



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)**  
**FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS (FCS)**  
**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL (PPGAS)**

LUCAS VELOSO YABAGATA

**O *latenira Iny*: pássaros e plumária no Rio Araguaia**

GOIÂNIA

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 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 das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) 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 material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

LUCAS VELOSO YABAGATA

#### 3. Título do trabalho

O Latenira Iny: pássaros e plumária no Rio Araguaia.

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

**[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(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

**b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

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;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Lucas Veloso Yabagata, Discente**, em 25/09/2023, às 09:54, 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 **Manuel Ferreira Lima Filho, Professor do Magistério Superior**, em 28/09/2023, às 16:35, 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](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4068316** e o código CRC **D292CF51**.

---

LUCAS VELOSO YABAGATA

## **O Iatenira Iny: pássaros e plumária no Rio Araguaia**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Área de concentração: Antropologia Social.

Linha de Pesquisa: Etnografia dos patrimônios, memórias, paisagens e cultura material.

Orientador: Prof. Dr. 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.

Yabagata, Lucas Veloso

O Iatenira Iny [manuscrito] : Pássaros e plumária no Rio Araguaia / Lucas Veloso Yabagata. - 2024.

107 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Goiânia, 2024.

Bibliografia.

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

1. Adornos plumários. 2. Karajá. 3. Iny. 4. Materialidades. I. Lima Filho, Manuel Ferreira, orient. II. Título.

CDU 572



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº 010/23-M da sessão de Defesa de Dissertação de **LUCAS VELOSO YABAGATA**, que lhe confere o título de Mestre em Antropologia Social, na área de concentração Antropologia Social.

Aos vinte e cinco dias do mês de agosto de 2023, às 09:00 horas, na Sala de aula do Museu Antropológico, realizou-se a sessão de julgamento da Dissertação de Mestrado de **LUCAS VELOSO YABAGATA**, intitulada *O Latenira Iny: pássaros e plumária no Rio Araguaia*. A Banca Examinadora foi composta pelos/as seguintes Professores/as Doutores/as: Manuel Ferreira Lima Filho (FCS/MA - presidente da banca e orientador); Renata Curcio Valente (UFRJ- Museu Nacional - membro externo); Arthur Bispo Ângelo de Oliveira (NTFSI - membro externo) e Joana Aparecida Fernandes Silva (PPGAS/UFG - membro interno), tendo como suplentes os/as professores/as doutores/as Mônica Tereza Soares Pechincha (PPGAS/UFG), Alexandre Ferraz Herbetta (PPGAS/UFG), Rosani Moreira Leitão (MA) e Pedro Henrique Baima Paiva (Prefeitura de Goiânia). O candidato apresentou seu trabalho, foi arguido pela Banca e respondeu às arguições. Ao final da arguição, a Banca Examinadora passou o julgamento em sessão reservada, pelo qual foi atribuído ao mestrando o seguinte resultado: **APROVADO** pelos/as seus/suas membros/as. Reabertos os trabalhos, o presidente da banca proclamou os resultados e encerrou a sessão pública, da qual foi lavrada a presente ata, que vai assinada por ele e pelos/as demais integrantes da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Obs: a banca sugere publicações em forma de artigos.



Documento assinado eletronicamente por **Manuel Ferreira Lima Filho, Professor do Magistério Superior**, em 25/08/2023, às 14:46, 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 **Joana Aparecida Fernandes Silva, Usuário Externo**, em 30/08/2023, às 17:04, 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 **Suzane De Alencar Vieira, Coordenadora de Pós-Graduação**, em 28/09/2023, às 17:08, 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](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3992000** e o código CRC **5E7C1C04**.

Referência: Processo nº 23070.041615/2023-62

SEI nº 3992000



## **RESUMO**

O trabalho dedica-se a traçar reflexões sobre as relações estabelecidas entre os Iny, povo que habita as margens do Rio Araguaia desde tempos imemoriais, e suas materialidades, especialmente os enfeites plumários. O pilar de reflexão é o *latenira*, um capacete de penas que encapsula uma “multicoletividade” de saberes Iny. Por meio do acompanhamento da confecção desse artefato e de registros etnográficos de seu uso em contextos rituais, foi possível adentrar parte dessa “multicoletividade” de saberes: o “artesanar” e os processos técnicos dos artesãos; a relação dos Iny com a avifauna do Rio Araguaia; o significado das plumárias nas histórias antigas do tempo mítico; e, por fim, o processo de construção da identidade masculina através dos cocares e da interação entre os diferentes níveis cosmológicos Iny.

Palavras-chave: Adornos Plumários; Karajá; Iny; Materialidades.

## **ABSTRACT**

The work is dedicated to outlining reflections on the relationships established between the Iny, a people who have inhabited the banks of the Araguaia River since time immemorial, and their materialities, especially feather ornaments. The pillar of reflection is the *latenira*, a feathered helmet that encapsulates a “multicollectivity” of Iny knowledge. By monitoring the making of this artifact and ethnographic records of its use in ritual contexts, it was possible to penetrate part of this “multicollectivity” of knowledge: “craftsmanship” and the artisans’ technical processes; the relationship between the Iny and the birdlife of the Araguaia River; the meaning of feathers in ancient stories from mythical time; and, finally, the process of constructing male identity through headdresses and the interaction between the different Iny cosmological levels.

Key words: Feather ornaments, Karajá, Iny, Materialities

## SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS .....	10
LISTA DE ILUSTRAÇÕES .....	12
LISTA DE MAPAS.....	13
LISTA DE GRÁFICOS.....	13
INTRODUÇÃO.....	14
1. OBJETO, VIDA E PLUMÁRIA.....	26
1.1. Nações de penas: a plumária dos povos indígenas do Brasil.....	39
1.2. O esplendor da plumária Iny .....	43
1.3. Apresentando os enfeites plumários Iny .....	53
2. MULTICOLETIVIDADE DE SABERES.....	62
2.1. O “artesanar” de Kurania Karajá .....	62
2.2. “Arara pra nós é ouro!”.....	76
2.3. Histórias antigas e plumária.....	85
2.4. A construção dos homens Iny: os jyrè e o latenira .....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	105
REFERÊNCIAS .....	108

## AGRADECIMENTOS

Profiro, por meio desta página, meu profundo agradecimento a todas as pessoas que participaram direta ou indiretamente da construção desta dissertação. Primeiramente, devo agradecer aos interlocutores Iny, que sempre me receberam calorosamente em suas casas, prontos para compartilhar a coetaneidade de nossos encontros. Agradeço a Kurania e Wenona pela generosa partilha de seus ofícios como célebres plumistas, despertando meu interesse pela riqueza do *latenira*. Expresso gratidão à família de Socrowè, cuja acolhida sempre foi repleta de alegria, risos e boas conversas; a Ixysè, Kaimoti e Jullye Javaé, que me introduziram ao universo dos enfeites plumários; e a Idjaruma Karajá, uma influente liderança na aldeia de Hawalò, que compartilha comigo a inquietação de pesquisador. Também agradeço a Lukukui Karajá, cujos horizontes sobre os enfeites plumários ampliou. Reconhecimento especial aos professores Djuassa, Dibexia e Wahua, que generosamente compartilharam suas pesquisas e demonstraram interesse pelo estudo da Coleção William Lipkind. Menciono com gratidão a família de Mahuederu Karajá, com quem considero um verdadeiro privilégio ter aprendido, juntamente com seu filho Mawysi e sua nora Xurididi Javaé. Aos Iny em geral, com destaque para os das aldeias Hawalò e Kutaria.

Gostaria de expressar minha profunda gratidão ao meu orientador, Manuel Ferreira Lima Filho, que tem sido um guia desde a graduação, desempenhando o papel de um verdadeiro pai acadêmico concedido pela UFG. Agradeço por sua paciência em ouvir minhas repetitivas inquietações e por compartilhar valiosos ensinamentos que ultrapassam os limites da antropologia.

Meus agradecimentos também se estendem aos meus pais, Renato Yabagata e Andréa Veloso, que me ensinaram muito sobre amor, afeto e generosidade, construindo uma base de acolhimento e carinho que me impulsionou até aqui.

A minha companheira, Ênolly Karoline Ribeiro, merece minha sincera gratidão por me acompanhar com paciência nos momentos de tristeza, angústia e felicidade ao longo desses anos. Compartilhar esses momentos com ela foi fundamental para a realização deste trabalho.

Expresso minha gratidão aos servidores do Museu Antropológico (UFG), onde encontrei a principal base para minhas interlocuções e experiências de pesquisa desde a graduação. Atualmente, posso retribuir esse acolhimento por meio da digitalização do acervo etnográfico e da sua disponibilização online em uma plataforma digital.

Também agradeço aos membros do Projeto Thesaurus Karajá, que proporcionaram experiências enriquecedoras em grupos de estudo, debates acadêmicos e trabalhos de campo. Em particular, expresso minha gratidão a Marília Caetano e Diego Teixeira Mendes, com quem desenvolvi profundo respeito e amizade por meio de nossas interlocuções sobre nossos projetos de pesquisa e sobre a vida.

Estendo meus agradecimentos ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFG, que acolheu minha pesquisa. Meu reconhecimento se dirige especialmente aos docentes Camila Mainardi, Luciana Dias, Alexandre Herbetta, Mônica Pechincha, Izabela Tamaso, Joana Aparecida Fernandes, Suzane Alencar e Indira Caballero, que contribuíram para minha formação por meio das disciplinas cursadas e da etapa de qualificação deste trabalho.

Agradeço a todos os colegas da turma de mestrado de 2020, que enfrentaram os desafios de um mestrado em tempos de pandemia junto comigo.

Por fim, expresso minha gratidão à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa por meio da bolsa, e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que financiou meus trabalhos de campo por meio do Projeto Thesaurus Karajá.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Oficina com Kaimoti e Ixysè Karajá.....	17
Figura 2 – Oficina com Lukukui Karajá.....	18
Figura 3- Homens e enfeites plumários no Hetohoky de 2020. ....	20
Figura 4 – Os três latenira do acervo do Museu Antropológico da UFG.....	23
Figura 5- Obra ReAntropogafia (2019) de Denilson Baniwa. ....	34
Figura 6- Manto confeccionado por Glicéria Tupinambá. ....	37
Figura 7 – Uso das penas no adorno do corpo na aldeia Hawalò durante o Hetohoky de 2020. .....	39
Figura 8 – Canoas Iny no Rio Araguaia. ....	53
Figura 9 – Oficina com Kurania Karajá. ....	55
Figura 10 - Exemplar de lori lori: objeto 28.674 da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (UFRJ).....	56
Figura 11- Latenira confeccionado por Kurania Karajá.....	57
Figura 12 – Rurina coletado por Paul Ehrenreich em 1888. ....	58
Figura 13 – Dois jovens weryrybo e seus raheto durante o Hetohoky de 2020. ....	59
Figura 14 - Lukukui Karajá portando um odi.....	60
Figura 15 - Base trançada do latenira. ....	63
Figura 16 – Tipos de plumagem e suas estruturas.....	64
Figura 17 - Kurania no processo de preparação das plumas de arara vermelha.....	65
Figura 18 – Preparação das plumas para a colagem.....	66
Figura 19 – Início da colagem das plumas no topo da base trançada.....	67
Figura 20 – Colagem das plumas na base trançada. ....	67
Figura 21 – Kurania finalizando o revestimento do latenira. ....	68
Figura 22 – Franja de linhas de algodão conectada a agulha. ....	68
Figura 23 – Detalhe do enlace das franjas de algodão. ....	69
Figura 24 - Costura dos fios de algodão na base trançada. ....	69
Figura 25 – Técnica de fixação em cordel-base das penas de arara canindé.....	70
Figura 26 – Confeccção da fieira de plumas de arara vermelha. ....	71
Figura 27 – Kurania prestes a dobrar o cálamo das penas de arara vermelha sobre o cordel-base .....	71
Figura 28 – Amarração da fieira de penas da cauda da arara vermelha. ....	72

Figura 29 – Processo de enlace do raque das penas. ....	72
Figura 30 – Arremate final da feira de penas da cauda da arara vermelha. ....	73
Figura 31 – Latenira finalizado em minhas mãos. ....	73
Figura 32 – Worehekỹ na aldeia Hawalò. ....	77
Figura 33 – Casal de wkà na aldeia Hawalò. ....	78
Figura 34 – Bisa criada domesticamente por Lukukui. ....	78
Figura 35 – Idjaruma com a bisa de seu irmão caçula. ....	79
Figura 36 – Banco, wedu orixá, confeccionado para o Hetohoky de 2020. ....	84
Figura 37 – Enfeites dos jyrès no Hetohoky de 2020. ....	99
Figura 38 – Jyrès e seus latenira no Hetohoky de 2020. ....	99
Figura 39 – Jyrè e seus/suas brotyrè no Hetohoky de 2020. ....	100

## LISTA DE MAPAS

Mapa 1- Localização da Ilha do Bananal no mapa do Brasil. ....	45
Mapa 2 - Disposição das aldeias Karajá e Javaé ao longo do Rio Araguaia. ....	46

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Presença das coisas nas histórias antigas Iny. ....	90
Gráfico 2 – Presença dos animais nas histórias antigas Iny. ....	91

## INTRODUÇÃO

Minha trajetória na antropologia tem início em minha graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Goiás (UFG), desenvolvida entre os anos de 2014 e 2019. Foi neste período que tive a oportunidade de ler e praticar antropologia nas diversas atividades promovidas pela Faculdade de Ciências Sociais, tais como: disciplinas teóricas, simpósios, congressos, grupos de pesquisa e atividades de extensão. Foi neste ambiente que fui introduzido à pesquisa acadêmica, com foco nas questões basilares da disciplina antropológica: alteridade e cultura.

Os primeiros interesses em pesquisa surgem da necessidade de pensar possíveis contribuições antropológicas na implementação de políticas públicas – nesta época ainda cursava Ciências Sociais com habilitação em Políticas Públicas, tendo me transferido para o Bacharelado em Ciências Sociais alguns anos mais tarde – o que me levou a pensar sobre a crescente onda de imigração haitiana experimentada na cidade de Goiânia desde o início da década de 2010 e quais as políticas públicas de nível federal, estadual e/ou municipal mobilizadas para o atendimento desta população.

A partir deste problema de pesquisa, tive a oportunidade de realizar meu primeiro trabalho etnográfico. Chegava enfim o grande momento. Muito se lê e discute sobre etnografia nos primeiros semestres da graduação, porém, a prática etnográfica me parece pouco incentivada durante as disciplinas e sentia uma grande ansiedade por enfim “fazer o que um antropólogo faz”. Nossas reflexões<sup>1</sup> foram apresentadas sob o título *Olhar do imigrante: perspectivas de dois haitianos em Goiânia* na categoria banner, no Seminário Entrelinhas do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da UFG em 2016. O trabalho foi elaborado ao longo da disciplina de Método Etnográfico, ministrada pelo Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho, e representou um primeiro momento importante para “olhar, ouvir e escrever” (CARDOSO, 1996) ao longo de dias de trabalho etnográfico com dois trabalhadores haitianos estabelecidos recentemente em Goiânia.

Após essa primeira experiência em pesquisa, mesmo que sendo uma experiência “piloto”, meu caminho se cruza pela primeira vez com os temas de pesquisa que tem atravessado minhas reflexões até os dias de hoje. Tendo trabalhado ao longo de dois semestres como voluntário no projeto *Compartilhar saberes: o fluxo das coisas Karajá e a Coleção*

---

<sup>1</sup> O trabalho foi elaborado em parceria com os colegas Gabriel Mecnas e Robson Vieira Santos, ambos discentes do curso de Ciências Sociais.

*William Lipkind do Museu Nacional (UFRJ)*, coordenado pelo Prof. Dr. Manuel Lima Filho, me aproximei das discussões formuladas nas áreas de patrimônio e antropologia dos objetos. Foram os projetos coordenados pelo Prof. Dr. Manuel Lima Filho que mais contribuíram para minha formação como antropólogo, e os espaços que adentrei a partir deste encontro – aluno e orientador – sempre foram de acolhida às minhas curiosidades de um jovem aprendiz em antropologia.

Aprendi sobre o exercício da profissão de pesquisador em suas mais diversas esferas: desde os processos burocráticos que envolvem a proposição de uma pesquisa às agências financiadoras e comitês de ética das universidades; à elaboração do projeto em si, estabelecendo problemas de pesquisa, buscando referencial teórico, e prevendo metas, cronogramas e resultados; a questão ética no exercício de nossas etnografias e na condução das relações que nascem do fazer antropológico. Esse aprendizado acompanhou todas as etapas de minha formação e continuou em exercício no mestrado.

No projeto Fluxos, trabalhamos com uma coleção etnográfica formada entre os anos de 1938 e 1939, que recebeu o nome do antropólogo que a formou, o estadunidense William Lipkind. O pesquisador realizou expedição etnográfica no médio Rio Araguaia e como resultado deste empreendimento formou uma grande coleção que pretendia levar até os Estados Unidos, e que tinha como pré-condição para realização a entrega de duplicatas ao Museu Nacional (LIMA FILHO, 2017). Assim sendo, a coleção formada por William Lipkind reuniu 527 objetos registrados no Livro do Tombo<sup>2</sup>, sendo localizados 454 objetos através do projeto *Kanaxywe*<sup>3</sup>. Tendo como ponto de partida os registros fotográficos e as fichas museológicas - reelaboradas por meio de um rigoroso processo de atualização de fichas anteriores, etapa que participei e que muito contribuiu em minha familiarização com a linguagem museológica - pudemos então dar início ao objetivo principal do projeto: levar aos coletivos Iny parte dos objetos de seus antepassados e propor um diálogo intercultural a respeito destes.

Dada a impossibilidade momentânea de levar o acervo da coleção até as aldeias, ou de levar membros do povo Iny até o museu, optamos pela confecção de cartões fotográficos com imagens dos objetos para servir como apoio na condução do que denominamos *oficinas*

---

<sup>2</sup> Livro que registra todas as entradas de objetos no acervo do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional.

<sup>3</sup> O projeto *Kanaxywe e o mundo das coisas: estudo etnográfico da Coleção William Lipkind do Museu Nacional(UFRJ)* foi realizado entre os anos de 2014 e 2016 e consiste em uma fase anterior ao projeto *Compartilhar Saberes*. Nesta etapa, Manuel Lima Filho coordenou uma equipe formada por antropólogos (as) e museólogas em trabalhos de documentação realizados no Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional (SEE/MN); as fotografias e fichas museológicas da coleção foram produzidas durante esta pesquisa.

*etnográficas*. As oficinas foram realizadas entre os meses de janeiro e abril de 2018 com quatro pesquisadores e lideranças do povo Iny: Dibexia Karajá, discente do curso de Licenciatura Indígena do Núcleo Takinahaky de Formação Superior Indígena (NTFSI) da UFG, residente da aldeia Hawalò; Djuassa Karajá, discente do curso de Licenciatura Indígena do NTFSI da UFG, também residente de Hawalò; Wahua Karajá, servidor público do município de Goiânia e pesquisador, natural da aldeia Itxala; Iwrraru Karajá, cacique da aldeia Watau.<sup>4</sup>

As oficinas etnográficas se pautaram nos princípios da interculturalidade enquanto diálogo interepistêmico, “diálogo entre sistemas de conhecimento, sistemas que sustentam as distintas visões de mundo, que estruturam nossos modos distintos de pensar e organizar o mundo” (BANIWA, 2019, p. 38). De um lado estava todo o conhecimento museológico acumulado sobre a coleção William Lipkind, pautado por uma separação radical entre natureza e cultura, na divisão e classificação dos objetos segundo suas taxonomias, utilidades e matérias primas como proposto pela museóloga Berta Ribeiro (1988)<sup>5</sup>. Do outro lado nos deparamos com um conhecimento infinitamente mais amplo e diverso, que não se permite engendrar pelas dicotomias do pensamento ocidental. Os cartões fotográficos ativaram memórias que conduziram as oficinas pela ampla rede das coisas iny: as histórias contadas pelos avôs e avós na infância, os nomes dos artefatos na língua iny rybè, a separação do uso das indumentárias e adornos segundo os ciclos de vida Iny, a realização de diversos rituais, as práticas extrativistas para a confecção dos artefatos, a identificação das penas nos enfeites plumários e a identificação de animais e suas representações em grafismos e objetos.

As reflexões sobre as oficinas foram apresentadas sob o título “*Esse é o desenho da cobra, eu me lembro do meu avô me contar*”: conexões de gerações Karajá e a coleção William Lipkind do Museu Nacional<sup>6</sup> no Pré-Evento - 18º Congresso Mundial da International Union of Anthropological and Ethnological Sciences (IUAES) realizado no Museu Antropológico da UFG em julho de 2018. Em 2019, parte das reflexões promovidas pelas oficinas também foram publicadas como capítulo de livro sob o título *Interculturalidade e saberes compartilhados: estudo da coleção William Lipkind do Museu Nacional (UFRJ)*<sup>7</sup>, no livro *Coleções Étnicas e Museologia Compartilhada* organizado por Nuno Porto e Manuel Lima Filho.

<sup>4</sup> Todas as oficinas foram realizadas no Museu Antropológico (UFG) na cidade de Goiânia (GO).

<sup>5</sup> Faço referência aqui ao Dicionário do Artesanato Indígena que classifica a cultura material indígena em nove categorias, adotado pela ficha museológica da Coleção William Lipkind. As nove categorias propostas por Berta Ribeiro são: Cordões e tecidos; Instrumentos musicais e de sinalização; Objetos rituais, mágicos e lúdicos; Trançados; Utensílios e implementos de madeira e outros materiais; Adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador; Adornos plumários; Armas; Cerâmica.

<sup>6</sup> O trabalho foi apresentado por Manuel Lima Filho, Marília Morais, Lucas Santana e eu.

<sup>7</sup> O capítulo de livro foi escrito em coautoria com os/as pesquisadores/as da nota anterior.

Em agosto de 2018 dei início a um projeto de iniciação científica<sup>8</sup>, com bolsa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Após estudar de forma ampla o acervo da coleção William Lipkind decidi me aprofundar em uma das categorias dos objetos, a categoria que mais me causava fascínio e curiosidade, os adornos plumários. Foi durante a iniciação científica que fiz minha primeira visita a uma aldeia, em um trabalho de campo de cinco dias – em outubro de 2018 - na maior aldeia Iny, Hawalò. A oportunidade de visitar a aldeia em companhia de meu orientador – parceiro dos Iny de longa data – representou um importante ponto de partida no estabelecimento de relações com algumas famílias, sendo a principal delas a família do chefe de cultura Socrowè Karajá<sup>9</sup>. Ainda com o auxílio dos cartões fotográficos realizamos duas oficinas etnográficas com enfoque no tema dos enfeites plumários: a primeira foi realizada com Kaimoti Karajá Kamayurá e Ixysè Karajá; a segunda contou com a participação de Lukukui Karajá, respeitado artesão plumista da aldeia (Figura 1 e 2).

Figura 1 – Oficina com Kaimoti e Ixysè Karajá.



Fonte: Foto de Diego Mendes (2018).

<sup>8</sup> Meu projeto de iniciação científica esteve vinculado ao projeto *Thesaurus Karajá: diálogos interculturais e museologia compartilhada*, sucessor do projeto *Compartilhar Saberes*.

<sup>9</sup> A família de Socrowè tem sido a principal anfitriã dos membros do projeto *Thesaurus Karajá* na aldeia Hawalò. Agradeço imensamente Socrowè Karajá, sua esposa Ixysè, sua sogra Kaimoti e a seu filho Idjaruma Karajá, membro pesquisador do projeto *Thesaurus*.

Figura 2 – Oficina com Lukukui Karajá.



Fonte: Foto de Manuel Lima Filho (2018).

Pude apresentar o trabalho de iniciação científica em três eventos distintos. De início apresentei a proposta de pesquisa – ainda sem ter realizado trabalho de campo – na primeira edição do Prêmio Giralda Seyferth, no Seminário dos Alunos do PPGAS do MN/UFRJ em setembro de 2018<sup>10</sup>. Em abril de 2019 apresentei a pesquisa sob o título *Estudo dos artefatos plumários Karajá da coleção William Lipkind do Museu Nacional (UFRJ)* na modalidade comunicações orais da Semana dos Povos Indígenas, evento promovido em parceria pelo Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA) da Pontifícia Universidade Católica (PUC) de Goiás, Museu Antropológico da UFG e Conselho Indigenista Missionário (CIMI). Por fim, em outubro de 2019 apresentei as reflexões finais da pesquisa na modalidade banner do 16º Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão (CONPEEX) da UFG. O trabalho desenvolvido ao longo da iniciação científica também serviu como base para meu Trabalho de Finalização de Curso (TFC), defendido em dezembro de 2019 sob o título *Dando asas às coisas*

---

<sup>10</sup> Uma das maiores decepções no estudo da coleção William Lipkind foi não poder conhecê-la de perto. Com passagens compradas com destino ao Rio de Janeiro, Marília Morais e eu, assistimos atônitos pela TV o palácio do Museu Nacional ser consumido pelo fogo na noite de 2 de setembro de 2018, duas semanas antes da data prevista para o Seminário dos Alunos. Mesmo em luto, os/as discentes do PPGAS/MN decidiram manter a data do seminário e ele foi realizado nas dependências do Horto Botânico, também na Quinta da Boa Vista.

*plumárias da coleção William Lipkind do Museu Nacional (UFRJ): estudo de uma coleção Karajá.*

Ressalto também duas participações como ouvinte em eventos nacionais e internacionais de antropologia, que entendo terem ampliado meus horizontes antropológicos assim como minhas redes de colegas em outras instituições. Em dezembro de 2017 participei da XII Reunión de Antropología del Mercosul (RAM) realizada na cidade de Posadas, Argentina. Ainda mais especial foi a oportunidade de participar do Seminário Antropologia e Museus: os desafios do contemporâneo, pré-evento da 31ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), no ano de 2019 em Brasília. Foi um evento particularmente interessante por tratar de questões diretamente relacionadas aos meus temas de pesquisa, e propiciar a chance de ouvir referências importantes desta área, tais como: Lucia van Velthem, João Pacheco de Oliveira, Marília Xavier Cury e muitas outras.

Em paralelo às minhas atividades de pesquisa em iniciação científica também gostaria de evidenciar minha participação no processo de digitalização da coleção William Lipkind, promovido pelo projeto Thesaurus. Por meio da Plataforma Tainacan, um software para sites WordPress que auxilia na gestão e compartilhamento de acervos digitais, trabalhamos ao longo de todo o ano de 2019 com o objetivo de tornar público o acesso a coleção. Foi um longo processo que envolveu a adaptação de nossas categorias etnográficas para a linguagem usada pelo software; seleção e revisão das informações que seriam divulgadas na internet; curadoria dos objetos sensíveis do acervo, que não poderiam ter suas imagens divulgadas para um público amplo, a exemplo das máscaras de *ijasò*<sup>11</sup> e alguns objetos de uso xamânico; além de todo o trabalho manual de incluir item por item da coleção no acervo digital. Como uma devolutiva à toda sociedade e principalmente ao povo Iny, em outubro de 2019 lançamos oficialmente a Plataforma Tainacan do projeto Thesaurus, com 223 objetos Iny da coleção William Lipkind, suas fotos em alta definição e demais informações museológicas e etnográficas<sup>12</sup>.

Encerrado o ciclo da graduação, meus interesses de pesquisa continuam sobre os adornos plumários do povo Iny. A pesquisa desenvolvida ao longo da graduação serviu como uma importante porta de entrada nesse universo, e diversas “pontas soltas” poderiam ser exploradas em um mestrado acadêmico. No começo do ano de 2020 fui aprovado no PPGAS/UFG propondo uma pesquisa com os adornos plumários Iny das coleções do sertanista Acary de Passos Oliveira do Museu Antropológico da UFG. Devido a pandemia, minhas

---

<sup>11</sup> *Ijasò* são entidades ancestrais dos Iny, explorarei melhor uma possível definição no segundo capítulo.

<sup>12</sup> O acervo digital do projeto Thesaurus pode ser acessado através do link [acervo.museu.ufg.br/projetos/projetothesaurus](http://acervo.museu.ufg.br/projetos/projetothesaurus)

atividades no programa foram adiadas em seis meses, tendo de fato iniciado as disciplinas obrigatórias apenas em agosto de 2020. Começava então minha trajetória no mestrado em antropologia social.

Porém, antes do hiato pandêmico, finalmente tive a oportunidade de acompanhar de perto o maior ritual do povo Iny, o ritual da casa grande, Hetohoky. O Hetohoky é o ritual de liminaridade dos ciclos de vida masculinos Iny, a passagem dos meninos para a vida adulta. O ritual acompanha os movimentos do Rio Araguaia, iniciando no começo das chuvas e tendo seu auge com a grande cheia do rio, no mês de março (LIMA FILHO, 1994). Acompanhamos o último final de semana da festa<sup>13</sup>, entre os dias 13 e 15 de março de 2020. Foi durante o Hetohoky que pude presenciar os enfeites plumários em movimento, em suas mais variadas formas, composições de penas, cores e tamanhos (Figura 3). Estavam nas cabeças, nos quadris, nos braços, nos punhos e nas orelhas. Enfeitavam crianças, adultos e idosos, cada um à sua forma. É durante o Hetohoky que os enfeites plumários alcançam seu máximo esplendor entre os Iny. Presenciar e participar do Hetohoky, sem dúvidas, enriquece bastante um trabalho que se proponha a pensar os enfeites plumários Iny.

Figura 3- Homens e enfeites plumários no Hetohoky de 2020.



Fonte: Fotografia de Lucas Veloso Yabagata (2020).

---

<sup>13</sup> Nesta viagem tive a companhia da antropóloga Rosani Moreira Leitão, da filósofa Helena Esser dos Reis e do arqueólogo Diego Teixeira Mendes.

Outra experiência que contribuiu muito em minha formação como antropólogo foi minha participação na exposição *Redes, Saberes e Ocupações: 50 anos do Museu Antropológico da UFG*, inaugurada em dezembro de 2020. A exposição foi dividida em módulos temáticos, de forma que minha atuação se concentrou no módulo Comunidades e Coletivos. A proposta do módulo foi criar uma narrativa expográfica de forma compartilhada com coletivos que historicamente têm mantido relações diversas com o Museu Antropológico, evidenciando a construção das redes, o trânsito dos saberes e as formas de ocupações da instituição da UFG. Trabalhamos na perspectiva da curadoria compartilhada com representantes do movimento Hip-Hop de Goiânia, do Coletivo Desencuca e de forma individualizada com representantes dos seguintes povos: Bororo, Xerente, Xavante, Karajá, Waura, Canela e Kalunga<sup>14</sup>. As reuniões curatoriais resultaram em debates riquíssimos sobre o acervo do museu, o papel da instituição e suas relações com as comunidades, e principalmente sobre os limites e contribuições do que temos chamado de curadoria compartilhada, na busca de um novo fôlego para instituições que convivem diariamente com um legado material do colonialismo.

Igualmente importantes foram as atividades promovidas pelo PPGAS de forma remota ao longo de toda pós graduação. As disciplinas teóricas obrigatórias e não obrigatórias representaram importantes espaços de diálogo com docentes e discentes, alargando meu olhar sobre a antropologia e suas várias facetas. Entre 2020 e 2021 tive a oportunidade de cursar as seguintes disciplinas: Teoria Antropológica I e II, Práticas de Pesquisa I e II, Antropologia da Vida Diante da Catástrofe e A Experiência dos Patrimônios em Tempos de Crise: Emoções, Formas Expressivas e Ação Social. Durante o primeiro semestre de 2021 também tive a experiência de iniciação à docência na disciplina Antropologia da Saúde, ministrada pelo Prof. Dr. Manuel Lima Filho para uma turma de graduação em Farmácia.

Considero que as imagens sempre foram importantes linhas narrativas em minhas produções, afinal, não me parece factível falar sobre “esplendor dos adornos plumários” sem que as pessoas possam vê-los. Nesse sentido, dois eventos promovidos pelo PPGAS foram particularmente interessantes para pensar as imagens em minha futura dissertação: a oficina *Experiências Visuais na Antropologia* ministrada pela Profa. Sophia Pinheiro e a oficina *Imagem Enquanto Leitura e Escrita do Mundo* ministrada pelo Prof. Emiliano Dantas.

---

<sup>14</sup> A curadoria da exposição foi compartilhada com: Ailton José Meri Ekureu Bororo, Autaki Perí Waurá, Leomar Wainnê Xerente, Michael Rã’waTsae’omo’wa Xavante, Idjaruma Kamayura Karajá, Oziel Irongukre Canela, Jeronilson Quirino da Silva (Comunidade Kalunga Vão do Moleque) e Lorryne de Aquino dos Santos Rosa (Comunidade Kalunga Vão de Almas).

Estou também envolvido no projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas do Brasil, uma iniciativa do Comitê de Patrimônios e Museus da ABA. O projeto tem como objetivo realizar uma extensa catalogação de instituições museais brasileiras que contém em seus acervos material etnográfico, evidenciando a memória patrimonial de diversos povos indígenas, quilombolas e grupos de cultura popular. Como produto final, o projeto visa divulgar essa catalogação através de uma plataforma digital<sup>15</sup>, facilitando assim o acesso a essas coleções para fins de pesquisa e divulgação. Atuando no projeto desde os primeiros meses de 2021, estou pontualmente responsável pelo mapeamento de coleções e instituições do estado de Goiás.

A pandemia de Covid-19 alterou consideravelmente boa parte das pesquisas dos discentes do PPGAS/UFG, nos obrigando a reformular nossos problemas de pesquisa e principalmente nossas metodologias. Foi neste movimento que comecei a vislumbrar as possibilidades de uma etnografia à distância, fazendo uso das plataformas digitais de conversação em tempo real. Foi nesse intuito, de uma experiência teste, que realizei junto ao meu orientador e ao plumista Wenona Karajá, duas oficinas etnográficas em abril de 2021 por meio da plataforma Google Meet. Wenona Karajá é morador da aldeia Hawalò e compartilhou conosco os saberes relacionados a confecção dos enfeites plumários Iny, em especial sobre o latenira, enfeite plumário que estava em processo de confecção a época de nossas oficinas. A partir dessa oficina, meu trabalho de dissertação ganha outra dimensão, abrindo a possibilidade de pensar as particularidades dos enfeites plumários em relação direta com seus artesãos. Parte das reflexões fundadas nas oficinas com Wenona Karajá foram publicadas como capítulo de livro sob o título *A plumária dos Iny-Karajá: pássaros e artistas da Ilha do Bananal*, no livro *Tesouros Karajá*, organizado por Manuel Lima Filho e lançado em janeiro de 2022. Também tive a oportunidade de discutir o projeto de pesquisa durante o seminário Entrelinhas: etnografias do PPGAS no presente, realizado entre os meses de agosto e setembro de 2021, que se configurou como um momento importante para receber críticas e considerações de docentes que ficaram responsáveis pela arguição.

Ainda em 2021, no início de dezembro, tive a oportunidade de realizar uma última etapa de trabalho de campo na aldeia de Hawalò. Com o arrefecimento da pandemia de Covid-19 no Brasil devido a vacinação, foi possível planejar e executar um trabalho de campo nesta aldeia. Foi um campo compartilhado com membros do projeto *Thesaurus Karajá*, coordenado por Manuel Lima Filho, que teve duração de cinco dias, e foi responsável por permitir as principais

---

<sup>15</sup> O uso da Plataforma Tainacan, mencionada anteriormente, tem sido estudado pelos membros do comitê.

reflexões que dão corpo a esta dissertação. Foram nestes dias que tive a oportunidade de conhecer e trabalhar junto a Kurania Karajá, ancião da aldeia Hawalò, apontado por muitos da aldeia como o mais habilidoso artesão plumista da região. Trabalhamos com Kurania ao longo dos cinco dias. Ele estava confeccionando um latenira, assim como Wenona, e tivemos a oportunidade de acompanhar e registrar imageticamente todos os processos desta confecção<sup>16</sup>.

O latenira, então, chegou até meu radar de análise por meio dos interlocutores com quem eu estabelecia meus encontros etnográficos. Posteriormente, no Museu Antropológico (UFG), tive contato com outros dois exemplares de latenira acervados pela instituição (Figura 4), comprados por Acary de Passos Oliveira e Edna Luísa Taveira<sup>17</sup>. Tenho trabalhado com o acervo etnográfico da referida instituição desde março de 2022, atuando no processo de digitalização dos mais de cinco mil itens etnográficos acervados.

Figura 4 – Os três latenira do acervo do Museu Antropológico da UFG.



Legenda: A servidora Ana Cristina Santoro conversa com o diretor Manuel Lima Filho. A frente deles estão os três latenira do Museu Antropológico (UFG): o da ponta esquerda foi o latenira confeccionado por Kurania; o do meio foi comprado por Edna Taveira em 1989; o da ponta direita foi comprado por Acary de Passos em 1970, ele se difere dos outros exemplares pois segundo ficha museológica foi confeccionado “especificamente para venda”. Fonte: Foto de Mayara Monteiro (2022).

<sup>16</sup> Ao final dos processos de confecção o latenira produzido por Kurania foi comprado por Manuel Lima Filho e posteriormente foi doado ao acervo do Museu Antropológico (UFG).

<sup>17</sup> Estes objetos podem ser visualizados por meio do repositório digital online do Museu Antropológico (UFG), disponível em: [Cora – Acervo Museu Antropológico – UFG](#) e [Acervo Etnográfico – Acervo Museu Antropológico – UFG](#).

Em março de 2023 realizei uma última etapa de trabalho de campo que possibilitou a realização deste trabalho. Ao longo de dez dias pude trabalhar com a identificação e qualificação de informações de dez adornos plumários colecionados pelo fotógrafo etnógrafo Harold Schultz, acervados pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP). O trabalho de campo foi possibilitado pelos recursos do projeto *Materialidades, paisagens e temporalidades com os Iny/Karajá na Ilha do Bananal*, coordenado por Manuel Lima Filho, e com coordenação na área arqueológica de Diego Teixeira Mendes, que também participaram deste trabalho nos laboratórios e nas reservas técnicas do MAE. Pudemos contar ainda, com a interlocução de Mahuederu Karajá, grande anciã ceramista, de seu filho Mawysi Karajá e de sua nora Marlene Xurididi Javaé. A interlocução com Mahuederu e Mawysi foi fundamental para amarrar alguns dos fios que me faltavam na multicoletividade de saberes relacionados ao latenira, às araras e às histórias antigas Iny, das quais Mahuederu é uma entusiasta narradora.

Portanto, as reflexões apresentadas neste trabalho são fruto de relações estabelecidas em distintos momentos de minha formação enquanto antropólogo, marcadas pelo diálogo intenso com o ambiente museal e com coleções etnográficas que foram formadas dezenas de anos antes de meu nascimento. Considero relevantes as contribuições de Mariza Peirano (2014) ao repensar o papel da etnografia enquanto método, já que como apontado por ela a etnografia não tem hora para acabar e também não tem hora para terminar. Não é possível dividir o trabalho de pesquisa antropológica entre o trabalho de campo – concebido como o momento da coleta de “dados” – e o momento da escrita – concebido como o momento de racionalizar os dados teorizando-os. Como aponta Peirano (2014) a etnografia “Não se trata de um ‘detalhe metodológico’ que antecede uma teoria; a indagação etnográfica em si já tem um caráter teórico”.

Ao mesmo tempo me identifico com as formulações de Roberto Cardoso de Oliveira (1996) ao examinar o “olhar, ouvir e escrever” da prática antropológica. Diversas vezes me vi travado na escrita deste trabalho, o que atribuo a uma série de motivos de ordem profissional/social e psicológica. Uma de minhas inquietações era a sensação permanente de estar deixando “passar algo”, de falta de algumas peças do quebra cabeça que me propus a montar, o que gerava uma ansiedade paralisante que por muito tempo não me permitia ao menos tentar escrever. No entanto, na fase final da elaboração de minha dissertação pude compreender o que Cardoso (1996) chama a atenção quando diz que o “ato de escrever é simultâneo ao ato de pensar” (CARDOSO, 1996, p. 29). Foi quando consegui superar minha ansiedade paralisante, e retornar a rotina de escrita, que consegui novamente voltar às etnografias e à

medida que escrevia penso que minhas reflexões finalmente se articulavam com a teoria. Como apontado por Cardoso (1996)

Quero chamar a atenção sobre isso, de modo a tornar claro que – pelo menos no meu modo de ver – é no processo de redação de um texto que nosso pensamento caminha, encontrando soluções que dificilmente aparecerão “antes” da textualização dos dados provenientes da observação sistemática (CARDOSO, 1996, p. 29).

No primeiro capítulo busco situar meu trabalho no campo de estudos maior em que ele está inserido. Rememoro de forma breve como as materialidades foram lidas pela disciplina antropológica desde sua formação enquanto campo de estudo até em pesquisas contemporâneas. Apresento uma breve descrição também sobre técnica, que servirá como base para a descrição dos processos técnicos de confecção do *latenira*. Da mesma forma, ao explorar o conceito de "ativismo", destaco as contribuições significativas de Glicéria Tupinambá em seu movimento artístico e político para revitalizar os conhecimentos associados ao manto Tupinambá. Esse esforço resultou no anúncio recente de que um dos mantos da coleção europeia será repatriado ao Brasil em breve. Por fim, me concentro nos enfeites plumários, fazendo uma breve síntese de suas interpretações pela etnologia brasileira, e posteriormente apresento ao/a leitor(a) os enfeites plumários masculinos do povo Iny.

No segundo capítulo, minha atenção se volta para a ampla rede de saberes entrelaçados com o *latenira*, explorando quatro aspectos distintos: 1) O processo de "artesanar" liderado por Kurania Karajá, com uma análise minuciosa dos passos envolvidos na confecção do enfeite plumário e uma reflexão sobre as diversas influências e ações acionadas ao concretizá-lo. 2) A interação dos Iny com a avifauna da Ilha do Bananal, com foco especial nas várias espécies de araras e sua relação com a cultura local. 3) A narrativa das antigas histórias Iny sobre a origem dos três níveis cosmológicos e como essas histórias estão conectadas aos enfeites plumários e às araras. 4) A função do *latenira* entre os *jyrè*, os jovens em processo de iniciação, durante o *Hetohoky*, o principal ritual Iny. Dessa forma, o capítulo proporciona uma análise abrangente da riqueza e complexidade que cercam o *latenira* e sua integração na cultura e cosmologia Iny.

## 1. OBJETO, VIDA E PLUMÁRIA

Ao longo dos anos na Antropologia, houve uma mudança significativa no olhar sobre o estatuto das materialidades como objeto de estudo. Inicialmente, as análises antropológicas limitavam-se a abordagens morfológicas e físicas dos objetos, em um esforço de classificação e reclassificação que colocava esses objetos em diferentes estágios de evolução segundo os paradigmas do evolucionismo. As materialidades, sob o signo de “objetos etnográficos”, foram fundamentais para as grandes sínteses antropológicas elaboradas entre o final do século XIX e início do século XX, e nesse sentido, os museus eram os grandes espaços de produção e concatenação dessas ideias (GONÇALVES, 2007).

Os estudos de “cultura material” – termo recorrentemente problematizado dado a dificuldade de separar da cultura o que é material ou imaterial – são marginalizados na disciplina antropológica na primeira metade do século XX, devido ao desgaste promovido pela teoria etnocêntrica dos grandes modelos macro culturais do evolucionismo e do difusionismo. É a época do *relativismo* na Antropologia. E mais do que enquadrar objetos em grandes contextos culturais, pensava-se ser mais profícuo pensar quais os significados e usos desses objetos em seus respectivos lugares de origem. Segundo Gonçalves (2007):

[...] era preciso saber quem as usava, quando e com quais propósitos, o que permitiria revelar a diferença verdadeira entre uma máscara melanésia usada em rituais religiosos e uma outra máscara usada nas festas de carnaval em algumas sociedades ocidentais. É preciso observar que a partir dessa crítica desloca-se o foco de descrição e análise dos objetos materiais (de suas formas, matéria e técnicas de fabricação) para os seus usos e significados e conseqüentemente para as relações sociais em que estão envolvidos os seus usuários. O estudo comparativo dessas relações nos revelaria as funções e os significados dos objetos materiais e dos traços culturais em diferentes culturas (p. 18 e 19).

Relegando ainda mais a discussão sobre forma, material e técnica dos evolucionistas e difusionistas, antropólogos de orientação estrutural-funcionalista, nos anos pós Segunda Guerra Mundial, encaram as materialidades como meios de comunicação na vida social. Elas seriam responsáveis por transmitir mensagens nas relações sociais em que estão inseridas, como sinais diacríticos de posições sociais de quem as porta ou as produz. Sendo assim, o foco de análise é na materialidade como sistema de comunicação, capazes de comunicar e elaborar as relações sociais das sociedades. Em contrapartida, a partir do início da década de 1960, os estudos da antropologia estrutural e da antropologia simbólica contestam esse foco de análise. Em uma perspectiva que destaca os simbolismos na vida social, os objetos são pensados como símbolos capazes de mediar, produzir e elaborar as subjetividades inerentes a demarcação de identidades

e posições de status dentro das sociedades. Enquanto símbolos de representações coletivas, seria sim interessante pensar seus contextos de uso, materiais e técnicas usadas, porque fazem parte de categorias construídas socialmente e que dão sentido às experimentações subjetivas de seus portadores. Os objetos “não apenas demarcam posições sociais, mas permitem que os indivíduos e os grupos sociais percebam e experimentem subjetivamente suas posições e identidades como algo tão real e concreto quanto os objetos materiais que os simbolizam” (GONÇALVES, 2007, p. 21).

As duas décadas finais do século XX marcam uma significativa mudança de chave nas reflexões produzidas sobre as materialidades, principalmente no que se refere aos objetos que foram alvo da sanha colecionista – imperialista, colonialista – ocidental e se tornaram parte de coleções, acervos e arquivos. Em esforços de historicizar as práticas antropológicas, estes objetos permitem pensar e problematizar diversos personagens que fizeram e fazem parte da história da disciplina: viajantes, missionários, antropólogos, etnógrafos, nativos, expedicionários, naturalistas, museus, universidades, Coroas e Estados (LIMA FILHO; PEREIRA, 2023; GONÇALVES, 2007).

É possível identificar nesse período uma reaproximação entre a Antropologia e os museus. As coleções, acervos e arquivos tornam-se espaços de fértil reflexão crítica sobre os atos de representação ideológica sobre o *outro* que foram produzidos pela disciplina. As materialidades destas instituições são testemunhos concretos de relações assimétricas de poder na prática antropológica, e tornam-se lócus de problematizações e denúncias na crítica a *autoridade* na disciplina (LIMA FILHO; PEREIRA, 2023). Tal qual a crítica ao orientalismo de Edward Said (2006), os museus permitem pensar como a Antropologia – detentora da *autoridade* e do poder de falar sobre o *outro* - produziu, reproduziu, organizou e disseminou representações ideológicas de diversos povos, criando “ismos” que marcavam muito claramente as fronteiras entre o ocidente e o restante do globo, entre *nós* e os *outros*. Essas fronteiras são expressas em diversas outras dualidades fundamentais para as categorias de pensamento do Ocidente “civilizado/primitivo; natureza/cultura; civilização/culturas; passado/presente; tradição/modernidade; erudito/popular; nacional/estrangeiro; ciência/magia e religião” (GONÇALVES, 2007, p. 23).

As coleções continuam se configurando enquanto campo promissor de análise sobre a empreitada antropológica, na medida em que esses estudos traçam novas configurações das instituições museais e possibilitam novas interpretações sobre os acervos. Johannes Fabian (2010) chama a atenção para as promissoras possibilidades das pesquisas que se debruçam sobre os “itinerários” e “histórias de vida” das coleções, desde que compromissadas com a

demarcação temporal de suas formações<sup>18</sup>. Lima Filho (2012) dialoga com Fabian sobre o status dos objetos como documentos e, portanto, equivalentes ao texto etnográfico no que se refere a sua formulação rodeada por performances e trocas comunicativas das quais o antropólogo é participante ativo. Nesse sentido o objeto se torna

[...] muito mais do que um dado inerte nas reservas técnicas ou arquivado em nossos gabinetes de estudos, passa a ter repercussões e, portanto, assume um estatuto polifônico e hermenêutico que conecta ações e ideias sobre ‘arquivos’, ‘aquisição’, ‘conservação’, ‘curadoria’, ‘propriedade’, ‘natureza/cultura’, ‘agência’, ‘arte’, ‘ciência’ e atos de colecionar (LIMA FILHO, 2012, p. 111).

Pensar os objetos enquanto documentos envolve a necessidade de pensar nos seus percursos, afinal, esses objetos não foram produzidos (necessariamente) para fazer parte de esquemas classificatórios de museus específicos em épocas específicas. Antes de se tornarem “itens de coleção” eles já foram objetos de uso cotidiano, de uso cerimonial, objetos sagrados, mercadorias. Como apontado por Igor Kopytoff (2008) eles possuem sua própria “biografia cultural”. O reconhecimento deste tipo de atributo às materialidades é localizado temporalmente a partir do que foi denominado como “virada ontológica” da Antropologia.<sup>19</sup>

A virada ontológica trouxe novas perspectivas que ampliaram a compreensão e o significado dessas materialidades. Uma das contribuições importantes nesse sentido foi a teoria da agência proposta por Alfred Gell em seu célebre livro *Art and Agency* (1998), que serviu como ponto de partida para uma revitalização de pensamento no caminho da superação de alguns pressupostos que imperavam nos estudos sobre as materialidades. Sobre a obra disruptiva de Gell as antropólogas Els Lagrou e Lucia van Velthen (2018) refletem:

Gell sugere que artefatos sejam tratados como pessoas, ou seja, como agentes inseridos em redes relacionais, em que intenções humanas podem ser abduzidas a partir da agência dos artefatos que produzem ou concebem. A recepção da obra de Gell significou importante revitalização do debate em torno do tema da arte e da estética na disciplina. A obra de Gell pode ser considerada precursora da chamada “virada ontológica” na antropologia, que

---

<sup>18</sup> Um exemplo de pesquisa inserida no contexto de estudo dos “itinerários” das coleções pode ser encontrado na pesquisa sobre a formação da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (UFRJ) em Lima Filho (2017).

<sup>19</sup> Aqui é importante ressaltar que o reconhecimento de capacidades agentivas nos objetos está presente nos trabalhos de etnologia ameríndia antes das formulações de Gell sobre a agência na arte. Como explorarei adiante as populações ameríndias não marcam as fronteiras entre natureza e cultura de forma rígida e impermeável, de forma que os animais, os objetos, as árvores, a mata, a floresta, o rio, os não humanos, incorporam ações, desejos e devires que são atribuídos pelo pensamento ocidental apenas aos seres humanos. Um exemplo é a descrição feita por Velthem (2003) do tipiti, objeto usado para retirar o excesso de líquido da mandioca ralada, que é como uma cobra constritora (ELS LAGROU; VAN VELTHEM, 2018). Ou no caso dos Iny, em que o banco ritual do líder ritual é a representação de uma arara, ave que ocupa lugar especial na cosmologia do grupo.

contribuiu para recolocar no centro da atenção da disciplina as diferentes relações possíveis entre humanos e não humanos, entre pessoas e coisas, entre corpos e imagens (ELS LAGROU; VAN VELTHEM, 2018, p. 135)

Pensar em termos da agência dos objetos, tal como proposto por Gell, envolve inicialmente repensar a dicotomia entre natureza e cultura, uma das bases dualistas do pensamento iluminista ocidental. Tradicionalmente, a dicotomia entre natureza e cultura estabelece uma separação rígida entre o mundo natural, considerado como objetivo, determinístico e externo a ação humana, e o mundo cultural, concebido como subjetivo, construído socialmente e exclusivo aos seres humanos. Essa divisão dualista tem sido amplamente criticada por restringir a compreensão da complexidade das relações entre humanos e não humanos, bem como entre humanos e as materialidades que os cercam. A virada ontológica, ao destacar a agência das materialidades, desafia essa dicotomia ao argumentar que não existe uma separação clara entre natureza e cultura. Em vez disso, as materialidades são vistas como participantes ativas nas redes de relações sociais, dotadas de agência própria e influenciando as práticas e percepções humanas.

As formulações sobre o *perspectivismo* e o *multinaturalismo* ameríndio do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro também trazem reverberações ao estatuto das materialidades. Estimulado pelas etnografias amazônicas Viveiros de Castro (2004) identifica a recorrência no pensamento ameríndio do ponto de vista de que a forma como os seres humanos veem os animais e outros seres não humanos – incluindo aqui os objetos – é fundamentalmente diferente da forma como estes seres veem os humanos e a si mesmos. Ele explica:

Tipicamente, os humanos, em condições normais, veem os humanos como humanos e os animais como animais. [...] Os animais predadores e os espíritos, entretanto, veem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa veem os humanos como espíritos ou como animais predadores. [...] Vendo-nos como não-humanos, é a si mesmos que os animais e espíritos veem como humanos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 227)

O *perspectivismo*, é então, uma concepção que reconhece a coexistência de múltiplas espécies de sujeitos, tanto humanos quanto não-humanos, cada um com sua própria perspectiva na apreensão do mundo. Essa ontologia ameríndia implica em um “reembaralhamento das cartas conceituais” – se referindo a natureza e cultura – o que leva Viveiros de Castro (2004) a sugerir o termo *multinaturalismo* em contraste ao multiculturalismo do Ocidente. Segundo ele as cosmologias multiculturalistas modernas “[...] se apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas [...] a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade de espírito e uma diversidade de corpos” (VIVEIROS DE CASTRO,

2004, p. 226). Note-se que esse contraste opera em uma lógica de inversão da dualidade, e não em sua descontinuação. Isso é destacado pelo próprio antropólogo, que ressalta, porém, que as concepções e categorias ocidentais sobre natureza e cultura não encontram equivalência de estatuto e conteúdo nas cosmologias ameríndias.

Além disso, as teorias de *agência* e *rede* de Bruno Latour e de *coisa* e *vida* em Tim Ingold também ampliaram o debate sobre as materialidades na Antropologia. Latour (2012) propõe que tanto os seres humanos quanto os objetos fazem parte de uma rede de relações, em que todos são atores relevantes em seus momentos de interação. Essa abordagem enfatiza a agência distribuída entre humanos e não humanos, desafiando a visão de que apenas as ações humanas são relevantes para a análise social, “A ANT não alega, sem base, que os objetos fazem coisas no lugar dos atores humanos; diz apenas que nenhuma ciência do social pode existir se a questão de o quê e quem participa da ação não for logo de início plenamente explorada” (LATOUR, 2012, p. 109). O antropólogo francês critica as abordagens anteriores, antropocêntricas, que relegavam as materialidades ao que chama de um *sono profundo*:

Bem a maneira do sexo na Era Vitoriana, os objetos nunca devem ser mencionados, mas sempre sentidos. Eles existem, naturalmente, mas não são alvo de pensamento, de pensamento social. Como servos humildes, vivem à margem do social, encarregando-se da maior parte do trabalho, e nunca são representados como tais. Parece não haver meio, veículo ou porta de entrada para inseri-los no tecido formado pelos outros laços sociais. Quanto mais os pensadores radicais insistem em atrair a atenção para os humanos nas margens e na periferia, menos citam objetos. Como se uma poderosa maldição houvesse sido lançada sobre as coisas, elas permanecem adormecidas como servos de um castelo encantado. No entanto, uma vez libertas do feitiço, começam a espreguiçar-se, a estirar-se, a balbuciar. Enxameiam então em todas as direções, sacudindo os atores humanos para despertá-los de seu sono dogmático (LATOUR, 2012, p. 111).

Por sua vez, Ingold (2012) desenvolve a ideia de que as coisas não são entidades separadas, mas são tecidos em uma *malha* contínua de relações, um agregado de *fios vitais*. Ele enfatiza a importância dos processos de transformação das *coisas* destacando a natureza dinâmica das materialidades. Em contraponto a *agência* dos *objetos* de Latour, Ingold enfatiza que as *coisas* têm *vida*. Essa abordagem destaca os contínuos fluxos de relação das *coisas* com elementos humanos e não humanos, como no exemplo da pipa, dado pelo antropólogo britânico em seu artigo, “Vimos isso com a pipa. Pensar a pipa como um objeto é omitir o vento – esquecer que ela é, antes de tudo, uma pipa-no-ar” (INGOLD, 2012, p. 33). Sua condição de pipa-no-ar é resultado de inúmeras interações – “agregado de fios vitais” – que lhe dão *vida*. Em resumo:

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

Soma-se a essa remodelação dos estudos das materialidades contemporâneas a revitalização teórica no campo da Antropologia das Técnicas. Mauss inaugura as discussões sobre técnica na disciplina em seu pioneiro ensaio sobre “As técnicas do corpo” (2003), em que argumenta sobre o corpo como “o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem” (MAUSS, 2003, p. 407) e técnica como um “ato tradicional eficaz” (MAUSS, 2003, p. 407). As proposições de Mauss ganham reverberação com as obras de seu aluno Leroi Gourhan, responsável por impulsionar os estudos da tecnologia cultural na antropologia francesa (SAUTCHUK, 2017). Entre os vários conceitos formulados por Leroi Gourhan (1984) em seus esforços de compreender os fenômenos técnicos e sua evolução, destaca-se o conceito de *cadeia operatória*, noção que aponta para o caráter processual e dinâmico da técnica. A cadeia operatória refere-se a uma sequência de etapas ou operações envolvidas na produção de um artefato. Essas etapas podem incluir a seleção de matérias-primas, a preparação dos materiais, a modelagem, a fixação de componentes, o polimento e outras ações técnicas necessárias para criar o objeto desejado. A proposição do arqueólogo francês considera que cada etapa da cadeia operatória é crucial para o resultado e tem a potencialidade de revelar informações culturais e simbólicas de quem as produz (LEROI GOURHAN, 1984).

De acordo com os apontamentos de Fabíola Silva (2002), ao registrar a cadeia operatória, é essencial para o pesquisador obter o máximo de informações possíveis sobre todos os elementos envolvidos ao longo do processo produtivo. Além disso, é fundamental destacar a duração de cada etapa de trabalho, o local onde as atividades são realizadas e as representações sociais relacionadas ao que está sendo produzido. Entretanto, a descrição das cadeias operatórias não se limita apenas a essa tarefa. A finalidade reside em compreender as razões pelas quais essas cadeias se manifestam de maneira específica, em detrimento de outras possibilidades, e entender como as escolhas tecnológicas foram feitas e como elas se interligam com os demais aspectos do sistema cultural. Essa abordagem abrangente possibilita uma visão mais completa e profunda da produção e do contexto cultural envolvido (SILVA, 2002).

A cadeia operatória continua sendo alvo de reflexões e vários exemplos de sua aplicação podem ser encontrados na antologia “Técnica e transformação: perspectivas antropológicas” organizada por Carlos Sautchuk (2017). No entanto, considero que em minha pesquisa a noção de cadeia operatória surge enquanto guia metodológico de minhas reflexões etnográficas.

Adoto, portanto, uma postura metodológica similar ao trabalho desenvolvido por Túlio Mendanha (2021) em sua tese sobre os carros de boi da Romaria do Divino Pai Eterno em Trindade (GO), que considera a cadeia operatória como um auxílio para o trabalho etnográfico, uma vez que permite a observação dos processos técnicos de forma íntima, evidenciando as transformações e redes de relações acionadas no ato de fabricar um artefato (MENDANHA, 2021). Esse procedimento encontra ressonância com os insights produzidos por Lemonnier (2013) ao articular um conjunto de mitos e ritos com os processos técnicos referentes a produção de dois artefatos do povo Ankave-Anga da Papua-Nova Guiné. A cadeia operatória da produção de um enfeite plumário Iny, que apresento no próximo capítulo, revelou, então, a potencialidade de pensar diversos aspectos ontológicos do grupo, e serviu como ponto de partida para as reflexões a respeito do lugar destes artefatos na vida Iny.

As reflexões propostas por Fabio Mura (2011) também se mostram particularmente interessantes para pensar o contexto dos artesãos Iny. Mura (2011) busca compreender como *sistemas técnicos* são construídos a partir de múltiplas causas, variando desde a performance técnica de sujeitos – humanos ou não humanos – de intencionalidades políticas e posições de poder distintas, até o que ele denomina por contexto *sócio-ecológico-territorial*, ou seja, como os agentes – humanos ou não humanos (mais uma vez) – mobilizam as forças do cosmo à sua disposição. Nesse sentido ele busca se distanciar de uma abordagem dos fenômenos técnicos pautada na dualidade Homem/Natureza e na ênfase sobre a lógica da produção de objetos. É na interação das *performances técnicas* no seu devido contexto *sócio-ecológico-territorial* que os *sistemas técnicos*

Revelam-se, portanto, construídos e não predefinidos; não são expressão de totalidades tais como etnias, tecnologias ou uma visão simbólica. Eles são o resultado de um jogo de forças exercidas por interesses diversificados de sujeitos que podem pertencer a famílias, grupos sociais e étnicos diferentes, manifestando visões de mundo, competências e objetivos técnicos diversificados e, às vezes, divergentes. (MURA, 2011, p. 113)

Por fim, considero importante um olhar atento ao que tem sido produzido no que vem sendo chamado como artivismo (arte + ativismo) indígena contemporâneo. O artivismo indígena refere-se ao uso da arte contemporânea por artistas indígenas para realizar críticas e promover contra narrativas a respeito do sistema político da sociedade brasileira, especialmente em questões relacionadas a identidade, autorrepresentação, decolonialidade e luta por seus direitos. Os/as artistas indígenas denunciam a invasão de grandes corporações extrativistas e o avanço do agronegócio, assim como a violência e assassinatos contra a população indígena. Suas obras também abordam a sustentabilidade do planeta e o respeito às áreas de proteção

ambiental, enquanto questionam a exclusão de artistas indígenas dos circuitos nacionais e internacionais de arte (QUESADA, 2019).

As artes indígenas contemporâneas emergem como uma poderosa forma de expressão, na qual artistas indígenas têm se apropriado do campo artístico para promover discussões fundamentais sobre identidade e território. Essa manifestação artística incorpora elementos de suas histórias e experiências individuais, bem como questões sociais, políticas e ambientais que afetam suas comunidades. Ao se apropriarem do campo artístico, os/as artistas indígenas encontram uma plataforma para reivindicar suas vozes e narrativas, desafiando estereótipos e preconceitos que historicamente os marginalizaram na sociedade brasileira. Jaider Esbell (2020) – artista, escritor e produtor cultural da etnia Makuxi – reflete sobre como enxerga este movimento:

É que decididamente nos apropriamos do termo arte como estratégia para fazermos outras políticas e como tal precisamos praticar com mais intensidade para que essas práticas sejam não esboços, mas peças prontas compostas de todas as contra armadilhas de que precisamos para avançar com resiliência muito mais que resistência (ESBELL, 2020)

O artista Denilson Baniwa promove seu ativismo de forma contundente em sua obra "ReAntropofagia" (2019) (Figura 5). Ao centro da obra é possível observar a cabeça de Mário de Andrade e um exemplar de seu livro *Macunaíma*, dentro do cesto onde repousam a cabeça e o livro encontra-se também um bilhete com a seguinte frase: “Aqui jaz o simulacro *Macunaíma*, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordeaux e pax mongólica. Que desta longa digestão renasça *Makunaimi* e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas”. Por meio dessa criação, Denilson Baniwa se coloca como um artista antropófago, se apropriando dos espaços e das linguagens ocidentais para então descolonizá-los. Segundo o artista

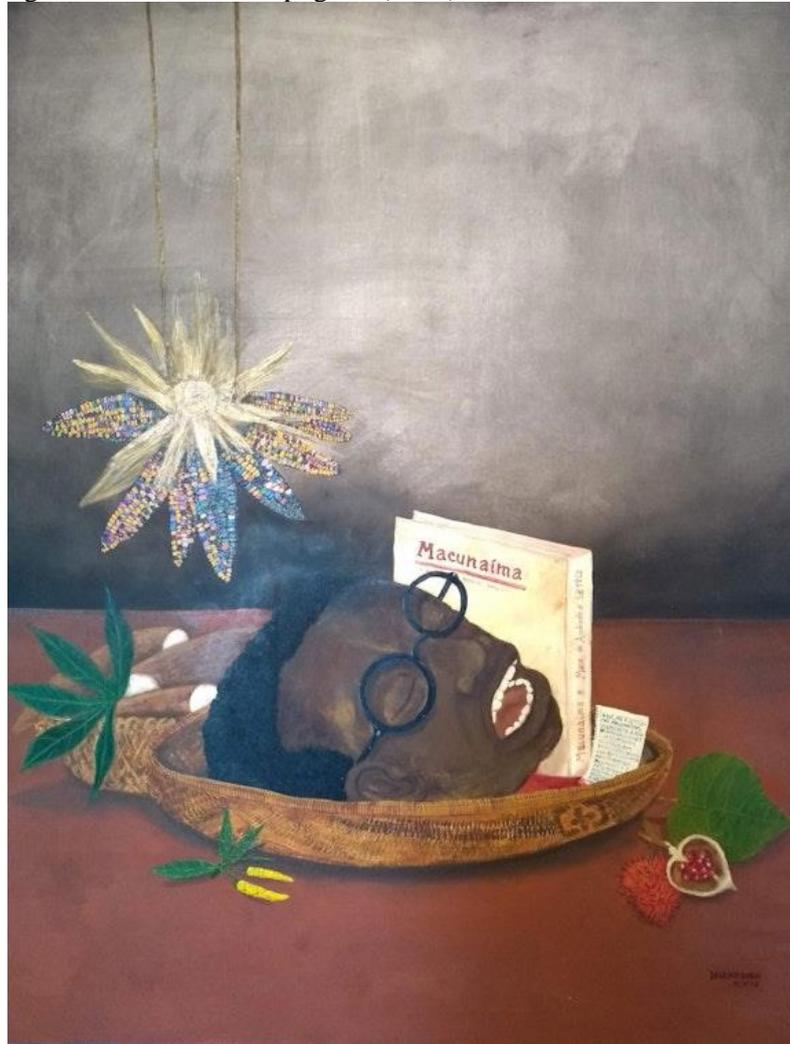
A arte feita por pessoas indígenas no Brasil nada mais é do que um direito de resposta histórico. Ficamos muito tempo silenciados e hoje a gente consegue aparecer no livro de história de muitas escolas no Brasil. O trabalho de um artista indígena ao lado do Pedro Américo, contando a história oficial do Brasil. E isso é essencial para a gente criar uma nova sociedade de pessoas que saibam que as populações indígenas participaram da História e da construção do Brasil e que ainda estão presentes hoje (DENILSON BANIWA, 2023).

Sobre a ocupação deste espaço ele complementa

[...] estamos ocupando um território simbólico e hegemônico que historicamente construiu um imaginário da identidade nacional de forma excludente e discriminatória. Essa ocupação se verifica justamente pelo não reconhecimento que indígenas possam ser produtores de arte e conhecimento

além do que está preestabelecido pelo imaginário da Academia e da sociedade. Os povos nativos sempre foram representados, expostos e estudados por meio do seu silenciamento. Dessa forma a arte produzida por indígenas, seja ela qual for (artes plásticas, cinema, teatro, fotografia etc.), nunca estará destituída de seu sentido e intenção política, mesmo que inconscientemente (DENILSON BANIWA, 2018).

Figura 5- Obra ReAntropogafia (2019) de Denilson Baniwa.



Fonte: Disponível em: <https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/16-denilson-baniwa/>. Acessado em 20 de junho de 2023. Técnica mista.

Essa apropriação no campo da arte encontra ressonância com a virada ontológica da antropologia, citada anteriormente. A premissa de que outras ontologias devem ser levadas a sério aumenta a demanda por maior simetrização e coloca espaços historicamente constituídos pelas vozes ocidentais em disputa. As galerias, as exposições, as bienais, os museus de arte, tornam-se território de discursos que reivindicam artisticamente – e politicamente – por visibilidade, por autorrepresentação e crítica decolonial. É possível citar uma série de artistas e coletivos que encontram na arte – em suas mais diversas manifestações, mas principalmente nas artes plásticas, cinema e música – suas ferramentas de expressão: Jaider Esbell, Denilson

Baniwa, Daiara Tukano, Gustavo Caboco, Sandra Benites, Naine Terena, Kássia Karajá, Ana Kariri, José Alecrim, Mirna Anaquiri, Patrícia Ferreira Mbya, Genito Gomes, Kunumi MC, Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU), dentre vários outros.

Glicéria Tupinambá, por sua vez, tem usado o espaço das galerias e do artivismo como importante meio de transmissão intergeracional de saberes e luta pelo território Tupinambá. Segundo ela “De certa forma, politicamente, a arte é também um meio de falar sobre os conflitos territoriais, a resistência política e quanta força tem esse manto para ter esta representação, esta linguagem de mexer com o território” (GLICÉRIA TUPINAMBÁ, 2021a, p. 17). Ela se refere ao manto Tupinambá, artefato que deixou de ser produzido por seu povo ao longo das décadas seguintes ao início da colonização portuguesa no Brasil. O manto Tupinambá chama a atenção por sua beleza, confeccionado com penas avermelhadas do pássaro da costa atlântica da América do Sul íbis-escarlate, também conhecido popularmente como guará<sup>20</sup>. Até onde se sabe existiam apenas 11 (onze) exemplares deste manto em museus, todos eles na Europa (BUONO, 2018). Glicéria contou com a ajuda dos encantados, de seus sonhos e de sua comunidade para transformar essa realidade.

A primeira vez que Glicéria teve contato com o manto Tupinambá foi por meio de dona Nivalda Amaral de Jesus, liderança Tupinambá, que visitou a *Mostra do Redescobrimento* (2000) em São Paulo e pôde ver de perto um manto retirado de Pernambuco no século XVII, parte do acervo do Nationalmuseet, em Copenhague, Dinamarca, emprestado para a exposição. Dona Nivalda, liderança atuante na luta pelo reconhecimento étnico Tupinambá perante o Estado brasileiro, viu no manto uma oportunidade de “resgate de memórias” e legitimação de suas identidades, ela afirmou “Somos Tupinambá, queremos o manto de volta!”<sup>21</sup>. A discussão com o museu dinamarquês não prosperou e o manto voltou para a Europa. Mas foi o suficiente para despertar Glicéria para os saberes ancestrais Tupinambá (ALARCON; SILVA TUPINAMBÁ, 2022).

Anos mais tarde um manto seria produzido e incorporado a exposição *Os Primeiros Brasileiros*, que teve sua primeira edição em Recife (PE), entre 2006 e 2007, e posteriormente foi doado ao acervo do Museu Nacional (UFRJ) no Rio de Janeiro<sup>22</sup>. A doação do manto ao

---

<sup>20</sup> Seu nome científico é *Eudocimus ruber*.

<sup>21</sup> Título da reportagem escrita por Armando Antenore para a Folha de São Paulo em maio de 2000. A reportagem repercute a visita de Dona Nivalda a *Mostra do Descobrimento*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0106200006.htm>. Acessado em 20 de junho de 2023.

<sup>22</sup> A peça estava em exposição itinerante no Memorial dos Povos Indígenas em Brasília (DF), e por isso não foi afetada pelo catastrófico incêndio do Museu Nacional em 2018.

Museu Nacional foi permitida pelos encantados<sup>23</sup>, porém, apenas sob a condição de que mais três exemplares fossem confeccionados e que ficassem na aldeia. Desde então, Glicéria se encarrega desta missão. Em novembro de 2018, ela teve a oportunidade de visitar a reserva técnica do Museu do Quai Branly, em Paris, França, e pôde acessar um manto emplumado. A partir da observação daquele exemplar Glicéria Tupinambá teve acesso aos detalhes e minúcias de sua produção

Quando cheguei perto dele fui identificar, ver de que era feito, como era feito, os pontos. Tinha uma linha de algodão, era encerada com cera de abelha. Ele tinha várias cores e as penas, a forma das penas. Tinha pena de guará, tinha pena de periquito, de papagaio, de arara, de arara azul, vermelha. Tinha um embaralhado de penas, não tinha só pena de guará. Em sua maioria, sua composição, pena de guará. [...] Ai eu peguei e observei, contei as linhas, observei tudinho para poder gravar na memória. O pessoal tirou foto, filmou. Mas para mim o importante é gravar na memória. Trazer na cabeça. (GLICÉRIA TUPINAMBÁ, 2021b)

Anos mais tarde, em 2020, Glicéria deu início a confecção de outro manto. Desta vez, tinha como inspiração suas observações a respeito do manto acervado no Quai Branly, além de sonhos que revelavam conhecimentos e segredos sobre seus itinerários e sua confecção: “O manto conseguiu se abrir para mim e eu consegui fazer minhas observações e ter algumas percepções para que pudesse confeccionar outro manto. Foi importante trazer vida para o manto e mostrar que não era aquela coisa obsoleta, guardada em um canto [...]” (GLICÉRIA TUPINAMBÁ, 2020). Ela ressalta o caráter coletivo de sua obra, contou com a ajuda dos membros de sua comunidade, desde os anciãos até as crianças, na busca e coleta das penas, na coleta da cera de abelha e nos ensinamentos que recebeu sobre as técnicas de tecelagem. O manto confeccionado por Glicéria Tupinambá, finalizado em agosto de 2020 (Figura 6), não deve ser entendido como uma réplica. Ela faz questão de afirmar que sua obra surge em um momento diferente, motivada por agências distintas e em um contexto cosmopolítico delicado para seu povo: “Esse manto não é uma cópia do outro, uma réplica. Não é. Esse é o Manto Tupinambá, ele é o manto do território, foi feito com as coisas do próprio território e tem uma energia do próprio território” (GLICÉRIA TUPINAMBÁ, 2021b). Ela complementa

Este manto representa para nós, Tupinambá, a revitalização da nossa cultura, da nossa língua, dos nossos fazeres, das nossas técnicas. O manto vem desvendando segredos. [...] A confecção do manto reavivou então muitas memórias. O manto tem uma linguagem própria. A confecção do manto tem então também uma simbologia política forte. [...] Os mantos têm uma vida e um propósito dentro do seu povo. Este é o retorno do manto (GLICÉRIA TUPINAMBÁ, 2020).

---

<sup>23</sup> Entidades não humanas, guardiões da floresta.

Figura 6- Manto confeccionado por Glicéria Tupinambá.



Fonte: Foto de autoria desconhecida (2020). Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/2020/12/02/manto-tupinamba/>. Acessado em 21 de junho de 2023.

Durante a escrita deste trabalho fiquei feliz em saber que um dos mantos Tupinambá acervados na Europa, justamente aquele requisitado por dona Nivalda Amaral de Jesus na ocasião da *Mostra do Redescobrimento* em 2000, será doado pelo Nationalmuseet ao Museu Nacional (UFRJ) e deve voltar ao país até o final de 2023<sup>24</sup>. A decisão foi tomada após meses de negociação da Embaixada do Brasil na Dinamarca, com lideranças Tupinambá e diretores e conselheiros do museu dinamarquês. Resta esperar que o retorno do manto traga a força necessária aos Tupinambá para continuar a luta pela homologação de seu território.

O trabalho de Glicéria Tupinambá tem o potencial de ilustrar as discussões apresentadas neste capítulo introdutório. Ela ressalta o manto enquanto entidade viva, enquanto um ancestral. Estes ancestrais foram retirados de suas terras há muitos anos, vítimas da violência colonialista que os reduziram a categoria do exótico. O desaparecimento destes mantos do território nacional foi responsável por enfraquecer os Tupinambá, que resistiram, contudo, às frentes expansionistas do Estado brasileiro e lutam para reivindicar suas identidades e seu território. A força do encontro de Glicéria Tupinambá com dois exemplares do manto – um no Museu Quai

---

<sup>24</sup> Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/volta-do-manto-tupinamba/>. Acessado em 20 de julho de 2023.

Branly e outro no Nationalmuseet<sup>25</sup> - foi capaz de mobilizar saberes tradicionais que resultaram na confecção de novos mantos. Mantos que carregam outra *biografia*, outra *agência*, outra *vida*. A técnica veio através dos sonhos e de ensinamentos de humanos e não humanos, *encantados* e anciões da aldeia foram responsáveis pelo “resgate da memória”, em um processo de aprendizagem intergeracional e comunitário. O novo contexto *socio-ecológico-territorial* também trouxe novas reverberações ao manto, que não mais tem os tons vermelhos das penas de guará como cor predominante. O tom predominante das aproximadamente 3 mil penas usadas é o marrom das aves mais abundantes na região atualmente, galinha, galo, gavião, peru, pato, pavão, dentre outros.

Como artista Glicéria tem sido convidada recorrentemente para ministrar palestras e participar de exposições dentro e fora do Brasil, além de atuar na arte cinematográfica, dirigindo filmes como *A voz das mulheres* (2015), *Nós somos pássaros que andam* (2023) e *Quando o manto fala e o que o manto diz* (2023). Nossas trajetórias se cruzaram na produção de um documentário sobre as práticas de conservação de artefatos plumários por museus intitulado *Featherwork living and museum practices in dialogue: a collaborative work* (2023)<sup>26</sup>. O documentário é composto por quatro capítulos produzidos de forma colaborativa por diferentes instituições. Manuel Lima Filho, Idjaruma Karajá, Bruno Pacheco e eu fomos responsáveis pelo capítulo *A arte de fazer o latênira Iny-Karajá*, tema que desenvolvo na presente dissertação. Glicéria Tupinambá produziu o capítulo *A voz do Assojaba Tupinambá*<sup>27</sup> conjuntamente com Renata Valente e Bruno Pacheco. O tom político de sua arte – e do movimento do ativismo em que está inserida – se manifesta na repatriação de um ancestral que confere forças ao povo Tupinambá para continuar lutando por sua ontologia.

Na sequência do capítulo continuo a viagem pelo universo dos pássaros, penas e adornos plumários.

---

<sup>25</sup> Glicéria foi convidada para visitar a instituição em setembro de 2022, ou seja, meses antes do parecer favorável, após meses de negociação, da doação do manto ao Museu Nacional (UFRJ).

<sup>26</sup> O filme trata-se de uma realização conjunta entre o Ethnologischen Museum, de Berlim, o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN-UFRJ) e o Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (MA-UFG). Contou com o financiamento do Humboldt Fórum, de Berlim, do Etnomuseu/MN/UFRJ e do Museu Antropológico da UFG. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=4U4WGZpyMJo&ab\\_channel=EtnoMuseu](https://www.youtube.com/watch?v=4U4WGZpyMJo&ab_channel=EtnoMuseu)

<sup>27</sup> Além dos dois capítulos mencionados, também compõem o filme o capítulo *Featherwork in Berlin: interdisciplinary expertise at the Ethnologisches Museum* produzido por Miguel Buenrostro, Anton Böhm, Melanie Korn e Friederike Berlekamp; e o capítulo *Processo de conservação no MAE/USP* produzido por Ana Carolina Delgado, Carla Gibertoni e Regivaldo Leite.

### 1.1. Nações de penas: a plumária dos povos indígenas do Brasil

Diversos povos ameríndios utilizam amplamente penas, plumas e penugens<sup>28</sup> em suas manifestações culturais. Esses elementos plumários desempenham uma variedade de funções, sendo incorporados a objetos como flechas, cestas, maracás, bordunas, pentes, bancos e máscaras. No entanto, seu propósito principal está associado à decoração corporal, enriquecendo o ato de adornar e construir socialmente o corpo, disso desdobra-se o termo “adornos plumários”<sup>29</sup> consagrado por Berta Ribeiro (1988). Em certas situações, o uso desses materiais não requer técnicas elaboradas, como quando penas são inseridas nos orifícios das orelhas, lábios e nariz, ou quando plumas são fixadas à pele com o auxílio de substâncias adesivas. Contudo, são nos adornos plumários que estão expressas a criatividade e inventividade dos artesãos plumistas, capazes de imprimir em suas criações a sensibilidade estética subjetiva de sua autoria enquanto artesão indígena (Figura 7). Disso resulta a heterogeneidade dos adornos plumários indígenas brasileiros, marcados por suas diversidades de formas, matérias primas agregadas e técnicas empregadas (YABAGATA; LIMA FILHO, 2021).

Figura 7 – Uso das penas no adorno do corpo na aldeia Hawalò durante o Hetohoky de 2020.



Fonte: Foto de Lucas Yabagata (2020)

<sup>28</sup> As penas são os maiores elementos da plumagem. São provenientes da cauda (retrizes) e das asas (rêmiges). As plumas são caracterizadas por serem menores e terem aspecto arredondado, são provenientes da cobertura das costas e do abdome. A penugem são pequenas plumas do pescoço, das costas e do abdome com estrutura descontínua (CURY; DORTA; CARNEIRO, 2009).

<sup>29</sup> Os adornos plumários são aqueles objetos em que a plumagem é usada “para embelezar o corpo e em que o arranjo plumário representa o elemento de decoração mais significativo” (RIBEIRO, 1987, p. 191)

Desde as primeiras explorações europeias, os objetos trazidos das terras e povos contactados foram considerados fragmentos de uma realidade distante e misteriosa. Chamados de "curiosidades", esses artefatos permitiam que aqueles que não podiam viajar tivessem um contato tangível com essas realidades exóticas na Europa. Eles foram reunidos em coleções apresentadas em "gabinetes de curiosidades", que se tornaram comuns em toda a Europa entre os séculos XVI e XVIII (JOSÉ DIAS, 2001). As primeiras referências à plumária indígena remontam às cartas de Pero Vaz de Caminha à Coroa Portuguesa em 1500, quando as primeiras embarcações portuguesas chegaram à costa brasileira. A plumária é, sem dúvidas, um dos maiores símbolos do exotismo desse novo mundo. São lidas na Europa como protótipos de uma realidade distante em que povos se incorporam aos pássaros em uma terra de "natureza intocada". Os mantos Tupinambá, citados anteriormente, são um exemplo dessa prática de pilhagem e representação colonial.

Posteriormente, entre o final do século XIX e início do século XX, esses objetos serão incorporados aos acervos dos primeiros museus modernos. Passaram, entretanto, por uma mudança de chave em suas leituras. Encarados primeiramente sob o signo do exotismo e de meras curiosidades, passam ao status de objetos de conhecimento, e são fundamentais para as propostas etnográficas daquele momento. É nesse movimento que surgem os primeiros grandes museus de história natural no Brasil, como o Museu Nacional (1818), o Museu Paraense Emílio Goeldi (1871) e o Museu Paulista (1895). Nos estudos monográficos elaboradas no final do século XIX a plumária é descrita conjuntamente aos outros artefatos elaborados pelas populações indígenas. O século XX, porém, marca o entusiasmo das pesquisas sobre plumária na etnologia brasileira. A partir do segundo quarto do século XX surgem trabalhos que se dedicam especificamente a arte plumária de diversos povos, entre eles os Urubus-Kaapor, Bororo, Tukano, Kayapó, Wayana, Kayabi, Bakairí, Kamayurá, Waurá, Kuikúru, Mehináku e Kalapalo (DORTA; VAN VELTHEM, 1983)

Durante a segunda metade do século XX, surgiram no Brasil pesquisas de fôlego nas áreas de Antropologia e Museologia dedicadas ao estudo minucioso das plumárias indígenas. Berta Ribeiro (1957) realizou uma classificação museológica abrangente dos adereços plumários, examinando centenas de exemplares das coleções do Museu Nacional (UFRJ). Esse trabalho foi posteriormente reeditado e publicado no terceiro volume do livro *Suma etnológica Brasileira* (1987), e serviu como base para o capítulo dos adornos plumários do *Dicionário do artesão indígena* (1988), obra que ainda hoje tem sido utilizada por museus etnográficos no país nos esforços de sistematizar informações e definições terminológicas de seus acervos.

Berta Ribeiro e Darcy Ribeiro (1957) publicaram um estudo detalhado sobre a arte plumária do povo Urubu-Kaapor. Lucia van Velthem (1975) estudou 450 artefatos plumários de coleções do Museu Nacional (UFRJ) e do Museu Paraense Emílio Goeldi, oferecendo contribuições significativas para a compreensão do estilo plumário dos povos Tukano. As pesquisas de Sonia Ferraro Dorta (1981; 1987; 2000) com a plumária do povo Bororo revelam o complexo universo que se entrelaça entre a plumária e a morte. As plumárias também estiverem presentes em diversas exposições sobre os povos indígenas, sendo alvo de reflexão pontual em seus respectivos catálogos (YABAGATA; LIMA FILHO, 2021).

A literatura etnológica dedica-se amplamente à análise da dimensão artística dos adornos plumários, reconhecendo-os frequentemente como máximas expressões estéticas das culturas indígenas brasileiras. Nesse contexto, é evidenciada a sensibilidade estética envolvida na combinação das cores das penas e na inventividade dos arranjos entre a plumária e uma variedade de materiais, tais como fibras vegetais, tecidos, taquaras, sementes, unhas, miçangas, conchas, fios de algodão, cordéis, couros e ossos. Esses elementos são essenciais para a estrutura estética, servindo como base de sustentação e equilíbrio, além de desempenharem funções decorativas que ampliam as potencialidades estéticas da plumária (DORTA, 2000). Destaca-se também a utilização de técnicas refinadas de emplumação, fixação, costura e enodação, transmitidas e aprimoradas ao longo de gerações (RIBEIRO; RIBEIRO, 1957).

Na literatura mencionada, foi estabelecida a classificação da plumária indígena brasileira em categorias estilísticas distintas. No entanto, é importante destacar, conforme observado por várias autoras, que cada grupo étnico possui singularidades estéticas e técnicas que tornam seus artefatos facilmente identificáveis em termos étnicos. Os atributos que diferenciam as categorias são certas peculiaridades na combinação de cores das penas, o uso constante e a associação de determinados materiais, bem como a aplicação de técnicas específicas. Berta Ribeiro e Darcy Ribeiro (1957) argumentam sobre essa classificação.

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 paramentária 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 sutís 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).

Sonia Ferraro Dorta e Lucia van Velthem (1983) descrevem estes dois grupos estilísticos de forma semelhante

O primeiro congrega penas longas associadas a suportes rígidos que conferem um aspecto grandioso e monumental ao artefato. Neste grupo estão incluídos os Bororo, Karajá, Tapirapé, Kayapó, Tiriyo e outras tribos do Norte do Amazonas: os Apalaí, Galíbi e Waiwai, por exemplo. O segundo caracteriza-se por diminutas penas dispostas com requinte em suportes flexíveis de aspecto primoroso e delicado. Seus mais legítimos representantes são os Mundurucu, os Urubu-Kaapor e outros grupos Tupi. Ainda há alguns grupos que comporiam um terceiro estilo como os Tukano, já que seus adornos são dotados de qualidades das duas grandes divisões (DORTA; VAN VELTHEM, 1983, p. 13).

Esses esforços classificatórios fazem parte da perspectiva intelectual inerente a época em que foram concebidos e contribuíram significativamente para a pesquisa e sistematização das informações e pesquisas a respeito da plumária ameríndia. Reproduzo-os aqui no esforço de contextualizar como as plumárias têm sido pensadas na etnologia brasileira ao longo das décadas. Ressalto, porém, que dado a heterogeneidade destes artefatos essas classificações se tornam úteis em momentos pontuais. Penso que, atualmente, é mais proveitoso que as classificações sejam feitas pelos próprios indígenas, mobilizando neste movimento suas próprias categorias e atributos classificatórios. Essa iniciativa tem o potencial de evidenciar novos pontos de vista sobre a plumária, expandindo o conhecimento intercultural destes artefatos. A variedade da plumária ameríndia reflete diferentes concepções de existência e conexão com o mundo, de forma que estabelece fronteiras entre as próprias epistemologias indígenas. Por consequência, esses adornos desempenham um papel fundamental na construção social do corpo e na expressão da identidade étnica.

Além de se configurarem enquanto expressões estéticas valiosas dos povos que a produzem, a plumária também carrega significados simbólicos importantes. Elas podem expressar diferenças de gênero, classes de idade, privilégios, direitos, deveres, status, posições sociais ou relevância política e cerimonial dentro de seus contextos de origem. São capazes também de refletir as relações entre diversos agentes humanos e não humanos, no ambiente ecológico e no universo cosmológico (VAN VELTHEM, 2003). Não raramente elas são marcadoras das transições das fases da vida e algumas se associam com a morte (DORTA; CURY, 2000). A corporalidade é questão central na vida indígena, e em muitos casos a plumária atua diretamente nas transformações necessárias para a construção social do corpo, sendo capaz

de dotá-lo das qualidades sociais requeridas, e modificar sua natureza e aspecto. (LAGROU; VAN VELTHEM, 2018).

A relação entre os povos indígenas e as aves constitui uma dimensão fundamental nos estudos sobre os adornos plumários. A confecção desses adornos requer uma preparação cuidadosa, que tem início antes da confecção propriamente dita. A obtenção das penas é a primeira parte do processo. Nesse intuito foram desenvolvidas técnicas de caça específicas para atordoar as aves e não provocar seu abatimento, como o uso de flechas de ponta grossa. O uso de armadilhas específicas para os pássaros também é comum. Dessa forma, com a ave mantida em cativeiro, o abastecimento de penas é garantido por um período prolongado. A espingarda também vem sendo empregada nas práticas de caça. Após a caça segue-se para a etapa da depenação, seleção e classificação da plumagem. Em alguns casos são adotadas técnicas de transformação da plumagem, visando a modificação de suas formas e até de suas cores, como no caso da tapiragem<sup>30</sup>. A manufatura das penas, portanto, necessita de um conjunto de conhecimentos profundamente relacionados com a avifauna local, e que envolve a participação de caçadores, artesãos e de forma geral são compartilhados por toda a comunidade (DORTA; VAN VELTHEM, 1983; YABAGATA; LIMA FILHO, 2021). A partir destas formulações preliminares busco evidenciar as infinitas possibilidades de “leitura” das plumárias. Seu conteúdo não se esgota em seus elementos estéticos, as plumárias são boas para pensar uma série de coisas.

## 1.2. O esplendor da plumária Iny

Karajá é um nome tupi, consagrado na literatura etnológica, de um grupo indígena da região central do Brasil que se autodenomina Iny. As suas aldeias estão localizadas nas margens do Rio Araguaia - berohokỹ em iny rybè- “principal referencial que delinea o espaço cósmico social deste grupo indígena” (LIMA FILHO, 1994). No mito de origem do grupo, os Iny viviam no fundo do Rio Araguaia até o dia em que vieram a superfície e se espalharam por suas margens<sup>31</sup>. Os Iny possuem aldeias em quatro estados brasileiros: Goiás, Mato Grosso,

---

<sup>30</sup> Tapiragem é o nome dado a técnica de alteração da coloração das penas de pássaros vivos por meio da administração de certos tipos de unguentos e alimentos.

<sup>31</sup> Quando habitavam no fundo das águas, o ambiente era frio e restrito, mas eles estavam contentes e eram gordos. Certo dia, um jovem Iny encontrou uma passagem, conhecida como inỹsedena. Ele saiu e ficou encantado com o espaço para correr, com as praias e a riqueza das margens do Rio Araguaia. Ele voltou, reuniu outros jovens e voltou para a superfície. Eles passaram o dia todo fora do rio e ao tentarem voltar, encontraram a passagem fechada por ordem de Koboï, chefe do povo das águas, comunidade denominada Berahatxi Mahadu. A passagem estava guardada por uma cobra e então eles revolveram se espalhar pelas margens do rio (LIMA FILHO, 1994).

Tocantins e Pará (Mapa 1 e 2). Atualmente estão concentrados na região do médio Araguaia, na Ilha do Bananal, maior ilha fluvial do mundo.

São reconhecidos por etnólogos e linguistas como um grupo maior que se subdivide em três: os Javaé, os Xambioá e os Karajá propriamente ditos. Embora, como bem assinala Rafael Andrade (2016), a necessidade de unificação destes três grupos parece ser uma demanda majoritariamente ocidental, no sentido de facilitar políticas sociais assistencialistas por parte do Estado e a produção de conhecimento etnológico. Os três grupos fazem questão de evidenciar suas diferenças e apontam que tratam-se de três grupos distintos, embora existam inúmeras semelhanças culturais entre eles<sup>32</sup>. O in̄yribè é falado por todos os subgrupos e pertence ao tronco linguístico Macro-Jê. De acordo com Pimentel (2001) in̄yribè significa “nossa língua” ou “fala do povo”.

Os Iny estão estabelecidos às margens do Rio Araguaia desde tempos imemoriais. Sua localização, em uma região de transição entre o cerrado e a floresta amazônica e às margens de um grande rio proporciona facilidade de navegação que os colocou em contato direto com a sociedade ocidental ao longo do tempo. Inicialmente, com as missões jesuíticas de caráter evangelizador. Posteriormente, no século XIX, foram alvo de interesse por parte de naturalistas e antropólogos estrangeiros, que viam no Brasil uma rica reserva de "culturas puras" destinadas, em uma perspectiva evolucionista, à extinção (LIMA FILHO, 1994).

A cultura material Iny abrange uma diversidade reconhecida de objetos, muitos dos quais resistiram ao tempo e ao contato com elementos ocidentais. De acordo com Lima Filho (1999), as materialidades Iny incluem técnicas de construção de casas, tecelagem de algodão, adornos plumários e artefatos feitos de palha, madeira, minerais, conchas, cabaças, córtex de árvores e cerâmica. Destacam-se entre esses objetos as bonecas ritxoko/ritxoo<sup>33</sup>, que foram oficialmente registradas em 2012 como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), constando nos livros dos "Ofícios e modos de fazer" e "Formas de expressão". O registro das bonecas trouxe grande visibilidade

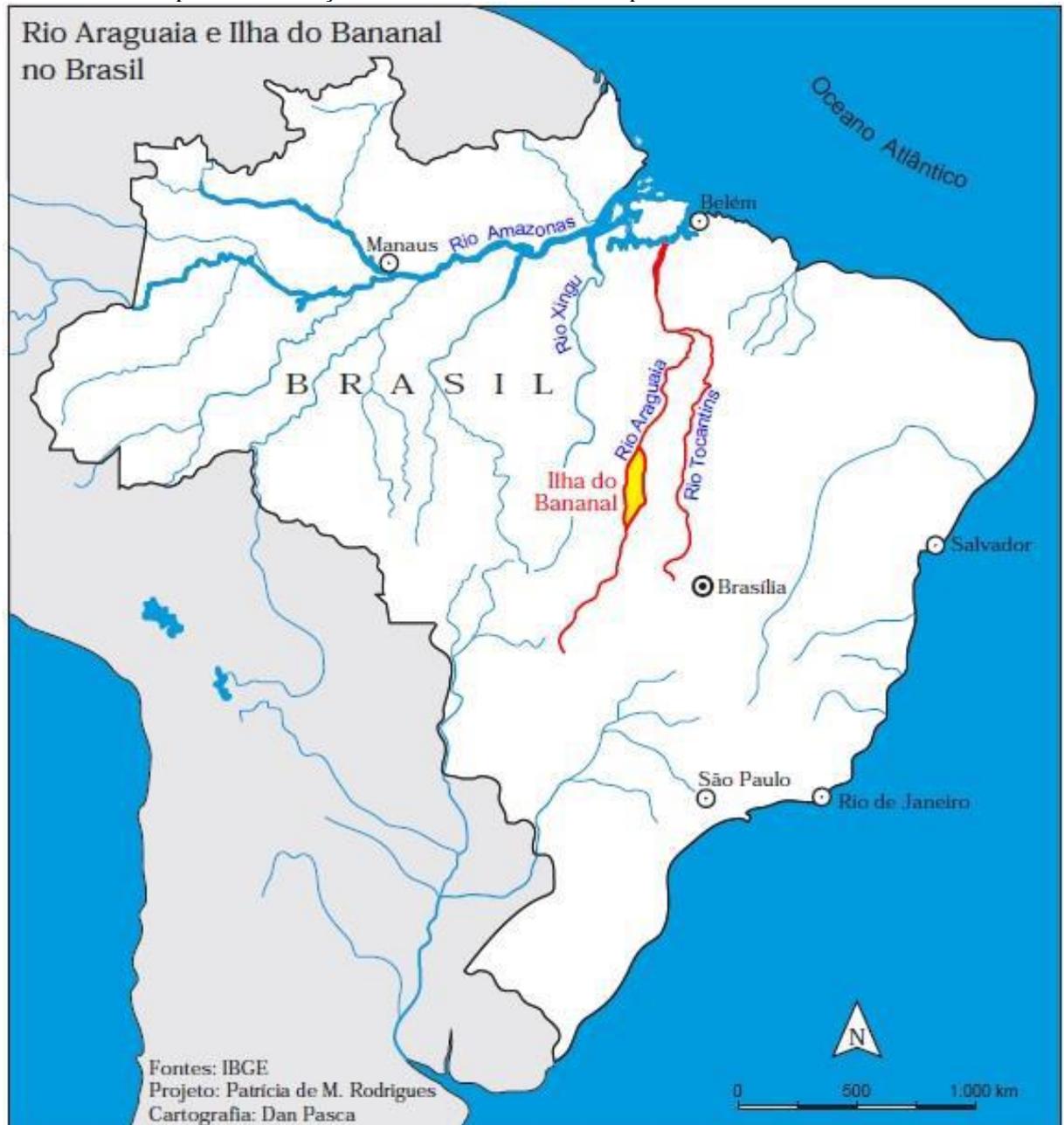
---

<sup>32</sup> Aqui faço uma ressalva importante. Todas as interlocuções construídas ao longo de minhas pesquisas foram com o grupo dos Karajá “propriamente ditos”. Portanto, todas as vezes que mencionar os Iny na sequência do texto é a este grupo que estou me referindo. Opto por abandonar o uso do nome tupi Karajá, e dar privilégio a autodenominação Iny.

<sup>33</sup> O in̄yribè é caracterizado por uma variação linguística entre a fala masculina e a fala feminina “geralmente caracterizada pela queda, na variante masculina, de uma consoante (majoritariamente a oclusiva velar surda /k/), localizada entre duas vogais ou no início de palavras da fala feminina” (NUNES, 2016, v). Exemplificando, no caso das bonecas de cerâmica, ritxoko se refere a fala feminina, e ritxoo se refere a fala masculina. Quando a variação existir buscarei sempre apresentar as duas versões.

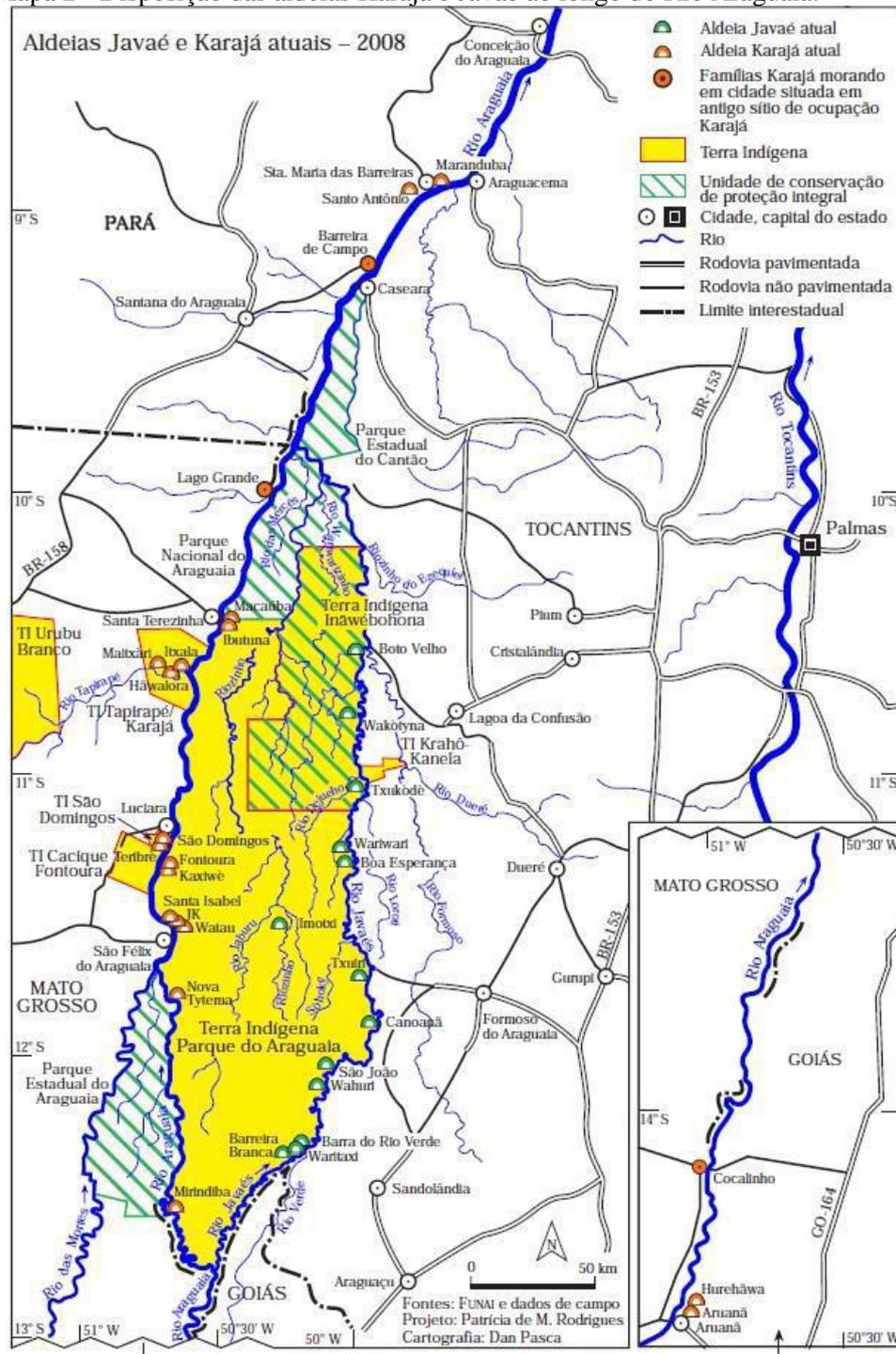
nacional aos Iny, resultando na valorização comercial das ritxoko/ritxoo e no empoderamento das artesãs em suas aldeias.

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



Fonte: RODRIGUES, 2008, p. 40.

Mapa 2 - Disposição das aldeias Karajá e Javaé ao longo do Rio Araguaia.<sup>34</sup>



Fonte: RODRIGUES, 2008, p. 41.

<sup>34</sup> A disposição das aldeias Iny ao longo do Rio Araguaia está em um processo contínuo e dinâmico de alterações. A fundação de novas aldeias acontece com frequência, e está motivada, dentre outras coisas, por cisões de unidades políticas dentro de aldeias maiores (TORAL, 1992). O mapa elaborado por Patrícia Rodrigues (2008) é o mais atualizado de que tenho conhecimento. No entanto, faço a ressalva do surgimento de duas novas aldeias que não estão representadas no mapa. De acordo com meus registros etnográficos elas foram fundadas do ano de 2018 e 2020 respectivamente, são elas: Aldeia Kuriala e Aldeia Kutaria, ambas ficam à montante da Aldeia Santa Isabel.

As etnografias realizadas entre os Iny se debruçaram sobre os grandes tópicos da Antropologia em sua busca por categorizar o outro, elas foram produzidas sistematicamente desde pelo menos o final do século XIX, com um aumento de produções da metade do século XX em diante. Os motivos e interesses desses trabalhos são diversos: expedições motivadas pela sanha colecionista do culturalismo, que via nos artefatos do grupo o perigo da extinção (EHRENREICH, 1988; KRAUSE, 1909); e etnografias que dialogaram com o pensamento Iny usando a chave dos ritos (LIMA FILHO, 1990), da organização social e cosmologia (TORAL, 1992; RODRIGUES, 2008; DONAHUE, 1982), das materialidades (SIMÕES, 1992; TAVEIRA, 2012; ANDRADE, 2016) e da arte (FÉNELON, 1968; CHANG WHAN, 2010). Trata-se de pesquisas realizadas em diferentes momentos da ciência antropológica, com pontos de interesse diversos e com práticas de pesquisa que se transformaram ao longo dos anos. Neste capítulo, proponho uma revisão da literatura Iny, focando nos enfeites masculinos e nos pássaros da Ilha do Bananal, que são os temas de meu interesse.

Durante os séculos XIX e XX o território das aldeias Iny foi alvo de diversas expedições realizadas por instituições científicas, promovidas principalmente pelos grandes museus de história natural nacionais e internacionais. A crença na teoria da aculturação - segundo a qual os grupos indígenas estariam fadados a extinção pelo contato com sociedades ditas “mais complexas”, por meio da perspectiva da inevitabilidade da “perda” cultural – leva a processos de colecionamento que tomam a materialidade dos objetos como registros históricos de tempos passados, justificando a formação de grandes coleções (ANDRADE, 2018). Estas iniciativas resultaram em inúmeras publicações que se dedicaram a análise da “cultura material” Iny.

Destaco neste subcapítulo dois trabalhos que focam suas análises na cultura material, e dedicam especial atenção aos adornos plumários, são eles: “Contribuições para a etnologia do Brasil” de Paul Ehrenreich, publicado originalmente em alemão no ano de 1891 e traduzido para o português em 1948; e “Nos sertões do Brasil” de Fritz Krause publicado em Leipzig no ano de 1911 e traduzido para o português entre os anos de 1940 e 1944.

Paul Ehrenreich chegou ao Brasil no ano de 1887 acompanhando a segunda expedição ao Xingu de seu conterrâneo Karl von den Steinen<sup>35</sup>. Entre os meses de agosto e novembro de 1888, Ehrenreich, em nome do Ethnologischen Museum, de Berlim, realizou expedição descendo o Rio Araguaia desde a cidade de Leopoldina<sup>36</sup> (GO) até Belém (PA). Foi durante

---

<sup>35</sup> Karl von den Steinen foi um etnólogo alemão que realizou expedições na região do Xingu. A primeira expedição realizada por ele nesta região foi no ano de 1884.

<sup>36</sup> Atualmente Aruanã (GO).

este trabalho que Ehrenreich reuniu uma coleção de objetos Iny acervada no Museu Etnológico de Berlim.

A expedição comandada por Paul Ehrenreich realizou curtas etapas de campo em várias aldeias e assentamentos Iny. Foram estadias em que a negociação por cultura material determinava o tempo de acampamento para prosseguir viagem. Rafael Andrade (2018) analisou as práticas de colecionamento relacionadas às correntes teóricas do campo antropológico tendo como objeto de análise os trabalhos de três antropólogos que realizaram expedições em aldeias Iny: Paul Ehrenreich, Fritz Krause e William Lipkind<sup>37</sup>. Ele ressalta o caráter positivista do colecionamento pela perspectiva dos naturalistas alemães:

Tanto no caso de Ehrenreich quanto no de Krause, os paradigmas que amparavam as práticas de colecionamento estavam coerentes com a proposta das missões científicas que representavam. A cultura material era central nos “manuais” metodológicos dos naturalistas alemães. Krause, por exemplo, dedica 81 páginas de sua análise científica para versar sobre os adornos, armas, brinquedos de criança e outros objetos, enquanto destina em torno de 12 páginas para tratar de relações sociais. Colecionar, para esse tipo de análise, era fundamental, tanto da perspectiva analítica quanto dos projetos museográficos dos museus alemães. [...] Ávidos por “provas concretas”, os objetos eram – para os naturalistas – dados cruciais para a produção do conhecimento (ANDRADE, 2018, p. 58).

A discussão sobre a produção material dos Iny é então a parte mais importante do trabalho de Ehrenreich. Os outros trechos de sua publicação se dedicam a uma revisão de literatura etnológica sobre este povo e algumas notas divididas em subcapítulos que traçam pequenas análises de diversos aspectos da vida e cultura. Ao longo de seu texto, que muitas das vezes se confunde com um diário de viagem, ele aborda temas como: “Língua”, “Preparação de alimentos”, “Lavoura”, “Aspectos externos, vestuário e adornos”, “Aldeias, casas e animais domésticos”, “Vida social, direito e costumes”, “Jogos e danças”, “Funerais e enterro”, “Animismo<sup>38</sup> e dança de máscaras”, “Moléstias e médicos feiticeiros” e “Lendas e folclore”.

---

<sup>37</sup> William Lipkind foi um antropólogo estadunidense que morou entre os Iny durante os anos de 1938 e 1939. Ao longo desta expedição ele coletou mais de 500 objetos que estavam acervados no Museu Nacional (UFRJ) até o dia 2 de setembro de 2018, data em que o palácio que abrigava o museu foi acometido por um incêndio de grandes proporções. A coleção formada por William Lipkind foi objeto de diversos estudos recentes (Ewbank; Gripp, 2016; Andrade, 2016; Lima Filho, 2017; Morais, 2018; Yabagata, 2019). A coleção formada por William Lipkind passou por um processo de digitalização e está disponível no site: [acervo.museu.ufg.br/projetos/projetothsaurus/](http://acervo.museu.ufg.br/projetos/projetothsaurus/).

<sup>38</sup> Paul Ehrenreich foi coetâneo do antropólogo britânico Edward Tylor, um dos principais nomes da escola evolucionista na Antropologia. Ele corrobora com a perspectiva da época quando afirma que “Embora tenhamos poucos informes sobre as representações religiosas dos Karajá, já se pode verificar, no entanto, que a concepção animista do mundo, como a forma mais rudimentar da vida religiosa, se manifesta nesses índios de maneira idêntica à que se registrou em outras tribos sul-americanas melhor estudadas” (EHRENREICH, 1945, p. 70).

No capítulo em que se dedica a comentários sobre animais domésticos Ehrenreich ressalta a importância dos pássaros para os Iny. As aves representam o grupo de animais mais abundante nas aldeias por qual passou. A maioria dos pássaros mencionados por ele ainda tem suas penas costumeiramente usadas na confecção dos artefatos plumários do grupo, é o caso das penas da garça branca<sup>39</sup> (whaurà, em inÿribè), do jaburu<sup>40</sup> (warori) e das charmosas penas cor de rosa do colhereiro<sup>41</sup> (wararè). Ele também relata a presença de diversas espécies de papagaios e de duas espécies de araras: a arara azul<sup>42</sup> (ararahakÿ) que segundo Ehrenreich “é encontrada em todas as aldeias” (1945, p. 37), e a arara canindé<sup>43</sup> (bisa).

Ainda sobre os pássaros Ehrenreich complementa: “Muitas dessas aves são ainda embelezadas artificialmente. As de plumagem branca ostentam pintura vermelha, outras têm pequenas borlas de penas atadas nas asas.” (1945, p. 37). Se tratando de aves criadas domesticamente é interessante pensar que estes animais também tinham seus corpos adornados. Ehrenreich também é um dos primeiros a apontar entre os Iny o uso da tapiragem, embora não tenha conseguido reunir informações precisas sobre o tema.

A coleção formada por Ehrenreich é diversa e tem sido estudada por pesquisadores/as com distintos focos de análise. Dentre a diversa produção material Iny, Ehrenreich ficou especialmente fascinado pelos adornos plumários. A variedade de artefatos e o colorido das penas seduziram o naturalista alemão, como é possível ver no seguinte trecho:

Ao tratar dos enfeites, cumpre falar primeiro pormenorizadamente dos adornos de plumas, de que existe uma variedade muito grande. [...] A alegria das cores que no homem civilizado, como é notório, se vai perdendo cada vez mais, leva esses filhos da natureza a utilizarem a plumagem vivamente colorida das aves de sua terra para a confecção de uma tal variedade de adereços multicores que poucas tribos sul-americanas poderão concorrer com eles no tocante a riqueza das formas e ao gosto das combinações (1945, p. 52).

As análises de Ehrenreich, entretanto, se concentram única e exclusivamente nas descrições morfológicas destes adornos. Não existem notas sobre as práticas de uso e nenhuma informação etnográfica sobre as relações sociais estabelecidas em torno destes artefatos. Afinal, como mencionado anteriormente, a materialidade, por si só, era para os naturalistas alemães o registro para a produção de conhecimento.

Fritz Krause, por sua vez, realizou expedição ao longo do Rio Araguaia entre os meses de junho e novembro de 1908, em nome do Museum für Völkerkunde de Leipzig. O naturalista

---

<sup>39</sup> *Ardea alba*

<sup>40</sup> *Jabiru mycteria*

<sup>41</sup> *Platalea ajaja*

<sup>42</sup> *Anodorhynchus hyacinthinus*

<sup>43</sup> *Ara ararauna*

alemão desceu o Rio Araguaia a partir da cidade de Leopoldina (GO), tendo chegado até a altura da cidade de Conceição do Araguaia (PA). Ele navegou também pelo Rio Javaés, braço oriental do Rio Araguaia, e pelo Rio Tapirapé. Ao longo da expedição Krause visitou aldeias Karajá, Javaé, Tapirapé e Kayapó, colecionando cerca de 1.100 objetos etnográficos que foram incorporados ao acervo do Museum für Völkerkunde.

O trabalho de Fritz Krause traz um minucioso relatório de viagem, em formato de diário, em que ele detalha as negociações por cultura material, os nomes de caciques e o dia a dia nas aldeias. Especialmente interessantes são suas descrições sobre a presença maciça de aves domesticadas nas aldeias por onde passa. Como apontado também por Ehrenreich, Krause evidencia a abundância de araras e papagaios

Mais numerosos são os representantes do mundo das aves. Das araras prefere-se a vermelha, enquanto a de cor azul jacintina e a azul e amarela se viam muito raramente. Pousavam, de ordinário, nos telhados das casas. Com maior frequência observam-se pequenos papagaios verdes, cujas donas, de ordinário meninas de pouca idade, os carregavam empoleirados sobre a cabeça, ou as pousavam sobre a mão, para dar-lhes de beber de pequenas conchas. (...) vi também uma ema nova, uma pequena ave aquática e um pequeno mutum manso, com as pernas enfeitadas com pequenas faixas de panturrilhas de cor vermelha (KRAUSE, 1940, p. 293).

Em contraposição às observações de Ehrenreich, a arara mais vista nas aldeias Iny por Krause foi a arara vermelha<sup>44</sup> (hadedura). Contudo, seus relatos convergem em evidenciar a abundante presença de araras na região. Krause aponta, inclusive, a forma como esses animais são caçados, embora, a prática mais comum seja seu rapto enquanto filhotes nos ninhos. Segundo ele, na caça são usadas flechas com pontas grossas feitas de cera de abelha, que tem como objetivo apenas tontear o pássaro, não correndo o risco de manchar suas penas com sangue. Quando o animal é caçado em idade avançada, suas penas são cortadas para que não fuja, outra opção é mantê-lo sempre amarrado (KRAUSE, 1940).

Krause (1940), assim como seu compatriota Ehrenreich, também faz detalhadas descrições morfológicas dos artefatos colecionados. Porém, suas descrições alcançam outros níveis de análise, adentrando, mesmo que de forma breve, em aspectos sociais do uso dos objetos. Nesse sentido, suas descrições sobre os tipos de brincos e seus usos nos diversos ciclos de vida alcança ressonância em trabalhos mais recentes como a tese de Heloisa Fénelon (1968). Krause aponta que os brincos confeccionados com plumas de cores mais vibrantes, como vermelho e amarelo, são usados por crianças e jovens, enquanto os adultos se envergonham por

---

<sup>44</sup> *Ara Macao*.

usar brincos coloridos, preferindo brincos mais discretos, sem o adorno de penas. Heloisa Fénelon faz apontamentos semelhantes ao argumentar sobre o uso de enfeites e grafismos, que seriam preferencialmente usados pelos jovens e solteiros, sofrendo os adultos sanção em caso de se enfeitarem. Essas preferências se refletem também na produção das ritxoko/ritxoo, tendo em vista que “a juventude é o ideal de beleza e vida feliz, e assim, constitui o tema preferencial da artista Karajá” (FÉNELON, 1968, p. 105).

Dante Teixeira (1983) realizou trabalho de campo entre os Iny em 1980 e dedicou suas análises aos pingentes plumários que adornam as máscaras Ijasò. Em seus estudos elaborou uma distinção entre dois grupos principais de aves que fornecem penas para os artefatos plumários do grupo: os xerimbabos e as aves aquáticas. Chamo atenção para esta distinção no sentido de evidenciar a especial relação dos Iny com os pássaros da Família *Psittacidae*, araras e papagaios, que na divisão proposta por Teixeira se encontram na categoria de *xerimbabos*. Segundo Teixeira, os *xerimbabos* seriam os pássaros que, criados domesticamente, possuem uma relação afetiva com membros do grupo, uma relação não predatória.

Os relatos de Ehrenreich e Krause acerca da abundância de araras ao longo do Rio Araguaia entra em dissonância com relatos recentes de interlocutores Iny que ponderam a dificuldade de encontrar esses pássaros na região da aldeia Hawalò, também conhecida como Santa Isabel do Morro, localizada pouco abaixo do encontro do Rio das Mortes com o Rio Araguaia na Ilha do Bananal. A arara azul hoje está classificada como “vulnerável”<sup>45</sup> na Lista Vermelha da IUCN<sup>46</sup>. As cobiçadas penas da arara vermelha<sup>47</sup> também são item raro e atualmente são conseguidas através de escambos com outras aldeias originárias principalmente da região da foz do Rio Tapirapé (YABAGATA, 2019). A escassez de araras, relatada atualmente, vem sendo registrada pelo menos desde o início da década de 1980, como aponta Heloisa Fénelon Costa (1983) ao refletir sobre o que ela chama de “processo de empobrecimento”<sup>48</sup> dos artefatos plumários Iny. Esse processo se manifestaria, segundo Fénelon (1983), a partir de duas frentes: o desaparecimento de alguns itens plumários e a diminuição das variedades de penas dos objetos.

---

<sup>45</sup> Considerada como sofrendo risco elevado de extinção da natureza. Disponível em: <https://www.iucnredlist.org/species/22685516/93077457>.

<sup>46</sup> A Lista Vermelha da União Internacional para a Conservação da Natureza e dos Recursos Naturais das espécies ameaçadas. Consiste no inventário mais detalhado sobre o estado de conservação mundial de várias espécies de plantas, animais, fungos e protistas.

<sup>47</sup> De agora em diante sempre que me referir a arara vermelha estarei considerando tanto a espécie *Ara macao* quanto a espécie *Ara chloropterus*. Explicarei melhor essa opção no segundo capítulo.

<sup>48</sup> Fénelon Costa chega a essa conclusão após análise de coleções plumárias formadas até meados do século XX e através dos registros deixados por Paul Ehrenreich e Fritz Krause (FÉNELON, 1983).

Em meus registros etnográficos, em situações diversas, escuto lamentações sobre como as araras têm desaparecido da região da aldeia Hawalò. Para conseguir uma arara, hoje, é necessário pagar um alto valor à caçadores Iny que moram em aldeias à jusante. Ter uma arara, hoje, em Hawalò, é motivo de prestígio. Porém, mesmo que a escassez de araras, segundo interlocutores, seja algo mais recente, os escambos e vendas de aves são práticas antigas ao longo do Rio Araguaia. Krause, ao sair de uma pequena aldeia, que segundo suas descrições se situava poucos quilômetros a montante de Hawalò, relata o pedido de um cacique: “O cacique quer para si um machado e uma faca, pedindo ainda, que eu lhe traga uma arara vermelha dos Tapirapé” (KRAUSE, 1940, p. 215). Em outro momento também afirma: “Com certeza faz-se comércio com aves; pois várias vezes observei índios em viagem, levando pequenas aves, presas em cuias, a fim de vende-las em outros lugares” (KRAUSE, 1942, p. 293).

Estes escambos acontecem com regularidade e são fundamentais para manter a produção de adornos plumários ativa em uma grande aldeia como Hawalò. Voltarei no assunto adiante, já que me parece tópico fundamental para pensar a confecção destes adornos. Porém, por hora, chamo a atenção para a grande rede de circulação de coisas, animais e entidades que se tornou o Rio Araguaia ao longo dos anos (Figura 8). O rio é o principal espaço norteador da alteridade para os Iny, seja no contato com os tori<sup>49</sup> ou com os ixÿju<sup>50</sup>. É possível citar, por exemplo, o caso dos ijè, tembetá de quartzo, usados pelos antigos como adorno labial masculino, e que foram incorporados pelos Iny a partir de trocas com os Tapirapé (LIMA FILHO; PEREIRA, 2021).

Segundo Eduardo Nunes (2016), o dexi e o woudexi são adornos que também foram adquiridos através do contato com os Tapirapé. Estes adornos são usados em conjunto: o dexi pode ser descrito como um bracelete de algodão usado na altura do pulso, de suas extremidades pendem franjas de fios de algodão, o woudexi, ambos são pintados de vermelho. O enfeite, inclusive leva o nome dos Tapirapé, Wou<sup>51</sup>, podendo ser traduzido como “dexi dos Tapirapé”. Outro exemplo são algumas máscaras de Ijasò, entidades da cosmologia Iny, que foram incorporadas pelos Kayapó e ressignificadas para fazer parte de seus rituais, como no caso do ritual Xikrin Bô toro (TSELOUIKO, 2019). Estes são alguns exemplos de coisas e entidades que circulam nessa complexa rede, e mapear esses caminhos e atravessamentos é parte

---

<sup>49</sup> O termo tori é usado para se referir aos não indígenas.

<sup>50</sup> O termo ixÿju é o termo usado para se referir a todos os povos não Iny, principalmente outros povos indígenas.

<sup>51</sup> Wou é o termo usado em iny rybè para se referir aos Tapirapé. O termo pode ser usado também para se referir a guerra. O passado belicoso entre os dois grupos é provavelmente o motivo (NUNES, 2016, p. 49).

importante de um trabalho que se proponha a refletir sobre a relação entre humanos e não humanos no Rio Araguaia.

Figura 8 – Canoas Iny no Rio Araguaia.



Fonte: Foto de Lucas Veloso Yabagata (2020).

### 1.3. Apresentando os enfeites plumários Iny

Entre os povos indígenas do Brasil comumente os saberes relacionados a plumária se processam após os rituais de iniciação, que marcam a passagem da infância para a fase adulta. Disso resulta que a confecção das plumárias é uma atividade predominantemente masculina, sendo os homens adultos responsáveis pela confecção dos enfeites<sup>52</sup> de seus pares e de si próprio. Essa lógica opera também entre os Iny, porém, cabe a ressalva de que ela só se aplica para os cocares masculinos. As mulheres Iny também participam da confecção de outros enfeites plumários, como é o caso dos brincos de dente de capivara e penas, kuedju, dos braceletes de penas, dexiraru, e da toca emplumada, lori lori.

Wenona Karajá<sup>53</sup>, 50 anos, é um reconhecido artesão plumista morador de Hawalò. Wenona aprendeu a fazer os enfeites depois que se casou, por meio da convivência com seu

<sup>52</sup> De agora em diante passarei a me referir aos adornos plumários unicamente como “enfeites plumários”. Essa é a forma como os Iny costumeiramente se referem aos seus cocares e outros artefatos de penas.

<sup>53</sup> Foram realizadas duas reuniões virtuais via plataforma Google Meet com as participações de Manuel Lima Filho, Wenona Karajá e eu. As reflexões apresentadas neste trabalho são fruto deste encontro etnográfico mediado pela tecnologia. As reuniões foram realizadas nos dias 10 e 19 de abril de 2021.

sogro, Mahuri Nawi, que também lhe introduziu aos outros saberes relacionados ao universo masculino. Wenona produziu ao longo de vários anos os enfeites plumários usados por suas quatro filhas, seus três netos e duas netas, além de seus enfeites de uso pessoal. Considerando os saberes que lhe foram transmitidos por seu sogro e os anos de experiência como artesão plumista, Wenona tem preferência por confeccionar quatro tipos específicos de enfeites plumários de cabeça, são eles: lori lori, rurina, latenira e raheto. Cada um destes objetos é atravessado por camadas de significação e marcam, principalmente, a liminaridade entre os ciclos de vida masculinos, portanto, são portadores de uma agência transformadora nos rituais Iny, principalmente no ritual de iniciação masculina, Hetohoky.

Kurania Karajá, 60 anos, nasceu na aldeia Fontoura, 30 quilômetros à jusante de Hawalò. Ele cresceu em Fontoura, como neto de uma importante liderança. Seguiu os passos do avô. Foi cacique da aldeia Fontoura por 13 anos. Porém, após o falecimento de dois filhos na aldeia, resolveu, junto a sua esposa, Kuriheru Karajá, que se mudariam para a aldeia Hawalò, onde possui alguns parentes. Kurania é apontado por muitos Iny como o melhor artesão plumista da aldeia, e recebe frequentemente encomendas de latenira, o enfeite que mais gosta de fabricar<sup>54</sup>.

Durante cinco dias, em dezembro de 2021, realizamos com Kurania uma oficina etnográfica sobre o latenira. Utilizando uma das bases trançadas que tinha fabricado previamente, Kurania realizou todos os processos técnicos da confecção de um latenira deste ponto em diante. Na oportunidade, contamos também com a participação de um jovem pesquisador Iny, Idjaruma Karajá, que participou de todos os processos envolvidos na oficina: desde a elaboração das perguntas que guiaram a narrativa de Kurania, a logística para a busca dos materiais necessários, e a gravação em vídeo<sup>55</sup> (Figura 9). A participação de Idjaruma foi fundamental e adicionou outras camadas de significação a oficina. Idjaruma afirma que são poucos que sabem fazer latenira em Hawalò, e que se trata de um saber que corre o risco de ser esquecido<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Na ocasião de nossa oficina etnográfica, Kurania guardava em sua casa a base trançada de cinco latenira. Todas encomendadas por moradores de Hawalò e aldeias vizinhas.

<sup>55</sup> Um dos objetivos da oficina foi a produção do documentário mencionada na introdução deste capítulo.

<sup>56</sup> Idjaruma, inclusive, manifestou interesse em realizar uma oficina com os jovens para ensinar o passo a passo da confecção do latenira. É algo que temos pensado para projetos futuros.

Figura 9 – Oficina com Kurania Karajá.



Fonte: Foto de Rafael Andrade (2021)

Kurania, em suas reflexões acerca da importância do *latenira* e sua relação com uma ave tão prestigiada, como a *arara vermelha*<sup>57</sup>, também destaca os usos dos enfeites de plumas seguindo a divisão das classes de idade masculinas

Enfim, também tem a ver com *arara* porque *latenira* é uma coisa sagrada que a gente tem pra usar, né?! 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. Ai já muda pra outra fase e já usa outro enfeite, como *urina* que é um cocar do rapaz novo. 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*. 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)

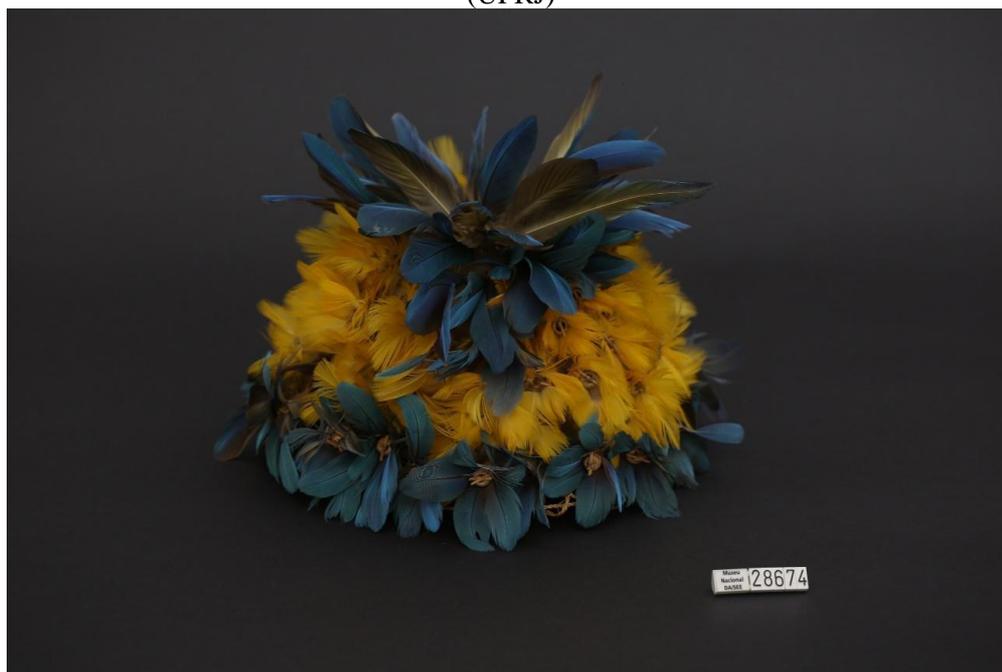
As narrativas de Wenona e Kurania apontam para a centralidade dos enfeites plumários masculinos enquanto demarcadores dos ciclos de vida dos homens Iny. A divisão se torna evidente durante o ritual do *Hetohoky*, onde os enfeites plumários são usados estritamente pela classe de idade de seus portadores. Os ciclos de vida masculinos envolvem as seguintes fases: 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 *bodù*, jovens já iniciados,

<sup>57</sup> O *latenira* é um enfeite adornado sempre com penas de *arara vermelha*.

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.

O lori lori (Figura 10) é classificado na literatura museológica como coifa, consiste em uma “cobertura flexível para a cabeça, em forma de touca, geralmente de tecido reticular e revestida de penas” (RIBEIRO, 1987, p. 202). O lori lori é usado predominantemente pelas crianças da aldeia. Segundo Wenona, as penas marcam as distinções entre os gêneros, sendo que os lori lori feitos com plumas de arara vermelha são de uso restrito das meninas. Os meninos geralmente usam as toucas com plumas azuis e amarelas de arara canindé. Sobre o *lori lori*, Krause escreveu: “O enfeite comum da cabeça é representado pelas toucas emplumadas, usados por crianças de um e outro sexo; em geral, os meninos andam o dia todo com este adereço” (KRAUSE, 1940, p. 201).

Figura 10 - Exemplar de lori lori: objeto 28.674 da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (UFRJ)



Fonte: Fotografia de João Maurício Bragança Garcia Lopes (2017)

O latenira (figura 11) foi classificado como um capacete por Berta Ribeiro (1987), este tipo de objeto é caracterizado por ser uma “armação rija para a cabeça, de palha trançada, fechada no bordo superior e confeccionada com penas” (p. 202). Wenona, na ocasião de nossas reuniões, estava confeccionando um latenira para uso de seu neto, porém, não conseguiu avançar devido à escassez de penas, finalizando apenas a base trançada. Com Kurania pudemos acompanhar todas as etapas de sua confecção, exceto a fabricação da base trançada, que já estava pronta no início de nossa oficina.

Figura 11- Latenira confeccionado por Kurania Karajá



Fonte: Acervo online do Museu Antropológico da UFG. Fotografado por Lucas Veloso Yabagata (2023)

O latenira é usado pelos jyrè, jovens em processo de iniciação no mundo masculino pela festa do Hetohokỹ. Leandro Lariwana Karajá (2016), ao argumentar sobre os ciclos de vida masculinos Iny, assim define os jyrè

Em torno de 11/12 anos, se for menino, o pai pede ao chefe cultural para realizar o ritual de Hetohokỹ, que dura quase um ano para terminar. No final a criança é levada para dentro do Hetohokỹ, para receber outro tipo de educação, a do mundo espiritual. Neste período, os meninos deixam de ser crianças e se tornam jyrè. Este se torna o correio dos homens. Tudo que os homens pedirem ao menino ele fará sem reclamar. Assim mostra que ele respeita as pessoas e que é capaz de realizar o trabalho solicitado. Quando se torna jyrè, o menino é pintado com a tinta preta, indicando o novo nascimento, o nascimento social, e a cabeça dele é raspada (p. 100).

O cabelo do jyrè é cortado “indicando que ele está na fase de mudança de categoria de acordo com a educação cultural Iny (...) inicia pra ele uma nova formação cultural” (WAHUA, 2016, p. 109). O processo de iniciação é longo e será contínuo dali em diante. Quando os cabelos tornam a crescer, inicia-se um novo ciclo de vida, considerado um ciclo intermediário, o bodu. Neste ciclo, os jovens já em processo de iniciação também têm um enfeite plumário específico, o rurina. A classificação museológica do rurina (Figura 12) é a de 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 12 – Rurina coletado por Paul Ehrenreich em 1888.



Fonte: Objeto registrado como “VB 3702”, parte do acervo do Ethnologischen Museum, de Berlim. Fotografia de Rafael Andrade (2022).

O imponente raheto (Figura 13) é denominado pelo trabalho museológico como leque para o occipício, sendo descrito como “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). O raheto é considerado um dos mais belos e imponentes adornos plumários Iny devido ao seu tamanho. É usado pelos weryrybò, o último ciclo de vida em processo de iniciação no Hetohoky, a partir deste ciclo de vida os jovens já estão prontos para se casar e iniciar suas famílias. São também chamados de rahetodu mahãdu - os que usam raheto. Espera-se que nessa idade o jovem já saiba a maioria dos saberes relacionados ao universo masculino, transmitidos a eles pelos homens da aldeia e pelos Ijasò. O raheto simboliza essa aurora dos saberes masculinos.

Figura 13 – Dois jovens weryrybo e seus raheto durante o Hetohoky de 2020.



Fonte: Fotografia de Idjaruma Karajá (2020)

Por fim, o odi (figura 14) é o cocar usado pelos homens casados Iny. É descrito por Ribeiro (1988) como um diadema horizontal, ou seja, “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). Sua composição permite uma combinação variada de cores, porém, é comum que penas da cauda da arara canindé e da arara vermelha sejam colocadas ao centro.

Figura 14 - Lukukui Karajá portando um odi.



Fonte: Foto de Lucas Veloso Yabagata (2018).

Os processos de aprendizado de Kurania e Wenona foram semelhantes. Ambos afirmam que não receberam orientações diretas de “como amarrar”, “como costurar”, “como trançar”. Na verdade, aprenderam por meio da observação. No caso de Wenona, com seu sogro, após se casar. No caso de Kurania, com seu pai, ainda jovem. O processo de aprendizado, entre os Iny, envolve a prática e a mistura de saberes diversos. O conhecimento é transmitido no convívio familiar, e como afirma Maria do Socorro Pimentel (2017), falando especificamente sobre o ato de aprender a confeccionar um artesanato, é uma experiência que envolve uma multicoletividade de saberes. Pimentel da Silva e Mônica Pechincha (2018) complementam

Diferentemente do saber ocidental, que separa oralidade e escrita, entre os Iny, a oralidade sempre está junto do saber artesanal, do saber espiritual, do saber ecológico, por exemplo. Isto porque o saber indígena não é só oral, ou não é apenas ensinado oralmente, pois existem outras formas e práticas entrelaçadas: artesanal, corporal, estética etc. Toda a geopolítica Inybdèdykynana (sabedoria Iny) é a do saber fazer, é a do praticar o saber: dançar, cantar, “artesanar” (p. 363)

Pensando nos enfeites plumários, eles envolvem saberes sobre os ciclos de vida, sobre a avifauna local, saberes ecológicos como na retirada da fibra de babaçu do laténira, saberes relacionados ao universo dos segredos masculinos para o uso no Hetohoky, saberes estéticos para a composição das penas, dentre vários outros que se entrelaçam em sua produção. Kurania e Wenona conhecem e transmitem conhecimento por meio do “artesanar”. No próximo capítulo

exploro a multicoletividade de saberes dos enfeites plumários com enfoque no latenira. Artefato que, como apontou Kurania, “é sagrado para os Iny”, usado pelos jyrè, primeiro ciclo de vida do universo masculino. Além disso, o latenira é composto majoritariamente por penas de arara vermelha, ave que parece ter um lugar especial na ontologia Iny.

## 2. MULTICOLETIVIDADE DE SABERES

### 2.1. O “artesano” de Kurania Karajá

Como mencionado anteriormente, tive a oportunidade de acompanhar os processos de finalização da confecção de um *latenira*, feito por Kurania. Entre os dias 6 e 9 de dezembro de 2021, Kurania fez os processos de acabamento do artefato, que envolvem principalmente a cobertura da superfície de palha trançada por penas, plumas e fios de algodão. Sentado em uma grande esteira de fibra vegetal, com as pernas dobradas, Kurania pacientemente trabalhou para finalizar o objeto. É sobre as esteiras que a vida Iny acontece, desde ações cotidianas até a festividade dos rituais. É sobre as esteiras que os artesãos e artesãs elaboram suas criações. É sobre elas também que a refeição é compartilhada, que as conversas são travadas dentro ou fora das casas. Nelas as crianças brincam e ouvem histórias antigas contadas pelos mais velhos. Elas também se fazem presentes nos vários ciclos de vida Iny, desde a gestação, no nascimento, na primeira alimentação sólida das crianças, nos rituais de iniciação masculina e feminina, no casamento e nos ritos funerários (MORAIS, 2018).

Ao longo destes quatro dias acompanhamos os processos técnicos utilizados por Kurania para o arremate do *latenira*. O fato de estarmos produzindo um documentário etnográfico impôs algumas condições para o desenvolvimento do trabalho de Kurania, o que considero importante destacar no sentido de evidenciar o contexto da produção. Todo o filme foi filmado com luz natural, na área externa da casa de Kurania, há poucos metros do Rio Araguaia. Isso nos obrigou a pensar com cuidado os momentos certos de gravação, já que estávamos em um mês de chuvas na região e o céu estava tomado por nuvens. Sendo assim, as gravações foram feitas em momentos pontuais em que a luz solar conseguia atravessar o céu nublado. Essa condição, julgo eu, foi o que estendeu os processos de confecção ao longo de tantos dias. Considerando o ritmo de trabalho de Kurania e sua não demonstração de cansaço, penso que ele teria terminado no curso de um dia apenas de trabalho contínuo, no máximo dois.

A base trançada foi feita por Kurania nos dias anteriores a nossa chegada na aldeia. Sua palha é feita de fibra de babaçu<sup>58</sup>, *horeni* em iny *rybè*. As palmeiras de babaçu são nativas das áreas de cerrado, e o trabalho de coleta desta matéria prima entre os Iny é de responsabilidade masculina. De acordo com as classificações realizadas por Edna Taveira (1980;2012) a base trançada foi feita segundo os atributos da técnica trançada, gerando motivos ornamentais característicos do trançado diagonal (Figura 15). Lamento por não ter conseguido acompanhar

---

<sup>58</sup> *Attalea speciosa*.

as etapas de sua confecção, pois se trata de um processo complexo, que poucos artesãos conseguem reproduzir atualmente em Hawalò, segundo o que me foi dito por Kurania. Sobre a coleta das fibras vegetais na confecção dos trançados Edna Taveira pontua:

O folíolo, ainda verde, não deve ser utilizado na confecção, pois, nos dias imediatos [a coleta], apresenta-se murcho, o que provoca a frouxidão e bambeza do trançado. [...] As folhas empregadas na confecção das cestas de uso comum, depois de colhidas, são expostas ao sol para secar, adquirindo, assim, maior resistência e rigidez. À noite são recolhidas, evitando-se o sereno. Isso durante o processo de secagem, por dois ou três dias (TAVEIRA, 2012, p. 57)

Figura 15 - Base trançada do latenira.



Fonte: Foto de Manuel Lima Filho (2021).

Com a base trançada pronta, Kurania deu início aos processos seguintes que descrevo a seguir:

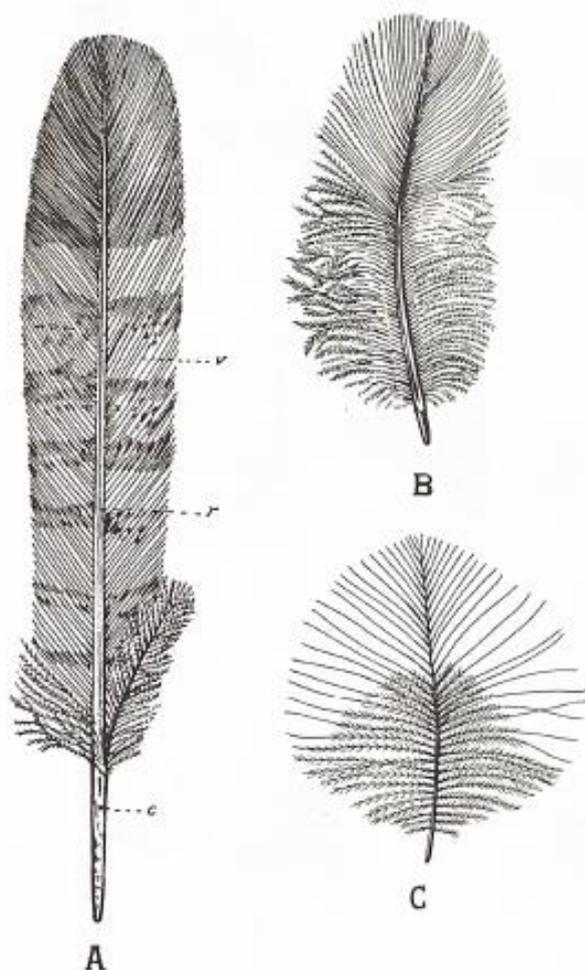
- 1) Primeiramente Kurania limpa o cálamo<sup>59</sup>(Figura 16) de pequenas plumas de arara-vermelha<sup>60</sup>. Ele retira as plumas do saco plástico em que estão acondicionadas e começa a tratá-las uma a uma. É o processo de preparação das plumas que serão anexadas a base

<sup>59</sup> Parte da plumagem que se fixa a pele da ave. Em penas maiores se apresenta em formato tubular e oco, já em pequenas plumas a estrutura do cálamo é menor e mais flexível.

<sup>60</sup> Aõsira pode ser traduzido como “pena” em iny rybè. Para se referir às penas de algum pássaro basta usar o nome do pássaro acrescido por aõsira. Forma-se hadedura aõsira, penas de arara vermelha.

trançada (Figura 17). Esse processo é importante para retirar pequenos vexilos<sup>61</sup> de cor branca que estão presentes na ponta do cálam. Segundo Kurania, essa limpeza facilita a colagem das plumas e visa tornar o objeto monocromático em vermelho. Do contrário, pequenos pontos de cor branca seriam encontrados em sua composição. Esses vexilos brancos, considerados por ele imperfeições das plumas, recebem o nome de durà em iny rybè.

Figura 16 – Tipos de plumagem e suas estruturas.



(A) Pena completa – (c) cálam ou canhão, (r) raque, (v) vexilo; (B) pena de contorno; (C) pluma.

Fonte: Figura adaptada de Ventura (1998).

- 2) Em seguida, um pedaço de cera de abelha<sup>62</sup> é colado na ponta do cálam de cada pluma. A partir de uma grande bolota de cera, Kurania retira pequenos pedaços que modela em formato esférico entre os dedos. Cada um destes pequenos extratos de cera é colado

<sup>61</sup> Vexilo é a parte de contorno da pena, a parte que se estende para os dois lados do raque. O raque, por sua vez, é a continuação do cálam que se prolonga para fora do corpo da ave; o eixo central da pena.

<sup>62</sup> Toborà, cera de abelha, em iny rybè. Trata-se de cera da abelha *Scaptotrigona bipunctata*.

delicadamente na ponta do cálcamo das plumas. Essa cera será usada como substância adesiva para a fixação na base trançada, e recebe a adição de um pouco de saliva<sup>63</sup> e/ou óleo de tucum<sup>64</sup> que também ajudam na aderência (Figura 17 e 18).

Figura 17 - Kurania no processo de preparação das plumas de arara vermelha.



Fonte: Fotografia de Manuel Lima Filho (2021)

---

<sup>63</sup> Tribexi, em iny rybè.

<sup>64</sup> Herytari, óleo de tucum, em iny rybè.

Figura 18 – Preparação das plumas para a colagem.



Fonte: Foto de Manuel Ferreira Lima Filho (2021)

- 3) Em seguida, Kurania efetua a colagem das plumas na base trançada, começando do topo. Para aumentar a aderência Kurania esfregou a bolota de cera em toda a base, deixando-a grudenta. As plumas são coladas uma a uma, alinhadas, preenchendo toda a circunferência do artefato. Essa etapa tende a ser mais rápida, levando em conta que Kurania deixou todas as plumas já preparadas, bastando apenas pegá-las e anexar à base. As plumas são coladas de forma que a cera fique escondida na composição externa do objeto (Figura 19, 20 e 21).

Figura 19 – Início da colagem das plumas no topo da base trançada.



Fonte: Foto de Manuel Lima Filho (2021)

Figura 20 – Colagem das plumas na base trançada.



Fonte: Fotografia de Manuel Lima Filho (2021)

Figura 21 – Kurania finalizando o revestimento do latenira.



Fonte: Foto de Manuel Lima Filho (2021)

- 4) Com a base trançada inteiramente preenchida, Kurania dá início ao acabamento final, visando preencher todas as partes em que a fibra de babaçu está exposta. Para isso, utiliza vários fios de algodão pintados de preto com jenipapo, formando juntos uma espécie de franja. Essas linhas de algodão, esõlyby em iny rybè, são costuradas na base do objeto com o auxílio de uma grande agulha (Figura 22 e 23). A agulha é inserida entre as fibras vegetais, fazendo o enlaçamento pela parte interior do enfeite plumário (Figura 24).

Figura 22 – Franja de linhas de algodão conectada a agulha.



Fonte: Foto de Lucas Veloso Yabagata (2021)

Figura 23 – Detalhe do enlace das franjas de algodão.



Fonte: Foto de Lucas Veloso Yabagata (2021)

Figura 24 - Costura dos fios de algodão na base trançada.



Fonte: Fotografia de Lucas Veloso Yabagata (2021)

- 5) O processo final é destinado ao acabamento do topo do objeto. Três feiras de penas serão anexadas ao topo, uma com penas de arara canindé<sup>65</sup> (Figura 25), outra com pequenas plumas de arara vermelha (Figura 26) e, por fim, outra com as grandes penas da cauda da arara vermelha<sup>66</sup> (Figura 27), todas envolvem a mesma técnica de fixação das penas ao longo de um cordel base (RIBEIRO, 1987, p. 194). Kurania amarra um fio de algodão em sua coxa; Ribeiro (1987) chama este fio de cordel-base. Esse fio de algodão foi amarrado a outro fio por meio de um nó; este, por sua vez, é o cordel-amarrilho. Na ponta do cordel-amarrilho está amarrada uma agulha que será usada como instrumento ao longo do processo. Em seguida, dobra-se o cálamo das penas/plumas em formato de alça, envolvendo o cordel-base. Com o auxílio da agulha, o cordel-amarrilho faz três voltas ao redor do cálamo dobrado, formando um nó. Esse processo é repetido pena por pena, até que esteja formado uma feira de penas no sentido horizontal.

Figura 25 – Técnica de fixação em cordel-base das penas de arara canindé.



Fonte: Fotografia de Manuel Lima Filho (2021)

<sup>65</sup> Bisa aõsira, pena de arara azul, em iny rybè.

<sup>66</sup> Hadedura tù, penas da cauda de arara vermelha, em iny rybè.

Figura 26 – Confeção da fieira de plumas de arara vermelha.



Fonte: Foto de Idjaruma Karajá (2021)

Figura 27 – Kurania prestes a dobrar o cálcamo das penas de arara vermelha sobre o cordel-base



Fonte: Foto de Idjaruma Karajá (2021)

- 6) A próxima etapa consiste na amarração destas fieiras de penas no topo do latenira. Começa-se pela fieira de penas da cauda da arara vermelha, que exige uma etapa adicional. Ela é amarrada ao topo do objeto por meio de um nó (Figura 28). Em seguida, Kurania faz uso de outro cordel, Ribeiro (1987) chama de fio guia, para manter as penas eretas e equidistantes. A agulha penetra por entre os vexilos das penas e envolve o raque, forma-se um nó em cada uma das penas na altura de 5 cm acima do cordel-base (Figura 29). Por fim, este fio guia recebe um nó e é o responsável por manter as penas apontadas para o alto (Figura 30).

Figura 28 – Amarração da feira de penas da cauda da arara vermelha.



Fonte: Foto de Idjaruma Karajá (2021)

Figura 29 – Processo de enlace do raque das penas.



Fonte: Foto de Idjaruma Karajá (2021)

Figura 30 – Arremate final da feira de penas da cauda da arara vermelha.



Fonte: Foto de Idjaruma Karajá (2021)

- 7) Finalmente, Kurania faz a amarração das outras duas feiras de penas, começando com a feira das penas de arara canindé e finalizando com a feira de plumas de arara vermelha. Elas são amarradas ao topo do latenira por um nó<sup>67</sup>. Dessa forma, Kurania declarou que sua obra estava concluída (Figura 31).

Figura 31 – Latenira finalizado em minhas mãos.



<sup>67</sup> Segundo observações de Ribeiro (1987) a prática de superposição de camadas de penas é prática comum na plumária indígena brasileira e reflete uma preocupação do plumista em ocultar os canhões das penas longas ou de seus suportes.

Fonte: Foto de Idjaruma Karajá (2021)

Como apontado no primeiro capítulo, a descrição detalhada dos processos técnicos inerentes a confecção do *latenira* tem o potencial de servir como ponto de partida para outras reflexões. A primeira reflexão que proponho é sobre as formas como o conhecimento é transmitido entre os Iny, dando corpo a um *sistema técnico* particular, como proposto por Mura (2011). Alguns autores apontam a centralidade do núcleo familiar na transmissão dos saberes ancestrais, tal como argumentam Lima Filho e Andrade (2021)

O ato de conhecer ou transmitir conhecimento entre os Iny-Karajá, bem como entre outros povos, não se dá por meio do mesmo processo de produção de conhecimento com base iluminista, que pressupõe o conhecimento como algo acessível a qualquer um que se disponha a obtê-lo, como algo dado no mundo que aguarda ser “desvendado” por aqueles que se engajam em fazê-lo. Conhecer e transmitir conhecimentos e ideias, no caso das famílias iny-karajá, é algo profundamente relacionado com o convívio familiar, se expandindo no máximo à unidade política à qual a família pertence ou a uma noção de família extensa [...] (LIMA FILHO; ANDRADE, 2021, p. 100).

Os artesãos plumistas que tive a oportunidade de conhecer sempre afirmam que aprenderam seu ofício por meio da observação de parentes próximos, e este é o caso também de Kurania, que aprendeu a confeccionar enfeites plumários observando o trabalho de seu pai, Kuriaua Karajá. Aprende-se com o olhar, com o corpo, via a prática e a repetição. Entre os Iny, os saberes não se encontram compartimentados em caixinhas classificatórias, eles se cruzam e se entrelaçam. Assim, observar a confecção de um *latenira* pode articular saberes técnicos, mitológicos, ecológicos, sociais, linguísticos; enfim, uma multicoletividade de saberes como observado por Pimentel da Silva (2017).

Pechincha e Pimentel da Silva (2018) examinam a transmissão de conhecimento sobre a ótica do que chamam de uma “experiência de ancestralidade”, no sentido de que “O sabedor e a sabedora de hoje trazem em sua sabedoria o saber dos ancestrais, avô/avó/tio/tia. É uma rede epistêmica que não se quebra. Os sábios de hoje não são novos autores, mas continuadores” (PECHINCHA; PIMENTEL, 2018, p. 358). Desse modo, é possível estabelecer uma relação inequívoca entre o “saber fazer” e a transmissão deste saber, as autoras concluem “Estes saberes precisam ser praticados, pois o saber vive no fazer. É praticando o saber que se o guarda e que se garante a sua circulação” (PECHINCHA; PIMENTEL, 2018, p. 361).

Não sem motivo, a confecção do adorno por Kurania foi assistida por seus netos e netas, além de outras crianças das casas vizinhas. Elas se fizeram presentes em todos os dias em que acompanhamos o trabalho do plumista. A articulação entre o *artesanar* e outras modalidades de conhecimento também se evidencia nas conversas trocadas em iny rybè entre Kurania e

Idjaruma ao longo dos processos de confecção. Ao final de um dos dias de gravação, Idjaruma pediu que eu lhe enviasse o material gravado ainda no mesmo dia, pois Kurania havia contado uma história antiga sobre os Werè - povo mítico que coabitava a Ilha do Bananal com os Iny em tempos passados - e que é tema de um trabalho de pesquisa de Idjaruma desenvolvido no Núcleo Takinahaky. Considero, então, que ao produzir um enfeite plumário como o latenira, Kurania está reproduzindo sua experiência com o universo epistemológico dos conhecimentos Iny, em uma atitude dialógica que busca que a “experiência de ancestralidade” seja comunicada e transmitida para as futuras gerações. Corroboro, então, com as formulações de Pechincha e Pimentel da Silva (2018), que chamam a atenção para a “arte” como veículo poderoso na transmissão dos saberes

Acreditamos que a arte Iny é um dos principais meios de movimento da sabedoria, ou da experiência da ancestralidade, de tal forma que ações pedagógicas dinamizadas na pesquisa e na produção artística se revelam como prioridade eleitas pelos professores e professoras, de evidente aspecto terapêutico, de vinculação do estético com o ético, da valorização do belo e de expressão da beleza de ser Iny. [...] A arte sempre retoma saberes, expõe outros, coloca muitos saberes em circulação. A epistemologia artesanal é valorosa na manutenção da sabedoria Iny, na conexão com as experiências ancestrais (PECHINCHA; PIMENTEL, 2018, p. 363).

Outro ponto suscitado pela confecção do latenira refere-se à seleção das matérias-primas e sua relação com o que Mura (2011) denomina como contexto sócio-ecológico-territorial. No caso dos Iny, a Ilha do Bananal, margeada pelos braços do berohokỹ. É do cerrado, da relação com a avifauna local e, atualmente, do "mercado dos tori" que são obtidas as matérias-primas para a confecção do latenira. As matérias primas utilizadas por Kurania foram: fibras de babaçu, penas e plumas de arara vermelha, penas de arara canindé, cera de abelha e linhas de algodão. A confecção de um enfeite plumário, como dito anteriormente, se inicia bem antes da fabricação propriamente dita. A busca por matéria-prima faz girar uma extensa rede de relações na aldeia, e em alguns casos ativa redes entre aldeias.

A coleta das fibras de babaçu é uma tarefa masculina, e como pontuado por Edna Taveira (2012), embora existam palmeiras próximas à aldeia os homens preferem buscar os babaçais mais distantes da aldeia. A coleta da cera de abelha é uma atividade que é dividida entre homens e mulheres. É comum que haja uma troca entre esses materiais dentro da aldeia, sendo que nem sempre o responsável pela coleta será o responsável pela manufatura daquela matéria-prima, ativando assim uma rede de circulação de matérias-primas que opera segundo a lógica da reciprocidade. As linhas de algodão atualmente têm sido compradas em mercados da cidade de São Félix do Araguaia, tendo a maioria dos Iny abandonado a técnica de manufatura

do algodão por meio dos fusos de madeira. Quando as linhas são compradas na cor branca e o artesão deseja que se tornem pretas, aplica-se um banho de jenipapo para tingi-las. As penas são os itens que configuram maior dificuldade para obtenção e, geralmente, são trocadas ou compradas, assunto que exploro no próximo subcapítulo. Por hora, destaco a dificuldade de encontrar penas de arara vermelha em Hawalò para a confecção do latenira. Idjaruma tentou em duas aldeias vizinhas, a aldeia Wataú e a aldeia JK, mas não teve sucesso. No final, as penas foram compradas em Hawalò, mas foi necessário insistir, pois "até quem tem não quer vender, vale ouro", conforme relatou Idjaruma.

A escassez das penas de arara tem produzido impactos e transformações nos enfeites plumários, como já foi discutido por diversos trabalhos (TEIXEIRA, 1983; FÉNELON, 1980; VENTURA, 1998). As mudanças do contexto socio-ecológico-territorial na região do médio Araguaia e a escassez de araras, antes abundantes, levantam questionamentos sobre os impactos da derrubada de vegetação nativa em territórios vizinhos ao território indígena, principalmente na margem oposta à Hawalò, estado do Mato Grosso. Essas ações têm como objetivo principal a criação de gado e a exploração do solo para grandes monoculturas. Entretanto, não possui dados suficientes para avaliar os motivos da rarefação das aves, ficando a questão para trabalhos futuros. Adiante faço algumas considerações sobre a importância dos psitacídeos, em especial as araras, entre os Iny. Cheguei a ouvir mais de uma vez em campo a frase “Arara pra nós é ouro!”.

## 2.2. “Arara pra nós é ouro!”

Os Iny distinguem os animais da fauna local em três categorias: os animais terrestres, iròdu; os peixes, kàtura/àtura; e as aves, nawáki/nawii (NUNES, 2016). Os Iny estabelecem uma profunda e multifacetada relação com a fauna local, permeando diversas dimensões de sua vida e cultura<sup>68</sup>. Essa relação vai além da mera subsistência, abrangendo aspectos cosmológicos, sociais e econômicos. As histórias, mitos e rituais estão entrelaçados com a fauna, demonstrando uma profunda conexão e reverência por esses animais. Além disso, a fauna desempenha um papel essencial na provisão de alimentos, matéria-prima para a confecção das *coisas* (Ingold, 2012) e na inspiração para suas práticas culturais. A aldeia está repleta de animais que são criados como nohõ, ou xerimbabos, como sugere Dante Teixeira (1983). No entanto, é possível inferir que o quantitativo de animais domesticados já tenha sido maior, pela

---

<sup>68</sup> Estudos recentes apontam que foram identificadas 415 espécies distintas de pássaros na região da Ilha do Bananal (PINHEIRO, 2019).

afirmação de Ehrenreich de que as aldeias se configuravam como “uma espécie de jardim zoológico” (EHRENREICH, 1948, p. 37).

Durante minhas etapas de trabalho de campo pude registrar a presença de quatro espécies de aves criadas como nohõ. Um jaburu-moleque<sup>69</sup> (Figura 32), worehekỹ, que tem suas penas brancas e pretas usadas na confecção do raheto e do rurina. Um casal de biguás<sup>70</sup> (Figura 33), wkà, que repousavam tranquilamente em uma estrutura de madeira vizinha a casa de Kurania. Um papagaio<sup>71</sup>, dorè, criado como nohõ pelo irmão caçula de Idjaruma. E quatro araras canindé, bisa, criadas por três núcleos familiares distintos na aldeia. Lukukui Karajá, na ocasião de nossa oficina etnográfica sobre os enfeites plumários Iny da Coleção William Lipkind, em 2018, criava um casal de araras em sua casa (Figura 34). Em dezembro de 2021 presenciei ao transitar pela aldeia uma arara canindé no teto de uma das casas situada na primeira fileira de habitações paralelas ao rio. Nesta mesma etapa de campo, o irmão caçula de Idjaruma havia recém sido presenteado com outro nohõ. Além do papagaio, agora o jovem Iny fora presenteado por sua avó materna com uma arara canindé (Figura 35). Não realizei um levantamento das aves criadas domesticamente na aldeia. Esses registros são fruto de meus trânsitos entre as casas de meus interlocutores. É possível, e bem provável, que existam mais aves nohõ em Hawalò.

Figura 32 – Worehekỹ na aldeia Hawalò.



Fonte: Foto de Lucas Veloso Yabagata (2021)

<sup>69</sup> *Mycteria Americana*.

<sup>70</sup> *Phalacrocorax brasilianus*.

<sup>71</sup> Infelizmente não consegui identificar exatamente sua espécie.

Figura 33 – Casal de wkà na aldeia Hawalò.



Fonte: Foto de Idjaruma Karajá (2021)

Figura 34 – Bisa criada domesticamente por Lukukui.



Fonte: Foto de Manuel Lima Filho (2018)

Figura 35 – Idjaruma com a bisa de seu irmão caçula.



Fonte: Foto de Lucas Veloso Yabagata (2021)

A obtenção de penas em Hawalò tem sido motivo de descontentamento para vários plumistas, seja pelos altos preços que vem sendo praticados, seja pela escassez quantitativa das penas à disposição. A prática da caça de aves tem sido abandonada na aldeia<sup>72</sup>, o que demanda o comércio com aldeias vizinhas, principalmente com a aldeia de Fontoura. Segundo Kurania, um saco de penas de jaburu custava cinquenta reais em dezembro de 2021. Na mesma época, um saco das penas cor de rosa do colhereiro era vendido por cem reais. Embora, os Iny sejam reconhecidos majoritariamente por suas atividades de pesca, a caça de aves sempre foi fundamental para manter a confecção de seus enfeites plumários.

Teixeira (1983) aponta que a caça das aves aquáticas, ou seja, as aves que possuem suas biológicas diretamente relacionadas a ambientes alagados, como o colhereiro, o jaburu, o jaburu moleque, o biguá, o pato do mato<sup>73</sup> (relanrè), envolvia situações de encontro fortuito, como em expedições de pesca, e em alguns casos era mediada pela celebração de rituais. Segundo ele a

<sup>72</sup> Kurania me relatou que atualmente em Hawalò apenas um Iny se dispõe a realizar excursões periódicas ao cerrado e às margens de lagos no intuito de caçar aves.

<sup>73</sup> *Cairina Moschata*.

caça do colhereiro e do jaburu-moleque envolvia um procedimento particular, pelo fato de que essas espécies se nidificam em grandes colônias, demandando expedições cuidadosamente planejadas, e que se realizadas com sucesso garantiriam a caça de centenas de aves. Funcionava assim, uma vez descoberto um ninhal<sup>74</sup>, o responsável por sua identificação reunia uma grande quantidade de caçadores e seria o responsável por comandar a expedição e os atos rituais inerentes a ela. Reunidos próximo ao ninhal, o responsável ritual e seus parentes mais próximos devem erigir

[...] um braseiro grosseiramente triangular, onde são depositadas oferendas de mel de teiúba (*Meliponidae*), moquéns de camaleão, Iguana iguana, e poraquê, *Electrophorus electricus*, além de um cachimbo aceso. São invocados, então, os entes ‘responsáveis’ pelos colhereiros (entre os quais está o ‘avô do aruanã’) para que venham pegar os presentes e fiquem satisfeitos. O cerimonial prossegue com a passagem do cachimbo fumegante por toda a roda de caçadores, cada qual bafejando e esfregando o cachimbo no próprio corpo, após o que o mesmo retorna a seu lugar no braseiro (TEIXEIRA, 1983, p. 222)

A seguir cânticos são entoados e acontecem danças e lutas rituais. Essas danças e oferendas são dedicadas aos “entes donos dos colhereiros”, e se realizadas com esmero e abundância garantem uma caçada bem sucedida. Em seguida, ocorre o ritual derradeiro antes da caçada, um caçador tido como habilidoso pelo grupo deve entrar no alagado e com apenas um golpe deve abater um colhereiro. Se exitoso, deve trazer a carcaça do animal para o restante dos caçadores, que tocarão com suas armas o cadáver, sinalizando que terão sucesso. Apenas após esses rituais tem início a caçada propriamente dita, “se processa a entrada no ninhal, espalhando-se livremente os indivíduos, isolados ou aos pares, para tentar a sorte. Espingardas 22, velhas chumbeiras, flechas, pedras, tudo é usado na caçada que se inicia” (TEIXEIRA, 1983, p. 223). A expedição acompanhada pelo ornitólogo foi responsável pelo raptó e abatimento de duzentos colhereiros e quarenta cabeças-secas, segundo seus cálculos.

Embora excursões de caça como essa não se processem mais, pelo menos não de forma parecida, trago o relato de Dante Teixeira no sentido de evidenciar como as aves são capazes de mobilizar socialmente e ritualmente os Iny. As mais desejadas entre os artesãos plumistas são as penas das araras. Com a dificuldade de encontrar araras para a caça na região de suas aldeias, os plumistas de Hawalò recorrem aos escambos realizados com outras aldeias Iny à jusante no Rio Araguaia, na região da foz do Rio Tapirapé, onde ficam as aldeias de Hawalora e Itxala. É nesses encontros que obtêm as valiosas penas vermelhas, azuis e amarelas das araras,

---

<sup>74</sup> Uma concentração de ninhos próximos uns aos outros.

e por serem objetos tão desejados, são inevitavelmente vendidas e trocadas por altos valores<sup>75</sup>(YABAGATA; LIMA FILHO, 2021).

Sentados na esteira, Kurania e eu, em um intervalo entre os processos de confecção do latenira, conversávamos sobre as dificuldades de se obter as penas de arara em Hawalò. Ele me contou uma história de quando era criança:

Minha mãe gostava muito de criar araras. O meu pai pegou algumas lá para baixo [sinalizando a jusante do Rio Araguaia], porque é lá que tem, né?! Agora aqui não tem não, nem aqui, nem em Fontoura. Só em Itxala e Macaúba. Aí meu pai trouxe duas araras. Aí minha mãe ficou cuidando das araras. Um dia ela desceu na beira do rio e quis ficar sentada na beira com as araras. Aí um jacaré viu eles, veio e pegou uma das araras. Ele matou e ficou só uma. Aí minha mãe ficou chorando, ficou triste porque a arara morreu. **Arara pra nós é ouro!**

A narrativa de Kurania é clara em evidenciar a importância destas aves na vida Iny. As grandes penas das caudas são geralmente utilizadas no centro de diademas horizontais, em lugares de destaque dos enfeites plumários de cabeça. As plumas e penugens são utilizadas na confecção de mosaicos multicores, pingentes, feiras sobre cordel-base, revestimento de superfícies e cobertura de detalhes. Durante a etapa final do Hetohoky de 2020, na aldeia Hawalò, pude observar uma diferença aparente entre os enfeites plumários dos anfitriões e os enfeites usados pelos homens da aldeia visitante de Itxala. Nos enfeites usados pelos homens de Itxala, principalmente no que se refere ao odi, que possui uma flexibilidade maior na composição das penas variando segundo o gosto estético do plumista e a disponibilidade de penas, as penas de arara vermelha e arara canindé são abundantes, formando em alguns casos adornos monocromáticos em azul ou vermelho. No caso dos enfeites plumários produzidos em Hawalo é possível observar o resultado da escassez e da lamentação dos plumistas em não conseguirem mais fazer “enfeites bonitos”: os diademas horizontais são majoritariamente compostos por uma predominante tonalidade branca ou rosa, das penas de jaburu e colhereiro, quebrada apenas pela sequência de no máximo três penas azuis da cauda da arara-canindé ou vermelhas da cauda da arara-vermelha. Seria necessário um estudo mais aprofundado entre os enfeites produzidos nas diferentes aldeias, mas, a princípio, a diferença aparente nos remete ao contexto socio-ecológico-territorial e sua influência nos sistemas técnicos, mencionados no subcapítulo anterior.

A predileção dos Iny pelas penas dos psitacídeos foi averiguada por Pedro Ventura (1998) em suas pesquisas com o acervo do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional

---

<sup>75</sup> Atualmente uma pena da cauda de arara-vermelha custa em média quarenta reais, segundo o que me relatou Idjaruma.

(UFRJ). Em seu estudo minucioso das penas usadas em 154 peças plumárias acervadas na instituição, Ventura detectou penas oriundas de 12 ordens, 18 famílias e 41 espécies distintas. As penas de Psittacídeos, sobretudo araras e papagaios, estão presentes em 130 das 154 peças examinadas. A espécie mais representada neste universo de peças foi a arara canindé (106 peças), seguida pelo colhereiro (34), papagaio-verdadeiro<sup>76</sup> (28), arara-vermelha (22), jaburu-moleque (13) e papagaio-do-mangue<sup>77</sup> e pato do mato (ambos com 11 peças). O número abaixo do esperado de penas de arara vermelha se deve a dificuldade de identificar com precisão se as penas vermelhas são de *Ara macao* ou *Ara chloropterus*<sup>78</sup>. Também encontro essa dificuldade em minha pesquisa, pois as penas de ambas as aves são utilizadas. Devido a essa dificuldade, quando menciono "arara-vermelha", estou me referindo a ambas as espécies. Caso a espécie esteja especificamente identificada, faço a referência de forma pontual. O próprio Ventura faz esta ressalva

Nesta análise, no que diz respeito as araras vermelhas, foram consideradas somente as retrizes totalmente vermelhas já que, as penas de contorno, por sinal muito bem representadas no acervo estudado, nem sempre podem ser atribuídas com segurança como pertencentes a arara-canga ou piranga. Assim o número 22 atribuído a arara-canga, certamente não representa com fidelidade a contribuição desta espécie para a plumária Karajá, a qual, evidentemente, se aproxima muito e pode até mesmo superar a da arara-canindé (VENTURA, 1998, p. 12).

O uso da técnica conhecida na literatura etnológica como tapiragem sempre se configurou como um problema de pesquisa intrigante e ao mesmo tempo obscuro em minhas análises. Afinal, a prática intencional de alterar as cores das penas de psittacídeos pode fornecer indícios valiosos para refletir sobre a relação entre os Iny e as araras. O método de alteração da coloração das penas de aves por povos indígenas vem sendo descrito pelo menos desde as primeiras crônicas sobre o Novo Mundo no final do século XVI. Os métodos para tal prática, entretanto, são bastante variados, o que levanta a suspeita de ornitólogos sobre sua real aplicabilidade. Em geral, após o arranque de penas dos psittacídeos, a ave é tratada com

---

<sup>76</sup> *Amazona aestiva*.

<sup>77</sup> *Amazona amazônica*.

<sup>78</sup> “Optamos por não tentar diferenciar, mesmo usando catálogos de cores, as penas de contorno das duas espécies de arara-vermelha, levando em consideração o fato de ser a plumária Karajá estudada, material antigo e, portanto, sujeito a modificações na estrutura das penas e de cor. É fato conhecido que os pigmentos sofrem os efeitos de luz e umidade, tornando-se menos nítidos e com isso, as penas adquirem textura enrugada e áspera, em virtude das modificações ocorridas em suas estruturas microscópicas, as quais, por sua vez alteram a cor. Consideramos, entretanto, ser bem mais provável que a maior parte dessas penas de contorno pertença realmente à arara-canga, espécie muito mais utilizada pelo grupo, fato deduzido a partir do grande número de retrizes desta espécie empregadas na confecção da plumária, em contraposição às pouquíssimas de arara-piranga encontradas até aqui” (VENTURA, 1998, p. 8).

unguentos e/ou dietas, sendo registrado uma diversidade de agentes indutores, como sangue de sapos e rãs, ovos de galinha e jacaré, gordura e carne de espécies variadas de peixes e tartarugas, sementes e raízes (TEIXEIRA, 1992). As penas tapiradas são comumente de tonalidade amarelada, mas sua identificação exige outras análises, como explica Ventura (1998)

Não obstante, se levássemos em consideração somente a tonalidade amarelada, não poderiam ser diretamente separadas de outras de coloração natural. Assim, necessitamos de outras diferenças e uma delas é o fato de apresentarem o eixo central, o raque, desbotado, de cor branca muito clara e margeado de vermelho, combinação esta que não encontramos em nenhum outro tipo de pena do acervo. [...] As penas não tapiradas podem ser caracterizadas por apresentarem o raque amarelado ou de cor escura, enegrecida, podendo às vezes se apresentar branco, mas não tão desbotado e nunca margeado de vermelho, como as tapiradas (VENTURA, 1998, p. 11)

Entre os Iny a tapiragem foi registrada por Ehrenreich em 1888, que relata que “também os Karajá sabem mudar artificialmente a cor das aves, tendo especial habilidade em dar a plumagem uma cor amarela” (EHRENREICH, 1948, p. 37). Pedro Ventura (1998), em sua pesquisa no acervo do Museu Nacional, citada anteriormente, identificou penas tapiradas em 33 das 154 peças estudadas. Dante Teixeira (1983) registra o uso de penas tapiradas de arara canindé e de arara vermelha (*Ara macao*) nas máscaras de Ijasò. O autor também consegue informações sobre o método de tapiragem usado pelos Iny, segundo ele o agente indutor utilizado é o “produto de uma raspagem de urucum (*Bixa orellana*) com raízes digitifomes do ‘andirá’ (o qual parece ser uma forma de açafraão) em partes iguais. À pasta resultante acrescenta-se água fria, sendo a lavagem misturada à comida da ave e fornecida cerca de três vezes ao dia” (TEIXEIRA, 1983, p. 226). Em minhas pesquisas, não consegui avançar no tema da tapiragem. Mesmo em conversas com anciões Iny, bibliotecas vivas, como são chamados, como Kurania e Mahuederu, a técnica de alteração da coloração das penas parecia ser desconhecida.

Em outro artigo, este dedicado inteiramente à discussão sobre a tapiragem, Teixeira (1992) expõe as dificuldades de se estudar o fenômeno e coloca em questão o motivo da formação das penas tapiradas: se seriam resultado da administração dos unguentos e dietas, ou se são resultado do trauma cutâneo causado pelo arranque periódico de penas em aves em cativeiro. Para tal questão ele não se compromete em dar uma resposta definitiva, mas seus apontamentos são suficientes para ilustrar que a tapiragem continua se configurando como um tema potencialmente intrigante e ainda pouco explorado.

Como discutido ao longo deste subcapítulo as araras, em suas diversas espécies, recebem um lugar privilegiado nas relações estabelecidas entre os Iny e a avifauna local. As

penas de arara vermelha estão presentes em coisas que estão estreitamente ligadas ao universo sociocosmológico Iny. É o caso das coisas do hyri<sup>79</sup>, como o obi<sup>80</sup>, que é geralmente adornado com penas caudais de arara vermelha. É o caso do latenira, enfeite usado pelos jyrè, no rito de passagem e de inauguração para os saberes masculinos, que é confeccionado sempre com penas e plumas de arara-vermelha. E é o caso do banco usado pelo ix̃ỹdinodu<sup>81</sup> durante o Hetohoky, wedu orixá<sup>82</sup> (Figura 36), que segundo Krause (1941) é a representação de uma arara. Esse privilégio ontológico conferido às araras pode ser entendido à luz de histórias muito antigas, que são contadas geração após geração, e podem dar pistas da magnitude dessa relação. É neste pluriverso que entraremos no próximo subcapítulo.

Figura 36 – Banco, wedu orixá, confeccionado para o Hetohoky de 2020.



Fonte: Foto de Lucas Veloso Yabagata (2020).

<sup>79</sup> Os hyri seriam o equivalente a figura de um xamã entre os Iny. São capazes de transitar nos três níveis cosmológicos Iny por meio de viagens xamânicas em que entram em contato com os Ijasò (ANDRADE, 2016).

<sup>80</sup> O obi é um artefato de manuseio xamânico, foi estudado por Rafael Andrade (2016). Como apontam Donahue (1982), Toral (1992) e Andrade (2016) esse objeto é geralmente confeccionado com pena de arara vermelha. Minhas observações em campo também confirmam estas informações, visto que no Hetohoky de 2020, Socrowè usava um obi feito com penas caudais de arara vermelha.

<sup>81</sup> Os iny distinguem suas lideranças em duas categorias: o toriwedu, responsável pelas relações diplomáticas estabelecidas com os não indígenas; e os ix̃ỹdinodu, as “lideranças culturais”. Os ix̃ỹdinodu são responsáveis pela condução das atividades rituais e são reconhecidos na aldeia como grandes sabedores das “tradições” Iny (ANDRADE, 2016).

<sup>82</sup> Pode ser traduzido como banco do chefe.

### 2.3. Histórias antigas e plumária

O universo cosmológico Iny está dividido em três níveis<sup>83</sup>: o nível das águas, subaquático, *berahatxi*; o nível terrestre, a superfície, *wasureny*; e o nível do céu, celeste, *biuteke*, habitado pelos *biku/biu mahãdu*, povo do céu (LIMA FILHO, 1994; ANDRADE, 2016). As histórias antigas Iny<sup>84</sup> narram que nos tempos primevos eles habitavam o fundo do Rio Araguaia, na forma de *ijasòs*, peixes aruanã. No *berahatxi* não havia morte, dor ou perigo. Entretanto, era um lugar com pouco espaço e muito frio. Essa condição motivou a busca por um novo lugar para morar. A “História de peixe aruanã”, publicada por Pimentel e Mendes (2006), narra esse momento

Havia um jovem esperto no fundo do rio, o *Ijasò*, e ele saiu nadando, nadou, nadou, até que saiu na terra. Ele ficou deslumbrado com as belezas da terra: “Como é lindo isto aqui!”. Ele ficou encantado com as flores, com as árvores, com o céu azul de nuvens brancas e com os pássaros coloridos que voavam por todos os lados. Distraído, o jovem entrou em um rio e chegou no Araguaia. Sua admiração foi maior ainda. Diz que ele ficou encantado com as belas e tranquilas praias do rio. De repente, o jovem se assustou, sentiu que estava transformando. Seu corpo foi crescendo e transformou-se em pessoa iny.

Transformado, ele pode correr na praia, sentir o perfume das flores, ouvir os pássaros cantando, coletar frutas, comer mel de abelha etc. Diz que, no auge de sua alegria, lembrou-se dos conselhos do pajé sobre o mundo aqui a fora, sobre os perigos e a morte. Diz que ele pensou: “O que significa isso?”. Resolveu tirar a limpo e voltou para sua antiga morada. Quando caiu na água, transformou-se de novo em *ijasò*. Quando ele chegou à sua morada, já estava sendo esperado pelo velho sábio pajé, que lhe perguntou:

- Aonde andou meu jovem?

Estava na terra, conheci um mundo novo.

O pajé exclamou:

- Estamos perdidos! Nossas leis foram violadas. *Kanyxiwe* Deus vai retirar nossa imortalidade e vocês vão conhecer o sofrimento, o perigo e a morte.

O pajé não parava de afirmar:

- Tudo lá fora é ilusão, a felicidade eterna está aqui.

Diz que todos os *Ijasò* ficaram encantados com o que foi narrado sobre a terra. Jovens e adultos quiseram vir para a terra e vieram. Não atenderam às advertências do pajé sobre a vida curta e falsa da terra.

<sup>83</sup> William Lipkind (1940) foi o primeiro antropólogo a descrever os três níveis cosmológicos.

<sup>84</sup> Patrícia Rodrigues (2008) realizou uma discussão aprofundada sobre a dualidade mito/história em sua etnografia com os Javaé. Ao longo de 2020, como parte das atividades desenvolvidas no Projeto Thesaurus, realizamos um processo de mapeamento e catalogação das narrativas mitológicas Iny publicadas na literatura etnológica. Até o momento reunimos na plataforma Tainacan 76 narrativas mitológicas, oriundas de 19 publicações diferentes. Para além do mapeamento, realizamos grupos de estudo periódicos que tiveram como tema as narrativas mitológicas, o que possibilitou criar taxonomias que permitem filtrar as narrativas de acordo com animais, plantas, seres míticos, e objetos, que estão presentes nas histórias. Ao longo deste subcapítulo faço referência às narrativas mitológicas que foram mapeadas nesse projeto. A ideia é que esta base de dados esteja disponível no site do Projeto Thesaurus em breve.

Diz que, quando chegaram ao rio Araguaia, transformaram-se em gente e se adaptaram à nova vida. Ficaram maravilhados com as belezas da terra, até que aconteceu a primeira morte. Os Karajá foram morrendo um atrás do outro. Entraram em pânico. Lembraram das advertências do pajé. Perguntaram ao (hàry tymara) pajé novo:

- O que vamos fazer?

Diz que eles tentaram comunicar-se com os ijasò para pedir ajuda, mas não conseguiram. Diz que o pânico tomou conta dos Karajá e foi aí que eles se espalharam o longo do rio Araguaia, formando pequenas aldeias. Algumas famílias tentaram voltar às suas origens. Atiraram-se nas águas e transformaram-se novamente em peixe, mas não conseguiram ir até as profundezas de onde vieram, porque na passagem para a volta, havia uma cobra. É por isso os Karajá não matam o peixe aruanã, eles são seus parentes. Esta é a história dos peixes aruanãs (PIMENTEL; MENDES, 2006, p. 78).

Desde então, os Iny habitam as margens do berohokỹ, tendo se espalhado ao longo de seu curso. O movimento de ascensão para a superfície também é caracterizado pelo abandono da forma “meio peixe/meio humana”, sendo que os que ficaram no fundo do rio são considerados seus primeiros ancestrais. Através da análise de outras versões desta história Lima Filho (1994) constata que ao saírem de berahatxi os Iny também trouxeram os grafismos corporais, que em sua maioria são imitações de peixes, e alguns artefatos associados às lideranças idolo, como o banco de madeira, wedu orixá, além de esteiras e alguns enfeites corporais.

Foi na superfície que os Iny conheceram a morte e as doenças. O nível cosmológico terrestre é habitado pelos Iny, pelos tori, pelos iròdu (animais terrestres) e por outras formas de existência como os worosy e os kuni/uni. Os Iny acreditam que após a morte uma parte deles continua a habitar a superfície terrestre – o seu tykytyby/tytybi, que segundo Lima Filho (1994) pode ser traduzido como “espírito”. Se a morte da pessoa foi uma morte não violenta, por causas naturais ou feitiço, seu tytybi se transforma em worosy. Os worosy habitam os cemitérios, e desta forma estão intimamente ligados às suas aldeias de origem. Lima Filho (1994) aponta que os assuntos relacionados aos worosy são manejados predominantemente pelos homens, evidenciando uma ligação do universo masculino com o tema da morte. Rafael Andrade (2016) relata que os Iny buscam força e determinação em seus worosy em atividades como a caça e a pesca. Os worosy, então, são entidades ancestrais dos Iny, que os acompanham em diversos momentos da vida cotidiana e cerimonial. Por outro lado, se algum Iny morre de forma violenta, vítima de arma de fogo, por exemplo, seu tytybi se transforma em uni (TORAL, 1992; LIMA FILHO, 1994; ANDRADE 2016). Segundo Toral (1992) “o uni é como um tytybi ‘bravo’, especialmente apavorante aos vivos e fatal aos demais mortos” (TORAL, 1992, p. 211). Os uni são capazes de oferecer mal aos Iny e aos worosy, eles são temidos e

evitados. Porém, como relatado por Toral (1992), essa é uma condição passageira, sendo que, após algum tempo, os uni "sossegam" e, tendo se conformado com a violência de suas mortes, se tornam worosy. O auge do momento de circulação entre estes entes no cosmos é o Hetohoky, e suas relações serão mais bem exploradas no próximo supcapítulo.

Recém saídos de berahatxi, os Iny se espalharam ao longo do Rio Araguaia. Neste tempo os Iny conseguiam dialogar com os animais, com as árvores e outros seres. Este tempo também é marcado com uma grande transitoriedade de formas, já que em várias histórias os Iny se transformam em formas animais, e animais conseguem adquirir o aspecto humano. Esse fato é apotando por Eduardo Nunes (2016), que se debruçou sobre diversas histórias que envolvem Kynywyxe/Ynywiwe, demiurgo da história Iny, e grande responsável pelo fim deste tempo primevo. O herói mitológico realiza várias ações, como enganações e roubos, para transformar animais e obter coisas que serão entregues aos humanos. Além disso, ele é responsável pela transformação da terra, pois, quando os Iny emergiram para a superfície, ela ainda não estava completamente formada.

Uma das histórias publicadas por Pimentel e Mendes (2006) relata que naquele tempo o sol não se movimentava como atualmente. 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. Ynyxiwe também era afetado por essa condição, e ouvia reclamações frequentes de sua sogra. Ela reclamava sobre a inércia de Ynyxiwe, que “diz ser guerreiro de todos os guerreiros e não resolve nada”. Certo dia, Ynyxiwe resolveu mudar essa situação

[...] Ynyxiwe ouvia a sogra reclamar, quando estava deitado com a mulher. Depois que ouviu a reclamação da sogra, ele disse para a mulher, “eu vou embora, vou passar um tempo longe de você, mas eu volto”. E assim fez, foi embora, andou, andou, andou e, chegando na beira de uma praia, deitou-se. Transformado em uma anta, estava deitado como uma anta morta. A ideia era de como pegar o dono do sol, o Ióló, então todas as aves que se alimentavam de carne ou carniça começavam a se aproximar da anta morta para comer. E elas falavam entre si e ele ouvia tudo. Esperando a qualquer hora receber uma bicada, chegava urubu, caracará, chegou um gavião e disse: “busque o Ióló para todos nós comermos a anta!”.

Algumas aves também disseram, afirmando a busca do Ióló, mas o urubu retrucou dizendo que a anta não estava morta, estava apenas deitada, mas ninguém concordou com o urubu. E assim alguns urubus disseram “Então vou buscar Ióló lá no céu, ou lá em cima”. Urubu subiu alto e foi buscar Ióló. Chegando disse ao Ióló: “Ióló vim te buscar”. E ele respondeu. “Veio me buscar para quê?” Disse o urubu: “é para nós comermos uma anta, ela está morta lá embaixo”. E logo ele veio do alto. Chegando já um pouco perto, o urubu que havia desconfiado, disse: “rapaz! Ióló vai morrer!”. Nisso todas as aves estavam observando se a anta estava viva, mas não perceberam. Ióló chegando passeou em seu arredor, andou de um lado, andou de outro, abriu as suas asas e subiu em cima da anta. Todas as aves estavam olhando, Ióló dá a

primeira bicada. Mas logo Ynyxiwe agarrou-o e as aves assustadas voaram para o alto, mas logo voltaram. Disse Ynyxiwe para Ióló: “Sou eu! Te peguei Ióló”, pareciam dois amigos e respondeu: “Sim, Ynyxiwe me pegou, mas para quê?” Ynyxiwe: “Te peguei por causa do seu cocar! Ióló perguntou para Ynyxiwe: “Quais dos cocares preferes? São de penas de garça branca, jaburu e de rabo de arara”. Ynyxiwe respondeu: “Vamos ver, primeiro quero ver”. Então o urubu foi buscar o cocar de Ióló, trouxe primeiro o de penas de garça branca, em seguida de jaburu e por último o cocar de rabo de arara. Vendo todos os cocares, Ynyxiwe disse para Ióló: “Era isso que eu queria de você, por isso me sacrifiquei para te pegar e muito obrigado por ter me dado teus cocares”. Tudo bem, serão seus cocares”. E assim Ióló deu o sol ao Inyxiwe. Assim terminou a história do sol (PIMENTEL; MENDES, 2006, p. 153).

Na história Ynyxywe rouba de iòlò, o dono do sol, três de seus cocares. Esse roubo é responsável por dar o Sol a Ynyxiwe, representado por um dos cocares de iòlò. Em outra versão dessa história<sup>85</sup>, registrada por Nunes (2016), o cocar que representa o Sol é o raheto. A narrativa sucede de maneira semelhante até que

[...] Ele [iòlò] posou sobre a barriga de Ànyxiwè, 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 Ànyxiwè, 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. Ànyxiwè 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 Ànyxiwè 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)

O iòlò é o Urubu-rei<sup>86</sup>, habitante do biuteke, nível celeste. Ao ser enganado por Ynyxiwe ele se vê obrigado a dar ao herói mitológico seu grande cocar, o raheto, o Sol. Ele entrega ainda dois cocares, que representam a estrela d’alva e a Lua. As narrativas são unânimes em associar os cocares com o nível celeste. Esse plano cosmológico é habitado por várias entidades, chamadas de biu mahãdu. A principal referência dos biu mahãdu é Xiburé, entidade que “pode se transformar em um sem número de formas e maneiras de ser: diversos tipos de ijasò, de seres alados (pássaros) e personagens míticos como os Ijanaòtu e Kanysiwê, heróis criadores dos Karajá, poderosos hàri, grandes aõni” (TORAL, 1992, p. 198). Ainda de acordo com os relatos de Toral (1992) tudo que existe no céu pertence a Xiburé “desde diversas espécies de seres, até o Sol, as estrelas, etc” (TORAL, 1992, p. 198).

<sup>85</sup> No projeto de mapeamento das narrativas mitológicas citado anteriormente catalogamos outras 5 versões desta história.

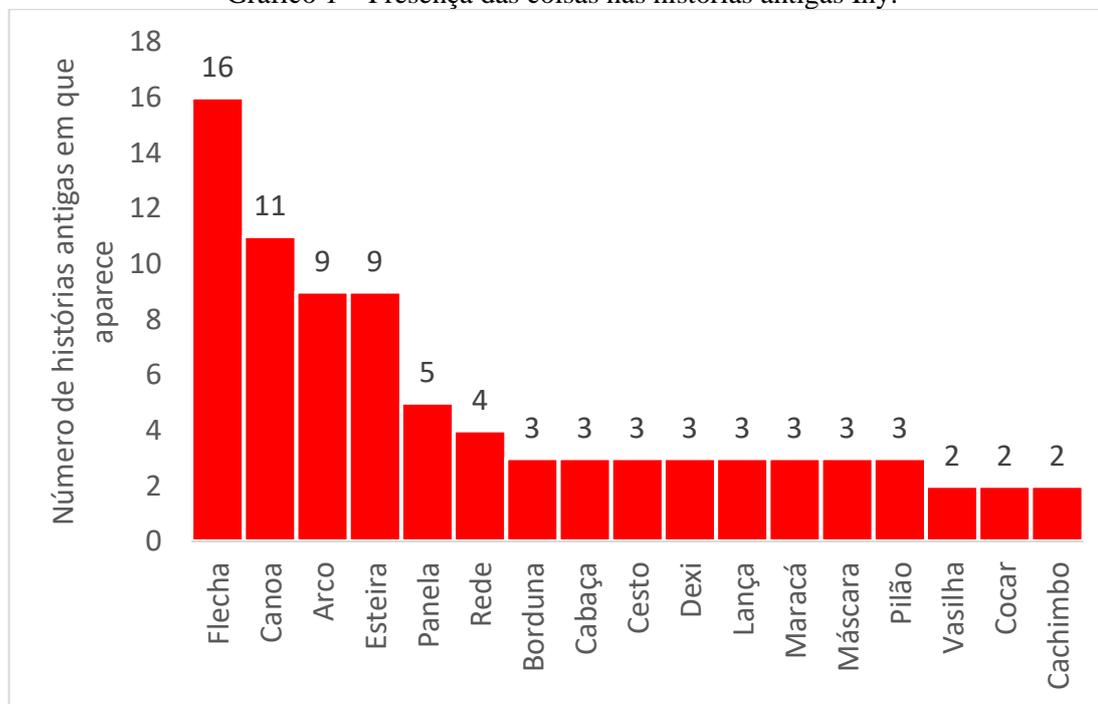
<sup>86</sup> *Sarcoramphus papa*.

Na “História dos povos do céu” (PIMENTEL; MENDES, 2006) os habitantes do céu se revoltam com os Iny, pois eles não se lembravam de enviar parte de suas colheitas para os biu mahãdu. Um dia, os biu mahãdu decidiram invadir as aldeias terrestres e comer todas as comidas disponíveis. Isso se repetiu dia após dia. Os habitantes do céu aguardavam a saída dos Iny de suas aldeias e se aproveitavam para comer suas colheitas. Um dia, dois Iny, intrigados com o desaparecimento de suas provisões, resolveram ficar escondidos para ver quem estava roubando suas comidas. Eles conseguem flagrar o saque dos biu mahãdu. Indagados pelos dois Iny, eles explicaram que "os Bikuraxi, o Bikudelaka (relâmpago), o Bikuhyky (chuva forte), o Bikumyta (chefe do trovão), indignados com a ingratidão de seu povo, resolveram vingar-se, tirando-lhes toda comida" (PIMENTEL; MENDES, 2006, p. 90). Os Iny duvidaram, e para provar que diziam a verdade, os habitantes do céu realizaram uma série de ações provando que eram quem diziam ser. Convencidos, os Iny se comprometeram a fazer sempre as oferendas aos biu mahãdu. Desde então, os Iny mantêm um ritmo frequente de oferendas e realização de rituais em homenagem aos biu mahãdu. Em contrapartida, o povo do céu garante que as roças Iny tenham fartura e estejam livres de gafanhotos, macacos e outros animais (LIMA FILHO, 1994).

As histórias reunidas até aqui servem como uma apresentação dos três níveis da cosmologia Iny, bem como dos vários entes que habitam e que circulam entre estes planos. Nestas histórias estão contidos relatos ricos em simbolismos e significados culturais, que expressam sentidos e reflexões elaboradas pelos Iny sobre o mundo que habitam e sobre temas como vida, morte, valores, cosmovisão, identidade e relação com os *outros*. As histórias também se relacionam com o universo das coisas. Em várias narrativas é possível identificar o momento em que os Iny aprenderam a confeccionar alguns artefatos, ou quando algum artefato lhes foi entregue, como na história do roubo do Sol, o raio, realizado por Ynyxiwe. O projeto de mapeamento e análise de 76 histórias antigas Iny, mencionado anteriormente, resultou em um gráfico que evidencia a relação dos Iny com as *coisas* que eles fabricam e utilizam (Gráfico 1). As flechas são os artefatos mais presentes nas histórias, aparecendo em 16 das narrativas mapeadas, seguidas pelas canoas, mencionadas em 11 histórias. Os arcos e esteiras estão presentes em 9 delas, as panelas em 5 e as redes em 4. Não é possível identificar uma primazia dos enfeites plumários nas histórias antigas Iny, uma vez que os cocares são mencionados em

apenas duas delas<sup>87</sup>. Além disso, não há registro de nenhuma narrativa que mencione o latênira diretamente.

Gráfico 1 – Presença das coisas nas histórias antigas Iny.

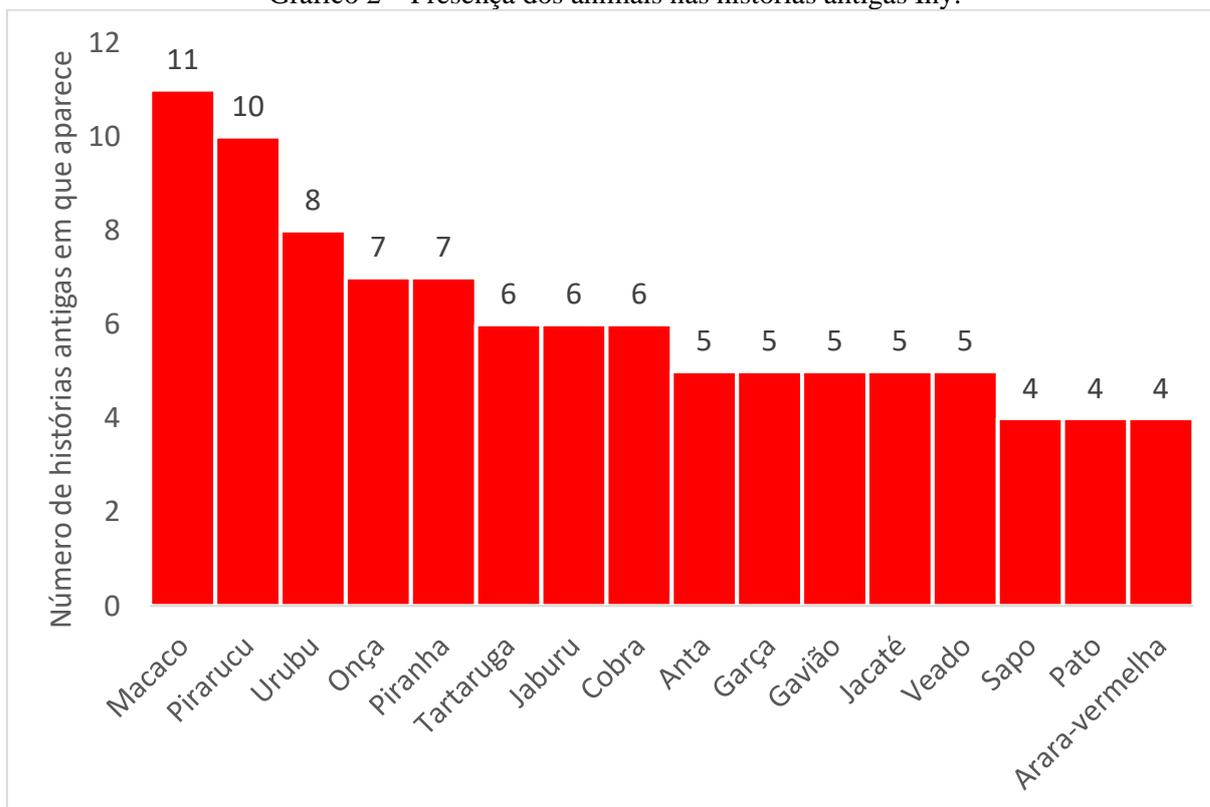


Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Da mesma maneira que as coisas, o mapeamento também possibilitou quantificar o número de vezes que determinados animais se fazem presentes nas narrativas Iny (Gráfico 2). O animal que mais se relaciona com os Iny primevos é o macaco, aparecendo em 11 histórias. O pirarucu vem em segundo lugar, presente em 10 narrativas. O urubu aparece em 8, enquanto a onça e a piranha em 7. Quantitativamente a relação especial dos Iny com a arara-vermelha também não se expressa através do gráfico, já que a ave aparece em apenas 4 histórias. A arara-canindé aparece em 2 narrativas, e a arara-azul-grande aparece em uma narrativa. Em outras três narrativas as araras também aparecem sob sua designação genérica, sem especificar a espécie. Portanto, se somarmos todas as espécies de arara, essas aves aparecem em 10 histórias antigas. O que as colocaria como o segundo animal mais citado.

<sup>87</sup> É importante registrar que em algumas das histórias antigas são usados termos genéricos nos quais os enfeites plumários com certeza estão incluídos, é o caso do uso do termo “adornos” e “adorno de iòlò” registrado em algumas narrativas. Em outra narrativa foi registrado o termo “capacete de penas”, e em outra “enfeite de penas”.

Gráfico 2 – Presença dos animais nas histórias antigas Iny.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

O quantitativo pode nos dar uma dimensão da relevância das araras, mas as situações em que estão envolvidas nas histórias não deixam dúvidas sobre seu prestígio dentro do grupo. Uma narrativa que me foi contada por Wahua Karajá exemplifica o poder da arara-azul-grande

Os Iny uma vez eles se perderam no meio do cerrado. Lá no meio do cerrado onde eles se perderam, os Iny sempre falam uns pros outros, pros Iny jovens principalmente, você não pode quando tiver perdido no meio do mato, não senta em cima de qualquer pau não, aquele pau pode não ser pau, pode ser qualquer animal. Aí eles estavam perdidos, com sede, todo mundo cansado, aí tinha um tronco de uma árvore caído no chão, dentro do varjão, do campo. Aí os Iny sentaram em cima. De repente o pau começou a andar com eles, quando eles tentaram fugir, era uma cobra grande, e a cobra engoliu todos eles. Engoliu eles, só que eles não conseguiram morrer dentro da barriga da cobra, ficaram vivos, tentaram mexer, porque a cobra só fez engolir inteiro. Aí eles estavam dentro da barriga lá, tentando sair. Mas não conseguiram sair, perguntaram como que saia da barriga da cobra grande. Um deles tinha dente de piranha, umas piranhas pequenininhas, existem vários tipos de piranha, a gente tem um nome para elas, cada piranha da que tem no Araguaia. Esse dente era de uma piranha pequenininha com os dentes muito fortes. Levam para apontar a ponta da flecha, quando esta cega eles usavam no bolso. Ele tirou da cabacinha dele e foi cortando a barriga da cobra, quando eles conseguiram rasgar a tripa da cobra, eles conseguiram sair, os Iny conseguiram sair. Aí saíram só que quando eles deram fé a cobra tinha levado eles para dentro de uma pedra, eles estavam dentro de uma pedra sem poder

sair. Ficaram preso na pedra, pedreira que tinha. Aí eles viram a arara azul voando para ver o que tinha lá, ela sempre ia lá para roer as pedras. Ela viu os Iny lá e disse: “Nossa, tem uns Iny aí né”. Os Iny falaram para a arara: “Da um jeito aqui, tira nós daqui”. A arara azul que foi mordendo a pedra onde eles estavam, foi roendo, roendo, roendo até que deu para eles saírem. Ai a arara azul os Iny falam que o bico da arara azul é muito mais forte que qualquer outra ave, e tiraram eles, salvaram eles da pedra, e os Iny conseguiram sair (YABAGATA, 2019, p. 30).

No início do subcapítulo, foi mencionado que o tempo mitológico refere-se a um período em que os animais podiam assumir diferentes formas, inclusive se transformando em Iny e em outros seres que habitam esse tempo mítico. No caso da história contada por Wahua, podemos observar essa característica na grande cobra que engole os Iny, que se apresentou primeiramente como um tronco de árvore. Após se encontrarem presos por duas vezes, primeiro no interior da cobra, e depois na caverna de pedras, eles foram resgatados por uma ararahakỹ, que usou seu forte bico para quebrar a estrutura que os aprisionava. Wahua completa dizendo que “Por isso os Iny respeitam muito a arara azul. Arara azul para nós é muito sagrado, tem muita história” (YABAGATA, 2019, p. 30).

A arara-vermelha, por sua vez, aparece nas histórias sobre o demiurgo Ijanakatu e seus irmãos. No projeto de mapeamento das narrativas mitológicas Iny foram registradas três histórias sobre esse herói mitológico. As histórias de Ijanakatu se caracterizam por serem longas, e narrarem uma sucessão de aventuras vividas por ele e seus irmãos. Em duas versões do mito, publicadas por Pimentel e Mendes (2006) e Donahue (1979), Ijanakatu mobiliza seus irmãos com o objetivo de roubar uma arara-vermelha que estava sob a posse de Irurerure, descrito como um poderoso "feiticeiro". Eles se hospedam na casa de Irurerure, que diariamente pergunta aos irmãos o que desejam comer. O anfitrião sempre atende aos desejos dos irmãos, saindo de casa para buscar o alimento solicitado. No entanto, os irmãos estão tentando descobrir qual dos pedidos faz com que Irurerure fique mais tempo fora de casa. Eles pediram por mel de abelha, e o feiticeiro voltou rapidamente. Em seguida, pediram carne de caça e o homem ainda assim retornou rapidamente. Por fim, eles disseram que queriam carne de pirarucu. Irurerure saiu e demorou bastante tempo para voltar. Os irmãos perceberam que se pedissem pirarucu novamente no dia seguinte, teriam tempo suficiente para roubar a arara. E assim fizeram. Quando Irurerure saiu para buscar pirarucu, os irmãos roubaram a arara e saíram correndo. A esposa de Irurerure avisa seu marido com uma flauta, o homem ouve o chamado e sai correndo atrás dos ladrões. Na perseguição, os irmãos soltam cabaças cheias de penas de jaburu, pato e beija-flor em direção ao feiticeiro, que, por sua vez, perde tempo na corrida ao parar para comer

essas penas. Mais adiante, Ijanakatu cria um grande lago, do qual Irurerure fica na margem oposta. O roubo da arara-vermelha foi bem-sucedido.

Em ambas as histórias a beleza da arara-vermelha é ressaltada. Na história registrada por Donahue (1979) os irmãos comentam “Arara dele está na porta, muito bonita, rabo comprido” (DONAHUE, 1979, p. 3). Na história de Pimentel e Mendes (2006) a esposa de Irurerure tinha uma dieta especial para a ave “Eles foram para a casa de irurerure e, na casa dele, tinha uma arara vermelha que ele criava. Era muito bonita, a mulher dele dava para beber água com sangue para que a pena ficasse mais vermelha que o normal” (PIMENTEL; MENDES, 2006, p. 184). A relação entre as coisas do hyry e as penas de arara vermelha, que mencionei no subcapítulo anterior, também se expressa na frase de uma das irmãs de Ijanakatu, após presentear seu avô com a arara roubada: “Essa arara vai ser muito útil, as penas, o rabo cumprido você pode colocar no seu maracá, o chocalho de pajé tem que ter penas de arara na ponta do chocalho” (PIMENTEL; MENDES, 2006, p. 188). Em outra versão desta história, publicada por Othon Machado (1947), a arara-vermelha vítima da cobiça alheia é de Ijanakatu

Depois que foram os Aruanãs transformados em Carajás, o único animal que existia era uma arara vermelha, pertencente a Idianacatú, um Carajá que era quase igual a Inaxiué, o deus dos Carajás (Idianacatú tinha um irmão mais moço, que era igual aos demais Carajás). Os outros Carajás quiseram furtar a arara vermelha de Idianacatú, a fim de possuir a força e as qualidades desse valoroso indígena. Para isso pediram que Idianacatú fosse pescar num lugar muito distante de sua habitação. Idianacatú e seu irmão, inadvertidamente, foram, deixando a arara em sua casa. Carajás outros aproveitaram a ausência deles e se apossaram da arara vermelha de Idianacatú. Mas este adivinhou que estava sendo roubado. Voltou rapidamente a casa e conseguiu reaver a ave. Os Carajás que praticaram o crime, tentaram agredir Idianacatú, que se achava desarmado. Para defender-se cavou a terra com as mãos, atirando-a para os lados sobre os agressores. Jogou muita terra em cima deles. O buraco aberto transformou-se num lago, ficando em sua margem oposta o irmão de Idianacatú. Inoxiué, o deus amigo de Idianacatú, para castigar os agressores, transformou-os em papagaios e o ladrão da arara foi transformado em macaco. É por isso que os papagaios falam a língua dos Carajás embora não mais sejam gente, e o macaco, embora pareça gente, gosta de roubar as coisas dos Carajás (MACHADO, 1947, p. 42).

Nesta versão a arara-vermelha é apresentada como o único animal da superfície terrestre logo após a saída dos Iny do berahatxi. As “forças e qualidades” de Ijanakatu residem em seu nohõ, xerimbabo, e por isso a ave passa a ser alvo de desejo de outros Iny. Após a tentativa frustrada de roubo, Ynywiwe castiga os agressores transformando-os em papagaios e o ladrão em macaco, o que explica o comportamento que estes animais têm atualmente. Como apontado por Nunes (2016), Ynyxiwe é responsável por “extrair a humanidade” de diversos seres, de forma que eles abandonam sua forma dualista, neste caso, representada por gente e papagaio,

gente e macaco. As histórias fornecem as diretrizes sobre as quais a epistemologia Iny foi fundada, e ao mesmo tempo são necessárias para manter o equilíbrio do mundo que explicam

O mito é, na sua origem, uma forma viva, como bem afirma Malinowski. Ele não é, portanto, simplesmente a narração de um conto, mas uma realidade vivida. Não é aquele tipo de acontecimento recriado nos romances. O mito expressa o mundo e a realidade humana e chegou até as sociedades atuais por meio de várias gerações. Ele explica e sanciona a ordem social e cósmica vigente em uma dada cultura. Explica ao homem o próprio homem e o mundo que o cerca, a fim de que a ordem seja mantida. Um dos meios práticos dessa manutenção é a atualização dos mitos em rituais que se repetem regularmente (PIMENTEL; MENDES, 2006, p. 15).

A cada vez que as histórias são repetidas os signos atribuídos às araras - a beleza, o desejo, a força e o respeito - são transmitidos e reatualizados através das gerações. Da mesma maneira, o rito reflete a “experiência de ancestralidade” e continua a reproduzir e celebrar a epistemologia Iny. Considero que as inquietações apresentadas neste subcapítulo abrem caminhos para uma melhor compreensão do lugar das araras na epistemologia Iny, deixando pistas e levantando perguntas que espero poder explorar melhor em pesquisas futuras. No subcapítulo final apresento o ritual do Hetohoky e as formas como o latenira marca esse grande rito de passagem dos ciclos de vida masculinos.

#### 2.4. A construção dos homens Iny: os jyrè e o latenira

Os homens e as mulheres Iny passam por vários ciclos de vida ao longo de suas passagens pelo plano terrestre. Os ensinamentos Iny são transmitidos ao longo destes ciclos, sendo que cada etapa de amadurecimento marca o início de novos conhecimentos que o/a aprendiz deve internalizar para fazer parte do grupo. A liminaridade entre os distintos momentos da vida é celebrada por meio da realização de complexos rituais, que envolvem jejuns, atos simbólicos, agências de solidariedade grupal, e contatos pedagógicos com diversos entes que circulam no cosmos Iny. É durante os rituais que os limites entre os três níveis cosmológicos se tornam mais estreitos, e os *ijasò* das águas, da mata e do céu são convocados para garantir que a transição entre os ciclos de vida se concretize da forma que é esperada.

Os primeiros ciclos de vida das crianças não recebem distinção de acordo com o gênero. Os recém nascidos são chamados de *tohokuã/tohouã*, indistintamente. Após o nascimento o bebê recebe uma pintura com *urucum*, responsável por “prevenir infecções na pele do recém-nascido, como, por exemplo, alergias e assaduras” (OLIVEIRA WAHUKA, 2016, p. 107). Segundo Toral (1992) nas fases que seguem após o nascimento, as crianças são vistas como frágeis e vulneráveis à invasão de algum *tytybi* por parte de um *hyry* maléfico. Para fortalecer

as crianças, elas são cercadas de cuidados, e alguns ijasò são doados por seus familiares para atuarem como protetores.

Conforme apontado por Lima Filho (1994) e Andrade (2016) os responsáveis pelas interações com os ijasò são os hyry. Por meio de viagens xamânicas, os hyry descobrem os nomes dos ijasò, seus cantos e os adornos que devem compor suas máscaras. Além disso, eles fornecem instruções aos futuros donos sobre como recebê-los na aldeia. Para obter um ijasò a família deve fazer pagamentos ao hyry responsável por sua “captura”, sendo responsável posteriormente por uma série de oferendas de alimentos que serão simbolicamente consumidas por ele no ambiente do pátio dos homens. Os ijasò são representados por dançarinos mascarados que saem da Casa de Aruanã geralmente em duplas, com exceção dos ijasòs Txireheni e Lateni, que dançam sozinhos (LIMA FILHO, 1994).

Dentro do núcleo familiar os ijasò passam a estar ligados às crianças, sendo que esta passa a ser seu ijasówedú, dono do ijasò (ANDRADE, 2016). Essa entidade passa a ser a protetora da criança, aliada aos nohõ, xerimbabos que comumente também são entregues as crianças para atuarem como seus protetores, como pude observar com o irmão caçula de Idjaruma que foi presenteado com um papagaio e uma arara-canindé de nohõ. Nota-se a imensa preocupação dos Iny com a fase inicial da vida das crianças, cercando-as de seres que serão responsáveis por sua proteção e crescimento próspero.

Após a fase inicial os recém nascidos entrarão nos próximos ciclos de vida de acordo com a aquisição de suas habilidades motoras. Serão chamados de wyodu, “os que sentam no colo”. Rybidu, “os que se sentam sozinhos”. Tiradu, “os que engatinham”. E riradu, quando começam a andar sozinhos (DONAHUE, 1982; TORAL, 1992; LIMA FILHO, 1994; OLIVEIRA WAHUKA, 2016). Após começarem a andar os meninos e meninas seguirão por ciclos de vida distintos, sendo que os meninos serão chamados de weryry e as meninas de hirari. Esta fase da educação das crianças é profundamente marcada pela transmissão dos saberes por meio de seu grupo doméstico. É dentro de casa que eles aprenderão as diferenças entre a fala masculina e a fala feminina, bem como outros saberes ancestrais do grupo. Assim explica Sinvaldo de Oliveira Wahuka (2016)

Quando a criança já está crescida, recebe a educação sobre os saberes tradicionais de seus familiares e da própria comunidade. Saberes que têm relação com a natureza, com as histórias, plantas medicinais, pescarias, trabalhos na roça, fabricação de artesanato e as crenças espirituais existentes na natureza. Todo esse conhecimento é ensinado pelos pais e avós, através da oralidade, no dia a dia, de sua convivência na casa com seus familiares (OLIVEIRA WAHUKA, 2016, p. 108).

A fase final da infância é chamada de weryryhyky, menino grande, e hirariwyky, menina grande. O ciclo de vida seguinte estabelece uma divisão drástica entre os processos de socialização entre os gêneros, que assumirão papéis distintos deste ponto em diante. Nesta fase, entre os 10 e 12 anos, as meninas e meninos estão na liminaridade para os grandes rituais de passagem. Os meninos por meio do ritual da Casa Grande, o Hetohoky. E as meninas por meio do Ijadòkòma ktyna, o ritual da primeira menstruação.

De acordo com Chang Whan e Waxiaki Karajá (2021) o ritual Ijadòkòma ktyna tem início na primeira menstruação das jovens Iny. A partir de então as jovens devem iniciar um período de reclusão que dura até o final do ciclo menstrual. Durante este período a jovem inicianda deve seguir uma dieta de purificação restrita a alimentos de origem vegetal, como mingau a base de mandioca ou milho, arroz e feijão. É durante a reclusão, também, que as mulheres de sua família – mães, avós e tias – se encarregam dos adornos que serão usados na festa de celebração do fim da reclusão. Pouco antes do fim da reclusão, a mãe da nova ijadòkòma/ijadòma visita a casa de parentes masculinos para solicitar a presença de um pescador habilidoso. Esse pescador será responsável por trazer uma grande quantidade de peixes para o banquete de apresentação da nova mulher Iny. No dia que marca o fim da reclusão a ijadòma é adornada com pintural corporal e enfeites especialmente confeccionados para ela. O fim da reclusão também marca o final da dieta restritiva, e ela pode voltar a comer peixes que devem constar em abundância durante a festa (WHAN; WAXIAKI, 2021).

Durante o banquete, a jovem é preparada para receber o peixe por uma tia especialmente escolhida pela mãe. Essa tia, por sua vez, desempenha o papel de brotyrè da jovem inicianda e deve ser uma inspiração moral e de costumes para a nova ijadòma. O peixe preparado é tocado simbolicamente nos lábios da jovem Iny, processo que é repetido por todo o coletivo de brotyrès presentes. Apenas após esse ato simbólico o peixe pode ser partilhado (WHAN; WAXIAKI KARAJÁ, 2021). Brotyrè é o termo que designa um conjunto de parentes bilaterais dos/das jovens iniciandos/as – tios/tias, avôs/avós – que se encarregarão de atos simbólicos de solidariedade durante os rituais de iniciação (LIMA FILHO, 1994; NUNES 2016; WHAN; WAXIAKI KARAJÁ, 2021). Os brotyrè são responsáveis por garantir que os/as jovens não atravessem os ritos de passagem sozinhos/as, servindo como pontos de apoio nas cerimônias, como destacado por Whan e Waxiaki (2021) “As/os brotyrè formam uma rede de solidariedade psicossocial afetiva em torno dos iniciandos, buscando incurtir-lhes o sentimento de que não estão sozinhos, mas amparados empaticamente nas travessias dos ritos iniciatórios” (WHAN & WAXIAKI KARAJÁ, 2021, p. 189). Em contrapartida por estes atos, eles/elas são

retribuídos/as com itens de valor material, à sua escolha. Chang Whan e Waxiaki Karajá explicam como essa operação funciona

Segundo a tradição iny-karajá, uma/um brotyrè tem o direito de pedir qualquer coisa em troca de sua ação solidária. Reconhece-se culturalmente o grande valor de uma ação solidária. Pode-se pedir “de brotyrè, objetos materiais como uma esteira, uma canoa, um pilão, um myrani [colar de miçangas], uma rede e, nos tempos atuais, um bujão de gás, uma bicicleta, um aparelho de televisão, um celular... Segundo o ditame da tradição iny-karajá, o que o brotyrè desejar tem que ser concedido (WHAN; WAXIAKI KARAJÁ, 2021, p. 190).

Então, o brotyrè atua como uma espécie de tutor para as meninas e os meninos em iniciação, protegendo-os dos perigos associados à interação com entidades maléficas e servindo de inspiração para os homens e mulheres que se tornarão dali em diante. Ademais, como destacado por Toral (1992), eles devem compartilhar dos mesmos sentimentos transmitidos aos jovens iniciandos, sejam eles bons ou ruins. Quando os jovens têm seus corpos pintados com urucum ou jenipapo, são adornados com enfeites, cortam seus cabelos ou têm suas peles escarificadas, esses atos são repetidos ou pelo menos imitados de maneira satisfatória pelos seus brotyrè. Por outro lado, se os jovens iniciandos se machucam ou se demonstram angustiados os brotyrè fazem o choro ritual, se compadecendo de suas dores. A relação dos brotyrè é estabelecida em diversos momentos da vida na aldeia, como registrou Nunes (2016), evidenciando a variedade das situações em que estão envolvidos

A variedade de situações em que ocorre bròtyrè é enorme: nas iniciações masculina e feminina, quando um rapaz se enfeita pela primeira vez como weryrybò para participar do Hetohoky junto com o restante da comunidade masculina, quando uma moça (ijadòdòma) é enfeitada e dança pela primeira vez com os ijasò, na ocasião do nascimento do primeiro filho ou neto (na ocasião do ritual de pintura do recém-nascido, mas não somente), no ritual de primeira alimentação do bebê, na cheda dos ijasò na aldeia, no wona (uma quantidade de comida doada para a família do aruanã para alimentá-lo no dia seguinte à sua chegada na aldeia) e nas festas de despedida dessas entidades, no rito de iniciação xamânica, e antigamente, no corte do cordão umbilical, na furação do lábio inferior dos meninos, por ocasião da feitura da tatuagem facial em forma de círculo, e possivelmente em muitas outras mais. Fora dos rituais, também pode-se ir, qualquer momento, à casa de um parente e fazer bròtyrè para seu/sua filho(a)/neto(a). De modo que há sempre algum bròtyrè acontecendo na aldeia (NUNES, 2016, p. 217).

Como veremos adiante, a atuação dos/das brotyrè também é fundamental na condução do maior ritual Iny, o Hetohoky. Para a realização do ritual, o pai do jovem iniciando, que geralmente tem entre 11 e 12 anos, deve pedir ao ixÿdinodu que realize a festa para a iniciação de seu filho. A partir daí o chefe ritual é responsável por trazer as entidades cosmológicas que farão parte da celebração, como os diversos ijasòs habitantes das águas, da mata e dos céus, os

worosy, e os aôniaõni<sup>88</sup>. O ritual tem início no período de estiagem, e acompanha o movimento das águas do berohokỹ, tendo seu ápice no pico das chuvas e arrefecendo à medida que o rio desce novamente (LIMA FILHO, 1994). Trata-se então, materialmente e simbolicamente, do momento em que os níveis do cosmos se aproximam e se entrelaçam, favorecendo a circulação das entidades que virão para a iniciação dos novos homens Iny. Entre março e abril, período em que geralmente ocorre o ápice da festa, as águas do berohokỹ apresentam um volume que quase submerge o chão das aldeias, devido às chuvas constantes que caem na região, deixando o terreno cheio de poças de água. O nível das águas, da terra e dos céus se tocam e se misturam constantemente.

O ápice do ritual acontece em um final de semana de março ou abril, quando os worosy<sup>89</sup> de outras aldeias chegam na aldeia anfitriã e os jyrè finalmente são confinados na casa grande, o Hetohoky. Nesta data, a construção da casa grande, hetohoky, e da casa pequena, heteriorè, já estão concluídas no pátio dos homens, que será o maior palco da celebração. O clímax da festa tem início no meio da tarde do sábado do final de semana escolhido. Os worosy da aldeia anfitriã se organizam em pares e dão duas voltas na aldeia, em direção a casa do chefe ritual, o ixỹdinodu. Cada worosy porta o enfeite plumário referente a sua classe de idade. O ixỹdinodu espera os worosy sentado em seu wedu orixá, sobre uma esteira do lado de fora de sua casa. Na frente da esteira, há uma panela cerâmica, watxiwekyla/watxiweyla, contendo uma mistura de raízes chamada òwòxina (LIMA FILHO, 1994). Ao chegarem na casa do ixỹdinodu os homens dão voltas em torno da panela e se molham com o òwòxina, retornando, em seguida, ao pátio dos homens.

Toda essa sequência é assistida de perto pelos jyrè, que se posicionam em fila para assistirem os worosy. Este é o momento que os jovens iniciandos aparecem ricamente adornados para dar início ao clímax de seus ritos de passagem. Os rostos e corpos estão decorados com grafismos, e penas brancas de pato do mato são fixadas em seus corpos. As orelhas ostentam os brincos de penas e dentes de capivara, kuedju/uedju, e os peitos ganham o colorido das miçangas dos colares myrani. E claro, o latenira se destaca em suas cabeças, com

---

<sup>88</sup> Aôniaõni é a designação do conjunto de “almas” de animais mortos. Segundo Lima Filho (1994) os Iny estabelecem um nível de igualdade entre os humanos e animais que se expressa através de seus mortos. Enquanto os Iny se transformam em worosy, os animais se transformam em aõni. Os aôniaõni podem habitar os três níveis cosmológicos, e segundo Andrade (2016) eles podem ser amigáveis ou maléficis aos Iny. Lima Filho (1994) lista uma série de aõni que participaram do Hetohoky que acompanhou.

<sup>89</sup> Os worosy são representados por seus descendentes masculinos mais próximos. No Hetohoky que presenciei, em 2020, vieram worosys de Fontoura e Itxala.

o vermelho brilhante das penas caudais de arara-vermelha apontadas para o céu (Figura 37 e 38).

Figura 37 – Enfeites dos jyrès no Hetohoky de 2020.



Fonte: Foto de Lucas Veloso Yabagata (2020).

Figura 38 – Jyrès e seus latenira no Hetohoky de 2020.



Fonte: Foto de Lucas Veloso Yabagata (2020)

O fim da tarde é marcado pela chegada dos worosy de outras aldeias, que imediatamente após o desembarque se dirigem ao pátio dos homens onde se realizarão uma série de lutas ijèsù entre lutadores de ambas as aldeias. Em seguida, terá início uma longa noite de disputas em

torno do tòd, um grande tronco de madeira erguido no centro do pátio dos homens, ao lado da casa grande. Os visitantes devem tentar derrubar o tòd, enquanto os anfitriões lutam para impedir que isso aconteça. A disputa chega ao fim algumas horas antes do amanhecer<sup>90</sup>, marcando o início de outra fase do ritual, na qual os jyrè são introduzidos aos worosy.

Os jyrè são levados ao pátio dos homens, onde se sentam sobre seus wedu orixá posicionados sobre uma grande esteira. Portando seus latenira, imóveis e assustados, eles serão assediados pelos worosy visitantes, que se aproximam de forma ameaçadora proferindo gritos e gargalhadas. Tem início, então, a ação protetora dos/das brotyrè, que cercam o jovem iniciando sentando-se em sua volta, ocupando toda o perímetro da esteira confeccionada especialmente para este momento (Figura 39).

Figura 39 – Jyrè e seus/suas brotyrè no Hetohoky de 2020.



Fonte: Foto de Idjaruma Karajá (2020).

A barreira de isolamento protege os meninos, que contam com o apoio solidário de seus protetores. Estes resistem pacientemente às provocações dos visitantes até o amanhecer. Como destacado por Chang Whan e Waxiaki Karajá (2021), esse momento se configura como uma importante etapa de aprendizado para os jovens iniciandos, e de forma geral, para todas as

<sup>90</sup> O objetivo da disputa é derrubar o tòd e jogá-lo no berohokỹ por parte dos worosy visitantes, marcando o fim da disputa a qualquer momento. No entanto, conforme relatado por Lima Filho (1994) e Toral (1992), é pouco comum que os visitantes tenham sucesso ao completar essa tarefa.

crianças da aldeia, que ao assistirem o ritual passam a ter contato com os entes cosmológicos Iny, passando a temê-los em alguns casos, e respeitá-los em outros.

No raiar do dia, após resistirem a noite de provações, os jyrè são apresentados aos benéficos ijasò. Os ijasò se posicionam em frente às suas esteiras e pegam individualmente cada jyrè, esticando-os para o alto, buscando assim propiciar seu crescimento, para que fiquem fortes e altos (TORAL, 1992; LIMA FILHO, 1994). Após a rápida visita dos ijasò, o jovem é colocado nos ombros de um brotyrè e levada ao interior da casa grande, tendo início seu confinamento que durará sete dias. É no interior da casa grande que os jyrè passarão aos poucos a receber os segredos masculinos associados às diversas entidades do cosmos e a temas como a morte. Assim que entram na casa grande, eles observam a brincadeira ritual em que os homens participantes do Hetohoky encenam uma caçada usando uma miniatura de arco e flecha, além de um veado feito de cera de abelha. Neste momento os brotyrè ainda acompanham os jovens por quem são responsáveis. Após a brincadeira ritual, as mulheres se retiram, e tem início a primeira refeição ritual. Após a refeição, os jyrè se recolhem em seus banquinhos, onde permanecem estáticos, pois, como apontado por Lima Filho (1994), o primeiro dia de reclusão é marcado por um estado permanente de imobilidade.

Na manhã seguinte, seus adornos são removidos, e seus corpos são completamente pintados de preto com jenipapo, enquanto seus cabelos são cortados bem curtos. A partir daí eles oficialmente passam a ser jyrè, ariranhas. Como bem apontado por Dorta (2000), a ariranha é um animal preto, rápido e combativo, qualidades esperadas de um jovem guerreiro em formação. Os brotyrè mais uma vez são acionados para amparar os meninos, e também tem seus corpos pintados e cabelos cortados em solidariedade aos jyrè. Nos dias que se seguem os jyrè participarão de uma série de caçadas rituais<sup>91</sup>, e passarão a maior parte do tempo na casa grande, retornando às casas de suas mães apenas em momentos pontuais.

Durante os próximos anos, os jovens iniciados serão cuidados com uma série de precauções, uma vez que sua recente iniciação os torna vulneráveis diante dos seres cosmológicos. Além disso, são considerados perigosos, uma vez que estão recebendo os segredos dos homens, havendo um risco elevado de compartilharem esses segredos com as mulheres. Portanto, é esperado dos jyrè que se mantenham atentos e submissos às ordens dos homens, prestando uma série de favores e atuando na transmissão de recados. Lima Filho

---

<sup>91</sup> Lima Filho (1994) fez uma detalhada descrição da relação das caças com as sete árvores que ligam a casa grande à casa pequena, bem como suas relações com a divisão dos homens dentro da aldeia.

(1994), relata ainda que são os jyrè que acompanham o ijasò Lateni em suas andanças pela aldeia a procura de alimento.

Lateni é um tipo de ijasò considerado especial, como apontado por Lima Filho (1994). Ao contrário de outros ijasò, Lateni anda pela aldeia sozinho, ele não canta ou fala, se comunicando sempre por gestos. Sua saída pela aldeia, na maioria das vezes acompanhado por um jyrè, gera temor nas crianças, que fogem apavoradas ao notar sua presença. Ele bate na porta das casas e solicita comida e fumo às mulheres, que identificam através de seus gestos seus desejos (LIMA FILHO, 1994). Ele é considerado o chefe dos ijasò, wedu. Sobre o Lateni escreve Nunes (2016)

Lateni é wèdu, “chefe”, sendo uma espécie de guarda dos aruanãs. Ele anda pela aldeia sempre com alguma arma na mão, ameaçando galinhas, cachorros, crianças e mulheres que se aproximem dele. Quando os homens desejam algo, o Lateni vai buscar. Ele chega até a porta de alguém e aponta ou sinaliza o que deseja (ele nunca fala): ele pode trazer, por exemplo, um pacote de fumo vazio e mostrar para a dona da casa, que lhe entregará um pouco de tabaco, caso tenha. Não se pode negar um pedido dele, pois o Lateni é wèdu (NUNES, 2016, p. 366).

André Toral (1992) destaca o caráter disciplinador da atuação de Lateni

O latení tem um comportamento vigilante em relação aos hàri que os visitam nos diversos planos cosmológicos onde vivem, mantendo-os sempre em atitude de respeito aos demais ijasò. Essa função disciplinadora se reflete na atitude que toma em relação aos iniciandos, quando é representado no Hetokré. Exigem-lhes comportamento adequado, ameaçando-os com uma comprida vara da qual não se separa. O latení desempenha papel importante em todas as formas de iniciação [...] (TORAL, 1992, p. 185).

O latenira foi traduzido por Kurania como o “chapéu do Lateni”, evidenciando desta maneira a relação destacada deste ijasò com os jovens jyrè. Saburua Javaé (2014), em sua pesquisa sobre o ritual Hetohoky do povo Javaé, registra que o Lateni desempenha o papel de guardião dos jyrè. Ele é responsável pela educação dos iniciandos, e durante a festa do Hetohoky, os "jyre mahãdu se tornam prisioneiros dos lateni mahãdu até o final da celebração" (SABURUA JAVAÉ, 2014, p. 40). Durante sua pesquisa de campo, Rafael Andrade (2016) observou a saída de dois tipos diferentes de lateni. Um deles usava uma máscara vermelha, sendo chamado de latenisò, enquanto o outro usava uma máscara preta, sendo denominado de latenilyby. Os relatos são unânimes em apontar a especial relação desta entidade com os jyrè, atuando ora como seus guardiões/protetores, ora como disciplinadores capazes de gerar temor. Não sem propósito, os jyrè usam o “chapéu do Lateni”, latenira, no ápice da liminaridade para o universo masculino.

Destaco essa questão para ressaltar a relação especial, embora ainda não tenha feito progressos significativos em minha pesquisa etnográfica sobre os conhecimentos ligados a esse virtuoso *ijasò*. É instigante lembrar que no *Hetohoky* de 2020, ao ver a dança dos *ijasò*, registrei em meu diário de campo o seguinte fragmento

Um *ijasò* que chamou minha atenção foi *Lateni*, que se apresentava com uma máscara cuja estética era diferente das outras. Tinha fios pretos em sua base, e formas pontiagudas coladas à base trançada, além de grafismos também na base trançada. No topo da máscara havia uma grande pena do rabo de arara vermelha (YABAGATA, 2020, não paginado).

Na época, o *latenira* não se configurava para mim enquanto meu principal objeto de reflexão e pesquisa, entretanto, percebo agora que seu agregado de *fios vitais*, como caracteriza Ingold (2012), já começavam a mobilizar minha curiosa inquietude enquanto jovem pesquisador.

Creio que as reflexões aqui apresentadas corroboram a argumentação de Lima Filho (1994) no sentido de evidenciar que o movimento dos homens entre os ciclos de vida aponta para uma ascensão entre os três níveis cosmológicos. Essa ascensão está representada nos grafismos e nos enfeites plumários que marcam os ciclos de vida, sendo que o *latenira* marca simbolicamente a fase inicial da construção dos meninos em homens *Iny*. Representa, portanto, a saída das águas em direção a superfície terrestre, como uma ariranha, animal que transita entre estes dois ambientes. O *latenira*, enfeite predominantemente feito com penas de arara-vermelha, delimita essa transição, ao mesmo tempo que se relaciona com um ente cosmológico considerado *wedu*, o *Lateni*. Adiante, no ciclo de vida dos *bodu*, os jovens recebem a pintura facial do *gavião*. E quando encontram o auge da juventude, da força e da beleza na epistemologia *Iny*, eles se tornam *weryrybò*, e usam o cocar do Sol, roubado do *iòlò* (*uruburei*), o *rahe*to. A partir daí, os homens podem se casar e o crescimento social alcança o auge com o papel do *hyry*, geralmente exercido por pessoas mais velhas, que pode transitar entre os três níveis e ao morrer encontram morada na aldeia do céu.

Por outro lado, a juventude é ressaltada como a grande morada da beleza de enfeitar-se, confirmando o que foi apontado anteriormente por Fénelon (1968) em sua tese sobre a arte entre os *Iny*. Os enfeites plumários são usados pelos jovens, sendo que quanto maior a idade da pessoa menor é a tendência de se enfeitar. As crianças ainda *tohouã* ou *wyodo* são ricamente enfeitadas com o *lori lori*, brincos de plumas, braceletes de algodão e colares de miçanga; e esses momentos são celebrados por suas mães e avós que tiram fotos com seus celulares e ressaltam a todo instante que elas estão bonitas. O ato de enfeitar-se é coletivamente realizado pelos núcleos domésticos, são os familiares os responsáveis por fazer as amarrações necessárias para

manter um enfeite em seu devido lugar. Os enfeites plumários vão crescendo estruturalmente à medida que os jovens Iny se constroem socialmente enquanto homens, e passam a se apresentar de maneira mais modesta, como no caso do odi usado pelos homens casados, à medida que os homens envelhecem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da trajetória da Antropologia, observamos uma notável transformação na abordagem das materialidades como objetos de estudo. Inicialmente, as análises antropológicas se concentravam na morfologia e aspectos físicos dos objetos, enquadrando-os em estágios evolutivos conforme paradigmas evolucionistas. Durante o final do século XIX e início do século XX, os museus desempenharam um papel fundamental na criação de sínteses antropológicas que foram responsáveis gerar *outros* exotizantes.

No entanto, a "cultura material" foi posteriormente relegada na primeira metade do século XX, devido à crítica ao etnocentrismo e ao interesse em compreender os contextos originais, significados e usos dos objetos. Nas últimas décadas do século XX, observou-se um enfoque crítico em relação às materialidades presentes em coleções com origens imperialistas e coloniais, evidenciando os desequilíbrios de poder e a crítica a autoridade etnográfica na disciplina. Esse período testemunhou uma reaproximação entre a Antropologia e os museus, onde as coleções se tornaram terrenos férteis para reflexões sobre representações ideológicas. A emergência da "virada ontológica" introduziu uma perspectiva revigorante, considerando as materialidades como agentes ativos nas redes de relações sociais. As coleções museológicas, como fontes enriquecedoras, continuam a proporcionar insights cruciais sobre as complexas interações entre seres humanos e não humanos em suas epistemologias. Ao mesmo tempo, por meio do entrelace de uma Antropologia Histórica, tal como defendem Pacheco de Oliveira e Quintero (2020), é possível perceber uma articulação entre cosmologia e história, como por exemplo, praticada por Glicéria Tupinambá que ao reivindicar o retorno do manto Tupinambá articula sua produção com os encantados, a crítica decolonial, e a luta pelo direito ao território.

Ao longo das páginas anteriores busquei levantar e discutir algumas das questões que podem ser refletidas à luz de um enfeite plumário complexo e cheio de camadas como o *latenira*. Os artefatos, os objetos, as coisas, se retiradas de uma inércia reducionista de avaliação, e analisadas em toda sua riqueza e complexidade são potencialmente boas para pensar uma multicoletividade de saberes da epistemologia Iny. O ato de fazer o *latenira*, reproduzido anualmente por Kurania, e também por Wenona, pode ser entendido como um fato social total, como formulado por Mauss (2003), à medida que engloba diversas instituições da sociedade Iny e mobiliza uma extensa rede de relações intra e entre aldeias. É o que argumentam Chang Whan e Waxiaki Karajá (2021) ao destacar a reciprocidade da dádiva das ações solidárias dos *brotyrè* e o sistema de contrapartidas seguidos à risca pela família dos/das jovens iniciandos/as. E é o que aponta a descrição dos processos técnicos da confecção do *latenira*, que agencia uma

rede de trocas e escambos com aldeias à jusante no Rio Araguaia, praticados desde pelo menos as primeiras expedições dos naturalistas alemães Paul Ehrenreich e Fritz Krause, no final do século XIX.

As araras, por sua vez, se tornaram as aves mais prestigiadas e se associaram com as posições sociais de chefia e de circulação entre os níveis cosmológicos, os *wedu* e os *hyry*. Em especial a arara-vermelha, símbolo de desejo, poder e beleza. A tonalidade de suas penas e a valorização do vermelho pode ser encontrada na narrativa da mulher que “dava sangue para a arara beber para as penas ficarem mais vermelhas”, e o tamanho de suas penas caudais é sempre destacado como um de seus principais atributos como na história narrada por Kurania da arara de sua mãe que tinha “a pena do rabo comprida”. Embora tão valoradas, elas deixaram de habitar o ecossistema da Ilha do Bananal, o que tem afetado a produção de “enfeites bonitos”, e angustiado plumistas que encontram em seu “artesanar” a “experiência de ancestralidade”, destacada por Pechincha e Pimentel (2018), e a reelaboração de seus vínculos culturais.

É necessário considerar uma reflexão mais profunda sobre como os Iny explicam a extinção local das aves mencionadas. Isso exigiria um estudo que relacione suas percepções com uma análise detalhada do ecossistema na Ilha do Bananal e as mudanças que ocorreram ao longo do tempo. Da mesma forma, a questão da tapiragem também merece atenção, embora eu tenha tido limitações em explorá-la completamente. No entanto, essa questão apresenta potencial para uma análise interessante sobre o papel das araras na visão de mundo dos Iny, deixando-a como uma possibilidade a ser explorada em futuros trabalhos.

Em síntese, este estudo revela que o *latenira*, muito mais do que um simples adorno, emerge como uma entidade viva dentro da cosmologia do povo Iny. Foi, pois, por causa dessa análise, que ficou claro que o *latenira* transcende sua função estética, sendo dotado de uma complexidade que mobiliza e entrelaça uma rede intrincada de saberes “tradicionais”, práticas rituais e significados profundos. Utilizado como um marcador distintivo durante o rito de passagem dos jovens para o universo dos homens, o *latenira* transcende a mera materialidade, tornando-se um intermediário simbólico que conecta o indivíduo com sua comunidade, sua ancestralidade e com os próprios elementos naturais que lhe deram forma.

Por fim, o meu estudo não apenas buscou ampliar as reflexões partilhadas sobre a cultura Iny relacionada com a *vida* e a multicoletividade de saberes que orbitam em torno do *latenira*. Mas também buscou destacar a profundidade e a vitalidade que os enfeites plumários podem representar nas cosmologias indígenas. As complexas camadas de significado e as intrincadas relações estabelecidas pelo *latenira* reforçam a importância de uma abordagem interdisciplinar

e intercultural para entendermos não apenas os enfeites plumários, mas a riqueza cultural que permeia as sociedades indígenas e suas visões de mundo.

## REFERÊNCIAS

ALARCON, Daniela.; SILVA TUPINAMBÁ, Glicéria. Das profecias à cura do mundo: território, autonomia e a mobilização dos Tupinambá da Serra do Padeiro, sul da Bahia, em face da Covid-19. In: EDITORA, H. (Ed.). **“A gente precisa lutar de todas as formas”:** povos indígenas e o enfrentamento da covid-19 no Brasil. São Paulo: Hucitec, 2022.

ANDRADE, Rafael. Colecionando segredos: os aruanãs e as práticas de colecionamento no médio Araguaia. *Sociedade E Cultura*, Goiânia, v. 21, n. 1. 2018.

\_\_\_\_\_. *Os humari, 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.

APPADURAI, Arjun. Os museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia. *Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Rio de Janeiro, RJ, n. 3, p. 10 – 26, 2007.

BANIWA, Denilson. **Denilson Baniwa: a reantropofagia**. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/brasil/inconsciente-coletivo/denilson-baniwa-a-reantropofagia/>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

BANIWA, Denilson. **O ser humano como veneno do mundo**. Disponível em: <<https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397-o-ser-humano-como-veneno-do-mundo>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

BANIWA, Gersem Luciano. Antropologia colonial no caminho da antropologia indígena. *Novos Olhares Sociais*, UFRB, Cachoeira, BA, v. 2, n. 1, p. 22 – 40, 2019.

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

CARDOSO, Roberto. O trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever. *Revista de Antropologia*, USP, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 13 – 37, 1996.

CURY, Marília Xavier; DORTA, Sonia; CARNEIRO, Carla. **Beleza e saber: plumária indígena: 2 de outubro a 29 de novembro de 2009**. São Paulo, Brazil: Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo : Caixa Cultural São Paulo : ArchiDomus Arquitetura e Design, 2009.

DIAS, J. A. B. F. Arte e antropologia no século XX: modos de relação1. *Etnografica*, n. vol. 5 (1), p. 103–130, 1 maio 2001.

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.

\_\_\_\_\_. Ijanatu e Alubederi: contos karajá. *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, n. 9. 1979. p. 1-7

DORTA, Sonia Ferraro. *Paríko*: etnografia de um artefato plumário. São Paulo: Fundo de Pesquisas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1981. (Coleção Museu Paulista. Serie Etnologia, v. 4).

\_\_\_\_\_. Plumaria bororo. In: RIBEIRO, Berta (org.). *Suma etnológica brasileira: arte índia*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Finep, 1987. v. 3, p. 189-226.

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

DORTA, Sonia Ferraro; VELTHEM, Lucia Hussak van. Arte plumária. In: DORTA, Sonia Ferraro; VELTHEM, Lucia Hussak van; VIDAL, Lux. *Arte plumária do Brasil*. Brasília, DF: Fundação Nacional Pró-memória/Serviço de proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 1983. p. 29-31. Catálogo de exposição.

ERENREICH, Paul. Contribuição para a etnologia do Brasil. Tradução de Egon Schaden. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, 1948.

EWBANK, Cecília de Oliveira; GRIPP, Maria Pierro. O oculto em movimento: ressignificando uma coleção etnográfica na reserva técnica. *Anais da 30ª Reunião Brasileira de Antropologia*, 2016.

ESBELL, Jaider. **A arte indígena contemporânea como campo de manifestação de inconscientes e o disparador político para o além (re)volutivo.** Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/11/a-arte-indigena-contemporanea-como-campo-de-manifestacao-de-inconscientes-e-o-disparador-politico-para-o-alem-revolutivo/>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

FABIAN, Johannes. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 59-73, abr. 2010.

FÉNELON, Maria Heloísa. *A arte e o artista na sociedade Karajá*. 1968. Tese (Livre Docência) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1968.

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

GELL, Alfred. *Art and Agency: na anthropological theory*. Oxford: Claredon 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.

KARAJÁ, Leandro Lariwana. Ciclo da vida Iny (Karajá). *Revista Articulando e Construindo Saberes*, Goiânia, GO, v. 1, n. 1, p. 99 – 101, 2016.

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. 69, p. 233-257, 1940.

\_\_\_\_\_. Nos sertões do Brasil. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, São Paulo, v. 78, p. 283-298, 1941.

\_\_\_\_\_. Nos sertões do Brasil. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, São Paulo, v. 81, p. 283-298, 1942.

LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: Com Arte Editora, 2009.

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 á teoria do ator-rede*. Salvador/Bauru: EDUFBA/EDUSC, 2012

LEMONNIER, Pierre. Cadeias operatórias míticas. *Amazônica: Revista de Antropologia*, Belém, v. 5, n. 1, p. 176- 195, 2013. Disponível em: [https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00911007/PDF/2013\\_Lemonnier\\_Cadeias\\_Operatorias\\_copie.pdf](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00911007/PDF/2013_Lemonnier_Cadeias_Operatorias_copie.pdf). Acesso em: 22 maio 2020.

LEROI-GOURHAN, Andre. **Evolução e técnicas I: o homem e a matéria**. Lisboa: Edições 70, 1984.

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

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

\_\_\_\_\_. 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; ANDRADE, Rafael. Imagens, tempos e classificações: do (re)conhecer ao retorno dos objetos museais para a aldeia. In: LIMA FILHO, Manuel (org.). *Tesouros Iny-Karajá*. CEGRAF/UFG, Goiânia, GO, p. 490, 2021.

LIMA FILHO, Manuel; YABAGATA, Lucas; MORAIS, Marília; MECENAS, Gabriel; LAMOUNIER, George Michael; SANTANA, Lucas; MENDES, Diego; DALLARA, Emanuelle. *Thesaurus Karaja*. Goiânia: UFG/CNPq, 2021. Disponível em: <https://acervo.museu.ufg.br/projetos/projetothesaurus/>. Acesso em: 25 out. 2021. Acesso em: 25 out. 2021.

LIMA FILHO, Manuel; PEREIRA, Edmundo. O fascínio do quartzo: notas sobre resiliência a partir de um conjunto de tembetas. In: LIMA FILHO, Manuel (org.). *Tesouros Iny-Karajá*. CEGRAF/UFG, Goiânia, GO, p. 490, 2021.

LIMA FILHO, Manuel; 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>. Acessado em 27 de julho de 2023.

LIPKIND, William. Carajá Cosmography. In: *The Journal of the American Folklore*, v.53, n.210. 1940.

MACHADO, Othon. Os Carajás. Conselho Nacional de Proteção aos Índios, publicação n. 104. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 43 (1947)

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.

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

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.

PACHECO DE OLIVEIRA, J.; QUINTERO, P. Para uma antropologia histórica dos povos indígenas: reflexões críticas e perspectivas. **Horizontes Antropológicos**, v. 26, n. 58, p. 7–31, set. 2020.

PEIRANO, Marisa. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 20, n. 42, p. 377-391, dez. 2014. DOI 10.1590/s0104-71832014000200015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/n8ypMvZZ3rJyG3j9QpMyJ9m/?lang=pt>. Acesso em: 24 out. 2021.

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

\_\_\_\_\_. A pedagogia da retomada: descolonização dos saberes. *Revista Articulado e Construindo Saberes*, Goiânia, GO, v. 2, n. 1, p. 203 – 215, 2017.

PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro; MENDES, Leandro. (Orgs.). *Linguagem especializada: mitologia Karajá*. Goiânia: Ed. da UCG, 2006.

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

PINHEIRO, Renata. Turismo de observação de aves nas Unidades de Conservação da região da Ilha do Bananal, Cantão (TO). *Revista Brasileira de Ecoturismo*, São Paulo, v. 12, n.4, p. 400-433, 2019.

QUESADA, Luis Roberto. Artivismo indígena e indigenista. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, São Paulo, 2019.

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.

SABURUA JAVAÉ, Samuel. Hetohoky: manifestação cultural do povo Javaé. 2014. Trabalho Final apresentado como pré-requisito para a conclusão do curso de Educação Intercultural – Licenciatura, Núcleo Takinahaky de Formação Superior Indígena, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2014.

SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Companhia das Letras. São Paulo (SP). 2006.

SAUTCHUK, Carlos Emanuel. Técnica e/ em/ como transformação. In: SAUTCHUK, Carlos Emanuel (coord.). **Técnica e transformação: perspectivas antropológicas**. Rio de Janeiro: Aba Publicações, 2017. p. 11-33.

SILVA, F, A. As tecnologias e seus significados. *Canindé, Xingó*, nº 2, Dezembro de 2002.

SIMÕES, Mário Ferreira. *Cerâmica karajá e outras notas etnográficas*. Organizado por Manuel Ferreira Lima Filho e Maria Eugênia Brandão Alvarenga. Goiânia: UCG Editora, 1992.

TAVEIRA, Edna Luísa de Melo. *Etnografia da cesta Karajá*. 2.ed. Goiânia: Editora UFG, 2012.

\_\_\_\_\_. Etnografia da cesta karajá. *Revista do Museu Paulista – Nova Série*, São Paulo, v. 27, p. 227-58, 1980.

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

\_\_\_\_\_. Perspectivas da etno-oritologia no Brasil: o exemplo de um estudo sobre a “tapiragem”. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldí*, Belém, PA, v. 8, n. 1, p. 113 – 121, 1992.

TSELOUIKO, Stéphanie. A máscara dos outros: apropriação e inovação ritual nas relações de alteridade na região do Brasil Central. *Revista de Antropologia da UFSCAR*, São Carlos, SP, v. 11, n. 2, p. 110 – 141, 2019.

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

TUPINAMBÁ, Glicéria. O MANTO TUPINAMBÁ. *Revista ODÛ: Contra colonialidade e Oralitura*. Bahia, 1ª edição, p. 8-15, abril de 2021a. Disponível em: [https://issuu.com/revistaodu/docs/revista\\_od\\_-\\_online\\_-\\_vers\\_o\\_issuu](https://issuu.com/revistaodu/docs/revista_od_-_online_-_vers_o_issuu). Acesso em: 05/05/2022.

TUPINAMBÁ, Glicéria. Curar o mundo: sobre como um manto tupinambá voltou a viver no Brasil. Entrevista a M. Lacerda e P. Cornils. São Paulo: n-1 edições, 2021b. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/curar-o-mundo-sobre-como-um-manto-tupinamba-voltou-a-viver-no-brasil>.

TUPINAMBÁ, Glicéria. 2020. <https://umoutroceu.ufba.br/2020/12/02/manto-tupinamba/>

OLIVEIRA WAHUKA, Sinvaldo de. Saberes indígenas na escola. *Revista Articulando e Construindo Saberes*, Goiânia, GO, v. 1, n. 1, p. 103 – 111, 2016.

WHAN, Chang. *Ritxoko: a voz visual das ceramistas Karajá*. 2010. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

WHAN, Chang; KARAJÁ, Waxiaki. Brotyrè: a solidariedade institucionalizada entre os Iny-Karajá. In: LIMA FILHO, Manuel (org.). *Tesouros Iny-Karajá*. CEGRAF/UFG, Goiânia, GO, p. 490, 2021.

VELTHEM, L. H. V. Plumária Tukano. Tentativa de análise. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - Zoologia*, Belém, v. 1, n. 57, p. 1-29, 1975.

\_\_\_\_\_. *O Belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2003.

VENTURA, Pedro Ernesto. Identificação da plumária Karajá do Museu Nacional. *Publicações Avulsas do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, v. 73, p. 1-20. 1998.

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/oqnp/article/view/197>. Acesso em: 28 jun. 2021.

YABAGATA, Lucas. 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; LIMA FILHO, Manuel. A plumária dos Iny-Karajá: pássaros e artistas da Ilha do Bananal. In: LIMA FILHO, Manuel (org.). *Tesouros Iny-Karajá*. CEGRAF/UFG, Goiânia, GO, 2021. p. 227 – 250.