UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS – BACHARELADO

DANDO ASAS ÀS COISAS PLUMÁRIAS DA COLEÇÃO WILLIAM LIPKIND DO MUSEU NACIONAL (UFRJ): ESTUDO DE UMA COLEÇÃO KARAJÁ

Aluno: LUCAS VELOSO YABAGATA

Goiânia
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS – BACHARELADO

DANDO ASAS ÀS COISAS PLUMÁRIAS DA COLEÇÃO WILLIAM LIPKIND DO MUSEU NACIONAL (UFRJ): ESTUDO DE UMA COLEÇÃO KARAJÁ

Aluno: LUCAS VELOSO YABAGATA

Monografia apresentada como pré-requisito para a aprovação na disciplina Trabalho Final de Curso 2, da Faculdade de Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho

Goiânia
2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha família por todo suporte e apoio dispensados em minha formação acadêmica, sem essa base com certeza este trabalho não teria condições de existir. De modo especial aos meus pais, Andréa e Renato, que sempre foram pais presentes, carinhosos e amorosos, e se esforçaram para garantir a educação de seus três filhos. Para eles, com amor!

Ao povo *inỹ*, que tanto tem me ensinado sobre o contato com a diferença e a vida. De modo especial dedico aos *inỹ* que conheci na trajetória acadêmica e que auxiliaram na construção deste trabalho; são eles/as: *Dibexia* Karajá, *Djuassa* Karajá, *Wahua* Karajá, *Iwraru* Karajá, *Lukuku*i Karajá, *Ixysè* Karajá, *Kaymoti* Kamayurá Karajá e *Idjaruma* Karajá. Obrigado por compartilharem comigo um pouco do universo *Inỹ*. Espero que a parceria seja estendida futuramente.

Aos professores da Universidade Federal de Goiás, principalmente aos da Faculdade de Ciências Sociais, que me introduziram nas discussões das Ciências Sociais, onde encontrei a Antropologia e a escolhi e fui escolhido. De modo especial ao meu professor, orientador e amigo Manuel Ferreira Lima Filho, com quem mantenho uma parceria que já dura três anos, me guiando e ensinando os caminhos da academia. Obrigado por me apresentar a "antropologia da amizade".

À toda a equipe de servidores do Museu Antropológico da UFG, local em que passei boa parte de minha graduação e sempre me senti em casa. Mais especificamente, agradeço a equipe do Laboratório de Arqueologia (LabArq) pela oportunidade de estágio que tenho desenvolvido desde maio deste ano e que tem sido parte importante de minha formação.

Aos membros do projeto *"Compartilhar saberes: o fluxo das coisas Karajá da Coleção William Lipkind do Museu Nacional, UFRJ"* e *"Thesaurus Karajá: diálogos interculturais e museologia compartilhada"*, em especial aos colegas Gabriel Mecenas, Marília Morais, Lucas Santana e Diego Teixeira. As discussões e debates em nossas reuniões e grupos de estudos foram fundamentais para que o trabalho tomasse forma. Igualmente importantes foram os momentos de boêmia que compartilhamos, sempre frutíferos no alívio do stress cotidiano.

Aos amigos e amigas que dividiram comigo as frustrações e alegrias destes anos. À minha companheira, Ênolly Karoline, que tem compartilhado sua trajetória comigo há cinco anos, sem sua companhia o caminho percorrido seria muito mais difícil.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES 4
LISTA DE PRANCHAS 5
LISTA DE MAPAS 6
LISTA DE TABELAS 7
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS 8
INTRODUÇÃO 9
1. MUSEUS E COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS 11
1.1. UMA COLEÇÃO E SEUS CAMINHOS 13
2. OS KARAJÁ E O ENCONTRO ETNOGRÁFICO 18
3. PLUMÁRIA KARAJÁ 27
3.1. ADORNOS PLUMÁRIOS DA COLEÇÃO WILLIAM LIPKIND 29
3.1.1. *Lori Lori* 32
3.1.2. *Wètaana* 33
3.1.3. *Raheto* 34
3.1.4. *Dexiraru* 35
3.1.5. *Rurina* 36
3.1.6. *Kueju/Kuè/Uè* e *Kueju Bèdòsi* 37
3.1.7. *Derosi* 38
CONSIDERAÇÕES FINAIS 39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 42

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1– Parte da equipe do Projeto Thesaurus Karajá a caminho da Ilha do Bananal (TO). Da esquerda para direita: Lucas Yabagata, Osório Viana (motorista da UFG), Friederike Berlekamp, Manuel Lima Filho, Diego Teixeira. 22
Figura 2 - Manto Tupinambá acervado no *Nationalmuseet*, em Copenhague. 28
Figura 3 - Detalhe da base trançada do *Lori Lori* do item 28.674..... 33
Figura 4 - Detalhe de *Wètaana* confeccionado por *Lukukui* Karajá. 34
Figura 5 - *Raheto*, item 28.677. 35
Figura 6 - *Dexiraru*, item 30.831. 36
Figura 7 - *Rurina*, item 36.691. 37
Figura 8 - *Kueju Bèdòsi*, item 30.821. 38
Figura 9 - *Derosi*, item 30.830. 38

LISTA DE PRANCHAS

Prancha I - Adornos Plumários da Coleção William Lipkind e desenhos de Henrique (2016). 17
Prancha II - Oficina com *Ixysè* e *Kaymoti*. 24
Prancha III - Oficina com *Lukukui* Karajá. 25
Prancha IV - Oficina com *Wahua* Karajá. 26

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 - Localização da Ilha do Bananal (TO) no mapa do Brasil. 19
Mapa 2 - Aldeias Karajá e Javaé ao longo do Rio Araguaia. 20

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Classificação tipológica e por etnia dos objetos localizados da Coleção William Lipkind do Museu Nacional. 15
Tabela 2 - Principais aves identificadas na Coleção William Lipkind. 32

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CONPEEX – Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão/UFG

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MA – Museu Antropológico/UFG

MN – Museu Nacional

NTFSI – Núcleo Takinahaky de Formação Superior Indígena

PIBIC – Programa Institucional de Bolsistas de Iniciação Científica

UFG – Universidade Federal de Goiás

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

WL – William Lipkind

INTRODUÇÃO

O Trabalho de Finalização de Curso (TFC) apresentado é fruto da minha graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal de Goiás, que teve início no primeiro semestre do ano de 2014. Ingressei no curso na modalidade de habilitação em Políticas Públicas, porém, em 2016, quando me despertei para os campos de pesquisa etnológica, fiz a transferência para a modalidade Bacharelado. Das três grandes Ciências Sociais – antropologia, ciência política e sociologia – tratadas no curso, desenvolvi desde o início um fascínio pela Antropologia. Mais tarde, este fascínio se consolidou na certeza de que a Antropologia fará parte de minha vida, pois a ciência que se dedica ao estudo da alteridade, contribuiu significativamente para um processo de autodescobrimento pessoal.

Despertei para os estudos de coleções etnográficas após cursar a disciplina de "Métodos etnográficos", ministrada pelo professor Manuel Ferreira Lima Filho. A partir de então, tive a oportunidade de colaborar de maneira voluntária em seu projeto de pesquisa "Compartilhar saberes". Este momento foi crucial para me inserir em um espaço de pesquisa e produção de conhecimento, o que possibilitou que posteriormente eu conseguisse desenvolver um plano de trabalho pelo PIBIC – CNPq estudando de forma preliminar a plumária Karajá da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (UFRJ).

As discussões sobre *autoridade etnográfica* (CLIFFORD, 2008) e sobre os caminhos hermenêuticos que a Antropologia começa a adotar, a cultura como interpretação (GEERTZ, 1973), fazem surgir um campo de efervescência de debates nas questões inerentes a relação de humanos e não humanos. A cultura material e os museus etnográficos especialmente, voltam a serem pensados como espaços interessantes para refletir sobre política, práticas de representação, subalternização, colonialidade e autonomia.

A plumária Karajá presente na coleção sempre me provocou a inter-relacionar essas questões, como os Karajá lidam com seus objetos acervados em museus distantes milhares de quilômetros de suas aldeias? Qual a narrativa Karajá sobre seus objetos? As discussões sobre patrimônio material da sociedade ocidental contemplam os Karajá de alguma forma? Qual a versão Karajá da história do "empobrecimento" da cultura material que sua sociedade tem passado, descrito por vários pesquisadores (COSTA, 1980; TEIXEIRA, 1983; VENTURA, 1998; DORTA, 2000).

Pretendo que as *coisas* plumárias da Coleção William Lipkind sejam trazidos de *volta a vida* através deste trabalho, seguindo uma abordagem das *materialidades* proposta por Tim Ingold (2012). Segundo o autor, os estudos da cultura material estariam presos em uma

abordagem "hilemórfica" aristotélica em que o objeto é reduzido a sua forma (*morphé*) e matéria (*hyle*). A proposta de Ingold é "derrubar o próprio modelo, e substituí-lo por uma ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria." (INGOLD, 2012, p. 26). Tratar a cultura material Karajá como *coisa* e não como *objeto*, vai muito além de uma simples questão terminológica, trata-se de uma abordagem conceitual que me permite expandir as possibilidades de interpretação das coisas plumárias do povo Karajá. Seguindo os preceitos teóricos de Ingold a coisa

> tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas. (INGOLD, 2012, p. 29)

O trabalho aqui exposto então é uma proposta de análise de 33 objetos plumários Karajá da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (UFRJ) do Rio de Janeiro. A coleção foi queimada junto ao palácio do Museu Nacional no dia 2 de setembro de 2018, quando um incêndio de enormes proporções se iniciou no museu. Dado o atual contexto, este trabalho se torna ainda mais desafiador. Sem a existência material dos objetos restam sua documentação fotográfica e museológica. O desafio de *trazer de volta a vida* (INGOLD, 2012) objetos que foram classificados por Lima Filho como *objetos resilientes*, me motiva a convidar os Karajá para o debate e propor um trabalho colaborativo e que produza reflexões interculturais acerca da plumária do grupo.

Utilizo aqui da bibliografia produzida sobre o povo Karajá (TORAL, 1992; LIMA FILHO, 1994; ANDRADE, 2016; NUNES, 2016; MORAIS, 2018) e das categorias taxonômicas e tipológicas que cooperam para o trabalho museológico com artefatos indígenas e com a plumária de modo especial (RIBEIRO, 1987; RIBEIRO 1988; VENTURA, 1998). Também me valho das reflexões trazidas por representantes do povo Karajá em um curto trabalho de campo que tive oportunidade de realizar na Aldeia Santa Isabel do Morro entre os dias 30 de setembro e 3 de outubro de 2018.

1. MUSEUS E COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS

A história do colecionismo etnográfico no Brasil se mistura com a história do colonialismo. Desde os primeiros contatos entre os povos que aqui habitavam e os colonizadores europeus há registros das "trocas" de cultura material. Nas primeiras décadas de colonização os objetos indígenas foram enviados à coroa portuguesa como evidência do descobrimento de novas terras, principalmente os objetos plumários, valorizados como referência estética e símbolo do exotismo do novo mundo.

No século XIX foram fundados os primeiros grandes museus científicos do país, como o Museu Nacional (1818), o Museu Paraense Emílio Goeldi (1866) e o Museu Paulista (1894). Nestes museus a Antropologia figurava entre as ciências naturais, ao lado da zoologia, paleontologia, botânica, mineralogia e geologia. As expedições estrangeiras, realizadas entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, foram responsáveis por abarrotar as reservas técnicas de objetos de culturas que supostamente estariam em vias de extinção. Este era o discurso instituído pela crença na *aculturação*, e que culminou em políticas de incentivo e financiamento, por parte de museus etnográficos europeus e dos EUA, à expedições científicas realizadas em países considerados "exóticos" (ABREU, 2005).

Tendo em vista tal herança colonial, no final do século XX, os museus foram alvos de duras críticas epistemológicas, acusados de serem testemunhas materiais do colonialismo europeu. O status de representação da história ocidental oficial; de pouca ou nenhuma abertura para a história contada pelo "outro"; e de práticas museais que reproduziam a subalternização de outros grupos estavam impregnados nos museus etnográficos. As críticas são responsáveis por despertar novos debates acerca do papel destas instituições e de suas práticas de representação. Foi preciso "repensar o espaço do museu para além de pesquisas e exposições e torná-lo local de práticas e trabalhos mais colaborativos" (RUSSI, 2018, p. 78).

O museu passa a ser compreendido como um espaço interessante para pensar relações sociais, políticas e simbólicas entre a cultura ocidental e a não ocidental, já que em suas práticas de representação sempre estiveram presentes oposições binárias que se encarregaram de moldar e consolidar os valores e pensamentos etnocêntricos do ocidente, tais como: "civilizado/primitivo; natureza/cultura; civilização/culturas; passado/presente; tradição/modernidade; erudito/popular; nacional/estrangeiro; ciência/magia e religião" (GONÇALVES, 2007, p. 23).

Suscitadas pelas questões efervescentes inerentes aos museus etnográficos, Berta Ribeiro e Lucia H. van Velthem dão os primeiros passos para os novos entendimentos do

fazer museológico compartilhado, fazendo uma reconstrução histórica das práticas de colecionamento e seu subsequente apreço como objeto de estudo da antropologia. A prática da formação de coleções nos primeiros séculos de colonização está completamente vinculada ao colonialismo e ao pensamento evolucionista, quando os objetos seriam registros históricos de "como fomos no passado", assim elas elaboram:

> O colecionismo do final do século XIX buscava evitar a perda não só da cultura dos povos indígenas, na época compreendidos como fadados a extinção, como também do que se poderia encontrar nesses artefatos sobre a origem e a evolução do homem. Assim, em grande parte, o valor atribuído a esses objetos era a sua capacidade de testemunhar a respeito de estágios primitivos da cultura humana, assim como de um passado comum que confirmava o triunfo e a superioridade europeia (RIBEIRO; VELTHEM, 1992, p. 104).

Os novos paradigmas da "História Nova" nas ciências históricas seriam responsáveis por conduzir uma renovação dos estudos de cultura material; o objeto como documento histórico. As autoras vão além, deixando claro que as coleções etnográficas só podem ser completamente compreendidas se colocadas em um movimento de contextualização, de modo que os grupos indígenas passem a ser agentes diretos na produção de conhecimento sobre seus objetos:

> A forma de comunicar toda a trama de interações que cerca um item da cultura material é contextualizá-lo. Com isso se entende a explicitação não só dos processos de manufatura, dos modos de uso, dos materiais constituintes, mas também das ideias e comportamentos associados. Trata-se de sistemas nos quais o objeto é parte integrante, mas extravasa sua dimensão física. No caso das culturas indígenas, essa contextualização só se torna possível quando o objeto considerado é alvo de estudo no campo e mediante consulta bibliográfica (RIBEIRO; VELTHEM, 1992, p. 106).

João Pacheco de Oliveira (2007) nos aponta para um caminho de "historicização radical e profunda" das coleções etnográficas. Segundo ele para que os museus sejam realmente investidos de seu enorme poder de representatividade se faz necessária uma abordagem mais hermenêutica, encarando o museu não apenas como formulador de narrativas, mas "enquanto lócus de acumulação de símbolos, sentidos e emoções referidos a uma multiplicidade de atores sociais" (OLIVEIRA, 2007, p. 75). Trata-se de

> uma historicização radical e profunda, que reconstitui os jogos de força e as lutas por classificações. Procura desvendar as muitas histórias esquecidas e silenciadas, bem como explicita a individualidade dos personagens e a multiplicidade de suas orientações, resgatando também emoções e sentimentos (além de argumentos, estratégias e ideologias) (OLIVEIRA, 2007, p. 76).

Os estudos de coleções etnográficas possuem um potencial teórico reflexivo amplo para o campo da Antropologia, assim como tendem a evocar nas comunidades indígenas, donas dos objetos colecionados, apreço por suas manifestações culturais expressas nestes objetos, em um movimento de resgate do tempo de seus ancestrais e possibilitando maior compreensão do presente e do futuro (RUSSI, 2018). Adriana Russi traça o panorama de pesquisas que realizou de forma conjunta com membros do povo Katxuyana, evidenciando as perspectivas e os desafios contemporâneos relacionados a uma museologia que se pretende compartilhada. Os estudos de coleções devem ir além da análise material do objeto etnográfico, percorrendo também os caminhos que levaram a formação de cada coleção:

> Se por um lado de fatos as coleções são importantes nestas reflexões, não podemos tomá-las como dados atemporais e neutros. Urge problematizarmos a maneira como tais coleções se constituíram, contextualizando histórica, política e culturalmente tais empreendimentos. A ciência não é neutra e não foram neutras as formas de escolha, coleta e organização de objetos em coleções (RUSSI, 2018, p. 78)

Neste sentido, é necessário chamar a atenção também para os "atos de colecionar" como nos aponta Fabian (2010), adotando uma postura crítica para além da análise fria de objetos. A história da formação da coleção e de seu colecionador são fundamentais para produzir reflexões sobre os objetos, sendo assim, ponto de partida nos estudos de coleções etnográficas.

As informações etnográficas contidas neste trabalho buscam contribuir com as discussões contemporâneas sobre cultura material e etnologia indígena, fornecendo reflexões pautadas na interculturalidade, acerca da plumária Karajá. É neste contexto teórico, de retomada das materialidades como tema pertinente a Antropologia, que me proponho ao desafiador projeto de "recontextualizar" (RIBEIRO; VELTHEM, 1992) e "trazer de volta à vida" (INGOLD, 2012) as coisas plumárias da Coleção William Lipkind do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

1.1. UMA COLEÇÃO E SEUS CAMINHOS

A coleção leva o nome de seu coletor, o antropólogo estadunidense William Lipkind. Lipkind esteve no Brasil durante 14 meses entre os anos de 1938 e 1939, tendo realizado trabalho de campo na região do médio Araguaia, onde morou entre os Karajá e Javaé, principalmente nas aldeias da Ilha do Bananal. A permissão para a pesquisa do antropólogo no país foi concedida por um acordo informal entre o governo brasileiro e a embaixada americana. Como condição para a realização do trabalho de campo, Lipkind deveria entregar

duplicatas das peças coletadas em campo ao Museu Nacional. Por fim, após uma série de complicações de sua relação com a então diretora do Museu Nacional, Heloísa Alberto Torres, a grande maioria dos itens coletados pelo antropólogo ficou no Brasil.

Lima Filho (2017) traça um completo itinerário dos bastidores da formação da coleção, através da análise de fontes documentais (cartas, memorandos, depoimentos, fotografias e telegramas), ele nos mostra, por exemplo, o intercâmbio conveniente na época entre a Antropologia estadunidense e a Antropologia brasileira. Enquanto a Antropologia estadunidense - necessitada por consolidar a Antropologia como ciência através do que Franz Boas chamou de "four fields"[1] - tinha o interesse de testar os pilares do culturalismo em uma nova área etnográfica; a Antropologia brasileira engatinhava sua primeira geração de antropólogos e buscava nos EUA e na Europa profissionais que fossem capazes de traçar os rumos da nova Etnologia Brasileira. Estes e outros fatores foram responsáveis por criar o acordo informal de intercâmbio que possibilitou a vinda de Lipkind para o Brasil em 1938.

A coleção esteve abrigada durante quase 90 anos na Seção de Etnologia e Etnografia (SEE) do Museu Nacional e o Livro do Tombo registrava 527 itens, a maioria destes itens são reconhecidamente de origem Karajá, porém, a coleção também conta com objetos dos grupos Javaé, Gorotire, Kayapó, Tapirapé e algumas peças de procedência não identificada. A coleção foi destruída após um grande incêndio que abateu o prédio do Museu Nacional no dia 2 de setembro de 2018. Estima-se que quase todos os 20 milhões de itens dos acervos do museu tenham sido incendiados. Arqueólogos e outros profissionais trabalham na tentativa de resgate de algumas peças, mas ainda não é possível dimensionar quanto será resgatado. Após o incêndio restam as 454 fichas museológicas dos objetos da coleção e a documentação fotográfica dos itens realizada durante o projeto, que foram disponibilizadas ao público interessado por meio de um website[2] lançado em outubro deste ano (LIMA FILHO, 2019).

A coleção tem sido objeto de estudo desde o ano de 2014, com Lima Filho (2014; 2016; 2017; 2019), Andrade (2016), Ewbank (2015), Mecenas (2018), Morais (2018) e Yabagata (2019). Nos primeiros anos de pesquisa foi realizado um extenso trabalho de documentação, catalogação, classificação, digitalização e acomodação dos itens da coleção.

[1] Ou "quatro campos". São eles: Antropologia Social, Antropologia Física/Biológica, Linguística e Arqueologia.
[2] O website foi lançado através de parceria realizada entre o Museu Antropológico da UFG, a ferramenta de gestão e publicação de acervos culturais *Tainacan*, e o Projeto Thesaurus Karajá. A Coleção William Lipkind pode ser acessada através do seguinte site: <acervo.museu.ufg.br/projetothesaurus/>.

Dos 303 itens registrados no livro do tombo como de origem “Karajá”[3], foram encontrados 264 no SEE (LIMA FILHO, 2017).

Berta Ribeiro (1988) após vários anos trabalhando com coleções etnográficas em contextos museais sentiu a necessidade de criar categorias tipológicas que abrangessem de maneira universal o artesanato indígena brasileiro. Assim, analisando principalmente questões de funcionalidade e matéria prima, divide o artesanato indígena em nove categorias tipológicas[4]. Aqui se faz necessário pontuar que a adoção[5] das categorias propostas por Ribeiro (Tabela 1) atende as demandas e expectativas da ciência museológica, servindo aos museus ocidentais como base de classificação e ordenação destes objetos nos acervos. A opção por trabalhar com os “adornos plumários” da coleção é apenas um ponto de partida em direção a um universo etnográfico na busca do que chamo de “etnoclassificações”, em que os Karajá farão suas próprias classificações sobre seus objetos.

Tabela 1 - Classificação tipológica e por etnia dos objetos localizados da Coleção William Lipkind do Museu Nacional.

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

Fonte: LIMA FILHO, 2017, p. 492.

[3] O presente trabalho versa apenas sobre o subgrupo Karajá. No decorrer do trabalho me referirei a eles pela autodenominação *Iny̰* e por Karajá. As subdivisões do grupo serão explicitadas no próximo capítulo.

[4] A saber: cerâmica; adornos plumários; trançados; objetos rituais, mágicos e lúdicos; adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador; cordões e tecidos; instrumentos musicais e de sinalização; utensílios e implementos de madeira e outros materiais.

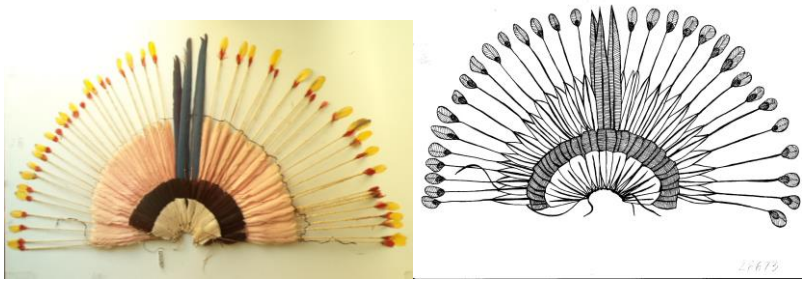
[5] A classificação de Berta Ribeiro (1988) foi utilizada tanto na ficha museológica produzida quanto no recente projeto de divulgação online da coleção.

Aplicando-se as categorias de Ribeiro (1988) foram classificados 33 objetos[6] como adornos plumários. Os adornos plumários são aqueles objetos em que as penas são usadas "para embelezar o corpo e em que o arranjo plumário representa o elemento de decoração mais significativo" (RIBEIRO, 1987, p. 191). Seguindo essa abordagem, descartam-se de minha análise outros objetos[7] da coleção que possuem penas aplicadas artisticamente em sua composição, por não terem como função principal o adorno corporal.

As fichas museológicas confeccionadas entre 2014 e 2015 por Cecilia Ewbank e Maria Pierro Gripp trazem informações como: Nome do objeto/ Medidas/ Categoria/ Função/ Matéria Prima/ Notas Gerais, entre outras. De acordo com as fichas, entre os 33 exemplares temos a presença de: cintos emplumados, braçadeiras emplumadas, leques de occipício, coifas e brincos emplumados. No contexto de uma iniciação científica, Pedro A. S. Henrique (2016) desenhou todos os adornos plumários da coleção. Apresento a seguir alguns exemplos destes objetos e seus respectivos desenhos (Prancha I). Após a apresentação inicial da coleção, o próximo capítulo se dedica a apresentação dos Karajá.

[6] Quatro objetos haviam sido identificados primeiramente como Karajá, mas foram depois classificados como de origem Javaé. Sendo assim, o número de 37 adornos plumários localizados na Tabela 2 deve ser desconsiderado.
[7] Flechas, arcos e maracás são exemplos de objetos que possuem penas decorativas, mas não são adornos corporais. A classificação de Berta Ribeiro (1988) coloca esses objetos nas categorias de "Armas" e "Instrumentos musicais e de sinalização" respectivamente. Nota-se que na classificação a esfera funcional do objeto aplica-se primeiro que a matéria prima.

Prancha I - Adornos Plumários da Coleção William Lipkind e desenhos de Henrique (2016).



A. Leque de occipício. Item 28.673.

B. Braçadeira emplumada. Item 30.802.

C. Coifa. Item 30.742.

D. Cinto emplumado. Item 30.824.

E. Brinco emplumado. Item 30.821.

2. OS KARAJÁ E O ENCONTRO ETNOGRÁFICO

Os Karajá ocupam a região central do Brasil. As suas aldeias estão localizadas nas margens do Rio Araguaia - *berohokỹ* (grande rio na língua nativa) - "principal referencial que delineia o espaço cósmico social deste grupo indígena" (LIMA FILHO, 1994). No mito de origem do grupo, os Karajá viviam dentro do Rio Araguaia até o dia em que vieram a superfície e se espalharam por suas margens[8]. Os Karajá possuem aldeias em quatro estados: Goiás, Mato Grosso, Tocantins e Pará. São reconhecidos por etnólogos e linguistas como um grupo maior que se subdivide em três: os Javaé, os Xambioá e os Karajá propriamente ditos. Embora, como nos explica Rafael Andrade (2016), a necessidade de unificação destes três grupos em Karajá parece ser majoritariamente ocidental, no sentido de facilitar políticas sociais assistencialistas por parte do Estado e a produção de conhecimento. Os três grupos fazem questão de evidenciar suas diferenças e apontam que se trata de três grupos diferentes, embora existam inúmeras semelhanças culturais entre eles. *Inỹ* é a autodenominação na língua nativa *inỹribè*, significa "nós" ou "nosso povo". O *inỹribé* é falado por todos os subgrupos e pertence ao tronco linguístico Macro-Jê. De acordo com Marília Morais (2018, p. 22 apud PIMENTEL, 2001) *inỹribé* significa "nossa língua" ou "fala do povo".

Segundo censo do IBGE divulgado em 2010, o grupo maior Karajá contava com uma população total de 6.123 pessoas. Entre essas, 4.326 são do subgrupo Karajá, 1.442 do subgrupo Javaé e 255 do subgrupo Xambioá (BRASIL, 2010). A maior parte das aldeias Karajá está concentrada na Ilha do Bananal em Tocantins (Figura 1 e 2), considerada a maior ilha fluvial do mundo, com 322 km de extensão. A maior aldeia Karajá, Santa Isabel do Morro, está localizada na Ilha do Bananal (TO) há 15 minutos de voadeira da cidade de São Félix do Araguaia (MT). Foi em Santa Isabel do Morro que tive uma curta experiência etnográfica da qual tratarei adiante.

A localização às margens do Rio Araguaia, ressaltando-se a facilidade do ponto de vista da navegabilidade, e em uma região de transição entre o cerrado e a floresta amazônica, colocou os Karajá em contato com a sociedade ocidental desde os primeiros séculos de colonização portuguesa. Primeiro com as missões jesuíticas que percorriam o Brasil Central com caráter evangelizador e no século XIX com os naturalistas e antropólogos estrangeiros

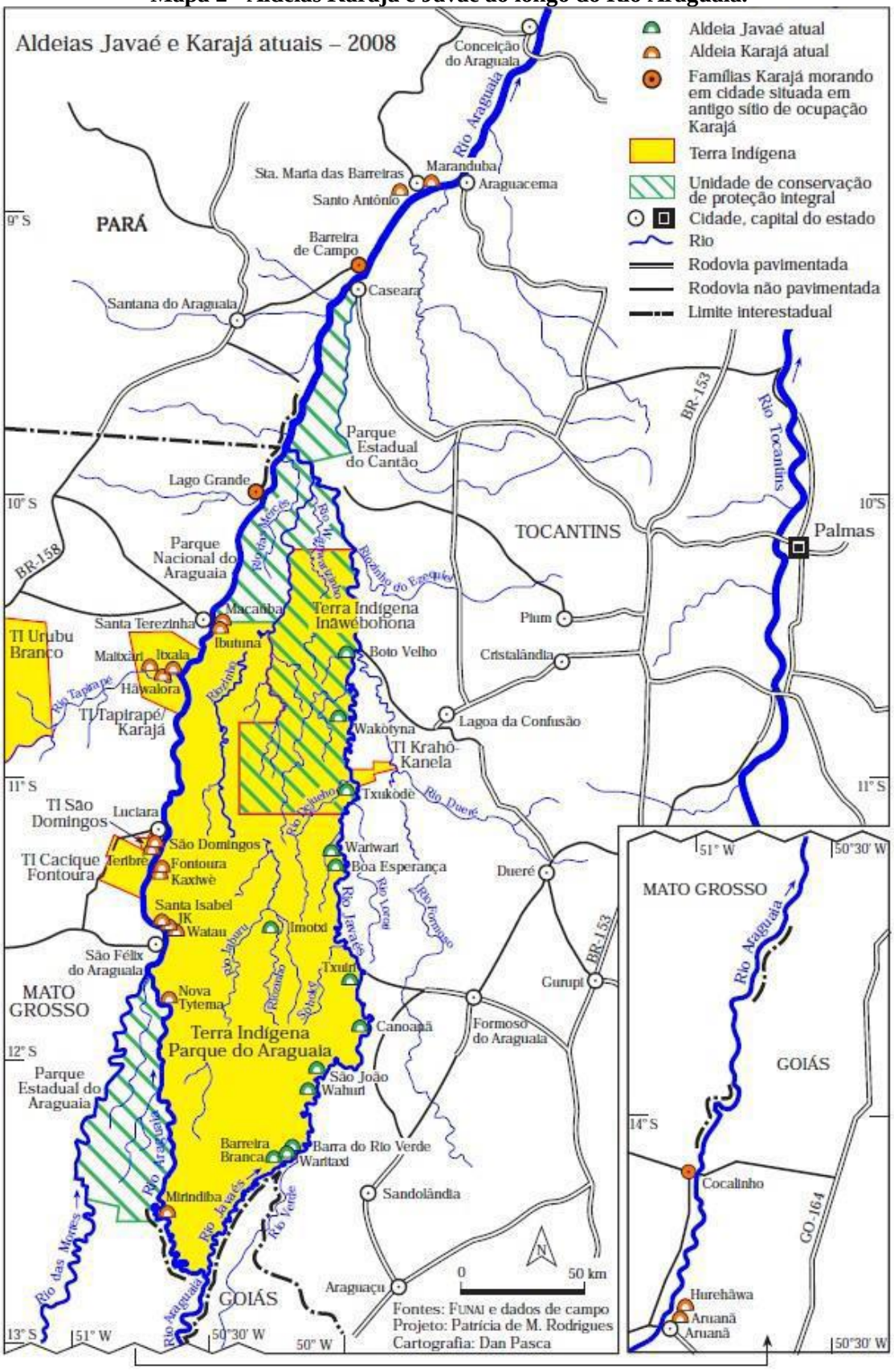
[8] Quando habitavam no fundo das águas, o ambiente era frio e restrito, mas eles estavam contentes e eram gordos. Certo dia, um jovem Karajá encontrou uma passagem (*inysedena*), na Ilha do Bananal saiu e ficou encantado com o espaço para correr, com as praias e riquezas do Rio Araguaia. Ele voltou, reuniu outros jovens e voltou para a superfície. Ao tentarem voltar, encontraram a passagem fechada por ordem de *Koboi*, chefe do povo das águas (comunidade denominada *Berahatxi Mahadu*). A passagem estava guardada por uma cobra e revolveram se espalhar pelo Araguaia (LIMA FILHO, 1994).

que viam no Brasil uma grande reserva de “culturas puras” e que do ponto de vista evolucionista estariam fadadas à extinção (LIMA FILHO, 1994) (MORAIS, 2018).

Mapa 1 - Localização da Ilha do Bananal (TO) no mapa do Brasil.

Fonte: RODRIGUES, 2008, p. 40.

Mapa 2 - Aldeias Karajá e Javaé ao longo do Rio Araguaia.



Fonte: RODRIGUES, 2008, p. 41.

O desenvolvimentismo da metade do século XX impulsionou as fronteiras expansionistas ao Brasil Central, a partir deste momento os Karajá tiveram contato permanente com a sociedade nacional. Os projetos de desenvolvimento para o Brasil Central que buscavam a exploração dos recursos naturais para o abastecimento principalmente da região sudeste do país foram executados a partir da *"*Marcha para o Oeste*"*[9] promovida pelo governo de Getúlio Vargas que chegou a visitar a aldeia de Santa Isabel do Morro em 1940. Mais tarde, no governo de Juscelino Kubitschek[10], foi deflagrada a "Operação Bananal" que dentre outras coisas foi responsável pela construção de um hospital, uma escola e um hotel cinco estrelas[11] na ilha (LIMA FILHO, 1994).

A cultura material Karajá é reconhecidamente diversa e muitos dos objetos resistiram a ação do tempo e do contato com as parafernálias ocidentais. Segundo Lima Filho a cultura material Karajá "envolve técnicas de construção de casas, tecelagem de algodão, adornos plumários, artefatos de palha, madeira, minerais, concha, cabaça, córtex de árvores e cerâmica" (LIMA FILHO, 1999). Dentre os vários objetos destacam-se as bonecas *ritxòkò*, que foram registradas em 2012 como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro por meio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), estando registradas nos livros dos "Ofícios e modos de fazer" e "Formas de expressão". O registro das bonecas deu enorme visibilidade aos Karajá a nível nacional e consequentemente é responsável por uma valorização comercial das bonecas e empoderamento das artesãs em suas aldeias, encaixa-se com o que Lima Filho (2015) chama de *"cidadania patrimonial"*, quando as políticas de patrimonialização da sociedade ocidental são usadas em um jogo político de conquista de cidadania.

É nesse contexto de contato permanente com a sociedade nacional e intenso histórico de negociação diplomática com agentes do Estado brasileiro, antropólogos e pesquisadores de outras áreas, que o povo Karajá resiste às dificuldades do contato, em uma luta permanente para manter viva sua língua, suas festas, suas histórias, seu território, sua cultura material. Sigo agora para o encontro etnográfico que tive a oportunidade de participar na aldeia de Santa Isabel do Morro entre os dias 30 de setembro e 3 de outubro de 2018.

Cheguei a aldeia Santa Isabel do Morro no final de setembro de 2018 acompanhado de meu professor orientador Manuel Ferreira Lima Filho, do arqueólogo e vice-diretor do MA/UFG Diego Teixeira Mendes e da arqueóloga Friederike Sophie Berlekamp de Berlim

[9] Para mais detalhes da política da Marcha para o Oeste ver Lima Filho (2001).
[10] Juscelino Kubitschek chegou a visitar as obras da operação na aldeia de Santa Isabel em 1960.
[11] Mais tarde, em uma segunda inauguração, seria conhecido como Hotel JK. (LIMA FILHO, 1994)

(Figura 1). O curto contato etnográfico teve o intuito de apresentar aos Karajá a proposta de um projeto de pesquisa colaborativo para os próximos anos e realizar oficinas etnográficas que colaborassem para a construção do *Thesaurus Karajá*.

Figura 1– Parte da equipe do Projeto Thesaurus Karajá a caminho da Ilha do Bananal (TO). Da esquerda para direita: Lucas Yabagata, Osório Viana (motorista da UFG), Friederike Berlekamp, Manuel Lima Filho, Diego Teixeira.

Fonte: Acervo pessoal, Goiás, 2018.

O primeiro contato com a aldeia ocorreu em um domingo pela manhã, em que atravessamos o Rio Araguaia - que apresentava grandes praias devido ao período de estiagem - em direção a Santa Isabel, logo no porto fomos recebidos por vários Karajá com saudações carinhosas ao meu orientador, que realizou pesquisa etnográfica na aldeia entre os anos de 1989 e 1990, tendo morado entre os Karajá durante seis meses. Trilhamos por boa parte da aldeia fazendo visitas em várias casas de antigos conhecidos de Manuel, nesse momento aproveitamos para fazer as primeiras apresentações do projeto e ouvir suas opiniões. O assunto dos adornos plumários Karajá sempre acabava vindo à tona, e nesses vários encontros fui apresentado a dois grandes artesãos plumários da aldeia, *Ixysé* e *Lukukui*, de 38 e 51 anos respectivamente.

No dia seguinte realizei uma oficina etnográfica com *Ixysé* Karajá e *Kaymoti* (Prancha II). *Ixysé* é esposa de *Socrowe* Karajá, atual *ixydinodu*[12] da aldeia, e filha de *Kaymoti* Kamayurá e *Maluaré* Karajá, antiga liderança ritual e política do grupo. A oficina ocorreu na varanda de sua casa. Sentados na esteira íamos passando as fotos da coleção enquanto

[12] *Ixydinodu* é o termo utilizado para se referir ao líder tradicional Karajá, responsável pela condução de cerimônias rituais e por toda atividade cosmológica da aldeia (TORAL, 1992).

Kaymoti confeccionava a base trançada de um *Lori-Lori*[13]. Os saberes relacionados a arte plumária Karajá eram evocados a partir das narrativas de *Ixysé* e da visualidade dos processos técnicos usados por *Kaymoti* (Prancha II).

A oficina com *Lukukui* Karajá (Prancha III) foi realizada no quintal de sua casa de frente ao Rio Araguaia. A estrutura das aldeias Karajá tem o padrão de duas grandes fileiras de casas paralelas ao rio (LIMA FILHO, 1990), a casa de Lukukui fica localizada logo na primeira fileira de casas. *Lukukui* é reconhecido por boa parte da aldeia como um dos melhores artistas plumários Karajá da região, os artefatos que confecciona são usados por ele e pela família e uma parte é destinada a venda aos *tori*[14] na cidade. A oficina com *Lukukui* foi minha última atividade relativa aos objetos plumários na aldeia, o próximo encontro etnográfico para discutir sobre eles seria em Goiânia.

Wahua Karajá, 57 anos, é natural da aldeia de *Itxala*, e mora em Goiânia desde a adolescência. Atualmente é servidor do Departamento de Educação do Campo da Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte de Goiás (Seduce/GO), local onde foi realizada a oficina em abril de 2019 (Prancha IV). *Wahua* foi aluno de Licenciatura Intercultural do Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena (NTFSI) da UFG, é um importante professor, pesquisador e intelectual Karajá. No próximo capítulo me dedico as reflexões propiciadas por estes três encontros etnográficos.

[13] Artefato plumário Karajá usado na cabeça, será discutido no próximo capítulo.
[14] *Tor*i significa “homem branco” em *inỹribé.*

Prancha II - Oficina com *Ixysè* e *Kaymoti*.

A. *Ixysè* - à direita - aponta para uma das fotografias. Foto: Lucas Veloso Yabagata, Aldeia Santa Isabel do Morro (TO), setembro de 2018.

B. *Kaymoti* Kamayura fazendo a base trançada de um *Lori Lori*. Foto: Lucas Veloso Yabagata, Aldeia Santa Isabel do Morro (TO), setembro de 2018.

Prancha III - Oficina com *Lukukui* Karajá.

A. Da esquerda para direita: Lucas Yabagata e *Lukukui* Karajá. Oficina realizada no quintal da casa de *Lukukui*. Foto: Manuel Lima Filho, Aldeia Santa Isabel do Morro, outubro de 2018.

B. *Lukukui* nos apresenta um grande adorno plumário de cabeça, *odi*, usado apenas por homens casados. Penas de colhereiro (rosa) e arara azul. Foto: Manuel Lima Filho, Aldeia Santa Isabel do Morro, outubro de 2018.

Prancha IV - Oficina com *Wahua* Karajá.

A. Da esquerda para direita: Lucas Yabagata, Manuel Lima Filho e *Wahua* Karajá. *Wahua* faz reconhecimento das espécies ornitológicas das penas da Coleção William Lipkind. Foto: Gabriel Naves Mecenas, Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esportes de Goiás (Seduce/GO), abril de 2019.

B. Oficina com *Wahua* Karajá. Foto: Gabriel Naves Mecenas, Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esportes de Goiás (Seduce/GO), abril de 2019.

3. PLUMÁRIA KARAJÁ

A plumária é largamente difundida na cultura material dos povos indígenas no Brasil, representando boa parte dos importantes artefatos desses povos. Nos primeiros anos de colonização já existem relatos dos portugueses em relação aos objetos plumários dos indígenas; estes foram alvo de fetiche naturalista e evolucionista por parte dos europeus. Amy Buono (2018) chama a atenção para onze mantos plumários (Figura 2) de origem tupinambá que atualmente estão em coleções de museus europeus[15] , a autora nos mostra que:

> Imediatamente após a chegada de Pedro Álvarez Cabral na costa do Brasil em 22 de abril de 1500, os tupis e sua marcante arte plumária tornaram-se renomados na Europa do Renascimento. Isso, em parte, por causa da natureza extraordinária das histórias de cativeiro, canibalismo e nudez largamente disseminadas por cronistas como André Thevet (1502-1590), Jean de Léry (1536-1613) e Hans Staden (c. 1525-c. 1579), assim como pelo gravador Théodore de Bry (1528-1598). Imagens dos tupis, seus rituais e seus mantos forneceram a semente para séculos de vívidos e tenazes estereótipos sobre as culturas do Novo Mundo adornadas de penas, criando uma grande demanda por estes artefatos no mercado europeu (BUONO, 2018, p. 14).

Portanto, neste momento inicial de colonização, as plumárias brasileiras foram enviadas a Europa como sinal de prova positivista da descoberta de novas terras além dos mares, também de forma a representar culturas que supostamente estariam em fases anteriores a da cultura europeia. Não é à toa que os museus europeus possuem vasto acervo de itens plumários provenientes do novo mundo. O contato europeu com os tupis se deu "fundamentalmente vinculado à exploração dos recursos naturais do Brasil (...) Pássaros, penas e outros artefatos plumários também serviram como sinais da rentabilidade econômica oferecida pelo Brasil, em particular, e pelas Américas em geral" (BUONO, 2018, p. 16).

Como todo o resto da cultura material indígena, o artefato plumário sofreu alterações estruturais em seu modo de ser pensado, utilizado e fabricado. A depender do contato com a sociedade ocidental, essas transformações ocorrem em diferentes níveis, como nos aponta Sonia Ferraro Dorta:

> Dessa época (colonização) pra cá, a plumária continua praticada em maior ou menor escala, dependendo das experiências vividas pelas sociedades

[15] "Os onze mantos conservados estão localizados em: Nationalmuseet Etnografisk Samling, Copenhagen (EH5931, EHc52, EH5933, EH5934, EH5935); Museum der Kulturen, Basileia (N. Ivc657); Musées Royale d'Art et d'Histoire, Bruxelas (AAM 5783); Musées Royale d'Art et d'Histoire, Bruxelas (N. 281, N. 288); Musée du Quai Branly, Paris (N.17.3.83); Museo di Storia Naturale, Università degli Studi di Firenze, Florença (N. 281 e 288); e 'Museum Septalianum', Biblioteca Ambrosiana di Milano, Milão (sem número de inventário)" (BUONO, 2018, p. 14)

> indígenas após sucessivos contatos com a sociedade envolvente. Considerando a importância dessa atividade em cada contexto cultural dos 206 grupos étnicos atuais, conclui-se que nenhum mais a executa em toda a sua plenitude, dado o volume de problemas de ordem econômica, social e territorial que aceleram profundas transformações existenciais (DORTA, 2000, p. 35).

Figura 2 - Manto Tupinambá acervado no Nationalmuseet, em Copenhague.

Fonte: Página da BBC News Brasil.[16]

Maria Heloisa Fénelon Costa aponta para um empobrecimento das coisas plumárias Karajá já no ano de 1980. Segundo a antropóloga, ao observar os relatórios e manuscritos dos naturalistas Fritz Krause e Paul Ehrenreich (que fizeram expedições ao Rio Araguaia em 1908 e 1888, respectivamente) e analisar coleções formadas em meados desses anos, fica evidente que a cultura material plumária Karajá vem passando por um processo de empobrecimento, decorrente dos anos de contato com a sociedade nacional. Segundo Fénelon Costa:

> Tal empobrecimento manifesta-se de duas maneiras: pela desaparição de tipos plumários presentes no fim do século passado e começos do XX, os quais foram estabelecidos por Berta G. Ribeiro, a partir do estudo de peças no acervo do Museu Nacional; e pela menor variedade de espécies ornitológicas empregadas na confecção dos adornos, porquanto se intensifica, cada vez mais, o processo de rarefação da avifauna local. (COSTA, 1980, p. 23)

[16] Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-42405892>. Acesso em: 14 de jul. de 2019.

As reflexões dos Karajá sobre suas realidades materiais também evidenciam a narrativa do empobrecimento da cultura material. A partir do contraponto entre "os antigos" e "o pessoal de hoje" os Karajá refletem constantemente sobre suas condições culturais, sociais e econômicas[17]. Não foi raro durante as oficinas escutar que "este aqui não se faz mais", "este se perdeu", referente às coisas da Coleção William Lipkind, uma coleção formada há mais de 80 anos. E se algumas das coisas da Coleção WL não são feitas/usadas nos dias de hoje, este processo de perda já ocorria no momento da formação desta coleção, como o livro "Arte plumária no Brasil" de Sonia Ferraro Dorta nos mostra, ao reproduzir uma variedade de adornos plumários Karajá acervados no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP), coletados entre o final do século XIX e primeiros anos do século XX.

3.1. ADORNOS PLUMÁRIOS DA COLEÇÃO WILLIAM LIPKIND

Porém, mesmo com a redução da cultura material Karajá, o artefato plumário continua apresentando um papel de centralidade estético e simbólico/cosmológico em Santa Isabel do Morro. As plumárias são facilmente identificáveis em uma rápida volta pela aldeia, estão penduradas nas casas, nas mãos hábeis dos artesãos e nos corpos de crianças, adultos e idosos. As penas estão também nos corpos das mais variadas aves que habitam o ambiente ecológico da Ilha do Bananal. Este uso cotidiano das coisas plumárias não retira delas seu alto valor na condução de cerimônias rituais. No ritual do *Hetohokỹ*[18], por exemplo, os grandes *Rahetos* chamam a atenção por sua beleza imponente.

Dos 33 itens plumários registrados como de origem Karajá na Coleção WL, consegui realizar as oficinas com 29, os quatro restantes não puderam ser analisados por não estarem impressos em cartões fotográficos. A partir das conversas e narrativas com os interlocutores Karajá, foi possível tecer reflexões preliminares sobre o adorno plumário do grupo. Cabe ressaltar que as informações etnográficas não possuem caráter estático e estão sujeitas a alterações a depender do espaço e tempo, variando inclusive algumas informações entre os próprios interlocutores. As penas usadas na confecção desses artefatos são de variadas aves da região da Ilha do Bananal, e em alguns casos, como o das araras vermelhas, as penas são trazidas da região do Parque do Xingu por outros povos e trocadas com os Karajá, devido ao quase total desaparecimento dessa ave na região do Rio Araguaia. A relação dos Karajá com

[17] Eduardo Nunes (2014) discute o processo de transformação da cultura Karajá a partir do contato com a sociedade nacional, tendo como argumento este processo de autorreflexão da vida Karajá.
[18] O ritual do *Hetohokỹ* é o ritual de iniciação masculina Karajá, ver mais em Lima Filho (1994).

os pássaros e os processos técnicos associados ao artesanato plumário envolve uma rica cadeia de procedimentos que vão desde a captura do pássaro, a seleção das penas a serem usadas, a extração, a amarração e outras técnicas. Um estudo minucioso do processo técnico da produção de um *Raheto*, por exemplo, poderia explicar as concepções ontológicas do grupo e seus significados presentes em rituais e na vida cotidiana. O fato de ter identificado as penas durante as oficinas, possibilitou a construção de uma tabela com as principais aves cujas penas foram utilizadas na confecção das coisas da Coleção William Lipkind (Tabela 2).

Teixeira (1983) divide os pássaros cujo as penas são usadas nos adornos plumários Karajá em dois grupos: o grupo dos animais aquáticos e o grupo dos xerimbabos. No primeiro deles encontram-se os animais que habitam lugares alagáveis, facilmente encontrados ao longo do Rio Araguaia. Estão neste grupo espécies como o colhereiro, o pato do mato, o jaburu e o jaburu moleque. No grupo dos xerimbabos encontram-se os animais que são criados domesticamente, e, portanto, seguem outra lógica, que não a da caça, para a extração de suas penas, observando-se muitas vezes o uso de tapiragem[19]. Estão neste grupo basicamente espécies da família Psittacidae, como a arara vermelha, a arara-canindé e papagaios.

Algumas das aves usadas nos artefatos plumários aparecem em narrativas mitológicas que fornecem interpretações ricas de significados destes animais na coesão cosmológica do povo Karajá. Uma destas narrativas mitológicas me foi contada por *Wahua* Karajá durante as oficinas. Ao discutirmos sobre a recorrente aparição de penas das araras nos artefatos da coleção, *Wahua* argumenta sobre a importância destas para o povo *Inỹ* e narra uma história mitológica acontecida há muito tempo:

> "Os *Inỹ* uma vez eles se perderam no meio do cerrado e dentro do meio do cerrado onde eles se perdeu, o *Inỹ* sempre fala pros outros, pros *Inỹ* Jovem, você não pode quando tiver perdido no meio do mato, não senta em cima de qualquer pau não, aqueles pau pode não ser pau, pode ser qualquer animal. Aí eles estavam perdidos com sede, todo mundo cansado, aí tinha um tronco de uma árvore caído no chão, dentro do varjão, do campo, aí os *Inỹ* sentaram em cima. De repente o pau começou a andar com eles, quando eles tentaram fugir, era uma cobra grande, e a cobra engoliu eles tudo, engoliu eles, só que eles não conseguiram morrer dentro da barriga da cobra, ficaram vivo, tentaram mexer, porque a cobra só fez engolir inteiro. Ai eles estavam dentro da barriga lá, tentando sair sabe, não conseguiram sair, perguntaram como que saia da barriga da cobra grande, ai um deles

[19] "Convencionou-se chamar de "tapiragem" os processos destinados a propiciar o aparecimento da coloração amarela em certas aves, de plumagem originalmente de outra cor, mediante a administração de certos alimentos e/ou unguentos." (TEIXEIRA, 1983, p. 225)

> tinha dente de piranha, umas piranha pequenininha, existem vários tipos de piranha, a gente tem um nome para elas, cada piranha da que tem no Araguaia, uma piranha pequenininha com os dentes muito forte, leva para apontar a ponta da flecha, quando ta cega eles usavam no bolso, ele tirou da cabacinha dele e foi cortando a barriga da cobra, quando eles conseguiram rasgar a tripa da cobra, eles conseguiram sair, os *Inỹ* conseguiram sair. Ai saíram só que quando eles deram fé a cobra tinha levado eles para dentro de uma pedra, eles estavam dentro de uma pedra sem poder sair. Ficaram preso na pedra, pedreira que tinha. Ai eles viram a arara azul voando para ver o que tinha lá, sempre ia lá para roer as pedra, ai viu os *Inỹ* lá e disse: "Nossa, tem uns *Inỹ* ai né". Os *Inỹ* falaram para a arara: "Da um jeito aqui, tira nós daqui". A arara azul que foi mordendo a pedra onde eles estavam, foi roendo, roendo, roendo até que deu para eles sair. Ai a arara azul os *Inỹ* fala que o bico da arara azul é muito mais forte que qualquer outra ave, e tiraram eles, salvaram eles da pedra, e os *Inỹ* conseguiu sair. Por isso os *Inỹ* respeitam muito a Arara Azul. Arara azul para nós é muito sagrado, tem muita história." (Wahua, abril de 2019) [20]

Na narrativa mitológica contada por *Wahua* fica claro o motivo da importância que os Karajá atribuem às araras, nessa narrativa em especial a arara-azul-grande [21](*Anodornhynchus hyacinthinus*). A arara azul salvou os Karajá da morte, sendo então protetora do povo, explicando a categoria de xerimbabo proposta por Teixeira (1983). As penas de arara azul e vermelha são distinções importantes nos adornos plumários, elas na maioria dos casos estão associadas com os adornos rituais poderosos e sendo possuídas por Karajás igualmente poderosos, como as lideranças rituais e políticas, como é o caso do *Derosi* de penas de arara vermelha, atribuído por *Lukukui* e *Wahua* como sendo um item das lideranças. A ocorrência significativa de itens com penas de cores vistosas (vermelho, amarelo, azul, verde e rosa brilhante) sugerem que um dos fatores preponderantes na confecção dos adornos plumários é o senso estético Karajá voltado para o colorido. Porém, como dito anteriormente, os Karajá têm enfrentado cada vez mais dificuldades para possuírem tais penas, visto que a população de araras vermelhas e araras-canindé reduziu significativamente na Ilha do Bananal. Os escambos de penas, realizados com outros grupos como os Tapirapés, envolvem trocas de valores altos que nem todos os artesãos possuem condições de arcar.

[20] Optou-se por reproduzir a narrativa de *Wahua* de maneira fiel a sua fala.
[21] Wahua me contou que ela também é conhecida entre os Karajá por "arara preta" devido a parte interior de suas penas enegrecida.

Tabela 2 - Principais aves identificadas na Coleção William Lipkind.

Nome Popular	**Nome científico (HIDASI, 2007)**	**Nome em *inỹribè***
Arara Azul; Arara-caninde	*Ara Ararauna (p. 137)*	*Bisa*
Arara-Vermelha	*Ara Chloroptera (p. 137)*	*Hadedura*
Arara-Azul-Grande; Arara Preta	*Anodorhynchus Hyacinthinus (p. 136)*	*Ãrarahakỹ*
Urubu	*Não identificado*	*Rara*
Mutum	*Crax fasciolata (p. 106)*	*Õritxi*
Gavião Caracará	*Polyborus Plancus (p. 102)*	*Jyrè*
Jaburu; Jabiru	*Jabiru Mycteria (p. 80)*	*Warori*
Jaburu Moleque; Cabeça-seca	*Mycteria Americana (p. 79)*	*Wòrèhèkỹ*
Colhereiro	*Ajaia Ajaja (p. 78)*	*Wararè*
Pato do Mato	*Cairina Moschata (p. 87)*	*Relanrè*
Galinha da Angola	*Numida Meleagris (Wikipedia)*	*Tukrè*
Galinha	*Gallus Domesticus (Wikipedia)*	*Hãnikè*
Garça Branca	*Egretta Thula (p. 71)*	*Whaurà* (*LARIWANA*, 2017)
Ema	*Rhea Americana (p. 61)*	*Usehewe*

Durante as oficinas, foi possível agrupar os adornos plumários Karajá da Coleção William Lipkind em 7 categorias de acordo com suas funções e sua composição material. A seguir apresento individualmente cada uma das etnoclassificações Karajá para seus adornos plumários.

3.1.1. *Lori Lori*

O *Lori Lori* é um dos adornos plumários Karajá mais presentes no cotidiano da aldeia, e também no imaginário social dos brancos sobre este grupo indígena. Por isso é o item com maior número de exemplares da coleção, totalizando 11 dentre o universo de 33 adornos plumários. Consiste em uma base trançada (Figura 3) em que são fixadas penas. A delicadeza de seu acabamento e o colorido das penas empregas dão a ele lugar de destaque, e me foi apontado por *Wahua* como sendo "o boné dos *Iny*", por seu uso recorrente. Na oficina

realizada com *Kaymoti* e *Ixysé* tive acesso a um dos processos técnicos de sua produção, um estudo mais aprofundado sobre a técnica do "saber fazer" de um *Lori Lori* pode trazer mais indícios da relação do grupo com este artefato.

Seu uso não tem idade pré-definida, porém, observa-se que é mais difundido entre as crianças, principalmente os itens que tem em sua composição penas de arara vermelha. Para além do uso cotidiano e ritual, o *Lori Lori* tem sido alvo do fetiche de consumo da sociedade ocidental e por isso também tem sido produzido para comércio.

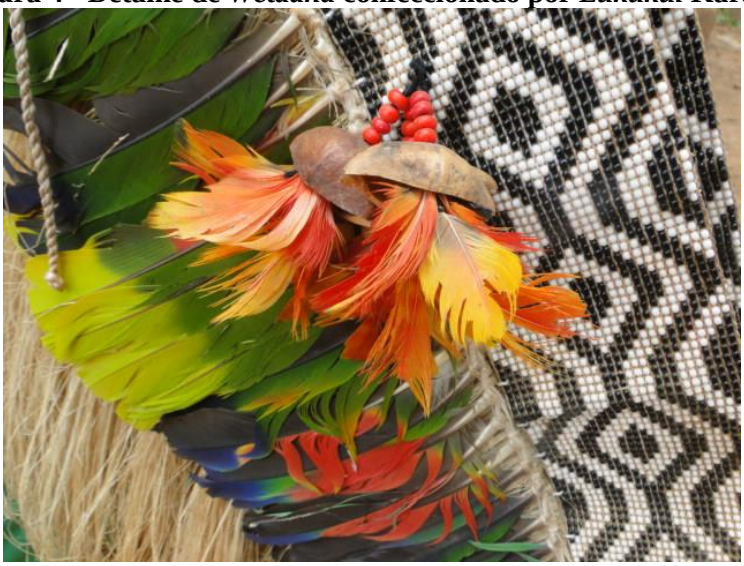
Figura 3 - Detalhe da base trançada do *Lori Lori* do item 28.674

Fonte: Fotografado por João Maurício Bragança Garcia Lopes (2017).

3.1.2. *Wètaana*

O *Wètaana* é um cinto emplumado usado apenas pelos homens em contextos cerimoniais e festivos. A coleção possui quatro exemplares, e em suas composições estão presentes penas de arara azul, mutum, pato do mato, ema e papagaio. O artefato consiste em um cordel trançado em que são fixadas penas. Um deles possuía um chocalho lateral feito com conchas encontradas nas praias do Rio Araguaia. Cabe ressaltar que os *Wètaana* também passam por alterações em sua composição, como é o caso de um *Wètaana* feito por *Lukukui*, que possui o cordel trançado de sua parte superior feito por miçangas (Figura 4), de modo a formar um grafismo Karajá.

Figura 4 - Detalhe de *Wètaana* confeccionado por *Lukukui* Karajá.



Fonte: Fotografado por Manuel Lima Filho, Aldeia Santa Isabel do Morro, outubro de 2018.

3.1.3. *Raheto*

O *Raheto* é um adorno plumário de cabeça e representa um dos itens da cultura material Karajá de maior interesse por parte da sociedade nacional, estando acervado em grandes museus do Brasil e do mundo. A coleção conta com três itens (Figura 5), com penas de arara vermelha, arara azul, jaburu, jaburu moleque, urubu e colhereiro. O *Raheto* representa o Sol que nos tempos antigos era usada pelo urubu rei, *Iòlò*, antiga chefia ritual e social do grupo. *Kanyxiwè*, herói mitológico Karajá, flechou a perna de *Iòlò* de forma que o dia e a noite finalmente se equilibrassem, como narrado por Nunes (2016), *Kanyxiwè*

> (...) foi andando e encontrou *Myreikò*, uma mulher *inỹ*, com que se casou. Ele passou a morar com sua esposa e sua sogra. Mas, naquele tempo, o sol andava rápido demais; amanhecia e logo escurecia novamente. As pessoas sofriam muito. Saiam para pescar, ou iam para a roça, e lá mesmo a noite os alcançava. No mato mesmo eles dormiam. Certa feita, a sogra de *Ànỹxiwè* foi para a roça e a escuridão a pegou. Ela tropeçou e um toco pontudo e cortou a perna. De lá mesmo a velha reclamou: "Eu tenho um genro *aõni* e mesmo assim o tempo escurece comigo ainda aqui!", assim ela falou, com raiva. Ele era *aõni*, por isso escutou. *Ànỹxiwè* falou para sua esposa que a mãe dela estava reclamando dele e que, por isso, ele iria partir. E assim o fez. Foi caminhando, caminhando... Até que se transformou em um animal morto. Colocou o sumo do olho de embaúba em seu interior para que escorresse pelo seu ânus, fingindo-se de morto. O cadáver em putrefação atraiu os abutres. Uma mosca veio, entrou pela sua boca e saiu pelo ânus, atestando que ele estava morto. A mutuca também veio e mordeu sua pálpebra; depois entrou pela boca e saiu pelo ânus. Então os abutres desceram. O urubu (*rara*) desceu e posou direto em sua barriga. *Ànỹxiw*è

> gemeu ligeiramente com o impacto: *hỹỹ!* Mas ninguém escutou. Só o pequeno gavião *Hãnaija*, que desde o começo advertia os seus de que o bicho ainda estava vivo. Mas foi em vão. Os carniceiros foram, então, chamar o Urubu-Rei (*rararèsa*), que era *iòlò1*. Ele veio descendo, ignorando também o último apelo de *Hãnaija*: "Iò, você vai morrer! Ele está vivo, essa pessoa está viva!" ele gritou. Ele posou sobre a barriga de *Ànỹxiwè*, que o agarrou na mesma hora. O demiurgo explicou ao Urubu-Rei que não iria lhe fazer mal. Disse que sua sogra estava lhe criticando e pediu ao *iòlò* seu grande adorno plumário de cabeça, seu *raheto*, que era o sol. O Urubu-Rei tenta enganar *Ànỹxiwè*, dizendo que seu *raheto* está muito velho, que não presta mais. Com a insistência do demiurgo, ele entrega um outro cocar (a estrela d'alva), que ilumina o céu muito tenuemente. *Ànỹxiwè* insiste, insatisfeito, e o *iòlò* entrega outro cocar (a lua), que iluminou melhor o mundo. Ele flechou a lua na perna, de modo que ela passou a caminhar lentamente pelo céu. Mas ainda não estava bom. Cedendo à sua insistência, o Urubu-Rei finalmente lhe entregou seu *raheto*, o sol. Ele veio rápido, mas *Ànỹxiwè* também o flechou na perna. Por isso hoje o sol anda lentamente pelo céu, de modo que as pessoas podem trabalhar de maneira satisfatória. Dia e noite, então, equilibraram-se (NUNES, 2016, p. 129).

Figura 5 - *Raheto*, item 28.677.

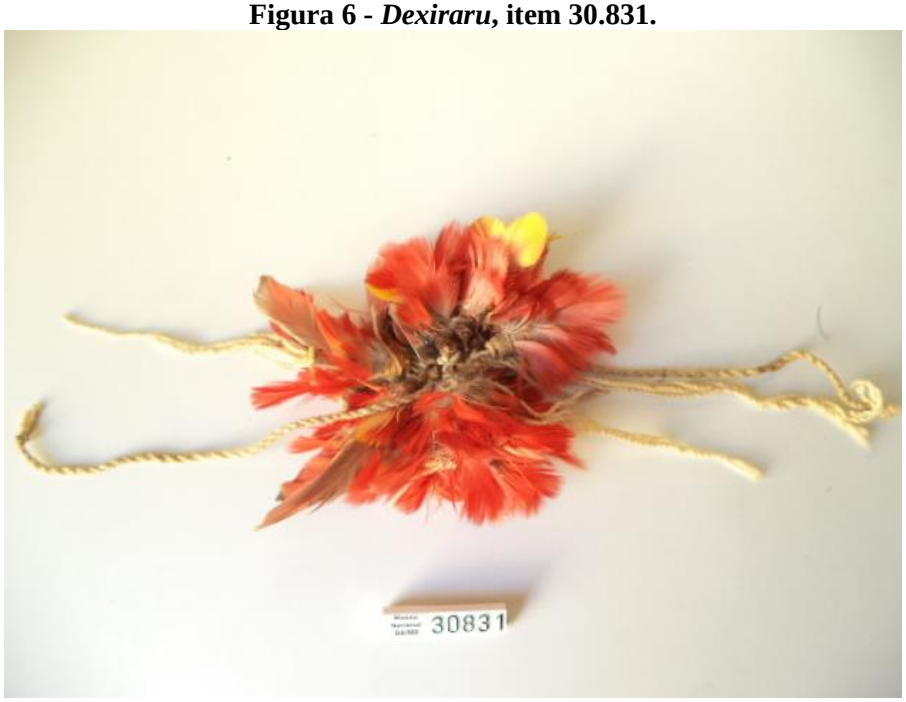
Fonte: Acervo do projeto *Compartilhar saberes* (2016).

3.1.4. *Dexiraru*

O *Dexiraru* (Figura 6) consiste em uma pulseira de penas. A coleção possui apenas três exemplares, todos eles possuem as penas de arara vermelha como predominantes em sua composição, além de algumas penas amareladas, provavelmente fruto do emprego de

tapiragem. O *Dexiraru* foi apontado por *Kaymoti* e *Ixysè* como sendo um item de uso exclusivo das crianças, sendo costumeiramente combinado com uso do *Dexi*[22].

Figura 6 - *Dexiraru*, item 30.831.



Fonte: Acervo do projeto *Compartilhar saberes* (2016).

3.1.5. *Rurina*

O *Rurina* é um adorno plumário de cabeça, usado pelos *bodu*, segunda faixa de idade em que os jovens são classificados pós iniciação, durante a festa de iniciação masculina *Hetohokỹ*. A coleção possui um exemplar deste item (Figura 7), feito com penas de arara azul, jaburu e jaburu moleque. O artefato também possui como matéria prima fibras de buriti e fios de algodão que compõe a base trançada. Este artefato está relacionado a rígida divisão de gênero da sociedade Karajá, em que os homens possuem uma série de "segredos" que não são transmitidos ao mundo feminino. Os saberes relacionados a confecção do *Rurina* e do *Raheto*, por exemplo, são exclusividade do mundo masculino, assim como outras tradições relacionadas as duas principais festas rituais do grupo, o *Hetohokỹ* e a Festa dos Aruanãs.

[22] Bracelete feito de algodão usado pelo grupo.

Figura 7 - *Rurina*, item 36.691.

Fonte: Acervo do projeto *Compartilhar saberes* (2016).

3.1.6. *Kueju/Kuè/Uè* e *Kueju Bèdòsi*

Os *Kueju* são brincos emplumados do povo Karajá e podem ser encontrados em diversos museus do Brasil e do mundo, representando um dos adornos plumários de maior prestígio diante a sociedade nacional. São chamadas também pela abreviação *Kuè*, na fala feminina, ou *Uè*, na fala masculina, que significa capivara, referindo-se ao dente de capivara costumeiramente colocado no centro do brinco.

A coleção possui três exemplares distintos deste objeto. Um deles, o item 30.804, não foi reconhecido por *Lukukui* Karajá como sendo de origem *Inỹ*, o que pode indicar ou um processo de esquecimento deste objeto, no sentido de não ser feito mais, ou algum erro no processo de seu registro do livro do tombo do Museu Nacional. Outro item, o 30.821, possui as penas vermelhas e dentes de capivara, e foi apontado por *Kaymoti* e *Ixysè* como sendo um marcador de classe de idade, sendo usado apenas até os dois anos de idade. Os dentes de capivara são geralmente oferecidos às crianças por tios ou primos, e em troca eles tem o direito de pedir qualquer pertence da família recebedora (TEXEIRA, 1983). Após os dois anos de idade as penas usadas geralmente são amareladas, e como aponta Teixeira (1983) ao analisar os brincos usados pelas máscaras de aruanã, similares ao de uso do resto do grupo, provavelmente os Kueju sejam o item que mais recebe penas provindas da tapiragem.

Usados de forma anexa aos *Kueju* estão os *Kueju Bèdòsi*, com dois exemplares na coleção. Trata-se de fios de algodão em que são anexadas penugens, estes pingentes são amarrados a parte posterior do brinco e caem ao longo dos ombros de quem os usa. Um dos itens da coleção, o 30.832 (Figura 8), foi identificado como de uso exclusivo das moças virgens, *ijàdoma*, em contextos rituais, como a Festa dos Aruanãs

Figura 8 - *Kueju Bèdòsi*, item 30.821.

Fonte: Acervo do projeto *Compartilhar saberes* (2016).

3.1.7. *Derosi*

O *Derosi* é um adorno plumário de membros, usado como bracelete nos braços, pouco abaixo dos ombros. Foi identificado como de uso exclusivo de lideranças masculinas, porém, o tipo de liderança não foi especificado. A coleção possuía dois exemplares, sendo que um deles, o item 28.611, não foi reconhecido como sendo de origem *Inỹ* por *Lukukui*. O outro exemplar é todo composto por penas de arara vermelha (Figura 9), o que representaria o lugar de destaque que esta ave possui na ontologia Karajá, já que é reservada ao uso dos líderes.

Figura 9 - *Derosi*, item 30.830.

Fonte: Acervo do projeto *Compartilhar saberes* (2016).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dados das oficinas nos permitem traçar reflexões preliminares sobre os usos e significados das *coisas* plumárias Karajá, como sugere Ingold (2012), seguindo os *fios* que tecem a grande *malha* de coisas da cultura *Inỹ*. As divisões de gênero, por exemplo, são acionadas quando tratamos tanto sobre o uso quanto sobre a confecção do adorno plumário. As narrativas de *Lukukui*, *Ixysè*, *Kaymoti* e *Wahua* se convergem afirmando que os saberes relacionados a confecção de adornos plumários são predominantemente divulgados entre os homens, sendo estes a maioria dos artesãos, porém, como o próprio caso de *Ixysè* e sua mãe *Kaymoti* ilustra, também existem mulheres que dominam as técnicas. A lógica da divisão de gênero opera de forma mais rígida no uso dos artefatos, sendo que alguns deles só podem ser usados por homens ou por mulheres. É o caso do *Raheto* e do *Rurina*, distintivos das classes de idade entre os homens, usados no ritual de iniciação masculina pelos *weryrybo* e *bodu* respectivamente. Também é o caso do *Kueju Bèdòsi* de penas vermelhas, usado pelas *Ijadòma*, moças virgens, nas danças rituais com os *Ijasós*[23]. As *coisas* plumárias também podem fazer distinções entre posições hierárquicas dentro da aldeia, sendo alguns dos objetos relacionados exclusivamente ao uso de lideranças, como o *Derosi*, principalmente o com penas de arara vermelha.

A experiência das oficinas compartilhadas com o povo *Inỹ* pode trazer questionamentos importantes para os debates acerca de museus etnográficos. A pauta da auto-representação e de um "museu primeira pessoa" vem crescendo cada vez mais entre os povos indígenas, e se manifesta de maneira acentuada quando é vontade de professores *Inỹ* "criar um museu que seja por aqui (na aldeia), para a gente mesmo contar a nossa história" (MORAIS, 2018, p. 46). As práticas de representação adotadas nos museus devem se atentar à discussão proposta por James Clifford (2008), da "autoridade etnográfica", e abrir espaço em suas reservas técnicas, laboratórios, espaços expositivos, salas de reuniões, para que os acervos sejam colocados em movimento pelos próprios indígenas, no grande *fluxo* da cultura material.

Paralelamente ao desenvolvimento desta pesquisa tive a oportunidade de trabalhar em algumas etapas dos processos de classificação, organização e digitalização da Coleção WL. O trabalho de documentação da coleção foi fundamental para a condução das oficinas etnográficas, que sempre tiveram o intuito de trazer os Karajá para o debate, a fim de que conhecessem e falassem sobre os objetos de seus ancestrais, dando camadas mais profundas

[23] Os *ijasós*, ou aruanãs, são entidades espirituais da cosmologia *inỹ*. Aparecem em dupla na forma de dançarinos mascarados em festas rituais do grupo.

às interpretações da coleção. Não raro foram os casos em que, instigados pelos itens da coleção, pediram que a documentação fosse disponibilizada para que levassem a aldeia e perguntassem aos mais velhos sobre os objetos.

Em oficinas realizadas nos meses de janeiro e fevereiro de 2018, com alunos *inỹ* do NTFSI, a coleção foi colocada em movimento através das narrativas de intelectuais do grupo, futuros pesquisadores e professores. O interesse nos artefatos veio pela ótica da pesquisa e preservação de seu conhecimento, evidenciando os novos lugares que as comunidades indígenas têm reivindicado e assumido.

Em outubro de 2019, durante o 16° Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão (Conpeex) da UFG, foi lançado oficialmente o *Thesaurus Karajá* por meio da plataforma digital de gestão de acervos *Tainacan*[24]. Através do site do acervo do Museu Antropológico da UFG, que também tem seus acervos em processo de digitalização para exposição no site, o projeto disponibilizou a maioria dos itens Karajá da coleção para acesso público. Trata-se de uma devolução institucional de documentação ao Museu Nacional (UFRJ) em um contexto de pós incêndio, e de uma devolução aos Karajá com um acervo que pode ser usado para fins pedagógicos com as crianças nos temas mais variados possíveis. Os adornos plumários, por exemplo, podem evocar os temas das classes de idade, das divisões de gênero, da ornamentação em festas como o *Hetohoky*, da relação com o meio ambiente e o ecossistema da Ilha do Bananal, da relação com outros grupos indígenas vizinhos, dentre outros.

Os adornos plumários do povo Karajá vem sofrendo um processo de rarefação representando pela diminuição da variabilidade de penas usadas e pela variabilidade de itens diferentes, este processo já vem sendo apontado desde a década de 1980, por Costa (1980), Teixeira (1983) e Ventura (1998). O contato com a sociedade nacional dividiu os itens plumários em dois grupos dentro das aldeias, os que são feitos para o comércio para turistas e outros *tori* e os que são feitos para uso cerimonial e ritual do grupo, embora essa divisão não se expresse de maneira rígida, ela possui efeito nos novos modos de se fazer e pensar o adorno plumário. Este interesse da sociedade nacional nos itens plumários de comunidades indígenas tem acentuado o uso de penas coloridas artificialmente e/ou com artifício de tapiragem. Isto se deve a rarefação da avifauna local dos Karajá, que por não mais conseguirem encontrar araras frequentemente na região da Ilha do Bananal tem praticado a importação de suas penas de outros grupos do Xingu. A arara-azul-grande, que aparece no mito contado por *Wahua*, anos atrás estava catalogada como em risco de extinção, e embora

[24] O *Tainacan* é um plugin feito para sites WordPress desenvolvido pelo MediaLab da UFG.

tenha saído da lista de espécies ameaçadas em 2014, hoje tem presença predominante na região do Pantanal. [25]

Estes processos de transformação do artefato plumário do grupo, reduzido a poucos itens; de interação com a sociedade nacional através da venda de seus "artesanatos", e a relação do grupo com a população de pássaros da região do Rio Araguaia, são questões que pretendo adentrar em trabalhos posteriores. Trabalhos que busquem convergir, através não mais de uma relação pesquisador-informante (CLIFFORD, 2008), os conhecimentos dos Karajá, da etnologia indígena e da ornitologia, podendo assim produzir reflexões interculturais e interdisciplinares interessantes sobre a questão.

A crise de representação dos museus etnográficos fez com que estes saíssem do seu status quo, de forma a encarar criticamente seus acervos construídos sob os paradigmas do evolucionismo cultural e do colonialismo. Porém, trata-se ainda de um desafio o distanciamento dos olhares simplesmente morfológicos da cultura material, que tendem a se relacionar de maneira acrítica e pouco reflexiva com os acervos. É necessária uma abordagem mais hermenêutica, partindo

> das histórias depositadas em suas coleções, dos significados que muitos atores sociais atribuíram ou mesmo impuseram aos objetos étnicos e imagens do colonizado, gerando sentidos que passaram a ser incorporados em sua materialidade e reinterpretados e ressemantizados a cada novo contexto (OLIVEIRA, 2007, p. 76).

Trabalhos como este são experiências ainda preliminares, mas que exemplificam que quando os povos indígenas, no caso específico os Karajá, são chamados ao debate, as grandes reservas técnicas são ressignificadas e propiciam "usos mais polifônicos e democráticos do enorme poder de representação de que os museus estão investidos" (OLIVEIRA, 2007, p. 76). Os povos indígenas cada vez mais conquistam espaço na produção de seu próprio conhecimento, falam por si, escrevem por si e produzem por si. Sei que o caminho é longo e desafiador, mas espero que este trabalho seja o primeiro passo na construção de uma "exegese" intercultural dos adornos plumários Karajá.

[25] Segundo Bianchi (2019), também estão presentes no nordeste do Cerrado e na região norte do estado do Pará. Realizei uma reunião com o professor Carlos Abs da Cruz Bianchi, docente do NTFSI da UFG, em maio de 2018. O Prof. Carlos é ornitólogo e atualmente é professor do NTFSI na área de Ciências Ambientais. Na oportunidade, Carlos me explicou sobre as várias espécies de araras, suas distribuições geográficas, alimentação, período de reprodução e demais hábitos. O diálogo com as ciências biológicas, com a ornitologia especificamente, me parece fundamental para um estudo sobre adornos plumários indígenas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ANDRADE, R. S. G. **Os huumari, o obi e o hyri: a circulação dos entes no cosmo Karajá**. 2016. 108 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

BIANCHI, Carlos. Entrevista sobre etnobiologia. Maio de 2019. Entrevista concedida a Lucas Veloso Yabagata.

BRASIL. *Censo Demográfico 2010. Características gerais dos indígenas. Resultados do universo.* Brasília: Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2010.

BUONO, A; Meneses, P. Seu tesouro são penas de pássaro: arte plumária tupinambá e a imagem da América. **Figura: studies on the Classical Tradition**. Campinas, v. 6, p. 13-29, 2018.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O trabalho do antropólogo: Olhar, ouvir, escrever. In: **O Trabalho do Antropólogo.** São Paulo/Brasília: EdUNESP/ Paralelo 15, 2000. PP 17-35

CLIFFORD, James. A experiência etnográfica. Org. José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

COSTA, M.H.F. A plumária Karajá. In: DORTA, S.F. **Arte plumária do Brasil**. Catálogo de exposição. Fundação Nacional Pró-memória. Brasília, Serviço de proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. p. 29 – 31, 1980.

DORTA, Sonia Ferraro; CURY, Marília Xavier; EWART, Elizabeth (trad.). **A plumária indígena brasileira no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP**. São Paulo: Edusp, 2000.

EWBANK, Cecília de Oliveira. 2015. **Documentação museológica da Coleção William Lipkink (1939-1939).** Museu Nacional-UFRJ, Relatório Técnico de Pesquisa, CNPq. Mimeo.

FABIAN, Johannes. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. **Mana**, Abr 2010, vol.16, no.1, p.59-73.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: Por uma teoria interpretativa da Cultura. In: **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1973.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos Objetos. Coleções, Museus e Patrimônios.** Rio de Janeiro: Garamind; Minc/IPHAN, 2007.

HENRIQUE, Pedro Augusto. Estudo dos artefatos plumários Karajá da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (RJ): arte, técnica e memória do médio Araguaia. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2016. **Relatório de iniciação científica**.

HIDASI, José. **Aves de Goiás.** Goiânia: Ed. da UCG, Kelps, 2007. 295 p.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida. **Revista Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

KLEE, P. **Noteboooks, volume 2**: the nature of nature. Trans. H. Norden. Ed. J. Spiller. London: Lund Humphries, 1973.

LARIWANA, L. K. (2017). HISTÓRIA DA ORTOGRAFIA KARAJÁ: LUTA PELA SOBREVIVÊNCIA DA LÍNGUA KARAJÁ. ***Articulando E Construindo Saberes***, *2*(1).

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. **Hetohoky: um rito Karajá**. Goiânia: Editora UCG, 1994.

_____. ***O (des)encanto do oeste: memória e identidade social no médio Araguaia***. Goiânia: Ed. da UCG, 2001.

_____. *Kanaxywe e o mundo das coisas Karajá Patrimônios, museus e estudo etnográfico da coleção William Lipkind do Museu Nacional, (RJ).*[manuscrito]**Projeto de pesquisa**. Goiânia: NEAP - UFG, 2012.

_____. Cidadania patrimonial. **Anthropológicas**. v. 26, n. 2 (2015) Recife. 2015.

_____. Compartilhar Saberes: o fluxo das coisas Karajá e a coleção William Lipkind do Museu Nacional, UFRJ. **Projeto de pesquisa**. Goiânia: CNPq, 2016.

_____. Coleção William Lipkind do Museu Nacional: trilhas antropológicas Brasil - Estados Unidos. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 473-509, Sept. 2017.

_____. Karajá. In: Enciclopédia dos povos indígenas. 1999. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/karaja>. Acesso em: 14 jul. 2019.

_____. Thesaurus Karajá: diálogos interculturais e museologia compartilhada. **Projeto de pesquisa**. Goiânia: CNPq, 2019.

MECENAS, Gabriel. Estudo dos artefatos masculinos Karajá da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (RJ). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018. **Relatório de iniciação científica**.

MORAIS, Marília Caetano Rodrigues. **“Num emaranhado de folhas e flores são tecidas as esteiras”:** um estudo sobre as esteiras iny e a coleção William Lipkind (1938) do Museu Nacional. 2018. Monografia apresentada como pré-requisito para a conclusão do Curso de Ciências Sociais - Licenciatura, Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2018.

NUNES, Eduardo Soares. **Os “antigos” e o “pessoal de hoje” no mundo dos brancos.** Brasília, DF: PPGAS/UNB. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, 2016.

OLIVEIRA, João Pacheco de. O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI. **Tempo**. Rio de Janeiro, v. 12, n. 23, p. 73-99, 2007.

RIBEIRO, Berta G. **Dicionário do artesanato indígena**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil. In: RIBEIRO, Berta (Org.). **SUMA Etnológica Brasileira 3: arte índia.** Petrópolis: Finep, ed. 2, p. 189 – 226, 1987.

RIBEIRO, Berta G.; VELTHEM, Lucia Hussak van. Coleções Etnográficas – Documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. (Org.). **História dos Índios no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras/FAPESP/SMC, p. 103-112, 1992.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. **A caminhada de Tanỹxiwè: uma teoria Javaé da História.** [Tese de Doutorado] Chicago, Illinois: Universidade de Chicago, 2008.

RUSSI, A. (2018). Coleções etnográficas, povos indígenas e práticas de representação: as mudanças nos processos museais com as experiências colaborativas. **Sociedade E Cultura**, *21*(1). https://doi.org/10.5216/sec.v21i1.54881

PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro. **A situação sociolingüística dos Karajá de Santa Isabel do Morro e Fontoura**. Brasília, DF: FUNAI, 2001.

TEIXEIRA, D.L.M. Um estudo da etnozoologia Karajá: o exemplo das máscaras de Aruanã. In: RIBEIRO, Berta (Org.). **O artesão tradicional e o seu lugar na sociedade contemporânea.** Rio de Janeiro, FUNART/Instituto Nacional do Folclore. p. 213 – 232, 1983

TORAL, André Amaral de. **Cosmologia e sociedade Karajá.** [Dissertação de mestrado]. Rio de Janeiro: Museu Nacional - UFRJ, 1992.

VENTURA, P.E.C. Identificação ornitológica da plumária Karajá da coleção etnográfica do Museu Nacional. **Publicações avulsas do Museu Nacional**, Rio de Janeiro, n. 73, p. 3 – 20, 1998.

YABAGATA, Lucas. Estudo dos artefatos plumários Karajá da Coleção William Lipkind do Museu Nacional-UFRJ (1938-1939). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. **Relatório de iniciação científica.**