natural-cultural assemblage are embedded in a moral economy that produces heritage and commodity. The analysis argues for repatriation as a method in the endeavour to decolonise museums and re-signify heritage, including the natural heritage that enables the making of the *Ritxoko*. Drawing on the learning of initiatives developed in collaboration with the *Iny Karajá*, the proposed repatriation could bring about more inclusive forms of curatorship with *Ritxoko* makers as protagonists, a necessary effort to address colonial pasts more critically and rethink possible ecological futures.

Key words: *Ritxoko*. Natural heritage. Heritagisation. Repatriation. Moral economy.

The storytelling that thrives for a long time in the milieu of work – the rural, the maritime and the urban- is itself an artisan form of communication, as it were, it does not aim to convey the pure essence of the thing, like information or a report. It sinks the thing into the life of the storyteller, in order to ring it out of him again. Thus traces of the storyteller cling to the story the way the handprints of the potter cling to the clay vessel. (WALTER BENJAMIN, 1968 [1936], p. 91-92)

Recebido em 29 de março de 2022.

Aceito em 10 de outubro de 2022.

Introdução

This paper investigates heritage through political-ecological lenses by tracing the biography of a collection of *Ritxoko*, the name given to the ceramic dolls made by the *Iny Karajá* people in the states of Mato Grosso, Goiás, Tocantins and Pará, in the interior of Brazil. It reflects on the potential ramifications of repatriating the collection, inviting further resignifications of heritagisation, here understood as a framing that sees heritage as a social process that changes over time (HARVEY, 2001, p. 320). Changes in the making of the *Ritxoko* are inseparable from a broader history of contact, the political-ecological entanglements surrounding the resources that enable that making, and the effects of its more recent heritagisation process.

Over the last few decades, there have been increasing efforts to examine heritagisation processes in order to deconstruct museum strategies that often reinforce the subalternity¹ of certain forms of knowledge and ways of life (SMITH, 2006; HARVEY, 2001; LIMA FILHO AND ANDRADE, 2021). More recently, this critique of museum practices has readdressed the past through a 'recognition of ontological plurality' (HARRISON, 2015, p. 24) based on an active blurring of natural and cultural heritage practices. In line with Harrison et al.'s (2020) concern with natural and cultural heritage conservation and management, this present analysis is situated at the interface between museums and the commons, paving the way for a political-ecological analysis of heritage past, present, and alternative futures. This interdisciplinary conversation 'that makes up the terrain of heritage studies' (HARVEY, 2001, p. 320) is an intrinsic and necessary part of the process.

1 - Drawing on the work by Antonio Gramsci (1998), Fernando Coronil (1997), and Gayatri Chakravorty Spivak (1988), the term subalternity refers to the condition of subordination resulting from cultural, economic, political and other forms of domination, in particular those brought about by colonization.

The analysis starts with a biography of things (DUARTE CÂNDIDO, 2021), specifically speaking, a set of eighteen *Ritxoko* presumably collected in Mato Grosso. I will proceed by narrating the biography of these dolls through those who granted them agency before turning to how they are featured in academic works. I will then explore their role in bringing to the fore the lives and culture of Karajá women. The brief exploration of the relations in this natural-cultural assemblage shows how the *Ritxoko* are embedded in a moral economy that produces both heritage and commodity. Finally, I will argue for a ‘methodological repatriation’ to reveal the heritage’s implications and biopolitics (FOUCAULT, 2008), including its management and ownership. I place the making of the *Ritxoko* in the context of heritage futures as envisaged by Harrison et al. (2020) and suggest repatriation as a method to reveal the complexities and vulnerabilities of the natural and cultural heritage associated with the making of the dolls. By promoting a discussion on how heritage futures could be imagined through collaborative practices, I argue for repatriation as a method in the endeavour to decolonise museums and re-signify heritage. In the process, new forms of curatorship that address colonial pasts and ecological futures could be co-designed by a range of social actors, with *Ritxoko* makers as protagonists.

Methodology and positionality

This analysis builds on my research interests in adaptive livelihood strategies in human-disturbed environments and the concept of commoning here understood as practices on public land based on horizontal forms of organisation (LINEBAUGH, 2009). Methodologically speaking, I draw on secondary sources, namely the written accounts by scholars who studied the dolls and spent

time with the makers, and unobtrusive research as I observed the displays of other collections, such as the one at the Anthropological Museum of the Federal University of Goiás and the digital collection at the National Ethnology Museum in Lisbon. I also engaged with specialists from different fields with profound knowledge of the *Iny Karajá*, Manuelina Duarte, Chang Whan, Rosani Moreira Leitão, and Manuel Lima Filho, who helped me situate this particular set of *Ritxoko* within the broader discussion on heritage and repatriation. In addition, this piece of armchair anthropology greatly benefited from the digital recordings of a seminar held in early 2021 which presented the findings of a project carried out between 2017 to 2020 (*Projeto Presença Karajá*)².

The distance between myself and the cultural and natural landscapes that helped forge the *Ritxoko* was an obvious limitation; a distance by necessity rather than by design. That said, the dolls presented to me in England, six thousand miles from where they were once made, served as a bridge, albeit an elusive one. As I tried to trace the dolls both temporally and spatially, they went from “souvenirs” or “gifts” from Brazil in the 1950s to a re-signified “collection” in England in 2019.

My positionality in the ‘field’ was directly informed by my experience as a potter thirty years ago. Not only I have an enhanced appreciation of the skill and technique involved in the making of the *Ritxoko*, but my trajectory also prompted me to explore the aura (BENJAMIN, 2008 [1935]) of the dolls. As someone who has worked with clay, I can clearly identify the traces on pots made by my late husband, who was my potter companion. The identifiable lines, sketched on the leathery clay before it was fired, means that the aesthetic appreciation of a pot is bound up in the emotions it

² - The Projeto Presença Karajá launched in 2017 with the purpose of ‘mapping, identifying and analyzing’ collections of Karajá dolls (*Ritxoko*) in Brazilian and foreign museum collections (<https://presencakaraja.tainacan.org/>).

incites. It is as if the high temperatures could somehow trap part of the essence of the potter, not unlike the lines by Walter Benjamin that open this paper. Those musings made me wonder whether any of the *Iny Karajá* master ceramicists could identify the ancestor that, over sixty years ago, made the dolls that were now on the other side of the Atlantic.

My positionality informed the questions posed to some of the consultants I engaged with, as did other issues pertaining to the political ecology of heritagisation and repatriation, and the economic potential of the *Ritxoko*. Below are some of the questions that were part of my conversation with professionals in the field:

- What do you think we should do with these dolls?
- How may the heritagisation process affect the making of the dolls?
- Are younger generations more motivated to learn the technique?
- How may the heritagisation process change perceptions about the dolls (as cultural heritage)?
- How may the heritagisation process change the dolls' value?

While the crucial question is the one that relates to the title of this paper, namely what the best home for the *Ritxoko* is, potential ramifications resulting from the heritagisation process were also discussed. For example, with makers becoming more active in disseminating their work and more empowered, would that affect the dynamics of households, intergenerational relations, or the local politics? I have included quotes by respondents in this article to give an idea of the wide-ranging views that reflect the heterogeneous assemblage of relations explored here. I have kept those quotes anonymous for confidentiality reasons.

The story: the biography of things and people

As the article explores alternative framings to the study of heritage, of the *Ritxoko* in particular, it poses an additional question: if the dolls, who are the protagonists here, could tell us their story, what would that be? The story of these particular dolls spans over seven decades. It started in the 1940s when they were made and allegedly gifted to Raphael Landau, a photographer of Hungarian Jewish origin who spent time amongst the *Karajá*. Unfortunately, very little is known about Landau, except for what Toni, another protagonist in this story, was able to tell. Toni approached Landau in the 1970s because she became interested in photography and wanted to know more about his work. She started collaborating with him on photographic experiments and they developed some techniques together. She talks about that time with evident excitement, remarking that “you can now do it with Photoshop, but back then, we were experimenting with film”. Below, Toni features as a model in an article Landau wrote for the British Journal of Photography in 1977:



Figure 1: British Journal of Photography in 1977. Article by Raphael Landau.



Figure 2: British Journal of Photography in 1977. Article by Raphael Landau.

Toni describes Raphael as a 'scientist, artist, inventor' who supposedly had relatives living in Brazil. She remembers he was an eccentric man who became increasingly isolated whilst living in a house in the Epping Forest, north of London. He only ate three things, but this restricted selection was constantly changing for testing purposes. Landau aimed to erase the black dots that interfered with his eyesight as part of his experiments with different ways of seeing.



Figure 3: The only photograph available of Raphael Landau, at Toni's wedding in the 1980s.

In the late 1980s, Toni received a phone call from a distant relative of Landau announcing his death. Hers was the only contact number found amongst Landau's possessions. As Toni and her husband arrived at Landau's house in Epping Forest, they encountered the grounds covered in bin liners full of stuff. In one of these bags, they found eighteen ceramic dolls, five feather headdresses and eight spears.



Figure 4: Four Ritxoko from the collection held by Toni Tye. Photograph by Toni Tye.



Figure 5: Four Ritxoko from the collection held by Toni Tye. Photograph by Toni Tye.

The dolls were familiar to Toni, not least because in the 1970s Raphael had gifted her a *Ritxoko* that was not from the same set, as can be seen from the writing on the back of the photo that reads 'My original personal gift from Raphael; only one in this style':



Figure 6: The only doll of a different style gifted to Toni in the 1970s.

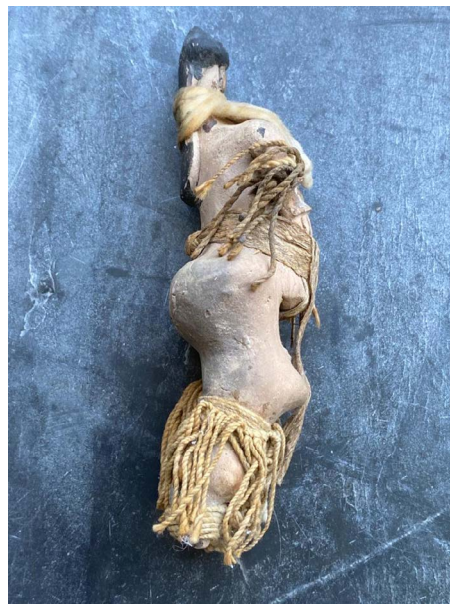


Figure 7: Detail of Ritxoko gifted to Toni in the 1970s.

Apart from the brief episode of being dumped into a bin liner following Landau's death, the dolls and other objects collected were very well looked after over six decades, firstly by Landau then Toni, who carefully wrapped the dolls in protective material and stored the feather headdresses in her home freezer. She could not

tell when Landau had travelled to Brazil, but a label found in one of the bags and a piece of writing about art, suggests that Landau was back in England by 1962.



Figure 8: The label found with the photomontage by Rafael from photographs taken in Brazil (one of them published in the *British Journal of Photography* - see Figure 2)

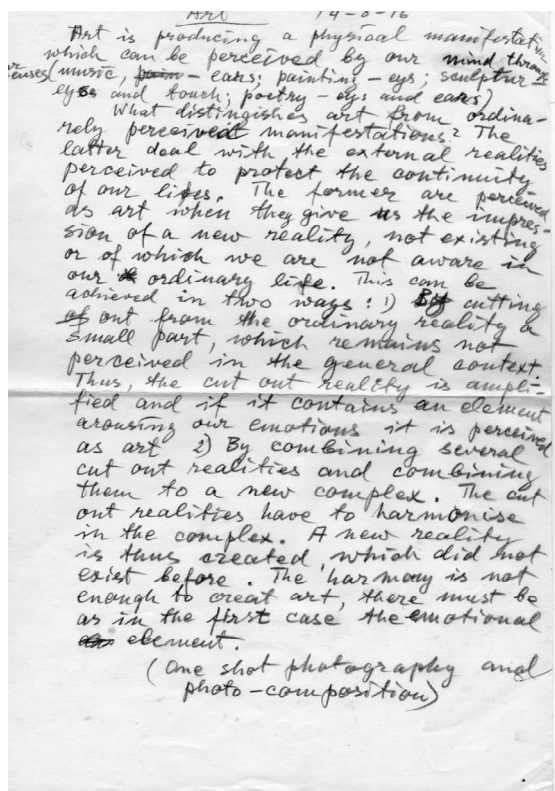


Figure 9: Writing by Rafael Landau found in one of the bin liners.

In January 1991, Toni contacted the Gaia Foundation in Brazil³ and asked for advice on deciding the dolls' fate. The organization had links with the *Karajá* communities and the letter below implies

3 - <https://www.gaiafoundation.org/>

that someone from Gaia met with community leaders on an island, possibly Ilha do Bananal:

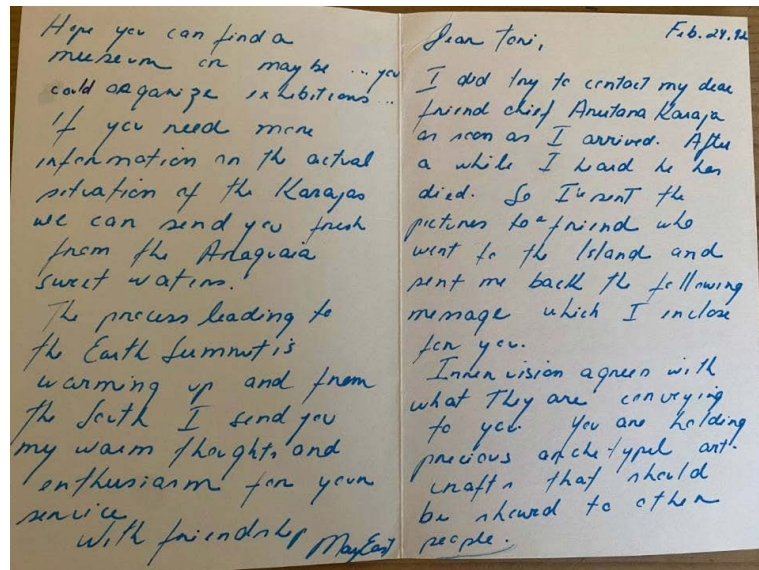


Figure 10: Letter from 1992 by the contact in Gaia Foundation doing the mediation between England and Brazil.

After showing the photographs presented above (see Figures 4 and 5) to some community members, that contact informed Toni that the dolls had been made in Mato Grosso and that the consensus was that they should go to a local museum, as seen in Figure 11.

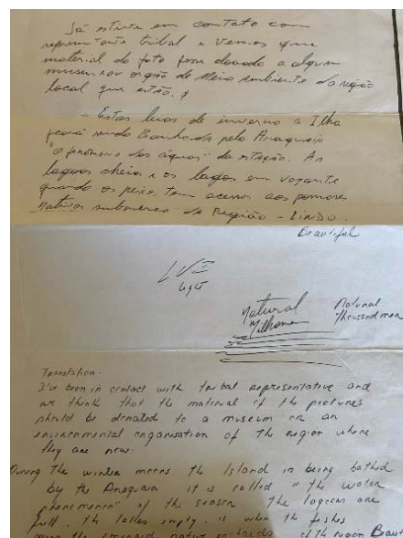


Figure 11: Letter from contact in Gaia Foundation who spoke with Karaja community leaders.

After this initial communication with Gaia Foundation, Toni reached a standstill because she had no idea how to take the dolls back to where they originated. In February 2018, as she was leaving the country, Toni saw in me, a Brazilian anthropologist and former ceramicist, the ideal custodian for the objects. Together we agreed that the ethically appropriate fate for the dolls was repatriation. As I started to contact *Karajá* specialists in Brazil, a few potential pathways were suggested: a local anthropological museum could house the objects, leaving them in the vicinity of the original birthplace of the makers; a British museum could host them and fund the making of a film registering a potential encounter between *Ritxoko* makers and the objects; perhaps the *Karajá*, now constituted by 23 communities, would want them back, but it was also possible that they would not care for old, disintegrating clay and feathers.

Thus far, the story has the following spatial-temporal markers: Brazil in the 1950s, England in the 1980s, and England in April 2018, when I became the custodian for the dolls and started researching the repatriation process. The fourth temporal marker in the narrative corresponds to the tragic fire at Museu Nacional (National Museum)⁴ in Rio de Janeiro on 2nd September 2018, which reduced the museum's heritage accumulated over two hundred years, including a *Ritxoko* collection, to crumbling remains. Many anthropologists over the decades had studied the *Ritxoko* kept in the ethnology wing of that institution⁵. Constructed as the imperial home for the Portuguese Royal family before being turned into a museum in 1892, the prevalence of wooden features in the building helped to spread the fire even further. While ceramic pieces can withstand high temperatures, given the very nature of the firing technique, the museum building collapsed due to the fire

4 - <https://www.theguardian.com/world/2018/sep/03/fire-engulfs-brazil-national-museum-rio>

5 - The Iny *Karajá* collection that was housed in the Ethnology and Ethnography wing of the Museu Nacional had been donated by the North American scholar William Lipkind (LIMA FILHO and ANDRADE 2021).

crushing many objects that could have survived. While remains of the museum's collection are still being uncovered, it appears that only fragments were left from the original *Ritxoko* collection.

I was contacted almost immediately by people who knew about this set of *Ritxoko* under my temporary custody with the suggestion they could be donated to the museum. The museum seemed like the obvious home for the *Ritxoko*, however, politicised discussions in the broader media on who should 'own' material heritage problematised taken for granted assumptions. Reactions regarding the fire in Brazilian mainstream media were quick to blame the economic governance and the public-run Federal University of Rio de Janeiro, which managed the museum⁶. On the economic front, supporters of neoliberal tendencies in the country jumped to the occasion claiming that PPP (Private and Public Partnerships) was the only possible arrangement "given the country's poor record with safeguarding its precious heritage"⁷. As for the Indigenous peoples, they expressed anger at the neglect of their heritage.

This broader discussion appeared to make the repatriation of the dolls more timely than ever, and prompted me to continue my conversation with professionals in the area. However, questions emerged as to what would be the most ethical repatriation in this case; should the dolls go to a museum in Brazil or to the communities themselves? As we can see from the quotes below, some consultants questioned whether there would be interest from the part of the communities in having the dolls returned, not to mention the difficulty in finding out where exactly the dolls had originally been made:

"The idea of repatriation is interesting, but there probably will not be a great deal of interest on the part of the women. They

6 - <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45398965>

7 - <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2018/09/abram-o-debate-sobre-a-abram.shtml>

are interested in producing the dolls, selling them, and buyers taking the dolls away”.

“Repatriation is more meaningful for ritualistic objects; very special objects that are key to performing a given ritual. [Repatriation] is usually down to a collective desire to have a particular object back. I do not think this is the case with this collection”.

Other comments pointed to the need to speak directly to the makers before deciding on what to do:

“Without knowing who made them, it is difficult to decide where you should return them to”.

“You may manage to give them the dolls back, but this will imply a process of dialogue and interaction to build trust and a relationship”.

After the fire, there was also a renewed interest in the objects themselves as the loss of so many archaeological treasures made the aura of the ageing objects more salient:

“The risk of them getting broken is much bigger if they return to the communities”.

“This collection was preserved with much care for decades; I do not think giving them back is the best option. They would get damaged and possibly destroyed. It may be the case to take these dolls to the National Museum”.

The tensions made salient in the above observations point to the challenges related to repatriating the objects in question. They also indicate the need to consider the threats to indigenous livelihoods, which became even more severe over the last few years with Brazil’s government that took office in 2019. In addition

to being endangered, Brazil's indigenous peoples are amongst the poorest in one of the most unequal countries in the world⁸, and it could be argued that natural landscapes and indigenous rights over land and resources have never faced greater challenges. Latin America as a whole struggled to modernise despite political-economic arrangements that imposed over hundreds of years a flow of raw materials (and exotic objects) going north and intellectual resources going south. Discussions on heritage and repatriation must consider this imbalance to change that logic.

Heritage pasts: contextualising the dolls

The *Karajá* consist of around 3,000 people spread over 23 communities along the Araguaia and Javaé rivers in Goiás, Tocantins, Mato Grosso and Pará states, including the world's largest fluvial island, the Ilha do Bananal. Three languages are associated with the *Karajá* group belonging to the *Macro-Gê* linguistic trunk. The making of the *Ritxoko* is associated with the *Iny Karajá* sub-group. The dolls and the technologies used in their making have drawn interest from scholars, travellers and collectors for many decades.

One of the earliest works tracing the changes in the making of dolls was by Brazilian anthropologist Luiz de Castro Faria (1959). Traditionally made as miniatures and modelled with beeswax, the dolls were named *tybora*. They later started to be made of clay and, at some point, were referred to as *Ritxoko*. Farias compared the formal characteristics of the dolls before the 1940s, when they were smaller, unfired and with no limbs, with later changes following the inclusion of firing techniques. He also observed changes in the activities depicted: from being used as toys for the socialisation process representing members of the family to becoming part of

8 - https://en.unesco.org/inclusivepolicy/lab/sites/default/files/analytics/document/2017/2/chap_21_05.pdf

cultural and economic exchanges. The *Karajá* material culture was also the subject of studies in the decades that followed (SIMÕES, 1992; FÉNELON COSTA, 1978; FÉNELON COSTA and MALHANO, 1986; WUST, 1975; TAVEIRA, 1982; CAMPOS, 2002; LIMA FILHO and SILVA, 2012).

The more triangular shape found in the museum collections I visited is characteristic of the early period. In the 1940s, they gain greater detail, such as separate arms and the spandrel-effect⁹ 'pleat' on the abdomen (WHAN, 2010), or 'little belly', which differentiates the female from the male figure. Specialists recognised the dolls, which are the object of this paper, as belonging to the 'transition phase', i.e., the 1950s, because the feet of the figures are still rigid. One of the people I consulted elaborated on this feature, "One can see this is a couple because she has a little belly while he does not".

Some scholars refer to the different styles in craftsmanship as the 'early stage' and 'modern stage' (CASTRO FARIA, 1959), while others reject the idea of a rupture because older styles continue to be made (WHAN, 2010). However, the literature is unanimous about how the history of contact prompted changes in the design, whether through the exchange with travellers, agents of governmental expeditions, or researchers from within the nations' borders and beyond. This history of contact is entangled with that of the national project and the 'imagined community' (ANDERSON, 1983), in which the indigenous and original peoples played a foundational role.

Located on the shores of the Araguaia river and at the centre of the Brazilian nation-state, the twenty-three *Karajá* communities are greatly influenced by river life and the surrounding landscape.

9 - Originally used in architectural design, the spandrel was applied to evolutionary changes by Gould and Lewontin (1979). It was subsequently used to refer to modifications (whether in architectural design or biology) that did not result from a decision made a priori, but from a practical solution to a problem. The resulting adaptation eventually becomes so widespread that it seems as though it was done on purpose. In the case of the dolls, Whan (2010) argues that the pleat was a spandrel, tacitly reproduced to distinguish men from women.

Between 1943 and 1967, this vast central-western area of Brazil was the stage for numerous expeditions, part of a broader nation-construction endeavour part of a 'civilising process' started by Getulio Vargas, one of the longest-standing presidents of Brazil (LIMA FILHO, 2001). Of relevance here is how the making of the *Ritxoko* was informed by the ripple effects produced through the construction of the nation, including the opening of that remote area to development, tourism, increased interest in the *Karajá* culture, and more recently, the heritagisation of the making of the *Ritxoko*.

Lowenthal compares heritage with history by suggesting that while the latter excavates pasts which have "grown ever more opaque over time; heritage clarifies pasts so as to infuse them with present purposes" (1996, p. ix), encompassing values as distinct as patriotism and tourism. Sometimes, a representation of pastness becomes the bearer of history 'inflected by the power and authority of those who have colonised the past' (HALL, 2005, p. 6). Geismar (2015), in turn, suggests that heritage regimes result from power relations that envelop materials within a politics of recognition. If the nation is an ongoing and selective project (HALL, 2005), so is the discourse of heritage and the writing of collective social memory.

Lima Filho has written extensively about the entanglements between the nation and the livelihoods of the *Karajá* people (2015, 2012, 2001). His doctorate thesis, in particular, is a work of ethnohistory that is relevant in discussing heritagisation and repatriation, where museums emerge as an important political category of citizenship. He uses the concept of 'patrimonial citizenship' to refer to social action by ethnic collectives, which are 'modulated between the myth and antimyth of the nation' (2015:1). This understanding of citizenship sheds light on the role of the State via the National Historical and Artistic Heritage Institute

(IPHAN hereafter) in the heritagisation process.

IPHAN has played a protagonist role in heritage conservation in Brazil. Decree 3551 from 2000 expanded the remit of heritage processes to include intangible culture, paving the way to a new regime of value encompassing languages, festivals, knowledge and techniques (ABREU & CHAGAS 2009). However, new regime of value has to be critically and iteratively assessed to adequately address questions of subalternity, ethnic violence, and the cultural content of ideology (HALL 2005, CHAÚÍ 2006, KRENAK 2019).

These important and timely issues may otherwise be side-tracked. The dolls represented a shared national identity even if they were displayed out of context and separated from the social-natural meanings ingrained in their making. The acknowledgement of these relationships within a temporal and spatial framework is vital to legitimise heritagisation processes and permanence over time (HARVEY 2001; SMITH 2006; LANG 2017). Some enactments of heritage demand skilled performances, such as oral narratives, which can help to reproduce social life and readdress post-colonial injustices (TONKIN 1992). In the case of the dolls, history, and arguably the history of contact, is narrated in the dolls' shape-shifting over time. It is as though the women speak through the dolls, who enact heritage. However, the dolls also play a powerful role in the livelihoods of the *Iny Karajá* people.

The moral economy of the Ritxoko

Another alternative way of exploring heritage is through the lenses of 'moral economy' (THOMPSON, 1971; POLANYI, 1957) and commodification of the dolls, which does not, in the case of the *Ritxoko*, exclude its heritagisation. Mastered by women from the *Iny Karajá* group, the *Ritxoko*, as already remarked, were originally

smaller and more robust for children to play with, and if they got broken, another one would be made to replace it. While they continued to be used pedagogically as part of the socialization process of girls, by the 1940s, the dolls were being exchanged for other products (FÉNELON COSTA, 1978). The idea of firing the dolls to make them stronger was allegedly something that emerged out of contact in the 1930s (FÉNELON COSTA, 1978) but it also meant that they became a viable commercial asset. As they increased in size, the limbs separated from the body, with more graphic depictions of everyday life and the inclusion of mythological scenes and non-human forms.

It is thus impossible to separate the development in the making of the *Ritxoko* from changes resulting from the exchanges with people from outside the communities. The dolls played a central role in the livelihoods of the *Iny Karajá*, with commercial production becoming increasingly intense to supply a burgeoning indigenous arts and crafts market (WHAN, 2010). With the increase of tourism in the Araguaia region in the 1950s (LIMA FILHO, 2001), the production of *Ritxoko* became an essential part of the local economy while giving voice to female ceramicists at both local and global levels. In terms of the division of labour, the actual sculptural work tends to be made by older women. If they get involved at all, younger women are more likely to do the drawings rather than the shaping of the dolls (WHAN 2010). Women of all ages bring the dolls to the town of São Félix do Araguaia to be sold.

Here again, the concept of commoning is relevant to indicate practices that translate into collective efforts to be productive using common resources (LANG 2018) and the related political ecology, here understood as the potential conflicts over access to and control of natural resources (ESCOBAR, 1996). While contact with people from outside their broader *Karajá* community was the main driver of

change in the making of the dolls, the availability or scarcity (in the case of beeswax) of materials also affected that making. While it is not within the scope of this paper to investigate the changes in the moral economy of the *Ritxoko* over the last few years, it suffices to say that these transformations are still ongoing, not least with the recent listing of the dolls' making as immaterial heritage.

Heritagisation processes are often informed by the perception that certain objects, practices or landscapes are endangered, which places the endeavour within a system of values committed to conservation practices. Over the years, this necessary 'ethical enterprise' (HARVEY, 2001, p. 336) has expanded to include efforts to protect knowledge and natural landscapes (HARRISON ET AL., 2020) associated with endangered material culture. My focus on the moral economy of the *Ritxoko* builds on that urgency to pay attention to the 'uncertain futures' (HARRISON ET AL., 2020, p.33) associated with the livelihoods of *Ritxoko* makers and of other makers who are part of the post-colonial experience.

Central here is the role of the dolls in the moral economy of the *Karajá*, which encompasses knowledge, traditions, techniques, and resources. The crafting of the ceramic dolls and the motivations that underpin it together make up the material and immaterial heritage of the *Ritxoko*. Equally important is the natural heritage that enables that making. There have been increasing discussions on the need to bridge heritage and conservation practices (HARRISSON 2015). However, there is still a lack of studies examining the relationship between heritage, communities and livelihoods.

Access to resources, whether clay, minerals, water or wood for burning, relies on access to the commons. The concept has been used to describe 'a property with no rights allocation and regulation', thus 'belonging to everybody and hence to nobody' (EIZENBERG 2011:765). Here, I use commons to refer to cultural

and ecological commons, such as air, rivers or oceans. While the land allocated to original peoples in Brazil does conform to regulations, there is a bureaucratic precarity associated with it that could put livelihoods at risk. Against this backdrop, it is worth assessing the dolls' political ecology. Access to the resources that enable their making is crucial, especially in the aftermath of the fire at the Museu Nacional. Here is where heritagisation can play an important role in securing access to the natural landscapes that enable practices deemed valuable to continue over time. Following that reasoning, the moral economy of the *Ritxoko* also speaks to the ethical component of heritage futures.

Heritage presents: commons, heritagisation and repatriation

22

The discussion on heritage as commons goes beyond material culture to encompass land and resources. In line with Gonzalez (2014), this section explores heritage as a commons, looking at the *Ritxoko* as a collective resource encompassing material and immaterial culture, objects and knowledge, nature and culture. Gonzalez's call is to avoid reifying heritage at the cost of alienating objects from subjects, and to focus on specific contexts. Thus, heritage as commons can be seen as an amalgam of nature and culture, encompassing history and bio-systems (LANG 2017: 641) with the *Ritxoko* as the overlap between tangible and intangible forms of heritage as they condense the materiality of clay and labour, and the knowledge-related commons they signify.

Some of the literature on the commons has suggested that its collective use may lead to over-exploitation (HARDIN 1968) while others have questioned whether collective management is appropriate for every type of commons (OSTROM, 1990;

STRONZA, 2010; LANG, 2017). Gonzalez, in turn, observes that heritage as commons is less susceptible to scarcity because of how heritagisation increases the value of an item (2014), including associated techniques and knowledge. While the heritagisation process could potentially resolve the tension concerning the management of commons as heritage, the question is thorny, as evident in the ethnography of the Wajãpi by Gallois (2012). Investigating the heritagisation process of the *kusiwa* graphic art after Unesco granted it immaterial heritage status, Gallois observes that as knowledge is passed to (or shared with) outsiders, the Wajãpi believe they lose out and become “weaker” (p. 23) hence the need to establish limitations on the use of traditional knowledge. Gallois rightly points out that the discussion translates into a struggle between distinct and unequal conceptual fields (p. 42), a relevant insight when considering heritage as commons. In other words, when reflecting on the conundrum of managing something that, by definition, belongs to the collective, it is also important to consider different ontological parameters that may affect collaborations within a commons.

A related point was made by Gonçalves (2009). He observed that heritage values and meanings are often imposed on cultural manifestations with little attention given to grassroots understandings. However, less has been written on the contrasting views on the criteria for legitimising the ownership and custody of objects. As for repatriation in the context of heritage as commons, some have called attention to the moral imperative of source communities having a say as to who should ‘possess’ the object (BOLTON 2015; SMITH 2006). In that context, questions emerge as to whether heritage commons should be managed collectively by each identity community or by a public-private partnership as some governing bodies would wish.

The approach used by the Anthropological Museum of the Federal University of Goiás, a public institution, to nurture more inclusive relationships with the *Karajá* is noteworthy. A digital platform with a significant collection of *Ritxoko* was created and hosted by the Anthropological Museum at the Federal University of Goiás to make access to objects more democratic. The museum leaflet is duly disseminated using Portuguese and Iny, the language spoken by the *Karajá*. The images elucidate the interconnectedness of nature and culture, with an image of the Araguaia river as a centrepiece¹⁰. The nature of this relationship emerged as one respondent talked about the possibility of repatriation:

“It is possible that a daughter or a granddaughter is moved by seeing this doll. They may want to touch it, talk to you, and show it to others. But if she sees it as a very important piece, she will not want to keep it at her house; she will give it to the museum. They have a history with the museum. Since the museum was created, it has had a relationship with the *Karajá*. It is celebrating its 50th anniversary this year, and the relationship with the *Karajá* was never interrupted. Sometimes they have a demand that we meet; at other times, we ask for something from them. There is continuity in this relationship. Whenever they find something that they deem valuable, they bring it here. When the National Museum went up in flames, they brought a *Ritxoko* here to be gifted”.

Digital repatriation has also emerged as a strategy for shifting objects worldwide without the bureaucratic hurdles involved. However, scepticism was voiced by those who see this alternative as an easy way out for larger museums to keep their collections intact. Suppose we are to achieve ‘a symmetrisation of

¹⁰ - Please see the exhibition about the Araguaia River at the Anthropological Museum at the Federal University of Goiás. The endeavour was a collaboration with Iny community leads from Buridina, Goiás (<https://projetorioaraguaia.ciar.ufg.br/exposicao-virtual/>).

knowledge positions' (FARÍAS, 2011:372) and capture the agency of both creators and creation (GELL, 1998). In that case, we must trace all actors involved in the heritagisation process, including the nonhuman, to shed light on how politics emerges through different configurations (HERZFELD 1990; HARVEY 2001; SANDELL 2007). The same could be said when we address repatriation, a conversation that needs to be decentred away from European and North American strongholds to include the 'repatriation of Indigenous life and land' (TUCK and YANG, 2012, p. 1). Repatriation would also be a means to learn from the South (LOFTUS 2019) and from *Ritxoko* makers new ways to curate post-colonial museums while unpacking practices in the heritagisation process ethnographically.

Heritage futures and co-curatorship

In this section, I draw on the proposal of Heritage Futures, a project based in the UK that worked across four themes: Uncertainty, Transformation, Profusion, and Diversity. Of relevance here is the fourth subtheme, diversity, which 'compares ways of valuing and managing biological, cultural and linguistic diversity in indigenous landscape management' (HARRISON, 2016: 69) and is informed by the idea of 'plural heritage ontologies' (:70) and assemblage theories. Finally, I suggest that the endeavour by the Federal University of Goias in partnership with IPHAN shows the potential of collaboration in addressing heritage futures. The partnership worked on a series of projects which accompanied the heritagisation process, including a safeguarding project, a documentary, and ethnographic research of the techniques and drawings that paved the way to the listing of the making of the *Ritxoko* as an Immaterial Cultural Heritage in Brazil. The research served as the base for the report, and in 2012 the practice was

listed by IPHAN, the Brazilian governmental institution responsible for safeguarding tangible and intangible cultural forms: “The heritagisation process did increase the appeal of the making for the younger sector of the *Karajá* population, a relevant effect of the heritagisation process. Women feel more empowered and are producing more; younger generations are more eager to learn the technology of *Ritxoko* making; the commercial value has gone up, as has the symbolic value of the dolls. Moreover, they use this as an argument when they want to defend the price by arguing that the *Ritxoko* are now heritage, ‘as the video shows’. Female visibility may disturb [the broader kinship structure] a little, but it also brings financial security to families. The dolls generate income, and younger women are interested in learning the technology”.

Many museums worldwide have a dark history of colonial connections when objects from indigenous peoples the world over were appropriated by travellers and imperial powers. In that context, repatriation emerged in the 1980s as a ‘way to right the wrongs of the colonial era’ (BOLTON 2015: 229). However, the work by the Anthropological Museum of the Federal University of Goiás (Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás) to protect both the material and immaterial heritage associated with the *Ritxoko* is noteworthy as a benchmark example of heritage as commons. It draws on decades of a close relationship with the *Karajá* people and *Ritxoko* makers. Furthermore, it is a collaborative relationship whereby members of the *Karajá* community actively engage with the university as advisors and co-researchers in exemplary horizontal dynamics. The passage below illustrates the participatory component of research being conducted by the Federal University of Goiás, which offered scholarships to *Ritxoko* makers so that the women could share their knowledge and technologies with others as part of a series of workshops to

promote inclusiveness and participation:

“A consultation was carried out amongst the craftspeople about what workshops they wanted amongst the different 23 communities. It entailed a significant amount of fieldwork through visits to the different communities, and presentations to local authorities and public institutions about the *Karajá* heritage. Researchers worked with the 23 communities over three years. The project included two training courses, one on the management of cultural projects and the other on documentary production. Students received the training in a central town before returning to their communities with the tasks they would have to accomplish: to elaborate a project and film the material for the documentary. The workshops depended on their demand after a public consultation. First, they asked for workshops on ritual ornamentations. Then, after mapping the makers in the 23 communities and objects being produced, they promoted an exchange of techniques. For example, a *Karajá* community in Pará that does not know how to make dolls asked for a workshop to learn this; another community had not performed a certain ritual for 40 years, so they asked for a workshop where they could learn to make the costumes and ornamentations for it. After the workshops, they performed the ritual in their community for the first time in decades. Another community asked for a workshop to learn to make a skirt used in a particular ritual, seeing that the craft used to be passed to men, and they had stopped making the skirts. The fourth aim was the book. All the craftspeople who gave workshops received a scholarship. They also helped to organise the workshops”.

It is worth highlighting another project about and with the *Iny Karajá*, which aimed at more symmetric relations between communities and museums.

"Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais" was an interdisciplinary project whose main objective was to map, identify and analyse collections of *Ritxoko* in museums in Brazil and abroad. Interestingly, the map of European institutions presented during the seminar *Presença Karajá* does not feature any *Ritxoko* collection in the United Kingdom. During the seminar, the collaborations revealed the range and depth of local knowledge associated with the *Ritxoko*, from the design and costumes of the dolls to the nonhuman mythological figures. In the presentations, the objects were vectors for local knowledge enabling the collective (of curators, researchers, makers and collaborators) to give continuity to and valorisation of the practices. In that sense, the heritagisation process is a fertile ground for decolonial practices. These are two relevant examples of how heritage futures can be co-produced as part of decolonising museums, paving the way to alternative ways of curatorship to address cultural and ecological futures from a different ontological perspective.

Discussion

Produced by older women who still have some control over their means of production within a moral economy that encompasses access to resources and heritage-related legislations, the dolls help thread a story with connections well beyond the boundaries of the *Karajá* communities in the interior of Brazil. As they trigger new flows of knowledge, resources, techniques and ideas (BEAR ET AL., 2015; TSING, 2015) these cultural-natural artefacts play a role in re-animating a world of things (INGOLD 2010:7) while inviting conversations on the ethics of heritage and repatriation. As the actors involved start to converse and negotiate the possible destiny of the dolls, something like a museological

process appears to unfold with the emergence of a 'collection' as a result, rather than eighteen ceramic dolls found in a bin liner.

The crafting of these dolls cannot be separated from the knowledge that inspires them, including myths, play, values, and gender roles. This knowledge is situated and changing, adding meaning to the making as it shifts over time. The recently acquired heritage status of the objects makes the relations in this human and nonhuman assemblage more complex, and their role as a source of income may generate tensions in this scenario. In a sense, the added value the dolls gained once they were given the status of material heritage by IPHAN appears to be in direct opposition to the loss of aura (BENJAMIN 2008 [1935]) implicit in their reproduction for commercial use and given the apparent paradox of producing heritage objects in large quantities.

Those initial findings suggest that using repatriation as a method could be fruitful in unveiling the tensions of heritagisation processes and their subsequent effects. Furthermore, they highlight the need for a conversation outside of academia about disseminating forms of knowledge and practices which are embedded in green spaces. Equally important is the issue of maintaining commoning practices and the possibility of a collaborative curatorship to make relations with museums more inclusive.

Conclusion

This present exercise in tracing the biography of the eighteen *Ritxoko* that were brought to England over sixty years ago prompted a reflection on the ethical ramifications regarding the ownership of cultural heritage, access to natural heritage, and potential repatriation of the objects. The making of the *Ritxoko* represents a privileged locus for the analysis of both natural and

cultural heritage. The crafting of the dolls produces both material culture, as in the dolls themselves, and immaterial knowledge, in the form of the techniques and practices involved and meanings associated with the ludic and didactic functions of the *Ritxoko*. That making also relies on access to shared resources and the natural heritage that enables productivity. As we trace possible homes for this collection of *Ritxoko*, tensions emerge and the dolls become much more than merely handcrafted ceramic pieces. The fire at the museum made related questions even more timely.

I argue that natural and cultural heritages are part and parcel of the same ethical effort of preserving resources for future generations. The urgency underlying this ethical imperative relates to the potential endangerment associated with some forms of knowledge and resources. The promotion of a more symmetrical knowledge exchange between different actors involved in the heritage and conservation assemblages, whether as makers, researchers, curators or policy-makers, was exemplified in the two examples of initiatives at the Federal University of Goiás and with the *Presença Karajá* project.

Finally, this analysis suggests that repatriation could be used methodologically as it may reveal what lies in the in-betweenness of what is not said. For example, perhaps there is a desire by some women to be the curators of the *Ritxoko*, or perhaps they would be keen on exchanging knowledge with other ceramicists. Using repatriation as a method could reveal the subtleties of the moral and glocal¹¹ economy of the *Ritxoko*, the geopolitics of heritage, and the effects of heritagisation on the making of the *Ritxoko* while promoting further collaborations with their makers.

11 - Glocal refers to a combination of global and local factors.

Referências

- ABREU R, CHAGAS M. **O patrimônio como categoria de pensamento**. Rio de Janeiro: Lamparina; 2009.
- ANDERSON, B. **Imagined communities**: reflections on the origin and spread of nationalism. London: Verso, 1983.
- BEAR, L. ET AL. **Gens: A** feminist manifesto for the study of capitalism. Cultural Anthropology website [Internet]. 2015. Available from: <https://culanth.org/fieldsights/652-gens-a-feminist-manifesto-for-the-study-of-capitalism>. Accessed on: 11/10/2021.
- BENJAMIN, W. **The work of art in the age of mechanical reproduction**. London: Penguin. 2008 [1935].
- BENJAMIN, W. The storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov. In: **Illuminations**. New York: Harcourt Brace Jovanovich; 1968 [1936], p. 83–110.
- BOLTON, L. An ethnography of repatriation: engagements with Erromango, Vanuatu. In: **The international handbooks of museum studies: museum transformations**. New Jersey: John Wiley & Sons; 2015.
- CAMPOS, S. L. Bonecas Karajá: apenas um brinquedo? **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, 2002.
- CHAUÍ, M. **Cidade cultural**: o direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.
- CORONIL, F. **The magical state**: nature, money, and modernity in Venezuela. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- DUARTE CÂNDIDO, M.M. Nem tudo está perdido! Coleções de Ritxoko em museus da Alemanha. In: **Tesouros Iny-Karajá**. Goiânia: CEGRAF UFG, 2021.
- EIZENBERG, E. Actually existing commons: three moments of space of community gardens in New York City. **Antipode**, v. 44, n.3, p. 764–82, 2011.

ESCOBAR, A. Constructing nature: elements for a poststructural political ecology. In: **Liberation ecologies: environment, development, social movements**. London: Routledge, p. 172-196, 1996.

FARIA, L. DE C. **A figura humana na arte dos índios karajá**. Rio de Janeiro: Museu Nacional; 1959.

FARÍAS, I. The politics of urban assemblages. **City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action**, v. 15, n. 3-4, p. 365-374, 2011.

FÉNELON COSTA, M. H. **A arte e o artista na sociedade Karajá**. Fundação Nacional do Índio, Departamento Geral de Planejamento Comunitário, Divisão de Estudos e Pesquisa, 1978.

FÉNELON COSTA, M. H., H. B. MALHANO. 'Habitação indígena brasileira'. In: **SUMA Etnológica Brasileira**. Updated Version of the Handbook of South American Indians, Editora Vozes, 1986.

FOUCAULT, M. **The birth of bio-politics**. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

GALLOIS, D. T. Donos, detentores e usuários da arte gráfica Kusiwa. **Revista de Antropologia da USP**, v. 55, n. 1, 2012.

GEISMAR, H. Anthropology and heritage regimes. **Annual Review of Anthropology**, v. 44, p. 71-85, 2015.

GELL, A. **Art and agency : an anthropological theory**. Oxford: Clarendon, 1998.

GONÇALVES, J.R.S. O patrimônio como categoria de pensamento. In: *Memória e patrimônio : ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina; p. 25-33, 2009.

GONZALEZ, A. From a given to a construct. **Cultural Studies**, v. 28, n. 3, p. 359-390, 2014.

GOULD, S.J.; LEWONTIN, R.C. The spandrels of San Marco and the panglossian paradigm: A critique of the adaptationist programme. **Proceedings of the Royal Society of London**. Series B,

Biological Sciences, v. 205, n. 1161, p. 581–598, 1979.

GRAMSCI, A. Hegemony, intellectuals and the state. In: **Cultural theory and popular culture: a reader**, edited by John Storey, University of Georgia Press, 1998.

HALL, S. Whose heritage? Un settling **'the heritage'**, reimagining the postnation. *Third Text*, v.13, n.49, p. 3–13, 2005.

HARDIN, G. The tragedy of the commons. **Science**, v. 162, n. 3859, p. 1243–8, 1968.

HARRISON, R. Beyond “natural” and “cultural” heritage: toward an ontological politics of heritage in the age of anthropocene. **Heritage & Society**, v. 8, n. 1:24–42, 2015.

HARRISON, R. Heritage futures. **Archaeology International**, v. 19, p. 68–72, 2016.

HARRISON, R. et al. **Heritage futures: comparative approaches to natural and cultural heritage practices**. London: UCL Press, 2020.

HARVEY, D. Heritage Pasts and Heritage Presents: temporality, meaning and the scope of heritage studies. **International Journal of Heritage Studies**, v. 7, n.4, p. 319–38, 2001.

HERZFELD, M. Pride and perjury: time and the oath in the mountain villages of Crete. **Man**, v. 25, n. 2, p. 305–22, 1990.

INGOLD, T. Bringing things to life: creative entanglements in a world of materials. **Realities**, Working paper #15,1–14, 2010.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Companhia das Letras, 2019.

LANDAU, R. Negative/positive combination printing. **The British Journal of Photography**, 1977.

LANG, L. Simulating fisherfolk and performing heritage through ritual, history, and nostalgia. **International Journal of Heritage Studies**, v.2, n. 7, p. 628–42. 2017.

LANG, L. Making and enabling the commons: shared urban spac-

es and civic engagement in North Manchester. In: **Realising the city: urban ethnography in Manchester**. Manchester University Press, 2018. p. 107–28.

LIMA FILHO, M.F. **O desencanto do oeste**. Editora da UCG, 2001.

LIMA FILHO, M. F.; T. C. SILVA. A arte de saber fazer grafismo nas bonecas Karajá. **Horizontes Antropológicos**, v. 18, n. 38, p. 45–74, 2012.

LIMA FILHO, M.F. Patrimonial citizenship. **Vibrant**, v. 16, p. 1–13, 2015.

LIMA FILHO, M. F.; ANDRADE, R. Imagens, tempos e classificações: do (re)conhecer ao retorno dos objetos museais para a aldeia. In: **Tesouros Iny-Karajá**. Goiania: CEGRAF UFG; 2021.

LINEBAUGH, P. **The magna carta manifesto: liberties and commons for all**. University of California Press, 2009.

LOFTUS, A. Political ecology I: where is political ecology? **Progress in Human Geography**, v. 43, n. 1, p. 172–82, 2019.

LOWENTHAL, D. **Possessed by the past: the heritage crusade and the spoils of History**. New York: Free Press. 1996.

LOWENTHAL, D. **Natural and cultural heritage**. **International Journal of Heritage Studies**, v. 11, n. 1, p. 81–92, 2005.

OSTROM, E. **Governing the commons: the evolution of institutions for collective action**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

POLANYI, K. **The great transformation**. Boston: Beacon Press; 1957.

SANDELL, R. **Museums, prejudice and the reframing of difference**. London: Routledge, 2007.

SIMÕES, M. F., et al. **Cerâmica Karajá e outras notas etnográficas**. [Goiânia]: UCG Editora, 1992.

SMITH, L. **Uses of heritage**. London and New York: Routledge, 2006.

SPIVAK, G. C. Can the Subaltern Speak?. In: **Marxism and the interpretation of culture**. University of Illinois Press, 1988. p. 271–313.

STRONZA, A.L. Commons management and ecotourism: ethnographic evidence from the Amazon. **International Journal of the Commons**, v. 4, n. 1, p. 56–77, 2010.

TAVEIRA, E. **Etnografia da cesta Karajá**. [Goiânia]: Universidade Federal de Goiás, 1982.

THOMPSON, E.P. The moral economy of the english crowd in the eighteenth century. **Past & Present**, v. 50, p. 76–136, 1971.

TONKIN, E. **Narrating our pasts: the social construction of oral History**. Cambridge University Press, 1992.

TSING, A.L. **The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins**. Princeton: Princeton University Press; 2015.

TUCK, E.; K. W. YANG. Decolonization is not a metaphor. **Decolonization: Indigeneity, Education & Society**, v. 1, n. 1, p. 1–40, 2012.

WHAN, C. **Ritxoko: a voz visual das ceramistas Karajá**. Doctorate thesis: Universidade Federal do Rio de Janeiro; 2010.

WUST, I. **A cerâmica Karajá de Aruanã**. Universidade Católica de Goiás, Goiânia, v. 2, p. 91–165, 1975.

Presença Karajá and the Fritz Krause collection: a critical understanding of “immaterial restitution” and the opportunities presented from collaborative “digital dissemination”

Presença Karajá e a coleção Fritz Krause: uma compreensão crítica da "restituição imaterial" e das oportunidades apresentadas pela "disseminação digital" colaborativa

Miriam Hamburger

GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche KunstSAMmlungen Dresden

hamburger@studserv.uni-leipzig.de

Abstract: This article describes the current cooperation between Presença Karajá, an interdisciplinary research project that maps and analyzes collections of *Iny-Karajá* dolls (*Ritxoko*) in museum collections, and the GRASSI Museum for Ethnology in Leipzig, Germany, part of the Staatliche KunstSAMmlungen Dresden (SKD). Together, the working group analyzed the collection of *Ritxoko* embedded in other *Iny-Karajá* materials, gathered and documented by Dr. Fritz Krause (1881-1963) in 1908. Based on Krause’s published works from his expedition, *Iny-Karajá* anthropological contributions, insights from *Iny-Karajá* representatives, and the *Ritxoko* themselves, the working group investigated the provenance, ethnography, and anthropological data together, gathering valuable research results for the collection history as well as for the *Iny-Karajá* themselves. Presença Karajá offered the Museum an opportunity to enhance the history of its collections as well as to contribute to a social museology, supporting the goals of what the Museum calls “immaterial restitution” or more aptly, “digital dissemination”: granting Indigenous cultures greater sovereignty over their heritage.

Key words: *Iny-Karajá. Ritxoko.* Immaterial Restitution. Provenance. Social Museology.

Resumo: Este artigo descreve a atual cooperação entre o projeto Presença Karajá, pesquisa interdisciplinar que mapeia e analisa coleções de bonecas Karajá (*Ritxoko*), preservadas em coleções de museus, e o GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Alemanha, parte do Staatliche KunstSammlungen Dresden (SKD). O grupo de trabalho, formado por pesquisadores do Presença Karajá e do GRASSI, analisou a coleção de *Ritxoko* compilada em 1908 juntamente a outros materiais *Iny-Karajá*, reunidos e documentados por Dr. Fritz Krause (1881-1963). Com base nos trabalhos publicados de Krause sobre suas expedições, e considerando, também, contribuições antropológicas sobre os *Iny-Karajá*, percepções de representantes *Iny-Karajá* e as próprias *Ritxoko*, o grupo de trabalho, em conjunto, investigou a procedência, a etnografia e os dados antropológicos, reunindo valiosos resultados de pesquisa sobre a história da coleção, assim como sobre os *Iny-Karajá*. O trabalho cooperativo consistiu da análise de objetos, pesquisa de procedência e restauração de objetos. O Projeto Presença Karajá ofereceu ao Museu a oportunidade de acrescentar informações à história das suas coleções, tal como permitiu contribuir com uma museologia social, apoiando os objetivos do que o Museu chama de "restituição imaterial" ou mais precisamente "disseminação digital". In suma, fortalecer culturas Indígenas devolvendo à elas a soberania de seu patrimônio cultural.

Palavras-chave: *Iny-Karajá. Ritxoko.* Restituição Imaterial. Proveniência. Museologia Social.

Recebido em março de 2022.

Aceito em outubro de 2022.

Introduction

This article describes the current cooperation between Presença Karajá, an interdisciplinary research project that maps and analyzes collections of *Iny-Karajá* dolls (*ritxoko*) in museum collections, and the GRASSI Museum for Ethnology in Leipzig, Germany, part of the Staatliche KunstSAMmlungen Dresden (SKD). Presença Karajá offered the Museum an opportunity to enhance the history of its collections as well as to contribute to a social museology, supporting the goals of what the Museum calls “immaterial restitution” or more aptly, “digital dissemination”: granting Indigenous cultures greater sovereignty over their heritage.

Ritxoko are clay and wax dolls made by *Iny-Karajá* female ceramicists in the Rio Araguaia region. *Ceramistas* have produced *ritxoko* over generations and the dolls are still in use today, although some design and craft elements have changed over time. Older versions of dolls are still produced alongside new designs. The *ritxoko* depict different *Iny-Karajá* ways of life, including ceremonial dress and cosmology. The dolls are painted, carved, and sometimes additionally adorned with glass pearls, fiber cloth, feather jewelry, or miniature weapons. They are used for play and to teach children about their community. As travel to Brazil from Europe increased in the nineteenth and twentieth century, *ritxoko* became popular souvenirs and museum collectables. In 2012, the Brazilian Institute of National and Artistic Heritage listed *ritxoko* as immaterial cultural heritage (DUARTE CÂNDIDO, MARTINS et al, 2021, p. 91).

The cooperation between the Presença Karajá project and the GRASSI Museum (hereafter the Museum) has put into practice a social museology centered around the *ritxoko* and the *Iny-Karajá* people themselves. Social museology reconsiders the social role of

museums, based on the idea that that museums carry responsibility towards the well-being of the people or cultural groups who have contributed and still contribute material artifacts and immaterial knowledge. Social museology thereby asks museums to prioritize the people involved in heritage making, even if they are not within the museum's national boundaries (ICOM, 1972; Declaration of Quebec, 1984; MOUTINHO, 2010; DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013). For example, as the COVID-19 pandemic reached Brazil in 2020, the Presença Karajá project members initiated a public health campaign as part of their heritage preservation agenda. This decision was based on the principle that the people who produce material artefacts should be supported just as much as their material culture. Dr. Manuelina Maria Duarte Cândido and her project members describe the process themselves in an article that outlines the scope of their engagement between cultural preservation and public health: "Actions based on Social Museology seek to engage local social groups in transforming heritage into an instrument of local development, including improving quality of life and acting on issues that are fundamental to these groups, even though, at first, they might seem outside the primary objectives" (DUARTE CÂNDIDO, VIAL et al, 2021, p. 81).

The social museology approach also includes more traditional museum practices in which they are led by or with the communities that created those objects. This case study will analyze how through the cooperation with Presença Karajá, the GRASSI Museum incorporated principles of social museology in their research methods, which in turn allowed *Iny-Karajá* representatives entry to *ritxoko* collections. This means a museological practice that not only conserves objects, but also involves communities of origin in museum practices.

Since 2017, the Presença Karajá project has invited 77

collecting institutions in 16 countries to collaborate on *ritxoko* collections. The project locates *ritxoko*, documents their construction and provenance, and further investigates the “processes of material and symbolic exchange between indigenous and non-indigenous people which mostly emerged from processes of colonial exploitation” (DUARTE CÂNDIDO, MARTINS et al, 2021, p. 92). They involve *Iny-Karajá* representatives as often as possible, considering the perspectives of cultural elders, *ceramistas*, and their descendants.

The largest collection of *ritxoko* in the GRASSI Museum was assembled in 1908 by Dr. Fritz Krause (1881–1963), ethnologist and America specialist based in Leipzig, Germany. Krause was a professor at Leipzig University and a researcher in the Museum’s Americas department. He would eventually become the director of the GRASSI Museum in 1927 (FRIEDRICH, 2019). His collection is especially valuable because it represents examples among the earliest European collections of *Iny-Karajá* materials, not to mention that he collected those *ritxoko* alongside 479 other *Iny-Karajá* objects. In addition to collecting physical objects, Krause made meticulous documentation of his journey. His travel log, ethnographic documentation, and analysis of *Iny-Karajá* material culture comprise a rich depository of information.

This depository, consisting of photographs, sound recordings, observations, and published reports, contributes to immaterial heritage. This term is a partial result of the critique within heritage management that the concept was too focused on physical material, ignoring other relevant kinds of heritage. Such aspects include language, holidays, oral history, or craftsmanship. Immaterial or intangible heritage often surrounds material heritage or yields it, as it is related to the production or furthering of individual as well as cultural memory. Immaterial and material heritage are also

related to individual and cultural identity (HARRISON, 2013).

The 2003 UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage describes intangible cultural heritage as “the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith”, which demonstrates its inevitably bound nature to materiality (UNESCO, 2020, p. 5). Immaterial or intangible heritage is also closely linked to social museology, as heritage is relocated from material things to people, meaning from museum spaces to persons and everyday life (LOGAN, 2007, p. 33). The group “Open Heritage” uses both terms in their work which spans over academic and practical productions and is where this paper’s definition can be placed (VAN KIPPENBERG, VAN GILS, 2022). Critically, the UNESCO division between material/tangible and immaterial/intangible heritage reflects a Cartesian dualism of matter and mind, nature and culture, when for some cultures, these concepts may be understood as singular or more fractured. For this reason, this definition of immaterial and material heritage should not be understood as universal, but rather as an effort by some “western” institutions such as UNESCO to employ a specific heritage organizing system. An actor-network theory approach, where material things have social lives and interact in a network alongside human behavior, presents an opportunity for a different understanding of materiality and social life (HARRISON, 2013, p. 139). Arjun Appadurai has also written about the social lives of things and the way in which they inform social relationships (APPADURAI, 1986). Alfred Gell, as another example, makes the argument that artefacts are enmeshed in social relationships and activities, thereby harboring agency and, furthermore, that the ideas that they communicate are inherent to their materiality (GELL, 1998, p. 16-19, 221).

Immaterial heritage under the UNESCO definition and in the

Museum's participation in the Presença Karajá project branches "away from the conservation of material things" towards the protection of the surrounding practices and behavior, which is heavily documented in ethnographic work such as Krause's. Ethnographic data understood as immaterial heritage brings "listing and archiving as an end in itself," worthy of not just academia and exhibition but also Indigenous societies (HARRISON, 2013, p.137). "Immaterial restitution" therefore describes the return of such historical research and its conclusions, often involving digital copies of archival documents, data on language, craftsmanship, or traditions that have been forgotten or forcibly removed. "Immaterial restitution" can occur in lieu of returning physical objects and original written, auditory, and photographic material. Material restitutions are often accompanied by "immaterial restitutions", as the term describes not only returning what is found in archives, but rather the entire known history of an object or collection.

Although the *Iny-Karajá* representatives in the Presença Karajá project were not interested in initiating a material restitution at this time, their concern and involvement in the return of the information on *ritxoko* falls under the classification of what the Museum calls "immaterial restitution". This information describes the history of both objects and people.

The return of physical cultural heritage and human remains to descendants of formally colonized countries indisputably centers around material restitution. Significantly, the terms "immaterial restitution" or "digital restitution" are problematic. The word "restitution" carries the weight of reparations. Museums may be quick to embrace the terminology of "restitution" to assure their commitment to decolonization despite continuing other hierarchical practices with roots in colonial legacy, for example, by withholding physical objects. Dr. Friedrich von Bose, head

of the department for research and exhibition in the *Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen* thereby also the GRASSI Museum, has written about this calculated re-definition and called it “*strategische Reflexivität*” or strategic reflexivity. Speaking about the term “*multiperspektivität*” or “multiperspectivity”, he writes that by using such phrasing, museums can broach postcolonial subjects and perspectives without the necessity of applying or experiencing the consequences. He states, “in a sense, a conceptual reinterpretation is taking place: Concepts and terms that have been formulated in critical engagement with powerful museum representational practices are being repurposed in such a way that they lend themselves to evading the critique originally associated with them” (BOSE, 2017, p. 416). It is thereby important to consider slippage between actions and words in museum policies, lending methods, and especially in marketing strategies.

8

Digital dissemination, a phrase used by the Presença Karajá team, aptly describes the transfer of information that each party aimed for in the cooperation, namely, a transfer of photographic and historic material to *Iny-Karajá* people through the Presença Karajá group. The group has also used the phrase “digital restitution” with the understanding that it is one of many strategies of collection management (DUARTE CÂNDIDO, MARTINS et al, 2021, p. 93). In this paper, I use the terminology “immaterial restitution” to directly reference the label that the GRASSI Museum uses in the cooperation. In doing so, I aim to place the term “digital dissemination” more prominently in conversation with “immaterial restitution” in part to argue for a more critical use of restitution terminology. Despite the problems associated with immaterial restitutions, to reduce restitution to the return of objects alone misses the broad spectrum of possibilities regarding what can be returned or shared. Claimants may glean valuable information

from restitutions that involve both immaterial as well as material forms of transfer or dissemination.

I am not an anthropologist nor is it my aim to describe the project's anthropological findings. That information will be available in the near future in the databank Tainacan and the online collection of the SKD in Portuguese, Inyribè, and German. Instead, this article describes the special circumstances of the well-documented provenance of the *ritxoko* in the GRASSI Museum and how the cooperation, led by the Presença Karajá project, could enrich the immaterial heritage of the *ritxoko* in Leipzig.

First, I will illustrate the history of the Krause 1908 *ritxoko* collection, starting with the collector and his biographical details. To describe the setting of collecting between Germany and Brazil in the late 1890s, I will compare his work to ethnographic expeditions by his contemporaries Herrmann Meyer (1871–1932), Paul Ehrenreich (1855–1914), and Theodor Koch-Grünberg (1872–1924) in both the Rio Araguaia region and neighboring areas. In this section I will also introduce Krause's documentation and published works on *ritxoko* and other *Iny-Karajá* cultural material. These documents will be considered within a post-colonial methodology.

Following this historical information, I will describe the recent collaboration between the Presença Karajá and the GRASSI Museum. Members of each party will be introduced and collaborative research performed—ethnographic, anthropological, museological, conservational—will be explained. Such examples include comparisons between archival documents, collection items, ethnohistoric research, and opinions from *Iny-Karajá* representatives. Images of the objects present in the Museum depot today as well as historical photographs illustrate the findings. Opportunities for future research will be discussed.¹

1 - This article is based on my notes on the meetings between the GRASSI Museum and Presença Karajá between December 2020 to the present. I am happy to make this unpublished documentation available for further inquiry upon request. Furthermore, this research has been a combined endeavor between members of Presença Karajá and the staff at the GRASSI Museum. This article has been written with the full knowledge and consent of those members and partners: Andréa Dias Vial, Carola Grundmann, Frank Usbeck, Luciana de

Collection Significance

Krause's collection

The GRASSI Museum is one of the largest ethnographic museums in Germany with over 200,000 objects from all over the world. Its South America collection has inventoried about 25,000 items, of which only about 20,000 remain after the 1943 bombing of Leipzig in WWII. During the bombings, one fifth of the entire Museum's collection was destroyed (GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig Homepage, GRASSI Museum, b). Of that regional assortment, there are 96 *ritxoko* from four collectors: Fritz Krause, Erich Wustmann (1907-1994), Georg Seitz (1920-??), and Gertrud Marta Lehmann (1901-??). Fritz Krause collected *ritxoko* in 1908, making his collection one of the oldest of its kind, of similar importance to the Karajá collection located in the *Staatliche Museen zu Berlin* or the *Stiftung Preußischer Kulturbesitz*, collected by Paul Ehrenreich in 1888 (ZERRIES, 354, 1959; KRAUSE, 1911b, p. 2, 4).

The Krause collection of *Iny-Karajá* objects supplies unique provenance and ethnographic data for three reasons. First, Krause is a well-known ethnographer and collector in Germany, making his biography and university background easy to trace. Krause studied geography, ethnology, and geology at Leipzig University and began working at the Museum in the Americas department in 1905. He completed his doctoral studies in Leipzig and soon after traveled to central Brazil to do field research on life and material culture there (FRIEDRICH, 2019). Second, this expedition was under explicit commission from the GRASSI Museum. Such a commission provided public funding, meaning that Krause was obliged to write detailed reports and make his expenditures

Castro Mendonça, Manuelina Maria Duarte Cândido, Markus Garscha, Melanie Meier, Nei Clara de Lima, Renata de Sousa e Dias, and Tuinaki Koixaru Karajá.

transparent. Furthermore, Krause documented his journey in the ethnographic method, meaning he left behind meticulous observations of the people and environment he encountered. This report was donated to the Museum alongside his collection and provides a strong foundation on which to base comparisons to contemporary anthropological research as well as to what *Iny-Karajá* representatives can report today.

Krause traveled through central Brazil from January 29, 1908 to February 7, 1909. (KRAUSE, 1911a, p. III). Between June and October, he visited *Iny-Karajá* villages along the Araguaia River (see figure 1). In 1911, he published his principal work on this journey, "*In den Wildnissen Brasiliens; Bericht und Ergebnisse der Leipziger Araguaya-Expedition, 1908*" or "In the wilderness of Brazil: report and results of the Leipzig Araguaia Expedition of 1908". There, Krause described his encounters with Indigenous people with whom he trades and collects information. He was weary of stereotypes of Indigenous people as savages. For example, when he asked local people for information on *Iny-Karajá* villages, he remarked that he is told "harmless fairytales and stories of every kind", referring to racist and othering misinformation. He nevertheless uses categories and labels since abandoned by academia. For example, he considered the various cultures he studied within a hierarchy, for instance, he positions the Karajá against the Tapirapé, and refers to them both as "primitive" and "strange" (KRAUSE, 1911a, p. 3, 38-39).

Krause was intent on getting close to *Iny-Karajá* communities not only in observation, but also in his method of data collection. For example, he traveled without German colleagues to South America and prioritized finding staff who were themselves Indigenous. Village rivalries prevented some *Iny-Karajá* people from entering certain areas, which meant that Krause made frequent changes to his staff to make sure he would receive entry and not cause disturbance

upon arrival. (KRAUSE, 1911a, p. 16). He brought language resources from his predecessors. (KRAUSE, 1911a, p. 7, 54). Furthermore, Krause brought a phonograph, and he spent many evenings with *Iny-Karajá* people listening to waltzes and orchestra pieces as well as recording *Iny-Karajá* songs (KRAUSE, 1911a, p. 61). He also brought other items to communicate non-verbally, including various toys, picture books, a doll that cried on its own, and fireworks, which proved conducive in building camaraderie across the language barrier (KRAUSE, 1911a, p. 10, 67). Krause observed *ritxoko* on a number of occasions, trading them for items such as cloth and pearls (KRAUSE, 1911a, p. 5, 40-41).

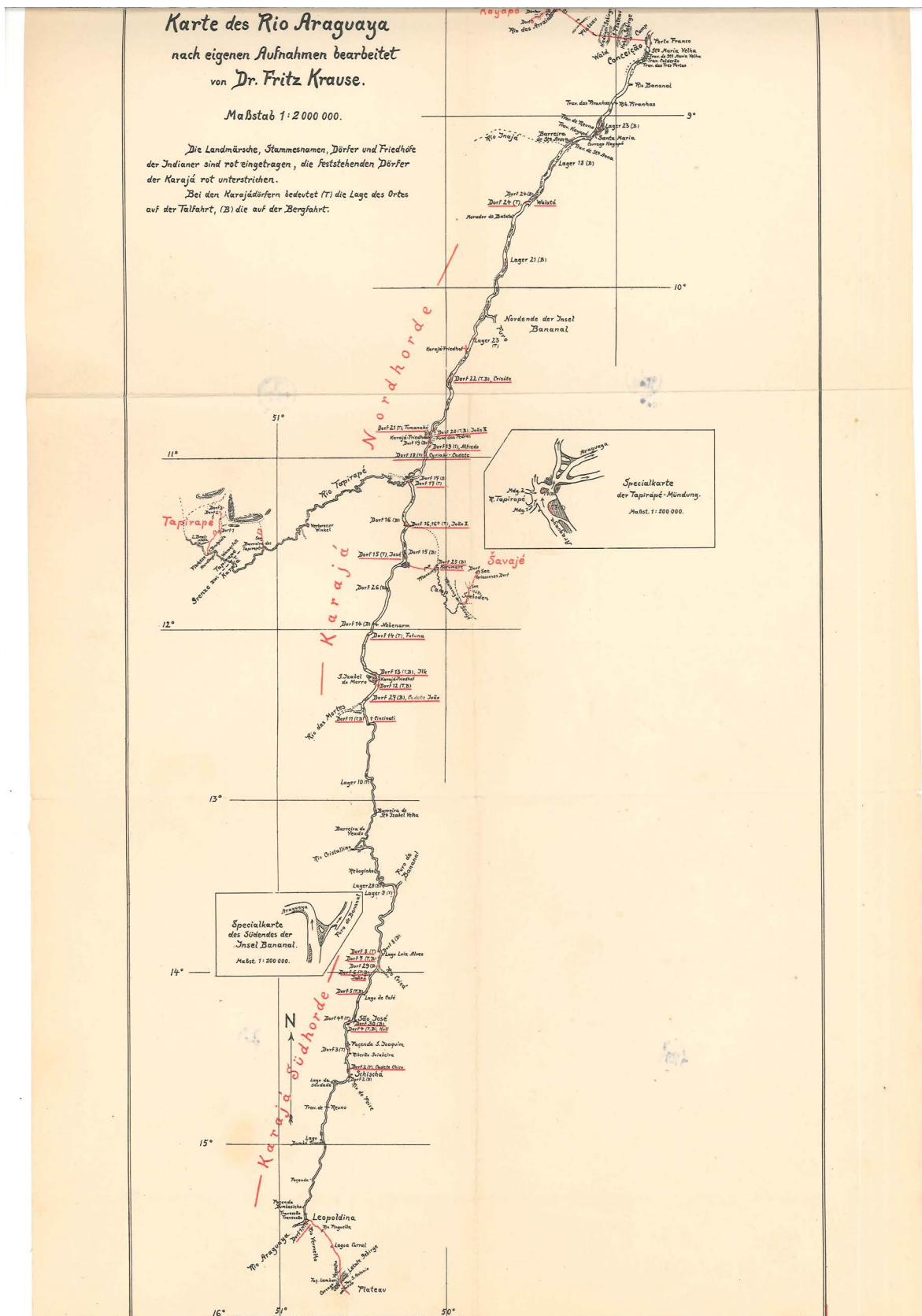
Krause analyzed his ethnographic observations in his work, "*Die Kunst der Karaja-Indianer: (Staat Goyaz, Brasilien)*" (1911) indexes the objects he collected, including images, their provenance, as well as sometimes the barter material used to acquire them. He spent a sizable portion of the publication on the *ritxoko* figurines and developed categorizations for the dolls as well as methods to decipher representations.

Krause collected 89 *ritxoko* which comprise over 90% of the *ritxoko* in the GRASSI Museum. He also collected 479 diverse Karajá objects as well as 115 Javahé objects. Items range between musical instruments, household items, jewelry, naturally growing plants, and weapons, to name a few examples. Also included in his collection are numerous photographs and phonographic recordings. These objects give context to the *ritxoko* collection.

It also important to mention that Krause eventually became the Museum's director between 1927 and 1944, making him the director as the National Socialists came to power in Germany. According to his biography on Saxony's regional biography databank, Krause had shown his loyalty to the Nazi *Volksgemeinschaft* or "national community" during National Socialism in his function

as director starting in 1933. He joined the NSDAP in 1937. His scientific work and teaching did not, however, apparently align with the Nazi race ideology. His travel reports do speak to conventions of ethnographic research of the period, as seen above, and include demeaning or exotifying descriptions of people he encounters as well as an awareness and possible interest in collecting human remains (KRAUSE, 1911, p. 67). After WWII, Krause was prevented from reentering the ethnographic field in both museum and university settings because of his membership in the Nazi party and his involvement in art looting during the war (FRIEDRICH, 2019).

FIGURE 1: Map from Krause's "In den Wildnissen Brasiliens" 1911. Krause traveled from South to North along the Araguaia River. Each ritxoko he collected is associated with one of these villages.



Krause in Comparison

The *ritxoko* in the GRASSI Museum are embedded not only within *Iny-Karajá* material heritage and Fritz Krause's biography, but also collecting practices of the early twentieth century. Rather than describe Krause singularly, it is important to embed him among a network of collectors. Krause describes in his publications the current state of Karajá research known to him in 1908, including previous academic expeditions such as those of Karl von den Steinen (1855–1929), his cousin Wilhelm von den Steinen (1859–1934) in 1884/85 and 1887/88, respectively, as well as Paul Ehrenreich in 1888 (KRAUSE, 1911b, p. 2). Another collector Krause mentions is Dr. Herrmann Meyer (1871–1932), who was active in the neighboring Xingu area in the 1890s. Meyer provided critical funding for Krause's expedition and afterwards gave it an official review (KRAUSE, 1911a, p. 4). Both men worked at the GRASSI Museum at an executive level and collected for the institution. Their expeditions are for the same institution and stem from neighboring regions but vary widely in motivation, methodology and expedition tactics. Herrmann Meyer provides a useful comparison to Krause, offering a glimpse into the wide array of collectors and collecting practices in the late nineteenth and early twentieth century. Such relationships are important to understanding collections not as isolated acts of individuals, but as informed and entangled within historical events.

Meyer was born into an upper-class family who owned the *Bibliographisches Institut* publishing company in Leipzig (est. 1826 in Gotha). They were involved in the founding of the GRASSI Museum through the *Verein Museum für Völkerkunde zu Leipzig* or the Society for the Ethnographic Museum in Leipzig in 1869. His older brother, Hans Meyer, a financial supporter of the society, became famous in the press as well as among ethnographic collecting circles for

his expeditions in colonial German East Africa (HERMANNSTÄDER, 2004, p. 407-408).

Meyer studied natural science in Heidelberg and geography and ethnography in Berlin and later entered the military on a voluntary service year. This path was available to upper-class students who could afford the fees, and the service year was later used to gain prestigious titles (HERMANNSTÄDER, 2004, p. 407, 419). At the time of Krause's 1908 expedition to South America, Meyer had already been to Brazil three times. Using private funds, he traveled to Brazil in 1896, 1898, and 1900. Meyer's expedition goals are himself described as academic, primarily linguistic in nature, but analysis into his travel documents reveals that "prestige and public fame were important motivating factors for him during his expeditions" as well as additionally pursuing "economic interests that led to the establishment of settlement colonies for German emigrants." (HERMANNSTÄDER, 2004, p. 403-404).

Meyer was motivated to collect marketable objects. He states in his journals that he is looking for items that "stood out" and had value "*drüben*" or "on the other side", meaning in Europe (KRAUSE, 2004, 467). Furthermore, Meyer held the exclusive right from his staff to collect ethnographica and therefore the prestige of the collection (KRAUSE, 2004, p. 462). For comparison, Krause's aims were more academic, stating that his aim was "to gather all existing types, so that my collection exhausts the types I encounter" (KRAUSE, 1911b, p. 10). He preferred to gather *ritxoko in situ* rather than ones made for him personally, although he did collect some of these as well (KRAUSE, 1911b, p.5). This comparison speaks to the various interests involved in expeditions.

Both Meyer's account as well as of his travel companions are characterized by his determination for fame that impeded research activity (HERMANNSTÄDER, 2004, p. 429). For the first trip

in 1896 along the Rio Grande do Sul, Meyer's large expedition of circa fifteen staff and thirty-six traveling animals made it incapable of adapting to conditions in the Amazon; as a result, it encountered numerous difficulties, including multiple capsizes. There was mass sickness among the crew, robbery, and physical injury. The mission therefore ended prematurely. Nevertheless, a second expedition set out in 1898 with similar motivations. Part of the inventory for this trip, which was also privately funded, included luxury goods such as caviar, champagne, items to celebrate German military holidays (HERMANNSTÄDER, 2004, p. 411). Undeterred by the difficulties of the first trip, the convoy composed of sixty-two animals and twenty staff. It was equally plagued by capsizes, sickness, and strife among the crew as well as food shortages (HERMANNSTÄDER, 2004, p. 410). For comparison, Krause located his pack animals on site and used far fewer (KRAUSE, 1911a, 15-16). He also relied mainly on regional sources for food and travel material (KRAUSE, 1911a, p. 6). Krause's journey was not without misfortune, not nearly to the scale of the Meyer expeditions.

Despite these challenges, Meyer returned to Leipzig with the claim of first contact among multiple Indigenous settlements as well as a large collection of 4,000 objects, many of which he then donated to the GRASSI Museum (HERMANNSTÄDER, 2004, p. 408-409). Krause's overall contribution of 1,100 South American objects to the GRASSI Museum may be meager in comparison, however, his catalog provides a valuable resource for the objects available (KRAUSE, 1911a, p. III) . Meyer planned to write a book about his travels but it never came to fruition (KRUSCHE, 1977, p. 178). His travel journal was published by his family publishing house, and a large archive of his documents as well as object research are present in the GRASSI Museum (HERMANNSTÄDER, 2004, p. 428). These documents have not yet been widely researched.

Later that year, Meyer returned to Brazil with economic motivations, showing his interest in colonial activities rather than exchange with Indigenous people (HERMANNSTÄDER, 2004, p. 422-423). Meyer was invested in creating settler colonies in the Amazon for German economic or political ex-patriates and purchased land for this purpose in 1896 in Southern Brazil (HERMANNSTÄDER, 2004, p. 426-427). This property hosted the first colonists in the region, and the settlements became a model for other colonies (BROGIATO, 2009). On his third journey, Meyer concentrated his efforts on the expansion of Germany into Brazil, a concept not unfamiliar to him based on his brother's engagement, Hans, with the SAme in German East Africa. (HERMANNSTÄDER, 2004, p. 427-428). These kinds of private settler colonies, invested in controlling foreign land, point to the national and colonial political interests of the German *Kaiserreich*. These involved violent military expansion and a political sentiment inspired by social Darwinism, which vindicated the establishment colonies on the basis of the inevitable expansion of civilized society (HERMANNSTÄDER, 2004, p. 422). It is also relevant to mention that settlers such as these may have also acquired objects that were eventually donated or sold to museums, offering vague or dubious provenience.

A postcolonial framing asks researchers to keep in mind such an ideology of expansion that operated as individuals embarked on collecting expeditions. Krause undertook his expedition and assembled his collection only ten years after Meyer's infamous second journey to the region, making Meyer still relevant to public memory in the Rio Araguaia region as well as in Leipzig, in the press as well as in academia (HERMANNSTÄDER, 2004, p. 411). This memory is evidenced by Krause's travelog, the most obvious examples in the high prices that his informants demand, as they already have many European goods (KRAUSE, 1911a, p. 40). More

sinister effects also remained in the region. Krause recounts how Ehrenreich also remained in public memory, stating: *“Mit Schauder erzählen einige Ältere unter ihnen, wie Ehrenreich 1888 Karajáleichen auf dem Friedhof ausgegraben hat”* meaning “Shuddering, quite a few of the Elders spoke of how Ehrenreich dug out Karajá corpses from the graveyard” (KRAUSE, 1911a, p. 57). The collectors of the period influenced each other’s expeditions in both direct and indirect ways, and are therefore relevant in the framing of collecting of the period.

Meyer’s methodology also differed from Krause’s in terms of staff hierarchy. While Krause seeks out Indigenous informants, Meyer invests in a racialized hierarchy of his staff, disdaining especially local collaborators and Indigenous people (HERMANNSTÄDER, 2004, p. 413-414, 420). An account by his exasperated colleague Theodor Koch-Grünberg, who traveled with Meyer as a photographer research assistant, supports this. Strained relationships with Indigenous people blocked him from access to sites of potential research, local food supplies, and waterways that could have aided the logistics of his mission (HERMANNSTÄDER, 2004, p. 413).

Additionally, ethnographic analysis both of the period and today is employed in the industry of describing, classifying, type building, and organizing, something Anne Laura Stoler (2011) calls “grids of intelligibility” superimposed on ambiguous situations (STOLER, 2011, p. 1). Remembering that Krause was himself embedded in politics and ideology, as every researcher is, we can take his historical account seriously while considering his environment. Rather than pigeonhole collectors broadly, one can look at such archives comparatively to make judgements regarding their work. Such a comparative perspective includes scrutinizing what Krause may not have mentioned or emphasized.

Museums as well as their staff are today still caught in entanglements and hierarchies with roots in the colonial period.

This is notable on a material level: Many of the world's priceless ethnographic artefacts are located in Europe and North America rather than in the regions from where they were once collected, especially notable for Sub-Saharan objects (SARR, SAVOY, 2018, p. 3). Furthermore, as museum projects such as the Humboldt Forum in Berlin aim to decolonize their perspectives and collections, their attempts meet abundant postcolonial critique (VON BOSE, 2016). A European-centric gaze still persists in museum exhibitions and research despite the encouragement of “multiperspectivity” or “multivocality”. Political actors, especially notable in the construction of the *Berliner Stadtschloss*, set “European” and “non-European” cultures as singular entities in a dialogue rather than consider their global histories (VON BOSE, 2017, p. 413). Many activists, scholars, museum staff, and Indigenous people argue that the museum “must become truly postcolonial, not only chronologically, but constitutionally” (VIVAN, 2014, p.196).

Although Krause did not participate in a military expedition, he was active at the time and place when the first colonialists from Germany were entering Brazil, often under forceful and militarized circumstances. It is therefore imperative to consider the conditions of object provenance. Museum leaders are today deeply concerned with the ethical placement of these collections in Europe when provenance cannot be determined. Clear provenance, however, does not excuse a collection from its restitution. Rather, it opens a pathway for more direct reparations, should a claimant community choose to engage in this way.

The Presença Karajá cooperation with the GRASSI Museum accords with Stoler's idea of reading against the grain of colonialism, but while simultaneously reading “along the archival grain” (STOLER, 2011). With this metaphor, Stoler implies that researchers should make judgements on historical situations by

remaining close to archival material, all the while considering the kinds of power structures, relationships, and ambiguous realities of historical events. Although Stoler writes specifically on Indonesian cases, her method provides a useful framework when considering historical sources collected in other colonial contexts.

Despite its extensive ethnographic collection and archive, the Museum does not currently employ a South American specialist. Three Leipzig-based researchers participate in the Presença Karajá cooperation: Dr. Frank Usbeck is a historian and the GRASSI Museum North America specialist. Melanie Meier is a historian and museologist and the Museum Americas conservator. Miriam Hamburger (the author) is a master's student in religious studies at Leipzig University and was primarily involved with the Museum in restitution and repatriation issues as a research assistant. The three researchers had some experience working with South American objects, especially the conservator, but not with the intimacy that the project Presença Karajá demanded.

Notwithstanding limited experience in the subject, each researcher saw a unique opportunity in being able to work with the *Iny-Karajá* community. The work with Presença Karajá presented an occasion to acquire much needed ethnographic data as well as a chance to address more political concerns. The Museum presented questions to *Iny-Karajá* members concerning *ritxoko*, but also about other topics, such as exhibition preferences, restoration practices, and, most importantly, what the Museum could give back to the *Iny-Karajá*. What excited each researcher the most was the opportunity to assist in recovering information that may have been missing from past *Iny-Karajá* historical documentation. The cooperation would, it was hoped, indicate what information was valuable or otherwise unavailable to the *Iny-Karajá*, and understand how this new information could be incorporated into current practices.

The Presença Karajá team consists of a network of international researchers. *Iny-Karajá* people are involved within the core network, but also as casual members. The main Presença Karajá members for the GRASSI related project were Dr. Manuelina Maria Duarte Cândido, who leads the project, Dr. Andréa Dias Vial, Luciana de Castro Mendonça, Renata de Sousa e Dias, and Tuinaki Koixaru Karajá. Dr. Duarte is the chair of museology at University of Liège, Belgium. Dr. Vial and Mendonça are independent researchers in São Paulo, Brazil and Spain, respectively. Dias is a museology student at the Federal University of Goiás. Koixaru Karajá is an *Iny-Karajá* person whose aunt, Kuaxiru Karajá, was a renowned ceramicist.

The methodology of the Presença Karajá project allows for each member to contribute his or her own skills towards the goal of constructing a holistic narrative of each *Ritxoko* from multiple angles, for example, one that highlights archival research as well as cultural knowledge. The Presença Karajá team brought to bear on the *Ritxoko* their anthropological, art-historical, and artistic expertise. Their knowledge of the ceramicists or their descendants, as well as, crucially, their ability to communicate in Portuguese and Inyribè, were important resources for the working cooperation. The Leipzig-based team were not *ritxoko* experts at the beginning of the cooperation, but they brought museum-based skills to the project. First, the Museum team had easy access to the objects and to archives, given that both the Krause collection and many of the related archival materials survived the 1943 bombing. The archival documents are currently being digitalized, but their physical storage remains in Leipzig. The Leipzig-based team could additionally transcribe the often difficult to decipher German script in those archives. Finally, the Museum team could offer their understanding of the collection of *Ritxoko* as part of a much larger collection of regional material in the Museum and in relation to its overall collection history.

In the bi-monthly meetings over the video conferencing tool Jitsi, the three colleagues from the GRASSI Museum met with the research team in Brazil, Belgium, Spain, the Netherlands, and of course, the Araguaia region. They met at this interval for just over one year. Researchers sifted through the entire collection of *Ritxoko* systematically, one at a time, and shared information based on the catalog cards and prior research. The kind of data collected was principally descriptive and to determine provenance. Each *Ritxoko* was examined closely for inventory number, subject of representation, regional origin, material, crafts(wo)manship, possibility to determine the artist, and form of acquisition. Translations occurred between German, English, Portuguese, and Inyribè.

The group made detailed formal analyses of each doll in the collection, using screen sharing and file transfers among as many as five different locations to examine one doll. When *Iny-Karajá* representatives were present, they could answer questions concerning the *ritxoko*. For example, objects were seen in a new light alongside explanations of *Iny-Karajá* mythology or contemporary items that are related to the historical objects. Furthermore, the group addressed museological questions together: curators asked questions about how to reference the ceramicists in the exhibition or the mechanics of the display of dolls (at what height, in what lighting, and in which context). The restoration department could consider ethical questions concerning *Ritxoko* repair. The group brought together *Iny-Karajá* knowledge, historical research, archival data, and ethnographic data and entered it into not only the Presença Karajá data collection system Tainacan but also the GRASSI Museum databank system Daphne. These results are currently being prepared for online release in German, Portuguese and Inyribè.

Research results in a historical setting

Looking beyond the gender binary in SAm 3264

FIGURE 2: Shows a catalog card in Fritz Krause's handwriting. Catalog cards are still maintained in physical formats in the GRASSI Museum's archives, a practice as old as the Museum's establishment. Today, the cards are digitized, but in 1909, the physical cards as well as detailed drawings served as the main organizing method.


Hauptkatalog. SAm 3264.	Jahr und No. der Sendung. <u>1909</u> <u>25</u>	Original-No. 385.
Gegenstand. Tonpuppe, eine Frau darstellend.	Volk. Karaja.	Oertlichkeit. Anguaya. (Auf. 16).
		
Standort.	Von wem gesammelt. Von wem erhalten. Art der Erwerbung.	Krause Überwiesen

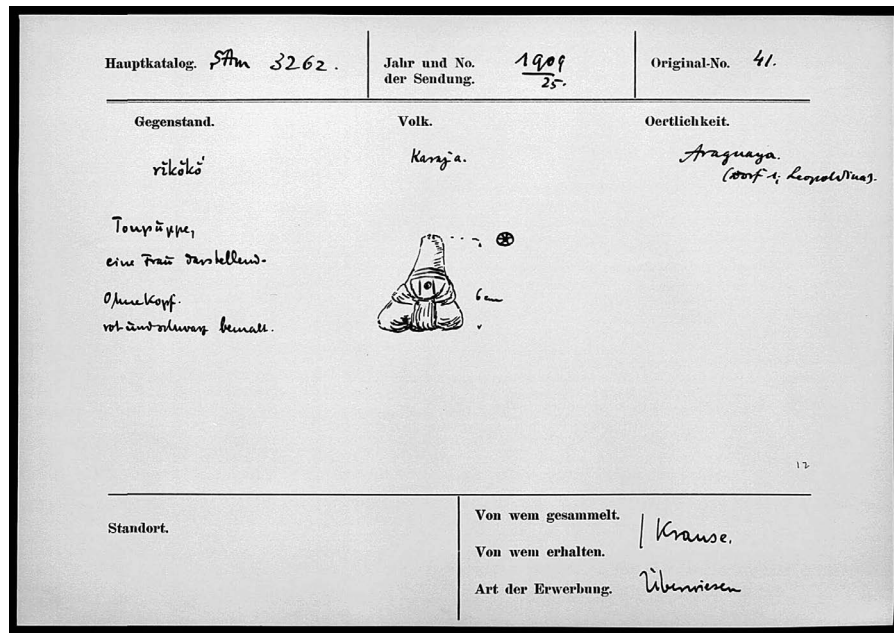
Figure 2: Catalog Card SAm 03264 in Fritz Krause's handwriting, reading "Tonpuppe, eine Frau darstellend" or "Clay doll, representing a woman."

The numbers at the top show the museum ordering system: the object is first located on a continent (SAm for "Süd Amerika") and then assigned an inventory number. This number can be used in the online databank and is painted onto the object (USBECK, 2021). The second number alludes to the archival material related to the object, organized by the year of object inventory (1909), and the corresponding file for that year (25). The last category contains any original numbers the object may have previously possessed, in this case, 385, which part of Krause's own numbering system (these numbers are sometimes still visible in pencil on the *ritxoko* themselves).

The catalog card also shows a description, reading “clay doll, representing a woman.” Next to this description is a sketch alongside rough measurements. The region and ethnicity of the group from which the doll was collected is labeled. In this case, Krause also listed the village from which he collected the doll. The village is labeled not by an *Iny-Karajá* name but after Krause’s own numeral system (village 16). The bottom squares show that Krause was both the collector as well as the previous owner, and that he transferred the object directly to the GRASSI Museum.

When describing *ritxoko*, Krause gives special attention to gender assignments. We see here that a gender assignment is the only information he writes on the card to describe the doll. He makes similar comments and sketches on other catalog cards (Figure 3). In his publication *Die Kunst der Karajá-Indianer* (1911), he creates an entire classification system to determine male and female depictions. As *ritxoko* made in the period do not have arms represented on their sides, but rather, arms are symbolized by small stumps on the front of the doll, depictions of arms have often been mistaken for breasts. Krause therefore spent significant time disentangling the difference (KRAUSE, 1911b, p. 5-11). He describes dolls that represent women as wearing a “*Bastbinde*” (fiber band or *tanga* in Portuguese) and male dolls as represented with a penis (KRAUSE, 1911b, p. 6). This kind of information is further qualified in the Presença Karajá meetings.

FIGURE 3: Catalog card SAm 03264 in Fritz Krause's handwriting, reading "Tonpuppe, eine Frau darstellend" or “Clay doll, representing a woman.” No head. Painted red and black.”



Krause is also honest about his shortcomings: he admits to not knowing if body paint on the *ritxoko* matches body painting in real life:

26

The different genders and ages, characterized by adornments, are usually present [on *ritxoko*]. Almost all figurines are painted, but whether the patterns on the dolls are the same as the patterns for body painting, I do not know. In any case, I never saw such patterns on the bodies of the people, but it should also be said that I rarely came across body painting at all. (KRAUSE, 1911b, p. 6.)

Despite Krause's detailed descriptions of *ritxoko* representation and his awareness of his own limits in assigning labels, it is still important to consider his "grid of intelligibility" with caution (STOLER, 2011, p.1). Firstly, Krause was not able to witness many formal ceremonies which may have used body paint, such as the *Hetohoky*. Secondly, Krause's projected gender binary overlooked a different way of categorizing dolls—as representations of supernatural beings.

Many of the *ritxoko* that represent supernatural dolls at the

Museum wear a *tanga*. They are identifiable via the markings on their heads. On such dolls, Krause mistakenly determined that no head was present at all and described it as missing (“*Ohne Kopf*” as seen in figure 2). The doll was mistaken as representing a female figure. Considering the incisions on the doll’s head, it becomes clear that the doll represents something else. In the Presença Karajá discussions, *Iny-Karajá* representatives and the team’s anthropologist, Dr. Nei Clara de Lima, could reconsider what Krause overlooked, and shared that this object was in fact a representation of *Hiré*, the crested caracara or vulture hawk, a bird that represents a wider mythology. The consultation provided information that the Museum staff was unaware of.

Where Presença Karajá members could relay ethnographic or anthropological information to the Museum staff, the GRASSI historians could offer data concerning location of dolls and the year of their production. By filling in the gaps of the others knowledge, a more complete picture of the *ritxoko* emerge. The joint effort brought out the opportunity to disseminate this information over a broader horizon, specifically to those who are culturally connected to the material.

Krause did not leave these markings without comment, but attributed them to matters of body paint. After describing the various other kinds of dolls that he saw and collected, he states:

It appears that this kind of design is used to show different Indian tribes, whereas the previously mentioned design represents the Karajá themselves. (Krause, 1911b, p. 9)

Here, Krause makes an effort to classify the dolls that diverge from his system which points to his other expedition goals: Krause also planned to visit Tapirapé, Javajé, and Kayapo villages (KRAUSE,

1911b, p. 1). He makes individual comments for each of these divergent dolls, attributing SAm 3264 to a depiction of another tribe, the Dōbãĩ, a tribe he recognizes from Rio das Mortes. From there, he gives a formal description of the doll and does not make further comment on anything relating to mythological representation.

Although a gender-binary representation is a major ethnographic descriptor of the *ritxoko* in the Presença-Karajá meetings, this kind of binary may not be applicable in *Iny-Karajá* historical or contemporary cultural contexts. Current research into gender discourses as well as linguistic practices in Indigenous Brazil are highly skeptical of a reductionist gender categorization. It is especially difficult to discern if a gender binary is also applicable in the case of mythological or supernatural beings, where gender may not be understood to function in the same capacity among human beings (BAPTISTA, 2021). More research into *Iny-Karajá* gender representation and expression could provide insights by making closer examinations of *ritxoko*. Indigenous gender expression may differ from largely Christian-influenced dichotomies. This information may be of interest to the *Iny-Karajá* themselves, either for further artistic purposes in creating *ritxoko*, in understanding *Iny-Karajá* mythologies, or in active gender expression.

The research group still uses a binary of gender distinctions when discussing dolls based on the presence of a *tanga* or penis. After having worked with the project, however, the museum can now make a more nuanced distinctions when labeling *ritxoko*, making space for a wider range of perspectives concerning gender and mythology in *ritxoko*.

In the meeting concerning SAm 3264, the group also considered the *ceramista* artistic decisions. For example, when Koixaru Karajá, an *Iny-Karajá* representative involved with *ritxoko* through her family, did not recognize the doll's body paint, she

could work with Dr. Lima to discuss the pattern. After Koixaru Karajá conferred with her other older community members and Dr. Lima consulted her research, they conferred that that *ritxoko* paint and patterns do not always indicate a larger symbolic meaning, and indeed sometimes show individual artistry or the school of design with which the ceramicist is affiliated (HAMBURGER, Feb. 9, 2021).

Further research on body paint on *ritxoko* representing supernatural dolls could determine shifts in cultural practice. If individual artistry rather than representational body paint can be documented in more contemporary dolls, one could infer the ways in which *ritxoko* have been used by the ceramicists to express or represent themselves to different audiences. Krause's journey in South America was not the first contact between *Iny-Karajá* people and Europeans, yet it still predates the height of commercial tourism in the region. His collection, therefore, could prove a valuable point of comparison for more contemporary *ritxoko*. Such research could also contribute to the way in which *ritxoko* have been used to maintain cultural practices and traditions. By giving contemporary *Iny-Karajá* ceramicists the opportunity to view such early examples, ceramicists can make these considerations themselves. Perhaps such designs or mythologies will be reincorporated into their work.

Comparisons between collection items

By making comparisons between *ritxoko*, *Iny-Karajá* objects, archives, and information from *Iny-Karajá* people today, researchers can ask more informed research questions about material history. Rather than only including *Iny-Karajá* representatives as informants for data, the Presença Karajá project considers Indigenous perspectives in creating research questions and designing research methods. This relational ethic is most evident when the Museum

and the Presença Karajá team view contemporary objects together, for example, in the case of the *minari*. describes a brightly colored necklace made of pearls. The pearls are woven into patterns and worn down the front of the body during special occasions. In photos the researchers viewed of *Iny-Karajá* people, it was highly present.

FIGURE 4: Iraci Hiwelaki dos Santos, wearing a *marani* Taken in the aldeia Buridina Village, Aruanã - Goiás, Brazil - September 6, 2017, by Markus Garscha.



After sorting through Krause's other collection items, Meier, the GRASSI Museum conservator, could not find a *marani* or anything similar. Meier found its conspicuous nature today peculiar: if this object is so relevant to the material heritage of the *Iny-Karajá*, how long has it been produced? Why is there no such object present in

Krause's collection? The ethnographer took great pains to identify and gather all aspects of *Iny-Karajá* life on his trip, so if such an object existed, why did he not collect an item so relevant?

There are a few ways in which to speculate about this absence. One option is that Krause was not permitted to collect *marani* because of its material value or social worth. But even if this were so, Krause does not mention witnessing *marani* in either of his publications. Perhaps it was made with different materials. Perhaps it was created only later.

When historical and contemporary items are compared, rather than understanding designs as a linear evolution, it becomes clear that some practices have remained while others have been adapted. Community participation in describing, analyzing, and comparing *ritxoko* as well as other *Iny-Karajá* material means that multiple perspectives are incorporated in both data collection and evaluation. These kinds of conversations are often initiated via a single *ritxoko*. When discussing *ritxoko* dress or adornment, for example, Meier could consider the objects in the Museum depot to identify similar objects in life size, or in this case, where an object is missing or the material stands out as divergent from what was otherwise collected. Some items make for satisfying comparisons, such as the bright orange feathers used in *Iny-Karajá* jewelry that also appear on the *ritxoko*. Other puzzling examples include long wooden lip piercings, which are present in the wider Krause collection, but less so on the *ritxoko* that he collected. Furthermore, hair ornaments are in the *Iny-Karajá* collections, but their presence on the *ritxoko* is still disputed in the research group.

Direct exchange with *Iny-Karajá* people provided missing information to this object. In this sense, the *ritxoko* provide a snapshot of the time period, however imperfect, as the dolls remain highly stylized. Nonetheless, they present an opportunity to learn about the

available dress and adornments of the time that could have been projected onto the figurines. Museum staff can include Indigenous representatives in creating these research questions, not only as informants or as data. The resulting collaborative research can be relevant for the *Iny-Karajá* themselves to further understand their own local histories. It furthermore adds complexity and accuracy to the Museum descriptions in online databases or in exhibitions.

Ritxoko restoration

This section will explore the restoration process of one *ritxoko*, namely inventory number SAM 03198 (South America object number 03198), within the cooperation between the GRASSI Museum and the Presença Karajá project. Decisions concerning how historic *ritxoko* should be preserved were made with *Iny-Karajá* representatives together with restoration experts. Restorers have methods and materials to make culturally informed choices concerning restoration, and with an exchange with crafts(wo)men, they can make even more apt decisions in the process. The exchange between the restoration department and *Iny-Karajá* representatives practices served to benefit both the conservation of the dolls and the *Iny-Karajá* people, as they were, in the process, informed of the care of their material heritage.

By investing in the restoration of *ritxoko*, restorer Carola Grundmann could document the history of museum processes on objects. This timeline included a historical photograph of SAM 03198, taken on Krause's 1908 expedition in the Rio Araguaia region (figure -5) and a 1911 image of that SAME doll after it had been transferred to Leipzig (figure -6). Also available is a sketch by Krause on the catalog card (figure -7). By using Krause's documentation as well as modern high-quality photographs and UV-scanning devices

(figures 8 and 9), restorer Grundmann discerned what changes had been made to this *ritxoko* during its time in Leipzig.²

SAm 03198 entered restoration because of obvious breaks in the material. The *ritxoko's* wax hair had split in two pieces at the center, and its head was broken off. Before physical restoration begins, however, conservators first research the background of the object's use, how it was made, and which materials were employed in its creation. Such literature is not always available, especially in multiple languages, making a direct exchange with colleagues and creators of such objects significant. Such an exchange can help determine ethical, ritual, and cultural boundaries surrounding objects and their care so that restoration is carried out sensitively and in a relevant cultural context. This kind of exchange can assist in restoring the object in more ways than the obvious breaks in the material.

The preservation of museum objects involves scientific standards that incorporate chemistry as well as historical research. Ethical guidelines in Germany are also frequently updated in the *Verband der Restauratoren* and the *Museumsbund*. The Museum relies on these resources as it is not always possible to include representatives from cultures from which objects originate to discuss object restoration: For thirty years, the GRASSI Museum was behind the Iron Curtain in the German Democratic Republic and exchange with non-communist countries was uncommon. Furthermore, in some cases, objects are no longer made and their craftsmanship is forgotten. *Ritxoko*, however, are still in production today, providing a lived tradition from which restorers can learn. Additionally, video conferencing technology allows for more frequent exchanges on a low-budget. Through Presença

2 - The content of this section was researched and documented by Carola Grundmann, ceramic restorer at the GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig.

Karajá, the restoration department was presented with a method to overcome these difficulties to involve *Iny-Karajá* community members and their cultural knowledge in the preservation of their own material heritage.

Grundmann was interested in asking *Iny-Karajá* representatives about next steps concerning the various changes that had occurred on the doll. The original photographs included a *tanga*, which was no longer present. The body painting on the *ritxoko* had also changed over time: the red paint visible today did not match the historic coloring of the doll (figure - 8). Furthermore, a crack in the doll's middle was already evident in 1911. This *ritxoko's* transformation process was visible due to its museal documentation and showed what was originally *Iny-Karajá* crafts(wo)manship and what was an effort of museum conservation, an institutional effort of preserving authenticity.

The paint on SAm 03198 also stood out from the other dolls in Krause's collection. It's bright color, almost orange, was a stark contrast from the relatively colorless or yellowed dolls in the collection. The yellow color had already been determined to be Uruk-paint, which is normally red, but fades due to the fact that the pigment constituents of that ink are light sensitive and thereby unstable. This change is visible by comparing Krause's photographic documentation to the physical dolls in the collection today, but under UV lamps, the change is even more apparent (figure 8). Old paint is visible as yellow under the UV-light and the new paint reflects a brighter red. The paint is brighter and covers different areas than what the historical image illustrates. The glue used in the previous restoration effort reflects white.

FIGURE 5: Historical photograph by Fritz Krause, taken during his 1908 expedition.



FIGURE 6: Image of SAM 03198 in „Der Kunst der Karajá Indianer“, published 1911. The body paint of the doll has already changed between 1908 and 1911.

35

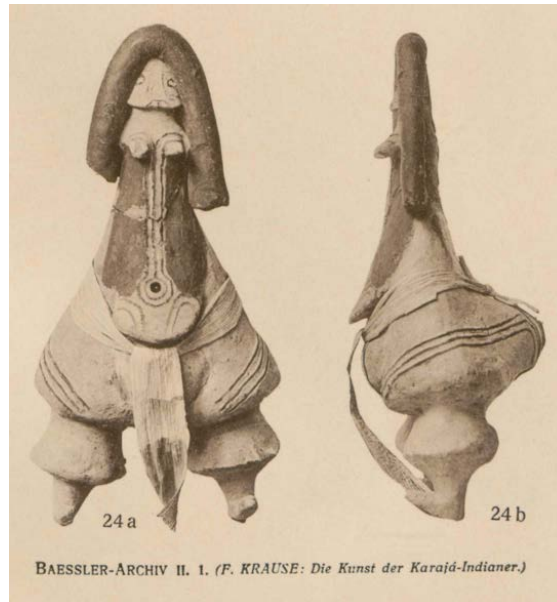


FIGURE 7: Catalog card of SAM 03198 reading “Tonpuppe, eine Darstellend, rot und schwarz bemalt. 25,5 cm lang” or “Clay doll, representing a woman, painted red and black, 25.5 cm long.”

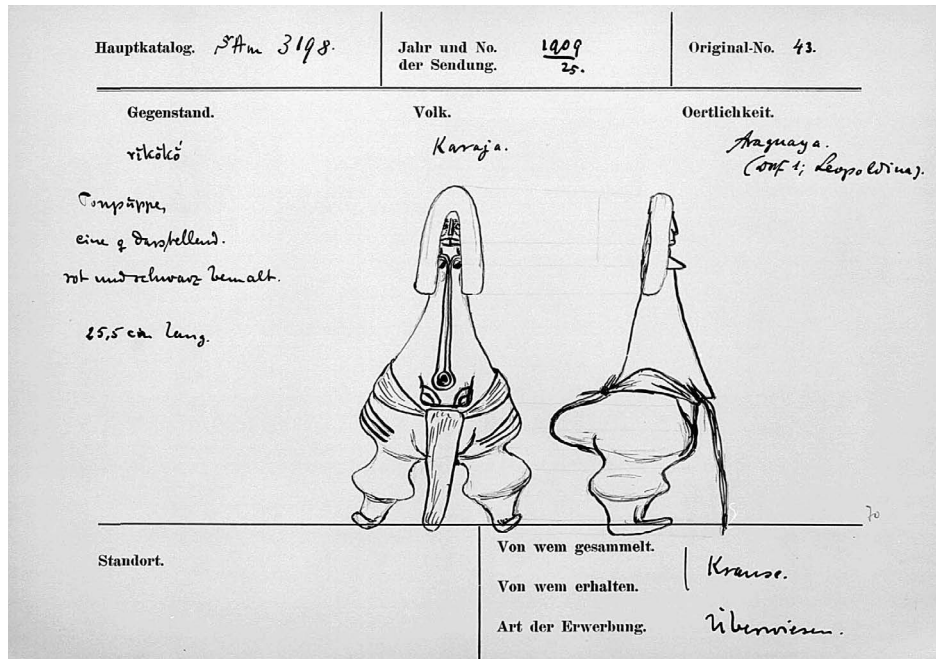


FIGURE 8 A AND B (2021): SAm 03198 head, hair, and body, broken. Attention to the stomach area reveals a previous restoration effort with glue as well as variations in paint.



FIGURE 9: SAm 03198 under UV light. White spots show where glue was used in previous repair efforts.



In light of this historical research, Grundmann considered the following questions for restoration:

- Should the restoration aim to replicate original image from Krause's documentation by supplementing the *ritxoko* with missing parts, for example, the tanga?

- If yes, should materials be used that are native to the river Araguaia region and *ritxoko* production, or should materials from the restoration laboratory be used?

- Should the previous restoration efforts be removed, such as the bright red paint? Should this be attempted even if it risks removing the original Uruku paint underneath?

There are guidelines for restoring ethnographic objects that provide possible answers to these questions. Nonetheless, the opportunity to engage with a cultural expert, particularly someone

who has a personal connection to display and understanding of historical *Ritxoko*, allows for a more socially engaged practice of conserving cultural heritage, offering the restorer the ability to consider ethical questions of restoration in praxis. The individual suggestions are necessarily taken into account within the context of the goals for preservation, curation, or exhibition. Furthermore, the restoration of the object does not have to replicate the original object.

During the restoration meeting, Museum staff shared the historical photographs with the tanga and body painting to show how the doll had been changed in its musealization. The results of the conversation were that the *Iny-Karajá* representatives expressed an interest to preserve and make visible the Museum's influence on *Ritxoko*. Grundmann will remove the redundant glue stains on the doll's torso and apply new glue to bring the hair pieces and head back together with the body. She will do this without filling or sanding the cracks to render them smooth, rather, she will bring the pieces together in a manner in that leaves the cracks visible. This will show the doll in its completion while still showing the museum process. Additionally, it will be less likely that the various pieces should be lost. The paint will remain. The group also decided to recreate a tanga for this doll using a material called tapa bark cloth from the Leipzig restoration laboratory. In this way, the *Ritxoko* is brought back into recognizable form, yet the restoration is visible. Furthermore, as in all restoration projects, Grundmann will also write a report containing the steps and materials she used to restore the doll, so that future restorers, curators, and *Iny-Karajá* will know how this doll's form and design have changed.

Rather than try and recreate a *ritxoko* with museum materials and methods, the consensus among the group was that the museum influence should remain apparent, even if the object should be used in a display. The museum impact, once considered

invisible or non-existent, has been called into question by scholars of museum-related topics and decolonial activists alike (HARRIS, 2015 and ARIESE & WRÓBLEWSKA, 2022). Understanding the museum's bearing on cultural material therefore includes resisting repair. Nevertheless, more developed technology is available since Krause's collection entered the Museum, and more visible restoration can be explored with *Iny-Karajá* ceramicists.

Through the restoration cooperation, *Iny-Karajá* representatives gain insight into the state of their cultural material in museums as well as agency in determining its future preservation and use in the collection. The goals of the restoration—to preserve the original condition of the object or to preserve museal transformation processes—can be determined together. Precisely this exchange contributes to the social museology of the Presença Karajá cooperation as it recenters *Iny-Karajá* people. It considers a holistic approach to conservation, asking “why so-called Western epistemologies and institutions are satisfied with preserving examples or fragments of cultural and natural heritage” rather than an entire environment of an object-creator, object, material, and future production, to name a few surroundings (DUARTE CÂNDIDO, VIAL et al, 2021, p. 82). This approach includes current creators in the process and brings the opportunity for other *Iny-Karajá* people to get involved. The Museum meanwhile incorporates more perspectives in their research and conservation methods, beneficial to academic study and to a relational ethic in museum practice.

Opportunities for future research

Digital dissemination, where historical documents and

high-quality photographs are transparent and legible for the communities from which that data is reclaimed, present multiple options for further research. Material restitution also presents important prospects to advance understanding of *ritxoko* as well as the history of their making. Indigenous partners can participate in forming research questions, making more equitable and informed research methods and results. At this point, investigations have just begun with questions formulated by the mutual effort between Museum staff and the Presença Karajá project.

Firstly, much work can be done in Leipzig archives to create a more holistic picture of the collection: Krause started his expedition just after completing his Ph.D. on Pueblo people in 1907 (FRIEDRICH, 2019). It would be relevant to consider how much expertise on South American cultures he brought with him when he started his journey, as well as how his training in Leipzig prepared him for his ethnographic study on the *Iny-Karajá*. His professional training, as well as the global-political situation of the period, should be considered in further research on how and in what political conditions Krause crafted his collection and carried out his analysis.

Meanwhile in Brazil, Krause's map of the Araguaia River presents an opportunity to retrace *Iny-Karajá* villages where *Ritxoko* were made. (Figure 1). For reasons undetermined, Krause did not publish the *Iny-Karajá* village names; rather, he used his own labeling system. This map has proved a useful research tool: *Iny-Karajá* representatives as well as anthropologists can examine the map and compare this data with the location of villages today. Such discussions can help pinpoint, eventually, where specific *Ritxoko* originated. In light of such information, it might be possible to determine certain schools of design. More research in this vein may even lead to learning the names of the women who created the *Ritxoko* in Krause's collection. As shown above, Krause was

particular to document many aspects of *Iny-Karajá* life, but he did not include the names of the women who made the objects that he so coveted. The names of artists and craftspeople remain a remarkable absence that ethnographic museums are certainly grappling with in many of their collections.

Retracing these villages is no easy task—many if not all of the villages have likely changed location in the region, and many individuals have moved to cities. Furthermore, older generations of *Iny-Karajá* who may carry family lore or oral history about *Ritxoko* have been made vulnerable because of the COVID-19 pandemic. The names of the village leaders that Krause documented could be especially relevant to further research with cultural elders, local historical societies, or *Iny-Karajá* ceramistas who have been trained in the history and methods of making *ritxoko*. Also relevant could be Meyer's demographic data as it includes documentation of intertribal trade and exchange (KRUSCHE, 1977, p. 183). Imperative to this research effort are *Iny-Karajá* people themselves.

Today, ceramistas enjoy a high social status as knowledge-keepers in their communities, making them ideal research partners. Moreover, as far as the Krause documents show, female ceramicists were not always in this social position. More research involving the women who make *ritxoko*, could also help document the process by which women in their community can augment their social status.

Curation can also be significantly aided by such cooperative partnerships. The GRASSI Museum worked with *Iny-Karajá* representatives to construct a vitrine in an exhibition that brought a narrative to the various restitution and repatriation efforts (repatriation refers in this case specifically the return of human remains). Before the construction began, Presença Karajá member Dr. Duarte as well as *Iny-Karajá* representative Tuinaki

Koixaru Karajá took a virtual tour of the old exhibition space to see previous methods of displaying *Iny-Karajá* material, including *Ritxoko*, which informed how the group designed the new vitrine space. Especially important in the new vitrine was the use of the pronoun “she” rather than multiple gender inclusive pronouns when describing *Iny-Karajá* ceramicists (as few to no males participate in their production) as well as the ability to view the objects from 360 degrees. Equally important was that the curators include photographs of contemporary *ritxoko* artisans. The *Ritxoko* held space in the exhibition in the context of the Presença Karajá partnership.

The *ritxoko* vitrine stands in conversation with other vitrines in the space that showcase stories of material restitutions and repatriations. The vitrine heading is therefore “immaterial restitution”, something that the Presença Karajá team would not have chosen themselves (HAMBURGER, 2022). The Leipzig curators were certainly aware how museums are in many ways inevitably bound to their own narrative, and in this case, it becomes apparent that the Museum is telling the stories of restitutions in their own language, which, in some ways, is an inevitable positionality. Exhibitions make visible difficult attempts made by museums to share “Deutungsmacht” (power of interpretation) in institutional spaces in an effort not only to decolonize an exhibition, but to indigenize it. Museum spaces, arguably, cannot completely abandon their exhibition halls and thereby grant autonomy of design to Indigenous curators. Inviting Indigenous opinions into the space also does not mean the space is “indigenized”, either. The structures of who is ultimately making logistical decisions, who is financed, supported, or politically legible by the host institution or its nation-state may haunt an exhibition space despite the post-colonial ideals of the exhibition conception. These outside structures also

further complicate restitution practices, as restitution alone is only part of a broader decolonizing effort.

Whether or not the *ritxoko* are returned to the Araguaia region in physical form, the various methods of their collection management present a variety of opportunities: First, the reintroduction of a wide array of early twentieth-century dolls (digitally or physically) to contemporary ceramistas could recover older or forgotten methods of making and designing. Second, the comparisons between old and new dolls could bring about valuable anthropological and ethnographic research regarding this continued tradition. Additionally, the *Iny-Karajá* people in the region who cannot be present at the Presença Karajá meetings could gain access to their (im)material heritage.

If physical restitution is not possible or not currently demanded, physical high-quality images of the *ritxoko* could also be made available to resurface in the Rio Araguaia region. The photographs made by Markus Garscha are of such a high quality that details invisible to the naked eye are noticeable in photographs: grooves and paint, individual grains of sand, and even fingerprints become visible. Collecting institutions who finance these photographs for their own databases and catalogs could donate such photographs to *Iny-Karajá* members, which may bring about an opportunity for *Iny-Karajá* individuals who can recall specific designs or artistry to make worthwhile connections, including the other prospects mentioned above. Although the *Ritxoko* collection and research will be available online, not everyone interested in accessing this data has internet access. This obstacle in the transfer of knowledge shows how “immaterial restitution” or digital dissemination alone are not adequate replacements for restitution.

Conclusion

To peruse a more social museology, museums have the

ethical responsibility to make transparent the physical archives of ethnographic collections to the communities or descendants from which data was collected. Institutional knowledge of collection history can contribute to valuable digital dissemination files and strengthening of intangible heritage. To reduce reparations to this kind of return alone, however, is shortsighted. Direct cooperation with Indigenous communities in such transparent research can expand the kinds of relational ethics ethnographic collections seek to covet.

The GRASSI Museum has a wide range of opportunities when working with the *Iny-Karajá* through the Presença Karajá working group. First, the cooperation presents the opportunity to research in depth the collection history, establishing the provenance for mutual benefit of Indigenous partners and museum archives alike. This information is paramount to working with objects in ethnographic collections ethically. Second, the information gathered is relevant to supporting intangible heritage, something that can be disseminated among interested individuals and communities. Lastly, the ethnographic research that accompanies this kind of working group may introduce a kind of museum or collecting ethic, one that is in line with social museology. Museums can create relationships with artisans, supporting local communities not only by giving back information and historic objects, but also by purchasing new items and thereby supporting the continuation of cultural practices. Above all, the information that the Presença Karajá team collects together with Museum staff is given to the community for whom it is culturally and politically relevant. Such opportunities for future relationships present openings to continue anthropological, ethnographic, or provenance research and at the same time, set a standard for ethical collecting, restoration, and exhibition practices. Most importantly, it presents an opportunity

for the *Iny-Karajá* to incorporate knowledge back into their communities.

This article was written and researched in accordance with the „Frankfurter Erklärung“ zur Ethik in der Ethnologie (May 2008). All translations are the author’s own unless otherwise stated.

References

APPADURAI, A. **The Social Life of Things: Commodities in Cul-**

tural Perspective. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

BAPTISTA, J. Entre o arco e o cesto: notas Queer sobre indígenas heterocentros nos museus e na Museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 61, n. 17, p. 43–65, 2021.

BOSE, F. V. **Das Humboldt-Forum: Eine Ethnografie Seiner Planung.** Berlim, Kadmos, 2016.

BOSE, F. V. **Strategische Reflexivität: Das Berliner Humboldt Forum und die postkoloniale Kritik** In: HABERMAS, BURGHARTZ, *Historische Anthropologie: Kultur, Gesellschaft, Alltag.* Thema: Globale Dinge. Cologne, Böhlau, v.3, 2017, p. 409-417.

BROGIATO, H. P. **Herrmann Meyer.** 2019. Disponível em: [https://saebi.isgv.de/biografie/Herrmann_Meyer_\(1871-1932\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Herrmann_Meyer_(1871-1932)) Acesso em: 10 fev 2022.

ICOM, Round Table Santiago do Chile ICOM, 1972, "Sociomuseologia" IV, **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 38, p. 13–21.

DESVALLÉES, A., MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de museologia.** ICOM Brasil, Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. 2013.

DUARTE CÂNDIDO, M. M., MARTINS, L. C., VIAL, A. D. "Digital strategies for widening the scope of dissemination of indigenous cultures: the Presença Karajá Project and the Tainacan Platform" In BERGERON, Yves, Michèle Rivet, ed., **The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin**, 2. Paris, France ICOFOM/ICOM, 2021, p. 90-94.

DUARTE CÂNDIDO, M. M., VIAL, A. D., ENTRATICE, H., ANDRADE, R., LIMA, N. C. de. Social Museology and the Iny Karajá Health Campaign in Brazil. in **ICOFOM Study Series: Museology in tribal contexts**, v. 49, n. 1, 2021, p. 77–90.

FRIEDRICH, S. **Fritz Krause.** 2019. Disponível em: [saebi.isgv.de/biografie/Fritz_Krause_\(1881-1963\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Fritz_Krause_(1881-1963)). Acesso em: 1 dec. 2022.

GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig (a). **Das GRASSI Museum Leipzig.** Disponível em: www.skd.museum/besuch/grassi-

-museum-leipzig/. Acesso em: 13 jan. 2022.

GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig (b) **SAmmlungen im Haus: Amerika**. Disponível em: <https://grassi-voelkerkunde.skdmuseum/ueber-uns/SAmmlungen-im-haus/SAmmlung-amerika/>. Acesso em 26 jan. 2022.

HAHN, H. P., HORNBACHER, A., SCHÖNHUTH, M. **“Frankfurter Erklärung” zur Ethik in der Ethnologie**. [s.l.] : Deutsche Gesellschaft für Sozial- und Kulturanthropologie MitgliederverSAMmlung, 2009.

HAMBURGER, M. Iny-Karajá Notes. 2021.

HARRIS, J. Embodiment in the Museum – What is a Museum? In: DAVIS, Mairesse (ed.). **ICOFOM Study Series: New trends in Museology**. Paris: ICOFOM, 2015. p. 101–115.

HARRISON, R. **Heritage: Critical Approaches**. London e New York, Routledge, 2013. p. 115-139.

HERMANNSTÄDER, A. Herrmann Meyer. Der Sertão als schwieriger sozialer Geltungsraum In **Theodor Koch-Grünberg. Die Xingu-Expedition (1898-1900) Ein Forschungstagebuch**. Böhlau Verlag, 2004. p. 403-433.

KIPPENBERG, K. v., GILS, H. v. **IMMATERIAL HERITAGE**. 2022. Disponível em: <https://openheritage.eu/immaterial-heritage/>. Acesso em: 24 mar. 2022.

KRAUS, M. Am Anfang war das Scheitern. Theodor Koch-Grünberg und die >zweite Meyer’sche Schingu-Expedition< In **Theodor Koch-Grünberg. Die Xingu-Expedition (1898-1900) Ein Forschungstagebuch**. Böhlau Verlag 2004. p. 453-496.

KRAUSE, F. (a). **In den Wildnissen Brasiliens: Bericht und Ergebnisse der Leipziger Araguaya-Expedition, 1908**. Leipzig, R. Voigtländer. 1911.

KRAUSE, F., SCHÜTZE, F. (1911). **In the wilderness of Brazil: report and results of the Leipzig Araguaia Expedition of 1908**. R. Voigtländer 1911.

KRAUSE, F. (b). **Die Kunst der Karajá-Indianer (Staat Goyaz, Brasilien)**, Baessler-Archiv II, 1, Berlim e Leipzig 1911, p. 1-31

KRUSCHE, R. Unpublished Material on the Ethnography of the Upper Xingú Region* (Mato Grosso, Brazil). In: **Jahrbuch des Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Band 31**. Berlin: Akademie-Verlag Berlin, 1977. p. 177-184.

LOGAN, W. S. **Closing Pandora's Box: Human Rights Conundrums in Cultural Heritage Protection**. In: Cultural Heritage and Human Rights, ed. SILVERMAN, RUGGLES, New York, Springer, 2007, p. 33-52.

MOUTINHO, M. C. Evolving Definition of Sociomuseology In: "Sociomuseology" IV, **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 38, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2010, p. 27-31.

MINOM, Declaration of Quebec – Basic Principles of a New Museology 1984 In: "Sociomuseology" IV, **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 38, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2010, p. 23-25.

SAAR, F., SAVOY, B. **The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics**. Transl. BURK. Ministère de la Culture. 2018, p. 3.

SAVOY, B. **Africa's Struggle for Its Art: History of a Postcolonial Defeat**. Princeton University Press, 2022.

STOLER, L. **Reading the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense**. Princeton e Oxford, Princeton University Press 2011.

UNESCO. **Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage**. France, 2020. p. 5

USBECK, F. **ritxoko- Darstellung einer übernatürlichen Figur**. 2021. Disponível em: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1576182>. Acesso em: 24 mar. 2022.

VIVAN, I. What Museum for Africa? In: RAHMAN. **There Is Not Yet**

a World. The Postcolonial Museum: The Arts of Memory and the Pressures of History, Ashgate, 2014, p. 196.

WRÓBLEWSKA, M. Creating Visibility In: ARIESE, C. E., WRÓBLEWSKA, M., **Practicing Decoloniality in Museums: A Guide with Global Examples**. Amsterdam, Netherlands: Amsterdam University Press, 2022. p. 21-37.

ZERRIES, O. **Ehrenreich, Paul**. [s.l.] : Neue Deutsche Biographie, 1959. v. 4 Disponível em: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd116383836.html#ndbcontent>. Acesso em: 20 jan. 2022.

Presença Karajá: experiências e entrecruzamentos decoloniais

Karajá Presence: experiences and decolonial crossing

Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça

Universidade Federal de Goiás, Goiás, Brasil

indy.mgarcia@hotmail.com

Resumo: Este artigo apresenta os entrecruzamentos decoloniais percebidos a partir de minha participação no projeto de pesquisa “Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais”, originado na Universidade Federal de Goiás em 2016. Têm crescido o interesse e a realização de estudos que envolvem a colonialidade/decolonialidade e que objetivam desnaturalizar e superar a perspectiva eurocêntrica hegemônica dos modelos sociais, políticos, econômicos e culturais que nos circundam. O que parecia ser um projeto cujo objetivo principal era mapear, identificar e analisar as coleções de bonecas *ritxòkò* presentes em acervos de museus nacionais e internacionais acabou por promover debates, reflexões e desdobramentos pertinentes a partir da colaboração de pesquisadores indígenas e não indígenas, pertencentes a diversos países e campos do saber. O presente estudo analisa tal experiência transdisciplinar em um viés decolonial e se alicerça na revisão bibliográfica sobre o tema, nos debates entre os pesquisadores envolvidos e nos desdobramentos que acrescentam novos objetivos e perspectivas ao projeto.

Palavras-chave: *Inỹ Karajá. Ritxòkò. Decolonialidade. Transdisciplinaridade.*

Abstract: This paper presents the decolonial intersections perceived during my participation in the research project “Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais”, originated at Universidade Federal de Goiás in 2016. Lately, there have been more studies involving coloniality and decoloniality - aiming at denaturalizing and overcoming the hegemonic Eurocentric perspective of the social, political, economic and cultural models that surround us. What was supposed to be a project whose main goal was mapping, identifying and analyzing how collections of ritxòkò dolls are present in national and international museums ended up promoting debates, reflections and pertinent developments based on the collaboration of indigenous and non-indigenous researchers belonging to different countries and fields of knowledge. This study analyzes this transdisciplinary experience using a decolonially biased practice and is based on the bibliographic review on the theme, the debates between the involved researchers and on the developments that add new objectives and perspectives to the project.

Key words: *Inỹ Karajá. Ritxòkò. Decoloniality. Transdisciplinarity.*

Recebido em dezembro de 2021.

Aceito em outubro de 2022.

Introdução

Desde o início da exploração colonialista do Brasil até os dias de hoje, as populações indígenas têm enfrentado mortes violentas, o ocultamento de suas culturas e de seus conhecimentos. O atual contexto político nacional e internacional, marcado pelo avanço dos governos de extrema direita, contribui para que essas populações permaneçam em um cenário adverso em relação aos seus territórios e às políticas públicas eficientes que atendam suas necessidades sociais.

No Brasil, o princípio da dignidade da pessoa humana, prevista no art. 1º da Constituição Federal de 1988, assegura direitos que devem ser respeitados pela sociedade e pelo poder público, com o objetivo de garantir as condições existenciais mínimas para uma vida saudável e valorização do ser humano¹. Infelizmente, esse princípio parece permanecer apenas como uma utopia quando observamos a desigualdade social e marginalização de determinados grupos sociais em termos estruturais na sociedade ocidental moderna.

A ausência do reconhecimento do protagonismo de populações indígenas nos discursos oficiais da história reverbera em vários campos do saber no âmbito universitário e também no ensino básico no Brasil. Isso é nítido ao se constatar, por exemplo, a ausência de determinados temas em diversas matrizes curriculares de cursos de ensino superior no país, bem como a forma que é conduzido o ensino de história pelos materiais didáticos de nível básico. Isso acontece mesmo diante da Lei 11.645/2008, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, incluindo

¹ - Sobre a dignidade da pessoa humana, ver: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 15 jul. 2021.

a obrigatoriedade da temática “História e cultura afro-brasileira e indígena” no currículo oficial da rede de ensino².

Apesar dessa realidade no Brasil, pesquisadoras e pesquisadores, especialmente em universidades públicas brasileiras, têm visto despertar, em anos mais recentes, o interesse em investigar temas relacionados aos povos originários a partir de outras perspectivas. Nesse sentido, destaco o projeto de pesquisa “Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais” (PPK), coordenado pela Profa. Dra. Manuelina Maria Duarte Cândido, do qual fui convidada para participar durante meu exame de qualificação de mestrado em 2017³.

Este projeto foi originado na UFG e tem como objetivo principal mapear, identificar e analisar as coleções de bonecas *ritxòkò* presentes em acervos de museus nacionais e internacionais com o intuito de reconstituir a trajetória de formação das coleções e estudar os vestires das bonecas. A equipe conta com a colaboração de pesquisadores indígenas e não indígenas de vários países e campos do saber, tais como Antropologia, Museologia e Estudos sobre Indumentária, estreitando o contato com as instituições museológicas e grupos indígenas *Inỹ* Karajá.

Este artigo apresenta os entrecruzamentos decoloniais percebidos a partir da minha participação nesse projeto de pesquisa, somados às contribuições da disciplina “Interculturalidade crítica, transdisciplinaridade e metodologias decoloniais”, da qual participei como discente. A disciplina foi ministrada pelo Prof. Elias Nazareno no Programa de Pós-Graduação em História da UFG, no segundo semestre de 2020.

2 - Sobre esse assunto, destaco três textos: 1) NAZARENO, Elias; ARAUJO, O. C. G. História e diversidade cultural indígena na Base Nacional Comum Curricular (2015-2017). *TEMPORIS [AÇÃO]*, v. 18, p. 35-60, 2018; 2) MÜLLER, T. M. P., & FERREIRA, P. A. B. A decolonialidade como emergência epistemológica para o ensino de história. *Arquivos Analíticos de Políticas Educativas*, 26(89). <http://dx.doi.org/10.14507/epaa.26.3511>, 2018; e 3) MARTINS, Morgana Fernandes; COSTA, Carla Aparecida Da. A inclusão das culturas afrobrasileira e africana nas grades curriculares dos cursos de Moda e Indumentária. *Revista de Ensino em Artes, Moda e Design*, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 089-102, 2019 que discutem introdutoriamente esse problema.

3 - A pesquisa intitulada “A indumentária no Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga: visualidade e patrimônio”, pode ser acessada em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8177>.

As questões norteadoras que impulsionam as reflexões aqui apresentadas são: 1) Em que medida o projeto de pesquisa PPK se aproxima de uma perspectiva decolonial?; 2) Nas instituições museológicas espalhadas pelo mundo, em cujos acervos identificamos a presença das bonecas até o momento, o que essa presença revela?; 3) A patrimonialização das bonecas *ritxòkò* é importante para quem?; 4) Quais transformações as bonecas *ritxòkò* sofreram a partir do contato com a sociedade envolvente?

O estudo busca analisar a experiência transdisciplinar no projeto por um viés decolonial a partir da revisão bibliográfica sobre colonialidade/decolonialidade, dos debates entre os pesquisadores envolvidos no PPK e dos desdobramentos que acrescentam novos objetivos e perspectivas ao projeto.

5

Primeiras costuras: conhecendo o povo *Inỹ* Karajá e as bonecas *ritxòkò*

No último censo realizado, em 2010, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) informou que no Brasil havia mais de 817 mil indígenas, sendo eles de 305 etnias e falando 274 línguas distintas (IBGE, Censo Demográfico, 2010). As regiões que concentram o maior número de autodeclarados indígenas são respectivamente as Regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste.

Dentre os diversos povos identificados no Brasil, um deles é o Povo Karajá, que se autodenomina *Inỹ* e totaliza aproximadamente 4.326 pessoas (IBGE, 2010). Suas aldeias estendem-se pelo Rio Araguaia, passando pelos estados de Goiás, Tocantins, Mato Grosso e Pará. A sua língua materna é o *inỹrybè*, em que *inỹ* significa “nós” e *rybè* significa “modo de falar” (NUNES, 2016), pertencente ao tronco linguístico *Macro-Jê*, que se divide em Karajá, Javaé e Xambioá.

Cada uma dessas etnias possui variações comunicativas, que variam de acordo com o gênero do falante. As diferenças nos modos de falar masculino e feminino são caracterizadas especialmente pela queda da consoante /k/ na pronúncia dos homens.

A cultura do povo *Inỹ* Karajá está diretamente relacionada com a sua cosmovisão de mundo, incluindo as histórias que envolvem a sua origem. Nesse sentido, duas histórias se destacam: a primeira foi abordada na tese de Eduardo Nunes (2016), na qual ele conta dos primeiros humanos que viviam na Ilha do Bananal. O desfecho da história é trágico, pois há a revelação de um segredo relativo ao ritual de iniciação masculina para uma mulher, o que acabou causando a morte dos primeiros humanos, com exceção de dois deles. Os sobreviventes conseguiram garantir a sua descendência casando-se com duas mulheres-periquito (originalmente periquitos que tinham a capacidade “mágica” de se transformarem em mulheres, por serem *anõni*⁴). Posteriormente, essa descendência encontrou diversos outros povos que haviam saído do fundo do Rio Araguaia.

A segunda história é justamente acerca da saída desses diferentes povos do fundo do rio, que é a mais encontrada na literatura, embora haja algumas variações. Conta-se que um homem vivia em um mundo subaquático chamado *berahatxi e*, certo dia, descobriu uma passagem chamada *inysèdyna* para o mundo de fora. Encantou-se com o que viu, colheu mel, frutas diversificadas e voltou para convencer outras pessoas a viverem às margens do Rio Araguaia. Koboï foi um dos que tentaram atravessar a passagem, mas sua barriga era muito grande e por isso não foi possível passar pela *inysèdyna*. No entanto, Koboï percebeu que existia morte fora da água e, não podendo passar, retornou para o fundo do rio com os seus.

4 - O termo *anõni* significa “bicho”, seria uma categoria para homens em um “devir-bicho”, com aspecto transformativo. Ele é um modo de existência específico do mundo do mito, e que circunda o mundo atual, com capacidade de atos “mágicos” como apontado por Nunes (2016).

Já em relação às suas produções, a arte e cultura material do povo *Inỹ* Karajá são extensas, envolvendo técnicas de construção de casas, tecelagem, adornos plumários, artefatos de palha, cerâmica, entre outras. As bonecas chamadas de *ritxòkò* no dialeto feminino são uma das produções que se tornaram cada vez mais conhecidas pela sociedade envolvente. Em 2012, por meio de uma iniciativa do Museu Antropológico da UFG⁵, elas foram reconhecidas como Patrimônio Imaterial Brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) — cuja aprovação ocorreu em dois Livros de Registro do Patrimônio Imaterial: 1) Saberes e práticas associados aos modos de fazer bonecas Karajá e 2) *Ritxòkò* – expressão artística e cosmológica do povo Karajá.

A princípio, essas bonecas foram criadas nas aldeias para serem usadas como brinquedos pelas meninas, funcionando como uma importante ferramenta de educação e formação da identidade *Inỹ* Karajá por retratarem cenas do cotidiano, dos rituais, da fauna regional, da estrutura familiar, entre outros aspectos da dinâmica social. Apesar de as bonecas poderem representar animais e elementos do sobrenatural (seres da cosmovisão *Inỹ*, como entidades presentes em festividades ou rituais, etc), as *ritxòkò*, especificamente, são somente antropomorfos feitas com argila crua ou cozida, cera de abelha e, em alguns casos, recebem incisões, pinturas de grafismos, fibra vegetal e fios.

O Rio Araguaia se faz um importante espaço na cosmovisão do povo *Inỹ*, assim como em suas dinâmicas sociais, e é lá que se encontra a argila, que é a principal matéria-prima para a confecção das bonecas. A feitura delas é uma atividade exclusivamente das mulheres e seu processo de aprendizagem do saber-fazer tem início na infância, quando as crianças acompanham as mulheres adultas que são dedicadas a tal ofício. As ceramistas mais prestigiadas

5 - O dossiê foi feito em 2011 e ainda não está disponível online, consegui acesso com um dos autores. E o documentário está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pP4urvVL97Q>. Acesso em: 20 Jul. 2022.

são aquelas que dominam todo o processo de produção, desde a seleção e coleta de matérias-primas até o acabamento de peças. Esse processo é cuidadoso e requer conhecimentos específicos, além de ser revestido por crenças. Um exemplo é que as mulheres menstruadas não podem modelar as *ritxòkò*, pois isso faria com que a boneca rachasse durante a queima da cerâmica, perdendo a sua qualidade (LEITÃO et al., 2011).

Em relação aos grafismos, o modo e as pessoas por quem eles são usados podem variar de acordo com a idade, sexo e papel social (TAVEIRA, 2002 apud LIMA FILHO, 2012). Eles não são utilizados somente no corpo, mas também são nas cerâmicas, máscaras, cestarias, remos, flechas, bancos ritualísticos, esteiras e nos mais variados objetos inseridos no contexto social e ritualístico do povo *Inỹ* Karajá. Apesar da distinção de determinados grafismos para homens e mulheres, de modo geral, os desenhos são geométricos com o uso de padrões a partir de linhas horizontais e verticais feitos à mão livre. Nas produções de bonecas *ritxòkò*, as cores mais utilizadas são o vermelho, o castanho e o preto, mas o branco e o cinza também podem ser encontrados. As ceramistas mais respeitadas costumam inserir intervenções autorais nos grafismos pintados, garantindo bonecas singulares e revestidas de valores e símbolos da cultura *Inỹ*.

A partir do estudo das bonecas patrimonializadas é possível identificar as transformações no seu modo de saber-fazer ao longo dos anos, especialmente devido ao contato entre o povo *Inỹ* e os não indígenas (*tori*), em um processo intercultural. Essa questão se tornou motivo de muita reflexão para mim a partir da minha participação na disciplina “Interculturalidade crítica, transdisciplinaridade e metodologias decoloniais”.

A disciplina me despertou um olhar crítico, apesar de ser uma não indígena, acerca da perspectiva eurocêntrica

hegemônica presente na nossa sociedade, na nossa formação, na forma como conduzimos nossas pesquisas, no modo como pensamos, produzimos, agimos, sentimos e existimos. Essa perspectiva eurocêntrica, quando reconhecida, faz das ações que buscam construir outros caminhos que se diferem desse padrão hegemônico estabelecido um processo muito desafiador.

A partir das minhas participações na disciplina e no PPK, me senti motivada a identificar os entrecruzamentos decoloniais percebidos não somente no estudo das bonecas *ritxòkò*, mas em vários aspectos do projeto de forma panorâmica.

Notas sobre “colonialidade”, “decolonialidade” e “descolonialidade”

Como ponto de partida para este estudo, busco esclarecer o que se entende por alguns conceitos tais como “colonialidade”, “decolonialidade” e “descolonialidade”. Para tanto, recorro a alguns autores como auxílio.

A colonialidade está relacionada a uma matriz colonial de poder ligada a epistemes e paradigmas denominados moderno, pós-moderno e outros (MIGNOLO, 2017). O discurso ocidental de poder estabeleceu de forma hegemônica os modos de pensar, sentir e existir eurocêntricos como sendo superiores aos demais. A isso chamamos colonialidade.

A descolonialidade é uma via diferente, que se desvincula dessas epistemes e paradigmas, questionando sua aparente legitimidade e surge como “resposta necessária tanto às falácias e ficções de promessas de progresso e desenvolvimento que a modernidade contempla, como à violência da colonialidade” (MIGNOLO, 2017, p. 13). A decolonialidade é uma “crítica à modernidade, que busca encontrar em outras formas de

conhecimento o ponto de ancoragem de maneiras alternativas de conceber e legitimar o saber”⁶ (SORIA, 2017, p. 5, tradução nossa).

A descolonialidade e decolonialidade são uma resposta ao colonialismo e, muitas vezes, esses dois conceitos são usados nos textos acadêmicos como sinônimos. No entanto, alguns autores apontam diferenças entre eles. Catherine Walsh, por exemplo, pesquisadora do Equador que se dedica a pensar a questão colonial em *Abya Yala*⁷ (América Latina), propõe decolonizar o pensamento hegemônico de matriz eurocêntrica a partir de outros sujeitos, lugares e concepções de mundo⁸. Sobre sua escolha em fazer o uso do termo decolonial ao invés de descolonial, ela diz (2017, p. 12):

Excluir o ‘s’ é escolha minha. Não é promover um anglicismo. Pelo contrário, pretende estabelecer uma distinção com o significado em castelhano de ‘des’ e o que pode ser entendido como um simples desmontar, desfazer ou reverter colonial. Ou seja, passar de um momento colonial para um momento não colonial, como se fosse possível que seus padrões e traços deixem de existir (tradução nossa)⁹.

Nesse sentido, para Walsh, o pensamento decolonial implica reconhecer e assumir a existência da colonialidade e, a partir disso, decolonizar o pensamento hegemônico eurocêntrico. No Brasil é possível encontrar trabalhos escritos na língua portuguesa que se utilizam de ambos os termos “decolonial” e “descolonial”, o que pode gerar uma certa confusão em pessoas menos familiarizadas com o assunto. A recepção do termo “decolonial” no país tem sido feita especialmente através dos estudos desenvolvidos pelo grupo

6 - “[...]una crítica de la modernidad que encuentra en otras formas de conocimiento el punto de anclaje de maneras alternativas de concebir y legitimar el saber.” (SORIA, 2017, p.5).

7 - *Abya Yala* é uma expressão que está sendo amplamente usada pelos povos originários do continente, no intuito de construir um sentimento de pertencimento. Essa expressão tem origem na língua do povo Kuna, pertencentes ao norte da Colômbia, e significa terra madura, terra viva ou terra em florescimento e é sinônimo de América (PORTO-GONÇALVES, 2009).

8 - Um exemplo de uma obra seminal que apresenta uma concepção de mundo distinta, a partir do relato de um xamã Yanomami é: KOPENAWA, Davi, ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. Palavras de um Xamã Yanomani. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

9 - “Suprimir la ‘s’ es opción mía. No es promover un anglicismo. Por el contrario, pretende marcar una distinción con el significado en castellano del ‘des’ y lo que puede ser entendida como un simple desarmar, deshacer o revertir de lo colonial. Es decir, a pasar de un momento colonial a un no colonial, como que fuera posible que sus patrones y huellas desistan en existir.” (WALSH, 2017, p. 12).

Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (MDC), constituído principalmente por pesquisadores latino-americanos influentes (GONZAGA, 2021).

Nesse sentido, é importante pontuar que houve o processo de colonização linguística e, portanto, tanto a língua espanhola quanto o português são parte do grupo de línguas imperiais que foram impostas aos povos originários (MIGNOLO, 2017). Reconhecer que determinados saberes se mantêm em uma relação de poder com uma determinada língua diante da colonialidade torna os estudos linguísticos e as ações de decolonialidade dentro deste campo um caminho interessante de pesquisa.

O colonialismo buscou promover o enfraquecimento identitário dos povos indígenas e o processo de subalternização de seus conhecimentos, incluindo também a desvalorização de suas línguas maternas; e nos dias de hoje a luta e resistência dos povos originários quanto a isso se fortalece e persiste.

No contexto deste estudo, o povo *Iny* Karajá é um exemplo disso. O nome Karajá tem origem na língua Tupi e que se aproxima do significado de “macaco grande”, que é o modo como os brancos não indígenas se referem a este povo. Eles, no entanto, se autodenominam *Iny*, que significa “nós” (POVOS INDÍGENAS NO BRASIL, sem data, *on-line*).

Por conseguinte, neste artigo, adotarei o termo “decolonialidade”, assumindo a existência da colonialidade e compreendendo que o processo de colonização esteve presente para além de um âmbito político e econômico, mais também afetou de forma profunda a existência dos povos colonizados (SANTOS, 2018).

Após o esclarecimento acerca desses conceitos-chave, buscarei apresentar os entrecruzamentos decoloniais identificados no projeto de pesquisa PPK a partir das contribuições da disciplina ministrada pelo Prof. Elias Nazareno.

Entrecruzamentos decoloniais percebidos no projeto de pesquisa “Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais”

O PPK teve início em 2017 e seu objetivo principal é mapear, identificar e analisar as coleções de bonecas *ritxòkò* presentes em acervos de museus nacionais e no exterior, com o intuito de reconstituir a trajetória de formação das coleções e estudar os vestires das bonecas.

O projeto não possui recursos financeiros e, portanto, todo o trabalho é feito por um grupo de pesquisadores e estudantes indígenas e não indígenas voluntários, pertencentes a vários países e campos de conhecimento. Vale ressaltar que algumas contribuições sobre determinadas coleções partiram de pessoas que não fazem parte da equipe, mas acompanham o projeto pelas redes sociais.¹⁰

A última atualização do levantamento de *ritxòkò* (outubro de 2020) nos museus nacionais e internacionais constatou a presença dessas bonecas em 75 instituições espalhadas pelo mundo. Dessas, 46 estão no Brasil, 23 na Europa, 5 na América do Norte, e 1 no Japão (DUARTE CÂNDIDO; LIMA, 2020). É impressionante perceber como a produção de bonecas pelo povo *Iny* Karajá alcançou tantos lugares diferentes e em períodos diversos.

Esse panorama quantitativo gera algumas reflexões. Entre elas, podemos destacar a indagação sobre o que a presença de bonecas *ritxòkò* nas instituições museológicas onde já identificamos até o momento, revela? Partindo disso, é evidente a necessidade de uma investigação acerca da formação dessas coleções em cada um dos museus considerando o modo de aquisição, o doador, e até mesmo uma análise sobre a política de aquisição de acervo por essas instituições ao longo dos anos, entre outras informações.

¹⁰ - Conheça mais o projeto através do link: <https://www.facebook.com/PresencaKaraja>.

Porém, a partir destes dados preliminares, já é possível fazer algumas observações. O país com o maior número de instituições museológicas que possuem bonecas *ritxòkò* é o Brasil. Isso porque o povo *Inỹ* é originário deste país e sua produção é feita nele. Além disso, a maior parte da equipe do projeto está aqui. O local com a segunda maior quantidade de museus com *ritxòkò* é a Europa, o que pode indicar a forte relação de poder do colonialismo.

Os pesquisadores Manuelina Maria Duarte Cândido e Rafael Santana Gonçalves de Andrade (2020, p.3)¹¹ afirmam que

[a] presença de exemplares dessas bonecas em vários museus pelo mundo significa que, de alguma forma, eram também comercializadas ou trocadas por bens industrializados com colecionadores e pesquisadores que visitavam as aldeias e passaram a ser comercializadas no mercado de bens artesanais: colecionadores, lojistas, pesquisadores ligados ou não a museus, por meio de atravessadores, ou diretamente nas aldeias, encomendavam e adquiriam as bonecas, fazendo com que as ceramistas encontrassem na venda das *ritxoko* uma fonte de renda para a aquisição de bens dos torí (como denominam os brancos, os não índios).

O desejo do povo *Inỹ* pelas coisas dos não indígenas é uma questão sensível. A colonização foi conduzida no passado, a partir da tentativa constante de apagamento e desvalorização da cultura dos povos indígenas. Esse processo foi marcado, muitas vezes, pela imposição de uma perspectiva eurocêntrica hegemônica que não esteve limitada somente às esferas políticas, sociais e culturais, mais afetou profundamente seus saberes e suas formas de ser. Isso talvez tenha contribuído, entre outras coisas, com a ideia de que as coisas dos não indígenas são melhores, necessárias, diferentes e, portanto, desejáveis.

11 - Relativo ao projeto da segunda etapa do PPK, ainda não publicado. Consegui acesso com a coordenadora Profa. Manuelina Duarte.

Outra questão, é que as relações interculturais podem ter contribuído para a inviabilidade cada vez maior de um sustento autônomo pelos povos indígenas. Em relação ao povo *Inỹ* Karajá, por exemplo, no passado o sustento de uma família era uma responsabilidade masculina. No entanto, essa dinâmica tem sofrido mudanças por diversos fatores como a colaboração financeira cada vez maior por parte das mulheres a partir da comercialização das bonecas *ritxòkò* e outras produções artesanais, e o rendimento proveniente de aposentadorias. Deste modo, a comercialização das *ritxòkò* e posteriormente sua patrimonialização são acontecimentos que merecem reflexões que busquem considerar tanto os seus benefícios quanto os seus possíveis prejuízos. Afinal, a patrimonialização das bonecas *ritxòkò* *é importante para quem?*

A pesquisadora Regina Abreu (2015), por exemplo, discute, de forma seminal e introdutória, o modo como os processos de patrimonialização fazem parte de um movimento próprio do Ocidente Moderno a partir da criação de agências nacionais e internacionais e da definição de políticas públicas que constroem um cenário marcado por “disputas e com um circuito próprio de circulação de ideias, práticas, artefatos, profissionais” (ABREU, 2015, *on-line*).

Abreu (2015) defende que somente com o passar dos anos os processos de patrimonialização passaram a incluir, além das agências legitimadas no aparelho de Estado, organizações não governamentais, comunidades, patrocinadores, entre outros — o que garantiu um espaço mais plural. Mas esse processo de patrimonialização implica “mudanças de percepções, novos trânsitos e a transformação de visões de mundo numa perspectiva dialógica entre diferentes agentes” (2015, *on-line*). Ela menciona como exemplo alguns membros de povos indígenas e grupos

tradicionais que viram suas manifestações culturais milenares, ganharem novos significados a partir do contato com a sociedade envolvente.

Nesse sentido, tanto o processo colonizador, como a comercialização e a troca das bonecas *ritxòkò* pelas coisas dos *torí* (não indígenas) e, posteriormente a sua patrimonialização promoveram transformações na dinâmica social do povo *Iny Karajá* e no modo do saber-fazer as bonecas *ritxòkò*. Houve uma atenção especial à produção destes artefatos e sua circulação se intensificou. Atualmente, a sociedade envolvente pode conhecer as bonecas a partir das instituições museológicas, via *web*, adquiri-las nas aldeias, lojas de artesanatos, entre outros.

Este cenário contribuiu para que as *ritxòkò* estivessem inseridas em um contexto de produção e consumo, tornando-as atualmente uma importante fonte de renda para este povo fomentada principalmente por uma demanda turística. As ceramistas passaram a ocupar uma posição de prestígio na dinâmica social do grupo e as bonecas sofreram modificações em sua feitura com o passar dos anos.

As ceramistas passaram a confeccionar bonecas maiores a pedido das pessoas que as encomendavam. Houve alterações na matéria-prima utilizada como a introdução de tinturas químicas (LIMA FILHO, 1999 apud LEITÃO et al., 2011) e a utilização de argila comprada na cidade por algumas pessoas das aldeias (LEITÃO et al., 2011).

Diante disso, as *ritxòkò* passaram a ser divididas em duas fases ou estilos: antiga (Figura 1) e moderna (Figura 2).

FIGURA 1 — Boneca Ritxòkò na Primeira Fase



Legenda: Boneca de cerâmica do modelo antigo, com cabelo de cera de abelha. Acervo do Museu Antropológico da UFG, Goiânia-GO. Foto: Véter Quirino, 2005.

Fonte: LEITÃO et al., 2011, p. 23.

FIGURA 2 — Boneca Ritxòkò na Segunda Fase



Legenda: Boneca de cerâmica queimada, fase moderna. N° de registro: MUZA 07C.028.000. Dimensões: 27,2cm X 15,7cm X 21,9cm. Acervo do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga, Goiânia-GO.

Fonte: Fotografia feita pela autora em 2018, com permissão do museu.

A fase antiga compreende o período que parte do final do século XIX e se estende até por volta de 1940, com bonecas confeccionadas a partir de argila crua, cabelos feitos com cera de abelha e de formato triangular, sem pernas e braços definidos, e nádegas e membros inferiores volumosos e arredondados. A fase moderna transformou a boneca de argila crua em boneca de cerâmica queimada, com os membros são mais delineados. Vale ressaltar que os novos modelos de confecção das *ritxòkò* não resultaram no desaparecimento dos antigos; portanto, não se tratam de fases sucessivas (CASTRO FARIA, 1959; FENÉLON COSTA, 1978 apud LEITÃO et al., 2011), mas concomitantes.

Contudo, houve mudanças no modo de ser e nos saberes do povo *Iny* Karajá resultantes das relações interculturais. A respeito disso, o pesquisador Peter Burke (2005) defende que a cultura e dinâmicas sociais são moldadas com as gerações no decorrer de sua transmissão. Todavia, é importante considerar que as transformações das bonecas ao longo dos anos podem ter ocorrido a partir de diversos fatores, seja pela mudança de sua finalidade de uso pelas pessoas que encomendavam (objetos que eram brinquedos passam a ser decorativos, ou artefatos musealizados, por exemplo), seja como resultado de uma imposição baseada em um pensamento colonial ou, ainda, pelo diálogo entre as pessoas que encomendam a peça e a ceramista que a produziria.

O PPK se dedica a identificar esses trânsitos coloniais a partir do estudo das bonecas patrimonializadas e da formação das coleções. Podemos mencionar como exemplo algumas das bonecas *ritxòkò* pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Etnologia (MNE) em Lisboa, Portugal (Figura 3).

FIGURA 3 — Boneca Karajá (Nº. Inv.: MNE AN.531). Macauba, Tocantins, Brasil. Coleção Nacional de Etnologia em Lisboa, Portugal. Dimensões: 5,6 X 4,0 cm. Fotografia de António Rento/Arquivo Museu Nacional de Etnologia.



Fonte: Disponível em: < <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosListar.aspx?TipoPesq=2&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&Criterio=karaja>>. Acesso em: 07 Jan. 2020.

18

Na figura 3, pode-se observar uma boneca destacada por um fundo preto, representando uma figura antropomórfica (*ritxòkò*) feminina feita em barro cru — o que pode indicar que ela pertença à primeira fase. Ela possui os dois pés arredondados, cabelos com cera de abelha na cor preta e saliência cônica no topo da cabeça. A boneca está vestida com dois tecidos de estampas distintas, sendo um deles estampado de xadrez e outro com motivos florais, sobrepostos e fixados de aparência semelhante a um vestido.

Essas bonecas pertencentes ao acervo do MNE indicam os trânsitos coloniais quando estudadas, uma vez que muitas delas estão vestidas com tecidos que foram colocados de forma similar aos modos de vestir ocidentais, incluindo, em alguns casos, o uso de plástico embaixo das saias, para garantir o volume rodado (DUARTE, 2020). A partir dos aspectos visuais, é possível identificar a data de fabricação destes tecidos quando consideradas as mudanças de estilos e a tecnologia empregada na moda ao

longo dos anos (ANDRADE, 2017). Além disso, as análises desses materiais em laboratório podem ser um caminho muito eficiente para a identificação de fibras e tintas, tanto das bonecas quanto de seus vestires.

Essa coleção do MNE se torna peculiar em comparação a outras coleções encontradas nas instituições museológicas espalhadas pelo mundo que apresentam em sua maioria bonecas com pinturas e adornos corporais feitos principalmente de fibras naturais (buriti e algodão) e não de tecidos. Essa característica do uso de tecidos e plástico leva a questionamentos como: esses tecidos e plásticos foram colocados pelas ceramistas ou pelas crianças que brincavam? Esses tecidos e plásticos foram adquiridos a partir das trocas entre o povo *Inj* e os não indígenas e posteriormente incorporados na confecção das bonecas? Em que momento esses tecidos e plásticos foram inseridos e porque foram inseridos dessa forma?

Essa coleção mencionada foi formada por Victor Bandeira a partir de suas viagens ao Brasil. Essas bonecas foram expostas pela primeira vez em 1966 e posteriormente incorporadas ao acervo do Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, Portugal. O catálogo dessa exposição informa que as bonecas vestidas com tecidos e plásticos foram adquiridas dessa forma na aldeia Karajá (Arte do índio brasileiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966). Atualmente, uma tese de doutorado acerca dessa coleção está sendo desenvolvida por Henrique Gonçalves Entratice, doutorando em Antropologia pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa e Instituto Universitário de Lisboa – ISCTE e pesquisador associado ao Instituto de História Contemporânea. Henrique também integra a equipe do PPK.

A pesquisadora Rita Morais de Andrade (2017) discute como as investigações baseadas na cultura material patrimonializada

podem contribuir para a produção de uma história da indumentária brasileira. Ela defende que no caso da indumentária indígena brasileira, a oralidade, o imaginário, a materialidade e a visualidade são aspectos importantes para os estudos que abordam essa temática.

Como bem observado pela pesquisadora (2017), a indumentária indígena brasileira pode ser compreendida

[...] como o conjunto de artefatos e imagens concretos e imaginários que vestem o corpo, entre estes estão trajes e seus complementos, pinturas corporais e máscaras de diversos tipos e materiais, que sejam de tradições culturais indígenas (ANDRADE, 2017, p. 204).

Nesse sentido, não somente as vestimentas, mas também seus adornos e pinturas corporais se tornam importantes elementos no estudo de indumentária indígena. Pensar em metodologias de pesquisa que não considerem apenas os formatos escritos, mas incluam os aspectos visuais dos artefatos, imagens, desenhos, pinturas, fotografias, esculturas, cinema, teatro, oralidade, dentre outros caminhos pode se constituir como práxis decolonizadora ao considerar fontes não convencionais de pesquisa (CUSICANQUI, 2015; HABER, 2011). Devido à insuficiência de documentação nas instituições museológicas, uma pluralidade de fontes tem sido utilizada para o desenvolvimento da pesquisa no PPK, graças à presença de indígenas e de uma equipe transdisciplinar no projeto.

A princípio, quando o projeto surgiu, a equipe contava com apenas cinco integrantes não indígenas, a saber: Profa. Dra. Manuelina Duarte, Profa. Dra. Nei Clara de Lima, Profa. Dra. Rita Morais de Andrade, Profa. Dra. Ema Pires e o fotógrafo Markus Garscha. Atualmente, o PPK conta com mais de vinte e cinco pessoas envolvidas, sendo uma parte delas composta por indígenas.

Até final de 2020, os integrantes indígenas eram: Dibexia Karajá (ceramista e aluna do curso de Licenciatura em Educação Intercultural Indígena da UFG, residente em Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal/TO); Sawakaru Kawinan (jovem liderança indígena na aldeia Buridina, Aruanã/GO); Labé Inỹ (licenciado pelo Curso de Licenciatura Intercultural Indígena da UFG) e; Sinvaldo Oliveira Wahuka (licenciado pelo curso de Formação em Educação Intercultural Indígena da UFG).

Vale destacar que a grande maioria dos integrantes indígenas do PPK possuem formação concluída ou em andamento no curso de Licenciatura em Educação Intercultural Indígena da UFG — curso que teve início em 2007 e atende a diversos povos¹².

A presença de indígenas no projeto indica a importância de se promover no espaço acadêmico projetos que abrem a oportunidade de valorização de culturas originárias, de modo que se realize um método de trabalho colaborativo, com o objetivo promover o aprendizado acerca de novas concepções de mundo, neste caso, expressas através das *ritxòkò* tanto para indígenas como para não indígenas.

Afirmo isso por ter participado de uma reunião do PPK¹³ na qual uma das integrantes indígenas comentou sobre a importância das oficinas promovidas em São Félix do Araguaia/MT (realizadas a partir de outro projeto, o de salvaguarda do Museu Antropológico da UFG), o que permitiu com que ela conhecesse aspectos de sua própria cultura dos quais, infelizmente, ela não tinha conhecimento.

A ideia de um trabalho colaborativo por uma equipe formada por indígenas e não indígenas me faz refletir acerca dos termos “dentro” e “fora”, discutidos por Joanne Rapaport (2007) ao se referir a essas comunidades e à sociedade envolvente externa. Ela

12 - Apinajé, Bororo, Gavião, Guajajara, Ikpeng, Javaé, Juruna, Kalapalo, Kamaiurá, Kanela, Kanela-Araguaia, Karajá, Karajá-Xambioá, Kayabi, Krahô, Krikati, Kuikuro, Mehinako, Metuktire, Tapirapé, Tapuio, Timbira, Xakriabá, Xavante, Xerente, Waura, Yawalapiti, disponível em: <<https://intercultural.letras.ufg.br/>>. Acesso em: 30 Dez. 2020.

13 - Reunião realizada no dia 18 de dezembro de 2020 para definirmos os novos objetivos da segunda etapa do PPK.

defende que apesar da oposição dentro/fora parecer essencialista, dependendo do contexto, ambos os espaços podem estar em um caso de justaposição, ou seja, estar dentro e fora simultaneamente.

Na contemporaneidade, a luta pela ocupação dos espaços pelas populações indígenas, seja no ensino superior, junto às instituições, nos campos do saber, na política, na cultura, dentre outros, envolve uma postura de resistência, reivindicação, consciência e afirmação de suas identidades. Os indígenas estão “dentro” e “fora”, e isso leva a questionar o outro lado: em que medida os não indígenas estariam realmente “fora” ou alheios a este cenário? Nesse sentido, o trabalho colaborativo como metodologia no âmbito acadêmico se faz importante para promover simetria na participação dos integrantes em todas as etapas e decisões que envolvem a condução de pesquisas. No campo da museologia, por exemplo, questões como autorrepresentação, repatriamento e colaboração de indígenas junto aos museus têm sido discutidas como alternativas metodológicas para a decolonização nestes espaços¹⁴.

Outra característica importante dentre os integrantes do PPK é a diversidade das formações superiores, que garante uma qualidade transdisciplinar no projeto. O termo “transdisciplinar” aqui, se aproxima do proposto por Isac Iribarry (2003), que defende sua finalidade como uma busca para compreender o mundo presente, de modo que haja uma unidade plural de conhecimentos. A transdisciplinaridade da equipe do projeto contribuiu, por exemplo, para que se discutisse a viabilidade de análise em laboratório dos materiais da indumentária das bonecas patrimonializadas, tais como fibras e tintas.¹⁵ Esse objetivo vem

¹⁴ - Sobre este assunto, ver: CURY, Marília Xavier. Repatriamento e remanescentes humanos - musealia, musealidade e musealização de objetos indígenas. EM QUESTÃO, v. 26, p. 14-42, 2020, e também CURY, Marília Xavier. Circuitos museais para a visitação crítica: descolonização e protagonismo indígena. REVISTA IBEROAMERICANA DE TURISMO, v. 7, p. 87-113, 2017.

¹⁵ - A partir da participação de Gabriel de Figueiredo da Costa no PPK, mestrando em Planejamento Energético (UFRJ), começamos a vislumbrar essa possibilidade.

de uma área específica, mas soma e integra o objetivo geral do projeto.

Outros desdobramentos que acrescentaram novos objetivos e perspectivas ao PPK vieram a partir da crise mundial de saúde decorrente da pandemia de covid-19, que fez com que a equipe ficasse sensibilizada com a vulnerabilidade sofrida pelas populações indígenas nesse cenário. A ausência de políticas públicas eficientes para a contenção do vírus no Brasil contribuiu para a falta de uma estrutura que auxiliasse esses povos no enfrentamento da doença. Isto colocou em risco não somente as vidas, mas a diversidade cultural do país, tendo em vista que muitas tradições são transmitidas oralmente de pessoas mais velhas para pessoas mais jovens, e os idosos são parte do grupo de risco da doença.

Baseando-se nesse contexto, o PPK promoveu uma Ação de Saúde Indígena *Inỹ Karajá*, através de uma arrecadação de fundos (“vaquinha *on-line*”) que pudessem ser usados para a compra de máscaras, oxímetros e outros Equipamentos de Proteção Individual (EPIs). Segundo a coordenadora do projeto, Manuelina Duarte (2020, p. 181),

[e]mbora o objetivo do PPK seja a investigação das bonecas karajá enquanto bens culturais patrimonializados e musealizados, consideramos que a elaboração da ação com a finalidade de proteger a saúde do povo *Iny Karajá* estava no escopo geral do projeto, visto que o maior patrimônio são as vidas.

A logística complexa de levantamento de pessoas nas aldeias, somado às demandas, à compra dos materiais e ao envio, exigiu um comprometimento muito grande da equipe em um curto prazo de tempo. A entrega do material foi amplamente divulgada nas redes sociais, no intuito de sensibilizar mais pessoas a doar e informar as aldeias *Inỹ Karajá* acerca dos envios que estavam sendo realizados (Figura 4).

FIGURA 4 — Informativo de envio de materiais na Ação de Saúde Indígena Iny Karajá



Legenda: Material informativo sobre as entregas produzido por Henrique Entratice com identidade visual criada por Bel Lavratti.

Fonte: Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais, 2020.

Parte das máscaras de tecido foram produzidas pela Associação de Mulheres Indígenas *Sateré-Mawé* (AMISM), de Manaus. Isso contribuiu para que o recurso apoiasse outro grupo indígena. A AMISM produz tanto máscaras lisas como outras com grafismos próprios da comunidade. Porém, a partir de alguns debates entre os integrantes da equipe do PPK, optou-se pela compra de máscaras lisas sem os grafismos, em reconhecimento à diversidade e particularidades culturais de cada povo e buscando evitar possíveis desconfortos que poderiam ser causados pelo uso de peças com grafismos de outra etnia. A experiência adquirida a partir dessa ação na pandemia tem feito o PPK refletir acerca de novos objetivos que possam incluir a saúde indígena na segunda etapa do projeto, que está sendo realizada de 2021 a 2024.

Outra importante atividade que vale a pena mencionar foram as aulas da língua *inyrybè* ofertadas para a equipe da pesquisa. Essas aulas foram autofinanciadas pela coordenação do PPK e

lecionadas por Sinvaldo Oliveira Wahuka, que posteriormente passou a integrar a equipe do projeto. O interesse em aprender a língua materna do povo *Iny* Karajá demonstra a intenção de reforçar e enaltecer a cultura, a partir de um ambiente de partilha e aprendizado mútuo. Esses desdobramentos do projeto expressam a importância de estarmos sensíveis ao entorno, de modo que as pesquisas tenham um retorno social, seja para as populações indígenas, seja para a sociedade envolvente.

Considerações finais

A primeira etapa do PPK aconteceu de 2017 a 2020 e consistiu em um trabalho minucioso em relação ao levantamento e identificação quantitativos das bonecas nos museus. A segunda etapa do projeto teve início em 2021, marcada pela necessidade das análises qualitativas em relação às coleções e inclui novos objetivos a partir das experiências transdisciplinares, metodológicas, das demandas sociais do atual contexto em que vivemos e da presença de indígenas na equipe.

Conforme mencionado na introdução do presente artigo, os interesses de pesquisa são influenciados pela bagagem constituída na soma de vivências adquiridas ao longo de nossos percursos. Portanto, a partir da minha passagem como discente na disciplina mencionada anteriormente, tive a oportunidade de conhecer novas perspectivas que passaram a integrar o modo como me vejo e analiso os espaços em que ocupo como não indígena.

Apesar de o PPK não possuir a intenção de se constituir como um projeto de viés decolonial, perceber em que medida ele se aproxima dessa perspectiva foi um exercício importante para refletir criticamente acerca do modo como conduzimos nossas pesquisas e trabalhamos em equipe. Afinal, estudar as bonecas

ritxòkò patrimonializadas e os trânsitos coloniais permite que sejamos confrontados com as marcas de uma exploração colonial.

Partindo de uma perspectiva decolonial, ainda seriam necessários alguns avanços no projeto; no entanto, ele já demonstra estar cada vez mais sensível às demandas sociais do povo *Inỹ* Karajá e ter flexibilidade para se deixar moldar em direção a novos caminhos de pesquisa que resultem em desdobramentos que vão para além dos objetivos previamente definidos e, por que não, incorporem novos.

Pensar criativamente em metodologias de trabalho mais colaborativas, incluindo os conhecimentos específicos de cada formação em direção a uma unidade plural, deve promover a desconstrução do formato tradicional de pesquisas etnográficas que muitas vezes ainda veem as comunidades apenas como um espaço para coleta de dados e informações.

Os pesquisadores Alexander Ortiz Ocaña e María Isabel Arias López (2018) defendem a urgência de decolonizar o campo das ciências sociais considerando novos tipos de conhecimentos e ciências objetivando criar outras formas de pensar, sentir e existir, já que quase sempre nas ciências sociais “o investigador configura os conhecimentos à margem dos investigados e eles não participam do processo investigativo nem dos resultados nem da escrita científica” (OCAÑA, ARIAS LOPEZ, 2019, p. 152, tradução nossa).¹⁶ Os integrantes do PPK têm sido incentivados a produzir em conjunto, sejam artigos ou outras produções, de modo a gerar conhecimentos plurais e incentivar mais indígenas a participar do projeto.

O processo de incluir novas concepções de mundo, até então consideradas subalternas, nos confronta até mesmo acerca da noção que temos dos conceitos e epistemes que estão aliadas,

16 - [...] el investigador configura los conocimientos al margen de los investigados, y estos no participan del proceso investigativo, ni de los resultados, ni de la escritura científica (OCAÑA; ARIAS LOPES, 2019, p. 152).

na maioria das vezes, a uma perspectiva ocidental moderna. É necessário “pôr no centro vozes e experiências, não só como meras fontes, mas enquanto constitutivas de sujeitos des- e anticoloniais” (BOZZANO, 2018, p.5).

Agradecimentos

Agradeço as leituras atentas feitas pelo Professor Elias Nazareno e pela Professora Manuelina M. Cândido Duarte, quando este artigo ainda estava sendo escrito para a disciplina mencionada e por estimularem a publicação dele. Agradeço as contribuições de suma importância que foram feitas pelos pareceristas que avaliaram este artigo no processo de submissão e, por fim, pela cuidadosa revisão de texto feita pela Olga Nunes Aguiar.

Referências

ABREU, Regina. **Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil**. In: Memória e novos patrimônios. Open Edition Press, 2015. Disponível em: <https://books.openedition.org/oep/868>. Acesso em: 27 dez. 2020.

ANDRADE, Rita Morais de. Vestires indígenas em bonecas karajá: argumentos para uma história da indumentária no Brasil. **Revista História: questões & debates**, Paraná, nº 2, v. 65, p. 197- 222, 2017.

ARTE do índio brasileiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal; Centro Gráfico, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 15 jul. 2021.

BRASIL. IBGE. **Os indígenas no Censo Demográfico 2010: primeiras considerações com base no quesito cor ou raça**. Dis-

ponível em: https://indigenas.ibge.gov.br/images/indigenas/estudos/indigena_censo2010.pdf. Acesso em: 30 nov. 2020.

BRASIL. IBGE. **Censo 2010**: população indígena é de 896,9 mil, tem 305 etnias e fala 274 idiomas. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?busca=1&id=3&idnoticia=2194&t=censo-2010-populacao-indigena-896-9-mil-tem-305-etnias-fala-274&view=noticia>. Acesso em: 12 fev. 2019.

BRASIL. FUNAI. **Quem são**. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao?start=1#>. Acesso em: 30 nov. 2020.

BOZZANO, Caroline Betemps. Feminismos transacionais descoloniais: algumas questões em torno da colonialidade dos feminismos. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, 2018.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CURY, Marília Xavier. Repatriamento e remanescentes humanos - musealia, musealidade e musealização de objetos indígenas. Em questão, Rio Grande do Sul, v. 26, p. 14-42, 2020.

CURY, Marília Xavier. Circuitos museais para a visitação crítica: descoloniza o e protagonismo indígena. **Revista Iberoamericana da Turismo**, Alagoas (Brasil) e Girona (Espanha), v. 7, p. 87-113, 2017.

CUSICANQUI, Silvia R. **Sociologia de las imágenes**. Miradas ch'ixi desde la historia andina. 1. ed. Ciudad de Aut noma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; ANDRADE, Rafael Santana Gonçalves de. **Projeto de pesquisa Presença Karajá**: cultura material, tramas e trânsitos coloniais (Etapa 2 - 2021-2024). UFG. Goiânia. 2020.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; LIMA, Nei Clara de. **Relatório Projeto Presença Karajá**: cultura material, tramas e

trânsitos coloniais Etapa 1 (2017-2020). Disponível em: <https://orbi.uliege.be/handle/2268/256194>. Acesso em: 2 jan. 2021.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. O Estudo da Indumentária nos Museus do Brasil: Potencialidades e Desafios. In: ANDRADE, Rita Morais de; DI CALAÇA, Indyanelle Marçal Garcia; CABRAL, Alliny Maia Siqueira de Carvalho (Orgs.). **O vestuário como assunto**: perspectivas de pesquisa a partir de artefatos e imagens. 13 ed. Goiânia: Desenrêdos UFG, 2020.

FACEBOOK. **Presença Karajá**: cultura material, tramas e trânsitos coloniais. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Presenca-Karaja>>. Acesso em: 1 dez. 2020.

GONZAGA, Alvaro de Azevedo. Decolonialismo indígena. São Paulo: Matrioska Editora, 2021. Leituras críticas importam, Alvaro de Azevedo Gonzaga (Coord.), 2021, 169 p.

HABER, Alejandro. Nometodologia Payanesa: Notas de metodologia indisciplinada. **Revista Chilena de Antropologia**. Chile, Vol. 23, 2011.

IRIBARRY, Isac Nikos. Aproximações sobre a Transdisciplinaridade: Algumas Linhas Históricas, Fundamentos e Princípios Aplicados ao Trabalho de Equipe. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, v. 16, n. 3, p. 483-490, 2003.

KOPENAWA, Davi, ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. Palavras de um Xamã Yanomani. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

Lei Federal nº N° 11.645, de 10 março de 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm. Acesso em: 02 fev. 2020.

LEITÃO, Rosani Moreira; LIMA, Nei Clara de. LIMA FILHO, Manuel Ferreira e SILVA, Telma Camargo. **Bonecas Karajá**: arte, memória e identidade indígena no Araguaia - Dossiê descritivo do modo de fazer *ritxoko*. UFG/IPHAN/FAPEG. Goiânia. Fevereiro de 2011.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; SILVA, Telma Camargo da. A arte de saber fazer grafismo nas bonecas Karajá. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 18, n. 38, p. 45-74, jul./dez. 2012.

MARTINS, Morgana Fernandes; COSTA, Carla Aparecida Da. A inclusão das culturas afrobrasileira e africana nas grades curriculares dos cursos de Moda e Indumentária. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 089-102, 2019.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Revista Epistemologias do Sul**, Paraná: Foz do Iguaçu, v. 1, p. 12-32, 2017.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais - ANPOCS, v. 32, n. 94, p. 1-18, junho 2017.

MÜLLER, T. M. P.; FERREIRA, P. A. B. A decolonialidade como emergência epistemológica para o ensino de história. **Arquivos Analíticos de Políticas Educativas**, Porto (Portugal), v. 26, n. 89. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/326559033_A_decolonialidade_como_emergencia_epistemologica_para_o_ensino_de_historia. Acesso em: 05 ago. 2020.

MUSEU ANTROPOLÓGICO. **Vídeo documentário Ritxoko**. Outubro 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pP4urvVL97Q>. Acesso em: 20 jul. 2022.

NUNES, Eduardo Soares. **Transformações Karajá: os “antigos” e o pessoal de “hoje” no mundo dos brancos**, 2016, 609 f. Tese (Doutorado em Antropologia) — Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, 2016.

OCAÑA, Ortiz; ARIAS LOPÉZ, María Isabel. **Hacer decolonial: desobedecer a la metodología de investigación**. Santo Tomás. 2018. p. 149-168.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Abya Yala. In: **IELA: Instituto de Estudos Latinos Americanos**, 2009. Disponível em: <https://iela.ufsc.br/povos-origin%C3%A1rios/abya-yala>. Acesso em: 22 dez. 2020.

POVOS indígenas no Brasil. **Karajá: nome**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Karaj%C3%A1#:~:tex->

t=%C3%89%20um%20nome%20tupi%20que,1908%2C%20consa-
gra%20a%20grafia%20Karaj%C3%A1. Acesso em: 24 dez. 2020.

RAPPAPORT, Joanne. MÁS allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración. **Revista Colombiana de Antropología**, v. 43, p. 197-229, enero-diciembre 2007.

SANTOS, Vívian Matias dos. NOTAS DESOBEDIENTES: DECOLONIALIDADE E A CONTRIBUIÇÃO PARA A CRÍTICA FEMINISTA À CIÊNCIA. **Psicol. Soc.**, Belo Horizonte, v. 30, 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822018000100242&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 23 dez. 2020.

SORIA, Sofía. Crítica, política y pedagogía decolonial: una lectura a contrapelo. **Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas**. Mendoza (Argentina). v. 19, 2017.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS. **Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena**. Disponível em: <https://intercultural.lettras.ufg.br/>. Acesso em: 30 dez. 2020.

WALSH, Catherine. **Práticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Ediciones Abyla Yala, Serie Pensamiento decolonial, 2017. Tomo II.

Um corpo, muitas cabeças: cosmologia e diálogos sobre as *ritxoko* cabeça-muita do Museu do Índio do Rio de Janeiro

One body, many heads: cosmology and dialogue on *ritxoko* cabeça-muita from Museu do Índio of Rio de Janeiro

Luciana de Castro Mendonça

Universidade Federal de Goiás, Goiás, Brasil

luciana.castro.mendonca@gmail.com

Gabriel de Figueiredo da Costa

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Brasil.

gabriel.de.figueiredo@gmail.com

Labé Kàlàriki Idjawaru Karajá

Universidade Federal de Goiás, Goiás, Brasil

labelny3@gmail.com

Resumo: As bonecas *ritxoko* são instrumentos de preservação e propagação da cultura do povo *Iny* Karajá, e apresentam significados e significantes diversos para além da rotina e hábitos do povo falante do *Inyrybè*. Assim, a cosmologia e suas histórias sobrenaturais encontram espaço importante nas temáticas modeladas pelas ceramistas. A partir do Projeto de Pesquisa Presença Karajá, tem sido possível mapear, de forma digital, as bonecas do Museu do Índio do Rio de Janeiro, com peculiar e extenso acervo datado a partir do século XX. Sendo assim, o intuito deste trabalho é tecer diálogos entre as descrições do museu imputadas nos exemplares de bonecas "cabeça-muita" do acervo com os possíveis significados atribuídos a elas pelo próprio povo *Iny*. O viés decolonial presente no

Projeto estimula e impulsiona tal desejo pela expansão dos diálogos entre o povo *Iny* Karajá, a comunidade museológica e as bibliografias acerca das *ritxoko*.

Palavras-chave: *Ritxoko*. Projeto Presença Karajá - *Iny* Karajá - Cosmologia. Museus.

Abstract: *Ritxoko* dolls are instruments for the preservation and propagation of the culture of the *Iny* Karajá people, and they have different meanings and characteristics beyond the routine and habits of the *Inyrybè*-speaking people. Thus, cosmology and supernatural stories find an important space amongst the themes modeled by the ceramists. Based on the "Presença Karajá" Research Project, it has been possible to digitally map the dolls of Museu do Índio in Rio de Janeiro, with a peculiar and extensive collection dating from the 20th century. Therefore, the purpose of this work is to weave dialogues between the descriptions imputed by the museum in the "much-headed" dolls in the collection in comparison with the possible meanings attributed to them by the *Iny* people themselves. The decolonial bias present in the Project stimulates and drives this desire for the expansion of dialogues between the *Iny* Karajá people, the museological community and the bibliographies about *ritxoko* dolls.

Key words: *Ritxoko*. Karajá Presence Project - *Iny* Karajá - Cosmology. Museums.

Recebido em março de 2022.

Aceito em setembro de 2022.

Do museu às margens do rio

Este artigo pretende costurar, ainda que de forma inicial, diálogos entre as descrições dos exemplares de *ritxoko* que representam seres cosmológicos Karajá disponíveis no acervo do Museu do Índio do Rio de Janeiro¹ com os possíveis significados atribuídos a elas pelo próprio povo *Iny*. Como recorte de estudo, colocamos sob a luz de nossas lentes, especificamente, duas *ritxoko* que representam tartarugas de muitas cabeças, *Òtuni rati sõe-sõe*, como é dito em *Inyribè*.

A pesquisa faz parte do Projeto Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais, iniciado em 2017, e que felizmente, segue para sua segunda etapa, conforme pontuado por Duarte Cândido e Rocha (2021, p. 296):

Nesta primeira etapa foram particularmente desenvolvidos a ampliação da cartografia de instituições que possuem as *ritxoko* e o contato com algumas delas para um trabalho mais sistemático de documentação destes acervos, com a criação de um Instrumento Comum de Coleta dos Dados da Pesquisa (IC), que permite uniformizar e futuramente comparar os dados registrados de maneira muito variada de uma instituição a outra. Consideramos necessário mais tempo para estudos aprofundados sobre os trânsitos coloniais envolvidos na formação das coleções, razão pela qual optamos por ampliar o projeto para a etapa 2 (2021-2024).

1 - O acervo digitalizado do Museu do Índio do Rio de Janeiro está disponível em <https://museudoindio.tainacan.org/>, o que nos permitiu remotamente conhecer as *ritxoko* pertencentes à instituição. Para nosso mapeamento, utilizamos os seguintes filtros de busca dentro do site: categoria: cerâmica < povo: karajá < document type: imagem/JPEG, totalizando 968 itens encontrados. Entretanto, excluindo aqueles referentes ao uso doméstico (potes, panelas) e figuras representativas de animais, que não entram em nosso escopo de pesquisa, temos 861 *ritxoko* disponibilizadas. Importante ressaltar, a nível de informação, que não foi possível mapear e catalogar todas as *ritxoko* disponibilizadas, visto que 514 itens possuem apenas imagens em baixíssima resolução, o que nos impediu de analisar com qualidade os descritores das peças, suas características e detalhes. Também são apontados 269 itens dentro da categoria cerâmica do povo Karajá que não possuem imagens.

2 - Língua falada pelo povo *Iny* Karajá.

O Projeto Presença Karajá possui forte característica interdisciplinar desde o início de sua trajetória, o que proporciona uma gama de trocas diversificadas entres profissionais de variadas áreas de atuação, em uma soma de olhares distintos e plurais.

Todavia, o que enriquece fortemente a pesquisa, ao nosso ver, é a presença Karajá em si, por meio da atuação dos pesquisadores(as)/ integrantes *Iny* no projeto, desde suas participações nos grupos de estudos até a análise dos acervos mapeados, como é o caso deste artigo, que resulta da colaboração valiosa de *Labé Kàlàriki Idjawanu Karajá*³ sobre as *ritxoko* "cabeça-muita".

O agenciamento estimulado pelas possibilidades de retorno ao menos digital destes acervos ao povo *Iny* Karajá é algo que terá mais destaque na etapa 2 (2021-2024) do Projeto Presença Karajá, malgrado as dificuldades práticas de um projeto sem financiamento. Para tal, estamos em diálogo com a produção do conhecimento no campo da Museologia Social e do que ela bebe nas teorias decoloniais (MORAES WICHERS, 2019), além de contar em nossa equipe com pesquisadores *Iny* Karajá.

O episódio supracitado reforça a importância do projeto e de seu trabalho de mapeamento, registro e difusão das coleções de *ritxoko* musealizadas desde pelo menos o final do século XIX, como estratégia também de facilitar o acesso dos e das indígenas a estas importantes referências culturais, o que será intensificado na próxima etapa do projeto. (DUARTE CÂNDIDO; ROCHA; 2021, p. 301)

3 - Labé Kàlàriki Idjawanu Karajá é Graduado em Abi - Educação Intercultural pela UFG, 2019, pesquisador e também integrante do Projeto Presença Karajá.

Trabalhar lado a lado dos e das protagonistas da narrativa Karajá impulsiona a expansão do olhar, por vezes tão viciado e ainda em processo de decolonização dos pesquisadores *tori* (não indígenas, em *Inyrybè*).

[...] o decolonial abre um novo modo de pensar que se desvincula das cronologias construídas pelas novas epistemes ou paradigmas (moderno, pós-moderno, altermoderno, ciência newtoniana, teoria quântica, teoria da relatividade etc.). Não é que as epistemes e os paradigmas estejam alheios ao pensamento decolonial. Não poderiam sê-lo; mas deixaram de ser a referência da legitimidade epistêmica. (MIGNOLO, 2017 apud CALAÇA; ANDRADE, 2021, p. 279).

5

Nota-se, assim, que o viés decolonial do projeto se dilata conforme os pesquisadores(as) Karajá adentram os acervos, fisicamente ou virtualmente, sendo este último o formato que mais vem sendo utilizado na pesquisa. A cada olhar *Iny* impresso em uma *ritxoko*, se abrem variadas possibilidades diante dos nossos olhos de *tori*, somos sacados de uma visão delimitada, e jogados em uma torrente de descobertas e perspectivas.

Eles vieram do fundo do rio

O mito de origem do povo *Iny* jorra do fundo do grande rio, o *Berohoky*. Segundo Nunes (2016, p. 30):

A limitação dos registros historiográficos e arqueológicos, porém, contrasta com a riqueza das narrativas *Iny*, que elaboram em

minúcias o tema do surgimento da humanidade e da ocupação da calha do Araguaia. As etnografias karajá apontam para uma única narrativa como o “mito de origem da humanidade”, aquela que conta como os *Iny* que habitavam o *Berhatxi*, o mundo subaquático, patamar inferior do cosmos, descobriram uma passagem para o mundo de fora e saíram para viver às margens do Araguaia. (NUNES, 2016, p. 30).

Isto mostra que o rio Araguaia passa e perpassa por toda a história Karajá, e segundo Cavalcanti-Schiel (2005, p. 2-3) ele é “(...) o principal eixo referencial para a vida dos Karajá. É dele que tira o sustento esse povo indígena ribeirinho e é ele que está presente nas mais importantes elaborações cosmológicas”.

Assim, a existência *Iny* brota debaixo das águas desse rio, mas também acontece às margens dele. "Referindo-se aos diversos planos cosmológicos, muitas vezes os Karajá se auto-designam como *ityamahãdu* (“o pessoal do meio/metade”), referindo-se à sua posição mediana entre o plano das profundezas e os três planos celestes." (TORAL, 1992, p. 146).

Como se nota, não é possível nos referir ao povo *Iny* Karajá sem salientarmos a existência do rio Araguaia. Não apenas como fonte de alimento, pois é dele que os Karajá ao longo de sua existência retiravam e retiram seus alimentos, como peixes e tartarugas, por exemplo, mas também como provedor do barro utilizado na produção das *ritxoko* (LIMA; et al, 2011).

Quando se esculpe este barro que é parte da própria essência *Iny*, se revelaria então o imaterial no material de uma forma ainda mais intrínseca? Não só na reprodução dos afazeres diários, rituais e de sua organização social, o barro moldado pelas mãos dessas mulheres parece expor o que a oralidade narra.

As *ritxoko* se revelam também como autênticos veículos de acesso às representações do imaginário Karajá, quando retratam personagens míticos e seres sobrenaturais, além das próprias cenas das histórias e mitos de sua tradição oral. Neste sentido são a materialização dos conteúdos imateriais da cultura Karajá. (CHANG, 2010, p. 185)

Memória e existência na ponta dos dedos

Ao se modelar o barro com as pontas dos dedos, cria-se história ou desenha-se a memória? Seria esse fazer *ritxoko* um deslumbre tátil do que a mulher *Iny* imagina e interpreta sobre a sua sociedade e cultura, as esculpando em formas para que se possa ver com os olhos e se tocar com as mãos? *Mahuederu*, ceramista-mestre Karajá, esculpe o barro, mas também talha por meio das palavras, não nos deixando esquecer de que "tudo é história!" (CHANG, 2010), e de que a história contada pelas *ritxoko* é ouro⁴.

Falar sobre a cultura *Iny* Karajá é percorrer um rio de resistência ao longo de séculos. Este povo que veio do fundo do Rio⁵ navega por águas banhadas em uma cultura forjada e preservada, em especial, através da oralidade:

Mesmo que não esteja registrado através da escrita, está sempre guardado na memória dos anciãos e passando às novas gerações para que não caia no esquecimento. A memória continua viva. Neste sentido, o povo *Iny* valoriza muito as histórias antigas que vem da sabedoria dos velhos, que nos ensinam o mérito da sua importância na nossa vida, as quais precisam sempre ser

4 - Ao se referir ao potencial econômico da produção e venda das ritxoko, a ceramista-mestre Mahuederu exclama que "ritxoko é ouro!" (DUARTE CÂNDIDO; LIMA, 2017)

5 - "Em relação à origem do meu povo, foi que abordei a história do nosso antepassado, onde os o Iny eram do fundo rio Araguaia. Essa informação não foi coletada pelo livro, mas sim pelos anciãos e pela nossa biblioteca viva. Isso também para alertar a juventude, enquanto os mais velhos ainda estão vivos, para buscar informação, conhecer a forma de valorizar os nossos costumes." (KARAJÁ, 2015, p. 79).

contadas para sempre serem lembradas. (KARAJÁ, 2015, p. 17)

Assim, as *ritxoko* e o próprio ato de fazê-las acaba por ativar formas de persistência cultural do povo karajá. "Ao reproduzir os padrões de fabricação que lhe foram repassados pela tradição, as ceramistas contribuem para a afirmação de sua identidade karajá, além de contribuir para a reprodução do mundo simbólico, além do mundo material" (ROSA, 2020, p. 139).

As histórias, memórias e a própria cultura *Iny* contada por palavras alcançam uma voz visual através das ceramistas Karajá e suas *ritxoko* (CHANG, 2010). Elas "falam visualmente e afirmativamente sobre suas vidas e cultura, tanto para a sua própria gente, os *Iny*, como para o mundo tori" (CHANG, 2010, p. 187).

Ainda nas palavras de Chang (2010, p. 185):

As *ritxoko* podem ser consideradas como auto-retratos étnicos, uma vez que retratam apenas a gente *Iny* e informam sobre a imagem que o *Iny* tem de sua própria pessoa, de sua própria identidade. Através das *ritxoko*, as ceramistas contam a história do povo Karajá, as atividades da vida cotidiana, e os momentos importantes na vida social Karajá, como nascimento, namoro, morte, ritos, entre muitos outros aspectos.

FIGURA 1 — Detalhe do rosto de *Ritxoko* representando uma jovem mulher *Iny* com komarura, marca característica do povo *Iny* Karajá e pintura corporal vermelha.



Fonte: Museu do Índio do Rio de Janeiro, disponível em: <https://museudoindio.tainacan.org/>

Outra face que abrilhanta e destaca a importância da produção das *ritxoko* é a angariação de recursos financeiros gerados para as aldeias Karajá, em especial, após sua patrimonialização, que completa 10 anos em 2022 (LIMA; *et al*, 2012). Este traço marca a participação ativa deste ofício nas relações estabelecidas para além da sociedade Karajá, as relações com os *tori*.

As relações amistosas entre o governo e os Karajá tiveram grande visibilidade, assumindo a *ritxo(k)o* o papel de emblema da cultura. Além disso, tornaram-se artigo popular entre os turistas que visitavam a região do Araguaia (Chiara 1970). Os estudos da época atribuem a essa efervescência política e econômica uma mudança na forma de fazer *ritxo(k)o* que buscava impulsionar as vendas e agradar o público *tori* (Simões 1992; Faria 1959; Costa 1968; Chiara 1970). Chang (2010) ressalta que as relações com os brancos podem ser de amizade ou comerciais. Defendo ainda um terceiro tipo de relação, que se estabelece com pesquisadores. Também mediada pelas *ritxo(k)o*, o que se estabelece não é apenas a obtenção de dinheiro, mas outros tipos de parceria, como a que culminou com o processo de patrimonialização. (FARIAS, 2021, p. 774).

No entanto, Karajá (2015) alerta para a importância de se manter vivas as formas de ser e existir *Iny*, apesar das relações que foram e seguem sendo construídas com a sociedade envolvente.

A longa história do contato com a sociedade não indígena, jamais impediu de manter os costumes tradicionais do povo *Iny*, como: a língua, os rituais (Hetohokỹ, Aruanã), artesanatos (cerâmica-*Ritxoko* que é patrimônio nacional). Apesar de que ao longo desta trajetória, duas aldeias deixaram de falar sua língua materna, devido a influência da língua portuguesa no meio desse

povo, principalmente o *Iny* (Karajá) do norte e do sul. Por isso, é muito importante buscar nossa forma tradicional de viver, para preservar e ao mesmo tempo para valorizar a tradição herdada de nossos ancestrais. (KARAJÁ, 2015, p. 24).

Pode ser considerado assim que:

Através da modelagem do barro e da confecção das figuras de cerâmica, as mulheres karajá fabricam bonecas para serem brinquedos de meninas e lhes imprimem aspectos da vida cotidiana, ritual e sobrenatural, tornando-as importantes instrumentos nos processos educativos e de socialização, transmitindo também conhecimentos ancestrais e características identitárias daquele povo. Dessa forma, as *ritxoko* recobrem o contexto da produção e reprodução da vida cultural karajá e ganham centralidade expressiva no contexto das comunidades que as produz. (LIMA; LEITÃO, 2019, p. 230)

Com a ação do fazer *ritxoko* se inicia um denso itinerário de transmissão de saberes Karajá. As ceramistas, sentadas em suas esteiras durante o processo de modelagem do barro, têm ao seu redor as crianças, em especial as meninas, visto que é um ofício realizado somente pelas mulheres.

Entre observar o fazer e ouvir os diálogos das ceramistas, as meninas entram em contato de forma lúdica e densa com sua cosmologia, com as características da cultura *Iny*, com a língua *Inyribè* e com as representações dos diferentes papéis existentes em sua sociedade. Logo, são estimuladas a dar continuidade a este ofício, que por sua vez, colabora diretamente com a resistência cultural Karajá diante das, cada vez mais intensas, relações com o universo não indígena. (DUARTE CÂNDIDO, KARAJÁ, MENDONÇA, 2021, no prelo).

Memória e existência na ponta dos dedos

Em tempos em que muito se faz à distância e virtualmente, foi-nos possível pesquisar e nos debruçar sobre o acervo de *ritxoko* do Museu do Índio do Rio de Janeiro, disponível online. Esta instituição conta com coleções etnográficas de povos indígenas no Brasil, obtidas através de doações e/ou compras a partir de 1947 e podem ser visualizadas por meio do site da instituição⁶.

No que diz respeito à cerâmica Karajá, encontramos um intervalo da data de entrada das peças a partir do ano de 1950 até 2016. Com um número composto por quase mil exemplares de *ritxoko* e também um considerável intervalo de anos de produção e entrada dos itens no museu, nota-se extensa diversidade e variedade nas *ritxoko* presentes nesse rico acervo.

Ao percorrer página por página, nos deparamos então com algumas *ritxoko* com mais de uma cabeça. Logo, nos demos conta de que os descritivos colocados na catalogação do museu soavam genéricos e pouco conclusivos sobre a representação daquelas esculturas de cerâmica, denominadas na documentação como "figuras fantásticas".

Atentos ao fato de que mitologia e história no universo Karajá não se configuram, necessariamente, opostos, antes como possíveis extensões entre si, o anseio por aprofundar o conhecimento sobre as *ritxoko* cosmológicas foi necessário e sinérgico para a nossa pesquisa.

Assim, a morte ou ida para a aldeia do fundo das águas tem um sentido de "volta" ao lugar de origem, dos tempos míticos, de onde saíram os primeiros Karajá, de modo que o futuro (a existência após a morte) é realmente uma volta ao passado.

⁶ - Dados obtidos na página *online* da instituição através do link <https://museudoindio.tainacan.org/>, onde se pode verificar outras informações sobre a constituição do acervo etnográfico do museu.

O que demonstra que os Karajá em geral não fazem distinção valorativa entre mito e história. Ou seja, os mitos não têm uma conotação de falsidade em oposição à história. E, como já ressaltado anteriormente, mito é história. (LIMA, 2014, p. 26).

Como parte da metodologia da pesquisa já citada nesse artigo, as *ritxoko* mapeadas são inseridas no Instrumento Comum de Coleta de Dados, considerando as informações⁷ fornecidas pelas instituições as quais são pertencentes. Todavia, no campo referente à descrição, trabalhamos em cima de uma expansão dos descritores oferecidos, para poder nos aproximar ao máximo dos significados *Iny* ali imputados no barro modelado.

Decidimos realizar contatos com algumas ceramistas Karajá, intermediados pelo pesquisador Labé Kàlàriki, para ouvir por parte do povo Karajá e de suas ceramistas o que essas *ritxoko* poderiam representar. Já tínhamos em mente e em mãos a narrativa feita por *Mahuederu*, ceramista de Santa Isabel do Morro, localizada na Ilha do Bananal, no Estado do Tocantins, sobre tais *ritxoko* de muitas cabeças, depoimento gentilmente cedido por Nei Clara de Lima⁸ transcrito abaixo:

Antigamente, os homens iam atrás de tartarugas para o seu alimento, mas havia uma que tinha várias cabeças, uma fera que morava no fundo do rio... E esse bicho matou os maridos karajá... Então elas fizeram a imagem da cabeça assim, fizeram uma boneca em cerâmica desse jeito assim... Essa é uma história dos antigos...

7 - Campos de catalogação presentes nas peças disponíveis no Museu do Índio do Rio de Janeiro: número do item, Categoria (Divisão que aparece na home do acervo); Nome do item de acordo com o dicionário; Nome étnico do item; Modo de aquisição; Data de confecção do item; Descrição; Dimensões; Função; Técnica de confecção; Descritor temático; Número de peças; Responsável pela guarda; Instituição detentora; Povo; Auto identificação; Língua; Estado de origem; País de origem; Referência bibliográfica; Disponibilidade do objeto; Estado de conservação; Nome do povo usado no cadastro do item; Data padronizada; Sem imagem principal.

8 - Profa. Dra. Nei Clara de Lima é antropóloga, professora aposentada da FCS/UFG e ex-Diretora do Museu Antropológico da UFG. É integrante do Projeto Presença Karajá desde o seu início, com papel fundamental na Vice-Coordenação do mesmo de 2017 a 2020.

Essa boneca de muitas cabeças é a tartaruga, o bicho que morava no fundo do rio, e matou os maridos das mulheres karajá... E elas representam assim... E hoje a gente faz assim para mostrar pra todas as crianças, moças, rapazes, para que eles tenham o conhecimento da história... É isso.

FIGURAS 02 E 03: *Ritxoko* “cabeça-muita”, registrada na documentação do acervo do Museu do Índio do Rio de Janeiro pelo número 7212.



Fonte: Museu do Índio do Rio de Janeiro, disponível em: <https://museudoindio.tainacan.org/>

Durante nossos diálogos sobre as figuras de muitas cabeças representadas nas *ritxoko*, Labé Kàlàriki reiterou que:

Sim, bonecas *ritxoko* mostram a realidade de vida cotidiana vivida pelos *Iny*, além de representatividade da figura cosmológica. Como por exemplo: as bonecas com várias cabeças, que representa um elemento mítica “òtunirati sõe-sõe” que significa “tartaruga com várias cabeças”. Conta-se que tartaruga com várias cabeças, morava no Rio, e que os *Iny* iam pescar e não voltava mais, depois descobriram que a tartaruga matava os *Iny*. E para lembrar esse ser mitológico ganhou a forma de *ritxoko* em forma de barro.

De “figuras fantásticas”, conforme catalogadas pelo Museu do Índio do Rio de Janeiro, àquelas *ritxoko*⁹ quando revisitadas por olhares *Iny*, germinou um diálogo entre o material ali documentado pela instituição com o imaterial gravado naquelas cerâmicas queimadas. Como um brinde ao encontro entre a história e mitologia Karajá, o depoimento de *Myixa* Karajá¹⁰, filha de *Mahuederu*, também ceramista e residente na Ilha do Bananal, no Estado do Tocantins, nos detalha, ainda mais, informações sobre as *ritxoko* cabeça-muita:

Esta *ritxoko* de três, de cinco, de seis cabeças representam um só na mitologia... Antigamente quando os *Iny* iam pescar em algum lugar, tipo na praia, no lago, eles não voltavam. E depois de muito tempo descobriram que os *Iny* estavam morrendo por um ser sobrenatural, a tartaruga e esta tartaruga tinha várias cabeças, cinco, seis cabeças... E estas tartarugas matavam os *Iny*...

E com o tempo tentaram capturar esta tartaruga e não conseguiram, né, porque devido... pra nós um ser sobrenatural se chama *aõni*, *aõni* é um ser sobrenatural...então, ele era *aõni* e os *Iny* tinham medo dele, medo de ir pescar e eles tiveram que mudar a rota da pescaria e não passar no lugar onde eles estavam ficando e pegando os *Iny*.

E para representar este ser mítico, né... os *Iny*, as mulheres fizeram esta simbologia através da *ritxoko* ... eles não quiseram desenhar a tartaruga.... a tartaruga mesmo, com várias cabeças. Elas não conseguiram fazer, mas também não acharam bom assim de fazer... aí acharam, fizeram de forma humana... de forma humana e com várias cabeças. Acharam melhor fazer isso.

9 - As duas *ritxoko* aqui analisadas estão registradas no acervo digitalizado do Museu do Índio do Rio de Janeiro pelos números 7212 e 7215, respectivamente, disponíveis em: <https://museudoindio.tainacan.org/>.

10 - O depoimento de *Myixa* Karajá foi coletado in loco por Labé Kàlàriki em janeiro de 2021.

Então, ela representa uma história, uma mitologia dos que estavam matando os *Iny*, esta tartaruga de várias cabeças... este é o significado desta boneca *ritxoko* com várias cabeças.

FIGURAS 04 E 05: Ritxoko “cabeça-muita”, registrada na documentação do acervo do Museu do Índio do Rio de Janeiro pelo número 7215.



Fonte: Museu do Índio do Rio de Janeiro, disponível em: <https://museudoindio.tainacan.org/>

O depoimento de Myixa transita entre questões intrínsecas aos Karajá, como a sua forte característica de povo pescador, apresenta um traço de sua cosmologia manifesta através dos animais, salienta o hábito de se consumir a carne de tartaruga e outros temas. Os diálogos ocasionados pela revisitação do povo *Iny* às *ritxoko* que se encontram em diversos acervos pelo Brasil e mundo, em especial, àquelas peças datadas de séculos passados, colaboram para que a história desse povo perpetue e seja contada pelos verdadeiros protagonistas, os *Iny* Karajá.

A oportunidade de gerar conversas e trocas entre as instituições museológicas que possuem acervos Karajá com os seus próprios protagonistas, os *Iny*, é uma caminhada almejada pelo Projeto

Presença Karajá, especialmente, em sua próxima etapa.

Assim, contamos contribuir para a proteção e promoção de coleções musealizadas de bonecas karajá, como forma de valorizar a diversidade cultural e especialmente as comunidades detentoras deste rico patrimônio imaterial, retrazando trajetórias de patrimonialização de bens imateriais e da musealização da cultura material a eles associada, por vezes em rotas de afastamento ou de colisão, em um sentido de aproximação e mútua colaboração. (DUARTE CÂNDIDO; ROCHA, 2021 p. 302).

E ainda,

Por meio dos artefatos já musealizados, podemos contribuir para a valorização dos saberes, práticas e expressões do povo *Iny*, em cuja população resistem as ceramistas detentoras dos saberes que envolvem a produção, da coleta do barro à modelagem, queima e pintura (WHAN, 2010; FARIAS, 2014, entre outros) e até mesmo a comercialização das *ritxoko*. (DUARTE CÂNDIDO; ROCHA, 2021, p. 297).

Considerações e continuações

Esta pequena trilha construída até aqui tem gerado entre nós reflexões densas a serem trabalhadas, e a linha decolonial do Projeto Presença Karajá nos impulsiona a avançar, em águas nem sempre tranquilas, nesta navegação pela cultura e história do povo Karajá.

Com as experiências degustadas neste diálogo inicial com os *Iny* sobre as *ritxoko* 7212 e 7215 do Museu do Índio do Rio de Janeiro, e considerando a comparação destas narrativas Karajá com as próprias descrições realizadas pelo museu, percebemos que há de integrar-se, cada vez mais, a presença deste povo nas instituições museológicas e/ou locais que detenham, por quaisquer que sejam as razões, patrimônios referentes à cultura *Iny*.

Duarte Cândido e Lima (2012, p. 10) colocam de forma elegante que “Hoje, é importante que o museu se coloque numa posição de abertura para que a construção de conteúdos e a produção de sentidos sejam propostas pelas comunidades e não somente de dentro para fora.”

Leite (2012, p. 54), pontua que “Com as propostas da sociomuseologia, os objetos, os espaços e os tempos museológicos ampliaram-se permitindo a emergência de novas narrativas, a participação das comunidades nos processos e a inclusão dos saberes locais e comunitários.”

Assim, reforçamos que uma das formas de resistência cultural e sobrevivência dos povos *Iny* passa intensamente pelo fazer *ritxoko* e se constitui inestimável na preservação e perpetuação da história e existência desse povo. Mas, “Os saberes e fazeres relacionados às *ritxoko*, apesar de oficialmente patrimonializados, só resistirão se houver a transferência entre as gerações *Iny* Karajá, que por sua vez é possível por meio das ceramistas” (DUARTE CÂNDIDO; KARAJÁ; MENDONÇA 2021, no prelo).

Aos próprios *Iny*, as *ritxoko* das ceramistas estão sempre dizendo: “Assim somos nós, os *Iny*, assim é a nossa vida, a nossa cultura, nossas estórias, o nosso jeito de ser. Assim temos sido desde sempre, desde os tempos do passado. Não nos esqueçamos”. Ao povo *tori*, por onde for que as imagens alcancem chegar, elas parecem dizer: “Assim somos nós, o povo Karajá - assim vivemos, assim é a nossa cultura, o nosso modo de ser. É assim que gostamos de viver, é assim que gostamos de ser. Conheçamos” (CHANG, 2010, p. 187).

Cabe a nós ressaltar que os exemplares de *ritxoko* apresentados neste artigo refletem apenas uma pequena parte das *ritxoko* de temática cosmológica presentes no acervo do Museu

do Índio do Rio de Janeiro. Se faz importante destacar isto, pois quando consideramos outras tantas *ritxoko* elaboradas no âmbito de representação da cosmologia *Iny* ali presente, o espectro de interpretações, histórias e narrativas sobre este povo se torna ainda maior. E a cada história cosmológica contada através do barro modelado, se caminha um pouco mais em direção ao conhecimento e perpetuação da presença Karajá.

Acreditamos que revisitar as descrições técnicas das *ritxoko* espalhadas por museus no Brasil e no mundo, assim como possibilitar que ceramistas Karajá e a comunidade *Iny* veja e reveja estas peças que hoje, por vezes, estão tão longe das aldeias, é uma forma de dialogar além do olhar *tori*. É abrir ouvidos e mente, desaprender conceitos, reavivar patrimônios e vivenciar a fenda entre o passado e o futuro, pois para os Karajá “O tempo original e o atual estão ligados pelo movimento de eterno retorno. (LIMA, 2014, p. 26) .

Referências

ANDRADE, Rafael Santana Gonçalves de. **Os huumari, o obi e o hyri: a circulação dos entes no cosmo Karajá**. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Ciência Sociais e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, 2016.

CAVALCANTI-SCHIEL, Helena Moreira. **O vermelho, o negro e o branco: modos de classificação entre os Karajá do Brasil Central**. 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.uft.edu.br/neai/?p=341> . Acesso em: 20 ago. 2022.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; KARAJÁ, Tuinaki Koixaru; MENDONÇA, Luciana de Castro. **O papel das mulheres *Iny* Karajá na preservação da identidade do grupo: os casos das *ritxoko* e do *hetohoky***. (no prelo).

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; LIMA, Nei Clara de. **Presença Karajá: identificação, proteção e promoção de coleções**

e do patrimônio imaterial. In: **Anais do 3º Seminário Brasileiro de Museologia (SEBRAMUS) Museologia e suas interfaces críticas: Museu, Sociedade e os Patrimônios**. Belém: Rede de Professores e Pesquisadores do Campo da Museologia e Universidade Federal do Pará e Curso de Museologia FAV/ICA Universidade Federal do Pará, 2017. p. 1883-1852. Disponível em <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/235601/1/2017%20Presen%C3%A7a%20Karaj%C3%A1%20identifica%C3%A7%C3%A3o%2C%20prote%C3%A7%C3%A3o%20e%20promo%C3%A7%C3%A3o%20de%20cole%C3%A7%C3%B5es%20com%20Nei%20Clara%20de%20Lima.pdf> Acesso em: 20 ago. 2022

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; LIMA, Nei Clara de. **Relatório Projeto Presença Karajá - cultura material, tramas e trânsitos coloniais – Etapa 1 (2017-2020)**. Liège, 2020. p. 223 (Trabalho técnico - material não publicado). Disponível em: <http://hdl.handle.net/2268/256194> . Acesso em: 20 ago. 2022.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; ROCHA, Bárbara Freire Ribeiro. Presença Karajá: biografias e biofilia em uma investigação sobre cultura material. **Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, Goiânia, v.8, n.16, p. 293-307, janeiro a abril de 2021. Disponível em <https://orbi.uliege.be/handle/2268/263171> . Acesso em: 20 ago. 2022.

FARIAS, Joana Silva de Araújo. Entre bonecas e parentes: uma reflexão sobre as ritxo(k)o karajá. **Etnográfica - Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia**, v.25, n. 3, p.771-794, outubro de 2021. Disponível em <https://vdocuments.net/entre-bonecas-e-parentes-uma-reflexo-sobre-as-ritxoko-.html?page=1> . Acesso em: 20 ago. 2022.

FARIAS, Joana Silva de Araújo. **Modelando parentes: sobre a rede de relações das ritxo(k)o entre os Karajá**. 2014. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08072015-113326/pt-br.php> . Acesso em: 20 ago. 2022.

KARAJÁ, José Hani. **As madeiras e seus usos no universo sócio-cultural do povo Inỹ**. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências do Ambiente) - Programa de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente, Universidade Federal do Tocantins, 2015. Disponível em: <https://repositorio.uft.edu.br/handle/11612/235> . Acesso em: 20 ago. 2022.

LEITE, Pedro Pereira. **Olhares Biográficos: a poética da intersubjetividade em museologia**. 1. ed. Lisboa: Marca d'Água, 2012

LIMA, Nei Clara de; et al. **Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia**. Dossiê Descritivo do modo de fazer ritxoko. Goiânia: Museu Antropológico, Universidade Federal de Goiás, IPHAN, 2011. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DossieRtixoko_comp.pdf . Acesso em: 20 ago. 2022.

LIMA, Nei Clara de; LEITÃO, Rosani Moreira. Patrimônio cultural Iny-Karajá e política de salvaguarda: diálogo intercultural e trabalho compartilhado. In: LIMA Filho, Manuel Ferreira; PORTO, Nuno. **Coleções étnicas e museologia compartilhada**. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2019. p. 223-260.

NUNES, Eduardo Soares. **Transformações Karajá: os “antigos” e o “pessoal de hoje” no mundo dos brancos**. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia) — Universidade de Brasília, 2016.

ROSA, Amanda Abreu. Bonecas Karajá: cultura e relações sociais por trás das exposições “Brasil Indígena” e “Os Karajás” do Museu Nacional. **Revista Perspectiva Sociológica**, Rio de Janeiro, n. 26, p. 137-142, agosto de 2020.

TORAL, André Amaral de. **Cosmologia e sociedade karajá**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992. Disponível em: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/tese%3Atoral-1992/cosmologia_e_sociedade_karaja.pdf . Acesso em: 20 ago. 2022.

CHANG, Whan. **Ritxoko**. A voz visual das ceramistas Karajá. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Univer-

cidade Federal do Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/tese%3Awhan-2010/Whan_2010_Ritxoko.pdf . Acesso em: 20 ago. 2022.