



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
BACHARELADO

PEDRO CAIXETA FROTA

**RATANAA: ESTUDO ETNOGRÁFICO DE UM ARTEFATO PLUMÁRIO DOS INY
KARAJÁ.**

Goiânia
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome completo do autor: PEDRO CAIXETA FROTA

Título do trabalho: "RATANAA: ESTUDO ETNOGRÁFICO DE UM ARTEFATO PLUMÁRIO DOS INY KARAJÁ"

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Manuel Ferreira Lima Filho, Professor do Magistério Superior**, em 26/12/2024, às 15:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Caixeta Frota, Discente**, em 26/12/2024, às 16:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4986820** e o código CRC **02CA645E**.

Referência: Processo nº 23070.059829/2024-76

SEI nº 4986820



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

PEDRO CAIXETA FROTA

**RATANAA: ESTUDO ETNOGRÁFICO DE UM ARTEFATO PLUMÁRIO DOS INY
KARAJÁ.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Bacharelado em Ciências Sociais, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Ciências Sociais.

Orientador/a: Manuel Ferreira Lima Filho

Goiânia
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Frota, Pedro Caixeta

Ratanaa [manuscrito] : estudo de um artefato plumário Iny
Karajá / Pedro Caixeta Frota. - 2024.
LXX, 70 f.

Orientador: Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade
Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Ciências
Sociais, Goiânia, 2024.

Bibliografia.

Inclui siglas, mapas, fotografias, abreviaturas, gráfico, tabelas,
lista de figuras, lista de tabelas.

1. Materialidades. 2. Adornos Plumários. 3. Karajá. 4. Iny. 5.
Antropologia dos Objetos. I. Lima Filho, Manuel Ferreira, orient. II.
Título.

CDU 572



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos vinte (20) dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e quatro (2024), iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “RATANAA: ESTUDO ETNOGRÁFICO DE UM ARTEFATO PLUMÁRIO DOS INY KARAJÁ”, de autoria de Pedro Caixeta Frota, do curso de Ciências Sociais, da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Os trabalhos foram instalados pelo Professor Dr. Manuel Ferreira Lima Filho (FCS/UFG), orientador do trabalho, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Profa. Dra. Mônica Thereza Soares Pechincha (Faculdade de Ciências Sociais/UFG) e antropólogo MA Lucas Veloso Yabagata (Museu Antropológico/UFG).

Após a apresentação do trabalho pelo estudante, a Banca Examinadora realizou a arguição e debate com o autor. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de 10,0 (dez), tendo sido o TCC considerado aprovado, indicado para publicação.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Manuel Ferreira Lima Filho, Professor do Magistério Superior**, em 20/12/2024, às 14:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucas Veloso Yabagata, Usuário Externo**, em 20/12/2024, às 15:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Monica Thereza Soares Pechincha, Professora do Magistério Superior**, em 26/12/2024, às 15:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4986819** e o código CRC **9DDE8BFB**.

RESUMO

O presente trabalho se dedica ao estudo de um artefato plumário dos Iny Karajá chamado Ratanaa. O estudo se concentra na complexa relação entre os Iny Karajá e suas materialidades, com foco nos enfeites plumários e no xamanismo. A pesquisa busca compreender o Ratanaa em sua totalidade dentro de seu campo de agência, abordando as questões que o circundam e as reflexões que ele proporciona sobre as materialidades e a cosmologia Iny. Busca-se através desse estudo evidenciar a importância das relações entre diferentes seres, no caráter fluído do cosmos Iny. Como também do processo de construção da identidade masculina através dos adornos plumários e sua ligação com um caráter transicional do cosmos.

Palavras-chave: Materialidades, Adornos plumários, Karajá, Iny, Antropologia dos Objetos

ABSTRACT

This work is dedicated to the study of a feather artifact from the Iny Karajá called Ratanaa. The study focuses on the complex relationship between the Iny Karajá and their materialities, focusing on feather ornaments and shamanism. The research seeks to understand Ratanaa in its entirety within its field of agency, addressing the issues that surround it and the reflections it provides on materialities and Iny cosmology. This study seeks to highlight the importance of relationships between different beings, in the fluid character of the Iny cosmos. As well as the process of constructing male identity through feather adornments and their connection with a transitional character of the cosmos.

Keywords: Materialities, Feather adornments, Karajá, Iny, Anthropology of Objects

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	4
LISTA DE MAPAS	5
LISTA DE TABELAS	5
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	6
INTRODUÇÃO	7
1 MATERIALIDADES: DO COLECIONISMO A VIRADA EPISTEMOLÓGICA .	14
2 ARTE E VIDA PLUMÁRIA	20
2.1 Expropriação e reapropriação	21
2.2 O cenário do estudo material das plumárias no Brasil	22
2.3 Os iny e os pássaros	24
2.4 As plumárias Iny Karajá	33
3 PLUMÁRIAS E COSMOS, HÀRI E O RATANAA	46
3.1 Os aõni e os deslocamentos do hári no cosmos	48
3.2 Cosmos e as coisas plumárias	52
4. RATANAA E AS COISAS DO HÀRI	55
4.1 As coisas do hàri como formas de relação	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
REFERÊNCIAS	65

AGRADECIMENTOS

Venho aqui trazer minha imensa gratidão a todos que se moveram e que apoiaram a idealização desse trabalho. Em primeiro lugar venho agradecer aos Iny de Santa Isabel (Hawalò), Fontoura e São Domingos, por nos receberem em suas casas sempre com muita receptividade e abertura. Agradeço os grandes artesãos plumistas, Kurania e Lukukui pelas oficinas com as plumárias. Profiro minha gratidão a Socrowe e sua família nos momentos compartilhados de conhecimento e alegria com Ixysè, Kaimote e Jullye Javaé, como também a Idjaruma Karajá, que sempre procurou ajudar e trazer alegria para os momentos de pesquisa. Agradeço também as professoras Djuassa Karajá e Dibexia na oficina de pintura dos pássaros na Escola Indígena Maluà e todas as crianças iny pela diversão. Menciono também Wahuà que veio a trazer muito conhecimento e aprendizado nas oficinas das plumárias.

Gostaria de expressar minha mais profunda gratidão ao meu orientador, Manuel Ferreira Lima Filho pelo seu acolhimento desde o início na minha inserção dentro do Museu Antropológico, apoio, paciência e valiosas orientações durante todo o desenvolvimento deste trabalho, me guiando em experiências riquíssimas.

Venho agradecer aqueles que me trouxeram até aqui, meus pais, José Artur D'Alo Frota e Eline Maria Mora Pereira Caixeta, que sempre me apoiaram e acreditaram em mim, sem sua afetividade, amor e carinho, não chegaria até aqui. Como também sou profundamente grato a toda minha família e minhas irmãs Flora e Paula, por estarem sempre ao meu lado.

Trago minha gratidão aos servidores do Museu, onde me inserirem dentro das atividades. As amizades feitas lá e no programa Thesaurus: Gustavo Furlaneto, Diego Mendes, Frederico Elias e Rafael Andrade, por me auxiliar dentro da pesquisa. Agradeço imensamente Lucas Yabagata, por me auxiliar ao decorrer de meu estágio no museu e na caminhada pelo universo iny e dos pássaros. Como também a Raphael Cardoso, que veio reavivar meus interesses interseccionais entre a psicologia e antropologia.

Agradeço também professores que coordenaram minha caminhada antropológica na graduação, Matheus França, Suzane Alecar, Mônica Pechincha e Luciana Dias. Além de também meus colegas da graduação, Ângela Akilli, Larissa Moraes, Arthur Amorim e Laissa Mota. Por fim agradeço ao CNPq e a Funape, pelo financiamento por meio da bolsa de pesquisa.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Primeiras tentativas de organização das plumárias da coleção WL em suas categorias	9
Figura 2: Lucas e Mayara organizando as plumárias para a fotografia	10
Figura 3 Wetaanà sendo fotografado por Pedro Caixeta.....	10
Figura 4: Primeira Oficina com Wahuá: Lucas perguntando as partes da pena com Wahuá, ao lado de Pedro Caixeta e Andressa Rodrigues.....	13
Figura 5 - Mesa de classificação das plumárias Iny-Karajá, no segundo dia de oficina	13
Figura 6 - Da esquerda para direita Idjaruma Karajá, Manuel Lima Filho, Lucas Yabagata e Raphael Cardoso no Rio Jaburu, Ilha do Bananal, TO	26
Figura 7 - Passagem pelo Rio Javaés quase seco.....	26
Figura 8 - Hadedura, Araracanga (Ara macao) em Fontoura.....	31
Figura 9 - Jaburu, Warure (Jabiru mycteria) próximo a Hawalò	31
Figura 10 – Grupo de Wàrarè, colhereiro (Platalea ajaja) próximo a Hawalò.....	32
Figura 11- ura ura, Garça moura, (Ardea cocoi).....	32
Figura 12 - Grupo de wkà, biguá (Nannopterum brasilianum).....	32
Figura 13 - Exemplar de lòri-lòri: objeto 89.02.002 do Museu Antropológico (UFG)	36
Figura 14 - Hatana, o Jacu-Cigano, sentado em um galho na beira do Rio Araguaia	37
Figura 15 - Grupo de Hatanas, empoleiradas em galhos de árvore na beira do Araguaia	37
Figura 16 - Latenira confeccionado por Kurania Karajá	38
Figura 17 - Kurania e Lucas Yabagata analisando uma bisa tuu, rabo de arara canindê	39
Figura 18 - Exemplar de Rurina: objeto 36.691 da Coleção William Limpkind do Museu Nacional (UFRJ).....	40
Figura 19- Dois jovens weryrybo e seus raheto durante o Hetohoky de 2020	41
Figura 20 - Lukukui Karajá segurando um Odi	41
Figura 21- Kueju/Ueju	42
Figura 22 - Dohoruè.....	42
Figura 23- Lucas Yabagata segurando um Kueju Bedosi	43
Figura 24 - Wetanaa.....	43
Figura 25 - Deoru.....	44
Figura 26 - Lori Lori Werehè - Erenreich	44

Figura 27 – Coroa vertical n.30.725 – M.N – índios Javaé	44
Figura 28- Ratanaa, peça número: RG 4452. Acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo	45
Figura 29 - kre, martim pescador <i>grande</i> (<i>Megaceryle torquata</i>) na margem do Rio Araguaia próximo a Fontoura.....	49
Figura 30 - "uarakureta", Ratanaa – Erenreich (Prancha IX.....	56
Figura 31 - "natakàn", Ratanaa - (Prancha 48; figura 1)	57
Figura 32 - Raataany - iura e iso.....	58
Figura 33 - Ratanaa, peça número 28672. Coleção William Lipkind.....	58
Figura 34 - coisas do hâri: “As coisas do hyri usadas atualmente por Sokrowé (com exceção do banco ritual onde estão repousadas). O bastão com a pena vermelha mais longa é o <i>hitxiwa</i> . O outro bastão com a pena vermelha de ponta azulada é o <i>obi</i> . Estão sobre o banco (<i>orixà</i>) do líder ritual que Sokrowé usa no <i>hetohokỹ</i> e repousado sobre os bastões está o <i>rata(k)ana</i> , adorno de cabeça usado pelo <i>hyri</i> .”	58
Figura 35 - Berohokỹ	64

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 - Localização da Ilha do Bananal no mapa do Brasil	27
Mapa 2- Disposição das aldeias Karajá e Javaé ao longo do rio Araguaia	28

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Ratanaa: relação aõni/hâri	60
---	----

LISTA DE ESQUEMAS

Esquema 1- Representação do processo ascensional Iny-Karajá.....	54
--	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BM	British Museum
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
EMB	Ethnologisches Museum - Staatliche Museen zu Berlin
EUA	Estados Unidos da América
GO	Goiás
MI	Museu do Índio
MA/UFG	Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás
MAE/USP	Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo
MN/UFRJ	Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro
NMAI	National Museum of the American Indian
RJ	Rio de Janeiro
SP	São Paulo
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo
WL	William Lipkind
WW	Weltmuseum Wien
FCS	Faculdade de Ciências Sociais
Funape	Fundação de Apoio a Pesquisa

INTRODUÇÃO

O Trabalho de Conclusão de Curso desenvolvido é resultado de minha graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal de Goiás. Minha trajetória acadêmica, no entanto, se inicia a princípio na graduação de Psicologia na Pontifícia Universidade Católica de Goiás juntamente com o curso de graduação de Filosofia na Universidade Federal de Goiás, aos quais ingressei no primeiro semestre de 2020. Devido o início da pandemia do Covid-19 no primeiro semestre de 2020, foram suspensas as aulas no curso de Filosofia que voltaram apenas no segundo semestre. Já as aulas de Psicologia voltaram após um mês de paralização das aulas. Desde o princípio tinha a intenção de me experienciar dentro de áreas que estudam desde a subjetividade e individualidades como também os coletivos humanos e sociais e sua inter-relação.

No início de 2021, solicitei minha transferência para o curso de graduação em Ciências Sociais, onde tive maior conexão com os estudos de alteridade no contexto da Antropologia e que me despertaram um fascínio pessoal pelas possibilidades de visualização de novas perspectivas de construção do relacionamento interpessoal, sociedade e modos de ser como um todo. Na disciplina de Antropologia 2, ministrada pelo professor Matheus França, foi quando percebi que gostaria de me aprofundar nos estudos antropológicos e etnográficos, tanto para a prática da alteridade como também para a diversificação de minha perspectiva em relação a outros saberes e universos culturais que abrem as portas para uma maior reflexão sobre nosso mundo nossas próprias concepções, flutuar em novas formas.

Pelos meus interesses fui indicado pelo professor Matheus França ao professor Manuel Ferreira Lima Filho, diretor do Museu Antropológico da UFG, onde fui acolhido e recebido para fazer parte de sua equipe de pesquisa inicialmente dentro do projeto “Kuaxiru: estudo de coleções Iny-Karajá, diálogos interculturais e cidadania patrimonial” e atualmente no projeto “Materialidades, Paisagem e Temporalidades com os Iny-Karajá na Ilha do Bananal”¹ financiado pelo CNPq, ambos constituintes do programa Thesaurus Karajá².

¹ Projeto conhecido como “Materialidades Iny-Karajá” tem como objetivos compreender os significados e práticas associados ao universo das materialidades Iny/Karajá e identificar processos de continuidade e mudança nas séries históricas construídas a partir dos vestígios arqueológicos e coleções musealizadas. Integrada pelas áreas da antropologia, arqueologia, etnologia e museologia, cujos membros são: Manuel Ferreira Lima Filho (Coordenador); Rafael Santana Gonçalves de Andrade; Diego Teixeira Mendes; Lucas Veloso Yabagata; Bárbara Freire Rocha; Rafael Lemos; Tatyana de Oliveira Beltrão; Pedro Caixeta Frota.

² Mais informações no site: <https://acervo.museu.ufg.br/projetos/projetothesaurus/>

Destaco ainda nessa primeira parte que nesse trabalho: “quando a se referir à língua do grupo, em processo de transformação, opta-se em nomear o grupo como “Iny-Karajá”³³, considerando como uma etapa de transição, uma vez que apesar do nome “Karajá” ser consagrado na literatura, muitos já preferem usar apenas o nome “Iny”” (Lima Filho, 2021, p.26). A adoção dessa grafia tem base assim nos estudos sociolinguísticos de Maria do Socorro Pimentel Barbosa, consultora dos estudos da língua e epistemologia iny-karajá e oficinas com os Iny-Karajá e com os professores Sinvaldo Wahuá Karajá, da Secretaria Estadual de Educação do Estado de Goiás, Waxiaki Karajá, professora da Escola Maluá na aldeia Santa Isabel do Morro, assim como na partilha de dúvidas com outros acadêmicos como Mônica Borges Veloso, da UFG, e Marcus Antonio Rezende Maia, da UFRJ. (Lima Filho, 2021)

Dentro do projeto “Kuaxiro” fui instruído pelo colega de projeto e pesquisador Lucas Yabagata, a manusear o Tainacan, um software para criação de repositórios dos acervos digitais do MA/UFG em WordPress. Assim, fui introduzido no projeto fazendo a inserção de informações de fichas museológicas já digitalizadas, momento em que onde tive meus primeiros contatos com os “adornos plumários”, que nos termos museológicos compõem uma das nove categorias tipológicas, sistematizadas por Berta Ribeira (1988) após anos de trabalho acerca de coleções etnográficas, com objetivo de traçar uma ordenação dos objetos de um ponto de vista da museologia

Após essa primeira fase de familiarização com a construção do acervo digital, inicio um plano de pesquisa pelo CNPq. Começando nas ações de disponibilização do acervo documental, com a digitalização dos adornos plumários restantes a serem inseridos no Tainacan, para com isso reunir fotos e informações desse universo disponível no site do Museu e para nossa pesquisa. A escolha por reunir as plumárias de acordo com o enquadramento nas definições museológicas dessa categoria foi o ponto de partida do projeto Materialidades, para o que seria o passo seguinte de buscar o que Lucas Yabagata (2019) se refere como “etnoclassificações”, ou seja, a classificação, caracterização e nomeação que os próprios grupos étnicos, fazem desses “objetos”

Assim adotamos como base para análise do projeto “Materialidades Iny-Karajá” e deste trabalho uma abordagem de materialidades proposta por Tim Ingold (2012) que traz a perspectiva da cultura material e dos objetos não como matéria inanimada e estática, mas que se encontra em um *devir* constante, fruto de processos, interações e fluxos de transformações.

³³ Adoto a grafia Iny-Karajá tendo como referência o livro Thesaurus Iny-Karajá (Lima Filho, 2021)

“O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado [...] A coisa, por sua vez, é um “acontecer”, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam.” (INGOLD, 2012, p.29). Para esse projeto seguimos caminho semelhante ao projeto de pesquisa “Compartilhar saberes”, desenvolvido entre 2016 até 2019, onde foram identificados 33 objetos como plumária segundo a categoria museológica de Berta Ribeiro (1988), provenientes da coleção do antropólogo William Lipkind do Museu Nacional do Rio de Janeiro formada entre os anos 1938 e 1939.

Dentro do campo museológico, os adornos plumários são assim definidos como “Ornamentos de uso pessoal, executados primordialmente com matéria-prima plúmea segundo técnicas adequadas a esse material.” (RIBEIRO, 1988, p.128). Lucas Yabagata (2019) no seu trabalho acerca da coleção de William Lipkind identificou sete categorias de adornos plumários de acordo com função e composição material a partir de oficinas do projeto “Compartilhar saberes: o fluxo das coisas Karajá e a coleção William Lipkind do Museu Nacional, UFRJ” (2016 – 2019). A classificação feita nas oficinas, segue uma correspondência também com aquela classificação tipológica, sendo elas respectivamente: Lori Lori – coifa; Wètaana - cinta emplumada; Raheto - leque de occipício; Rurina -diadema occipital; Dexiraru - pulseira de penas; Kueju/ Kuè/Uè e Kueju Bèdòsi (brincos emplumados); Derosi (adorno plumário de membros).

Figura 1: Primeiras tentativas de organização das plumárias da coleção WL em suas categorias.



Fonte: Pedro Caixeta Frota (2024)

Tendo em vista o trabalho realizado acerca da coleção WL, trazendo a documentação e etnoclassificação desses objetos, me juntei a equipe do Projeto Materialidades com a

responsabilidade de dar continuidade a essas documentações. Em um primeiro momento retomando o que disse anteriormente, com o processo de digitalização das coleções do MA/UFG, composta pelas coleções adquiridas por Acary de Passos Oliveira (1970), Edna Luísa de Melo Taveira (1989 e 1991), Nei Clara de Lima (2016) e Manuel Ferreira Lima Filho (2023 e 2022). Para em seguida prosseguir com o processo de fotografia. Com Mayara e Lucas Yabagata.

Figura 2: Lucas e Mayara organizando as plumárias para a fotografia



Fonte: Pedro Caixeta (2024)

Figura 3 Wetaanà sendo fotografado por Pedro Caixeta



Fonte: Lucas Yabagata (2024)

Após o processo de fotografia das plumárias do acervo do MA/UFG. A próxima etapa seria o estudo de um universo de plumárias constituídos de museus nacionais e internacionais. O universo do nosso estudo integra o conjunto de adornos plumários de oito coleções de diferentes museus (Museu do Índio – RJ; Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – RJ; Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás – GO; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – SP; National Museum of the American Indian – EUA; Weltmuseum Wien – Áustria; British Museum– Inglaterra; Ethnologisches Museum - Staatliche Museen zu Berlin – Alemanha ^{4]} com cerca de 397 peças.

Esse estudo é realizado por imagens retiradas do site de acervos digitais dos museus e que também em algumas coleções foram fotografadas por nossa equipe, como é o caso da coleção do Museu de Berlim, Museu Antropológico, Museu Britânico e o MAE/USP. Após toda a etapa de pesquisa de uma grande e variada gama de adornos plumários dos Iny-Karajá iniciamos o processo das oficinas em busca de sistematizá-los em categorias e trazer o significado dos Iny para aqueles adornos os quais a maioria se localizavam distantes deles no espaço-tempo. Para isso planejamos uma viagem para Santa Isabel do Morro, a Aldeia Iny Karajá conhecida como Hawaló entre os dias 24 de agosto a 1 de setembro de 2024

O pré-campo referente a essa viagem tivemos quatro encontros e três oficinas para identificação das “plumárias”, as *aõsira aõnaõna* em suas categorias, que se iniciaram em Goiânia com Sinvaldo Wahua Karajá, pesquisador Iny-Karajá do nosso projeto. Na primeira oficina realizada dia 18 de junho de 2024 fizemos uma reunião para termos uma maior noção de quais eram as categorias principais das plumárias e se havia de fato essa organização em categorias e se era dado um nome a esse conjunto. Fizemos a exposição no projetor de uma parte dos adornos plumários reunidos para Wahua, que os classificava a medida que eram mostrados. De acordo com Wahua não existe na língua inyrybé um termo que se traduza para o português como adorno plumário. No entanto explica que os Iny realizam a classificação de um conjunto de objetos e materialidades que são pertencentes ao Iny, a partir da palavra “coisas”, traduzida para o inyrybé *aõnaõna*. Nesse caso os adornos plumários, seriam referidos pelos iny mais propriamente como coisas de penas, *aõsira aõnaõna*.

Realizado o primeiro encontro foram identificados no total 12 categorias de plumárias (Kuèju/Ueju; Lòri Lòri; Bedosi; Latenira; Deoru; Oji; Dohorué; Lòri Lòri Werèhè, Ratanaa, Raheto, Rurina, Deoru) (Lima Filho et al. 2024). Com isso foram impressas as 397 peças em

⁴Ver lista de referências

cartões plastificados para serem identificadas nas suas categoria ou subcategoria nas próximas duas oficinas com Wahua realizadas nos dias 17 e 24 de julho de 2024. Ao final das duas oficinas foram separadas as fichas de acordo com cada categoria colocadas separadas em envelopes com o nome devido da categoria. Do total de fichas, foram divididas aquelas que se encaixavam dentro das categorias previamente identificadas e as que não, as fotografias descartadas da análise são de objetos que possuem penas em sua composição, mas que não se enquadraram na categoria de adornos plumários ou coisas de penas (objetos que se destacam pela sua composição predominante de penas) e portanto não entraram em nossa análise. As que foram selecionadas que faziam parte dessas categorias de plumárias totalizaram um total de 349 fichas para serem levadas para viagem de campo, o restante foi separado e envelopado de acordo com sua categoria.

No meu trabalho de pesquisa quanto a seleção do universo das plumárias para as oficinas, fiquei encarregado também de separar aquelas que mais se diferenciavam das que já tinham sido classificadas, para perguntar posteriormente nas oficinas. Dentre elas as que se sobressaiam pela falta de informação a respeito antes das oficinas e pela grande quantidade dentro das coleções eram duas posteriormente classificadas como: Lòri Lòri Werehè, uma coroa vertical, que seria traduzindo do inyrybe, é um Lòri Lòri alongado verticalmente em forma de cone e o Ratanaa, aro emplumado usado pelos Hàri, o xamã Iny-Karajá.

Esses dois adornos plumários foram os que mais despertaram minha curiosidade durante toda a pesquisa. Em campo surgiram informações durante a oficina com Sokrowe, que é o ixydinodu, o líder ritual e, um hàri, xamã Iny-Karajá. Essa oficina me levou a querer investigar ainda mais um em específico, aquele que tem um grande mistério em volta por ser um objeto de hári e por estabelecer uma ligação cosmológica do hàri com o seu mundo espiritual e suas entidades guias. Os hàri são aqueles que atuam frequentemente em interação com os seres habitantes dos patamares do cosmos Iny-Karajá, desempenhando um papel fundamental na vida dos Iny. Eles detêm as habilidades e técnicas xamânicas, podendo essas serem usadas tanto para causar malefícios, por meio dos feitiços, em uma face obscura, como para a cura e proteção da comunidade, em uma face pública do xamanismo. A atuação do hàri será descrita mais detalhadamente no decorrer dos capítulos 3 e 4 deste trabalho

Assim, inicio meu estudo sobre o ratanaa, escolhido por mim como objeto de pesquisa após meu campo, justamente pelo pouco conhecimento que se tem sobre por se tratar de um objeto xamânico, como também pela ausência de seu detalhamento nas bibliografias, tanto sobre os Iny-Karajá e sua cosmologia, como referente à cultura material.

Figura 4: Primeira Oficina com Wahuá: Lucas perguntando as partes da pena com Wahuá, ao lado de Pedro Caixeta e Andressa Rodrigues.



Fonte: Manuel Ferreira Lima Filho (2024)

Figura 5 - Mesa de classificação das plumárias Iny-Karajá, no segundo dia de oficina.



Fonte: Pedro Caixeta Frota (2024)

1 MATERIALIDADES: DO COLECIONISMO A VIRADA EPISTEMOLÓGICA

Os museus enquanto instituições culturais são os lugares onde tradicionalmente se habitam as coleções. Ao longo do tempo foram diversas as perspectivas e formas pelas quais se organizavam os museus, como também as maneiras que se relacionavam com as coleções, organizando as narrativas sobre elas. Nesse horizonte inicial, a princípio as coleções e as materialidades tomam uma perspectiva ocidental e colonial a partir de uma cultura do “outro” em uma postura voltada fortemente à acumulação. (Gonçalves, 2007).

Nesse panorama os museus surgem como herdeiros dos antigos gabinetes das curiosidades existentes durante os séculos XVI e XVII. Sendo aqueles pertencentes as grandes famílias reais e burguesas, tendo a ambição de representar um microcosmos tornando visível todo ser a partir dos objetos trazidos do recém-contato com o Novo Mundo das Grandes Navegações. Nesses espaços eram armazenadas coleções de objetos raros ou curiosos os quais se desejava conhecer, e sobre os quais na maioria não se tinha qualquer conhecimento, sobretudo aqueles referentes a um universo etnográfico distante e advindo do Novo Mundo. Com a ascensão do positivismo científico, esses espaços de colecionamento são renegados pelo paradigma científicista e se transmutam em gabinetes de história natural ou também museus, tendo suas coleções agora voltadas para um fazer científico que envolve ordenação, classificação e investigação. (Raffaini, 1993; Oliveira, 2007; Lima Filho, 2023).

Diante desse novo paradigma em que as Ciências Sociais se tornam emergentes, em consonância com a situação de colonização da América, o processo de colecionamento é justamente instrumentalizado para as relações de conhecimento e dominação dos povos originários (LIMA FILHO, 2023). O início da antropologia como disciplina acadêmica, no final do século XIX e início do século XX, foi marcado por teorias evolucionistas e difusionistas, no qual a aquisição de objetos para coleções ocupava espaço primordial.

Segundo Gonçalves (2007), essa primeira, a teoria da evolução sociocultural foi sistematizada com base em um método comparativo entre sociedades. O objetivo era reconstruir um processo evolutivo universal, traçando uma linha de progresso linear a partir da comparação entre diferentes culturas. Objetos de sociedades distantes e sem correlação histórica eram comparados, buscando-se semelhanças em seus materiais e estruturas. A partir dessas semelhanças, os objetos eram utilizados como indicadores de estágios evolutivos.

Essa abordagem se baseava em uma visão etnocêntrica, que tomava a cultura ocidental como parâmetro de desenvolvimento. Onde a natureza morfológica dos objetos, ou seja, sua

forma e estrutura, era utilizada para classificar as sociedades em uma escala de evolução sociocultural a partir de uma “razão universal”.

Já a segunda teoria, investiga os processos de difusão dos objetos entre diferentes sociedades, tendo em mente a cultura material associada não a criação, mas a transmissão de objetos. Assim como a primeira teoria, o difusionismo carrega essa perspectiva essencialista de cultura, que busca chegar a uma forma de conhecimento e da produção material original a partir da reconstituição desses processos de difusão.

Influenciados por esse quadro, os museus se estruturavam a partir de uma narrativa que hierarquizava as culturas. Essa narrativa se materializava na organização dos acervos, comparando conjuntos de objetos que eram coletados para ilustrar as etapas do processo evolutivo, culminando na sociedade ocidental como ápice.

“Observar e colecionar era mais que um objetivo científico. Era quase uma missão, especialmente para a etnografia. No largo período que se situa entre a criação da Sociedade dos Observadores do Homem (1799-1805) e o estabelecimento da antropologia moderna, como Tylor, Morgan e Frazer, o evolucionismo social corre paralelo ao evolucionismo biológico. Domina- -o um desvelo "salvacionista", que torna urgente recolher todos os documentos vivos da cultura de povos considerados em via de extinção” (Sylvia, 1994, P.63)

Nessa concepção de uma história humana comum, linear e etapista, os museus ocupam espaço fundamental em um quadro “salvacionista” da cultura material com a perspectiva evolucionista, onde se perderiam aqueles materiais de culturas consideradas “atrasadas” tendo em vista seu processo de extinção rumo a uma sociedade “civilizada”. Pela perspectiva difusionista, esse medo era associado a perda do registro dos objetos em sua forma original em função dos processos de difusão desses objetos (Oliveira, 2007; Sylvia, 1994; Golçalves, 2007)

Uma característica comum aos paradigmas evolucionista e difusionista era a aplicação de uma "razão prática" (Sahlins, 1976) na análise dos objetos. Razão a qual se traduzia em uma concepção reducionista que privilegiava a função prática dos objetos, desconsiderando sua complexidade e significado para as culturas às quais pertenciam. Essa tendência, dominante no pensamento ocidental, estava intimamente ligada ao processo de dicotomização entre sujeito e objeto, característico desses paradigmas. Marshall Sahlins, em sua crítica à "razão prática", destaca que essa perspectiva ignora a autonomia do sistema simbólico e a complexidade da relação entre cultura e natureza.

A busca por classificar e ordenar as materialidades, inerente à "razão analítica" presente nos paradigmas evolucionista e difusionista, se dava às custas da relevância social e simbólica

dos objetos. Assim, essa abordagem simplista e etnocêntrica reduzia esses objetos a um conjunto de artefatos a serem classificados em uma escala de progresso, ignorando a diversidade de significados e funções que os objetos desempenhavam em seus contextos originais. No entanto é a partir desse arranjo teórico, com o processo de delineamento de um conjunto de objetos de uma respectiva cultura, onde se veio a delimitar a área da “cultura material”, onde ainda se questiona a separação de uma cultura material e imaterial (Golçalves, 2007).

O declínio da sustentação acadêmica dos paradigmas evolucionistas nas primeiras décadas do século XX e a sua marginalização na antropologia em função do esfacelamento da perspectiva etnocêntrica, marca um período de distanciamento dos estudos das materialidades, ficando estas restritas aos museus e aos arqueólogos. Já nas décadas seguintes principalmente no pós-guerra, a tradição de antropólogos de orientação estrutural-funcionalista, tendo-se deslocado dos museus para as universidades, têm-se uma mudança de paradigma, com seu interesse passando ser as relações sociais e seus significados para o estudo estrutural da sociedade. Nesse contexto, os objetos passam a ser estudados como sinais diacríticas, ou seja, como anunciadores de posições sociais e identidades, deixando de lado a descrição material e da técnica. Assim os objetos são utilizados nessa ótica para comunicar e emitir dados, intermediando as relações sociais das sociedades. (Lima Filho; Yabagata, 2021; Golçalves, 2007)

A retomada da importância da análise da cultura material, mas por uma ótica das suas funções e significados em seu contexto social é introduzida em autores como Franz Boas (1858-1947) na relativização do próprio conceito de cultura, tecendo fortes críticas tanto as teorias como aos modelos museográficos, constituídos naquela concepção. Assim a cultura material nessa análise deveria ir além da descrição material e da construção técnica do objeto, e buscar o conhecimento de seus usos e significados no seu contexto de produção e nas relações em que seus usuários estão inseridos. (Golçalves, 2007)

Na década de 60 com a antropologia estrutural e a antropologia simbólica há um retorno nos estudos mais aprofundados dos objetos materiais voltados aos seus contextos de uso, técnica e material. Tendo em vista que essa concepção traz a relevância social e cognitiva das materialidades criticando a perspectiva estrutural-funcionalista e indo além da perspectiva estrutural-funcionalista ao pensar uma função apenas comunicativa dos objetos na demarcação de identidades e traz como pressuposta a experimentação subjetiva das suas identidades e

posições a partir do poder simbólico dos objetos materiais. As materialidades segundo Gonçalves (2007):

“[...]serão pensados não mais enquanto parte de uma totalidade social e cultural que se confunde com os limites de uma determinada sociedade ou cultura empiricamente considerada, mas sim enquanto parte de sistemas simbólicos ou categorias culturais cujo alcance ultrapassa esses limites empíricos e cuja função, mais do que a de “representar”, é a de organizar e constituir a vida social. Em outras palavras, eles serão interpretados, segundo a expressão basilar de Marcel Mauss, como “fatos sociais totais” (Mauss 2003 Apud Gonçalves 2007, P.21 E 22)

Assim como nos gabinetes de curiosidades constituem coleções de modo a possibilitar uma visão privilegiada, na redução de um universo a dimensão dos próprios olhos (Raffaini, 1993). A musealização se estabelecia em parâmetros semelhantes, ao conceber as coleções em um processo de "objetificação sistemática", que homogeneizava os objetos por meio da classificação museológica, promovendo um encontro a partir de uma narrativa única, de natureza classificatória suprimindo as coletividades e desvinculando de um processo reflexivo da práxis histórica. Reduzia-se a distância desse universo, mas a partir de objetos abstratos eacrônicos que visam se aproximar mais de um modo a promover um encontro “pacífico” tirando a historicidade e as violências contidas na trajetória dos objetos onde foram também suprimidas as epistemologias próprias envolvidas na constituição daquele objeto (Oliveira, 2007).

A partir dos anos 80 inicia-se em um momento disruptivo onde têm-se uma empreitada para uma virada epistemológica na antropologia e museologia que se reflete nos estudos das materialidades. Essa nova onda se dá em meio ao processo de historicização da antropologia, que se situava em um momento reflexivo quanto a relações sociais e simbólicas estabelecidas durante a história da antropologia social e cultural, pelos diversos atores sociais envolvidos no processo de integração das coleções e constituição dos museus: comerciantes, militares, viajantes, missionários, etnógrafos, antropólogos, nativos, colecionadores, museus, universidades, poderes coloniais e lideranças étnicas. Neste cenário, as coleções etnográficas trazem consigo perspectivas ideológicas de vários projetos, mas proeminentemente o colonial, sendo assim, fruto dos processos epistemológicos e políticos de apropriação pelas sociedades ocidentais (Yabagata, 2024; Russi, 2018; Oliveira; Gonçalves, 2007).

Esse novo momento reflexivo das relações envolvidas na construção das coleções e dos museus atualmente perpassa decisivamente resgatando não só o percurso colonial das coleções etnográficas através de sua natureza essencialmente política, mas também a sua natureza polifônica libertando a voz as aos membros dessas coletividades que foram silenciadas desse processo (Barcelos, 2023; Oliveira, 2007). Nesse sentido os museus e os estudos na cultura

material passam por uma virada epistemológica/ teórica. Museus passam a rever esse espaço, como lugar para um diálogo intercultural voltada para prática de uma museologia visando métodos de fazeres colaborativos e compartilhados estabelecendo vínculos entre antropólogos, museólogos e indígenas (Velthem; Kukawka; Joanny 2017; Russi; Abreu 2019).

Busca-se cada vez mais trazer as narrativas em uma 1ª pessoa do plural, ou seja, “nós” dos pesquisadores (antropólogos, museólogos e outros), com os detentores do patrimônio musealizado, os povos indígenas, passando a experiências museais para um fazer colaborativo (Lima Filho; Athias, 2016) Se reconhece, assim, as materialidades a partir do seu estatuto polifônico e hermenêutico, mediado por um campo comunicativo, para um fazer de uma “antropologia dos sentidos” (Lima Filho, 2012).

A volta da reflexão sobre as necessidades de uma revisão do campo comunicativo e enunciativo, substancialmente atrelado a construção do significado das materialidades, busca dar voz de fato a narrativa indígena. Tal cenário culmina na virada ontológica da Antropologia que descortina novos horizontes para a compreensão das materialidades e da cultura como um todo. Nesse contexto, é fundamental destacar a relevância de certas atribuições que vão ser dadas às materialidades, como a “biografia cultural” de um objeto, formulado por Igor Kopytoff (2008). Ao ser retirado de seu contexto original e de sua trajetória de uso, torna-se crucial traçar o itinerário do objeto, considerando os significados sociais e simbólicos que ele adquire e acumula ao longo de sua existência. (Yabagata, 2024) Nessa mesma orientação se dá o projeto “Materialidades” que visa também “reviver” e “redescobrir” as coleções, por meio dessa mudança de um foco documental da relação sujeito-objeto ao foco social, privilegiando-se as relações humanas que influem a interpretação do objeto e seus processos biográficos, a luz de uma noção de *devir* do objeto, trazendo a experiência social no qual esse objeto é configurado. (Brulon 2015; Ewbank; Gripp, 2023)

A teoria da agência dos objetos proposta por Alfred Gell (1988) em *Arte e Agência* pode ser considerado o fio condutor dessa virada ontológica. Gell argumenta que os artefatos devem ser tratados como pessoas, ou seja, como agentes inseridos em redes relacionais, trazendo compreensão mais simétrica das relações entre pessoas e coisas. Ideia que desafia a separação tradicional entre humanos/não humanos; natureza/cultura, e abre caminho para desconstrução dessas categorias dicotômicas forjadas pelo pensamento ocidental e aplicadas a uma escala universal de pensamento. (Yabagata, 2024; Els Lagrou; Van Velthem 2018)

Eduardo Viveiros de Castro (2004) puxa novamente esse fio ontológico argumentando que a distinção entre natureza e cultura é dificilmente aplicável para o contexto de cosmologias não ocidentais. Nessa concepção inaugura o termo do multinaturalismo e do perspectivismo, que vem trazer a translação, a remodulação entre os conceitos nativos e conceitos do antropólogo.

O multinaturalismo vem de modo a contrapor o relativismo cultural, um multiculturalismo, que supõe uma diversidade de culturas, fundamentadas em inúmeras formas de representações subjetivas sobre uma única natureza externa, inerte a representação. Já na concepção ameríndia se dá o oposto onde há uma única cultura, o que infere uma unicidade representativa e de espírito substancializada em diversos corpos, ou múltiplas naturezas (Viveiros De Castro, 2004). Assim o perspectivismo é um multinaturalismo, pois é o corpo o local da perspectiva diferenciante (Viveiros De Castro, 2004) Desse modo, o perspectivismo adota a compreensão de que o ponto de vista se encontra no corpo e que é o corpo que determina o que se vê:

Em suma, os animais são gente, ou se vêem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à idéia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma 'roupa') a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs.

Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal. (Viveiros De Castro, 2004, P.228)

Seguindo essa linha temos o retorno ao termo de agência dos objetos com Bruno Latour, que acrescenta a importância de outro termo, as *redes*. Argumenta-se que a agência não se limita apenas aos humanos, mas se distribui em uma rede complexa de relações entre humanos e não humanos. Essa *rede*, que Latour chama de *ator-rede*, engloba objetos, tecnologias, instituições e outros elementos que, em conjunto com os humanos, influenciam o curso das ações e a construção da realidade. (Ingold, 2012)

Tim Ingold, em contraste com a Teoria Ator-Rede de Bruno Latour (2012), questiona a noção de "objeto" como entidade discreta e estática, propondo o conceito de *coisa* como um emaranhado (*malha*) de "fios vitais" em constante transformação, visando uma antropologia ecológica que considera o contexto e o cenário *sócio-ecológico-ambiental* em que essa se insere na disponibilidade/acessibilidade dos recursos, e de como as forças do cosmo são mobilizadas (Mura, 2011; Ingold 2012) Para Ingold, a vida se manifesta através dos fluxos de materiais que atravessam as coisas, conectando-as ao ambiente e aos humanos. As coisas, portanto, não

possuem agência própria como os "atores" de Latour, mas ganham vida por meio de sua participação nos processos dinâmicos do mundo. (Ingold, 2012)

No contexto das materialidades o campo teórico da técnica é algo fundamental para se compreender as redes de relações/ transformações, humanas/não humanas acionadas dentro de uma cadeia operatória no ato de fabricar um objeto (Mendanha,2021 Apud Yagabata 2024). As *técnicas do corpo* são essas habilidades e técnicas envolvidas no ato repassadas de geração a geração por sua construção simbólica, ritualística ou prática, tendo que ser uma ação tradicionalmente eficaz para um determinado objetivo, ou seja, que tenha eficiência no seu contexto cultural e social, como um ato de ordem mecânica, gerando assim uma “práxis cultural”. (Mauss, 2003)

No próximo capítulo aprofundo o panorama das materialidades especificamente dentro da categoria privilegiada em meu estudo, as plumárias, dentro de um cenário histórico, nacional e por fim no universo Iny-Karajá e as categorias estudadas dentro das oficinas realizadas.

2 ARTE E VIDA PLUMÁRIA

Nas duas últimas décadas do século XX, mas principalmente a partir do século XXI considera-se por Joahnnes Fabian um “renascimento da cultura material” dentro da Antropologia como campo de estudo, voltando-se um foco para a documentar um objeto em suas trajetórias de vida e itinerários, “no reconhecimento de que os atos de colecionar, como os atos de comunicar, os atos de performatizar etc. são eventos.” (Fabian, 2010, p.63). A ascensão desse cenário discutida no capítulo anterior traz assim a importância e o interesse pelos estudos “[...] relacionados com a corporalidade, o estatuto ontológico de imagens e artefatos, os poderes agentivos dos objetos materiais e dos sistemas gráficos, assim como o lugar dos artefatos nas abordagens perspectivistas.” (Els Lagrou; Van Velthem, 2018, p.133)

Dentro das materialidades, nos objetos artesanais, as plumárias são uma das mais estudadas junto a cerâmica e a cestaria (Lagrou; Van Velthem, 2018). As plumárias ocupam espaço primordial principalmente associados a campos como, da cosmologia, técnicas, e o estético. Berta Ribeiro (1994) cita as plumárias como “a mais bela expressão estética dos povos indígenas no Brasil”, tendo em vista o alto nível valorativo dado aos pássaros pelos ameríndios brasileiros.

2.1 Expropriação e reapropriação

O esplendor dos adornos plumárias, visto como verdadeiras roupas, foi o que certamente chamou atenção do mundo ocidental, nas primeiras explorações europeias (Ribeiro, 2000). Assim se deu nesse primeiro momento o colecionamento e acúmulo desses artefatos tidos como raros e exóticos para os “gabinetes de curiosidades”, que representavam a visão colonialista dos indígenas das américas onde segundo Darcy Ribeiro e Berta Ribeiro (1967) “quase a totalidade dos artefatos quinhentistas nos museus é constituídas por coifas e mantos de penas dos *Tupinambás*”. (Novaes, 2000; Yabagata 2024).

A artista indígena Glicéria Tupinambá em entrevista concedida a Manuel Lima Filho em 2023 fala sobre o manto tupinambá na sua longa trajetória de reconstrução e reconstituição do manto, como também na sua luta política pelo seu retorno de museus na Europa para uma repatriação. Em relação a esse processo diz que é preciso entender que esses objetos tirados de seu contexto original, não são simplesmente objetos, mas objetos agenciados (Lima Filho, 2023).

A expropriação desses objetos ao longo da história do Brasil colonial e imperial desencadeou uma série de perdas materiais e simbólicas das plumárias, como de outros objetos simbólicos para os indígenas. Nesse contexto é essencial a ideia de repatriação e devolução de artefatos dos povos originários como direito e movimento político, na possibilidade de se exercer uma “cidadania patrimonial” segundo Manuel Lima Filho (2015). Sendo necessária o retorno desses objetos aos seus lugares de origem, em um contexto de coleções que existem, tanto aqueles objetos colecionados como autênticos, mas produzidos pelos indígenas como uma duplicata, destituídos de qualidades como o *mana*, como também temos outros que designam estruturas vivas, como o manto tupinambá. (Lima Filho, 2023)

A história das plumárias constitui grande parte dessas coleções onde se era destituído seu sentido original, como também em parte deixava-se de ter vida. É imprescindível além da repatriação desses objetos, o processo de restituição do seu sentido original, uma museologia colaborativa com os detentores dos objetos em consonância com o status polifônico e hermenêutico do fazer antropológico no processo de restituição do seu sentido original. (Lima Filho, 2023) Assim o projeto “materialidades” traz como objetivo justamente um empreendimento de um saber intercultural na constituição de um universo de “coisas plumárias”, as *aõsira aõnaõna*, em *iny rybé*.

2.2 O cenário do estudo material das plumárias no Brasil

Os adornos plumários termo batizado por Berta Ribeiro (1988) ou o que vem a ser caracterizado por Wahuá, como as coisas plumárias, se ligam a uma ideia de objetos predominantemente constituídos por penas para adornar o corpo, visto que a plumária, como conjunto de penas, plumas e plumagens como matéria-prima é utilizada em diversos objetos. Ponto salientado por Sônia Dorta e Marília Cury (2000) que descrevem outras duas categorias além dessa: as máscaras rituais e em objetos de outros diversos tipos, como brinquedos, armas, cestos, instrumentos musicais, etc.

O estudo detalhado dos adornos plumários se inicia a partir da década de 50 em estudos como de Berta Ribeiro junto a Darcy Ribeiro (1957) sobre a arte plumária do povo Urubu-Kapoor, servindo posteriormente como base para o capítulo sobre adornos plumários do *Dicionário de artesanato indígena* (1988). Aprofunda-se a análise estética, morfológica e técnica das plumárias, classificadas segundo suas similitudes nesses aspectos, que são vistas também fruto de um aglomerado grupos de linguística e culturalmente associados. Podendo transpor os traços estéticos que compõe a simbologia cultural, em suas identidades étnicas. (Dorta; Cury, 2000).

Tais classificações são delineadas por Berta Ribeiro e Darcy Ribeiro (1957)

A primeira é representada principalmente por tribos do norte do Amazonas, como os Apalaí, Galibí, Taulipang, Waiwai e outros que, montando seus adornos plumários em imponentes armações trançadas, conseguem efeito majestoso, mas não parecem sensíveis aos requintes de acabamento. Outros exemplos de estilo plumário voltado para a suntuosidade, na base da associação com trançados e varetas se encontra nos Borôro, Karajá e Tapirapé. Essas tribos manifestam uma tendência pronunciada para a utilização das penas longas montadas em armações rígidas, alcançando dimensões avantajadas, de magnífico efeito cênico. Seus diademas rotiformes ou seus largos leques de occipício sugerem, pela aparatosidade, a paramentália de grandes cerimônias de auto afirmação tribal. Os mais altos representantes da segunda família estilística, baseada na associação da plumagem aos tecidos, são alguns grupos Tupi e, em particular, os Munduruku e Urubu [Kaapor]. Suas criações se distinguem pela flexibilidade que permite aplicá-las diretamente ao corpo, pelos requintes de acabamento e pela procura de efeitos cromáticos sutis em peças de dimensões diminutas. Enquanto os estilos anteriormente referidos parecem voltados para a suntuosidade e o esplendor, estes sugerem a delicadeza das filigranas e a sensibilidade e virtuosismo das iluminuras (Ribeiro; Ribeiro, 1957, P. 17).

Essas categorias são fundamentais para estabelecer um critério classificatório de objetos muito diversificados, que ajudam ainda hoje em um momento de agrupamento desses adornos. No entanto atualmente aspiramos atingir a “etnoclassificação” já mencionada, que visa por um

critério classificatório concebido pelos próprios indígenas, traçando-se um conhecimento intercultural.

O cenário dos estudos das plumárias mostra que as escolhas não só para questões estéticas na composição dos adornos, mas que estas refletem também atributos de dimensões simbólicas. “Muitos destes itens fazem distinções de uso por classe de idade, posição hierárquica, gênero, importância cerimonial e grau de prestígio aos seus possuidores.” (Lima Filho; Yabagata, 2021). Além disso a corporalidade ocupa espaço fundamental, tendo em vista o contato com a dimensão cosmológica, quando adornos plumários proporcionam agência ao seu portador, através de sua capacidade transformativa.

Humanos e objetos são igualmente decorados porque compartilham uma série de faculdades, entre as quais a antropomorfia, uma vez que para muitos povos indígenas os artefatos são compreendidos enquanto seres corporificados. Tais artefatos-corpos não são necessariamente comparáveis aos seres humanos, podendo expressar outros corpos – não humanos – e reproduzi-los de forma parcelada ou integral, adquirindo assim visibilidade e capacidade de ação em determinados momentos da vida social. (Lagrou E Van Velthem 2018).

A esfera morfológica das plumárias perpassa toda sua composição e carrega grande significado na dimensão da corporeidade, no que se trata da conexão com os sistemas mitológicos e cosmológicos nos momentos de liminaridade, festividades e na esfera xamânica. A composição indica a preferência incondicional de certas penas de aves, que são buscadas independente da sua disposição ambiental, influenciados pelos padrões de certas cores de penas, como também de diferentes tonalidades em uma mesma pena, tendo em vista seus potenciais simbólicos, estéticos e de agência (Dorta; Cury, 2000). O simbolismo das cores nos artefatos é uma esfera da antropologia que vem trazer reflexões de uma capacidade agentiva das mesmas na composição cromática das penas de artefatos plumários.

Nessa perspectiva Berta Ribeiro (1978), traz a análise de Reichell Dolmaff (1971) sobre os Desana onde o sol é representado pela cor amarela, enquanto zonas além da via látea são alaranjado-amarelo-branco, ao passo que ela própria assume a cor azul. Assim as representações visuais transmitem não só as noções do mundo social, mas também sobre a natureza e a sobrenatureza (Van Velthem, 1994) “Por fim, outra dimensão que nos parece fundamental nos estudos sobre os adornos plumários é a relação entre os povos e os pássaros.” (Lima Filho; Yabagata, 2023). No próximo capítulo descrevo a relação e a importância dos pássaros para os Iny, explorando por meio de registros dos primeiros etnólogos, até relatos dos tempos atuais de como essa relação se estabelece em função de um contexto sócio-ecológico-territorial.

2.3 Os iny e os pássaros

O vasto universo Iny-Karajá se assenta nas margens do rio Araguaia, o chamado Berohokỹ, o grande rio em inyrybè. Ocupa espaço primordial como curso de fluxos cosmológicos deste grupo que o ocupa desde tempos imemoriais.

É ele o palco que protagoniza a origem do povo Iny, que vem da emergência dos seus antepassados que habitavam no rio Araguaia, o mundo subaquático Berahatxi, no patamar inferior do cosmos, e se deslocam até a superfície por meio dos poderes do deus criador de tudo, Kỹnyxiwé. Os ascendentes dos Iny-Karajá eram inicialmente peixes aruanã e através de uma transformação lenta e progressiva transformaram-se em uma espécie híbrida de seres pré-humanos (meio humanos e meio peixes) até atingir a humanidade e se aldearem nas margens do Araguaia. Os que moram ainda no fundo do rio e não conseguiram passar para a superfície são ainda os seus antepassados habitantes da aldeia Berahatxi Mahãdu no fundo do Berohokỹ (Pétesch Apud Lima Filho, 1994, P. 145). Assim é descrita essa versão do mito de origem por João Américo Peret (1979):

Os animais conversavam com o criador – segredavam seus desejos e pediam-lhe coisas quase impossíveis. Foi assim que certa ocasião os peixes-aruanã, através de seu guardião Ijanakotu, pediram a Kỹnyxiwé que os transformasse em outra espécie animal. Kỹnyxiwé não negou, embora argumentou o prejuízo que eles teriam:

- Vocês são eternos; habitam as águas serenas do Araguaia, onde a felicidade não dá lugar ao sofrimento, ao perigo e à morte. Se vocês mudarem de ambiente levarão vida enganosa e curta, como todos os habitantes da terra.

- Não faz mal... pediram os Aruanãs.

Kỹnyxiwé, então, permitiu a transformação lenta e progressiva dos peixes em outra espécie de animal, que antes não havia. E assim surgiram os Karajá...

Depois que o mundo foi criado, outros mitos surgem e classificam o mundo Karajá. Contando por exemplo que aqueles que tentaram voltar e não conseguiram, foram transformados em peixes aruanã.

Os primeiros encontros com os Iny Karajá são datados pelos tori, os não-indígenas, a partir do final do século XVI, sendo designados como habitantes do médio e baixo Araguaia. “Ao longo do eixo desse rio distribui-se uma população que fala três línguas de uma mesma família linguística, o Karajá, que pertence ao tronco Macro-Jê, como a família Jê (Xavante, Xerente, Kaiapó, entre outros)” (Toral, 1992, P.15). Rafael Andrade (2016) argumenta que a língua Karajá, o inyrybè, vem a trazer a ideia da língua falado pelo Iny o que significa, nosso povo. O inyrybè é a língua falada tanto pelos Karajá e os Javaé, o coletivo de falantes que vivem no “alto” e os Xambioá que vivem no “baixo” do Araguaia. (Toral, 1992) Esses grupos são

frequentemente englobados tanto como demanda do mundo ocidental, na distribuição de políticas públicas, como na sistematização do conhecimento etnológico. (Andrade, 2016)

Nesse sentido os grupos se consideram como três grupos de história e linguística diferenciada, nota-se por exemplo aspectos da língua semelhantes aos “sotaques” no inyrybè que diferenciam consideravelmente cada um dos grupos. No entanto esses grupos se assemelham bastante tanto nesse aspecto, como no cultural, na mitologia e no xamanismo, fator fundamental a ser levado em consideração nos estudos etnográficos. (Toral, 1992)

Os Iny-Karajá em sua maioria se assentaram as margens direita do rio Araguaia, na Ilha do Bananal, localizada no estado do Tocantins. A ilha do bananal em razão de seu tamanho, é considerada a maior ilha fluvial do mundo, com cerca de vinte mil quilômetros quadrados. “Aproximadamente no meio de seu trajeto o rio Araguaia se bifurca, recebendo o desvio à sua direita o nome de Braço menor ou Javaés. Dessa maneira se forma a ilha do Bananal, com 300 km de extensão e formato que faz lembrar uma elipse.” (Lima Filho, 1994). “Os Javaé, atualmente, concentram-se ao longo do rio que leva o nome do grupo, o braço menor do Araguaia, formador da Ilha do Bananal.” (Toral, 1992, P.15). Referindo-se aos Karajá como o povo do “rio grande” Berohokỹ Mahãdu. (Toral, 1992)

A vegetação da ilha do Bananal é extremamente diversa, tendo em vista ser uma área de transição entre o cerrado e o bioma amazônico, de modo que o rio Araguaia desce rumo a região Amazônica. A vegetação é majoritariamente de savana, e se subdivide em unidades de savana-parque, savana densa, e áreas intermediadas pela presença de florestas de galeria (Mileski et al., 1989; Apud Lima Filho, 1994). Consegui perceber todos esses aspectos nesse meu primeiro campo a Santa Isabel do Morro, Hawaló, onde fui privilegiado a ser um dos primeiros da equipe do projeto Materialidades do MA a realizar a viagem por um trajeto que passa atravessando o rio Javaés. Travessia realizada na época de seca, na qual a passagem é possibilitada dado os baixos níveis pluviométricos, fazendo com que o nível da água do rio estivesse muito baixo, formando grandes praias de areia.

Figura 6 - Da esquerda para direita Idjaruma Karajá, Manuel Lima Filho, Lucas Yabagata, Pedro Caixeta e Raphael Cardoso no Rio Jaburu, Ilha do Bananal, TO.



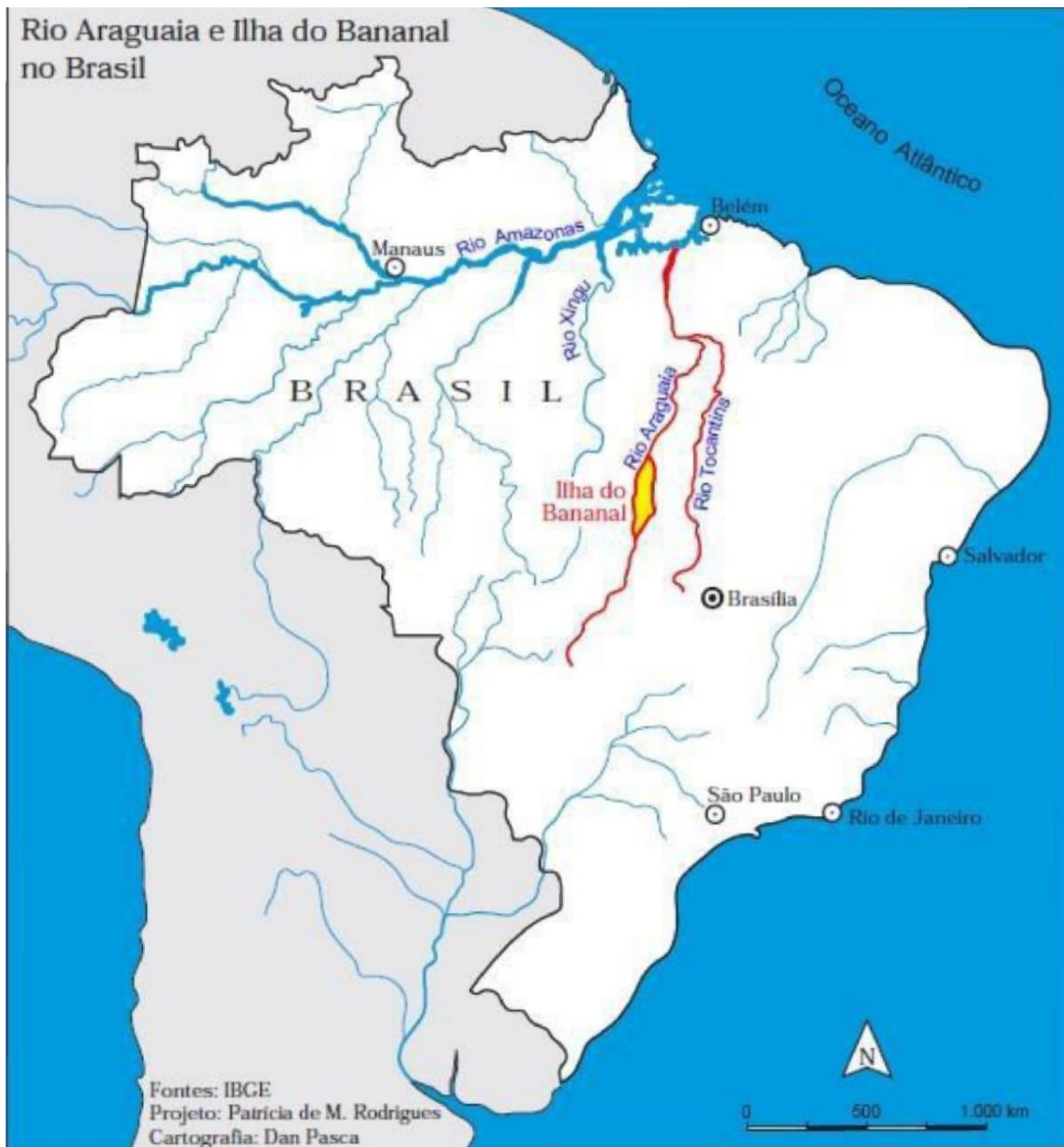
Fonte: Letícia Martins (2024)

Figura 7 - Passagem pelo Rio Javaés quase seco.



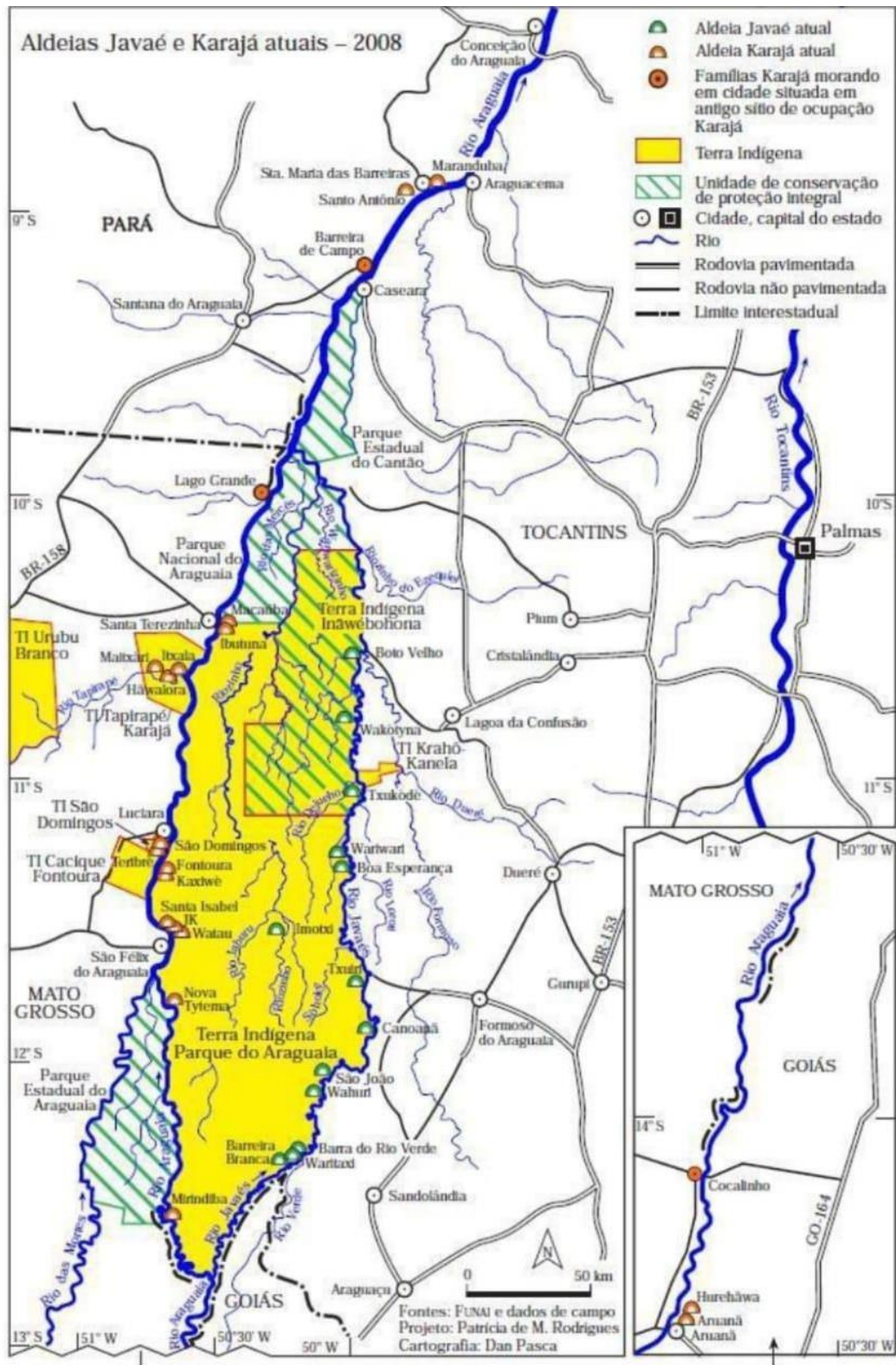
Fonte: Pedro Caixeta Frota (2024)

Mapa 1 - Localização da Ilha do Bananal no mapa do Brasil



Fonte: RODRIGUES, 2008, p. 40.

Mapa 2- Disposição das aldeias Iny-Karajá e Iny-Javaé ao longo do rio Araguaia



Fonte: RODRIGUES, 2008, P.41

A literatura antropológica sobre os Iny, compreende trabalhos situados em contextos diversos, com diferentes abordagens e focos. O que caminha em consonância com o panorama dos estudos etnográficos sobre as materialidades, que caminha desde o colecionismo até ressignificação da cultura material, em práticas de decolonização, que volta os estudos das materialidades para uma prática de um saber intercultural.

Essa análise pressupõe etnografar também o percurso do colecionismo e de suas notas de campo acerca da cultura iny, colocando em crivo crítico essa geração e ampliando as distinções entre os tipos de colecionamentos etnográficos, para focar em aspectos da “agência local” (O’Hallon, 2000, P.3 Apud Pereira E Lima Filho, 2023, P.12)

Na literatura Iny é assim imprescindível a citação dos pioneiros Paul Erenreich ([1888] 1948) e Fritz Krause ([1909] 1940/44) na pesquisa etnográficas ao longo do rio Araguaia, advindos desse contexto do colecionismo. Mobilizam informações importantes da cultura material em suas expedições, mas a partir de um foco na prática culturalista ou materialista, deixando de lado as relações sociais e simbólicas. As semelhanças entre os Iny fizeram com que que ambos trabalhassem todos os 3 grupos falantes do inyrybè.

Nesse trabalho trago também outros autores fundamentais para se pensar a questão dos ritos e do parentesco para o Iny Karajá (Lima Filho, 1994; Nunes, 2016), na organização social e cosmologia, em reflexões sobre os Iny Karajá e Javaé (Torral, 1992; Rodrigues, 2008; Donahue 1982) e das materialidades, mais especificamente, na reflexão dos adornos plumários dentro do universo Iny (Andrade, 2016; Yabagata, 2019, 2024)

Tanto Paul Ehrenreich quanto Fritz Krause foram importantes naturalistas alemães que realizaram expedições ao Brasil no final do século XIX e início do século XX, coletando objetos e produzindo conhecimentos em notas de campo sobre os povos indígenas, incluindo os Karajá, Xambioá e Javaé. Ehrenreich, em sua obra "Contribuições para a etnologia do Brasil" (1948), descreve detalhadamente os adornos plumários Karajá, com foco em suas características morfológicas. No entanto, suas descrições carecem de informações sobre as práticas de uso e as relações sociais que se estabelecem em torno desses artefatos. Para ele, a materialidade por si só bastava como registro para a produção de conhecimento. Krause, por outro lado, em sua expedição ao longo do Rio Araguaia em 1908, demonstra uma preocupação em registrar, ainda que de forma breve, aspectos sociais relacionados ao uso dos objetos Karajá. Ele descreve, por exemplo, os diferentes tipos de brincos e seus usos em diversos ciclos de vida, relacionando-os à organização social Karajá. (Yabagata, 2024)

Os registros sobre a avifauna de Hawaló, a aldeia Karajá na região de Santa Isabel do Morro apresentados por Krause e Erenreich trazem relatos dissonantes e semelhantes em alguns aspectos. Ambos descrevem a presença marcante de aves domesticadas nas aldeias Karajá que visitaram. Destacam a abundância de araras e papagaios, criados como animais de estimação e fonte de penas para a confecção de adornos. Hábito que é comum nas aldeias Iny, que reconhece esses como xerimbabos (nohõ), muitas vezes dados de presentes para crianças e sua família nos rituais de iniciação.

Krause (1942) observa que a arara vermelha e a araracanga; *Ara chloropterus* e *Ara macao* (hadedura) era a preferida, enquanto Ehrenreich menciona a presença da arara-azul (ararahakỹ) e da arara-canindé (*Ara ararauna*) (bisa) nas aldeias. Os dois autores ressaltam a importância das penas de arara para os Iny, como também a sua abundância na época, fato que entra em dissonância com os relatos recentes com interlocutores iny que ponderam a dificuldade de encontrar esses pássaros, onde a própria arara azul (*Anodorhynchus hyacinthinus*) é uma espécie que não se encontra extinta, porém está classificada como vulnerável na Lista Vermelha de Espécies Ameaçadas, da União Internacional para a Conservação da Natureza e dos Recursos Naturais (IUCN). Donahue (1982) cita que os hãris recebiam como forma de pagamento das sessões xamânicas uma pena de arara vermelha (Figura 8)

Erenreich cita também pássaros que fornecem penas para a confecção de adorno, citando as garças brancas (ura ura), jaburu (warure) e o colhereiro (wararè)⁵, as quais são muito utilizadas atualmente com o mesmo intuito pelos iny. Além disso cita ter avistado várias espécies de patos, arapapás (*Cochlearius cochlearius*), mergulhões (*Podilymbus podiceps*), mutuns (*Crax fasciolata*) e emas (*Rhea americana*). Krause cita a presença dos periquitos verdes de encontro amarelo (*Brotogeris chiriri*), cita também a aparição esporádica do carcará, *Caracara plancus* (hyré), e cita que suas penas são pouco aproveitadas, em dissonância com os relatos fornecidos recentemente.

Em conversas com interlocutores Karajá, artesãos e caçadores, foi relatado em minha viagem a Hawaló, que essas penas de arara vermelha são adquiridas atualmente principalmente na compra do conjunto de penas (aõsira) ou hadedura tuu, o rabo da arara vermelha o qual possui um valor maior que uma pena normal do corpo, em função do seu tamanho. Essas compras são feitas em aldeias como Fontoura, Itxalá e no território de Urubu Branco, sendo estes dois últimos lugares de aldeias mistas entre Karajá e Tapirapé, onde existem caçadores

⁵ Em sequência: *Ardea alba*; *Jabiru mycteria*; *Platalea*

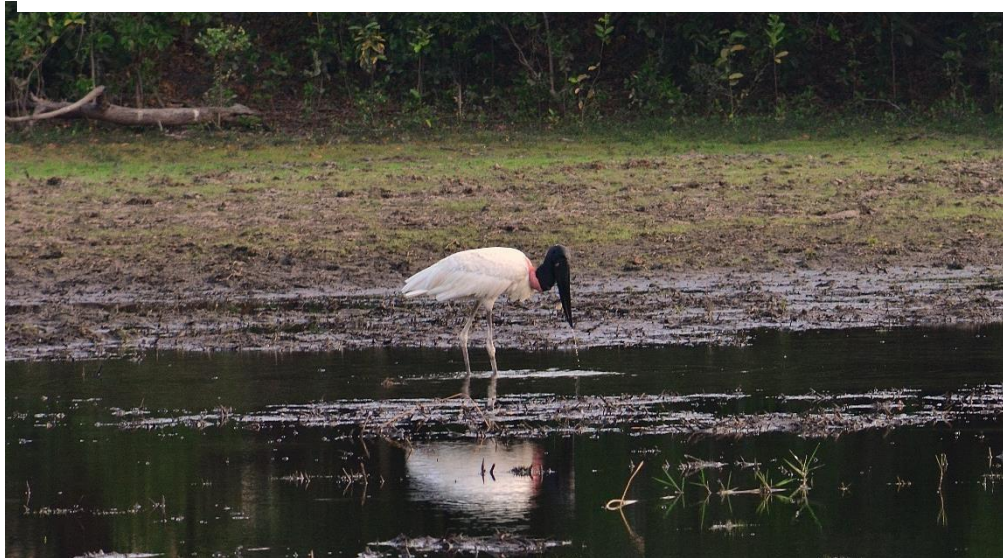
que coletam essas penas pra venda ou escambo. Além da compra de penas também é comum também a troca de adornos plumários e artesanatos entre os Tapirapé e os Karajá nessa região.

Figura 8 - Hadedura, Araracanga (*Ara macao*) em Fontoura



Fonte: Pedro Caixeta Frota

Figura 9 - Jaburu, Warure (*Jabiru mycteria*) próximo a Hawalò



Fonte: Pedro Caixeta Frota (2024)



Fonte: Pedro Caixeta Frota (2024)

Figura 11- ura ura, Garça moura, (*Ardea cocoi*)



Fonte: Pedro Caixeta Frota (2024)

Figura 12 - Grupo de wkà, biguá (*Nannopterum brasilianum*)



Fonte: Pedro Caixeta Frota (2024)

Tanto Krause como Ehrenreich citam o comércio de aves que os Iny faziam com os povos da região, como os Tapirapé e os Javaé.

Atualmente é relatada essa escassez de araras principalmente as araras vermelhas e azuis. A arara vermelha como a sua pena é extremamente valorizada pelos iny, onde no latenirá por exemplo, as penas e plumas usadas em sua confecção são quase todas de araras vermelhas. Lucas Yabagata (2024) traz reflexões de Kurania, importante artesão Karajá, sobre a relação significativa entre a arara vermelha, o latenirá e as crianças, na etapa de iniciação em que se tornam jyré.

“Enfim também tem a ver com arara latenira é uma coisa sagrada que a gente tem que usar, ne? A pessoa mais importante. A criança mais querida, principalmente homenzinho, os meninos que crescem como queridos dos pais que ficam usando desde o nascimento até o momento quando eles saem na fase do adulto [...] então o latenira tem a ver com a relação da importância das crianças e com a relação da ave arara vermelha. (Kurania Karajá, 2021, não paginado; apud YABAGATA, 2024, p. 55)

A importância do latenira aparece também no “debut” social dos ioló, em que são escolhidos os weryrybó dinodu “líderes dos meninos” que usam justamente um latenira, como uma plumária distintiva, que representa a cabeça ou chapéu do lateni, o aruanã líder (wedu) dos demais aruanãs. (Toral, 1992). No próximo capítulo faço a introdução dos adornos plumários e sua relação com as classes de idade, como também na demarcação da identidade masculina, feminina, de homens casados e hàris.

2.4 As plumárias Iny Karajá

O uso das coisas plumárias iny-karajá está profundamente conectada ao fenômeno limiar dos ciclos de vida masculinos, momentos marcados pelo uso desses adornos que caracterizam um processo de transformação e conexão com o cosmo, nos rituais de iniciação. Além disso, também são característicos da vida cotidiana na relação social dentro das aldeias, no que se refere a demarcação da identidade masculina, feminina, de homens casados e por fim esses adornos se estendem para o uso dos xamãs, os hàris, na vida espiritual, no trânsito cósmico.

Assim não são meros adornos, mas sim coisas plumárias, ou melhor dizendo são aõsira aõnaõna. São coisas/seres vivos que denotam agência aos corpos, contêm affordances⁶ que

⁶ Termo cunhado por James Gibson (1979) - que designa a qualidade de um objeto que convida e permite se fazer algo com ele.

permitem ao iny a transição em estágios transformativos como também a demarcação de suas posições sociais. Esses objetos em sua maioria trazem uma entidade aberta, um vir a ser. (Ingold, 2012)

As coisas plumárias, como os pássaros são recorrentes nas narrativas mitológicas, sendo frutos de um tempo em que não havia uma distinção, entre coisas, animais e humanos. As coisas plumárias foram concebidas por entidades poderosas e responsáveis pela criação do que é a “cultura”⁷ e a “sociedade” iny-karajá nos tempos de hoje. Esses objetos dados a humanidade nestes tempos possibilitam justamente a ascensão a esse mundo de indiferenciação, como também possibilita nesse processo a continuidade metafísica dos humanos para outros tipos de seres. (Viveiros De Castro, 2004). Assim os adornos trazem consigo um potencial transformativo em seus portadores na transição nos ciclos de vida masculino. Como citei anteriormente, Kurania relata que o uso do latenirá vem com a entrada do “meninão”, weryryhyky para a adolescência a partir dos 11 e 12 anos, passando assim a ser um jyrè.

Essa transformação vem a ocorrer na festa do Hetohoky, a Casa Grande dos Ibòò Mahãdu (Povo do Alto, os Karajá). A festa que delinea a vida ritual dos Iny Karajá e que preparam esses rapazes que logo se tornarão aptos para o casamento. Nesse tempo, os jyrè, ficam reclusos na Casa Grande (Hetohoky) por uma semana, saindo apenas para refeições na aldeia, depois passam a maior parte do tempo no Hetohoky ou no Hetokrè (Casa dos Homens), quando necessitam fazer suas refeições. (Toral, 1992). Assim, é no Hetohoky onde desempenharão e serão treinados nas funções necessárias para gradativamente ocuparem esse papel social que lhes cabe.

“Passarão a pescar e caçar, a fazer as roças, a praticar as lutas rituais, a buscar gado rebelde no cerrado e a participar efetivamente das ações impostas pelo contato: vender peixes, animais e artesanatos nas cidades para sustentarem seus futuros filhos, choramingando pelo inflacionado leite em pó. É tempo de passagem pelo Hetohoky. Vão ser jyrè, ariranhas.” (Lima Filho, 1994, P. 37).

Esse processo transformativo é marcado então por se tornar um jyré, nome que em inyrybe que se traduz em ariranha. A transformação prossegue em seu corpo no qual o jyrè tem sua cabeça raspada e sua pele tomada totalmente de preto com a pintura jenipapo, como a pelagem negra da ariranha, essa pintura é realizada de baixo para cima, em alusão ao desejo que se cresçam rápido. (Nunes, 2016). Além disso sugere-se uma transformação comportamental “O jyrè é tido como um animal violento, bom pescador e valente nas águas e

⁷ Ver o conceito de cultura com aspas de Manuela Carneiro da Cunha (2008) e de cultura como invenção em Roy Wagner (2010)

nas terras, o que são comportamentos esperados do ijoi (coletivo de homens já iniciados na aldeia)” (Toral, 1992, P.125). Esse processo transformativo é assim também essencial para suas funções e aprendizados a serem desenvolvidos no Hetohoky. Esse processo de iniciação é além disso “[...] um aprendizado formal de técnicas de canto, dança, desenho, trançados de palha para confecção de máscaras e de relacionamento com esses seres” (Toral, 1992, P.115). O que traz o jyré não só para o aprendizado sobre o mundo social, mas também para o mundo espiritual, esse mundo, porém é aprofundado quando se passa para o próximo estágio, o bodu, que se integra no meio ritual. (Lima Filho, 1994)

A próxima etapa, quando os cabelos tornam a crescer entre 13 e 14 anos (Lima Filho, 1994), marca o ciclo intermediário, o bodu. Kurania faz menção ao novo enfeite a ser usado nessa fase como também descreve as fases seguintes:

E depois de passado do rapaz novo já passa pra outra fase que é o weryrybò, aí já usa outra fase, já troca o uso do cocar que é chamado raheto. E daqui por diante vai, continua, que quando já casa com a mulher já vira homem casado já fica usando outro cocar, que é chamado odi (Kurania Karajá, 2021, não paginado; Yabagata, 2024)

Lucas Yabagata (2024) descreve assim os ciclos de vida masculino iny desde a infância até a vida de adulto e ao se tornar casado, em suas respectivas fases e adornos plumários de uso:

“1) a fase inicial da vida, em que o menino ainda não passou pelo processo de iniciação. 2) Os jyrè, jovens em processo de iniciação masculina no Hetohoky. 3) Os bodu, jovens já iniciados, porém, que ainda não estão em idade de casamento. 4) Os weryrybo, jovens já iniciados e em idade para casamento. 5) Os hãbu, homens casados. Cada um destes ciclos de vida possui seu adorno plumário específico, são eles, respectivamente: lori lori, latenira, rurina, raheto, odi” (Yabagata, 2024)

O Lòri Lòri é geralmente visto sendo usado por crianças e jovens marcando essa faixa etária da vida, podendo ser utilizados tanto por meninos, quanto por meninas. Pode ser associada a touca, ou boné dos Iny pela sua popularidade e fama (Yabagata, 2018). Segundo descrição museológica esse é classificado como coifa “cobertura flexível para cabeça em forma de touca, geralmente de tecido reticular e revestida de penas” (Ribeiro, 1987, p. 202). Manuel Lima Filho e Lucas Yabagata (2023) mencionam Wenona Karajá, reconhecido artesão plumista da aldeia Hawaló que fala sobre os lòri lòri:

“Segundo Wenona, as penas marcam as distinções entre classes de idade e gênero, sendo os lòrilòri feitos com plumas de arara-vermelha (*Ara macao*) são de uso restrito das meninas. Os meninos geralmente usam as toucas com plumas azuis e amarelas de arara-canindê (*Ara ararauna*), e os casados costumam usar estes artefatos confeccionados com penas de tons mais neutros como as de garça-branca (*Egretta thula*) e jaburu (*Jabiru mycteria*).” (Lima Filho E Yagata, 2023)



Fonte: Foto de Lucas Yabagata (2024) – Acervo do Museu Antropológico/ UFG

É interessante mencionar também o uso dos *lòri lòri* por um grupo de homens em parte de uma narrativa mítica mencionada por Eduardo Nunes (2016):

Ànÿxiwè⁸ segue caminhando e encontra os Hātana (o pássaro Jacu-Cigano). Eles eram um grupo de homens adornados com a coifa plumária *lòri lòri* e que estavam pescando com *timbó* em um lago. Ànÿxiwè pergunta a eles o que estavam fazendo. “Só estamos pescando”, respondem. “Isso que vocês estão usando, esse *lòri-lòri* que está em suas cabeças, vai se tornar a própria pena da cabeça de vocês”, e os transforma em Jacu-Cigano⁹. Eles tentam em vão tirar o enfeite, que se tornou parte de seu corpo. Doravante, eles seriam apenas pássaros que ficam sempre à beira dos lagos, cantando com uma “voz” rasgada.

Essa narrativa é um exemplo de como as coisas, animais e pessoas eram inseparáveis, eram todos “gente” dentro de histórias míticas que narravam a pré-humanidade. Traz assim também como o *lòri lòri* remete a esses tempos imemoriais de indiferenciação. Também podemos trazer à tona o aspecto sócio-ecológico-territorial descrito por Mura (2011), que reflete a cosmologia *iny* e avifauna da região como fatores interligados e presentes cotidianamente na vida dos *iny*. Em minha viagem a Hawaló pude presenciar na travessia de voadeira para São Domingos a presença de 3 bandos de ciganas ao longo do Rio Araguaia, sempre a beira do rio, com sua “voz” rasgada assim como descrito no Mito.

O *lòri lòri* usado pelo grupo de homens torna-se parte do corpo do Jacu Cigano (Figura 9) em seu penacho no topo da cabeça ao serem transformados, tendo assim esse “objeto” incorporado como característica física desse animal desde os tempos de sua criação por Kynÿxiwè.

⁸ Grafia feminina de Kynÿxiwè

⁹ *Opisthocomus hoazin*



Fonte: Pedro Caixeta Frota (2024)

Eduardo Nunes (2016) cita outra versão ouvida de Renan Hãburunatu, em Buridina (Aruanã) os Jacu-Ciganos eram um grupo de homens com uma voz muito bonita, que estavam cantando na beira de um lago. Quando Ànyxiwè os engana: oferece-lhes um remédio que supostamente melhoraria ainda mais sua voz, mas que, na verdade, os deixa roucos, com a voz rasgada como é hoje. Assim é roubado por Kynñxiwè a capacidade de cantar alto e bem. (Toral, 1992)

Figura 15 - Grupo de Hatanas, empoleiradas em galhos de árvore na beira do Araguaia



Fonte: Pedro Caixeta Frota (2024)

A relação entre a avifauna, e as narrativas mitológicas são de importante destaque, onde pode-se notar que é incorporado um aspecto biológico das ciganas na sua voz rasgada, através da captura por Kynñxiwè da bela voz daqueles seres mistos de humanos/animais/coisas de uma época em que os aspectos humanos e bicho se superpunham-se intensivamente, como forma de

designar um aspecto importante incorporado na cultura Karajá, atributo capturado por Kyn̄xiwè.no cantar bem e alto. (Viveiros De Castro, 2006)

Como citado anteriormente os latenira são os adornos plumários constituídos majoritariamente de penas de hadedura, as araras vermelhas, sendo usados pela próxima classe de idade masculina, os jyré, no processo de iniciação masculina. Lucas Yabagata (2024) relata o processo de documentação no artesanato do Latenira, caracterizando-a como uma prática que envolve a rememoração e transmissão de conhecimentos a partir de uma “experiência da ancestralidade” termo usado por Penchincha e Pimentel da Silva (2018) para se referir a uma rede de saberes epistêmicos compartilhados de geração a geração.

Figura 16 - Latenira confeccionado por Kurania Karajá



Fonte: Foto de Lucas Yabagata (2023) – Acervo do Museu Antropológico/ UFG

No sentido do artesanato venho trazer a importância desse ato como constituição do adorno plumário, como coisa, e como vida, quando se pensa segundo um princípio de *rèlè*-transformação.

“A transformação da matéria, a produção de uma coisa a partir de outra [...] O verbo *rèlè*-, segundo entendo, é usado para descrever uma transformação quando há diferenças discretas entre os estados anterior e posterior ao evento: do barro amassado à boneca de cerâmica assada, da palha de babaçu ao cesto trançado, das penas guardadas em um saco a um adorno plumário, do jenipapo em uma tijela a um

padrão de grafismo sobre a pele, de um homem *inỹ* a um *ijasò*.” (Nunes, 2016, P. 148).

Assim, as coisas plumárias são o fluxo entre a arte dos Iny-Karajá. Mobilizam a cultura e a movimentação parental em torno dos enfeites para os filhos iniciados. As aves mobilizam a juventude e a vida adulta que voam juntos em uma só corrente.

Figura 17 - Kurania e Lucas Yabagata analisando uma *bisa tuu*, rabo de arara canindê



Fonte: Pedro Caixeta Frota (2024)

Trago agora uma narrativa mitológica sobre a inserção dos próximos três adornos plumários. “O dia era curto, o Sol andava depressa. Essa condição dificultava a vida dos Iny, que não conseguiam realizar suas atividades de roça, caça e pesca de forma plena. [...] Certo dia, Kynỹxiwè resolveu mudar essa situação” (Yabagata, 2024, P.87):

[...] Ele [iòlò] 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, equilibram-se. (Nunes, 2016, P. 129)

Na narrativa, Kynỹxiwè engana Ioló, rei em iny rybè, se referindo ao Ururu- Rei, habitante do biuteke, nível celeste, que se vê obrigado a dar seu grande cocar, o Raheto, o Sol. (Yabagata,

2024). Além disso entrega outros dois colares, representando a estrela d'alva e a lua. Em oficina com Wahua Karajá, em junho deste ano, nos relatou algo inédito que salientava hipóteses de Lucas e Manuel quanto a qual, quais seriam esses dois objetos. Tinha-se a suspeita então que a lua seria representada pelo Rurina, o que foi confirmado por Wahua nessa data, além disso trouxe também que o oji seria o representante desse outro adorno adquirido por Kanyxwé, representando então a estrela d'alva, Takinahakỹ, a grande estrela (Vênus), como as constelações. Essa hipótese tinha base em uma concepção da luminosidade e sua relação com os estágios de ascensão para os Karajá descrita por Manuel Ferreira Lima Filho (1994). O qual o ápice representaria justamente a juventude quando se usa o Raheto, o qual representa o astro mais luminoso e impotente, onde no oji seria um momento de menor luminosidade devido a status de casado dos quais o portam. Mostro assim cada um deles na sequência na sua respectiva ordem de ascensão e de repouso.

O Rurina (Figura 18) é classificado na museologia como diadema rotiforme, um adorno de cabeça “com as penas ornamentais irradiantes e suporte de forma ovalada ou de ferradura; é usado no occipício à maneira do resplendor das figuras de santo” (Ribeiro, 1987, P. 208).

Figura 18 - Exemplar de Rurina: objeto 36.691 da Coleção William Limpkind do Museu Nacional (UFRJ)



Fonte: Acervo do projeto compartilhar saberes (2016)

O Raheto (Figura 19), o adorno Iny mais imponente é descrito a partir da museologia como leque de occipício “adorno de cabeça que, devido à ligadura flexível e à superposição parcial das penas, abre-se ou fecha como um leque. Aberto, assemelha-se ao diadema em arco irradiante, lembrando, no formato e estrutura, a cauda do pavão” (Ribeiro, 1987, p. 209)

Figura 19- Dois jovens weryrybò e seus raheto de diferentes colorações durante o Hetohoky de 2020



Fonte: Fotografia de Idjaruma Karajá (2020)

O Oji (Figura 20), usado pelos homens casados é descrito pelo museologia como diadema horizontal: “ornato de cabeça em que as penas de adorno ou varetas que as sustêm se concentram na frente, aproximadamente de orelha a orelha. De um modo geral, as penas ultrapassam bastante o suporte (cordel base ou faixa tecida), diminuindo gradativamente de tamanho do centro para os lados” (Ribeiro, 1988, P. 119)

Figura 20 - Lukukui Karajá segurando um Odi



Fonte: Pedro Caixeta Frota (2024)

Os brincos Iny Karajá são divididos por sua vez pelo gênero. Sendo o Kueju/Ueju (Figura 21) de uso feminino e o Dorohué (Figura 22) de uso masculino.



Fonte: Foto de Mayara Monteiro (2022) - Acervo do Museu Antropológico/ UFG

Figura 22 - Dohoruè



Fonte: Foto de Lucas Yabagata (2024) - Acervo do Museu Antropológico/ UFG

Ambos de acordo com a descrição museológica são brincos emplumados, oque geralmente diferencia um do outro, são as penas serem cortadas no Dohoruè, brinco masculino dando um aspecto circular as rosetas, sendo marcados pelo uso da madre pérola no centro e decorada com cera de abelha formando detalhes, como um “x” nessa amostra. Já os Kueju/Ueju, Kuè na fala feminina e Uè denominam a capivara, representando no adorno, o dente de capivara. Tal dente é muito caro e difícil de ser encontrado como me foi relatado por interlocutores iny, há também relato de Krause falando a mesma coisa: “A capivara sobremodo assustadiça é difícil de caçar, os caninos são por isso, muito caros, e quanto mais caros, quanto menores, para comprar canoa, pagasse uma canoa com dois dentes” (Krause, 1944, P.192). Junto ao Kueju/Ueju pode-se acompanhar o Bedosi (Figura 23), um adereço plumário, caracterizado como um cacho de penas. Além dele o Bedosi pode acompanhar armas como a lança, sendo assim um Tonori Bedosi. Acompanha também a “munhequeira”, o dexi, formando o Dexi Bedosi, como também acompanha outros adornos plumários como o Dohoruè e o Deoru, sendo assim Dohoruè Bedosi e Deoru Bedosi.

Figura 23- Lucas Yabagata segurando um Kueju Bedosi



Fonte: Pedro Caixeta Frota (2024)

O Wetanaa (Figura 24) classificado museologicamente como cinto emplumado, descrito como adereço plumário que cinge a cintura, mais largo que o cinto. (Ribeiro, 1957) É usado apenas por homens em contextos cerimoniais e festivos (Yabagata, 2018).

Figura 24 - Wetanaa



Fonte: Foto de Pedro Caixeta Frota (2024) - Acervo do Museu Antropológico/ UFG

O Deoru (Figura 25) classificado por Wahuá, é como uma braçadeira, o mesmo nome dado na museologia a esse adorno plumário usado na altura do bíceps.

Figura 25 - Deoru



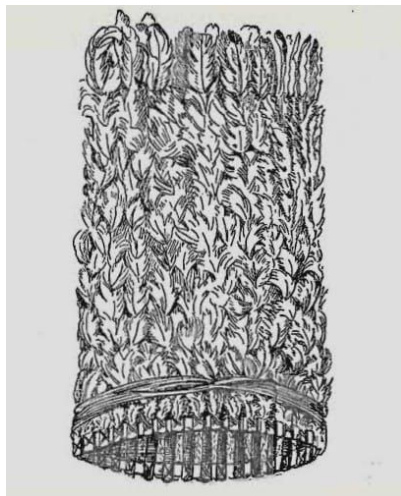
Fonte: Acervo do projeto compartilhar saberes (2016)

Os dois últimos adornos da categoria plumária a serem citados a seguir, eram de nome desconhecidos por nós até o momento e foram resgatados por Wahua em nossas oficinas.

O primeiro deles é o Lori Lori Werehé (Figuras 27 e 26), uma extensão vertical do Lori Lori segundo Wahua. É descrito pela museologia como coroa vertical. “Ornado em forma de coroa, em que as penas ornamentais ou varetas que as sustentem, mantêm posição erecta” (Ribeiro, 1957). É também descrito por Berta Ribeiro (1957) uma peça específica de lori lori werehé:

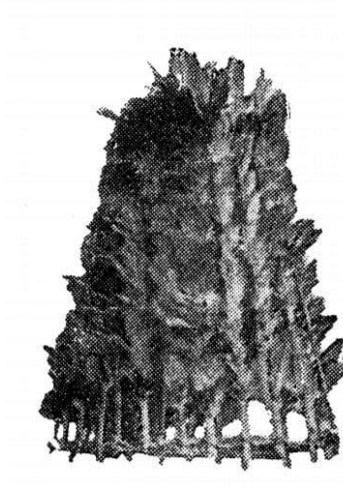
“De forma cilíndrica, levemente afunilada, apresenta uma série de hastes com emplumação embricada numa das faces, presas a dois aros de taquara nos bordos inferior e superior. Compreende plumas peitorais de arara canga (Ara Macao) e penas auxiliares da mesma ave que encimam cada uma das hastes, dando o acabamento superior”

Figura 27 – Coroa vertical
n.30.725 – M.N – índios Javaé



Fonte: (Ribeiro, 1957, P. 78)

Figura 26 - Lori Lori Werehé
- Erenreich



Fonte: (Erenreich, 1948, Prancha IX)

O segundo a ser sublinhado é o Ratanaa (Figura 28), o adereço plumário do hàri, o xamã. Onde na museologia recebe o nome de aro emplumado: Anel de material rijo adornado de penas, que cinge a cabeça (Coroa muito estreita)(Ribeiro, 1957).

Figura 28- Ratanaa, peça número: RG 4452. Acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo



Fonte: Lucas Yabagata (2023)

No capítulo seguinte venho trazer um delineamento do cosmos Iny -Karajá na perspectiva do seu elo com os adornos plumários e o ratanaa.

3 PLUMÁRIAS E COSMOS, HÀRI E O RATANAA

A origem da vida para o povo Iny Karajá localiza-se nas profundezas do Berohoky, o grande rio, no Berahatxi, lugar conhecido como o primeiro plano cosmológico, descrito como um mundo subaquático. O Berahatxi, portanto, é concebido como o local de origem, a matriz ancestral dos Iny Karajá. A partir desse ponto, os Iny emergiram, em um movimento ascendente, para habitar o Wasureny, o nível terrestre, e o segundo plano. Os que permaneceram no Berahatxi continuaram a habitar as aldeias subaquáticas como Aruanãs, ou Ijasós. Nessa relação o Berahatxi, constitui-se como um lugar de referência, onde habitam diversos entes entram em contato ocasionalmente com os iny, principalmente durante os rituais. (Andrade, 2016)

Os Iny após subirem ao plano terrestre se assentam pelas margens do rio Araguaia e se dispersam pela Ilha do Bananal e com a ajuda dos heróis transformadores continuam um processo de ascensão, chegando no céu e se transmutando em meio-humanos, meio-deuses:

“Um processo ascensional, cortado por duas cisões da humanidade, constitui a base da formação do cosmo Karajá. A origem da vida-humana é sub-aquática; parte dos pré humanos meio homens, meio peixes, subiu a terra tornando-se verdadeiros homens. Viveram lá algum tempo em companhia dos heróis transformadores e seres sobrenaturais, que os ajudaram a explorar o novo território, até que estes subissem definitivamente ao céu, acompanhados por uma parte dos humanos, transformando-se em seres meio-homens, meio-deuses” (Petesch 1982, p. 2; Apud; Lima Filho, 1994, p.148).

No entanto, Manuel Lima Filho (1994) argumenta, que os heróis transformadores não subiram ao céu a partir de uma ascensão da água, mas sim desceram do céu, criando e transformando as coisas, como fez Kynyxwè, e depois retornaram ao céu, o terceiro plano cosmológico, o biuteke (nível celeste), habitado pelos biumahãdu, o povo do céu.

O nível celeste por sua vez é subdividido em três níveis: “Biurawetyky (‘o espaço onde estão as nuvens’, o ‘céu’), acima desse nível passa a lua e só então atinge-se o segundo nível: o ‘lugar’ de Kanysiwè (Kanysiwèisy), acima desses planos, lá onde estão as estrelas, está o ‘lugar onde vive Xiburè. Xiburèisy.’” (Toral, 1992, P. 139)

Nessa configuração do cosmos, cada plano é comumente habitado por diferentes tipos de seres. O Berahatxi é o plano sub-aquático, onde vivem os Ijasó “ancestrais mágicos da humanidade atual” (Rodrigues, 2008, P. 274). Por sua vez, o plano celeste também possui seus Ijasó, os Ijasó Celeste descrito por Toral (1992) e Rodrigues (1993; 2008), como também o plano terrestre, onde habitam os Ijasó do Mato (Lima Filho, 1994).

No plano terrestre é onde habitam os Iny, os tori, os iròdu (os animais terrestres), os worosy e os kuni/uni. Esses últimos dois, são a forma que se toma, o tykytyby de um Iny, o que pode ser traduzido por “espírito”, de acordo com a causa da morte. Se a morte for natural ou causada por feitiço, o tykytyby se transforma em worosy (espírito dos mortos), entidades ancestrais que habitam cemitérios e auxiliam seus descendentes vivos. No entanto, se a morte for violenta, o tykytyby se torna um (k)uni, uma entidade potencialmente perigosa tanto aos iny, como aos worosy. Com o tempo, os (k)uni se acalmam e se transformam em worosy. Esse mesmo princípio, porém, não se aplica aos hàri que ao morrerem passam a habitar o plano de origem do seu aõni, por exemplo, se seu aõni veio do berahatxi, na sua morte o hàri passará a habitar lá e se transforma em um aõni similar ao seu aõni guia, relação que irei explicar mais pra frente. (Andrade, 2016; Nunes, 2016; Yabagata, 2024)

O plano celeste é conhecido por seu amplo espaço, ocupado pelas grandes casas celestes, onde habitam diversos seres, os hàri celestes, os ijasó celestes e alguns aõnis. Entre eles tem como grande referência o Xiburé denominado pelos iny, segundo Donahue (1982) como “o xamã mais poderoso”, que auxilia o hàri no processo de cura. Ele reside no terceiro e mais elevado nível celeste, um local semelhante à superfície da Terra, mas com fartura constante. Andrade (2016), vem contrapor Donahue em questão a centralidade de Xiburé na prática xamânica, argumentando que a capacidade de cura está mais relacionada à forma como se estabelece a relação hàri/aõni, do que à influência de uma entidade específica, como será explicado mais adiante. Entretanto, Eduardo Nunes (2016) vem dizer que o Xiburé é a fonte de maior poder xamânico de cura que pode haver para os Iny. Além disso ressalta que todos os seres celestes são considerados formas assumidas por Xiburé, podendo assim se transformar em diversos tipos de *ijasó* (aruanãs), seres alados (pássaros) e personagens míticos como Ijanaòtu¹⁰ e Kanysiwê.

¹⁰ Ijasó celeste

3.1 Os aõni e os deslocamentos do hári no cosmos

A descrição do cosmos e sua compreensão é um grande desafio, visto seu caráter inconstante e fluído. Dessa maneira, o estudo desse campo visa compreender o devir cosmológico, como um grande “caldo espesso” segundo Toral (1992) onde transitam inúmeras formas assumidas pelos entes, que interagem uns aos com os outros, introduzindo-se em outros corpos, como também introduzindo-se mais de um ser em um único corpo, resultando em grandes mudanças na constituição desses seres cosmológicos ao longo do tempo. Nessa perspectiva, a maioria das coisas que se entende relacionada aos níveis cosmológicos e em relação a esses seres, advém das intepretações das lembranças das viagens realizadas pelo hàri no cosmos e de seu contato com outros entes. (Andrade, 2016)

A melhor forma de entender a mecânica dessas interações, é a partir do entendimento de como se é constituído o ser. O iny se constutui então, a partir do seu tykytyby que vai além do que pode ser traduzido como alma, como descrito anteriormente, mas é entendido também como corpo, ou ainda uma alma que tem corpo. O tykytyby é envolvido por sua vez dentro no próprio “corpo” ou “pele” do Iny em si, chamado tyky. (Lourenço, 2009, P.289 Apud Nunes, 2016)

Rodrigues (1993) traz o tykytyby traduzido frequentemente como "pele velha", ou seja, uma pele que guarda as marcas, as experiências e a história de um ser, assim como uma pele envelhecida carrega as marcas do tempo, e traços físicos de um parente. E que pode também manifestar habilidades de um hàri, a partir do retorno ao mundo dos vivos de um tykytyby de um hári no corpo de uma criança. (Andrade, 2016)

Rodrigues (1993) entende tanto o corpo velho e invisível, quanto o corpo de verdade e visível como corpos, dotados de órgãos internos, essa ideia é corroborada por Sonia Lourenço (2009) que explica que tudo que acontece com o tykytyby repercute no tyky da pessoa. Nesse sentido Toral (1992, p.228) vem trazer um exemplo de como os tykytyby podem vir a ser acometidos e ressoar no tyky de uma pessoa através de feitiços malignos. “Entende-se que através de coisas que estiveram em contato com o corpo (rastro, roupas) ou que fizeram parte dele (secreções), chega-se ao *tyytyby* do seu ocupante.”

Assim as práticas xamânicas do hàri, como sua comunicação e aprendizado em relação ao cosmos ocorre em decorrência do domínio das técnicas de “excorporação”, no deslocamento de seu tykytyby pelo cosmos e na sua incorporação em outros entes, como também na possibilidade de evocá-los em seu próprio corpo. (Toral, 1992) São esses movimentos então,

que possibilitam as habilidades de cura concedidas pela entrada dos aõni em seu corpo. (Andrade, 2016).

Os aõniaõni¹¹ é uma forma de denominar os seres intangíveis do cosmo, na maioria das vezes relacionados aos animais, sendo seres dotados de poderes mágicos (Rodrigues, 2008). Esses seres advêm de todos os níveis cosmológicos: do céu, biuludu (habitantes do céu); da terra, suuludu (habitantes da terra) e do beeludu (habitantes da água). O termo aõni compreende um coletivo, onde o pronome “aõ” designa “coisa” e o sufixo “ni” se traduz como semelhante “a”. Então para se referenciar a um aõni de determinado animal se acrescenta o sufixo “ni” ao seu nome, como “kreni”, no caso do martim-pescador (Figura 29). (Andrade, 2016; Toral,1992)

Figura 29 - kre, martim pescador grande (*Megaceryle torquata*) na margem do Rio Araguaia próximo a Fontoura



Fonte: Pedro Caixeta Frota

A ligação dos aõni com os iny pode ocorrer de forma coletiva, durante os rituais na personificação de certos aõni por cada classe de idade, como por exemplo, são representados jyrè com a pintura de ariranha como jyre aõni (aõni da ariranha) (Toral, 1992). Como também é feita de maneira particular e individualizada no contato com o hãri, visto que se é acordado um vínculo entre ambos em uma relação que chamei anteriormente de hãri/aõni. Nesse vínculo, o aõni é um “dos primeiros e principais parceiros dos hãri nas especializações em práticas xamânicas” (Andrade, 2016, P. 47).

O processo de iniciação xamânica se inicia propriamente quando um aõni o escolhe como seu aprendiz, e se liga a ele desde o primeiro momento dessa iniciação, sendo o seu guia

¹¹ Em Lima Filho (1994) são mostrados todos os aõniaõni em desenhos

pelo restante de sua jornada. Assim aquele se manifestou e iniciou o contato será o seu aõni “guia”, tendo assim cada hàri uma conexão especial com um aõni. (Toral, 1992).

Essa ligação se inicia, segundo Nunes (2016, p. 281) “quando um aõni “pega” uma pessoa. Dizem os Karajá, porque ele gosta dela, ou acha parecido consigo [...] a entidade “entra no corpo” da pessoa, o que deixa o futuro hàri doente. O aõni abre a sua visão”. E assim ocorre a iniciação de um hári com seu aõni. Nesse processo o hàri tem sua visão aberta, passando a possuir o “aparelho”. Há, porém, aquelas pessoas que já nascem com o “aparelho”, o que são casos mais raros. (Nunes, 2016). Andrade (2016) também relata outra expressão usada no processo iniciatório de se tornar hàri, as pessoas relatam que foram “pegas pelo bicho”.

Em uma breve conversa por Google meet que tive com Sokrowé após meu campo, me relatou como foi “pego pelo bicho” e teve a ligação com seu “aõni”, o huumari, o aõni da cobra coral. O processo começou quando foi picado pela cobra. Relata que começou a ter dor de cabeça e febre a noite. A noite abriu-se sua visão, onde via um monte de Aruanãs diferentes. Como virou xamã a noite parecia dia, ficou tudo clareado. Via os Aruanã dançando, rondando ao redor e em cima da casa.

Andrade (2016) descreve também o mesmo relato da iniciação de Socrowe na sua estadia em Santa Isabel:

Conta ele que tinha apenas 18 anos quando tudo começou: estava pescando no lago, próximo da aldeia. Resolveu entrar na água, quando molhou os pés sentiu um choque e teve a impressão de ter pisado em algum animal, começou a sentir dores pelo corpo e retornou imediatamente da pescaria. Já na aldeia, iniciaram as visões, ele via os *ijasó* dançando: alguns desciam do céu, outros já estavam na aldeia. Observava tudo de dentro da casa; as paredes e tetos a essa altura não eram mais obstáculos para sua visão, conseguia ver para além deles. Contudo, por receio, guardou segredo sobre o que via e esperou que seu sogro – Maluaré – encontrasse alguma maneira de curar seus sintomas. Como não houve melhora nos dias seguintes, Maluaré questionou Sokrowé se ele não estava tendo visões com os *ijasó*, pois seus sintomas indicavam que ele havia sido “pego pelo bicho”. Sokrowé não pôde mais esconder e contou sobre as visões, confirmando a iniciação como Maluaré suspeitava. (Andrade, 2016, P.56)

Após a constatação de que se foi pego pelo “bicho”, é preciso decidir se irá continuar ou não o processo de iniciação, tendo em vista que o processo de negar a iniciação, não faz o aõni ir embora. Dessa maneira, geralmente a resposta configura-se como um sim. Um xamã mais experiente passa a ministrar-lhe remédios e a partir daquele momento o aõni passa a ser seu nohõ, ou seu aõni guia. (Nunes, 2016). Nesse processo de iniciação para que o hári se recupere é necessário que sejam trazidos os aruanã que vieram dançar para o hàri a noite para

dançarem de dia na aldeia, onde estes serão entregues como nohõ. Esse processo de iniciação xamânica se chama o rutonà do novo hàri (Nunes, 2016, P.282).

Como já foi mencionado anteriormente os aõni podem vir dos três patamares do cosmo. Nunes (2016, p.285) vem a mencionar que ao pegar um hàri, a origem de um aõni a determina também de onde será o hàri: “ Se o aõni vem do Fundo do Rio, o xamã será um berahatxi hàri; se ele é do Mundo de Fora, seu companheiro será um ityti hàri ou um bådèrahy hàri, um xamã “do seco” ou “do mato” – local de moradia dos aõni no Mundo de Fora; se ele vem do Alto, então o xamã é um biu hàri, “xamã do alto”.

3.2 Cosmos e as coisas plumárias

A movimentação desses entes no cosmos vem se tornar intensa a partir do Hetohoky, momento também em que se celebra a transição entre as classes de idade, e que marca a formação do homem Iny Karajá, que vivencia transformações, marcada por distinções corporais e simbólicas.

Essa jornada perpassa a ascensão da água para o céu semelhante aquela nos tempos imemoriais, (Lima Filho, 1994; Yabagata, 2024). No estágio de *jyré*, o iniciado incorpora a ariranha, pintando o corpo de preto e raspando a cabeça, assimilando suas características e atributos. A ariranha simboliza a morte para os Iny, e o confinamento dos *jyrè* representa um estágio simbólico de morte. Como animal aquático e terrestre, o *jyrè* transita entre o espaço ritual e o doméstico, a água e a terra, entre homens e mulheres, estabelecendo principalmente uma conexão entre o mundo dos homens e da morte. (Lima Filho, 1994) Essas ligações se manifestam através dos papéis que desempenham na caça e na pesca, fortalecidas pelo vínculo formativo que se institui com o *Lateni* no uso do *Latenirà* durante a iniciação. Yabagata (2024, p.103) argumenta nesse sentido que “o *latenira* marca simbolicamente a fase inicial da construção dos meninos em homens Iny”.

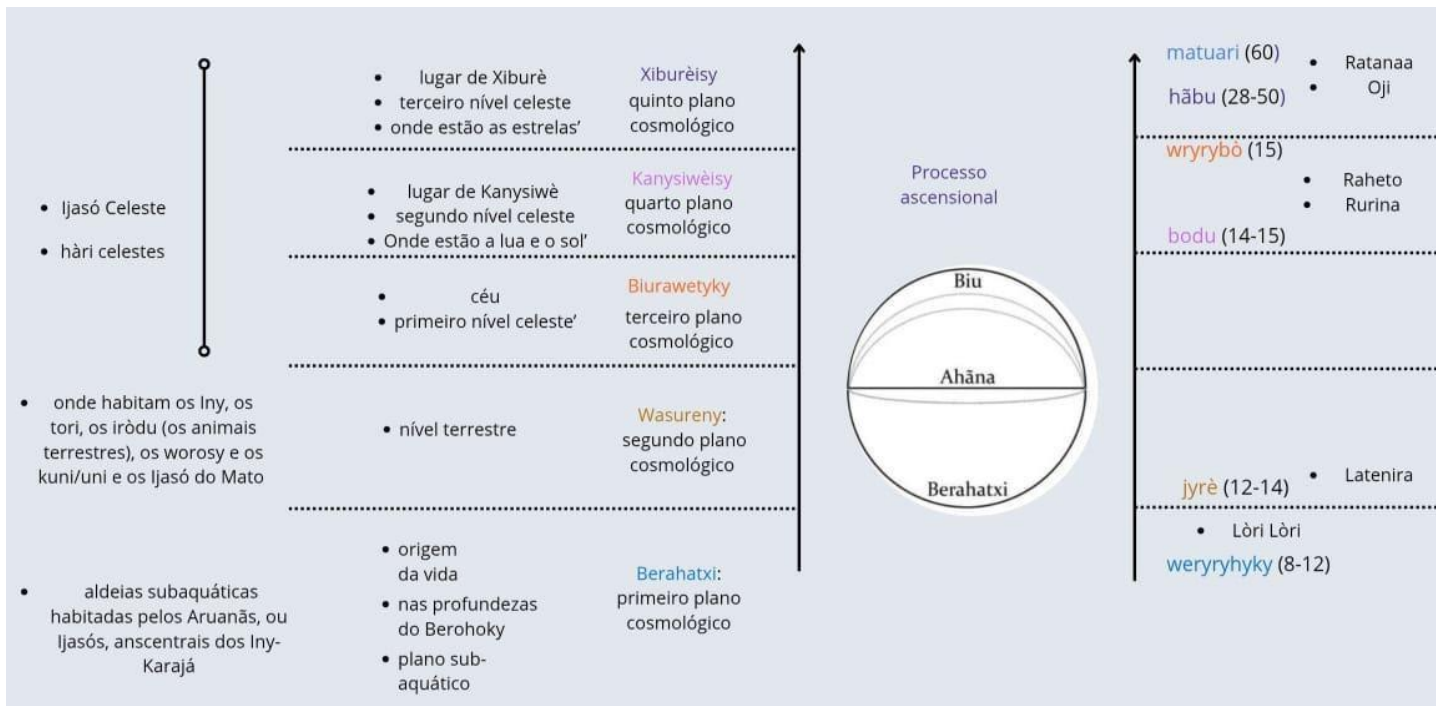
“Ao passar a bodu, tem os olhos pintados como os gaviões e transita pela casa de Aruanã como weryrybó, paramentado com penas de colhereiros, araras e jaburus” (Lima Filho, 1994, P.165). Como relatado por Wahua, o Rurina vem a designar a lua, já o Raheto, é conhecido por ser o sol. Nessa relação fica evidente como essas fases simbolizam uma ascensão ao biuteke (nível do céu), tanto na incorporação de aõnis de aves na imagem corporal durante os rituais, quanto no uso de adornos que vem a fazer referência ao patamar de cima do cosmos, tendo em vista que “as narrativas mitológicas são unânimes em associar os cocares com o nível celeste” (Yabagata, 2024, P. 87). Esses adornos além disso trazem a noção de luminosidade que se adquire ao atingir um ápice na ascensão ao biuteke, no qual os jovens iniciados que estão em idade para casamento (weryrybò) usam o adorno que representa o astro mais luminoso/chamativo; já aqueles jovens iniciados, mas que não estão ainda em idade para casamento (bodu), usam um menos luminoso/chamativo. Essa fase é marcada como sendo a que vem trazer os enfeites mais esplendorosos, nesse sentido “a juventude é ressaltada como a grande morada da beleza de enfeitar-se” (Yabagata, 2024, P. 103)

“Na idade da velhice, o homem é associado mitologicamente à estrela d’alva e, se hàri, ganha a visão apurada, exerga onde os outros não podem ver e viaja por todos os níveis”. (Lima Filho, 1994) A representação da ascensão na vida Iny, atinge o nível mais alto na velhice e na condição de homem casado com o uso do Odi, que vem a se associar as constelações, em uma posição que ultrapassa, no Biuteke, o lugar da Lua e do Sol, o Kanysiwèisy (o lugar do Kanysiwè) e se atinge onde estão as estrelas, o Xiburèisy. (o lugar onde vive Xiburè). Essa ascensão social culmina no local dos homens casados com o uso do Odi, como dos mais velhos, irradiando a luz de maneira cada vez mais ofuscada e distante no universo, em um nível mais alto no cosmos, junto aos astros. Processo que vem a acontecer com o tempo de forma semelhante ao ato de se enfeitar, como também o uso de cores mais chamativas nos adornos, que diminuem progressivamente com o passar da idade.

O ápice dessa relação com o cosmos se atinge com a posição de hàri, desempenhada geralmente por essas pessoas mais velhas e experientes, onde se desenvolve a habilidade de transitar entre os planos cosmológicos. Nesse sentido, o hàri tem a sua própria gama de coisas que são próprias dele para a prática como xamã e que marcam sua identidade, entre elas o Ratanaa, adorno plumário de cabeça. Esse adorno, no entanto, é dotado de outros atributos, que não são “recebidos” do mundo social e coletivo, como as outras plumárias anteriormente citadas, dotados como uma forma de experiência das posições sociais do mundo Iny Karajá. Esse, no entanto, junto as outras coisas do hàri, vêm trazer justamente uma dimensão da conexão do hàri, com o cosmos e principalmente com seu aõni.

O Ratanaa emerge dessa estreita relação hàri/aõni. Essa busca por aprimoramento e proteção impulsiona o hàri a uma crescente aproximação com o aõni. Essa proximidade se materializa em objetos como o obi, conhecido como "bastão do xamã”, no qual Rafael Andrade (2016) vem investigar sua relação com o hàri e o cosmos Karajá, o hitxiwa e o adorno para cabeça, ratanaa. A confecção desses objetos, em consonância entre hàri e aõni, dinamiza a prática xamânica, simbolizando a força e a conexão profunda entre esses seres, que serão vistas no capítulo adiante.

Esquema 1- Representação do processo ascensional Iny-Karajá



Fonte: Pedro Caixeta Frota (2024) e DIAGRAMA 04: O cosmos em perspectiva (Nunes, 2016)

4. RATANAA E AS COISAS DO HÀRI

Como já discutidos anteriormente, as coleções trazem uma biografia própria na sua trajetória até a chegada até os Museus. Essas trajetórias perpassam em grande parte um colecionismo etnográfico, em uma empreitada massiva na acumulação de itens retirados de um contexto original para assim serem reenquadrados em uma perspectiva ocidental. Onde toma-se a vitalidade inerente as materialidades ao impor um estatuto que vem a separar a ideia de natureza/cultura e objeto/sujeito.

Assim essas coleções se constituem segundo Andrade (2016) em uma “ânsia objetificante”, ao opor o ser ao devir, renegando a fluidez a qual essas coisas estão sujeitas na movimentação dos entes pelo cosmos. Essa movimentação diz respeito a como o Ratanaa e as coisas do hâri devem ser pensadas a partir da relação hâri/aõni. Nessa relação que é materializada nesses objetos, como corpo e matéria viva e que vem a compor o próprio corpo do hâri nas práticas xamânicas, que entende essa “coisa” como um ente nesse contexto.

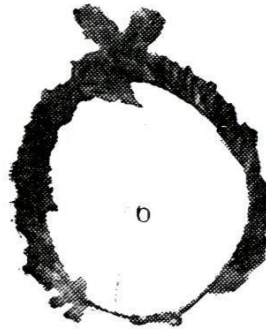
Essas coleções compostas por objetos representativos das culturas indígenas, se encontram em grande parte com seus sentidos tomados, em um contato por muitas vezes violento, como é relatado na captura das máscaras de Aruanã por Erenreich (1948). Tais empreitadas têm consequências adversas para a cultura iny, tendo em vista que tais objetos eram tomados e em grande parte descontextualizados de seu significado. Essas máscaras, por exemplo, são de segredo dos homens e usadas durante o Hetohoky, logo após seu uso são queimadas para não para que não sejam vistas pelas mulheres e esses segredos serem revelados.

Nesse contexto, a busca pelo redimensionamento desses objetos armazenados no museu é de extrema importância e é o que vem de encontro com a reconstrução dessas trajetórias, na busca pela recuperação do seu significado próprio ao dar voz a um diálogo intercultural de conhecimento.

Ao percorrer as primeiras etnografias sobre os Iny há um grande resquício da iniciativa dos viajantes e primeiros etnógrafos de descrever as materialidades. Paul Erenreich e Fritz Krause foram quem trouxeram essas primeiras etnografias, junto das primeiras coleções dos Iny. Tanto nos relatos descritos por ambos, como nas coleções, já é possível notar a presença das coisas de hâri e do Ratanaa.

Já em Erenreich (1948) na parte chamada “Objetos de adôbrno” inicia falando das plumárias. Para se referir ao ratanaa, o autor o classifica como pequenas diademas e o chama de “uarakuretä” (Figura 30) e dá a seguinte descrição: “usam-se na recepção de estranhos em reuniões etc. Em redor de um aro de madeira fixam-se pequenas plumas de arara, vermelhas e amarelas, formando na frente uma roseta, de cujo meio caem sobre a testa cordéis de algodão pretos” (Erenreich, 1948, p. 52)

Figura 30 - "uarakureta",
Ratanaa – Erenreich (Prancha
IX



Fonte: (Erenreich, 1948, p.140)

O nome “uarakuretä” segundo Sokrowe pode vir a dizer meu Ratanaa, visto que “ua” segundo ele vem significar meu. O uso relatado por Erenreich, porém, se diverge do que é visto usualmente, sendo predominantemente de uso restrito ao hãri segundo Wahuá. Quanto as características físicas esse apresenta uma variedade de Ratanaa que predomina dentro das descrições etnográficas e nas coleções, quanto ao uso de plumas vermelha e amarela.

Já em Krause (1941e) essas características se repetem, porém o Ratanaa é mencionado como aros emplumados chamados de “natakán” (Figura 31) os quais:

Consistem num círculo de taquara envolvido com cordel, em que se fixam externamente pequenas plumas, São de ordinário, penas de papagaio vermelhas e amarelas, e aparecem raramente amarradas na mesma direção em redor do aro: partem geralmente da parte posterior, correndo nas duas direções, e no ponto em que se encontram, são presas algumas penas multicores mais longas (Krause, 1941e, P. 202 E 203)

Em seguida comenta sobre seu uso cita Erenreich (1948) ao dizer que seu uso é masculino e relativamente raro, não sendo um adorno usado no cotidiano como diz Erenreich.



Fonte: (KRAUSE, 1941e, p.16)

Donahue (1982) é o primeiro a mencionar de fato o nome Rataany, o mais semelhante ao Ratanaa, ao falar sobre os “instrumentos do hyri”, menciona o Ratanaa como detentor de uma função comunicativa ocupando-se da comunicação com Xiburé no processo de cura: “The hyri also has small wood halo-crows that he uses to help him communicate with the Xibure (hyri spirit in the sky)”¹² (Donahue, 1982, p.225). Na descrição sobre o ratanaa¹³, Donahue por sua vez cita duas variações, uma decorada de penas e outra sem penas:

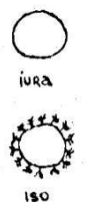
3) Raataanỹ: crown made from the buriti palm. Like the wand, there is just a palm crown of buriti palm called iura, and then, if needed, there is the more powerful crown (iso) decorated with red macaw feathers.⁴⁶ (Donahue, 1982 P. 226).

Andrade (2016) suscita a comparação entre essas duas variações do adorno, citando um exemplar da Coleção William Lipkind, peça número 28.672 (Figura33), que se enquadra na descrição de Donahue do Raataanỹ decorada com penas, e cita um exemplo que se assemelha a outra versão do Raataanỹ sem penas, nesse caso o Ratanaa de Socrowe (Figura 34), e comenta sobre ele: “era enfeitado com plumas brancas e lembrava um outro diadema – feito a partir de duas palhas de buriti trançadas – que é usado pelos homens e, segundo me disseram, representa os *worosy* durante atividades referentes aos rituais.” (Andrade, 2016, P. 69). Manuel Lima Filho (1994) comenta situação parecida vivenciada no Hetohoky, em ida dos *Worosy* de Santa Isabel para Fontoura: “A fogueira atenuava o frio e Maluare, com o rataana, uma tira de palha trançada na cabeça, e o òbi, uma varinha nas mãos, era o *hàri* que nos acompanhava. Com esses instrumentos ele tinha o poder de afastar a chuva”.

¹² O *hàri* também tem pequenas coroas de madeira que ele usa para ajudá-lo a se comunicar com o Xibure (espírito hyri no céu). [Tradução livre]

¹³ 3) Raataanỹ: coroa feita da palma de buriti. Como a varinha, ela é apenas uma coroa de palma de buriti chamada iura e, caso seja necessário, há uma coroa mais poderosa (iso) decorada com penas de arara vermelha. [Tradução livre]

Figura 32 - Raataany - iura e iso



58

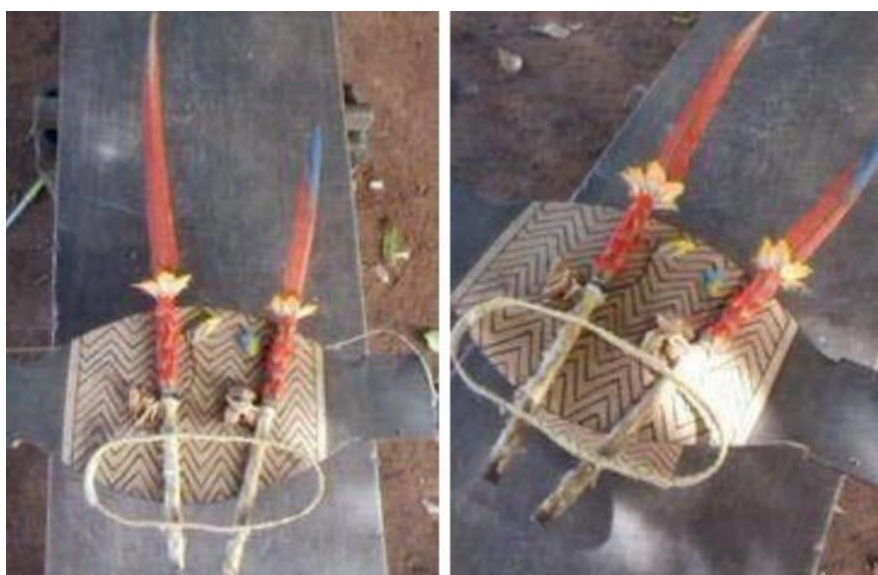
Fonte: (Donahue, 1982, p.226)

Figura 33 - Ratanaa, peça número 28672. Coleção William Lipkind



Fonte: Foto de Cecília Ewbank. Rio de Janeiro, 2014. William Lipkind/Museu Nacional – UFRJ

Figura 34 - coisas do hãri: “As coisas do hyri usadas atualmente por Sokrowe (com exceção do banco ritual onde estão repousadas). O bastão com a pena vermelha mais longa é o *hitxiwa*. O outro bastão com a pena vermelha de ponta azulada é o *obi*. Estão sobre o banco (*orixà*) do líder ritual que Sokrowé usa no *hetohokÿ* e repousado sobre os bastões está o *rata(k)ana*, adorno de cabeça usado pelo *hyri*.”



Fonte: Foto de Idjaruma Karajá, Santa Isabel do Morro (TO), fevereiro de 2016 (Andrade,2017, P.66)

Toral (1992, p.222) também cita o ratanaa: “O hãri usa também uma delgada testeira feita de folha de buriti revestida com plumas de arara vermelha, conhecida como ratana.”

Em agosto desse ano, em ida a Santa Isabel, realizamos oficinas de fichas fotográficas de plumárias, com artesãos e mestres plumistas. Para as coisas de hãri e o ratanaa realizamos uma oficina de fichas com Sokrowè, hãri e ixynodu, onde foi mobilizada informações interessantes para pensar a relação hãri/aõni, como também a própria relação desses com os planos cosmológicos. Foram então selecionadas 13 fichas de Ratanaas de 5 museus (NMAI; MN (UFRJ); MAE (USP); WW e EMB) diferentes para serem analisadas.

Essas fichas foram então separadas por Sokrowè de acordo com a relação que cada Ratanaa tinha com o cosmos ou com um aõni. Nessa perspectiva foram classificados os Ratanaas de acordo com os três níveis cosmológicos e com o seu aõni. Do bee, da água, ou do beemahãdu, povo da água, foram classificados dois ratanaas, um do buhã, o boto com plumas de cor rosa de colhereiro, ratanaa do EBM de número VB 3719 da coleção de Ehrenreich (Figura 10) e outro do ura-ura, a garça com plumas de cor predominantemente brancas de garça (Figura 11), vermelha e amarela, um ratanaa da coleção William Lipkind (Figura 35). Do suu, da terra, ou do suumahãdu, povo da terra, foram três ratanaas, ambos do Huumari, a cobra-coral com penas e plumas de cores vermelhas, pretas e uma rataana com uma pluma que traz uma transição do vermelho para o amarelo, característico da araracanga (Figura 8), tipo de arara vermelha, a hadedura. Sendo os ratanaas pertencentes as coleções de José Tozzi Calvão do NMAI, coletado provavelmente na década de 1920, de número 180024.000; e da coleção Wilhelm Kissenberth pertencente ao EMB de números: VB 7424 e VB 7418. Já do biu, do céu, ou do biumahãdu, povo do céu foram separados sete ratanaas, ambos sendo classificados como do xiburé, compostos por penas e plumas de cor vermelha, amarela e azul, sendo 5 dessas as compostas por vermelho e amarela, como a da figura 21. Sendo esses ratanaaa pertencentes ao NMAI de coleção de José Tozzi Calvão, década de 1920, de números de registro - 180025.000 e 180026.000 - como também da coleção de Francis Gow-Smith coletado entre 1922 e 1924 de números de registro: 1924136265.000 e 136259.000; MAE/USP da coleção de Harold Schultz de 1948 (RG 4452) e WW (83606).

Tabela 1 - Ratanaa: relação aõni/hàri

Aõni / Ijasó	Quantidade	Cores	Nível cosmológico
Huumari	3	Vermelha, preta e vermelha/amarela	Suumahãdu
Xiburé	6	Vermelha, amarela e azul	Biumahãdu
Buhã	1	rosa	Beemahãdu
Ura-Ura	1	Branca, vermelha e amarela	Beemahãdu

Partindo dos dados sobre a oficina é possível levantar algumas questões. Como, se há uma correlação entre a composição das cores das plumárias e os aõni, o que é bastante difícil visto que não há quantidade tão grande de ratanaas para essa análise. Além da questão de uma perspectiva vem trazer a fluidez desses “objetos-devir” (Fabian, 2010) dos entes no cosmos Iny, como já comentado anteriormente, é necessário esse aspecto em conta, na análise dos ratanaas, como objetos de hàri e que englobam a sua relação com os seres substancializados dentro do objeto, os aõni, dentro desse devir. No entanto, é fundamental traçar as interpretações do contato dos hàri no cosmos e de seu contato com outros entes, nelas pode-se perceber um certo agenciamento dos objetos por meio das cores e a sua relação com os animais/seres dos aõni, como a cobra coral de cor, preta e vermelha e seu ratanaa que imita suas cores.

Observa-se que há uma predominância dos ratanaa do xiburé ou do biumahãdu, onde geralmente são compostos pelas plumas amarelas e vermelhas. Essa descrição se repete também nos relatos de Erenreich (1948) e Krause (1941e) que trazem essa caracterização. Já Donahue (1982) relaciona o uso do ratanaa com uma função comunicativa com o Xiburé. O que vem a indicar uma grande quantidade de rataanas do biumãdu ou do Xiburé, como Sokrowé se refere.

Assim como disse anteriormente os Ijasó celestes, formas assumidas pelos seres do céu, pertencem e fazem parte de Xiburé, o seu wedu, ou dono. (Toral, 1992). Desse modo, segundo Toral (1992) os seres celestes aparecem de forma mais flúida do que os seres de outros níveis, podem aparecer como um pássaro e um personagem mitológico, como é o caso do Xiburé. Além disso os seres celestes passam a assumir novas formas emergentes com o contato com novas culturas e cosmologias. Um exemplo disso se deu nas relações com religiões cristãs resultando

na associação de Deus, por exemplo, a figura de Xiburé, por ser o maior de todos os *hàri*, xamãs, além de seu grande poder de cura e benevolência. (Toral, 1992; Nunes; 2016)

O Biuteke considera-se um lugar de moradores com grande poder xamânico, assim aqueles xamãs que obtém contato com esse nível, especialmente com o Xiburé são considerados experientes, visto que a viagem para esse nível é considerável a mais desafiadora entre os planos (Toral, 1992). Comparado ao *berahatxi mahãdu*, o *biumahãdu* tem contatos com técnicas poderosas e diferenciadas, tanto para a cura, como para a feitiçaria. São poucos dessa maneira que se assumem como *biuhàri*, visto que a ligação com os seres celestes é marcada também por essa ambiguidade. No entanto, o ápice do poder para um *hàri* se atinge no status de Xiburé *hàri* segundo Toral (1992), quando se percorre todo o caminho celeste, enfrentando todos os obstáculos e chegando ao lugar do xiburé. “Esses passam a ter uma representação menos ambígua e são vistos como benignos e poderosos visto seu contato íntimo com xiburé”. (Toral, 1992, p. 207).

Assim, ainda fica a dúvida se esses adornos apresentados a Sokrowé são de um *biuhàri* ou de *xiburéhàri* ou ainda pensar se é possível fazer essa distinção por meio do *rataana*.

4.1 As coisas do *hàri* como formas de relação

As formas/corpos que adotam os *ratanaa* comentadas no capítulo anterior estão diretamente ligadas a relação *aõni/hàri*. Andrade (2016, p. 78) comenta sobre “outras formas que podem assumir o *obi* de um *hàri*”. Segundo ele não é necessário a mediação de uma coisa para a realização das práticas xamânicas e traz o relato de Isasire sobre um *hàri* que usava uma solução feita a base de ervas para atrair os *aõni* ao seu corpo, que explica:

[...] essa era a forma como *aõni aõni* disseram ao *hyri* que deveria se dar a relação. Como assinalou Isarire, a forma do *obi* nunca é exatamente definida, ela é antes anunciada pelos *aõni*. São os *aõni* que revelam ao *hyri* como será a forma que tomarão ao integrarem o cotidiano de seu “parceiro” (Andrade, 2016, p.78)

As formas assumidas pelas coisas do *hàri*, são assim fruto desse pacto mútuo aprimorado na capacidade de um *hàri* se relacionar com os *aõnis*, e essas variações partem assim de diferentes pontos de vista como sublinha Rafael, visto que essas relações se dão de maneira diferente. Rafael (2016, p. 76) cita fala de Isarire – um dos filhos mais velhos de Maluaré. Ao ser indagado sobre o *obi*, e sintetiza em uma frase o que esse vem a ser: “o *obi* não é o começo nem o fim da vida do *hyri*, ele é o meio.”

Tanto no caso do obi, como no caso do ratanaa, essa relação envolve uma mediação por meio de uma coisa, um corpo que abriga e dá forma a esses aõnis. As coisas de hãri vão assim “coisificar” o fluxo das relações estabelecidas entre o hãri/aõni. É importante, no entanto, traçar como essa relação é “coisificada” ou “transformada” no ratanaa ou no obi.

Quando um emaranhado de fios, passa a formar uma malha e da vida aquela “coisa”. Nesse sentido Andrade (2016, p.73) ressalta que é “preciso seguir os materiais”, como assinala Ingold (2012, p.35). No caso das coisas do hãri, segue-se a transformação da matéria, o relè, como descrito anteriormente, até o ponto de se obter vida. Rafael vem dizer que o artesanato é uma parte importante nesse processo. O que, no entanto, vem a dar vida ao obi é um outro processo em que se prepara uma solução de ervas e mergulha-se o obi dentro dessa mistura, que atrai os aõni para habitar o obi¹⁴, dando assim as habilidades necessárias para curar e ver melhor os feitiços. (Andrade, 2016, p. 74).

Sokrowé me mostrou também em Santa Isabel, as coisas do hãri, seus obi que estavam sem a pena de arara vermelha na ponta e os seus ratanaa. Sobre o obi disse que usa dois em cada mão na hora de atender uma pessoa e comentou também sobre o cheiro bom no obi, provavelmente um resquício do cheiro da mistura de ervas, entretanto, fala que não estavam com o aõni dentro. Os aõni nesse sentido podem sair do obi, e definitivamente vão, em algum momento. Andrade (2016, p.76) comenta que os aõni saem do obi quando entram em contato com outra pessoa além do hãri, “pois não reconhecem naquele que os acessa a relação necessária que os levaram àquela forma/corpo. Ocorre também quando morre um parente próximo do hãri. Além disso Sokrowe nos relatou também que os aõni saem quando o hãri tem relações sexuais. O aõni nesse caso sente o cheiro, como também de mulheres que estão menstruadas, e se afasta do obi.

O processo do artesanato, que vem a transformar e constituir o ratanaa, como também a entrada dos aõni nesse ratanaa, é um processo que ainda tem de vir a ser descrito. Sokrowè no entanto me conta como o aõni interage com o ratanaa no processo de cura:

“No processo de cura de algum mal que ficou na pessoa, alguma flecha. O ratanaa protege o corpo do hãri. Quando eu coloco na cabeça, aí vai protegendo tudo. Virava como outra pessoa e o corpo fica todo diferente. Aí defende de algum mal que tentar entrar no corpo. De algum feiticeiro que tentar nos matar. Ele que protege o espírito, que fica dentro do corpo quando coloca na cabeça, o ratanaa. O humari fica dentro da obi e do ratanaa também, eles são um par.” (Sokrowe Karajá)

¹⁴ Objeto tem a tradução do inyrybè para o português de “capacidade de ver”

A partir do relato nota-se tanto no obi, como no ratanaa extensões ou formas que tomam o aõni que se ligam ao hãri quando usados por ele. O humari, fica tanto dentro do obi, como do ratanaa, como um par que atua em conjunto, o ratanaa mais especificamente na proteção do hãri e o obi focado mais na parte de cura e identificação dos feitiços.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desse estudo feito sobre o Ratanaa, foi possível abordar uma série de questões que o circundam e que trazem importantes reflexões no estudo tanto das materialidades, como da cosmologia Iny, tendo em vista uma interconexão entre esses dois eixos temáticos. A presente pesquisa buscou compreender a complexa relação entre os Iny Karajá e suas materialidades, com foco nos enfeites plumários e no xamanismo. A da análise do ratanaa, como de outras plumárias evidenciou-se que a dicotomia ser/objeto, tão presente no pensamento ocidental de uma perspectiva objetificante da cultura, não encontra ressonância na cosmologia Iny Karajá.

As coisas, para os Iny Karajá, não se definem por sua materialidade estática, mas por seu devir, por sua constante transformação em meio a uma rede de relações que entrelaça humanos e não humanos, vivos e ancestrais, visível e invisível. É nesse fluxo contínuo de relações, como um "caldo espesso" como apresenta Toral (1992), que as coisas se constituem e adquirem significado (Ingold, 2012)

O hári (xamã), por meio de suas viagens xamânicas e da relação com os aõni, acessa conhecimentos que se materializam em objetos como o obi e o ratanaa. Esses objetos, imbuídos da força dos aõni, se tornam extensões do corpo do hári e que presentifica o aõni em seu próprio corpo, potencializando sua capacidade de cura, proteção e interação com o cosmos.

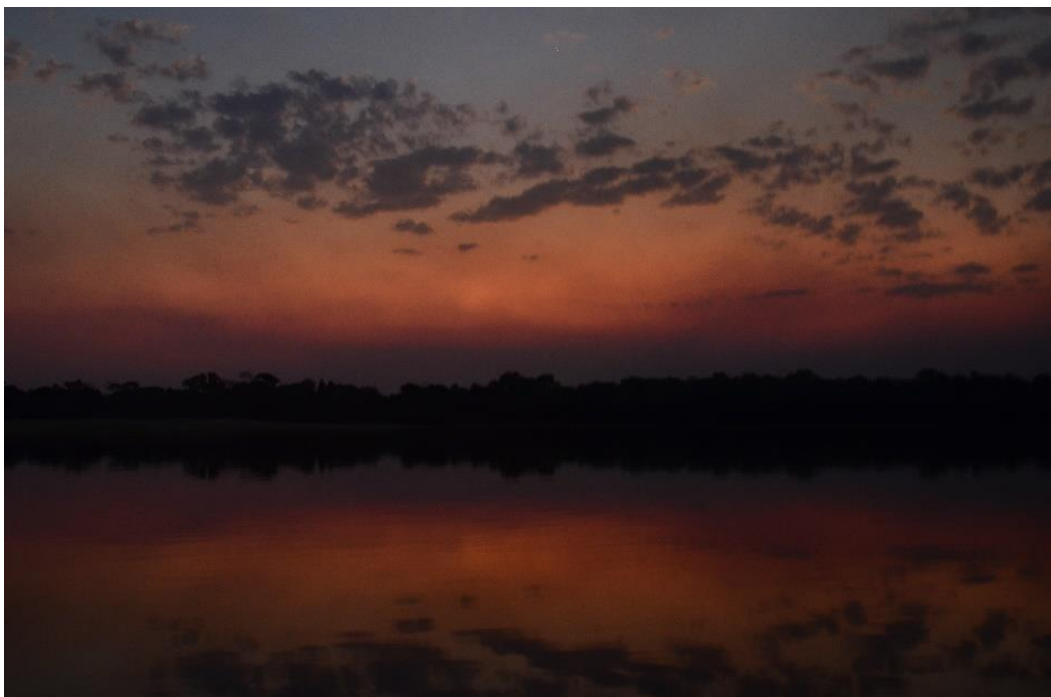
A pesquisa também revelou a importância de se repensar a musealização de objetos indígenas. A retirada desses objetos de seu contexto original e sua inserção em um sistema de classificação ocidental, podem obscurecer a complexidade das relações que os constituem. É fundamental que os museus promovam um diálogo constante com as comunidades indígenas,

buscando formas de apresentar esses objetos que respeitem sua fluidez e sua potência, reconhecendo-os como seres-em-devir e não como objetos estáticos. (Lima Filho, 2023; Andrade 2016).

É preciso entender então a trajetória que tomam esses objetos, na sua biografia, no seu artesanar e transformar, se é que se pode diferenciar esses últimos dois, pois são nesses saberes ancestrais reavaliados e recriados, que se garante a vitalidade da cultura material Iny Karajá. (Yabagata, 2024)

Por fim, a pesquisa reforça a necessidade de se romper com as dicotomias que aprisionam o pensamento ocidental, buscando compreender as coisas a partir de uma perspectiva relacional e processual. O estudo das materialidades Iny Karajá nos convida a repensar a própria noção de objeto, reconhecendo a vitalidade e a agência presentes em todas as coisas. (Lima Filho; Ingold, 2012). É no entrelaçamento entre ser e objeto, na fluidez do devir, que se encontra a chave para a compreensão da cosmologia e da cultura material Iny Karajá

Figura 36 - Berohokỹ



Fonte: Pedro Caixeta Frota (2024)

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Rafael. *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.
- BARCELOS, Michele. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882: práticas de colecionamento e circulação de indígenas no Museu Nacional. In: LIMA FILHO, Manuel; PEREIRA, Edmundo (org.). *Coleções, colecionadores e práticas de representação*. CEGRAF/UFG, Goiânia, GO, 2023. p. 8 – 28. Disponível em: <http://www.portal.abant.org.br/aba/publicacoes/publicacao-987238>.
- BRULON, Bruno. Os objetos de museu, entre a classificação e o devir. *Informação & Sociedade: Estudos*, Joo Pessoa, v. 25, n. 1, p. 25-37, jan./abr. 2015.
- CUNHA, Maria Manuela Ligeti Carneiro da. **Cultura com aspas: e outros ensaios**. . São Paulo: Cosac & Naify. . Acesso em: 14 dez. 2024. , 2009
- DONAHUE, George Rodney Jr. A contribution to the ethnography of the Karajá indians of Central Brazil. [Tese de Doutorado] Virginia: Department of Anthropology - University of Virginia, 1982.
- DORTA, Sonia Ferraro; CURY, Marília Xavier; EWART, Elizabeth. *A plumária indígena brasileira no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP*. São Paulo: Edusp, 2000.
- ERENREICH, Paul. Contribuição para a etnologia do Brasil. Tradução de Egon Schaden. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, 1948
- EWBANK, C. O. ; GRIPP, M. P. . O oculto em movimento: ressignificando uma coleção etnográfica na reserva técnica. In: 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2016, João Pessoa. Anais da 30ª RBA, 2016.
- FABIAN, Johannes. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. *MANA* 16(1): 59-73, 2010
- GELL, Alfred. *Art and Agency: na anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: IBRAM, 2007.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida. *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, 2012.
- KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In APPADURAI, Arjun *A vida social das coisas – as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Ediotra da UFF. 2006.
- KRAUSE, Fritz. Nos sertões do Brasil. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, São Paulo, v.80: 187-207. 1941e [1911].
- _____. “Nos sertões do Brasil”. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, São Paulo, v.81: 283-298. 1942a [1911].

LAGROU, Els; VELTHEM, L. H. V. As artes indígenas: olhares cruzados. **BIB**, São Paulo, n. 87, p. 133-156, 2018.

LATOUR, Bruno. Terceira fonte de incerteza: os objetos também agem: In: *Reagregando o social. Uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador/Bauru: EDUFBA/EDUSC. 2012

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

_____. Entre campos: cultura material, relações sociais e patrimônio. In: TAMASO Izabela Maria; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. **Antropologia e patrimônio cultural: trajetórias e conceitos**. Brasília: ABA, 2012.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; PEREIRA, Edmundo. Introdução: coleções, colecionadores e práticas de representação. In: LIMA FILHO, Manuel; PEREIRA, Edmundo (org.). *Coleções, colecionadores e práticas de representação*. CEGRAF/UFG, Goiânia, GO, 2023. p. 8 – 28. Disponível em: <http://www.portal.abant.org.br/aba/publicacoes/publicacao-987238>.

LIMA FILHO, Manuel. A restituição de objetos e coleções aos povos indígenas brasileiros. *Anu. Antropol. (Brasília)* v. 48, n. 3, pp.219-227. (setembro-dezembro/2023). Universidade de Brasília. ISSN 2357-738X. <https://doi.org/10.4000/aa.11479>

LIMA FILHO, Manuel; YABAGATA, Lucas Veloso. A plumária dos Iny-Karajá: pássaros e artistas da Ilha do Banana. In: LIMA FILHO, Manuel (org.). *Tesouros Iny-Karajá*. CEGRAF/UFG, Goiânia, GO, p. 223 a 250, 2021.

LIMA FILHO, Manuel et al. Análise preliminar dos estudos plumários dos Iny Karajá. Programa Thesaurus Iny Karajá. Museu Antropológico, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2024.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas e as técnicas do corpo. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. p. 399-420

MENDANHA, Túlio Fernando. "O carro de boi é a minha vida": técnicas e expressões culturais entre carapinas e carreiros no interior de Goiás. 2021. 292 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

MURA, Fabio. De sujeitos e objetos: um ensaio crítico de antropologia da técnica e da tecnologia. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 17, n. 36, p. 95 -125, 2011. DOI 10.1590/S0104- 71832011000200005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/8MLhkYcSBtqwBH6b796LWkp/?lang=pt>. Acesso em: 18 out. 2020.

NUNES, Eduardo. Transformações Karajá: os “antigos” e o “pessoal de hoje” no mundo dos brancos. Tese de doutorado. Brasília, PPGAS/DAN/UNB, 2016.

PÉTESCH, Nathalie. A trilogia Karajá: sua posição intermediária no continuum jê-tupi. Em: Eduardo B. Viveiros de Castro & Manuela M. Carneiro da Cunha. (orgs.). *Amazônia: etnologia e história indígena*. São Paulo: NHII-USP/Fapesp, 1993

PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro; PECHINCHA, Mônica. A experiência da ancestralidade na base da educação escolar Iny. *Revista Articulando e Construindo Saberes*, Goiânia, GO, v. 3, n. 1, p. 355 – 373, 2018.

RAFFAINI, Patrícia Tavares. Museu Contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, Brasil, n. 3, p. 159–164, 1993. [DOI: 10.11606/issn.2448-1750.revmae.1993.109170](https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.1993.109170). Disponível em: <https://revistas.usp.br/revmae/article/view/109170>. Acesso em: 7 dez. 2024.

REICHELL-DOLMAFF, G. Amazonian Cosmos. The sexual and Religious Symbolism of Tukano Indians. Chicago: The University of Chicago Press. 1971.

RIBEIRO, Berta Gleizer. Arte indígena, linguagem visual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p.101 a 110, 1978.

RIBEIRO, Berta Gleizer. *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, Darcy; RIBEIRO, Berta. *Arte plumária dos índios Kaapor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

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

RUSSI, Adriana. (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>

RUSSI, Adriana; RUSSI, Abreu. “Museologia colaborativa”: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. *Horiz. antropol.*, Porto Alegre, ano 25, n. 53, p. 17-46, jan./abr. 2019.

SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003

SYLVIA, Maria. Imagem e representação do índio no século XIX. In: DONISETE, Luís (org). **Índios do Brasil**. 2. ed. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1994. p. 59 a 72.

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

VELTHEM, Lucia Hussak van; KUKAWKA, Katia; JOANNY, Lydie. Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 12, n. 3, p. 735-748, set.-dez. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981.81222017000300004>.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 18, p. 225-254, sep. 2004. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/197>.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos cadernos de campo, São Paulo, n. 14/15, p. 1-382, 2006.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

YABAGATA, Lucas Veloso. Dando asas às coisas plumárias da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (UFRJ): estudo de uma coleção Karajá. 2019. *Monografia* apresentada como pré-requisito para a conclusão do curso de Ciências Sociais – Bacharelado. Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2019

YABAGATA, Lucas Veloso. O Iatenira Iny: pássaros e plumária no rio Araguaia. 2024. 107 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.