

# TRAMAS DA TECNOLOGIA:

etnoarqueologia da variabilidade  
dos trançados  
dos povos do Mapuera

**IGOR MORAIS MARIANO RODRIGUES**

São Paulo  
2022





UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA

Igor Morais Mariano Rodrigues

**Tramas da Tecnologia:**  
**etnoarqueologia da variabilidade dos trançados dos povos do Mapuera**

São Paulo

2022



Igor Morais Mariano Rodrigues

## **Tramas da Tecnologia**

**etnoarqueologia da variabilidade dos trançados dos povos do Mapuera**

### **Versão Corrigida**

(a versão original encontra-se disponível na biblioteca do MAE-USP)

Tese apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Arqueologia do Museu de  
Arqueologia e Etnologia da Universidade de  
São Paulo

Área de Concentração:  
Arqueologia

Orientadora: Profa. Dra. Fabíola A. Silva  
(MAE/USP)  
Co-orientador: Prof. Dr. Ruben Caixeta de  
Queiroz (PPGAN/UFMG)

Linha de Pesquisa 3: Arqueologia e Sociedade

São Paulo

2022



# TRAMAS DA TECNOLOGIA

Autorizo a reprodução e divulgação integral ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação, MAE/USP, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rodrigues, Igor Morais Mariano  
Tramas da Tecnologia: etnoarqueologia da  
variabilidade dos trançados dos povos do Mapuera /  
Igor Morais Mariano Rodrigues; orientadora Fabíola  
Andréa Silva; coorientador Ruben Caixeta de  
Queiroz. -- São Paulo, 2022.  
565 p.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em  
Arqueologia) -- Museu de Arqueologia e Etnologia,  
Universidade de São Paulo, 2022.

1. Tecnologias percíveis. 2. Trançados. 3.  
Etnoarqueologia. 4. Povos do rio Mapuera. 5. Povos  
Karib. I. Silva, Fabíola Andréa, orient. II.  
Caixeta de Queiroz, Ruben, coorient. III. Título.

Bibliotecária responsável:  
Monica da Silva Amaral - CRB-8/7681





## Universidade de São Paulo

### ATA DE DEFESA

Aluno: 71131 - 10460865 - 1 / Página 1 de 1

Ata de defesa de Tese do(a) Senhor(a) Igor Morais Mariano Rodrigues no Programa: Arqueologia, do(a) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Aos 14 dias do mês de janeiro de 2022, no(a) On-line realizou-se a Defesa da Tese do(a) Senhor(a) Igor Morais Mariano Rodrigues, apresentada para a obtenção do título de Doutor intitulada:

"Tramas da tecnologia: etnoarqueologia da variabilidade dos trançados dos povos do Mapuera"

Após declarada aberta a sessão, o(a) Sr(a) Presidente passa a palavra ao candidato para exposição e a seguir aos examinadores para as devidas arguições que se desenvolvem nos termos regimentais. Em seguida, a Comissão Julgadora proclama o resultado:

Nome dos Participantes da Banca	Função	Sigla da CPG	Resultado
Fabiola Andrea Silva	Presidente	MAE - USP	Aprovado
Lucia Hussak van Velthem	Titular	MPEG - Externo	Aprovado
Marcia Maria Arcuri Suñer	Titular	UFOP(MAE)	Aprovado
Juliana Salles Machado Bueno	Titular	Externo	Aprovado
Camila Pereira Jacome	Titular	USP - Externo	Aprovado

**Resultado Final:** Aprovado

#### Parecer da Comissão Julgadora \*

A banca reconhece a excelência do trabalho e a sua contribuição para a arqueologia e etnologia. A banca recomenda a publicação do trabalho.

Eu, Claudia Miyuki Hotta Paris , lavrei a presente ata, que assino juntamente com os(as) Senhores(as) examinadores. São Paulo, aos 14 dias do mês de janeiro de 2022.

Lucia Hussak van Velthem

Marcia Maria Arcuri Suñer

Juliana Salles Machado Bueno

Fabiola Andrea Silva  
Presidente da Comissão Julgadora

Camila Pereira Jacome

\* Obs: Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.

A defesa foi homologada pela Comissão de Pós-Graduação em 01/02/2022 e, portanto, o(a) aluno(a) faz jus ao título de Doutor em Arqueologia obtido no Programa Arqueologia.

Presidente da Comissão de Pós-Graduação



À memória de pouco  
Renato Poriciwi Wai Wai,  
vítima da Covid-19

## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar, agradeço à prof.<sup>a</sup> Fabíola Silva pela excelente orientação ao longo de todo o desenvolvimento do doutorado. Seus conselhos, antes mesmo de iniciar a pesquisa, fizeram toda a diferença e suas publicações me inspiraram muito antes de a conhecer pessoalmente. Sou grato também ao prof. Ruben Caixeta de Queiroz por aceitar esse desafio de co-orientar um arqueólogo, assim como por me apresentar a etnologia indígena em 2009, em meu mestrado na UFMG.

Agradeço às professoras que participaram de minha qualificação, Juliana Machado e Marcia Arcuri, que, também, participaram de minha banca de defesa juntamente com as professoras Lucia van Velthem e Camila Jácome. Obrigado a todas vocês por aceitarem o convite e contribuírem para melhorar este trabalho.

Agradeço também as instituições financiadoras que possibilitaram minha dedicação integral ao árduo trabalho de uma pesquisa de doutorado. Por três meses fui financiado pelo CNPq (processo n. 144871/2017-3) e por 47 meses recebi bolsa da Fapesp (processo n. 2017/13343-4). Sem esses financiamentos jamais teria conseguido realizar todas as etapas de campo, tanto nos museus quanto nas aldeias, além de produzir artigos e participar da organização de eventos científicos ao longo dessa jornada. Me entristece muito ver o cenário atual de cortes, anuais e sistemáticos, de verbas para a Ciência e Educação num país em que isso deveria ser um dos principais pilares para o desenvolvimento econômico e social. Portanto, não há como não deixar registrado o meu mais profundo Fora Genocida!

Sou grato ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo como um todo. Em particular, agradeço à prof.<sup>a</sup> Fabíola Silva e aos professores Eduardo Neves e Vagner Porto pelas disciplinas lecionadas com competência e paixão. Foi um prazer e privilégio participar de suas aulas. Agradeço também às coordenadoras do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do MAE, as professoras Verônica Wesolowski e Ximena Villagran, por toda fibra e dedicação para a manutenção e melhoria contínua do referido programa, assim como sou grato à Karen Ribeiro, Claudia Hotta e Tânia Delonero por todo o suporte no âmbito do referido Programa. Não há como deixar de agradecer ao Hélio Miranda por me apresentar a riqueza da biblioteca do MAE, compartilhar sua erudição e por não medir esforços para que eu pudesse acessar as mais diversas obras ao longo dessa jornada, incluindo as que inexistem no MAE. Mônica Amaral, Gilberto Paiva e Alberto Bezerra também me ajudaram sempre que foi preciso. Muito obrigado. No que tange ao acesso às coleções etnográficas do MAE, gostaria de agradecer à Carla Carneiro, Francisca Figols e Cristina Demartini por todo o suporte.



Agradeço também ao Iepé e toda sua equipe por poder colaborar com o PGTA em boa parte das aldeias do rio Mapuera. De modo mais específico agradeço à Denise Farjado Grupioni, pela confiança e oportunidade, e também ao Marcelo Gusmão pela parceria ao longo das visitas às aldeias.

Como a pesquisa também envolveu coleções etnográficas, sou profundamente grato pelo acesso aos materiais mantidos em várias instituições, o que só foi possível pela ajuda de diversos profissionais. No Brasil, agradeço: Museu do Índio da Funai, na pessoa de Maria José; Museu Paraense Emilio Goeldi, em que fui recepcionado por Suzana Primo e Lucia van Velthem (que também me deu ótimas dicas de análise dos trançados); Museu do Índio do Convento de Ipuarana, nas pessoas do Frei Alexandre Lima e Frei Wellington Buarque, que me deram acesso irrestrito ao museu e à biblioteca do convento. Mesmo sem ter acessado presencialmente o material, sou grato também ao Museu do Estado de Pernambuco, em particular ao prof. Renato Athias por todas as informações compartilhadas.

Fora do Brasil, agradeço o Nationalmuseet da Dinamarca, nas pessoas de Anne-Mette Marchen e Mille Gabriel, pelo acesso físico à coleção de J. Yde; Weltmuseum da Áustria, na pessoa de Claudia Augustat, por imagens e informações enviadas; Horminan Museum and Gardens da Inglaterra, na pessoa de Connie Churcher, pela disponibilização de fotografias; National Museum of American Indian, dos Estados Unidos da América, na pessoa de Carrie Beauchamp por todas as informações adicionais e fotos dos trançados solicitados; Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, na pessoa de Diana Zlatanovski, pela disponibilização de informações adicionais. Agradeço também o National Trust da Guiana pelo envio de uma cópia física do livro de Faye Case (2018[2006]) sobre os trançados dos Akawaio.

No Mapuera, agradeço inicialmente aos caciques Eliseu, Wanaperu e Roquinaldo, bem como ao João Batista da Funai, por terem autorizado a realização da pesquisa. Ao longo de minhas estadias nas aldeias, foram diversas as pessoas que me ajudaram, de alguma forma. Menciono aqui as pessoas principais que gostaria de agradecer profundamente: Cacique Edson Xokokono, Rosene, Kleberson, Daiane, Tikti, Timóteo e Wíríkmî, da aldeia Yawara; Cacique Amaitá, Nara, Isaías, Axwarapa e Nelson, da aldeia Mapium; Cacique Geraldo Susmi, Pesiman, Eriani, Marakri e Ivaldo, das aldeias Mapium e Paarumîti; Cacique Aldo, Kmara, Nelson Koyon e Felipe, da aldeia Kwanamari; Cacique Isaac, Mikeias, Yewna, Wiiku e Marcos, da aldeia Takara; Cacique Porohxa, José, Francisco Wapena, Dário Daaru e Taruci, da aldeia Inajá; Cacique Arnaldo, Ruuci, Grasilso, Samiely, Samyu, Samuel, Cimimi e Raimundo Cewñam, da aldeia Paraíso; Cacique Womeno, Cacique Erymaya e Arnaldo Amew da aldeia Placa; Cacique Kawaña, Cacique Yuhka, Saiman, Oscar e Ronaldo Nooman, da aldeia Tamiuru; Armando

Amña, Moyo, Parancikna, Kmixá (*in memoriam*), Nivaldo Cuusa, Kirpaka, Toowa, Rodrigues Woxina, Elza Patuwi, Raimundo Erpa, Manuel Manupi, Renato Tarara, Daniel, Moacir, Bernardino, Edmilson Toori, Waykara, Kaynaru, Pirimaw, Lúcia, Ana Luiza, Ana Lúcia, Rivaldo Aska, Jardel, Jardeson, Salomão, Rosiclea Rohseni, Rosirino, Rosenilda, Rosenildo, Fernando Makari (*in memoriam*), Poriciwi (*in memoriam*), Wahciki, Irene, Telma Wosikra, Mirian, Ratija, Epésio e Clóvis, da aldeia Mapuera. Agradeço também Arnaldo Woxina, que foi o tradutor durante a primeira etapa de minha colaboração com o Iepé.

Mesmo não tendo realizado pesquisa diretamente com o povo Katxuyana dos rios Trombetas e Cachorro, quero agradecer também às lideranças Ângela Amanakwa Kaxuyana e Juventino Perisima Kaxuyana. Nas oportunidades que tive de encontrar com eles aprendi muitas coisas com seus conselhos dados, de forma geral, aos não indígenas. Juventino, ainda, me ajudou na identificação de alguns trançados de seu povo que estão espalhados em alguns museus.

Gostaria de agradecer especialmente a alguns *owacarin komo* do Mapuera que sempre me incentivaram desde o início: Cooni, Xunuwi (*in memoriam*), Alfredo, Walter e Otekmi. Sou grato a Jaime Xamen e sua esposa Rubi, e a Roque Yaxikma e sua esposa Alessandra. Agradeço também Carolina Wanaperu, que conheci mais recentemente. Foi um privilégio poder compartilhar minhas inquietudes de pesquisa especialmente com Cooni “B Goode”, Jaime “Tamu” e Roque “Txkma”, aprender bastante com as pesquisas deles, além de vivenciar momentos extremamente divertidos em Oriximiná, Mapuera, Santarém, Belo Horizonte e São Paulo.

Muitas das discussões e reflexões apresentadas nessa tese foram estimuladas, e muito, por Meliam Gaspar e Marcony Alves, amigos e colegas de LINTT. Nossas pesquisas estão extremamente interconectadas e contar com essas duas pessoas, em diversos momentos, nessa etapa intensa da vida acadêmica foi muito enriquecedor. Outra pessoa querida do LINTT, que pude me aproximar mais, foi Dé Leonel Soares. Após nossas apresentações no “LINTT 10 anos: uma década de produção científica e perspectivas futuras”, ocorrido no final de 2020, Dé se dispôs a indicar leituras, conversar e discutir empolgadamente sobre os termos “não humano” e “outro que humano”, possibilitando-me compreender e refletir melhor sobre eles. Muito obrigado por isso Dé. Ainda, ao integrar o LINTT, pude conviver e trocar ideias com ótimas pessoas, que também gostaria de agradecer: Fábio Guaraldo, Silvia Lima, Daniella Amaral, Diego Mendes, Juliana Freitas, Beatriz Kotsubo, Ana Pellegrini, Francisco Stuchi e Cristiane Landi.



Juntamente com Camila, Elber e Marcony, integrei a turma da antiga “casa da cerâmica” do Setor de Arqueologia do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, no âmbito das pesquisas coordenadas pelo prof. André Prous sobre a região dos rios Trombetas-Mapuera, antes de iniciar o doutorado. Graças a todas essas pessoas fui me aproximando aos poucos da arqueologia amazônica. Muito obrigado a todos vocês e saibam que essa tese também é fruto de nossas diversas conversas.

Agradeço meu antigo orientador, prof. André Prous, pelas bolsas de pesquisa em seus projetos da FAPEMIG que me permitiram conhecer o Mapuera, assim como por seu incentivo inicial na busca pelo conhecimento sobre trançados quando estávamos na aldeia Mapuera em 2011. Agradeço também ao prof. Andrei Isnardis por todas as conversas enriquecedoras, sugestões e incentivos para iniciar essa tese. Sou extremamente grato pelas valiosas contribuições de Ângelo Pessoa Lima para esta tese. Fiquei muito impressionado com a capacidade e o talento para desenhos técnicos que Ângelo tem, além de sua atenção característica e disposição para me ensinar a desenhar algumas peças. Seus desenhos me possibilitaram demonstrar objetos únicos, que de outra forma seria muito mais difícil, ou até mesmo impossível.

Gostaria de agradecer também o prof. Rodrigo Costa por sua ajuda no início dessa pesquisa com obras de difícil acesso e conversas sobre o imenso mundo dos trançados. Agradeço também as professoras Myrtle Shock e Bruna Rocha por me darem ótimas dicas sobre obras de referência para a botânica e para as comunidades de prática, respectivamente. Agradeço também outros bons (re)encontros nessa trajetória pela etnologia guianense com o prof. Rui Massato Harayama (um amigo desde os tempos de mestrado na UFMG), Victor Alcantara e Silva, Leonor Valentino, Luisa Girardi, Cecília de Santarém (“Tita”), Fábio Ribeiro (“Fabão”) e Iori Linke.

Estudar no MAE-USP me possibilitou me aproximar mais de algumas pessoas já conhecidas e também conhecer outras pessoas especiais que marcaram minha passagem por essa instituição. Assim, por diversas ajudas em momentos distintos, conversas amistosas e profícuas sobre arqueologia, e temas correlatos, às vezes até altas horas da madrugada, gostaria de agradecer (e brindar!) a amizade com: Laura Furquim, Thiago Kater (“Taubaté”), Rafael Lopes, Guilherme Mongeló, Caroline Caromano, Leandro Cascon, Bruno Barreto, Maurício Silva (“Mau”), Renan Rasteiro, Daniel Fidalgo, Letícia Correa, Aline Oliveira, Renato Saad, Renata Estevam, Jéssica Cardoso, Kelly Brandão, Emerson Nobre, Marina DiGiusto, Beatriz Aceto e Rafael Stabile.

A vida me presenteou com grandes amizades que permanecem desde quando eu era imberbe, apesar de todas as distâncias causadas por diferentes trajetórias profissionais. A cada reencontro com essas amizades, minhas energias e esperanças se revigoram. Portanto, agradeço e dedico também este trabalho à: Luilui, Davi(d), Kostinha, Rã, Pivoto, Marcão, Murramed, Bigode, Rodriguera, Mafaim, Camigã, Geloso, Cabireca, Ghust, Jamaica e Bunecão.

Só foi possível concretizar essa tese pelo imenso amor e suporte por toda uma vida que recebi, e ainda recebo, de minha mãe Márcia Valéria Morais de Oliveira. Obrigado por ser uma mãezona e ter a cabeça aberta para me apoiar em todas as minhas escolhas. Outro presente enorme que minha mãe me deu foi meu amado irmão Ianco Morais Mariano Rodrigues, que também sempre me apoiou e que me dá forças para seguir em frente. Tivermos a sorte de poder voltar a passar alguns dias juntos em São Paulo, em função de meus estudos na USP. Esta tese também é de vocês dois. Muito obrigado por tudo. Gostaria de agradecer também a meus avós, em especial minha vó Dail que conseguiu resistir à Covid-19 graças à Ciência, por meio de vacina, e não pelos discípulos da cloroquina e ivermectina. Outras pessoas especiais na minha vida que também quero agradecer são meu primo João Vitor e minha tia Mônica. Deixo também registrado aqui meus agradecimentos ao meu padrasto Guilherme e ao meu tio Luiz.

Por fim, agradeço a duas pessoas que escolhi para minha vida e que tive a sorte também de ser escolhido: Sarah e Estevão. Obrigado por todo o amor e carinho e, principalmente, por aguentarem meu mau humor diário e minha obsessão por terminar esta tese. Boa parte das forças para terminar a escrita e não desistir dessa empreitada nos momentos mais difíceis vieram de Sarah, por quem tenho imensa admiração. Agradeço também sua ajuda na análise de algumas coleções, seus lindos mapas e por toda a paciência de ficar me ouvindo falar, infundavelmente, de trançados enquanto seu interesse era mesmo falar de cachimbos (rs). Estevão, obrigado por seus carinhos diários e por tornar os dias mais alegres. Me desculpe por toda a ausência nos momentos de lazer. Espero poder brincar mais com você agora.



## Resumo

Trançados são amplamente presentes e persistentes na vida de diversos povos ameríndios, proporcionando excelentes oportunidades para estudos sobre variabilidade artefactual. Entretanto, assim como as demais tecnologias percíveis, os trançados são pouco estudados pela arqueologia e etnoarqueologia. O presente estudo etnoarqueológico, portanto, proporciona visibilidade e contribui para a produção de conhecimento sobre esse conjunto artefactual, tendo como foco os trançados dos povos do rio Mapuera, também conhecidos como Wai Wai, situados no noroeste do estado do Pará. A tese argumenta que a tecnologia dos trançados é composta por tramas sociais de conhecimentos humanos de vários povos (*yana*), cuja excelência produtiva requer negociar com (e absorver saberes de) outros seres e mundos, integrando aspectos pragmáticos, simbólicos, cosmológicos, ontológicos e históricos. Para isso, a pesquisa abordou: as técnicas de manufatura, incluindo a fabricação de pessoas artesãs habilidosas e interações com diferentes seres; os significados culturais que permeiam a produção e o uso dos trançados; critérios nativos de diferenciação e classificação desses artefatos; a formação das coleções etnográficas e suas possibilidades de uso enquanto documentos históricos; a variabilidade artefactual ao longo de um século, apontando continuidades e mudanças tecnológicas, e as principais razões disso. Ademais, apresenta-se reflexões sobre alguns conceitos arqueológicos, antropológicos e indígenas relacionados à materialidade, tecnologia e variabilidade artefactual. Diferentes escalas de análise de ensino-aprendizagem dos trançados são exploradas. Por fim, com um estudo comparativo de três classes de trançados feitos por diferentes povos falantes de língua Karib das guianas, apresenta-se um modelo para pensar como ideias, fluxos de conhecimentos e técnicas circulam por essa região, contribuindo assim para o debate em torno da padronização da cultura material e fronteiras identitárias em Arqueologia.

**Palavras-chave:** Tecnologias percíveis; Trançados; Etnoarqueologia; Povos do rio Mapuera; Povos Karib.

## Abstract

Plaitworks, or basketry, are widely present and persistent in the lives of many Amerindian peoples, providing excellent opportunities for artifact variability studies. However, like other perishable technologies, plaitworks are understudied by Archaeology and Ethnoarchaeology. The Ethnoarchaeological study presented in this thesis, therefore, provides visibility and contributes to the production of knowledge about this artifact type, focusing on plaitworks of Mapuera River peoples, also known as Wai Wai people, located in the northwest of Pará state, Brazil. The thesis argues that plaitworks technology is composed of social webs of human knowledge from various peoples (*yana*), whose productive excellence requires negotiating with (and absorbing knowledge from) other beings and worlds, integrating pragmatic, symbolic, cosmological, ontological and historical aspects. Thusly, this research addresses: manufacturing techniques, including the fabrication of skilled artisans and interactions with different beings; the cultural meanings of plaitworks production, and use; native criteria of plaitworks artifacts differentiation and classification; the formation of ethnographic collections, and the possibilities of their study as historical documents; the artifact variability over a century, distinguishing technological continuities and changes, and the main reasons for them. Therefore, it also presents reflections on some archaeological, anthropological and indigenous concepts related to materiality, technology and artifact variability. Different scales of teaching-learning analysis of plaitworks are explored. Finally, with a comparative study of three plaitworks classes made by different Cariban-speaking peoples in the Guyanese Amazon, a model is presented to think about how ideas, knowledge flows and techniques circulate in this region, thus, contributing to the debate around the of material culture patterning and identity boundaries in Archeology.

**Keywords:** Perishable technologies; Basketry; Ethnoarchaeology; People of Mapuera River; Cariban-speaking peoples.



## Índice de Mapas

<b>Mapa 1</b> Aldeias do Rio Mapuera dentro das Terras Indígenas Nhamundá-Mapuera; Trombetas-Mapuera e Tunayana-Kaxuyana.....	59
<b>Mapa 2</b> Localização dos Parukoto, Wai Wai e Taruma na primeira metade do século XIX. Extraído e adaptado de R. H. Schomburgk (1841c).....	118
<b>Mapa 3</b> Mapa da bacia do rio Trombetas e Mapuera com localização aproximada de povos indígenas. Imagem extraída e adaptada de H. Coudreau (1900, p. 71). .....	120
<b>Mapa 4</b> Mapa de Frikel (1948, p. 16-17) com realce digital do que ele chamou de “estrada dos índios”. Alguns nomes de rios foram ressaltados digitalmente.....	121
<b>Mapa 5</b> Localização dos nomes Taruma, Wai Wai, Parukoto, Mawayana, Txikyana, Katwena, Tiriyo e Tunayana. Extraído e adaptado de Farabee (1918).....	125
<b>Mapa 6</b> Principais missões religiosas criadas entre das décadas de 1950 e 60, em relação a posição da atual aldeia Mapuera.....	128
<b>Mapa 7</b> Registro de alguns lugares de aquisição de vegetais .....	214
<b>Mapa 8</b> Rotas de trocas Wai Wai, cf. Howard (2002, p. 56).....	420
<b>Mapa 9</b> Território de povos falantes de língua Karib nas guianas no século XXI. Extraído e adaptado de Gaspar (2019, p. 69).....	455

## Índice de Figuras

<b>Figura 1</b> Exemplo de início do poxoro (esquerda) e pakara (direita). A ampulheta é o rabo do pacu e as linhas são o jejú.....	105
<b>Figura 2</b> Caripuna do rio Jatapu. Imagem extraída e adaptada de Ferreira (1991, p.104). ...	113
<b>Figura 3</b> Esquema de trocas de bens entre os povos, conforme Barbosa (2005, p. 66) .....	122
<b>Figura 4</b> Prancha com plantas e fotografias das aldeias Wai Wai da década de 1950. ....	139
<b>Figura 5</b> Vistas aéreas de algumas aldeias do rio Mapuera.....	141
<b>Figura 6</b> Exemplos das principais estruturas presentes nas aldeias do rio Mapuera .....	143
<b>Figura 7</b> Croqui (1) de unidades residenciais e estruturas associadas de parte da aldeia Mapium em 2018. ....	145
<b>Figura 8</b> Croqui (2) de unidades residenciais e estruturas associadas de parte da aldeia Mapuera em 2019. ....	146
<b>Figura 9</b> Prancha com alguns exemplos de continuidades e mudanças .....	149
<b>Figura 10</b> Alguns nomes das partes corporais da bacaba .....	164
<b>Figura 11</b> Diferentes espécies de <i>Astrocaryum</i> sp. ....	166

<b>Figura 12</b> Réplica de xurupana.....	176
<b>Figura 13</b> Roça dos Okoimoyana e da sucuri Moju. ....	189
<b>Figura 14</b> Diferentes estágios de <i>Astrocaryum</i> sp.....	203
<b>Figura 15</b> Diferentes procedimentos e cuidados com prefoliações de palmeiras e cipós ....	206
<b>Figura 16</b> Diferentes cipós e esquema de corte .....	207
<b>Figura 17</b> Cipó-jacitara.....	208
<b>Figura 18</b> Cana-de-flecha .....	209
<b>Figura 19</b> Esquema das partes corporais do arumã .....	210
<b>Figura 20</b> Diferenças entre tuuwa xixa e wañamtu .....	211
<b>Figura 21</b> Procedimentos da pintura do arumã.....	216
<b>Figura 22</b> Diferentes formas de armazenar o tahxa.....	217
<b>Figura 23</b> Etapas do corte do arumã .....	219
<b>Figura 24</b> Aspectos de partes do ceesî.....	222
<b>Figura 25</b> Processo de obtenção da seda do buriti ( <i>xaraw</i> ) .....	222
<b>Figura 26</b> Fiação e tingimento do algodão .....	223
<b>Figura 27</b> Etapas de produção do fio de curauá. ....	224
<b>Figura 28</b> O uso das penas nos trançados.....	227
<b>Figura 29</b> Flecha parata e gesto parata me .....	245
<b>Figura 30</b> Técnicas estruturais dos trançados, observadas nas coleções etnográficas e nas aldeias atuais.....	273
<b>Figura 31</b> Técnicas de partidas observadas nas coleções etnográficas e nas aldeias atuais.	276
<b>Figura 32</b> Técnicas de arremates observadas nas coleções etnográficas e nas aldeias atuais. .....	278
<b>Figura 33</b> Esquema de classes e subclasses identificadas .....	284
<b>Figura 34</b> Armadilhas xiika.....	289
<b>Figura 35</b> Aljava emepu .....	291
<b>Figura 36</b> Cestos kapatu - 1 .....	296
<b>Figura 37</b> Cestos kapatu-2.....	301
<b>Figura 38</b> Cestos-cargueiros awci .....	305
<b>Figura 39</b> Acessórios do awci e protetor de cabeça .....	308
<b>Figura 40</b> Tipiti kwahsî .....	310
<b>Figura 41</b> Coador tuuwa .....	313
<b>Figura 42</b> Peneira manari .....	318
<b>Figura 43</b> Bandeja weeci -1 .....	322

<b>Figura 44</b> bandejas weeci-2.....	328
<b>Figura 45</b> Abano wayapamsî.....	333
<b>Figura 46</b> Recipiente de pimenta asîsî yen.....	336
<b>Figura 47</b> Plataforma aara ou kanaperu.....	338
<b>Figura 48</b> Cestos paraxi.....	340
<b>Figura 49</b> Pente wayamakasî.....	342
<b>Figura 50</b> Cesto poxoro-1.....	346
<b>Figura 51</b> Cesto poxoro-2.....	349
<b>Figura 52</b> caixa yamata.....	352
<b>Figura 53</b> Caixinha e ovo recipientes de ñokwa e alguns exemplos de diferentes tipos de ñokwa .....	357
<b>Figura 54</b> Estojiforme pakara.....	363
<b>Figura 55</b> Estojiformes e bolsiformes pakara.....	364
<b>Figura 56</b> Pulseira emehta.....	366
<b>Figura 57</b> Aro de cocar tamtkem ecepu.....	369
<b>Figura 58</b> Braçadeira e chocalhos.....	370
<b>Figura 59</b> placas vesicatórias.....	372
<b>Figura 60</b> Trançado maxkirpa, pasta e bebida pucokwa.....	374
<b>Figura 61</b> Clava xawarapa.....	376
<b>Figura 62</b> Roupas de dança.....	380
<b>Figura 63</b> Porta/esteira metata.....	383
<b>Figura 64</b> Vassoura.....	384
<b>Figura 65</b> Brinquedos.....	386
<b>Figura 66</b> Padrões “partes de seres”.....	388
<b>Figura 67</b> Padrões de “seres mais completos”.....	391
<b>Figura 68</b> Exmeplos de nterpretações de desenhos.....	397
<b>Figura 69</b> Exemplo de um padrão que deixou de ser feito.....	398
<b>Figura 70</b> Grafismos arqueológicos e etnográficos.....	399
<b>Figura 71</b> Xohorikoko e tuuwa akrîn.....	427
<b>Figura 72</b> A ave japim, a dona das manufaturas, sua casa/rede e seus ovos.....	430
<b>Figura 73</b> Xiripapa, pintura facial, e verme que habita o estômago da anta.....	434
<b>Figura 74</b> Prancha com abanos e peneiras dos PFK.....	463
<b>Figura 75</b> Prancha com bandejas dos PFK.....	474
<b>Figura 76</b> Cestos-cargueiros dos Yekuana, Macuxi, Tiriyo e Katxuyana.....	484

**Figura 77** Exemplos de cestos manufaturados com a técnica do trançado costurado entre alguns PFK..... **Erro! Indicador não definido.**

**Figura 78** Trançados costurados feitos com técnicas não indígenas .....487

**Figura 79** Exemplos de grafismos figurativos de diferentes povos.....488

**Figura 80** Etapas da manufatura de um awci.....551

**Figura 81** Primeira etapa de manufatura do kapayo weeci.....554

**Figura 82** Segunda etapa da manufatura do tatu .....556

**Figura 83** Primeira etapa de manufatura do poxoro. ....559

**Figura 84** Finalizando a manufatura do poxoro .....561

**Figura 85** Primeira etapa de manufatura da watwararî yamata. ....563

**Figura 86** Finalização do primeira caixa e produção da segunda caixa, o cesto-marido. ....565

### Índice de Tabelas

**Tabela 1** Classes de trançados conforme as esferas de utilização. ....271

**Tabela 2** Síntese de aspectos técnico-gráficos ou trançados específicos associados a determinados povos .....407

**Tabela 3** Classificação por Meira (2006, p. 169). ....457

**Tabela 4** Classificação por Gildea (2012, p.445). ....457

**Tabela 5** Síntese das informações dos abanos dos PFK. ....461

**Tabela 6** Síntese das informações das peneiras dos PFK. ....467

**Tabela 7** Síntese das informações sobre as bandejas dos PFK.....472

**Tabela 8** Diagramas 1 e 2 de constelações de prática: a fonte dos nomes dos povos indica a proximidade na classificação linguística; cada círculo colorido indica a participação em determinada constelação de prática, sendo que o de linha pontilhada indica a possibilidade de uma relação estrutural mais antiga. As linhas pretas com setas indicam relações específicas entre os estilos. ....478

**Tabela 9** Diagramas 3 e 4 de constelações de prática: a fonte dos nomes dos povos indica a proximidade na classificação linguística; as cores dos nomes dos povos indicam o tipo de material utilizado; cada círculo colorido indica a participação em determinada constelação de prática, sendo que o de linha pontilhada indica a possibilidade de uma relação estrutural mais antiga. As linhas pretas com setas indicam relações específicas entre os estilos. Os nomes riscados com X indicam que o povo não integra nenhuma constelação. ....480

## Índice de Gráficos

<b>Gráfico 1</b> Quantidade de peças estudadas de acordo com o povo associado e lugares em que estão mantidas .....	250
<b>Gráfico 2</b> Diversidade de proveniência das peças conforme cada instituição.....	252
<b>Gráfico 3</b> Pluralidade de tipos de coletores de peças .....	253
<b>Gráfico 4</b> Quantidade de peças por década e região de proveniência .....	255
<b>Gráfico 5</b> Quantidade de classes de trançados de acordo com diferentes décadas.....	263
<b>Gráfico 6</b> Quantitativo de peças distinguidos por classe de trançado. ....	264
<b>Gráfico 7</b> Quantidade de trançados mono e bicromicos conforme os períodos de entrada nos museus .....	265
<b>Gráfico 8</b> Quantidade de trançados com e sem penas conforme os períodos de entrada nos museus .....	265



## Notas sobre a escrita da língua waiwai

No rio Mapuera, a língua waiwai, da família linguística Karib, é a língua franca atualmente falada por diferentes povos, como Wai Wai, Parukoto, Xerew, Katwena, Tunayana, Hixkaryana, Txikyana, Mawayana, Karapawyana, entre outros. Os irmãos Robert E. Hawkins e W. Neill Hawkins, da Missão Evangélica da Amazônia, estudaram essa língua e formularam sua escrita. Segundo R. Hawkins (1998, p. 25), as línguas do que ele chamou como “verdadeiros” Wai Wai e Parukoto eram muito próximas entre si e foram combinadas na formação da referida língua franca, muito embora, no âmbito doméstico, os diferentes povos ainda se comuniquem por meio de suas línguas ou variantes dialetais. Conforme ouvi de dois colegas pesquisadores, como Jaime Xamen Wai Wai, que se entende como Wai Wai, e Cooni Wai Wai, que se entende como Hixkaryana misturado com Mawayana, eles aprenderam a falar as línguas de seus pais, porém, na interação diária com outras pessoas foram aprendendo um pouco de outras línguas. Jaime, inclusive, costuma dizer que eles, os mais novos, estão construindo uma nova língua. Jaime e Cooni, nasceram e cresceram na aldeia Mapuera, maior, mais populosa e mais antiga aldeia do rio homônimo.

Nesta tese, portanto, a escrita segue os trabalhos de Hawkins (1998; 2002). Estes trabalhos também balizaram a recente tese de L. Valentino (2019, p. xi-xii), que ressaltou que, no geral, as palavras com duas ou três sílabas são oxítonas, ao passo que as palavras com quatro sílabas costumam ser paroxítonas. A convenção é a que segue:

a, e, i, o, u - como em português;

î - vogal central fechada não-arredondada, cujo som fica aproximadamente entre um i e um u;

c - como em “tchau”;

h, w – respectivamente, como em “horse” e “welcome”, em inglês;

k - como em “cavalo”;

km - som próximo ao b em português;

kn - som próximo ao d em português;

ñ - como em “desenho”;

p - soa próximo ao f em português;

r - soa entre l e r, pronunciado de forma rápida;

î - soa entre l e r pronunciado de forma rápida junto com um i;

y - soa como um i rápido no português.

## **Notas sobre as ilustrações**

Esta tese apresenta fotografias e desenhos, principalmente de artefatos trançados e suas técnicas produtivas. No caso dos trançados mantidos em museus, estão reproduzidas aqui apenas as fotografias que são de livre acesso, referenciadas nas legendas. Nos casos em que seria necessário pagar pelos direitos de reprodução das fotografias, optou-se por reproduzir desenhos feitos com base nas fotografias acessadas, mencionando a instituição de guarda e o número de registro das peças. Os desenhos feitos por Ângelo Pessoa Lima estão indicados nas legendas. Os desenhos sem referência de autoria nas legendas foram feitos pelo autor desta tese. As fotografias feitas por outras pessoas, ou extraídas de trabalhos já publicados, estão referenciadas nas respectivas legendas. As fotografias sem referências também são do autor desta tese e foram feitas entre 2018 e 2020.

## Sumário

Agradecimentos .....	vi
Resumo .....	xi
Abstract.....	xii
Índice de Mapas.....	xiii
Índice de Figuras .....	xiii
Índice de Tabelas .....	xvi
Índice de Gráficos.....	xvii
Notas sobre a escrita da língua waiwai.....	xviii
Notas sobre as ilustrações.....	xix
Introdução.....	1
Capítulo 1 - A abordagem etnoarqueológica.....	12
1.1. Analogia e interpretação na arqueologia.....	15
1.1.1. Formas e níveis de analogia.....	16
1.1.2. Arqueologia e Antropologia: convergências e especificidades.....	21
1.2. Etnoarqueologia e outras relações entre a Arqueologia e a prática etnográfica .....	27
1.2.1. Etnoarqueologia: principais desdobramentos .....	30
1.2.2. Arqueologia do presente .....	34
1.2.3. Etnografia da arqueologia: breves considerações.....	36
1.2.4. Etnografia arqueológica: uma proposta com muitos nomes.....	37
1.2.5. Arqueologias indígenas e colaborativas .....	40
1.2.6. Relações entre a Arqueologia e a prática etnográfica.....	43
1.3. A abordagem etnoarqueológica desta tese .....	49
1.3.1. O caminho da pesquisa .....	54
Capítulo 2 – Etnoarqueologia dos trançados .....	63
2.1. Cestaria e trançados: principais definições.....	66
2.2. Trançados pela etnoarqueologia .....	68

2.2.1. Etnoarqueologia e trançados arqueológicos .....	69
2.2.2. Etnoarqueologia e coleções etnográficas – Estados Unidos da América .....	71
2.2.3. Etnoarqueologia e coleções etnográficas – Brasil .....	75
2.3. Trançados pela etnologia das terras baixas da América do Sul.....	80
2.3.1. Trançados e grafismos .....	81
2.3.2. Trançados na cosmologia ameríndia .....	84
2.3.3. Trançados e sociedade .....	87
2.3.4. Trançados e coleções etnográficas .....	88
2.4. Por uma etnoarqueologia dos trançados ameríndios .....	90
Capítulo 3 - Os povos do Mapuera: constituição e panorama de suas relações .....	97
3.1. A origem dos povos e dos bens materiais através das narrativas <i>yehtoponho</i> .....	98
3.1.1. A origem dos bens materiais .....	102
3.1.2. A origem da diversidade dos povos.....	106
3.2. Os povos do Mapuera e seus encontros com humanos não indígenas .....	108
3.2.1. A região do Mapuera no século XVIII e os nomes que ainda persistem.....	110
3.2.2. O século XIX: nomes dispersos, porém mapeados .....	116
3.2.3. O século XX: missões religiosas, waiwaização e o movimento pendular .....	123
3.3. As aldeias e seus fluxos .....	137
3.3.1. As aldeias antigas .....	137
3.3.2. As aldeias atuais .....	140
3.3.3. Reflexões sobre diacronia, fluxos e ritmos.....	148
Capítulo 4 - Cosmopolítica no Mapuera: vegetais e outros que humanos .....	153
4.1. Os vegetais: seus corpos, parentes e nomes .....	161
4.1.1. Corpos vegetais .....	162
4.1.2. Parentesco vegetal .....	164
4.1.3. Notas sobre os nomes, classificação vegetal e variação de conhecimentos .....	167
4.2. Noções de <i>ekatí</i> , <i>worokyam</i> e intencionalidade vegetal .....	171

4.3. Sobre donos, donas e o papel das trocas nas interações .....	181
4.3.1. Donos e donas outros que humanos .....	183
4.3.2. Trocas e cooperação entre humanos e plantas: trançar enquanto transdução vegetal .....	195
4.4. Seres para metamorfosear na composição das roupas de <i>worokyam</i> .....	201
4.4.1. Aquisição e preparo vegetal .....	202
4.4.2. Do céu às aldeias: as penas.....	225
Capítulo 5 – Materialidade, coleções etnográficas e etnoclassificação das roupas de <i>Worokyam</i> .....	229
5.1. <i>Kahxapumko</i> e <i>Kahsom Kahtopo</i> : conceitos para pensar materiais e materialidade...234	
5.1.1. A vingança das <i>kahxapumko</i> .....	236
5.1.2. Materialidade e persistência dos trançados .....	241
5.2. Trançados nas coleções etnográficas .....	248
5.2.1. Quantidade de trançados, sua análise, localização e pluralidade das coleções ....	249
5.2.2. Proveniência das peças ao longo do tempo .....	254
5.2.3. Agência indígena na formação das coleções .....	261
5.3. Etnoclassificação e técnicas dos trançados.....	267
5.3.1. Nomes gerais e específicos: classificação e subclassificação .....	268
5.3.2. Técnicas de construção, partida e arremate .....	272
Capítulo 6 – A variabilidade das roupas de <i>Worokyam</i> .....	283
6.1. Xiika .....	286
6.1.1. Xiika .....	287
6.1.2. Kamina .....	288
6.1.3. Charuka.....	289
6.1.4. Pakria xiikan.....	290
6.2. Emepu.....	290
6.3. Kapatu.....	292
6.3.1. Xopotu kapatu .....	294

6.3.2. Yaipê yohyarî kapatu .....	294
6.3.3. Warakaru yîmhe kapatu .....	294
6.3.4. Kapatu.....	295
6.3.5. Yaypê mahtoko kapatu.....	295
6.3.6. Yahkotoño kapatu.....	297
6.3.7. Warakaru maxirî kapatu .....	298
6.3.8. Kurumu yeexe kapatun/ kurumu kapatun.....	298
6.3.9. Pakria pîtho kapatu .....	299
6.3.10. Tompatho kapatu .....	299
6.3.11. Tipos de kapatu não reconhecidos ou associados a outros povos .....	300
6.4. Awci .....	301
6.4.1. Awci .....	302
6.4.2. Awci paraxi .....	303
6.4.3. Kuumu yaarî kmaxkem awci.....	304
6.4.4. Awci quilombola .....	304
6.4.5. Tipos de awci associados a outros povos .....	306
6.5. Assessórios do Awci.....	306
6.6. Kîhtîpîrî woomu .....	307
6.7. Kwahsî.....	308
6.8. Tuuwa .....	311
6.9. Manari.....	314
6.9.1. Manari Mexanîro .....	316
6.9.2. Weeci waray manari .....	317
6.9.3. Tuuwa waray manari .....	318
6.9.4. Uwi yîmyapetopo manari .....	319
6.10. Weeci.....	319
6.10.1. Weeci porin.....	320



6.10.2. Kapayo pîpîtho weeci .....	321
6.10.3. Cuure erematantopo weeci .....	324
6.10.4. Cuure yowtopo weeci .....	326
6.10.5. Kepetari yahruru weeci.....	327
6.10.6. Weeci de outros povos.....	329
6.11. Wayapamsî .....	330
6.11.1. Maratî yewanî kahxapu .....	332
6.11.2. Kwicikwici yewanî kahxapu .....	332
6.11.3. Kewantîrî kahxapu.....	334
6.11.4. Yawari pehyarî kahxapu.....	334
6.11.5. Wayapamsî Xerew.....	335
6.12. Asîsîyen .....	335
6.13. Aara .....	337
6.14. Paraxi.....	338
6.14.1. Paraxi paneiriforme .....	340
6.14.2. Paraxi vasiforme .....	340
6.15. Wayamakasî.....	341
6.16. Poxoro.....	344
6.16.1. Poxoro.....	345
6.16.2. Poxoro pîîrî kahxapu .....	345
6.16.3. Xakwaru mîîn poxoro.....	347
6.16.4. Maxuruta poxoro .....	347
6.16.5. Yamata waray poxoro.....	348
6.16.6. Torompî poxoro.....	349
6.17. Yamata.....	350
6.17.1. Yatpoxapu yamata .....	351
6.17.2. Watwararî yamata.....	353

6.17.3. Yamata pîrî kahxapu.....	354
6.17.4. Pakara waray yamata .....	355
6.17.5. Yamataci <i>ou</i> ñokwayen .....	356
6.18. Pakara .....	359
6.18.1. Pakara verdadeiro .....	359
6.18.2. Pakara bolsiforme .....	365
6.19. Emehta .....	366
6.20. Tamtkem ecepu.....	367
6.20.1. Pahxantho tamtkem ecepu .....	367
6.20.1. Orotono takî tamtkem ecepu.....	368
6.21. Apomi .....	370
6.22. Maraka .....	370
6.23. Yukuyapon .....	371
6.24. Maxkirpa.....	373
6.25. Xawarapa .....	375
6.26. Manîmtopo ponon .....	375
6.26.1. Yamo ponon .....	379
6.26.2. Xorwiko ponon.....	381
6.26.3. Poinko ponon.....	381
6.27. Metata .....	382
6.28. Watkmeiku .....	382
6.29. Kesemanihtopo .....	384
6.30. Fragmentos da pele de Uruperi.....	387
6.30.1. A variedade de grafismos e a diversidade de seus nomes .....	387
6.30.2. Grafismos e identidades.....	393
6.30.3. Grafismos como vetores de narrativas e conhecimentos de mundo .....	396
6.30.4. Grafismos no tempo .....	397

6.31. Os significados da variabilidade das roupas de <i>worokyam</i> : reflexões etnoarqueológicas .....	400
Capítulo 7 – Trançados e suas tramas de aprendizado em diferentes escalas .....	412
7.1. A importância de saber-fazer e trocar.....	415
7.2. Micro-rede de aprendizado: construção de pessoas habilidosas .....	421
7.2.1. Amplificação de habilidades de manufatura e aprendizagem de outras línguas ..	426
7.2.2. Amplificação de habilidades de caça e deslocamento na mata .....	432
7.2.3. O conhecimento situado .....	435
7.2.4. Humanos e outros seres na micro-rede de aprendizado .....	438
7.3. Meso e Macro-rede de aprendizado: comunidades e constelações de prática.....	441
7.3.1. A aldeia Placa e a diferença escancarada .....	445
7.3.2. Comunidades e constelações de prática no Mapuera .....	447
7.4. Mapeando constelações a partir dos trançados dos povos Wai Wai .....	450
7.4.1. Observações gerais sobre a família linguística Karib.....	454
7.4.2. Os trançados selecionados para a comparação .....	457
7.4.3. Os abanos.....	458
7.4.4. As peneiras .....	464
7.4.5. As bandejas.....	469
7.4.6. Visualizando constelações e o potencial dos trançados para estudar estilos tecnológicos .....	477
Considerações finais .....	490
Referências bibliográficas .....	495
Glossário de palavras em waiwai recorrentes nesta tese .....	543
Anexo 1- Ficha de análise de coleções etnográficas .....	545
Anexo 2- Coletores, local e data de coleta, povo associado e instituição .....	547
Anexo 3 - Manufatura de um <i>awci</i> .....	550
Anexo 4-Manufatura de um <i>kapayo weeci</i> .....	553
Anexo 5 - Manufatura de um <i>poxoro</i> .....	558

Anexo 6 - Manufatura de um *watwarari yamata* .....562

## Introdução

Esta tese é o resultado de um interesse que surgiu em 2011, no âmbito de minha participação em dois projetos: “Projeto Norte Amazônico: etnologia e arqueologia na calha do Rio Trombetas e na região das Guianas”, coordenado pelos professores André Prous e Ruben Caixeta de Queiroz, e “Ocupações Pré-históricas da Bacia do Alto e Médio Trombetas”, coordenado por A. Prous. Fui então bolsista FAPEMIG durante dois anos, dentro desses dois projetos, o que me permitiu estudar materiais cerâmicos dos sítios arqueológicos pesquisados em diferentes lugares no rio Mapuera; participar de uma etapa de levantamento de sítios e escavações no Mapuera em 2011; participar de uma etapa de análise de material na cidade de Oriximiná em 2013, juntamente com a prof<sup>a</sup>. Camila Jácome, Cooni Wai Wai, Seniras Wai Wai e Alfredo Wai Wai.

Quando no Mapuera pela primeira vez, pensei em fazer um estudo etnoarqueológico sobre a cerâmica, dado minhas experiências prévias (p. ex. RODRIGUES, 2011; 2014; RODRIGUES, *et al.*, 2011; 2017). Entretanto, durante minhas interações com os jovens Wai Wai<sup>1</sup> que estavam participando dos trabalhos de arqueologia, soube que essa pesquisa deveria atravessar uma barreira social adicional. A olaria é uma produção feminina e, por eu ser homem *karaywa* (“branco”), a interação com as mulheres poderia ser mal interpretada por seus maridos, pelo menos no início, conforme ouvi dos jovens Wai Wai. Ao mesmo tempo, soube que na época existia “aulas de artesanato” na “casa grande” (*umana*), e quando participei de uma delas tomei conhecimento da produção masculina dos trançados. Alguns exemplares de exuberantes portas trançadas, presentes na casa em que eu estava hospedado, já tinham me encantado por esse ofício, e, durante minha participação na aula, eu me aproximei de um dos principais artesãos da aldeia Mapuera, o Amña Wai Wai. Aprendi com ele a raspar arumã, cortar prefoliações de murumuru e produzi, por fim, um abano, durante alguns dias consecutivos, nas horas vagas dos trabalhos de escavação. Ainda, Cooni Wai Wai, que estava participando das pesquisas arqueológicas, me levou para conhecer seu pai e acompanhar a produção de um jamaxim. Isso aguçou ainda mais minha curiosidade pelos trançados. Aos poucos, reparei que a vida material das pessoas no Mapuera estava muito mais habitada por trançados do que eu tinha notado até então. Infelizmente, na Arqueologia estamos muito pouco habituados a enxergar as tecnologias perecíveis (RODRIGUES; COSTA; SILVA, 2021). Por meio dessa primeira vivência com as pessoas do Mapuera, me dei conta de que essa invisibilização

---

<sup>1</sup> Menciono aqui meus primeiros professores da língua waiwai: Beбето Wai Wai, Seniras Xunuwi Wai Wai, Cooni Wai Wai, Manuel Usim Wai Wai e Rosivaldo Makuknu Wai Wai.

acadêmica nos impede de compreender uma parcela significativa da materialidade, um tema que está no âmago da Arqueologia.

Ainda em 2011, aprendi algumas palavras básicas na língua waiwai, além de nomes de frutas e animais que os jovens me ensinavam por meio de músicas que cantávamos no percurso até o local da escavação e durante a própria escavação. Aprendi também os nomes de alguns vegetais usados para fazer trançados e voltei para Belo Horizonte com um abano e uma miniatura de jamaxim. Eles estão comigo até hoje e, entre a primeira estadia no Mapuera e a elaboração efetiva de um projeto de pesquisa, ambos os artefatos trançados, desde então pendurados na minha parede, me instigaram a entendê-los ainda mais.

No final das escavações em 2011 fui aconselhado pelo prof. André Prous a procurar a prof.<sup>a</sup> Fabíola Silva, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, uma vez que ele notou meu interesse nos trançados e meu envolvimento com algumas pessoas do Mapuera. Outra pessoa que me incentivou muito a fazer isso, após as pesquisas de campo, foi a prof.<sup>a</sup> Camila Jácome. Essas conversas reforçaram minha vontade, que passou a ser definitiva após o estudo de materiais arqueológicos em Oriximiná, em 2013, quando, no reencontro com Cooni e Seniras, ouvi deles que seria bom eu estudar os trançados, pois tinha muita coisa que era pouco conhecida pelos jovens atuais. Nesse reencontro, comecei a fazer uma lista de objetos trançados que ainda eram usados pelas pessoas no Mapuera e reparei que muitas informações, como nomes das técnicas por exemplo, de fato não eram dominadas por eles. Em Oriximiná também me reencontrei com Xokokono, cacique da aldeia Yawará, que tinha participado das pesquisas em 2011. Ao conversar com ele sobre minhas pretensões, fui convidado a ficar em sua aldeia e, em 2015, recebi dele dois cestos em forma de tatu e duas miniaturas de coadores *tuuwa*, através de meu colega antropólogo Victor Alcantara e Silva. Por telefone, Xokokono disse que enviou esses presentes para eu não esquecer de ir visitar sua aldeia. Nesse mesmo ano de 2015, por intermédio da prof.<sup>a</sup> Camila, conheci e recebi em casa o pesquisador Jaime Xamen Wai Wai, que também me incentivou a estudar os trançados de seu povo e, ao ir embora, me deu de presente o seu *pakara*. Nota-se, portanto, que meu interesse inicial contou com o apoio e incentivo de várias pessoas, colegas e amigos.

Por diversas razões, concretizei um projeto de pesquisa apenas em 2017, aprovado e financiado pela FAPESP. Um passo fundamental para isso foi me aproximar de minha orientadora, dada sua vasta experiência em etnoarqueologia, incluindo o estudo sobre os trançados (p. ex. SILVA, 2000; 2011). Foi a prof.<sup>a</sup> Fabíola quem me aconselhou, em 2015, a buscar coleções etnográficas para integrá-las na pesquisa. Assim, iniciei um levantamento de coleções, reuni fotografias de trançados coletados no início do século XX e percebi seu



potencial para enriquecer o estudo no aspecto temporal e também comparativo. Além disso, esse levantamento me possibilitou reunir informações bastante dispersas e conversar com as lideranças sobre minhas intenções de pesquisa no ano de 2016. Nesse mesmo ano, conheci também Walter Powci Wai Wai e Roque Yaxikma Wai Wai que, juntamente com Cooni e Jaime, me apoiaram, dentro do possível, nesse diálogo com as lideranças. Em suma, a presente pesquisa etnoarqueológica foi idealizada por minha participação em projetos maiores e aos poucos foi ganhando forma a partir de conselhos e minhas relações estabelecidas com algumas pessoas do Mapuera, em particular com estudantes e pesquisadores nas áreas de Arqueologia e Antropologia. Trata-se de um esforço e um olhar individual que, em muitos pontos, foi influenciado também pelas conversas com esses pesquisadores. Não fui convidado por eles, ou pelas comunidades, a fazer a pesquisa. Contudo, o projeto só ganhou forma após a aprovação das lideranças para seu desenvolvimento.

A tese tem como objetivo principal abordar as técnicas de produção e a variabilidade dos trançados entre os povos do Mapuera, abrangendo não apenas as relações sociais entre humanos, mas também as interações entre humanos e outros seres, tratando ainda dos significados culturais que permeiam a produção e o uso dessa ampla categoria artefactual. De modo mais específico, a tese defende a importância dos trançados ameríndios serem mais estudados pela perspectiva etnoarqueológica; apresenta como os povos do Mapuera diferenciam e classificam seus trançados, estabelecendo paralelos entre a nossa conceituação e a indígena; analisa a formação das coleções etnográficas estudadas e suas possibilidades de uso enquanto documentos históricos; reúne e descreve 29 classes e 67 subclasses de trançados produzidos ao longo de mais de um século, apontando continuidades e mudanças tecnológicas, e as principais razões disso; tece reflexões sobre alguns conceitos arqueológicos, antropológicos e indígenas relacionados à materialidade, tecnologia e variabilidade artefactual; explora diferentes escalas de análise de ensino-aprendizagem dos trançados, contribuindo para o debate em torno da padronização da cultura material e fronteiras identitárias em Arqueologia. Esse último ponto, em particular, realça que a compreensão das relações sociais norteadoras da produção e uso dos trançados dos povos do Mapuera nos conduz, necessariamente, para outros povos que vivem fora desse rio e, por fim, arremata a seguinte tese: a tecnologia dos trançados dos povos do Mapuera é composta por tramas sociais de conhecimentos humanos de vários povos (*yana*), cuja excelência produtiva requer negociar com (e absorver saberes de) outros seres e mundos, integrando, assim, aspectos pragmáticos, simbólicos, cosmológicos, ontológicos e históricos. Não obstante, para se chegar a esse ponto de vista, foi necessário abordar diversos temas. Nesse sentido, este trabalho apresenta também outras contribuições.

A etnoarqueologia aqui desenvolvida se identifica com perspectivas mais recentes (p. ex. LANE, 2015; LYONS; CASEY, 2016; LYONS; DAVID, 2019), e reflete também sobre a tecnologia de forma mais ontológica, isto é, realçando como pessoas e coisas reciprocamente se constituem (GONZÁLEZ-RUIBAL *et al.*, 2013). Desse modo, a abordagem se aproxima daquilo que F. Silva (2021, p. 196-97), em revisão recente, designou como “etnoarqueologia pós-colonial”, pois é menos observadora e mais dialógica, considerando os interlocutores como produtores de conhecimento e teorias que efetivamente contribuem com questões de interesse arqueológico. Essa reconsideração de algumas teorias e conceitos correntes da disciplina, por meio de outras cosmovisões, ajuda a caminhar na direção de uma descolonização da Arqueologia (cf. GNECCO; ROCABADO, 2010). Uma vez que a etnoarqueologia nos sensibiliza a outros padrões de racionalidades (POLITIS, 2015), defende-se aqui a integração entre mundo material/imaterial na compreensão dos trançados, englobando também o mundo invisível, já que as operações técnicas relacionadas com os trançados envolvem fluxos de vitalidades numa materialidade inelutavelmente interpessoal, entretecida por pessoas humanas, vegetais e outras que humanas. No Mapuera, trançados são corpos formados por partes de outros corpos, tecidos de modo a compor roupas de seres extremamente antigos, os *worokyam* (“espíritos do mato”<sup>2</sup>), cuja antiguidade remonta há tempos anteriores aos próprios humanos.

Esta pesquisa, ainda, atualiza o entendimento sobre os trançados dos povos do Mapuera. Alguns trançados foram estudados por Roth (1929) e Yde (1965), porém, enquanto o primeiro autor estava complementando sua obra anterior (ROTH, 1924), que abordou a cultura material no geral dos povos indígenas da, até então, Guiana Inglesa, o segundo autor estudou a cultura material dos Wai Wai. Em ambos os casos, portanto, os trançados foram tratados de forma pontual e sem articulação com outros aspectos da vida desses povos para além de suas atividades de cultivo, coleta, pesca, caça, trocas, organização do trabalho e fatores ecológicos. Como pontuou Butt (1966, p. 271), boa parte da obra de Yde (1965) é uma extensão das obras de Roth (1924;1929) e pode ser precisamente definida como “economia básica”, que também complementa o trabalho de Fock (1963), debruçado sobre assuntos religiosos e de organização social dos Wai Wai. Mesmo assim, as obras de Roth, Yde e Fock são ricas de informações pertinentes para qualquer estudo da cultura material dos povos em questão e, sempre que

---

<sup>2</sup> *Worokyam* foi traduzido por Fock (1963) como uma ampla categoria de “espíritos” que habitam diferentes camadas do cosmos, sendo que alguns poderia se tornar espíritos auxiliares dos xamãs. A tradução “espíritos do mato” foi uma sugestão de Jaime Wai Wai, que em sua monografia (J. Wai Wai 2017), destacou que esses espíritos, ora chamados de “espíritos do mato”, “espíritos da natureza” ou “espíritos dos animais”, são extremamente poderosos. Deste modo, opto por traduzir como “espíritos do mato”, ressaltando que estes seres estão dispersos por todo o cosmos. Maiores detalhes sobre os *worokyam* encontram-se no capítulo 4.

possível, estão aqui evocadas. Essas obras também são valiosas fontes históricas para compreender os trançados numa perspectiva diacrônica.

Outrossim, nesta tese estão reunidas informações de diversas coleções etnográficas mantidas em instituições localizadas no Brasil, Estados Unidos da América e Europa, cujas peças mais antigas seguramente atribuídas aos Wai Wai datam do decênio de 1900, enquanto possíveis peças associadas aos Wai Wai e Parukoto<sup>3</sup> remontam ao decênio de 1830. A maioria das coleções foram analisadas de forma virtual, por meio de imagens e informações disponibilizadas pelos museus, enquanto as coleções mantidas no Brasil (Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, São Paulo; Museu do Índio da FUNAI, no Rio de Janeiro; Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém) e a mantida no *Nationalmuseet*, na cidade de Copenhague, na Dinamarca, feita por Yde, foram analisadas presencialmente. Da mesma forma, a única coleção associada aos Parukoto do Alto Mapuera, feita por Protásio Frikel no final do decênio de 1940, foi acessada e estudada. Trata-se de uma coleção inédita, mantida no Museu do Índio do Convento de Ipuarana, localizado em Lagoa Seca, na Paraíba. Em linhas gerais, trabalhar com coleções etnográficas possibilitou dar profundidade histórica à pesquisa etnoarqueológica, sendo um ótimo ponto de partida para conhecer a enorme variabilidade técnica dessa categoria artefactual e os principais critérios etnoclassificatórios dos trançados em questão.

Fazer um estudo sobre os trançados leva a outro tema que esta tese pretende contribuir: valorizar e visibilizar as tecnologias perecíveis<sup>4</sup> dentro da Arqueologia. Isso vem sendo internacionalmente advogado há décadas (p. ex. ADOVASIO, 1977; 2021; SOFFER *et al.*, 2000; DROOKER, 2001; 2004; STONE, 2011; HURCOMBE, 2014; JOLIE; WEBSTER, 2017; KING, 2017), mas no Brasil é preciso muito mais estudos. Embora existam trabalhos sobre diferentes classes artefatuais e materiais perecíveis (p. ex. PROUS, 1991; 2009; SILVA, 2000; 2007; 2009c; BUENO, 2003; TAVEIRA, 2005; COSTA, 2016), há uma carência de reunião de diferentes estudos sobre essa temática central para a compreensão holística da materialidade. Afinal, como argumentou Linda Hurcombe (2014, p. 2): “*The perishable organic material forms the majority of the material culture and is missing from most prehistoric sites worldwide. More problematically, it is missing from our archaeological worldview*”.

---

<sup>3</sup> Parukoto é um nome associado a antigos moradores do rio Mapuera que, para alguns autores (p. ex. HOWARD, 2001; CAIXETA DE QUEIROZ, 2008), correspondem a um dos antepassados dos atuais Wai Wai. Mais detalhes estão discutidos no capítulo 3.

<sup>4</sup> Do inglês *perishable technology*.

Considerando essa questão, durante o desenvolvimento da pesquisa, juntamente com Rodrigo Lessa Costa e Fabíola Silva, organizei um Dossiê Temático na Revista de Arqueologia<sup>5</sup> que reuniu artigos de diferentes regiões do Brasil e também do centro da Argentina, abrangendo contextos ameríndios, afrodescendentes, sertanejos e urbanos. Trata-se da primeira coletânea sobre essa temática feita no Brasil e, por meio dela, foi possível vislumbrar que, dentre os percíveis, que em si já correspondem à “maioria ausente” do registro arqueológico (cf. HURCOMBE, 2014), grande parte das relações técnicas são estabelecidas com os vegetais (RODRIGUES; COSTA; SILVA, 2021). No que tange aos ameríndios das terras baixas da América do Sul, isso corrobora a tese de que eles podem ser considerados a “civilização da palha” e que, ademais, há casos em que somente os trançados correspondem a mais da metade do conjunto de artefatos desses povos (RIBEIRO, 1980).

Essa tecnologia eminentemente vegetal, com destaque para os trançados, pode ser surpreendente. Registrei 19 variações de técnicas estruturais, 10 técnicas de partida e 17 de arremate. Considerando os trançados vistos em coleções de museus e nas aldeias, identifiquei 67 subclasses. Ou seja, mesmo sem ter feito um levantamento de toda a cultura material dos povos do Mapuera, acho pouco provável que exista outra categoria artefactual tão diversa quanto a dos trançados. Trata-se de uma categoria altamente especializada e conectada a todos os aspectos da vida das pessoas. Trançados estão presentes desde a coleta e transporte de frutos da mata, passando por etapas imprescindíveis ao processamento do principal alimento, a mandioca-amarga, até à conservação de itens particulares e, além disso, podem compor a ornamentação pessoal em ocasiões festivas. Hodiernamente, nas igrejas evangélicas, lá estão eles coletando ofertas durante os cultos e, antigamente, quando o xamanismo não era proibido, os trançados também eram cruciais na comunicação dos xamãs com seus diversos espíritos auxiliares. Em suma, as tramas da tecnologia dos trançados se emaranham à própria fabricação e sustentação de corpos/almas/vitalidades das pessoas do rio Mapuera.

Além dessa amplitude demonstrar um extenso domínio técnico especializado, cuja descrição densa dessa diversidade consta nesta tese, a variabilidade dos trançados realça o vasto conhecimento acerca dos vegetais apropriados a serem transformados em artefatos. Foram levantadas 24 variedades vegetais que compõe os trançados de alguma forma e, durante a etnografia, aprendi com meus interlocutores que a metamorfose vegetal em trançados requer negociações com diversos seres. Deste modo, a produção dos trançados, e a interação com eles, podem ser pensados com base numa “cosmopolítica” (STENGERS, 2005; DE LA CADENA,

---

<sup>5</sup> O Dossiê pode ser acessado em: <https://www.revista.sabnet.org/index.php/sab/issue/view/52>, último acesso em 12/10/2021.

2019), articulando ainda noções de “ecologia da prática” (STENGERS, 2005) com “ecologia da vida” e “ecologia dos materiais”, dentro de uma “*taskscape*”<sup>6</sup> (INGOLD, 2000; 2012a). Por considerar que humanos e outros seres vivos estão interconectados e em constante diálogo entre si, esta tese se aproxima também, em alguma medida, da “ecologia histórica” (BALÉE, 1998).

Outra contribuição deste trabalho consiste em discutir os processos de ensino e aprendizagem da produção de trançados em diferentes escalas de análise, em nível individual, comunitário e regional. Para isso, a noção de fabricação das pessoas ameríndias (p. ex. SEEGER *et al.*, 1979; SANTOS-GRANERO, 2012), os conceitos de comunidades e constelações de prática (LAVE; WENGER, 1991; WENGER, 1998), assim como de estilo tecnológico (p. ex. LECHTMAN, 1977; LEMONNIER, 1992) e identidade técnica (GOSSELAIN, 2000), foram postos em diálogo para articular as informações do Mapuera com um estudo comparativo dos trançados de outros povos falantes de línguas Karib das Guianas. Essa comparação alicerça a proposição de um modelo para pensar como ideias, fluxos de conhecimentos e técnicas circulam pela região das Guianas, demonstrando que o compartilhamento de estilos tecnológicos precisa considerar a história de vida e de relações sociais dos artesãos, que perpassa diversos povos, línguas e regiões pelas quais eles percorrem, por diferentes motivações.

Como em qualquer pesquisa, existem escolhas e prazo para sua finalização. A apresentação das aldeias e a organização de suas estruturas, como casas e cozinhas, entre outros, é feita por descrições sucintas, com algumas fotografias e croquis. Não foram realizadas plantas baixas que possam servir de base comparativa para quem queira identificar antigas aldeias e suas estruturas com base nas marcas de buracos de postes e estacas, por exemplo, até mesmo porque as aldeias atuais têm uma configuração distinta das aldeias do início do século XX. Ainda, por mais que a tese explore a relação entre humanos e plantas, ela não traz um levantamento de fitólitos e uma análise espacial sobre os lugares nos quais diferentes tipos de fitólitos poderiam se concentrar nas aldeias durante a manufatura dos trançados, por exemplo. Essas informações demandariam outras especialidades e procedimentos que escolhi não fazer, uma vez que o objetivo desta tese não esteve pautado numa perspectiva etnoarqueológica estritamente processualista, voltada para produzir dados que possam ser usados como correlatos para aplicação em contextos arqueológicos. Penso, inclusive, que é preciso fazer estudos que

---

<sup>6</sup> Trata-se de um conceito de difícil tradução. Poderia ser algo como “paisagem de tarefas interconectadas”. Esse conceito foi traduzido para o português como “panorama de tarefas” na obra “Estar vivo” (INGOLD, 2015, p. 106). Tal tradução destaca as variedades de tarefas e de atividades vividas, porém não evidencia a paisagem à qual tarefas e vivências estão intimamente conectadas, ao mesmo tempo em que não realça que as tarefas constituem paisagens.

possam resultar nesses tipos de informações, contribuindo para o amplo estudo das tecnologias percíveis<sup>7</sup>. Não obstante, aqui existem informações sobre gêneros e espécies botânicas utilizados com base em obras de referência (p. ex. LORENZI, 1998; LORENZI *et al.*, 2010; COSTA, 2008). A presente tese, portanto, explora outras questões, sobretudo, por se deixar também afetar pelo pensamento das pessoas do Mapuera.

O recorte comparativo do final da tese tem ligação direta com o prazo da pesquisa. Inicialmente, o plano era fazer um estudo comparativo entre diversas classes de trançados. No entanto, em função do tempo, assim como do fatídico contexto da pandemia, a quantidade de classes comparadas foi reduzida para três. De qualquer forma, as técnicas de produção dos trançados são muitas e os resultados obtidos são bastante interessantes, demonstrando um potencial de pesquisa que precisa ser muito mais explorado.

Dito isso, a tese está dividida em sete capítulos, seguidos das considerações finais. Com inspiração nos trançados do Mapuera, cujos exemplares complexos se iniciam com uma figura de “ampulheta”, tomo essa imagem para explicar a estrutura dos capítulos. A imagem de uma ampulheta é composta por dois triângulos opostos e unidos pelos vértices, apresentando as extremidades largas e o centro estreito. De mesma forma, esta tese começa discutindo de forma ampla a etnoarqueologia e sua importância para o estudo dos trançados, se afunilando em seguida no contexto dos povos do Mapuera, ao tratar de aspectos históricos, de relações com diversos seres, e da variabilidade de trançados produzidos, para, por fim, ampliar o olhar numa discussão sobre trançados de povos falantes de língua Karib, na região das Guianas.

O **capítulo 1** trata das diferentes relações que a Arqueologia tem estabelecido com a prática etnográfica, especialmente a partir do início do século XXI. Ele discute e contrasta a abordagem etnoarqueológica com outras práticas que também recorrem à etnografia, apresentando as razões pelas quais considero que esta tese é etnoarqueológica. O capítulo, ainda, expõe como a presente etnoarqueologia foi desenvolvida.

O **capítulo 2** sintetiza os estudos etnoarqueológicos existentes sobre trançados dentro e fora do Brasil e traça um breve panorama de como essa categoria artefactual foi abordada pela etnologia das terras baixas da América do Sul. Ele demonstra a centralidade dos trançados na vida ameríndia como um todo, com base em diversos trabalhos (p. ex. RIBEIRO, 1980; REICHEL-DOLMATOFF, 1985; GUSS, 1994[1989]; VELTHEM, 1998; 2009; BARCELOS NETO, 2011), bem como discorre sobre diversas possibilidades que os trançados apresentam

---

<sup>7</sup> Vide, por exemplo, o estudo de Wendrich e Ryan (2012).



para o tema da tecnologia, aspirando chamar a atenção para um potencial de pesquisa muito pouco explorado na etnoarqueologia.

O **capítulo 3** oferece um panorama da constituição dos povos do Mapuera e de seus bens materiais, reunindo informações de narrativas *yehtoponho* (“histórias”/“mitos”) e de relatos feitos por não indígenas desde o século XVIII. Argumenta-se que esses povos, embora sejam genericamente conhecidos como Wai Wai ou Waiwai, são muitos e interagem com diversos povos guianenses há muito tempo. A trajetória conhecida, inserida no âmbito das “redes de relações das guianas” (GALLOIS, 2005), apresenta momentos de dispersão e concentração, num movimento pendular (cf. CAIXETA DE QUEIROZ, 2014; 2015), um tanto quanto paradoxal (cf. GRUPIONI, 2009a), que inexoravelmente levou, e ainda leva, a mudanças sociais e materiais. Tais mudanças ocorrem em diferentes ritmos e fluxos, mas também carregam elementos indicativos de continuidades. Essa mirada, concomitantemente diacrônica e estrutural, é fulcral para pensar a cosmopolítica que permeia a existência dos trançados e humanos ao longo do tempo.

O **capítulo 4** trata da cosmopolítica entre humanos e diversos seres, com foco nos vegetais, expondo critérios nativos de entendimento sobre os corpos, parentesco e classificação desses seres. Apresentam-se conceitos-chave que fundamentam a intencionalidade vegetal e as razões pelas quais se faz necessário interagir adequadamente com os diversos seres para manufaturar um trançado, sendo que o próprio processo de trançar me foi explicado como a produção das roupas dos espíritos *worokyam*. O capítulo encerra apresentando os vegetais que costumam compor os trançados, descrevendo os procedimentos de desconstituição dos corpos vegetais, assim como faz um panorama geral das penas que podem adornar corpos trançados e humanos.

O **capítulo 5** aborda a materialidade interpessoal no Mapuera, realçando que a cosmopolítica prossegue após parte dos vegetais ser metamorfoseada em trançados, seres cujas corporalidades específicas possuem aptidões e agências próprias, que podem tanto beneficiar quanto prejudicar os humanos. Enquanto roupas de *worokyam*, a materialidade dos trançados também é multitemporal e persiste desde o tempo do criador Mawary. Em seguida, apresentam-se as coleções etnográficas estudadas, bem como reflexões sobre os contextos em que elas foram formadas, para pensar seus usos enquanto documentos históricos. O capítulo encerra com a apresentação da etnoclassificação, das técnicas estruturais e das técnicas de partida e arremate identificadas.

O **capítulo 6**, o maior e mais extenso, descreve todas as classes e subclasses de trançados estudadas, apontando mudanças e continuidades de materiais, técnicas e formas. Ainda,

apresenta esquematicamente os grafismos observados nos trançados, com reflexões sobre a diversidade existente e como alguns desses grafismos permitem pensar sobre identidades, narrativas, conhecimentos de mundo e até sobre permanências ao longo do tempo. O capítulo é recheado de imagens que ajudam na compreensão da diversidade estudada. Ele foi pensado e elaborado para servir principalmente como uma contribuição para os povos em questão, porquanto reúne um vasto material que poderá circular livremente entre as pessoas interessadas. Por fim, são feitas reflexões etnoarqueológicas acerca dos diferentes significados da variabilidade artefactual, e como alguns aspectos dessa variabilidade nos leva a compreender as tramas da tecnologia dos trançados para além do rio Mapuera.

O **capítulo 7** discorre sobre a fabricação de pessoas tecnicamente habilidosas, em seus aspectos sociais e de interações com diversos seres além dos humanos, para pensar o ensino-aprendizagem dos trançados dentro de comunidades de práticas que, por sua vez, integram escalas maiores de constelações de práticas. O capítulo propõe um modelo etnoarqueológico para interpretar a circulação de estilos tecnológicos dos trançados na região das Guianas. Apresentam-se comparações entre abanos, peneiras e bandejas feitas pelos povos do Mapuera e dos Katxuyana, Tiriyó, Macuxi, Wayana-Aparai, Akawaio, Yekuana e Kari'na, recorrendo a coleções etnográficas e informações bibliográficas (p. ex. DETERING, 1962; FRIKEL, 1973; ROTH, 1924; VELTHEM, 1998; DAVY, 2007; AHLBRINCK, 1931; GUSS 1994[1989]; CASE, 2018[2006]). Com isso, são apresentadas e discutidas as proximidades e distâncias entre os estilos tecnológicos, contribuindo assim com um amplo debate sobre tecnologia, identidade e fronteiras sociais (p. ex. STARK, 1998; NEVES, 2012; CORRÊA, 2014; SILVA; NOELLI, 2017; GASPAR, 2019; GASPAR; RODRIGUES, 2020; BARRETO *et al.*, 2020).

Para arrematar esta tese, são apresentadas as **considerações finais**, que sintetiza as principais contribuições do estudo e indica futuros caminhos de pesquisa.

Vamos agora ao início da “ampulheta” desta “tese-trançado”, ao explicitar qual é a perspectiva etnoarqueológica aqui adotada.

# CAPÍTULO 7

Conversando sobre coleções etnográficas.  
Aldeia Kwanamari. (Foto: Marcelo Gusmão - Iepé)



Conversando sobre os preparativos para a pintura do arumã. Aldeia Mapuera.  
(Foto: Rosirino Wai Wai)

## Capítulo 1 - A abordagem etnoarqueológica

Pode-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; ou é um outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão *lá* e eu estou só *aqui*, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a *mim*. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos. Este grupo, por sua vez, pode estar contido numa sociedade: as mulheres para os homens, os ricos para os pobres, os loucos para os “normais”. Ou pode ser exterior a ela, uma outra sociedade que, dependendo do caso, será próxima ou longínqua: seres que em tudo se aproximam de nós, no plano cultural, moral e histórico, ou desconhecidos, estrangeiros cuja língua e costumes não compreendo, tão estrangeiros que chego a hesitar em reconhecer que pertencemos a uma mesma espécie (TODOROV, 1983, p. 3, *italico do autor*)

A epígrafe acima evidencia diversos significados do “outro”, cuja compreensão é indissociável do ofício da Arqueologia e Antropologia. Dentro da primeira disciplina, abordá-lo não é válido somente para o caso da arqueologia “pré-colonial” ou “pré-histórica”, mas também, se encontra nas arqueologias “histórica”, “clássica”, dentre outras. Mesmo no caso das arqueologias que abordam o que mais pode se assemelhar a *nós*, se estuda os outros: os outros de 1930, do século XIX, assim por diante. Os outros também podem ser uma equipe de arqueologia em ação num sítio arqueológico. Seja o outro como um grupo social exterior, o outro dentro da sua própria sociedade, ou especialidade, como um grupo artificialmente delimitado e selecionado, estar diante ou buscar conhecer o outro, mesmo que através de relatos produzidos por outrem, foi crucial para a (re)definição e ampliação da Arqueologia e da Antropologia. Em alguns lugares, como nas Américas, esses dois ofícios podem ser entendidos dentro de um mesmo campo do conhecimento geral, a Antropologia, mas em outros lugares, como na Europa, essas duas disciplinas podem estar distantes, estando a Arqueologia mais próxima da História. Tal diferença se fundamenta justamente na relação com a alteridade durante a institucionalização das disciplinas. Nas Américas, a Arqueologia começou estudando a história do outro, ao passo que na Europa ela trata da história dos próprios europeus. Mesmo assim, cabe lembrar que a sociedade medieval, por exemplo, não é a mesma sociedade que criou a Arqueologia, logo, são sociedades distintas, a primeira podendo assumir a posição de outra da segunda.

O presente capítulo apresenta como e porque concebo minha pesquisa enquanto etnoarqueologia. Dado o cenário atual de múltiplas denominações de articulações entre Arqueologia e a prática etnográfica, é necessário fazer uma discussão para situar meu trabalho. Diante da provocação de Gosselain (2016a) de que a etnoarqueologia deve ser abandonada,

argumento que assim como a própria Arqueologia, a etnoarqueologia se transformou. É uma injustiça, ou visão estreita, pensá-la como se fosse uma única estratégia de pesquisa balizada numa filosofia positivista, por mais que sua pedra angular seja lançar mão da prática etnográfica para tratar de questões que costumam habitar o imaginário das pessoas que se dedicam e vivem a Arqueologia. Uma vez que nem a prática etnográfica e a prática arqueológica podem ser definidas de uma única forma, pois ambas se transformaram ao longo do tempo, a etnoarqueologia, enquanto uma abordagem híbrida que se utiliza da prática etnográfica e arqueológica (POLITIS, 2015, p. 68), também mudou e ainda está mudando (LANE, 2015; CUNNINGHAM; MACEACHERN, 2016; LYONS; CASEY, 2016; LYONS; DAVID, 2019). Portanto, ela não pode ser entendida de uma única forma.

Como dito, existem ainda outras formas de pesquisa que, embora se relacionem com prática etnográfica, buscaram se diferenciar da etnoarqueologia. A arqueologia do presente, a etnografia da arqueologia, a etnografia arqueológica e as arqueologias indígenas e colaborativas são alguns exemplos. Serão apresentados somente seus argumentos principais para contrastar com os entendimentos recentes sobre a etnoarqueologia. Isso servirá para justificar o porquê do posicionamento de minha pesquisa, como também destacará os aspectos em que ela se aproxima dessas outras abordagens arqueológicas de viés etnográfico.

Talvez, para quem não esteja familiarizado com essas articulações entre Arqueologia e a prática etnográfica, isso pode parecer estranho e até confuso. Afinal, são muitos nomes e ainda por cima semelhantes. No caso da Antropologia, não há necessidade de atribuir nomes específicos para as distintas formas de se produzir etnografias, mas na Arqueologia, desde o início do século XXI, proliferaram várias designações para as abordagens que envolvem a prática etnográfica, e alguns autores afirmam que de fato se tratam de coisas distintas (p. ex. HAMILAKIS, 2011). Outrossim, ressalto que as etnografias feitas por pessoas arqueólogas difere das feitas por antropólogas, mas aqui não se detalhará isso.

A noção de “choque cultural” (WAGNER, 2010)<sup>8</sup>, necessária e fundamental para a “invenção da cultura” de um outro a partir de traduções, alegorias e analogias, possibilita pensar em “choque epistêmico”. No caso da Arqueologia, antes de tudo, se relacionar com o outro através da prática etnográfica, motivada pela constatação de que as etnografias produzidas pela Antropologia não forneciam informações adequadas aos problemas arqueológicos de meados do século XX (KLEINDIENST; WATSON, 1956; ASCHER, 1961; CHANG, 1967;

---

<sup>8</sup> De acordo com Wagner (2010, p. 29 e 37), o choque cultural ocorre quando se está inserido no mundo do outro, sendo fundamental para tornar visível e inventar, a partir da observação e aprendizado, a cultura desse outro.

HODDER, 2012; SILVA, 2000; DAVID; KRAMER, 2001, LANE, 2006), foi fulcral para romper e ampliar horizontes os interpretativos dessa disciplina. Por exemplo, estar diante de uma outra forma de viver e habitar contribuiu para pensar de forma mais detida sobre a natureza das variáveis atuantes na formação do que denominamos como registro arqueológico. Recentemente, foi possível problematizar até a forma de conceber uma dimensão tão cara à Arqueologia: o tempo. Dimensão essa, aliás, muito evocada para afirmar o potencial que a Arqueologia possui para colaborar com a Antropologia. Do mesmo modo, o diálogo com o outro também têm levado ao questionamento sobre ética, relevância da Arqueologia para a sociedade, quer seja em relação à construção do passado, quer seja sobre as condutas relativas à seleção e gerenciamento do patrimônio, dentre outras questões impulsionadas por críticas pós-coloniais.

Fazer etnografia<sup>9</sup> é “descrever as vidas de outras pessoas além de nós mesmos, com uma precisão e sensibilidade afiada por uma observação detalhada e por uma prolongada experiência em primeira mão” (INGOLD, 2015, p. 327). Isso requer imersão e estabelecimento de relações com interlocutores<sup>10</sup>, tornando-se um caminho potente para propiciar choques epistêmicos na construção da Arqueologia, tal como a prática etnográfica é central para o desenvolvimento da Antropologia, já que muitos conceitos e teorias antropológicas foram estabelecidos e repensados por meio dessa prática (PEIRANO, 2008; STRATHERN, 2014a). Uma palavra-chave dessa prática é a tradução, pois a tradução do pensamento e de concepções de outros povos possibilitam refinar a construção conceitual em Antropologia (WAGNER, 2010; VIVEIROS DE CASTRO, 2004a). Para Wagner (2010, p.40), “o que o pesquisador de campo inventa, portanto, é seu próprio entendimento: as analogias que ele cria são extensões de suas próprias noções e daquelas de sua cultura, transformadas por suas experiências da situação de campo”. E nesse processo de entendimento a comparação permeia a “*translation of the “native’s” practical and discursive concepts into the terms of anthropology’s conceptual apparatus*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004a, p.4-5). Em suma, a prática etnográfica gera um

---

<sup>9</sup> A palavra *ethnographia*, em que *ethnos* é um prefixo grego que significa “povo” enquanto *graphia* equivale à descrição ou escrita (DESCOLA, 2016a, p. 32; VIERTLER, 2017, p. 42), se originou do alemão *Völker-Beschreibung*, desenvolvido por acadêmicos germânicos no âmbito da descrição de povos situados na Sibéria no século XVIII (VERMEULEN, 2015, p. 1-28; VIERTLER, 2017 p. 37-45). O termo *Völker-Beschreibung* foi utilizado em 1740 e o termo *ethnographia* passou a ser usado em 1767 (VERMEULEN, 2015, p. xv).

<sup>10</sup> Longe de ser neutra e objetiva, a prática etnográfica é uma imersão que pressupõe diálogo e trocas com as pessoas com as quais se interage. Por exemplo, Geertz (2008, [1973], p. 4) realçou que praticar etnografia é estabelecer relações e selecionar informantes, valendo-se de diversas técnicas ao logo da etnografia que aspira produzir uma descrição densa. Conforme Clifford (2014, p. 42), qualquer etnografia é um “processo de diálogo em que os interlocutores negociam ativamente”. Por fim, como destacou Strathern (2014a, p. 351): “as pessoas são mais que entrevistados que respondem a perguntas; são informantes no sentido mais completo do termo, pois têm controle sobre a informação que oferecem”.

efeito, propicia uma reflexão da própria forma de produzir o conhecimento, e é uma maneira de pensar criticamente sobre teorias e conceitos que nos motivam a estabelecer o contato com vários povos (STRATHERN, 2014a).

Nesse sentido, as diversas etnografias feitas, e lidas, por arqueólogas e arqueólogos, possibilitaram momentos de choques epistêmicos necessários para a reinvenção na forma de construir e pensar o conhecimento arqueológico. Foi através do contato com o outro, geralmente via etnografias, que a forma de conceber, interpretar e exercitar a Arqueologia se transformou, se transforma e inexoravelmente se transformará, ampliando ainda mais as coexistências de práticas e definições. É praticamente impossível pensar o que seria da Nova Arqueologia, das Arqueologias Interpretativas e das Arqueologias Pós-coloniais se elas não tivessem tido, cada uma à sua maneira, a experiência do outro. Até mesmo as Arqueologias Evolucionista e Histórico-Culturalista não teriam construído seus conhecimentos sobre os chamados fenômenos arqueológicos se não fossem as informações e idealizações sobre o outro. E em todas essas diferentes formas de se fazer Arqueologia, de um ponto de vista epistemológico, a construção do conhecimento sobre o outro implica o uso de analogias, levando-nos, primeiramente, a abordar os problemas em torno de seu uso para a Arqueologia.

## **1.1. Analogia e interpretação na arqueologia**

Analogias são usadas para dar sentido aos fenômenos que identificamos como arqueológicos desde o advento da modernidade. O contato com diversos povos ao redor do globo terrestre propiciou inúmeras repercussões no pensamento moderno-ocidental do século XVI em diante. No que tange aos materiais arqueológicos europeus, entendidos até então como mágicos e míticos (“pedras de raio” e “flechas de elfos”), foram as analogias com objetos de outros povos que os tornaram em artefatos feitos por humanos; entre os séculos XVII e XVIII, à medida em que informações etnográficas se proliferaram, analogias foram usadas para equiparar os povos “primitivos” com períodos pré-históricos da Europa, contribuindo assim para a construção da noção de estágios de desenvolvimentos das sociedades (WYLIE, 1985, p. 65-6; TRIGGER, 2004, p. 52; LANE, 2015, p. 19). Em meados do século XIX, o arqueólogo sueco Nilsson se valeu de analogias com objetos de vários lugares, incluindo os enviados do Brasil por Lund, para definir os usos de artefatos arqueológicos escandinavos de pedra e osso (TRIGGER, 2004, p. 78; FAHLANDER, 2004 p. 189; HODDER, 2012, p.11 e 32-3). No mesmo período, no Brasil, Barbosa Rodrigues, entendia que fatos etnográficos do presente serviam para explicar o passado (FERREIRA; NOELLI, 2009, p. 78).

Desde que a Arqueologia se tornou uma disciplina específica e institucionalizada no século XIX, ela recorre ao raciocínio analógico para fins interpretativos (LANE, 2015, p. 19). Muito embora a analogia etnográfica não forneça todas as respostas, ela é uma ferramenta epistemológica central para a interpretação da materialidade arqueológica, desde que usada de forma crítica e cautelosa (SILVA, 2021, p. 85).

Todavia, ao longo do século XX houve muitas críticas à analogia e esforços para superá-la. Entre 1960 e 80 ocorreu um intenso e extenso debate sobre problemas e vantagens, possibilidades e impossibilidades de descartar a analogia na interpretação de fenômenos e contextos arqueológicos (p. ex. ASCHER, 1961; BINFORD, 1967; WOBST, 1978; GOULD, 1980; HODDER, 2012; WYLIE, 1985; SILVA, 2000; 2009a; 2021; DAVID; KRAMER, 2001; LANE, 2015). Haja vista que a própria prática etnográfica envolve analogia na construção do conhecimento sobre o outro, e que o início das etnografias produzidas no âmbito da Arqueologia (ver subcapítulo 1.2) esteve atrelado às analogias, importa apresentar o que se entende por analogia e algumas maneiras de como ela é usada na Arqueologia.

Conforme Hodder (2012) e Wylie (1985), as tentativas mais radicais de descartar a analogia recorreram a ela em suas argumentações. No início de nosso século, Fahlander (2004) se opôs ao uso da analogia na interpretação, entendendo que isso coloca a Arqueologia em relação de assimetria e dependência com a Antropologia. Em relação a essa assimetria, sua argumentação corroborou o posicionamento de Wobst (1978) que criticou a “arqueo-etnologia de caçadores-coletores”. A partir desses dois autores, se discutirá (seção 1.1.2) algumas convergências e especificidades da Arqueologia e da Antropologia.

### 1.1.1. Formas e níveis de analogia

O raciocínio analógico envolve basicamente a relação entre dois elementos: fonte e tema. O primeiro, também conhecido como análogo, é usado de forma inferencial para dar sentido ao segundo, que é desconhecido:

*An analogy is a form of reasoning that produces an inference about an unknown and invisible property of a subject phenomenon. The unknown property is inferred based on the fact that it is observable among source phenomena that are visibly similar in at least some respects to the subject. (LYMAN; O'BRIEN, 2001, p. 303-04, ênfase dos autores)*

A inferência analógica faz transposição seletiva de informação de uma fonte para um tema através de comparações que especificam como ambos os elementos são semelhantes, diferentes ou de semelhança desconhecida (WYLIE, 1985, p.93). Segundo Wylie (1958),



muitas das confusões sobre o uso da analogia em Arqueologia, e o subsequente anseio por descartá-la, surgiram na consideração de que o raciocínio analógico se dá somente através das semelhanças, sem avaliar as diferenças. Para ela, qualquer raciocínio analógico deve ter critérios de relevância na comparação entre o análogo e o tema em um contexto específico, estabelecendo claramente os princípios de conexão que fundamentam a seleção de uma determinada fonte (WYLIE, 1985, p.94-101).

O uso da analogia é praticamente incontornável, estando presente em quase toda a interpretação arqueológica (KLEINDIENST; WATSON, 1956; ASCHER, 1961; HODDER, 2012; WYLIE, 1985; DAVID; KRAMER, 2001; LANE, 2006; 2015). Segundo Chang (1967, p.330, ênfase do autor): “*Indeed, in a broad sense, archaeological reconstruction is analogy, with or without explicit ethnological recourse*”. Em relação à escolha do análogo e a forma de seu emprego há, respectivamente, diferenças entre a perspectiva da “abordagem histórica direta” e “analogia geral” (LYMAN; O’BRIEN, 2001), e entre a “analogia formal” e “analogia relacional” (HODDER, 2012; WYLIE, 1985).

A abordagem histórica direta pressupõe uma continuidade histórica entre a fonte e o objeto. A análise das práticas atuais, dos dados arqueológicos e, quando possível, das fontes históricas, permitem indicar continuidade entre o presente etnográfico e o passado (ASCHER, 1961, p. 318; CHANG, 1967, p. 229). Preferencialmente, ela vai da localização de povos conhecidos para determinar complexos culturais que possam ser traçados o máximo possível para o passado (STEWART, 1942, p.337). Com raízes na filogenia, ela foi usada como forma de identificação étnica, de construção de cronologias relativas de materiais arqueológicos, bem como foi importante para a obtenção de informações sobre comportamentos humanos (LYMAN; O’BRIEN, 2001, p. 304 e 310). Essa abordagem equivale ao tipo de analogia que Gould (1980, p. 35) denominou de “contínua”. Sua pesquisa no sítio arqueológico Puntutjarpa indicou continuidade de 10.000 anos no modo de lascamento e outros aspectos da economia de populações aborígenes do deserto oeste da Austrália, embora mudanças também tenham sido observadas (GOULD, 1971). Em suma, a abordagem histórica direta estreita o diálogo entre a Arqueologia e a realidade etnográfica, sendo vista por muitos como a melhor possibilidade de recorrer à analogia (ASCHER, 1961; CHANG, 1967; HODDER, 2012; WYLIE, 1985; LYMAN; O’BRIEN, 2001; DAVID; KRAMER, 2001). Por outro lado, um de seus problemas é que ela deixa de fora um amplo espectro temporal e espacial, sobretudo em contextos arqueológicos impossibilitados de serem associados às populações contemporâneas de determinadas regiões.

Para contornar esse problema Ascher (1961) propôs a “nova analogia”, conhecida depois como “analogia geral” (WYLIE, 1985; LYMAN; O’BRIEN, 2001) ou “descontínua” (GOULD, 1980). Ela restringe as condições de escolhas de análogos adequados ao buscar analogias em culturas que manipulam ambientes semelhantes de maneiras equivalentes, ainda que isso impeça a compreensão de manifestações culturais particulares (ASCHER, 1961, p. 319-20). Essa analogia pode relacionar áreas completamente distantes no tempo e no espaço e se fundamentou na correlação artefato-comportamento resultante de um padrão de ocorrências repetidas num grande número de culturas (CHANG, 1967, p. 229; LYMAN; O’BRIEN, 2001, p. 325). Em comparação à abordagem histórica direta, ela é um procedimento ahistórico e, para Lyman e O’Brien (2001, p. 326), implica em considerar estágios de desenvolvimentos entre grupos, um pensamento herdado do final do século XVIII e início do XIX.

Outrossim, a analogia pode ser usada em um nível mais simples, muitas vezes inconsciente, quando denominamos um fenômeno arqueológico de “lâmina de machado”, “fogueira”, “ponta de flecha”, “rodela de tortual de fuso”, etc. Um procedimento aceito até por autores que criticam a analogia (p. ex. FAHLANDER, 2004, p. 191). A analogia também pode ser usada em um nível mais complexo, como meio de reconstrução e interpretação de organização social, ideologias, rituais funerários, estratégias econômicas, assim por diante. Esse emprego mais ambicioso sempre gerou desconforto e críticas, provocando até tentativas de descarte da analogia na interpretação arqueológica. O raciocínio que considera, por exemplo, que se dois objetos ou situações exibem propriedades comuns provavelmente apresentam outras semelhanças, é denominado de “analogia formal”, um procedimento que por si só é fraco, já que a semelhança observada pode ser fortuita ou acidental (HODDER, 2012, p.16).

Alison Wylie (1985) destacou que os críticos à analogia entendiam que ela limitava e distorcia nosso entendimento do passado, obscurecendo possíveis peculiaridades não encontradas em sociedades contemporâneas, e que ela poderia induzir a explicação do passado ao erro. Nesse sentido, Wobst (1978, p.304), refutando o que ele chamou de “tirania do registro etnográfico na arqueologia”, destacou que modelos antropológicos são produzidos através de um curto tempo e espaço geográfico de observação e que sua imposição sem testes ao registro arqueológico é problemática, já que este apresenta amplitude temporal bem maior, incapaz de ser alcançada pela etnografia, mesmo que uma pessoa dedique toda sua vida a isso.

Essa análise é um ótimo alerta sobre a imposição acrítica de modelos do presente para o passado. O posicionamento de Wobst (1978) em relação aos testes, por outro lado, reflete um pensamento entusiasmado com a possibilidade de alcançar verdades absolutas sobre o passado através do registro arqueológico. Conforme Wylie (1985, p. 64), o advento positivista reagiu

contra a inconclusão sobre os comportamentos pretéritos que a analogia proporciona, assim, no âmbito da Nova Arqueologia, a analogia deveria gerar hipóteses que precisariam ser testadas por meios não analógicos. Ao criticar isso, Hodder (2012, p. 20) ressaltou que a argumentação de Binford (1967) se valeu de um raciocínio analógico semelhante à abordagem histórica direta.

Outro autor que buscou romper com a dependência da analogia etnográfica foi Gould (1980, p. 35-36), ao postular que as analogias não deveriam ser usadas para predizer o passado, mas precisariam ser comparadas com o padrão pré-histórico para testar e obter contrastes e anomalias através das descobertas arqueológicas. Isso forçaria os arqueólogos reconhecerem que o passado pode ser diferente dos análogos etnográficos. Segundo Gould (Ibid., p. 36), “[...] *the contrastive approach to the use of analogues in ethnoarchaeology may be “Analogy’s Last Hurrah”*”. Sobre este “argumento por anomalia”, Wylie (1985, p. 88-91) demonstrou que o mesmo se apoia na analogia para ser formulado, ainda que ele seja contra a analogia.

Como dito, o debate em torno do uso da analogia é extenso, porém, cabe frisar que Binford (1967; 1980) e Gould (1980) ambicionaram descartar a analogia de formas não idênticas. Enquanto o primeiro buscou princípios gerais para formular a “teoria de médio alcance”, com vistas a explicar o registro arqueológico de modo não ambíguo, o segundo, não acreditando nessa possibilidade, argumentou a favor das particularidades, exercendo um raciocínio indutivo a partir de problemas decorrentes de pesquisas em sítios arqueológicos (GOULD, 1971). Além deles, outros autores se mostraram céticos em usar a analogia, todavia, nenhum conseguiu demonstrar que a analogia é dispensável (cf. WYLIE, 1985).

O raciocínio analógico não pode ser visto como finalidade de mapear o presente no passado (LYONS; CASEY, 2016, p. 612). Para ir além do vestígio arqueológico na interpretação arqueológica, ultrapassando abordagens empiristas e estreitas, a analogia é indispensável, por mais que ela não possibilite certezas absolutas (WYLIE, 1985; HODDER, 2012). Esse dilema se relaciona a como se entende a construção do conhecimento arqueológico. Se ele precisa ser objetivo, almejando uma verdade indiscutível e absoluta, a analogia sempre será um problema e alvo de críticas, pois pode “levar ao erro”. Para Wylie (1985, p. 84): “*if certainty is the epistemic standard against which interpretive methodologies and conclusions are measured, the skeptic’s dilemma will surely follow*”. Por outro lado, não há como confirmar ou refutar uma determinada analogia, já que não existem dados independentes a serem testados, havendo sempre a subjetividade em uma determinada interpretação (HODDER, 2012, p. 22). Nesse sentido, Hodder (2012) e Wylie (1985) propuseram a utilização da “analogia relacional”, em que os argumentos que ligam o análogo ao tema precisam ser analisados em relação a um contexto cultural claramente definido e explicado, sendo reforçado o máximo que pode. Não

há lei de aplicação. Cada contexto deve ser avaliado e o uso de analogias precisa ser feito de forma consciente, criativa e muito bem discutida. Lane (2015, p.20) ressaltou que a arqueologia se vale de analogias até hoje, mencionando que há 40 anos Watson (1979, p. 1), observou que “[i]n a strict epistemological sense, we cannot understand the past except via our knowledge of processes and events operating in the present”.

Numa ampla e recente revisão, F. Silva (2021) observou que a analogia etnográfica continua sendo usada em diversos lugares, mundo afora, mesmo com todas as críticas e advertências que recebeu ao longo do século XX. Conforme essa autora, informações etnográficas, etnoarqueológicas, experimentais, museológicas e históricas seguem alicerçando as analogias na formulação de hipóteses de pesquisa e na interpretação dos fenômenos arqueológicos; por exemplo, na Oceania, no sudoeste dos Estados Unidos da América, na Mesoamérica e nos Andes, predominam analogias diretas feitas de modo cauteloso na busca de uma compreensão histórica de distintas populações nativas:

Grande parte dessas proposições de analogias etnográficas apostam na resiliência dos povos originários, sendo esta entendida não como estagnação cultural ou passividade, mas sim, como uma forma ativa de persistência dos conhecimentos locais e de luta desses povos pela sua autonomia política e soberania territorial, sendo comum a realização de pesquisas em colaboração com esses povos. (SILVA, 2021, p. 84).

No Brasil, Silva (2021, p. 107-110) observou intensificação do uso de analogias diretas, retomadas desde a década de 1980, conciliando abordagens arqueológicas e etnoarqueológicas em pesquisas sobre povos Tukano, Arawak, Karib e Guató, assim como o uso de analogias indiretas em estudos que recorrem à arqueologia experimental e que se debruçam sobre a iconografia. Ainda segundo Fabíola Silva, diversos conceitos da etnologia ameríndia têm sido utilizados na elaboração de diálogos entre fontes arqueológicas e etnográficas, e é fulcral recorrer à analogia direta quando se busca a produção de Histórias Indígenas de longa duração<sup>11</sup>. Mesmo com todo o limite temporal típico das fontes etnográficas:

Curiosamente, é a proximidade com o contexto etnográfico que cumpriu um papel fundamental para acerrar parte da arqueologia brasileira da História: é o diálogo com os povos indígenas e a observação de seu fazer histórico cotidiano que avança para uma nova visão sobre as formas desses povos de produzir e pensar a história (KATER; LOPES, 2021, p. 11).

Recorrer à analogia etnográfica por meio duma abordagem histórico direta, inclusive, foi o caminho que o arqueólogo indígena J. Xamen Wai Wai (2017) fez, por exemplo, para interpretar

---

<sup>11</sup> Para uma recente revisão do uso do conceito braudeliano de “longa duração” feito pela arqueologia brasileira, sobretudo a amazônica, para se aproximar dos povos indígenas e da História, ver Kater e Lopes (2021).

os apêques modelados de cerâmicas arqueológicas enquanto testemunhos de antigos diálogos entre xamãs e espíritos dos animais. Trata-se de um potente exemplo de como as analogias etnográficas são essenciais para compreender a materialidade com mais profundidade.

Portanto, seja na Arqueologia ou na prática etnográfica, sempre recorreremos à analogia. Em qualquer uma delas, nossa produção se dá no presente e, ao buscar entendimento sobre o outro, a analogia será usada na compreensão do passado e do presente. É preciso desapegar de dualismos como “certo” e “errado”, “mentira” e “verdade”, pois recorrer às analogias, alegorias e metáforas faz parte do processo humano de entendimento e estabelecimento de sentido no mundo em que habita. Concordo com Nietzsche que, por volta de 1873, ao refletir sobre o que vem a ser a *verdade*, fez a seguinte declaração:

Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas [...] (NIETZSCHE, 2008 [1873], p. 36).

### 1.1.2. Arqueologia e Antropologia: convergências e especificidades

Ao entender que há tirania do registro etnográfico sobre o registro arqueológico, Wobst (1978) destacou uma suposta relação assimétrica entre a Arqueologia e a Antropologia, na medida em que o consumo de modelos antropológicos para fundamentar analogias restringia a compreensão do registro arqueológico por ele mesmo, o tornando mera ilustração de registros etnográficos. Para o autor, Arqueologia está dentro da Antropologia e ambas buscam verdades: "Se quisermos construir uma teoria antropológica verdadeira, capaz de prever comportamento arqueológico ou etnográfico, temos que liberar nossas teorias das tendências impostas sobre elas através do registro etnográfico" (WOBST, 1978, p. 303, tradução nossa).

Além do limite temporal e geográfico, Wobst (1978) considerou o registro etnográfico incompleto, já que etnógrafos não acessam o comportamento total das pessoas. Por sua vez, o registro arqueológico, tido por ele enquanto formado de produtos de comportamento real e não registrado, seria mais adequado para a construção da “verdadeira teoria” (WOBST, 1978). Todavia, se considerarmos que ambos os registros são frutos da experiência, habilidade e percepção subjetiva de quem registra, não faz sentido entendê-los de forma hierarquizada. Se a etnografia é tradução de experiência individual em texto (CLIFFORD, 2014), é fruto do

momento etnográfico<sup>12</sup> (STRATHERN, 2014a), o mesmo pode ser dito em relação ao registro arqueológico. Ele não é objetivo e neutro, mas é definido e produzido por quem registra, coleta ou escava. Conforme Edgeworth (2006, p. 3-5), estas referidas ações são indissociáveis da experiência, conhecimento prévio, sensibilidade e capacidade cognitiva individual. Um "buraco de poste", por exemplo, não está lá simplesmente, não surge em um contexto arqueológico para as fotografias, cadernos de campo, plantas baixas, croquis esquemáticos, entre outros. Ele é percebido, delimitado e registrado por pessoas. Caso não venha a ser percebido, simplesmente será destruído sem o devido registro. Evidenciar essa categoria de vestígio também pressupõe conhecimentos teóricos e práticos sobre diferenças de coloração e textura de sedimentos que, por sua vez, variam conforme o sítio. Os registros etnográficos e arqueológicos, portanto, são parciais (YARROW, 2010, p.23-24).

Ao propor que a arqueologia dos “caçadores-coletores” deve deixar de ser “arqueo-etnologia”, Wobst (1978), contraditoriamente, usou um modelo antropológico de classificação social para enquadrar determinados contextos arqueológicos. Modelo este, aliás, fundamentado na visão funcionalista e economicista da “antropologia da necessidade” (cf. SAHLINS, 2007). Afinal, o termo “caçadores-coletores” nada mais é do que a insistência em dar sentido aos fenômenos arqueológicos a partir de uma perspectiva econômico-ocidental-moderno-capitalista-industrial, realçando uma das convergências entre Arqueologia e Antropologia.

O vínculo entre essas duas disciplinas data do final do século XIX e início do XX, conjuntura na qual os estudos de sociedades do passado e do presente estavam imbricados; as explicações sobre a diversidade cultural e biológica se embasavam nos materiais antropológicos e arqueológicos para demonstrar os processos de evolução responsáveis pelo surgimento das diferenças sociais (YARROW, 2010, p. 16). Assim, de um ponto de vista dedutivo, há diversas sobreposições de objetivos e quadros teóricos entre essas duas disciplinas, mas também há marcantes diferenças em relação ao nível indutivo (LUCAS, 2010, p. 29)<sup>13</sup>. Ambas trabalham com noções abstratas de cultura e sociedade e o que distancia a Arqueologia da Antropologia é o modo empírico como procede para estabelecer e tratar seu objeto de estudo (LUCAS, 2010). Mesmo assim, há quem interprete essas diferenças como assimetrias.

A analogia etnográfica na interpretação arqueológica reaparece como causadora de assimetria em Fahlander (2004). Para ele, o raciocínio analógico impossibilita ver práticas

---

<sup>12</sup> Para Strathern (2014a) “momento etnográfico” é um artefato da análise e da escrita, momento através do qual diante do fator surpresa e da textualização conseguimos significar e podemos avaliar nossos conceitos e reificações.

<sup>13</sup> Vale mencionar que Lucas (2010) compara a Arqueologia com a etnografia da cultura material feita pela Antropologia. Portanto, o autor usa etnografia como sinônimo de Antropologia.

sociais distintas, sendo necessário buscar formas sociais desconhecidas em relação ao que já conhecemos. Assim como Gould (1980), Fahlander (2004) valoriza as particularidades do registro arqueológico, mas não propõe usar a analogia para testar hipóteses. Ao atacar à “analogia geral” e “abordagem história direta”, Fahlander (2004, p. 192) concebe que a continuidade cultural por um longo período de espaço-tempo é uma anomalia. Para ele, a pesquisa arqueológica deve enfatizar contextos específicos, por eles mesmo, sem analogias etnográficas; uma postura que lembra a frase de Clarke (1978, p.11): “*archaeology is archaeology is archaeology*”. Ainda, essa perspectiva difere da visão de “Arqueologia como Antropologia” de Wobst (1978), embora Fahlander e Wobst se posicionem contra dependência de modelos antropológicos em contextos arqueológicos.

Outra diferença é que Fahlander (2004, p. 202)<sup>14</sup> não se inspira no positivismo para rejeitar a analogia na construção do conhecimento: “*This creative ability can be found in writers of popular fiction, especially in science-fiction, which, at the best, actually expand our horizon to also embrace a greater variety of possible social practices*”. Mencionando a frase de uma personagem da série “Arquivo-X”, o autor sugere que devemos sempre nos perguntar “como reconciliar o que vejo com o que sei” (FAHLANDER, 2004, p. 203, tradução nossa). Percebe-se, então, que sua crítica à analogia também acaba recorrendo ao raciocínio analógico.

Essa proposta de nos inspirar num tipo de produção feita por uma perspectiva ocidental-moderna-capitalista-industrial pode aumentar ainda mais o nível de etnocentrismo em nossos entendimentos sobre a alteridade. Wobst (1978) e Fahlander (2004) são veementemente contra o uso de informações de sociedades contemporâneas para fins analógicos, argumentando que o passado pode apresentar diferenças e peculiaridades que nunca poderemos encontrar no presente. Todavia, eles não consideraram que se ignorarmos a diversidade de práticas materiais e perspectivas de povos contemporâneos não temos como observar em que medida o passado é ou não é diferente do presente (LYONS; CASEY, 2016, p. 610). Ao invés de substituir uma fonte de analogia por outra, o que no fundo propôs Fahlander (2004), é mais válido acrescentar elementos que possam inspirar e ampliar nossos pontos de vistas. Uma saída é conviver com povos não industriais, pois há lições que poderemos aprender com eles que não receberemos de mais ninguém (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2006, p.111).

---

<sup>14</sup> A proposta de Fahlander (2004) difere radicalmente de outras que rejeitam a analogia. Por exemplo, Gould, ao discorrer sobre a postura da arqueologia científica, indicou que ela só deveria abordar aspectos do comportamento humano passíveis de serem medidos e reduzidos a propriedades manejáveis, relegando o resto para a “escuridão do humanismo ou ficção científica” (1980, p. 37-38, tradução nossa).

Todavia, Fahlander (2004, p. 186) tocou numa questão importante: não há supremacia de fontes escritas e orais sobre as fontes materiais. O estudo da cultura material permite obter informações únicas, além de corroborar ou contrastar outras fontes. Conforme Hodder (1982), às vezes, as palavras não conseguem ou não querem dizer coisas que podem estar expressas nos materiais. O *Garbaje Project* de Rathje (1978) e a pesquisa de Gosselain (2000) entre oleiras camaronesas são exemplos elucidativos. Enquanto o primeiro, ao pesquisar o lixo produzido por uma parcela da população da cidade norte americana de Tucson, notou discrepância entre informações orais e as evidências materiais, Gosselain (2000, p. 190) constatou contradições entre afirmações sobre o fazer da cerâmica e o que se materializou. A parcela da sociedade estudada por Rathje (1978) possuía relação exclusivamente de consumo e a estudada por Gosselain (2000) tinha relação de produção com a cerâmica. Em ambos os casos se nota o enorme potencial informativo que os estudos sobre a materialidade podem fornecer.

Com exceção de Fahlander (2004), as abordagens de Rathje (1978), Hodder (1982) e Gosselain (2000) são etnoarqueológicas, possibilitando contrastar informações das coisas e das pessoas. Em relação aos contextos exclusivamente arqueológicos, não há como contrastar as evidências materiais com informações de quem as produziu. São ausências como esta que impulsionaram reflexões sobre os limites, potenciais e propriedades das fontes arqueológicas, rompendo as fronteiras disciplinares na busca de novas ideias e teorias (YARROW, 2010; LUCAS, 2010; HAMILAKIS, 2011). Para Falhandler (2004, p. 186), tal ausência é positiva, já que deixa a arqueologia “livre” de fontes escritas e informantes vivos. Contudo, se ampliarmos o entendimento de que a Arqueologia não busca exclusivamente o conhecimento sobre o passado nota-se que sua prática envolve coisas e também pessoas vivas, sejam elas nossos colegas, especialistas de outras áreas com as quais dialogamos, as pessoas que moram próximas ou sobre ao que entendemos como sítios arqueológicos, assim como as pessoas que reivindicam e expressam ligações diretas com o passado material (ROCABADO, 2010; HAMILAKIS, 2011). É justamente o entendimento de que a Arqueologia só lida com “pessoas mortas” que reforça a ilusão de assimetria entre ela e a Antropologia. Não foi por acaso que Kleindienst e Watson (1956) e Ascher (1961) propuseram ir até as comunidades para obtenção de informações necessárias para a analogia, já que as informações de etnografias antropológicas não abrangiam questões pertinentes aos interesses da Arqueologia do momento.

A ausência de sujeitos responsáveis pelo registro arqueológico corresponde a uma das “fraturas” entre Arqueologia e Antropologia apontadas por Lucas (2010). Para ele, a Arqueologia acessa as pessoas através das coisas assim como a etnografia antropológica acessa as coisas através das pessoas. A diferença mais evidente é que somente para a etnografia as



peças e coisas estão presentes (LUCAS, 2010, p. 30). Cabe lembrar que essa postura é reflexo do distanciamento dos estudos de cultura material por parte da Antropologia, especialmente a anglófona, ocorrido em torno de 1920 (FENTON, 1974, p. 20; LEMONNIER, 1992, p. 11; STARK, 1998, p. 3; GONZÁLEZ-RUIBAL, 2006, p. 117). Para Fabian (2010, p. 59), sua formação em antropologia cultural, no decênio de 1960, não o preparou para “reconhecer a materialidade da cultura”, e Strathern (2014b, p. 234) afirmou que “a abordagem exagerada da sociedade como fenômeno autônomo nos levou a descartar áreas inteiras da competência humana como formas desinteressantes de “cultura material””. Isso emergiu com a criação da “autoridade etnográfica” por parte da Antropologia do início do século XX, cuja observação de determinadas instituições específicas como, por exemplo, o parentesco, permitiria a compreensão do todo através de um exercício metonímico (CLIFFORD, 2014, p. 26-29). Dito isto, no âmbito da Arqueologia e Antropologia, pessoas e coisas foram separadas e, conforme González-Ruíbal (2006; 2008) e Lucas (2010), isto é uma falsa suposição que precisa ser superada teoricamente através da relação simétrica entre pessoas e coisas. Segundo G. Lucas (2010, p. 32), as pessoas podem estar presentes, seja como corpos ou remanescentes de corpos e, mesmo quando estão ausentes isso deve ser entendido como próprio do registro arqueológico, sem ser exagerado em relação a outros elementos que não costumam se preservar, como os vestígios orgânicos por exemplo.

A ênfase na preservação é herança do pensamento aristotélico, que contribuiu para privilegiarmos a junção da forma (*morpho*) e substância material (*hylo*) quando pensamos no mundo material (INGOLD, 2010). Esse “hilemorfismo” está presente no próprio conceito de cultura material, na medida em que se enfatiza a união da substância com uma forma imposta por humanos (INGOLD, 2010, p. 168). Com isso, Ingold quis chamar a atenção para o fluxo contínuo de transformação dos materiais além da interferência humana, pois o mundo em que habitamos está se originando o tempo todo e a transformação da matéria em artefato é uma das muitas mudanças pelas quais ela passa. Isto, por sua vez, nos leva para outra “fratura” entre Arqueologia e Antropologia: a separação entre estático e dinâmico (LUCAS, 2010).

O entendimento de que a Antropologia observa o dinâmico e a Arqueologia só tem acesso ao estático foi uma postura teórica realçada com a Nova Arqueologia. Segundo Lucas (2010, p. 33), isso deve ser revisto, pois tanto o registro etnográfico não lida somente com o dinâmico, já que algumas coisas acontecem mais devagar do que outras, quanto o registro arqueológico não é completamente estático, conforme Schiffer (1987). Essa observação sobre os ritmos distintos para transpor a “fratura” entre estático e dinâmico corrobora a “perspectiva habitacional”, que une Antropologia e Arqueologia através da temporalidade da paisagem

(INGOLD, 2000). Paisagem é entendida por Ingold enquanto registro persistente, testemunho do fluxo contínuo de atividades e vivências. Numa perspectiva antropológica através da prática etnográfica, se privilegia a experiência imediata, os entendimentos que as pessoas fazem em suas práticas cotidianas. Em relação à perspectiva arqueológica, objetar-se-á que as pessoas morreram restando apenas materiais, entretanto, tal objeção não considera que “*the practice of archaeology is itself a form of dwelling*” (INGOLD, 2000, p.189). Fica evidente, então, que por meio da natureza empírica de cada uma das possibilidades de vivência, etnográfica e arqueológica, existem diferentes percepções de fluxos e ritmos. Se fazer etnografia permite presenciar certas práticas de forma mais intensa, fazer arqueologia possibilita vislumbrar persistências e mudanças na longa duração, além de múltiplas temporalidades. Ela ainda pode perfeitamente se engajar na exploração de forças latentes que entrelaçam as coisas em conjuntos ou coletivos materiais (LUCAS, 2010, p. 34).

A dimensão temporal é constantemente mencionada (p. ex. CHANG, 1967 p.232; FAHLANDER, 2004, p. 188, entre outros) como principal contribuição da Arqueologia para a Antropologia<sup>15</sup> e isso evoca a “fratura” temporal que separa passado do presente (LUCAS, 2010). Essa fratura passa a impressão de que a Antropologia é contemporânea ao seu objeto de estudo e a Arqueologia não, mas ambas são contemporâneas às respectivas fontes, caso contrário, não haveria pesquisa arqueológica (LUCAS, 2010, p. 35). Outrossim, ambas duplicam seus “presentes”, pois, segundo Lucas, há uma diferença entre o presente de quem etnografa e o presente de quem está sendo etnografado, assim como o objeto da Arqueologia que, apesar de estar no presente, se refere ao “presente passado”, um presente ausente. Todavia, o presente ausente pressupõe um sujeito ausente, fazendo com que a Arqueologia seja parcialmente contemporânea de seu objeto de estudo (LUCAS, 2010, p. 36). Essa parcialidade, assim como as ausências de sujeito e do dinamismo dos eventos é o que define a Arqueologia para Lucas.

Fica claro então que existe apenas diferenças empíricas, e não assimetrias, firmadas quando a Antropologia e a Arqueologia foram reconhecidas e institucionalizadas, entre os séculos XIX e XX (YARROW, 2010, p. 16). Se a primeira lida, em suas práticas etnográficas, com mitos, parentesco e organização social, por exemplo, a segunda tem se dedicado muito mais às coisas (cf. INGOLD, 2015, p.50). Nesse sentido, as etnografias feitas por arqueólogos podem “demonstrar que as aldeias são muito mais do que um cenário em que se desenvolve o drama social” (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2008, p.20, tradução nossa). Mas isso não deve ser visto

---

<sup>15</sup> Vale lembrar que a disciplina História também lida com o tempo, mas as fontes escritas, com as quais geralmente trabalha, não lhe possibilita profundidade temporal equiparável à alcançada pela Arqueologia.

como algo superior ou inferior, mesmo quando Arqueologia e Antropologia são comparadas através de uma única prática: a etnografia. Cada ênfase específica reflete tão somente as diferentes formas de habitar de acordo com a perspectiva de quem está etnografando. Visto que existem informações expressas somente nas coisas, Yarrow (2010) argumentou que antropólogos não possuem uma posição privilegiada para estudar pessoas; eles simplesmente enfrentam um conjunto diferente de problemas interpretativos relativos à sua disciplina. A consciência dos limites da Arqueologia estimulou *insights* únicos sobre o que significa ser humano, levando-a a enfatizar aspectos da vida social que são frequentemente negligenciados por outras disciplinas. Cada perspectiva, seja ela antropológica ou arqueológica, captura uma posição epistemológica específica; cada tipo de relato que uma disciplina produz é tão fragmentário quanto à outra, mas não em relação à outra (STRATHERN, 2010, p. 175).

Talvez, a busca em comum pelo entendimento holístico e sistêmico da sociedade tenha fomentado o interesse da Arqueologia pela Antropologia, mas não o contrário (YARROW, 2010, p. 20). Todavia, isso não significa que falta à primeira o que a segunda pode oferecer, apenas que o interesse no passado da Arqueologia inclui a Antropologia, do mesmo modo que interesses antropológicos englobam outras disciplinas (STRATHERN, 2010, p. 175). Se essas duas disciplinas querem tratar de humanos e outros seres nos seus engajamentos com o mundo material, precisam dialogar mais entre si. Numa ficção futurista, no ano de 2053, Ingold imaginou Antropologia e Arqueologia sem as respectivas ênfases no *antropo* e no *arqueo*, convergindo numa única ciência: “*They have, in effect, converged upon a science of life whose overriding concern is to follow what is going on, within dynamic fields of relationships wherein the forms of beings and things are generated and held in place*” (2010, p. 160, ênfase do autor).

Seja “Arqueologia como Antropologia” ou “Arqueologia como Arqueologia”, ela se relaciona com a prática etnográfica e produz etnografias de diversas formas. Vimos que a analogia está presente tanto na prática arqueológica quanto na etnográfica. Recorrer à analogia etnográfica, assim como produzir suas etnografias, portanto, não significa tornar a Arqueologia dependente da Antropologia.

## 1.2. Etnoarqueologia e outras relações entre a Arqueologia e a prática etnográfica

Antes de ter a imagem de “autoridade” criada pela Antropologia no início do século XX, a etnografia esteve mais próxima da Arqueologia nas Américas. No Brasil, por exemplo, elas integraram uma seção no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e no Museu Botânico do Amazonas, criado por João Barbosa Rodrigues em 1883, tido como pioneiro na etnoclassificação de objetos arqueológicos na Amazônia, articulando etnografia, linguística e

arqueologia (FERREIRA; NOELLI, 2009). Por coletar informações etnográficas para fins arqueológicos, ele se aproximou do que viria a ser definido, décadas à frente, como uma pesquisa etnoarqueológica (SILVA, 2009b).

No mesmo período, Fewkes também articulou etnografia, linguística e arqueologia em trabalhos no sudoeste dos Estados Unidos da América (EUA) e norte do México (COLWELL-CHANTHAPHONH, 2010, p. 55), sendo referenciado por muitos autores como o primeiro a usar o termo “*ethno-archeologist*” (p. ex. STANISLAWSKI, 1974, p. 16; HODDER, 2012, p. 28; DAVID; KRAMER, 2001, p. 6; LANE, 2006, p. 403; POLITIS, 2015, p. 46). Na obra em que o termo apareceu (FEWKES, 1900), vislumbra-se um modelo de pesquisa holístico no qual mitos e história oral dos indígenas dialogariam com fontes arqueológicas de modo complementar. Importava integrar diferentes fenômenos analogamente à “abordagem histórica direta”<sup>16</sup>. Vestígios arqueológicos seriam interpretados através da etnologia assim como fósseis eram determinados através da comparação com anatomia de gêneros vivos (FEWKES, 1896, p. 158).

O parágrafo em que o termo “*ethno-archeologist*” apareceu pela primeira vez, mostra a referida articulação por uma pessoa guiada por histórias e conhecimentos indígenas, que estaria preparada através da vivência e experiência etnográfica:

There remains much material on the migrations of Hopi clans yet to be gathered, and the identification by archeologic methods of many sites of ancient habitations is yet to be made. This work, however, can best be done under guidance of the Indians by an ethno-archeologist, who can bring as a preparation for his work an intimate knowledge of the present life of the Hopi villagers. (FEWKES, 1900, p. 579).

Essa postura difere um pouco da apresentada no momento em que a etnoarqueologia emergiu. Segundo David e Kramer (2001, p. 6), a etnoarqueologia foi formalizada em “*Action archeology: the archeological inventory of a living community*” (KLEINDIENST; WATSON, 1956), um texto que conclamou arqueólogos a fazer etnografias para suprir as lacunas deixadas pelos antropólogos. Conforme a proposta dos autores, vislumbra-se um olhar que apaga as pessoas etnografadas, visto que uma etnografia deveria: inventariar artefatos (nomes, técnicas de manufaturas, variação na forma e tamanho); ver em que medida os sepultamentos poderiam refletir posição social através da observação de aspectos como moradia e vários implementos cotidianos; estudar técnicas de caça para ver ferramentas e o estado dos ossos; observar

---

<sup>16</sup> Essa abordagem foi empregada nos EUA entre fins do século XIX e início do XX (LYMAN; O'BRIEN, 2001), porém, somente a partir de 1915 foi usada de forma deliberada na região sudoeste e no estado de Nova Iorque (STEWART, 1942).

estratégias de subsistência e o que resultará como remanescente arqueológico; verificar quais aspectos não-materiais poderiam ser inferidos através das informações coletadas, como, por exemplo, a forma das casas e sua ligação com estrutura social. Conforme suas palavras: "*It is perhaps time for the archeologist to take to the field of living communities with his own theoretical orientation and gather the necessary information in his own way*" (KLEINDIENST; WATSON, 1956, p. 76-77).

Diante do exposto, fica evidente que a perspectiva de Fewkes (1900) incluía as pessoas, já que a pessoa etnoarqueóloga deveria ser guiada por indígenas e, segundo Lane (2006, p. 403), o termo foi usado em conexão com uso de tradições e conhecimentos locais. Por outro lado, a visão de Kleindienst e Watson (1956) enfatizou ir a campo para coletar o que interessa de acordo somente com as teorias acadêmicas. Não obstante, isso não equivale dizer que Fewkes propôs uma pesquisa colaborativa, ou que entendia a relação pesquisador/indígena de forma horizontal. Como bem lembrou Ingold (2015, p. 346), demorou quase cem anos para que as pessoas chamadas de “nativos” passassem a ser colaboradoras, pessoas *com* as quais se trabalha.

Do mesmo modo que praticantes de antropologia passaram a fazer suas próprias etnografias, já que os relatos produzidos pelos “*man on the spot*” (missionários, viajantes, etc.) não atendiam as exigências antropológicas do momento, praticantes de arqueologia fizeram o mesmo. Produziram suas etnografias para tratar questões particulares, às vezes por demais pontuais, que as etnografias antropológicas não abordavam. Ao fazerem suas etnografias, ambas as disciplinas estavam permeadas de cientificismo, objetividade e neutralidade.

Como exposto, se durante a construção da “autoridade etnográfica” antropológica o mundo material foi obliterado, no princípio da etnoarqueologia, em sua versão processualista, o relacionamento com as pessoas deveria ser o mínimo possível: “[...] *we must learn to see the dynamics from a perspective appropriate to the archaeological record. Such a viewpoint should be (1) nonparticipating, (2) outside, and (3) partitive*” (BINFORD; SABLOFF, 1982, p.151). Mesmo assim, de forma semelhante à etnografia antropológica, estar diante da alteridade durante as imersões etnográficas acarretou mudanças significativas no pensamento arqueológico, como o advento do processualismo e o pós-processualismo (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2003, p.8; LYONS; CASEY, 2016, p. 611). A etnoarqueologia, então, contribuiu significativamente para a construção de teoria em Arqueologia, fundamentando o desenvolvimento de muitas tendências atuais (POLITIS, 2015, p. 68). Ela, ainda, estimulou a valorização da pesquisa etnográfica por direito próprio, produzindo informações sobre práticas sociais contemporâneas que poderiam ou não ser usadas como analogia na interpretação arqueológica (HAMILAKIS, 2011, p. 403). Portanto, muitos dos praticantes de etnoarqueologia

deixaram de usar o outro exclusivamente como fontes para analogias, passando a ser guiados por ele, valorizando seus conhecimentos, suas visões de mundo e mais: confrontando suas perspectivas com as da Arqueologia. Perspectivas etnoarqueológicas propiciaram o conhecimento de uma ampla diversidade de modos de vida, completamente diferentes do mundo ocidental, e sem esses estudos boa parte dos entendimentos da Arqueologia acerca questões “concernentes à vida econômica, social, política, ritual e estética das populações do passado poderiam ser sequer cogitadas pelos arqueólogos...” (SILVA, 2021, p. 180).

Há também outras relações entre Arqueologia e a prática etnográfica, como a arqueologia do presente, etnografia da arqueologia, etnografia arqueológica e arqueologias indígenas e colaborativas. Todas elas possuem particularidades, embora algumas se pareçam mais entre si. Há as que apresentam semelhanças com concepções atuais de etnoarqueologia, dificultando precisar aonde termina uma e começa a outra. Se apresentará apenas os argumentos principais para que possam ser comparados. Com isso, busca-se evidenciar que o estreitamento de laços com a prática etnográfica e diferentes etnografias propiciou choques epistêmicos para a Arqueologia, independente do nome que se queira dar a essa relação.

### 1.2.1. Etnoarqueologia: principais desdobramentos

São muitas as definições de etnoarqueologia<sup>17</sup>. Se contrastarmos os primeiros entendimentos com os mais recentes fica evidente que ela não pode ser entendida como uma prática de um único direcionamento teórico-metodológico. Quase 30 anos depois de sua criação, David (1992, p. 330-31) observou que a existência de posturas científicas e hermenêuticas em etnoarqueologia a tornava difícil de ser pensada de forma coerente e unificada. Silva (2000, p. 41) observou que a pluralidade de etnoarqueologias, no que tange aos objetos de pesquisa e referenciais teóricos, reflete a própria diversidade interna da Arqueologia. Como a etnoarqueologia se desenvolveu em diversos momentos e lugares do mundo (p. ex. Alemanha, China, França, Itália, Polônia, Rússia e Turquia), e que barreiras linguísticas contribuíram para o isolamento de algumas práticas (MARCINIAK; YALMAN, 2013, p. 1-6), a diversidade de entendimentos sobre o que vem a ser ela fica ainda mais nítida. Na Rússia, por exemplo, ela é definida pelo menos de três maneiras (MARCINIAK; YALMAN, 2013, p. 6). Na França, Roux (2013) distinguiu três tendências distintas de etnoarqueologia. Todavia, a versão norte-americana, em sua forma processualista-positivista, é a mais consolidada e com os estudos mais influentes (MARCINIAK; YALMAN, 2013).

---

<sup>17</sup> David e Kramer (2001, p. 12) reuniram doze principais definições de etnoarqueologia, de 1977 até 1996.

O aumento de estudos etnoarqueológicos resultou da relação estreita entre Antropologia e Arqueologia nos EUA e do anseio de generalizações transculturais acerca do comportamento humano (HODDER, 2012, p. 38). Esta forma de etnoarqueologia correspondia à observação direta sobre manufatura, distribuição, significado e uso de artefatos dentro do cenário social entre populações não industriais, objetivando construir modelos explicativos para auxiliar a analogia e a inferência arqueológica (STANILAWSKI, 1974, p. 18). Ela ainda foi definida como “antropologia do comportamento de descarte”, apoiada nos materiais para descobrir a totalidade de variáveis determinantes do comportamento humano (GOULD, 1978). Ao investigar contextos socioculturais contemporâneos por um olhar arqueológico, a etnoarqueologia iria definir como o comportamento observado resultaria nos remanescentes arqueológicos, explicando as relações entre comportamento e cultura material (KRAMER, 1979, p.1). Com o pós-processualismo, houve esforços para descrever detalhadamente como a cultura material e sua organização espacial funcionaram de forma recursiva em contextos etnográficos particulares (LANE, 2006, p. 404). Em suma, se a etnoarqueologia processualista procurou regularidades no comportamento social e técnico num contexto ambiental, a pós-processualista buscou estruturas e princípios que fundamentam as atividades ideológicas e sociais no contexto da ordem ideacional (DAVID, 1992, p. 336). A versão processualista se baseou numa etnografia funcionalista e a pós-processualista recorreu à versão interpretativa-hermenêutica. Hodder (1982), por exemplo, observou o caráter político das relações estabelecidas com as pessoas durante a etnografia, pois ao se aproximar de certas famílias, pode-se fechar as portas para acessar outras. Não há como ser neutro.

Posteriormente, David e Kramer (2001, p.2) definiram a etnoarqueologia de forma mais ampla, como estudo etnográfico de culturas vivas a partir de perspectivas arqueológicas, logo, uma estratégia de pesquisa com diversas abordagens para entender as relações da cultura material com o todo cultural. Eles enfatizaram a *prática etnográfica a partir de interesses arqueológicos*. Considerando que as práticas etnográficas e os interesses arqueológicos mudaram, não seria espantoso observar que a própria etnoarqueologia também mudou, ainda que persistam entendimentos mais conservadores (p. ex. ROUX, 2007; POLITIS, 2015).

Algumas abordagens romperam com a etnoarqueologia que usa o presente etnográfico para iluminar o passado arqueológico. Visto que ela lida com povos explorados e oprimidos pelo ocidente moderno, capitalista e industrial, González-Ruibal (2003) frisou para não menosprezarmos como o outro concebe a si mesmo através da cultura material:

Etnoarqueología es el estudio arqueológico de sociedades generalmente preindustriales, con el objetivo de producir una arqueología más crítica y menos sesgada culturalmente, de generar ideas que favorezcan el debate arqueológico y de contribuir a las sociedades con las que se trabaja, teniendo en cuenta sus tradiciones, ideas y puntos de vista. (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2003, p. 11)

Lane (2006) também enfatizou a necessidade de valorização das epistemologias indígenas e não-ocidentais sobre o mundo material, propondo que a etnoarqueologia seja historicizada e analise diferenças e mudanças entre presente e passado. Para este autor, a etnoarqueologia está preparada para investigar as formas pelas quais diferentes sociedades atribuem valor e significados aos vestígios materiais, para representar memórias coletivas e individuais (LANE, 2006; 2015). Temporalidade e materialidade fizeram parte de sua pesquisa entre os Dogon da África Ocidental. Lane (2015, p. 24) abordou os conceitos de “tempo” e “história”, por meio de materiais arqueológicos, para pensar as formas de construção do “patrimônio”. Ao considerar que outras sociedades “fazem arqueologia”, embora de forma distinta das práticas acadêmicas, Lane (2015, p. 28-29) argumentou que a etnoarqueologia pode articular as dimensões material e imaterial da cultura. Assim, longe de ser particular da Europa moderna, a Arqueologia, ao “presenciar” o passado através de remanescentes materiais, *“forms a central strand of practice in all societies whether past, present, or future. Conceived in these terms, ethnoarchaeology is indigenous archaeology”* (LANE, 2015, p. 29, ênfase do autor).

Atualmente, é reconhecido que a etnoarqueologia sempre estudou populações dentro da modernidade e não fora dela (CUNNINGHAM, 2016, p.187). Ela não se relaciona mais com povos por serem supostamente “tradicionais”, “mas porque suas perspectivas e experiências culturais no capitalismo têm sido muito diferentes dos contextos nos quais os arqueólogos operam rotineiramente” (CUNNINGHAM; MACEACHERN, 2016, p. 637, tradução nossa). Hoje, a etnoarqueologia pretende conhecer os enredos entre humanos e objetos em suas constituições mútuas, possibilitando que epistemologias indígenas influenciem radicalmente as formas de compreensão da evidencia material, incluindo noções de tempo (LYONS; CASEY, 2016, p.610). Enquanto houver diferenças nas experiências humanas haverá oportunidade para a etnoarqueologia avaliar e refinar a teoria arqueológica, logo, não faz mais sentido buscar apenas aspectos “tradicionais e intocados” na sociedade e na cultura material (CUNNINGHAM, 2009).

Por um lado, entendimentos recentes concebem a etnoarqueologia como forma de expansão da consciência analógica, permitindo a arqueologia desafiar seus pressupostos sobre as causas da variabilidade material (CUNNINGHAM, 2016). Por outro lado, ela não é mais vista como “embalagens de analogias” para a Arqueologia e sim um meio de refletir sobre os



engajamentos das pessoas com o mundo material, tanto para testar e desenvolver teoria em tempo real quanto para entender a materialidade no tempo presente (LYONS; CASEY, 2016). Inspiradas pela “Antropologia das Técnicas”<sup>18</sup>, Lyons e Casey (2016, p. 614) sustentam que a etnoarqueologia proporciona exemplos observáveis de sistemas tecnológicos em várias sociedades; pode estudar a relação entre o social e cultural de modo mais equilibrado, dissolvendo a divisão entre aspectos materiais e não materiais; pode elucidar até os engajamentos entre humanos e material que deixam pouca evidencia material detectável. A etnoarqueologia é pesquisa etnográfica e os interlocutores são fundamentais por oferecem suas próprias explicações sobre seus atos materiais (CUNNINGHAM, 2009, p. 124-125). Atualmente, a etnoarqueologia se esforça para abranger a interação entre pessoas, suas habilidades e relações com diversos seres, no mundo material em que habitam. Numa definição recente: “*ethnoarchaeology comprises forms of ethnography carried out by archaeologists wishing to understand the relationships between people and their tangible, intangible and invisible worlds*” (LYONS; DAVID, 2019, p. 102).

Ainda, há algumas etnoarqueologias que envolvem coleções etnográficas musealizadas, ultrapassando o limite temporal do presente etnográfico (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2003, p. 9; SILVA, 2009a, p.131). Todavia, há quem não considere isso etnoarqueologia, em sentido mais estrito, por não envolver produção de dados etnográficos originais sobre populações vivas (POLITIS, 2015, p.44). O problema desse entendimento, é que ele descarta o potencial uso de coleções etnográficas para um entendimento mais completo das produções humanas. Tais coleções ampliam as fontes de estudo para a Arqueologia ao transcender a divisão entre materiais arqueológicos e etnográficos, bem como visibilizam os materiais perecíveis (ESTÉVEZ; MITJÀ, 2006; GASPAR; RODRIGUES, 2020).

A presente tese reforça a importância das coleções etnográficas na construção duma etnoarqueologia que faça mais sentido para as próprias populações com as quais se interage. No mínimo, isso leva informações para os descendentes das pessoas que produziram os artefatos, que costumam desconhecer a existência desses acervos. Ao saberem que isso existe, podem iniciar diferentes maneiras de reaproximação com os feitos e histórias contidas nos artefatos de seu povo; e isso ultrapassa a vontade e o controle de quem faz a pesquisa. Levar informações sobre coleções etnográficas é, de início, dar algo em troca que pode surpreender as pessoas e instigá-las a pensar mais ainda sobre o próprio passado.

---

<sup>18</sup> Uma das três tendências etnoarqueológicas da França, apontadas por Roux (2013).

A etnoarqueologia, portanto, ultrapassou a abordagem estritamente materialista e positivista característica de seu início. O reconhecimento do conjunto de valores e práticas intangíveis, bem como a materialidade de lugares, monumentos e artefatos ampliou essa subdisciplina e indica que ela não possui limites intrínsecos para contribuir com a Arqueologia (BIAGETTI; LUGLI, 2016). Pode-se até dizer que trabalhos como o de González-Ruibal (2003) e Lyons e Casey (2016) entendem que a etnoarqueologia não é somente um estudo *de* pessoas e seu engajamento com o mundo material, mas também um estudo *com* as pessoas. Por envolver a prática etnográfica, a etnoarqueologia sempre proporcionará meios para que a Arqueologia avalie suas teorias em colaboração com pessoas detentoras de outros pontos de vista, juntamente com outras arqueologias alternativas (CUNNINGHAM, 2009; 2016; LYONS; CASEY, 2016). Por *ser também etnografia*, no sentido da “teoria vivida” (PEIRANO, 2008) e “momento etnográfico” (STRATHERN, 2014a), creio que a etnoarqueologia está para a Arqueologia assim como a etnografia está para a Antropologia. Ao estar em relação com a alteridade, a etnoarqueologia pode colocar as abstrações arqueológicas em situações de choque epistêmico com vivências e experiências alternativas, instigando-nos a avaliar conceitos, reificações e até mesmo as motivações que nos levam a nos relacionar com diferentes populações. Portanto, a etnoarqueologia é uma estratégia movida pela relação entre Arqueologia e prática etnográfica, cuja epistemologia é entretecida por pessoas, materiais, materialidade e temporalidade.

## 1.2.2. Arqueologia do presente

A arqueologia do presente é um desdobramento da própria etnoarqueologia. Ela é um remodelamento da etnoarqueologia (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2006, p.122). Por isso, é difícil encontrar um limite claro entre elas. Ao analisar algumas publicações de González-Ruibal (2006; 2008; 2016), percebe-se que num período de 10 anos a ideia de arqueologia do presente foi se distanciando com mais veemência da etnoarqueologia. Em sua publicação de 2006, o termo “arqueologia do presente” surge na parte o final do texto, ao passo que na publicação de 2016 foram enfatizadas distinções entre pesquisas etnoarqueológicas e outras que poderiam ser consideradas enquanto arqueologia do presente.

Ao que parece, a motivação do autor derivou de sua insatisfação com a assimetria entre coisas e humanos, presente e passado, cultura e natureza, modernos e pré-modernos que caracteriza a etnoarqueologia, mesmo com suas mudanças (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2006, p. 110). Por outro lado, a etnoarqueologia é uma maneira diferente de lidar com pessoas, coisas e tempos, fundamental para apoiar um projeto simétrico, e pode enriquecer a Arqueologia ao

acrescentar multiplicidade de tempos (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2006, p.111-112). Entre seus trabalhos com o povo Gumuz, da Etiópia, e os Awá, do Brasil, o autor observou evidências materiais indicativas da coexistência de tempos múltiplos. Essa perspectiva pôde inverter a lógica moderna do tempo linear, constatando-se que “o passado é o amanhã”, por exemplo, na observação de agricultores da Etiópia usando arado de madeira (uma tecnologia milenar) perto de ruínas de máquinas agrícolas de finais do século XX.

Para que a etnoarqueologia possa abordar múltiplos tempos ela precisa, antes de mais nada, “*to drop its ‘ethno’ prefix and reframe itself as archaeology tout court: the archaeology of the present, in that it deals with people that are alive and things that are in full use, and which accepts that all presents are entangled with a diversity of pasts in a percolating time*” (2006, p. 110, ênfase do autor). Se considerarmos que o prefixo “arqueológico” enfatiza a obsessão pelo antigo (cf. INGOLD, 2010) é ele que separa o presente do passado e não o “etno”. Este prefixo, a meu ver, realça a *etnografia* motivada por questões arqueológicas. É através das diversas relações com a prática etnográfica que a Arqueologia pode se deparar com outros pontos de vista. Penso que não é a retirada do “etno” que possibilita a percepção de múltiplos tempos; o que possibilita isso é a própria imersão etnográfica. Tanto é que posteriormente foi afirmado que arqueologia do presente também é “*etnografia da materialidade*” (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2008, p. 20, itálico nosso). Para fazer a arqueologia do presente é necessário fazer topologia (descrição) em vez de cronologia, mapeando as relações entre diferentes passados percolados no presente (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2006, p. 113). A arqueologia para ele deve tratar da materialidade independente do tempo (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2016). Tal posicionamento indica que o problema está no ordenamento de datas, uma construção seletiva que a *arqueologia* costuma valorizar através da junção da substância e forma (hilemorfismo), fixando então, artefatos no tempo (INGOLD, 2010, p. 161).

Para González-Ruibal (2008, p. 19), a arqueologia do presente não tem como meta a produção de “alimento para a imaginação arqueológica” e estuda os grupos com um fim em si mesmo. Ela pode estudar todo o mundo atual, incluindo sociedades capitalistas e considera o passado e presente como inextricavelmente unidos, ao invés de um à serviço do outro. Ela é uma prática que incorpora questões ligadas à globalização e violência política (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2008, p. 21). A arqueologia do presente e etnoarqueologia são complementares, havendo um *continuum* entre elas, e o que define a etnoarqueologia, para esse autor, é ter a analogia como foco principal a partir de um contexto específico (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2016, p. 688-690). Não obstante, cabe lembrar que própria definição anterior de etnoarqueologia de González-Ruibal (2003, p.11), transcrita acima, não explicitou isso. A palavra “analogia” nem

sequer apareceu e já estava evidente a inspiração pós-colonial do autor. Tal diferença, possivelmente, é fruto da mudança de visão desse autor ao longo de uma década de pesquisas. Se pessoas mudam suas perspectivas ao longo de suas trajetórias, o que é saudável, não se pode esperar que as áreas e subáreas do conhecimento construídas por elas permaneçam estáticas.

Diante das concepções mais recentes de etnoarqueologia, penso que não há diferenças substanciais entre a arqueologia do presente e as práticas de Lyon e Casey (2016), que abrangem pessoas e seu engajamento no mundo material, as práticas de Lane (2006; 2015) que lida com materialidade e temporalidade, assim como não há diferenças com a de Cunningham (2009), que aborda práticas sociais dentro da modernidade capitalista e industrial. Etnoarqueologia, focada ou não em propiciar elementos para analogia etnográfica, não deixa de ser Arqueologia e como qualquer uma se faz no presente. Talvez, a “arqueologia do presente” foi a maneira pela qual González-Ruibal preferiu expressar as mudanças que a etnoarqueologia contemporânea está passando, de forma que sua prática não fosse associada à imagem estreita e caricata de etnoarqueologia objetiva, funcionalista, neutra, comportamental e colonialista. Afinal de contas, *“la arqueología del presente es una forma menos colonial y más comprometida de llevar a cabo trabajo etnoarqueológico”* (GONZÁLEZ-RUÍBAL, 2008, p. 26).

### 1.2.3. Etnografia da arqueologia: breves considerações

A avaliação crítica da Arqueologia é o tema central dessa relação entre ela e a prática etnográfica. Essa abordagem é o ponto de vista etnográfico da prática arqueológica, na qual a disciplina é o foco e o sujeito da pesquisa (EDGEWORTH, 2006; 2010). Em 1955, o antropólogo Louis Dupree, ao considerar que uma equipe de arqueólogos formava um grupo de trabalho que se junta com mão-de-obra local argumentou que ela poderia ser alvo de uma perspectiva etnográfica, apresentando concomitantemente o papel de técnicos e cientistas humanos (EDGEWORTH, 2006). Em torno de 1960, na Suécia, foi realizado um estudo etnográfico sobre uma equipe de arqueologia durante uma escavação, apontando diferenças educacionais entre membros da equipe, as relações destes com a liderança e a interação de diferentes grupos em distintas partes dos sítios (Ibid.). Todavia, se durante a Nova Arqueologia a etnoarqueologia se consolidou, o mesmo não ocorreu em relação as etnografias da arqueologia, que foram desencorajadas. O ressurgimento ocorreu de forma independente em várias partes do mundo e mais ou menos ao mesmo tempo durante o pós-processualismo, período em que a Arqueologia passou a ser entendida como modo cultural de produção (EDGEWORTH, 2006; 2010).

O sítio arqueológico passou a ser também um local para imersão etnográfica. Considerando a diversidade de sítios e contextos arqueológicos abordados, diversa também é esta prática de etnografia. Outrossim, as etnografias podem ser feitas tanto por arqueólogos (coordenadores ou membros externos) quanto por antropólogos, propiciando assim, uma forma de produção do conhecimento que consiste claramente num movimento da Arqueologia para a Antropologia e vice-versa, reposicionando seus limites disciplinares (EDGEWORTH, 2010). Foi evidenciado que a prática arqueológica não é neutra e objetiva até no ato de escavação, na medida em que os padrões materiais que emergem do solo são transformados em dados após serem trabalhados, moldados, esculpidos e interpretados e, durante as escavações, as pessoas aprimoram suas habilidades práticas e cognitivas (EDGEWORTH, 2006). Existe uma relação dialética entre a pessoa e a evidência arqueológica, já que o conhecimento existente atua sobre a evidência material do mesmo modo que a evidência remodela o conhecimento aplicado (EDGEWORTH, 2006, p. 3). Nesse sentido, o que entendemos como vestígios arqueológicos podem ser compreendidos como “artefatos duplos”, pois além de pertencerem ao passado, são apropriados na descoberta, tornando-se parte da cultura material dos próprios praticantes de arqueologia.

Esta prática etnográfica também tem um potencial de interação entre observador e observado, ou seja, o sujeito da etnografia poderá se posicionar diante do que foi produzido (EDGEWORTH, 2010, p. 61). Assim, a partir desses encontros e re-encontros surge uma visão mais holística da prática arqueológica e seu amplo contexto de produção cultural no presente, a partir do qual o passado é construído.

#### 1.2.4. Etnografia arqueológica: uma proposta com muitos nomes

Considerando que a etnoarqueologia não deveria somente iluminar o passado, Rathje (1978) desenvolveu o *Garbaje Project*, expandindo a subdisciplina com a inclusão da etnografia arqueológica para estudar a sociedade industrial. Embora ela estivesse dentro da etnoarqueologia, a etnografia arqueológica, segundo o autor, se diferenciava desta por analisar a cultura material para pensar a sociedade contemporânea no presente, sem necessidade de extrapolar os conhecimentos para o passado (RATHJE, 1978, p. 75). O termo foi escolhido para enfatizar uma pesquisa restrita ao “presente etnográfico”. Ao tratar de temas como reciclagem e reuso, Rathje (1978, p. 73), fez comparações de seus resultados com pesquisas arqueológicas históricas de contextos do século XIX, mostrando um aumento significativo de descarte de garrafas de vidro inteiras.

Essa concepção de etnografia arqueológica, produzida no auge da etnoarqueologia processualista, difere dos entendimentos posteriores à incorporação de críticas pós-coloniais. Por exemplo, segundo Hamilakis (2011), etnografia arqueológica é um campo transdisciplinar centrado em torno da temporalidade e materialidade, cuja maioria de suas preocupações se relacionam ao patrimônio e públicos diversos. Se Rathje (1978) usou “etnografia arqueológica” para enfatizar o presente, Hamilakis (2011) destacou que ela é multitemporal, podendo deslocar as certezas e questionando princípios ontológicos fundamentados numa temporalidade modernista, linear e sucessiva, característicos da arqueologia convencional. Outra diferença é que para Rathje (1978) a etnografia arqueológica está dentro da etnoarqueologia, ao passo que Hamilakis (2011, p. 403-405) vê a etnoarqueologia como “ancestral” da etnografia arqueológica, argumentando que esta é uma etnografia total, influenciada por abordagens pós-processuais, etnografias do patrimônio e arqueologias do passado contemporâneo.

A concepção de etnoarqueologia referenciada por Hamilakis (2011) evoca o que González-Ruibal (2016, p.690) denominou de “etnoarqueologia clássica”, processualista, logicista<sup>19</sup> e comportamental. Isso ficou evidente quando Hamilakis (2011) afirmou que as abordagens pós-processuais *também* influenciaram a etnografia arqueológica, *além* da etnoarqueologia. Um entendimento que restringe à etnoarqueologia ao modelo de maior popularidade e auge da subdisciplina, buscando se desvincular dessa perspectiva.

A etnografia arqueológica de Hamilakis (2011), por ser multi-situada, envolve vários públicos e confronta diferentes perspectivas. Ela deve estar em “consonância com propriedades duracionais e multitemporais da matéria e de vários modos de historização e percepção temporal social-vernacular” (HAMILAKIS, 2011, p. 405-406, tradução nossa). Para isso, é crucial explorar as chamadas “zonas de contato” (p. ex. sítios arqueológicos) contrastando as visões acadêmicas de várias especialidades e o público em geral, porque assim há melhores condições de análises de discursos e práticas durante o encontro com a materialidade e, sobretudo, em momentos de tensões e confrontações que podem surgir nesses episódios. Ao mencionar a ficção futurista de Ingold (2010), em que Arqueologia e Antropologia desvinculam-se de suas respectivas ênfases na antiguidade e na humanidade, Hamilakis (2011, p. 409) indicou que a etnografia arqueológica pode ajudar a fazer essa imagem futurística tornar-se realidade, pois “*it places the thingness of things and the properties of materials center stage*”.

---

<sup>19</sup> Para maiores detalhes sobre a etnoarqueologia logicista ver Roux (2013, p.19-24).

Em seu estudo no sítio arqueológico de Kalaureia, conhecido como antigo santuário de Poseidon, na Grécia, Hamilakis (2011, p.407-408) atuou num contexto permeado de tensões entre os antigos moradores do local, dentre outros habitantes da ilha, e os arqueólogos que representavam o Estado, responsáveis por tirar a família que morava entre as ruínas. O Estado destituiu o valor dado ao sítio pelas populações locais que se identificavam mais com a herança do século XIX da ilha, ligada à Guerra da Independência Grega, em vez do passado “clássico”. Hamilakis indicou a existência de uma série de paralelos e frequentes discursos conflitantes sobre o sítio, revelando também o desejo, por parte dos habitantes da ilha, de conexão com objetos antigos e sua materialidade, cujo acesso lhes estava restrito pela arqueologia oficial.

Este exemplo é um dos vários que Hamilakis (2011) denominou de etnografia arqueológica. Há trabalhos, em diferentes contextos, que podem ou não envolver mais do que dois sujeitos de pesquisa, tendo somente quem representa a Arqueologia de um lado e que não a representa de outro. Aliás, essa forma de relação entre prática etnográfica e Arqueologia não necessariamente foi denominada da mesma forma por outros autores. Hamilakis (2001) mencionou a “arqueologia etnocrítica” de Marshall e colegas na Inglaterra, a etno-história de Colwell-Chanthaphonh nos EUA e a “arqueologia etnográfica” de Castañeda no México.

Castañeda (2009) desenvolveu o que ele chamou de “instalação etnográfica” para investigar a relação entre a pesquisa arqueológica e a comunidade Maya de Pisté, próxima ao sítio Chichén Itzá. A referida instalação exibiu materiais de arquivos das pesquisas arqueológicas e etnográficas feitas entre os anos de 1923 e 1941, retornando o conhecimento produzido para a comunidade, provocando visões locais, memórias, experiências e histórias da relação da comunidade com as pesquisas, além de outras formas de interação. As reações foram documentadas para análise etnográfica (CASTAÑEDA, 2009, p. 274). Trata-se, portanto, de uma estratégia que usou a etnografia para estudar a arqueologia, se assemelhando à “etnografia da arqueologia” de Edgeworth (2006; 2010). Entretanto, no trabalho de Castañeda, a pesquisa arqueológica também foi um agente participante na dinâmica de construção da história da comunidade. A pesquisa foi pensada num espírito descolonizador, pois levou o conhecimento para as mãos dos que foram outrora sujeitos de pesquisas, questionou quem tem o poder para escrever uma determinada história, como também estimulou a construção de uma narrativa “compartilhada” através da apropriação dos documentos que ao mesmo tempo faziam e não faziam parte do passado de Pisté e, portanto, eram e não eram sua “história” (CASTAÑEDA, 2009, p. 264).

## 1.2.5. Arqueologias indígenas e colaborativas

Entre 1970 e 1980, diversos movimentos étnicos emergiram nas Américas, demandando inclusão, controle e repatriação do patrimônio arqueológico, tanto no aspecto físico quanto em relação às narrativas construídas a partir dele, afora o questionamento de intervenções arqueológicas feitas sem o consentimento dos povos descendentes (ROCABADO, 2010; LA SALLE, 2010; COLWELL, 2016). Neste ínterim, a abertura da Arqueologia para diferentes públicos a fez perceber os impactos de sua ação na opinião pública e a estimulou para práticas colaborativas, ampliando seu papel político e social (COLWELL, 2016). Para Atalay (2012, p. 2-3), o futuro da Arqueologia depende da relevância, audiência e dos benefícios que pode trazer para as mais diversas comunidades. Um ponto de convergência entre a Arqueologia e as comunidades é o patrimônio e questões em torno de sua preservação, que podem ter muitos significados para diferentes pessoas e comunidades (SMITH; WATERTON, 2009; COLWELL-CHANTHAPHONH, 2009).

Existem diversos termos usados em projetos colaborativos como “arqueologia comunitária”, “arqueologia pública”, “arqueologia indígena”, “arqueologia pós-colonial”, entre outros, sendo a colaboração “baseadas na comunidade” promissora por envolver a comunidade de modo a possibilitar o desenvolvimento de compromissos efetivos, além do que, em cada etapa do projeto, o controle parcial permanece com ela (SMITH; WATERTON, 2009, p. 15-17). A Pesquisa Participativa Baseada na Comunidade (PPBC), conforme Atalay (2012, p. 4-6), pode trazer benefícios recíprocos para cada um dos envolvidos, proporcionando, por exemplo, o restabelecimento do respeito sobre o passado de um povo. A PPBC é importante por levar a sério o ponto de vista e conhecimentos fora do âmbito científico e, acima de tudo, deve ser dirigida pela comunidade e colocar na pauta o que importa aos descendentes e grupos locais. Ela é uma proposta que serve para trabalhar com qualquer comunidade que esteja em desvantagem econômica (ATALAY, 2012). Não obstante, há trabalhos que se autodenominam colaborativos, mas na prática não passam de uma simples consulta às comunidades, conforme apontou La Salle (2010). Em vez de fazer com que as comunidades se sintam mais confortáveis com nossa pesquisa, podemos abrir mão do controle para atuar como *técnicos* na realização de projetos quando formos convidados, substituindo a postura “sobre e para”, por “pela e com” as comunidades (LA SALLE, 2010, p. 416; ATALAY, 2012, p. 7).

A arqueologia indígena é uma prática existente graças ao envolvimento de vários povos indígenas com pesquisas arqueológicas, seja colaborando ou combatendo (SILVA, 2012). Definida como arqueologia *de, com, para e por* comunidades indígenas, ela busca reposicionar histórias nativas dentro das colônias dominantes; coloca os pontos de vista indígenas ao lado e



nas conversas com as perspectivas acadêmicas; posiciona indígenas em relação ao empreendimento profissional e disciplinar que colonizou e se apropriou de suas histórias (SILLIMAN, 2015, p. 215-217). Trazendo o potencial de conflito em seu âmago, ela confronta distintos olhares sobre patrimônio, colocando em jogo quem tem direito de controlar e construir o passado e quem tem o direito de definir a agenda de pesquisa (SMITH; WOBST, 2005, p. 4). Para Silva (2012, p. 27), as arqueologias indígenas são diversas em suas práticas locais e variam em função dos contextos, situações e razões para fazer arqueologia, logo, são “plurais”. Porém, ao comparar diversas experiências, se observou que existe um elemento em comum:

[...] a apropriação pluricultural do conhecimento produzido pela arqueologia faz remeter à memória, à ancestralidade e à tradição oral desses povos. Porém, não em termos de um passado encapsulado em um tempo linear e distante, mas de um passado vivo no presente e que se projeta para o futuro dessas pessoas (SILVA, 2012, p. 36).

Todavia, a arqueologia indígena pode ser vista enquanto prática que homogeniza e essencializa os povos indígenas, pressupondo que são indiferentes à passagem do tempo e ao mundo capitalista. McGhee (2008) e González-Ruibal (2014) apresentaram argumentos distintos sobre como isso acontece, porém salientaram o problema de romantizar nossa visão sobre o outro. Segundo González-Ruibal (2014), podemos entender os povos como “maus nativos” se deparamos com posicionamentos e comportamentos que não correspondem ao que esperávamos. Ele ainda destacou que nosso entendimento de ética pode diferir da ética dos povos com os quais nos relacionamos. De modo resumido, devemos evitar recriar a imagem do “Nobre Selvagem” com uma nova linguagem por mais que tenhamos boas intenções, pois sempre haverá incompatibilidade político-econômica e ontológica, para além do fato de que o capitalismo alterou radicalmente o modo de vida dessas populações (LA SALLE, 2010, GONZÁLEZ-RUIBAL, 2014). Essa crítica recaiu sobre as operações intelectuais, políticas e econômicas do capitalismo, como um alerta aos perigos de essencialização do “outro”. Ela não deve ser vista enquanto manifesto contrário às arqueologias indígenas.

McGhee, por sua vez, é totalmente contrário à arqueologia indígena (no singular). Para ele (2008, p.581 e 594), em vez de questionar os pressupostos pelos quais os povos indígenas possuem privilégios e direitos sobre vestígios arqueológicos, os proponentes dessa arqueologia fizeram acomodações e se esconderam atrás de questões éticas. Rebatendo essa postura, Colwell-Chanthaphonh *et al.* (2010, p. 234) questionaram se de fato os arqueólogos devem ter acesso livre aos vestígios arqueológicos que são herança dos povos indígenas. Concordo com esses autores, pois mesmo se recorrermos a legislação para afirmar que bens arqueológicos são

bens da União<sup>20</sup>, que são bens difusos, os vestígios indígenas, que nós categorizamos como arqueológicos, estão mais próximos deles do que de qualquer não-indígena.

McGhee (2008, p. 592) argumentou que os efeitos negativos da prática arqueológica sobre descendentes indígenas é apenas uma suposição que desvia o foco da verdadeira produção de conhecimento e que não devemos usar crenças indígenas para fazer ciência, tanto na teoria quanto no método, pois isso pode fazer a Arqueologia perder sua credibilidade. Para ele, essa arqueologia reforça o estereótipo sobre os indígenas, colocando-os como uma classe especial de humanos que será sempre marginal à cultura e sociedade dominante (McGHEE, 2008, p.593). Ademais, a Arqueologia deve continuar a ser exclusiva do pensamento racional científico-ocidental, cuja proposta central é ampliar o conhecimento sobre a história da humanidade, portanto, questões políticas e de direitos humanos não devem entrar em sua agenda.

Por mais que as culturas indígenas variem muito, acadêmicos indígenas reconhecem a existência de semelhanças em suas visões de mundo, sobretudo quando contrastadas com a visão ocidental. Segundo Harris (2005, p.31), cada povo apresenta uma cosmologia específica, mas as crenças básicas são constantes. Contra a noção de que a visão científica é a única capaz de gerar conhecimentos verdadeiros, Harris lembrou que a produção de conhecimento indígena é tão eficiente que em muitos casos permitiu a sobrevivência em ambientes muito hostis. Contra a postura apolítica, se argumentou que “aqueles que pensam [...] que a ciência é objetiva e sem política, desconhecem seus próprios preconceitos e posição hegemônica” (HARRIS, 2005, p. 36, tradução nossa). Se indígenas não possuem acesso à visão científica (cf. McGHEE, 2008), poucos arqueólogos são educados sobre as visões indígenas do passado (HARRIS, 2005), naturalizando, assim, o entendimento de que a agressão aos princípios indígenas é pura ilusão.

A Arqueologia agride simbolicamente ao tratar o patrimônio indígena somente como dado científico, como resultado de pesquisa que propicia aos seus praticantes capital acadêmico e econômico (COLWELL-CHANTHAPHONH *et al.*, 2010, p. 230). O colonialismo acadêmico explora os indígenas, já que cientistas possuem privilégios de autoridade e financiamento, além de deterem os meios de produção necessários para extrair conhecimento e produzir publicações que lhes proporcionam prestígio acadêmico (LA SALLE, p. 2010, p.405). Se um antepassado indígena morreu recentemente ou há muito tempo eles ainda podem ser parentes, independente da profundidade temporal atribuída pelo pensamento ocidental objetificador, que costuma

---

<sup>20</sup> Como no caso brasileiro, conforme Lei 3.924 de 1961.

colocar animais, plantas, artefatos, outros seres humanos e a própria Terra como categorias disponíveis para a livre exploração (HARRIS, 2005, p. 31).

Outro problema de McGhee (2008) é que ele pensa a arqueologia indígena como um programa coeso, com uma única agenda e conjunto de valores, deixando de lado que ela é uma abordagem ampla e plural, feita, sobretudo, com respeito aos diferentes direitos e perspectivas dos interessados pela Arqueologia (COLWELL-CHANTHAPHONH *et al.*, 2010, p. 229-234). As arqueologias indígenas e colaborativas querem romper com o colonialismo e são um promissor caminho para descolonizar a Arqueologia (GNECCO; ROCABADO, 2010). Para que o diálogo ocorra de fato e que ambas as partes possam se beneficiar, todavia, é crucial que as partes estejam abertas às diferenças e compreendam as distintas epistemologias em jogo (HARRIS, 2005; SMITH; WOBST, 2005; COLWELL-CHANTHAPHONH *et al.*, 2010; ROCABADO, 2010; SILVA, 2012; 2021; MACHADO, 2013; SILLIMAN, 2015). Como apontou Atalay (2012), Arqueologia é um luxo e há outros elementos mais urgentes na vida de populações oprimidas. Se podemos contribuir com nosso conhecimento, poder e autoridade legal em questões patrimoniais, é necessário que elas não sejam impostas, mas construídas com as comunidades (SMITH; WATERTON, 2009).

Fazer etnografia é o meio recomendável para entender os anseios da comunidade e não impor nossas vontades e desejos, captando os tópicos a serem investigados, como também o nível de compromisso em uma parceria de pesquisa, (ATALAY, 2012, p.25). Ela possibilita a articulação entre nossos interesses e os interesses de uma determinada comunidade indígena. Além de gerar um conhecimento recíproco entre arqueólogos e indígenas, a prática etnográfica propicia compreender como as comunidades indígenas se relacionam com seu passado e com os sítios arqueológicos na construção de seu passado, bem como permite entender quais são suas categorias de tempo e espaço (ROCABADO, 2010, p.213).

#### 1.2.6. Relações entre a Arqueologia e a prática etnográfica

De todas as relações entre Arqueologia e prática etnográfica aqui apresentadas, a etnoarqueologia é de longe a mais conhecida, sobretudo em sua versão “clássica”, nos termos de González-Ruibal (2016). Essa versão, é considerada por muitos como o único modo de produção etnoarqueológico e isso reflete a importância que os positivistas deram a ela (CUNNINGHAM, 2009, p. 122). Porém, essa versão foi bastante criticada, levando a uma queda na produção etnoarqueológica a partir de 1990 (LANE, 2006; LYONS; CASEY, 2016). Destaca-se que algumas críticas cabem somente a esta forma de etnoarqueologia, ao passo que outras servem para Arqueologia e Antropologia como um todo.

A busca por correlatos universais que impulsionou a etnoarqueologia enfatizou o estudo de populações que supostamente não faziam parte da modernidade, sendo detentoras de tecnologias tradicionais (CUNNINGHAM, 2009, p. 120). Limitando-se à observação das relações entre comportamento e cultura material, sem ouvir as pessoas, esta etnoarqueologia foi caricaturada como uma forma leve de etnografia, em que teoria e método fossem dispensáveis aos seus praticantes (CUNNINGHAM, 2009; SILVA, 2021). Justamente, esses são os dois principais problemas realçados por Gosselain (2016a), que publicou um artigo sugerindo abandonarmos a etnoarqueologia, mesmo ele tendo feito importantes contribuições de pesquisas etnoarqueológicas (p. ex. GOSSELAIN, 2000; 2008; 2016b).

Foi no início de seu doutorado, em 1990, que Gosselain (2016a) começou a perder sua fé na etnoarqueologia. Impregnada por uma ideologia racista que divide o mundo entre as sociedades ocidentais-modernas e as exóticas pré-modernas, únicas apropriadas para a pesquisa etnoarqueológica, esta estratégia de pesquisa, segundo esse autor, contribuiu para fortalecer os preconceitos de arqueólogos sobre o passado e o mundo em geral (GOSSELAIN, 2016a, p.220). Ainda, ela é totalmente ahistórica, não discute métodos e deve ser descartada já que sua contribuição para a Arqueologia é enigmática e pode ser perfeitamente substituída pela arqueologia experimental, história, linguística histórica, história da arte e antropologia histórica (GOSSELAIN, 2016a, p.224-225).

Ao questionar a abordagem etnoarqueológica, Gosselain (2016a, p. 220-221) recorreu à satírica definição de Bahn, excluindo o trecho seguinte em que esse autor (BAHN, 1993, p.54-55) escreveu que a etnoarqueologia faz parte do que é conhecido como Nova Arqueologia, praticada com mais regularidade por norte-americanos. A crítica de Gosselain (2016a) de separação entre ocidentais-modernos (não aptos) e não-ocidentais (aptos à pesquisa), além de não considerar os trabalhos de Rathje (1978), por exemplo, toca num ponto que ultrapassa a etnoarqueologia. Tanto a Arqueologia quanto a Antropologia possuem uma história desagradável. Ambas estiveram à serviço do imperialismo e colonialismo, atuaram como facilitadoras no conhecimento e conquista de outras populações, violaram sepulturas e coletaram objetos, dentre muitas outras agressões (TRIGGER, 1996; LA SALLE, 2010; COLWELL-CHANTHAPHONH, 2009). Por ser uma disciplina cujo embrião remonta ao pensamento antiquarista de valorização do passado “clássico”, a Arqueologia ainda é uma prática colonizadora<sup>21</sup>, surgida de uma mentalidade colonizada pelo pensamento greco-romano (DIETLER, 2005). Ao privilegiar o material sobre o espiritual, isolando objetos para serem

---

<sup>21</sup> Para exemplos no Brasil do uso da autoridade técnico-científica e legalista da Arqueologia para beneficiar interesses exclusivos do Estado e do capital, ver, por exemplo, Rocha *et al.* (2013) e Oliveira (2016).

estudados e postos em museus com a justificativa da preservação e construção de uma história da humanidade, a Arqueologia integra o empreendimento colonialista que contribuiu para separar o passado e presente dos povos indígenas (SMITH; WOBST, 2005; GNECCO; ROCABADO, 2010). Entretanto, diante dessa percepção, existem propostas de sua descolonização que indicam a etnografia como um caminho promissor, como já apresentado.

O entendimento de que as sociedades com as quais a etnoarqueologia busca se relacionar são “pré-modernas” já foi questionado e repensado por alguns autores (p. ex. CUNNINGHAM; MACEACHERN, 2016). Aliás, a ideia de culturas “tradicionais” e pristinas é relativa à própria noção de etnografia neutra, objetiva e científica. Faz parte da história da etnoarqueologia tanto quanto da etnografia antropológica do início do século XX. O próprio Malinowski estudou uma população que já tinha contato com missionários, viajantes, entre outros, há pelo menos 20 anos, mas não considerou essas “influências externas” em seu trabalho (FAHLANDER, 2004, p. 195). É certo que a falta de apego às contingências histórias da etnoarqueologia de caráter generalizante, levantada por Gosselain (2016a), ainda persiste (p. ex. ROUX, 2007), mas isso já foi criticado por Gould (1980), tratado por Rathje (1978) e discutido por Lane (2006; 2015) ao defender a importância de historicização da etnoarqueologia. Lyons e Casey (2016), também destacaram a importância da etnoarqueologia na comparação de mudanças e continuidades na materialidade em relação ao passado arqueológico, considerando, portanto, a dimensão histórica.

No que tange à falta de discussão sobre metodologia etnoarqueológica em relação às coletas de informações, entrevistas e problemas de amostragem (cf. GOSSELAIN, 2016a, p.221), isso é algo que assombra a própria etnografia feita por antropólogos (CLIFFORD, 2014), muito mais habituados à imersão etnográfica. Também foi um problema notado em outros trabalhos que, inclusive, não só criticaram como se esforçaram para reunir os principais métodos usados na etnoarqueologia (HODDER, 2012, p.40-46; GONZÁLEZ-RUIBAL, 2003, p.26-28; SILVA, 2021, p. 150-155). Numa crítica direta ao texto de Gosselain (2016a), V. Roux (2017, p. 228), argumentou que a metodologia é necessariamente interdisciplinar, na medida em que alguns objetivos de pesquisa transcendem a própria etnoarqueologia. Essa autora acrescentou ainda que seria muito mais produtivo nos esforçarmos para fortalecer a metodologia de pesquisa em etnoarqueologia, em vez de tentarmos nos livrar dela.

Gosselain (2016a, p. 224-225), alegou que existem outras especialidades que substituem a etnoarqueologia, como a experimentação. Porém, ele se esqueceu que a experimentação se limita aos materiais, deixando de lado possibilidades de entender a relação entre pessoas e materiais, como ressaltado por Skibo (1992, p. 24), que há anos se dedica a essas duas

estratégias que são na verdade complementares. Em relação à provocação de Gosselain (2016a) de substituição da etnoarqueologia por informações da linguística histórica, história da arte e antropologia histórica, tal ideia nega a importância da etnografia para tratar e pensar as relações materiais, bem como dialogar e considerar seriamente os entendimentos das pessoas informantes. Talvez, essa provocação reflita a falta de consideração de um elemento importante, muito destacado por críticas pós-coloniais, que sequer foi mencionado por Gosselain (2016a): a ética de pesquisa com outros povos. Diversos autores (p. ex. GONZÁLEZ-RUIBAL, 2003; 2008; LANE, 2006; 2015; CUNNINGHAM, 2009; CUNNINGHAM; MACEACHERN, 2016; POLITIS, 2015; LYONS; CASEY, 2016; LYONS; DAVID, 2019; SILVA, 2021) tocaram nesta delicada e importante questão em suas revisões sobre a etnoarqueologia. A ética de pesquisa até fomentou outras formas de nomear e relacionar as práticas etnográficas com a Arqueologia, como arqueologia etnográfica, arqueologia do presente e as arqueologias colaborativas, como exposto. Problemas em torno da ética e dos usos da analogia etnográfica são elementos que contribuíram para a “morte” da etnoarqueologia que, após “renascer”, pôde continuar a investigar a relação entre dimensões tangíveis e intangíveis dos humanos e suas práticas, envolvendo também as consequências dos encontros coloniais (LANE; 2015). Como argumentaram Lyons e David (2019, p. 100), parece que as críticas de Gosselain (2016a) desconhecem as pesquisas etnoarqueológicas das duas últimas décadas.

Hodiernamente, pesquisadores ligados à etnoarqueologia enfatizaram que as boas pesquisas envolvem longo tempo de relação com as comunidades, engajamento social e ético, aprendizado colaborativo e reflexão crítica sobre as relações de poder envolvidas nas pesquisas (LYONS; CASEY, 2016, p. 612; CUNNINGHAM; MACEACHERN, 2016, p.633). E isso realça algumas sobreposições e diferenças entre os diversos envolvimento com a etnografia por parte de quem se dedica e vive a Arqueologia.

Considerando as definições mais rígidas de etnoarqueologia, como a “aquisição de dados etnográficos originais para auxiliar a interpretação arqueológica” e “estudo das relações entre comportamento humano e as consequências arqueológicas no presente” (POLITIS, 2015, p. 44, tradução nossa), fica mais fácil distinguir a etnoarqueologia das outras práticas que se relacionam com etnografia. Tanto é que Politis (2015, p.45-46) afirmou que arqueologia do presente e etnografia arqueológica não são etnoarqueologia por não se dedicarem à argumentação analógica e diminuírem a distinção entre passado e presente. Ainda segundo Politis (2015), a etnoarqueologia se concentra em sociedades cujo nível de complexidade pode ser comparável ao das sociedades pretéritas, enquanto a arqueologia do presente e etnografia arqueológica estudam a modernidade. Essa separação entre moderno e pré-moderno é

justamente o que Gosselain (2016a) criticou, e é algo que, apesar de permanecer em algumas visões, vem sendo repensado na etnoarqueologia (CUNNINGHAM; MACEACHERN, 2016). Outrossim, essa postura nos leva a questionar como é possível ter certeza de que as sociedades tidas como “tradicionais” estão no mesmo nível de complexidade em relação às sociedades pretéritas.

A restrição da etnoarqueologia como à serviço de uma arqueologia colonialista também é encontrada em Hodder (2012), em sua nova introdução do livro “*The Present Past*”, publicado originalmente em 1982. Para ele a etnografia arqueológica é uma transformação da etnoarqueologia feita por “arqueólogos e antropólogos comprometidos com relatos culturais detalhados e com as dificuldades éticas de comparar passado e presente” (HODDER, 2012, p. 8-9, tradução nossa). No entanto, considerando que temporalidade, materialidade, relações das pessoas com o mundo material, construções do patrimônio e relações subsequentes, modos de historização e reflexividade sobre teorias e conceitos arqueológicos também estão na agenda de pesquisas etnoarqueológicas hodiernas, fica difícil separá-la nitidamente de propostas como etnografia arqueológica (HAMILAKIS, 2011) e arqueologia do presente (GONZÁLEZ-RUÍBAL, 2008). Pode-se argumentar que a *analogia* seja uma palavra-chave, mas ela está presente em qualquer trabalho etnográfico e arqueológico, assim com as metáforas e comparações, como discutido. Nesse sentido, fazer um trabalho arqueológico que envolva a prática etnográfica, independente do nome, estará se valendo em alguma medida da analogia. O problema é fazer um trabalho com a finalidade específica de somente gerar análogos etnográficos para as inferências arqueológicas; e isso existe em pesquisas etnoarqueológicas, apesar de não ser mais o cerne das perspectivas mais recentes. Mesmo quando é o foco, para que tais análogos etnográficos sejam usados como tal dependerá mais de quem quiser fazer inferências arqueológicas, e nem tanto de quem está fazendo etnoarqueologia.

Por outro lado, a etnografia arqueológica é multi-situada, confrontando diversos pontos de vista sobre a materialidade, temporalidade e patrimônio por parte de profissionais da arqueologia, da população local e de visitantes num determinado contexto (HAMILAKIS, 2011). Em etnoarqueologias recentes (p. ex. LANE, 2015), também há comparação entre a visão acadêmica e da população com a qual se está relacionando, com o intuito de refletir sobre tempo, materialidade e construção do patrimônio. Entretanto, existe uma diferença acerca da quantidade de visões que estão em jogo, além do que as próprias pessoas arqueólogas estão sob o escrutínio de um observador externo no caso da etnografia arqueológica. Esse último ponto, por sua vez, realça a interseção da etnografia arqueológica com a etnografia da arqueologia. Como reconheceu Castañeda (2009, p.278), seu projeto, apesar de não ter sido concebido

enquanto etnografia da arqueologia, contribui para o estudo da Arqueologia de forma semelhante.

Embora não exista uma pessoa que observe externamente e analise a relação entre profissionais da arqueologia e outras pessoas, as atuais etnoarqueologias estão confrontando teorias e conceitos usados em Arqueologia com as perspectivas nativas (LANE, 2006; 2015; CUNNINGHAM, 2009; LYONS; CASEY, 2016; LYONS; DAVID, 2019; SILVA, 2021). Lane (2006; 2015), ao abordar o tempo e história através da relação dos Dogon com a materialidade, entendeu sua pesquisa também como “arqueologia indígena”, evidenciando mais uma interseção. Como visto, a arqueologia indígena se define no plural e por isso é muito variável. Arqueologias indígenas não se resumem à etnoarqueologia, ainda que perspectivas etnoarqueológicas possam propiciar pontos de encontro entre distintas visões de mundo. Ademais, a etnoarqueologia pode dialogar com perspectivas colaborativas e baseadas na comunidade, não sendo raro encontrar pessoas que atuam nessas perspectivas, ou que a colaboração seja resultado de trabalhos etnoarqueológicos prévios (p. ex. SILVA *et al.*, 2010; 2011; ATALAY, 2012; GREEN *et al.*, 2010; CARVALHO, 2018; MACHADO, 2010; 2013; MACHADO *et al.*, 2020). Afinal:

[...] vária(o)s pesquisadora(e)s têm dado às suas pesquisas etnoarqueológicas uma dimensão colaborativa, reconhecendo as pessoas com as quais estão interagindo, como interlocutores e agentes capazes de produzir suas próprias histórias e discursos sobre a materialidade, e de realizar suas próprias (etno)arqueologias (SILVA, 2021, p. 193)

No caso do Mapuera, lugar em que minha etnoarqueologia foi realizada, é deveras expressivo que as primeiras arqueologias feitas por indígenas recorreram à abordagem etnoarqueológica (J. WAI WAI, 2017; C. WAI WAI, 2019; O. WAI WAI, 2021). E como apresentarei a seguir, a presença de acadêmicos Wai Wai afetou toda a forma como desenvolvi meu trabalho, pois envolveu tanto a colaboração quanto uma maior aproximação das noções indígenas sobre como pensar a materialidade.

A insatisfação com a etnoarqueologia resultou na introdução de novos termos para descrever engajamentos etnográficos por parte da Arqueologia. Embora algumas práticas reflitam novas áreas de pesquisa, outras podem ser entendidas como estratégias que alteraram o nome para ter uma nova identidade e se livrar da imagem rasa e caricata de etnoarqueologia, mas, na prática, se sobrepõem às perspectivas etnoarqueológicas mais recentes (CUNNINGHAM, 2009, p. 117; LYONS; CASEY, 2016, p. 612). Esse não é um entendimento uníssono e não significa que tudo o que foi exposto possa ser denominado de etnoarqueologia,



por mais que ela tenha pavimentado o caminho para outras práticas etnográficas em Arqueologia. Como escreveu Gould (1978, p.1): “*Too much apparent consensus can easily stifle and inhibit creative research*”. Gostaria de ressaltar que se a postura colonialista da maioria dos trabalhos etnoarqueológicos é justificativa para abandonar essa perspectiva, ou não querer denominar uma pesquisa de etnoarqueologia, o mesmo deveria ser feito em relação à Arqueologia como um todo, cuja maioria dos trabalhos não escapa das críticas pós-coloniais.

Materialidade, temporalidade, construção do patrimônio, ética, crítica e reflexividade. Eis alguns temas que permeiam todas as relações entre a Arqueologia e a prática etnográfica revisadas aqui. Esses temas evidenciam o enorme potencial que o engajamento etnográfico tem para provocar choques epistêmicos. Antes mesmo da Arqueologia surgir como disciplina, se o contato com a alteridade fomentou mudanças no olhar sobre determinados fenômenos que passaram a ser concebidos como arqueológicos, após a intensificação e diversificação das práticas etnográficas muitas das “verdades” desta disciplina estão sendo relativizadas e enriquecidas.

No caso da arqueologia feita no Brasil, se compararmos os trabalhos contemporâneos do Pronapa com o de Frikel (1963), no qual fenômenos arqueológicos foram interpretados com base na tradição oral dos Tiriyo, vislumbra-se diferenças enormes em relação à forma da interpretação de restos faunísticos e vegetais, assim como das fileiras de pedras dispostas sobre lajedos, que seriam assentos dos ancestrais dos Tiriyo, ou os próprios ancestrais transformados em pedra. Isso não significa dizer que uma pesquisa seja melhor do que a outra. Essa pequena comparação realça o enriquecimento da Arqueologia na compreensão do mundo material quando ela é feita *com* indígenas e outras populações por meio da etnografia.

Entre povos das bacias dos rios Trombetas e Mapuera, os vestígios arqueológicos que denominamos como “apliques zoomorfos” de cerâmica possuem a latência de fazer um velho pajé retornar, ou retomar sua agência, como se provocasse uma inversão cronológica (JÁCOME, 2017). Além desses artefatos, diversos lugares na paisagem dos rios Trombetas e Mapuera possuem agência e histórias que fornecem “pistas para reconstruirmos uma cosmopolítica de longa duração” (JÁCOME; WAI WAI, 2020, p. 21). E a imersão etnográfica é uma boa forma de aprender mais sobre a relação entre humanos e outros seres para pensar a materialidade.

### **1.3. A abordagem etnoarqueológica desta tese**

A presente etnoarqueologia dos trançados dos povos do Mapuera teve como estímulo inicial a reflexão sobre conceitos arqueológicos e antropológicos ligados sobretudo à

tecnologia, um tema corrente em Arqueologia. Outra motivação da pesquisa foi iniciar uma comparação entre trançados de distintos povos falantes de língua Karib para pensar correspondências e divergências entre a padronização artefactual e fronteiras identitárias, contribuindo com uma discussão corrente em Arqueologia (p. ex. SILVA; NOELLI, 2017; GASPAR, 2019).

Valendo-se de imagens de coleções etnográficas<sup>22</sup>, a pesquisa construiu conhecimento não só *sobre* as pessoas, mas também *com* elas. A meu ver, isso se aproxima de perspectivas etnoarqueológicas mais contemporâneas (p. ex. GONZÁLEZ-RUIBAL; 2003; LANE, 2006; LYONS; CASEY, 2016).

Além disso, a reunião inicial de imagens de coleções serviu para estabelecer meu primeiro diálogo com as lideranças do rio Mapuera. Antes de escrever o projeto de pesquisa para participar do processo seletivo no Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do MAE-USP, solicitei autorização da pesquisa das lideranças em julho de 2016. Encontrei presencialmente com o vice-cacique geral do Mapuera, Wanaperu Wai Wai, o coordenador técnico do escritório local da FUNAI em Oriximiná, Pará, João Batista Wai Wai, e durante nossa conversa também interagimos com o cacique geral Elizeu Wai Wai, por telefone. Expliquei minhas intenções de pesquisa e obtive a autorização. Ficou evidente que o material reunido despertou o interesse das pessoas e ouvi das lideranças que a pesquisa seria boa para estimular os jovens a aprender um conhecimento que aos poucos está morrendo, assim como poderia contribuir com a produção artesanal para o mercado externo. Ao iniciar a imersão etnográfica mais duradoura na aldeia Mapuera, entre dezembro de 2019 e março de 2020, fui apresentado à comunidade pelo cacique geral. Em seu discurso, Elizeu disse a todos que meu estudo trataria de um tema que toda a comunidade está aos poucos deixando de passar para seus filhos. O cacique comentou ainda que muitos não sabem mais o significado dos desenhos e que conhecer essas coisas, além de revitalizar a cultura, ajuda a vender melhor para os brancos, já que possibilita explicar direito o que está sendo vendido. Elizeu informou que eu estaria andando pela aldeia e pediu para as pessoas conversarem comigo e que me explicassem direito para eu poder registrar tudo.

A etnoarqueologia desenvolvida, portanto, buscou concomitantemente gerar ideias que enriqueçam o debate arqueológico e contribuir de alguma forma com os povos do Mapuera, mesmo que de forma pontual. No primeiro caso, a tese traz contribuições, por exemplo, para os temas da variabilidade artefactual, agência, cosmopolítica, assim como contribui para dar

---

<sup>22</sup> Maiores informações sobre as coleções etnográficas estudadas se encontram no capítulo 5.

visibilidade às tecnologias percíveis na Arqueologia. A reunião e identificação de diversas técnicas de trançado poderá auxiliar futuros estudos sobre as impressões de trançados identificadas em cerâmicas arqueológicas. Ademais, os trançados foram abordados numa perspectiva diacrônica, indicando mudanças e continuidades produtivas, o que propiciou profundidade histórica para a abordagem etnoarqueológica (cf. LANE, 2006). Outro tema basal para a compreensão da variabilidade artefactual é abordar os procedimentos de ensino-aprendizagem e como isso se vincula à diferentes comunidades de prática, tal como feito noutras etnoarqueologias (p. ex. GOSSELAIN, 2008; 2016b; BOWSER; PATTON, 2008). A estratégia comparativa, feita ao final da tese (capítulo 7), contribui, por fim, com discussão sobre tecnologias e fronteiras etnolinguísticas (p. ex. PRYOR; CARR, 1995; STARK, 1998; GOSSELAIN, 2000; JORDAN; SHENNAN, 2003; INSOLL, 2007; CORRÊA, 2014; SILVA; NOELLI, 2017; GASPAR 2019). E isso serviu não apenas para tratar um tema geral, a partir de um estudo de caso, mas foi fundamental para compreender melhor o próprio estudo de caso.

No que tange à contribuição para os habitantes do Mapuera, o trabalho organizou informações sobre uma enorme diversidade de trançados, produzidos ao longo de um século aproximadamente. Seguindo o máximo possível a perspectiva etnoclassificatória, trançados foram ordenados por meio dos nomes, usos, materiais e técnicas de manufaturas, cujas informações estão longe de ser conhecidas por todas as pessoas hoje em dia nas aldeias. Além das descrições, foram reunidas muitas fotografias e desenhos que podem ser consultados por meus interlocutores, para diversos fins. Há também informações dos museus que guardam materiais associados a diversos povos do Mapuera. A pesquisa ainda levou ao conhecimento de muitas pessoas a existência de trançados antigos e, em alguns casos, as pessoas tiveram contato com imagens de antigos feitos de seus falecidos entes queridos. Artesãos mais experientes tiveram a oportunidade de observar motivos técnico-gráficos que não viam a mais tempo, assim como eram desconhecidos em alguns casos. Alguns até chegaram a reproduzir alguns motivos com o intuito também de vender nas cidades.

A relação entre as pessoas e as coleções é um tema muito rico, mas que não será esmiuçado nessa tese. Não obstante, resalto que a imersão com as imagens das peças mantidas em museus evocou memórias e enunciações, além de possibilitar vislumbrar algumas relações estabelecidas entre o que está nos museus e o que está sendo produzido ainda, para consumo interno ou venda. Isso se assemelha com a perspectiva etnoarqueológica de Cunningham (2016), que abordou o ofício artesanal em seus aspectos materiais e imateriais no contexto capitalista.

Durante as imersões etnográficas ficou claro que a compreensão aprofundada dos trançados pressupõe conhecer, antes de tudo, os vegetais transformados em artefatos. Isso levou ao conhecimento de distintos engajamentos de humanos com outras entidades, o que deixa muito poucas evidências materiais no registro arqueológico. Nesse sentido, a etnoarqueologia não foi necessariamente desenvolvida para gerar analogias e buscou romper com a dicotomia material/imaterial, corroborando a perspectiva etnoarqueológica de Lyons e Casey (2016) e também da arqueologia do presente de González-Ruibal (2008; 2016).

A utilização de documentos fotográficos na interlocução com as pessoas se assemelha com o trabalho de Castañeda (2009), no âmbito de uma etnografia arqueológica/arqueologia etnográfica. Contudo, minha proposta não é multi-situada para ser entendida como etnografia arqueológica. Ademais, a utilização de fotografias no diálogo com as pessoas também faz parte de pesquisas etnoarqueológicas sobre cestaria desde o século XX (ver capítulo 2). Outrossim, não estou abordando diretamente materiais que classificamos como arqueológicos, por mais que as próprias pessoas das aldeias tenham feito correlações entre padrões visualizados nos trançados e em materiais que classificamos como arqueológicos (ver capítulo 6).

Mesmo que a entrega de imagens de coleções etnográficas para as pessoas, em versões físicas e digitais, seja um pequeno retorno, não considero que a pesquisa se enquadre em uma perspectiva colaborativa baseada na comunidade. O projeto foi realizado por mim e não de forma conjunta. Não fui convidado para fazer isso. Tomei a iniciativa por conta própria, mesmo só tendo ingressado no doutorado após permissão das lideranças. O financiamento da pesquisa pela FAPESP, muito embora tenha reunido materiais e informações de interesse para as pessoas do Mapuera, é para fins de obtenção de um título de doutorado que será meu e não da comunidade. Mas isso não significa que não houve colaboração com meus interlocutores. Deste modo, entendo que meu trabalho seja uma etnoarqueologia que envolveu colaboração com algumas pessoas e não com todas as comunidades de diferentes povos do Mapuera.

É preciso ressaltar também que a presente pesquisa foi feita em um momento no qual existem pessoas do Mapuera que são formadas em diversas disciplinas, e que, além disso, estão cursando graduação e pós-graduação em diversas Universidades Federais, como, por exemplo, a Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), Universidade Federal do Pará (UFPA), Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Esse cenário favoreceu a construção e fortalecimento de laços de amizade com acadêmicos das áreas de Arqueologia e Antropologia, contribuindo assim para todas as

pesquisas envolvidas. Gostaria de mencionar aqui os arqueólogos Cooni Wai Wai<sup>23</sup>, Jaime Xamen Wai Wai<sup>24</sup> e Otekmi Kunupira Wai Wai<sup>25</sup>, assim como os antropólogos Walter Powci Wai Wai<sup>26</sup> e Roque Yaxikma Wai Wai<sup>27</sup>.

Meu envolvimento com esses acadêmicos indubitavelmente transformou a pesquisa. Todos eles tiveram papéis fundamentais na maneira como as etapas da pesquisa ocorreram. Eles me ajudaram muito com coletas e traduções de narrativas, assim como contribuíram para pensar sobre algumas questões. A convivência intensa com alguns deles, em particular Jaime e Roque, ajudou a direcionar meu olhar sobre a materialidade para mais próximo do olhar indígena. Em nossa convivência ao longo do ano de 2019, pude aprender muitas coisas, não só acadêmicas, e também ensinar. Meu conhecimento da língua Wai Wai melhorou, mesmo que esteja ainda longe do ideal. Em momentos corriqueiros e inesperados ouvia conselhos que foram muito importantes para a o desenvolvimento da etnografia. Cito como exemplo uma conversa que tive em casa com Jaime, durante o café da manhã. Ele me disse que é importante fazer uma pesquisa com calma. Não adianta chegar com um monte de perguntas prontas e querer respostas rápidas, pois os conhecimentos antigos se tornaram invisíveis com a evangelização. Às vezes a pergunta servirá para fazer a pessoa pensar em determinado assunto e só depois ela poderá se lembrar do que estava guardado no fundo de sua memória. Aprendi com Jaime que é preciso provocar a memória das pessoas aos poucos.

---

<sup>23</sup> Conheço Cooni desde 2011 durante as pesquisas de arqueologia no Mapuera, no âmbito dos referidos projetos coordenados pelos professores André Prous e Ruben Caixeta de Queiroz, mencionados na introdução desta tese. Em 2013, Cooni e eu participamos novamente de uma pesquisa, juntamente com Camila Jácome, com materiais arqueológicos mantidos na prefeitura de Oriximiná. Depois que Cooni ingressou na UFOPA, nossas conversas ficaram mais frequentes. Cooni me estimulou a pesquisar os trançados desde 2011 e eu contribuí também com sua pesquisa sobre cerâmica (C. WAI WAI, 2019).

<sup>24</sup> Em maio 2016, recebi Jaime em casa durante 20 dias aproximadamente. Foi assim que nos conhecemos. Na ocasião ele ministrou um curso de arco e flecha no Museu de História Natural e jardim Botânico da UFMG e também ajudou Camila Jácome em sua pesquisa de doutorado na época. Desde então, mantivemos contato constante e ele também foi fundamental em toda a minha pesquisa. Ao longo de 2019 hospedei Jaime em casa em diversos momentos durante seus estudos de pós-graduação.

<sup>25</sup> Conheci Otekmi em 2019 na aldeia Mapuera. Na ocasião ele estava visitando seus parentes durante sua pesquisa sobre os ralos *xkmari* e se apresentou a mim. Voltamos juntos para Santarém, onde ele me apresentou a seu avô, e intermediou minhas conversas com ele por alguns dias. Guilherme Kmixa era um grande artesão que infelizmente faleceu no início de 2020, pois estava bastante velho. Desde então, converso constantemente com Otekmi e nos ajudamos mutuamente com traduções para nossas pesquisas. Em 2021 fui convidado para participar como membro da Comissão Examinadora de Banca de Conclusão de Curso de sua graduação (O. WAI WAI, 2021).

<sup>26</sup> Depois que Jaime ficou em casa em 2016, Walter me escreveu se apresentando por celular. Disse que Jaime, seu tio, tinha passado meu contato. Ao saber que eu queria fazer pesquisa sobre seu povo, Walter resolveu me escrever para se apresentar e também se ofereceu a ajudar no que podia. Ele também me ajudou com traduções, além de me indicar artesãos de referência em várias aldeias. Atualmente tenho ajudado ele no que posso na preparação de seu projeto de mestrado e também em sua vontade de promover a venda de artesanato Wai Wai.

<sup>27</sup> Roque é irmão de Walter e também sobrinho de Jaime. Conheci ele em 2016, quando fui conversar com as lideranças. Juntamente com Jaime, Roque também ficou hospedado em casa ao longo de 2019 para seu estudo de pós-graduação, ocasião em que pudemos nos conhecer de verdade, iniciando assim amizade e ajuda mútua.

Após minha qualificação no MAE-USP, em 2019, fiz uma rodada de apresentação dos trabalhos na minha casa, quando Jaime e Roque voltaram de Oriximiná para o sudeste, para continuar seus estudos de pós-graduação na UFMG. Eu apresentei minha qualificação e depois ouvi o que cada um deles estava pensando em fazer com suas respectivas pesquisas. Além da qualificação oficial, a conversa com eles foi também um ótimo momento para trocar opiniões. Em suma, se pensada nos próprios termos Wai Wai, como argumentou Howard (1993), as trocas realizadas entre eu e esses dois amigos cultivaram o estabelecimento de relações mais amplas e duradouras. E isso também envolveu minha paulatina socialização e aprendizado de condutas e conhecimentos apropriados. Em nossa convivência, em casa e na casa deles, me abri a outras formas de enxergar o mundo e isso me afetou (cf. FAVRET-SAADA, 2005) de maneira significativa e irreversível. Aprendi deste modo que para entender bem o que são os trançados dos povos do Mapuera é preciso compreender quem são os vegetais e como interagir com eles (ver capítulo 4).

### 1.3.1. O caminho da pesquisa

A pesquisa envolveu três etapas complementares entre si e já consagradas em estudos etnoarqueológicos (cf. SILVA, 2009a), como revisão bibliográfica de etnografias e trabalhos etnohistóricos, análises de coleções etnográficas e etnografia. Entretanto, o desenvolvimento da pesquisa intercalou o estudo de coleções e as imersões etnográficas. Isso não foi planejado de antemão e ocorreu conforme surgiram as oportunidades, tal como foi a convivência mais intensa com Jaime e Roque. As etapas de pesquisa aconteceram da seguinte maneira: estudo de coleções; primeira imersão etnográfica nas aldeias; qualificação; estudo de coleções; segunda imersão etnográfica nas aldeias.

Essa intercalação foi muito positiva. Num primeiro momento, se meu acesso às coleções<sup>28</sup> foi voltado ao aprendizado e análise técnica dos trançados, após interagir com as pessoas nas aldeias acabei estudando as coleções buscando mais informações, como os nomes das pessoas que fizeram ou trocaram as peças com os coletores, assim como reuni pequenas amostras de imagens e informações de outros tipos de artefatos, além dos trançados, mesmo sem o intuito de inseri-los nesta tese. Um exemplo foi um levantamento de imagens de flautas, feito a pedido de um professor da aldeia Kwanamari, interessado no assunto. Também reuni

---

<sup>28</sup> Detalhes das coleções estudadas estão no capítulo 5, contudo, informo que as coleções acessadas antes de qualquer contato com as pessoas nas aldeias foram as que estão mantidas em: Museu do Índio da Funai; *Nationalmuseet* (Dinamarca); Museu Paraense Emílio Goeldi; *Världskulturmuseet* (Suécia); *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology at Harvard University* (Estados Unidos da América).

endereços eletrônicos de consulta *online* de imagens de acervos e repassei aos pesquisadores Wai Wai. Algumas das coleções consultadas *online*, como as feitas por C. Evans e B. Meggers (ver capítulo 5) contaram ainda com as opiniões de Jaime e Roque, que estavam em casa e me ajudaram reconhecer os nomes das pessoas que trocaram com o referido casal de arqueólogos. Quando Jaime e Roque não sabiam, entravam em contato com seus parentes por telefone para perguntar quem eram as pessoas.

Ao todo, permaneci 186 dias nas aldeias, entre os anos de 2018 e 2020. Visitei 10 aldeias das 15 existentes até março de 2020: Yawará; Mapium; Paarumîtî; Kwanamari; Takará; Inajá; Paraíso; Placa; Mapuera; Tamiuru (Mapa 1). Não obstante, a primeira imersão ocorreu numa conjuntura bastante diferente da segunda. A primeira aconteceu no âmbito de minha colaboração com o Iepé, Instituto de Pesquisa e Formação Indígena, responsável pela elaboração e coordenação do Plano de Gestão Territorial e Ambiental (PGTA)<sup>29</sup>, através do Acordo de Cooperação Técnica N. 02/2016 estabelecido entre FUNAI e Iepé. O PGTA é um instrumento de implementação da Política Nacional de Gestão Territorial e Ambiental de Terras Indígenas (PNGATI<sup>30</sup>) que visa também valorizar os patrimônios materiais e imateriais dos povos indígenas. Assim, do mesmo modo que minha pesquisa contribuiu com a etapa de Diagnóstico do PGTA, esta etapa me propiciou visitar 9 aldeias, entender o contexto da formação delas, acessar informações sobre o parentesco e alguns lugares de coleta de vegetais feitos em trançados.

A primeira etapa compreendeu 85 dias e aconteceu de junho e agosto de 2018, e fevereiro de 2019. Como foi uma etapa voltada para o PGTA, isso me colocou numa situação bastante diferente da que vivi na segunda etapa. Estava com um representante do Iepé, Marcelo Gusmão. Ficamos alojados em casas específicas para visitantes, ou em estruturas usadas para outros fins, como a “casa do rádio”. Permanecemos entre 4 a 10 dias em cada aldeia, a depender de seu tamanho. Apesar dessas visitas terem sido mais rápidas e com o tempo bastante voltado para o PGTA, essa atividade teve a vantagem de reunir a grande maioria dos moradores das aldeias percorridas. Sabendo disso, e que também contaria com um dia de apresentação geral do PGTA para a comunidade com o uso de geradores de energia e projetor de imagem, decidi montar uma apresentação bilíngue de slides e levar também um catálogo de imagens de coleções etnográficas<sup>31</sup>. Para montar a apresentação bilíngue contei com a ajuda de Cooni,

---

<sup>29</sup> Para maiores informações sobre o que são Planos de Gestão Territorial e Ambiental PGTA consultar: [http://www.funai.gov.br/arquivos/conteudo/cggam/pdf/Cartilha\\_PGTA.pdf](http://www.funai.gov.br/arquivos/conteudo/cggam/pdf/Cartilha_PGTA.pdf), último acesso em 10/09/2018.

<sup>30</sup> Para acessar o Decreto nº 7.747/2012 que instituiu o PNGATI: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2011-2014/2012/decreto/d7747.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2011-2014/2012/decreto/d7747.htm), último acesso em 10/09/2018.

<sup>31</sup> Para maiores informações sobre o catálogo, ver subcapítulo 5.3.

Jaime, Walter e Roque. A apresentação facilitou o entendimento e esclarecimento de minha visita às aldeias para além de colaborar com o Iepé, ajudando a ultrapassar a barreira linguística e estimulando os que se interessaram pela pesquisa a vir espontaneamente conversar comigo. O aprendizado das perguntas básicas na língua nativa facilitou o início das conversas, permitindo-me aprender nomes de artefatos, grafismos, usos, técnicas e materiais, bem como conhecer as pessoas que mais entendiam sobre o assunto em cada aldeia.

A segunda etapa ocorreu de outra forma<sup>32</sup>. Ela totalizou 101 dias, compreendendo os meses de dezembro de 2019 a março de 2020, e foi feita praticamente apenas na aldeia Mapuera, onde fiquei hospedado na casa dos parentes de Jaime e Roque, que me receberam de braços abertos e cuidaram de mim, da mesma forma que cuidei de Jaime e Roque em minha casa. Quando desembarquei na aldeia Mapuera em dezembro, me marcou o abraço que recebi da mãe de Roque (que é também irmã de Jaime). Ainda, acompanhei Roque e sua esposa Alessandra, que é enfermeira, 5 dias na aldeia Tamiuru, e durante as viagens de idas e vindas de Mapuera para Oriximiná, passei pelas aldeias Inajá, Takará, Paraíso e Yawará, seja para entregar algo que tinha prometido em visitas anteriores, ou mesmo para repousar durante as viagens, propiciando momentos de reencontro com pessoas conhecidas.

Nessa etapa da pesquisa, a colaboração entre eu e esses dois pesquisadores Wai Wai ocorreu diariamente. Eles e seus parentes me ensinaram a língua waiwai. Jaime e Roque traduziram meus diálogos com os mais velhos, o que facilitou muito a aquisição de informações concernentes a relações que os artesãos estabelecem com outros seres (ver capítulos 4 e 5). Atualmente os povos do Mapuera são cristãos<sup>33</sup> e muitos dos conhecimentos que envolvem alguns seres específicos não são revelados facilmente, por isso muitos jovens sequer conhecem. As pessoas que detém informações preferem não falar disso, já que foram orientadas por missionários evangélicos a esquecer esses conhecimentos (CAIXETA DE QUEIROZ, p. 257 e 280, nota 2). Nesse sentido, a tradução que Jaime e Roque fizeram não foi apenas entre idiomas. Eles foram capazes de explicar o propósito da pesquisa e das perguntas decorrentes dela, assim como sensibilizaram os mais velhos sobre importância de tentar resgatar alguns desses saberes. Por serem pesquisadores indígenas, são bem mais capacitados para fazer uma tradução eficaz sobre o papel das pesquisas, seja a minha, como as que eles desenvolvem.

---

<sup>32</sup> Para essa etapa obtive a Autorização de Ingresso em Terra Indígena nº 2/AAEP/PRES/2019, no âmbito do processo n. 08620.015362/2018-47, que contou com a aprovação do Conselho de Ética de Pesquisa do Instituto de Psicologia da USP (n. do parecer: 3.018.517) e da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (n. do parecer: 3.181.076).

<sup>33</sup> Porém, como afirmou Caixeta de Queiroz (1999, p. 275) “...os novos rituais cristãos guardam uma forte ligação com o passado”.



Por outro lado, minha presença facilitou a eles acessar anciões que não são seus parentes, possibilitando-os obter informações que talvez fossem mais difícil de acessar sem minha presença. Quem me disse isso claramente foi Jaime. Ao acompanhar minhas pesquisas com um grande artesão Katwena, Jaime consegui informações complementares ao que queria saber e também ganhou um *pakara* de presente, pois o ancião ficou feliz com minha pesquisa e agradeceu a Jaime pela ajuda com as traduções. Em suma, na intermediação de minhas conversas, Jaime ou Roque aproveitavam para explicar as suas próprias pesquisas e também ampliar a aquisição de informações. Nesses momentos eu os auxiliei com gravador, fotografias e anotações. Por vezes, Jaime ou Roque anotavam o que queriam no meu caderno para depois passarem a limpo.

Nossos estudos, portanto, foram mutuamente beneficiados. Penso ainda que os anciões devem ter entendido melhor nossas pesquisas, assim como devem ter valorizado elas ainda mais, na medida em que agora os conhecimentos estão também sendo registrados por gerações de pesquisadores indígenas e não apenas pelos *karaiwa* (“brancos”). No tempo em que fiquei na aldeia Mapuera, encontrei diversos estudantes indígenas que estavam aproveitando o final de ano em suas casas para realizarem suas próprias pesquisas em Educação, Biologia, Saúde, dentre outras áreas. Foi muito bom presenciar o desenvolvimento de diferentes disciplinas por moradores do Mapuera e tive o privilégio de vivenciar um pouco disso junto ao Jaime e Roque. Não raro, a noite conversávamos sobre as informações obtidas para nossas pesquisas, compartilhando pensamentos e reflexões a respeito.

Durante a estadia na aldeia Mapuera entre 2019 e 2020, presenciei as festas de fim de ano e parte de seus preparativos. Acompanhei uma turma de coletores de bacaba, fruto importante para a produção das bebidas festivas. Os trabalhos na mata duraram 3 dias e nesse período vivenciei a cansativa rotina no acampamento e na coleta, registrando a produção de trançados usados no transporte da bacaba. Ouvi diversas histórias dos cuidados de interação com os vegetais na mata. No retorno para a aldeia, acompanhei a recepção e as trocas entre coletores de bacaba e as mulheres, que retribuem os coletores com alimentos. Essa troca é feita na casa grande, local em que a comunidade recebe os coletores com música. Acompanhei também a chegada dos caçadores e pescadores dias depois e, novamente, as trocas entre eles as mulheres, que irão preparar as bebidas e comidas das festas, transformando-se nas “donas das bebidas” (*yîmîtîn komo*).

Um interlocutor central em minha etnografia foi o pai de Jaime e avô de Roque, Poriciwi Wai Wai, com quem tive o prazer de conviver. Infelizmente ele faleceu em junho de 2020, vítima de Covid-19. Foi uma perda enorme não só para sua família, mas para todos os povos

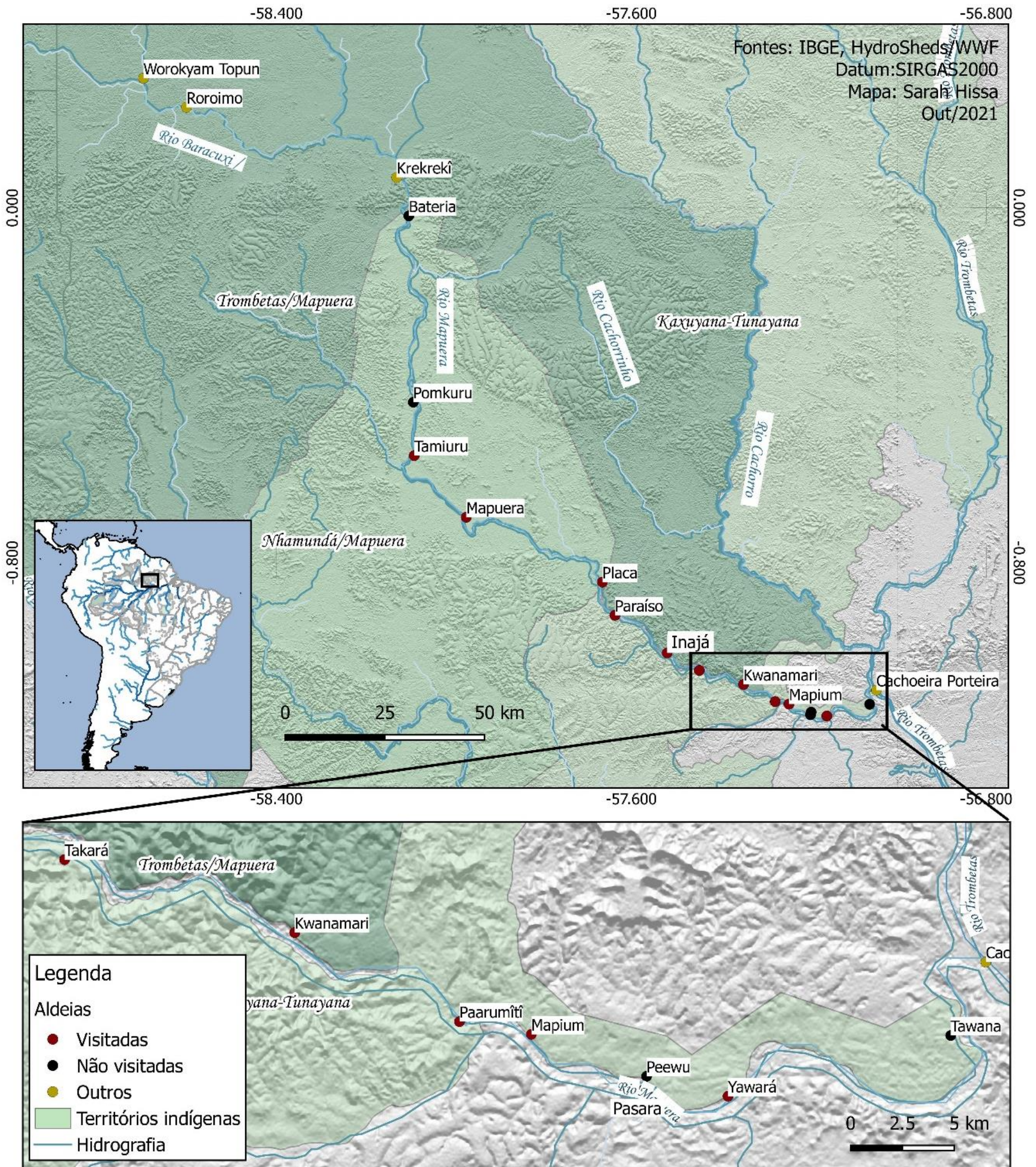
do Mapuera. Poriciwi foi um dos principais Wai Wai que contatou os “povos isolados” no processo de evangelização ocorrido entre as décadas de 50 e 60, e muitos anciãos de outros povos tinham enorme respeito por ele. Poriciwi tinha em torno de 80 anos e teve como avô um grande xamã, com quem aprendeu muita coisa. Poriciwi fez questão de relatar diversos saberes do universo dos xamãs. Com ele descobri que vegetais têm costelas, joelhos, ombros, e muitas outras partes corporais e que “o arumã tem mais carne do que a anta” (capítulo 4). Ainda, ouvi sobre feitiços que envolvem o uso de plantas específicas para poder caçar animais; sobre como vivem os *Okoimoyana*, o “Povo cobra-grande” e os diversos artefatos que eles têm em seu mundo.

Outra parte da imersão extremamente importante foi a viagem que realizei, a convite de Jaime Wai Wai, para um lugar chamado *Roroimo*, situado a cerca de 124 km em linha reta da aldeia Mapuera, no sentido do extremo noroeste do Estado do Pará (Mapa 1). A viagem durou 15 dias, desde a saída da aldeia Mapuera no dia 13 de janeiro de 2020 e retorno no dia 27. Ela envolveu diversas pessoas e interesses, como as pesquisas de mestrado de Jaime e Roque e a fundação de uma roça/sítio de habitação temporária dos pais de Roque. Poriciwi nasceu e cresceu nessa região e acreditava que deve ter vivido ali até seus 14 ou 15 anos de idade. Levá-lo para lá foi central para todas as pesquisas envolvidas, pois isso reativou sua memória e foi uma promessa que Jaime conseguiu cumprir, já que seu pai queria voltar ali antes de morrer. Desde que saiu dessa região para ir para a Guiana, Poriciwi nunca mais tinha retornado. A viagem contou com três canoas, envolvendo diversos familiares de Jaime e Roque. E além de mim, contou com a presença de mais dois *karaiwa*: o antropólogo Ruben Caixeta de Queiroz, meu co-orientador e orientador de Jaime e Roque, e a antropóloga Leonor Valentino, que pesquisa os povos Wai Wai, Katwena e Tunayana.



Mapa 1 Aldeias do Rio Mapuera dentro das Terras Indígenas Nhamundá-Mapuera; Trombetas-Mapuera e Tunayana-Kaxuyana

### Aldeias do Rio Mapuera e Terras Indígenas (TI)





A viagem foi muito produtiva para minha pesquisa, assim como contribui com a pesquisa de Jaime e Roque desde a ajuda com recursos necessários até o registro de sítios arqueológicos, por exemplo. No trajeto para chegar a *Roroimo*, em alguns casos, acampamos em lugares que tinham sido acampamentos prévios dos caçadores, para as festas de fim de ano. Nesses lugares, encontrei trançados descartados e pude ter uma noção da dispersão desses artefatos no território em função dos preparativos das festas, para além de minha experiência na coleta de bacaba em dezembro de 2019. Observei os trançados que são levados das casas em longas viagens e os que foram produzidos ao longo do percurso. Em *Roroimo*, conheci um pequeno sapo, famoso, chamado *xiripapa*, aprendi a fazer vassouras, contribui com a produção de um abano no acampamento, e no trajeto tive diversas aulas sobre alguns vegetais e seus donos. Observei que o cesto tipo *kapatu* pode ser usado para armazenar e secar ovos de tracajá próximo ao fogo para conservá-los, algo que nunca foi dito para mim nas conversas sobre esses trançados. Ademais, ouvi histórias sobre lugares significativos, conhecendo pessoalmente dois deles. O lugar de coleta de um bambu específico de nome *krekreki*, situado um pouco a montante da aldeia Bateria, tratado no capítulo 4, e a pedra *worokyam topun*, mencionada no capítulo 5 (ver Mapa 1). Em suma, na segunda imersão aprendi ainda mais. Melhorei a compreensão da língua waiwai; me aprofundei em questões cosmológicas e ontológicas relativas às plantas e aos trançados; complementei informações sobre a construção das pessoas artesãs e relações de ensino-aprendizagem que me levaram para fora do rio Mapuera.

Ao longo de toda etnografia acompanhei a produção e uso de vários trançados. Registrei (por fotografias, vídeos e descrições no caderno) a produção de 34 diferentes tipos; fui na mata adquirir diversos vegetais e peguei coordenadas dos locais com GPS; aprendi a processar alguns desses vegetais; experimentei fazer 6 tipos diferentes de trançados<sup>34</sup>. Senti na pele as provocações de alguns vegetais e experimentei também diversas dores no corpo decorrentes das consequências da transformação de vegetais em diferentes trançados. Para isso, também interagi com alguns seres específicos para facilitar meu aprendizado. Estou muito longe de ser um artesão, mas tenho noções mínimas do quão difícil e complexo é saber trançar para além da observação.

\*\*\*

---

<sup>34</sup> Aprendi a fazer: *wayapamsi* (abano) no padrão *kwicikwici yewan*; *weeci kapayo* (“bandeja em forma de tatu”); *weeci* (“bandeja”) marchetada, com desenho do *kiripapa* e *ciirita*; *tuuwa* (“coador”) com o padrão *aymara karan*; *yamataci* (“caixinha”); *watkmeiku* (“vassoura”). Para detalhes sobre esses trançados e seus padrões, ver capítulo 6.

Defendo nessa tese uma perspectiva etnoarqueológica que aborda temas de interesses para a Arqueologia enquanto disciplina e que também valorize ontologias e epistemologias indígenas, trazendo para o âmbito acadêmico entendimentos bastante distintos, e até conflitantes, para a compreensão da materialidade. Como exemplo, menciono o questionamento da noção hilemórfica de cultura material e a interação interpessoal entre humanos e outros seres. Esta etnoarqueologia também transcende o presente etnográfico, pois estuda a tecnologia dos trançados com profundidade histórica ao recorrer a coleções etnográficas como documentos históricos. Ela ainda faz um breve exercício comparativo entre os trançados dos povos do Mapuera e outros povos falantes de língua Karib das Guianas. Além disso, ao considerar seriamente o conhecimento indígena, em decorrência de uma dimensão colaborativa da pesquisa, entende que os trançados, apesar de sua natureza perecível, contêm em suas tramas a coexistência de múltiplos tempos e a persistência numa cosmopolítica que vai muito além da durabilidade física de qualquer material. Trata-se, portanto, de uma pesquisa empiricamente fundamentada, que aspira contribuir teoricamente para Arqueologia e documentalmente para as pessoas do Mapuera. Nesse sentido, contém um pouco de espírito pós-colonial que afetou completamente a forma como vejo hoje em dia as plantas e os trançados, dentre outros artefatos, bem como a própria paisagem do Mapuera, povoada por diferentes tipos de pessoas. É possível fazer etnoarqueologia de maneira mais crítica e alinhada com tendências atuais, que dialogue ao mesmo tempo com as arqueologias indígenas, arqueologia do presente e arqueologia etnográfica.

O engajamento etnográfico foi a forma que escolhi para ampliar minhas expectativas arqueológicas, chocar minha forma de construir conhecimento e romper com etnocentrismos, ou pelo menos amenizá-los. Busquei o “momento etnográfico” para avaliar conceitos e reificações; para contribuir com o que foi produzido no âmbito da arqueologia e antropologia da tecnologia; para dialogar com meus interlocutores. Para pessoas que passam grande parte de suas horas diante de computadores, lendo livros e artigos, sendo conduzidas por automóveis, comprando produtos alimentícios industrializados dispostos em prateleiras, entre outros comportamentos consumistas impostos pela globalização, penso ser de extrema importância experienciar outras formas de habitar e estar no mundo, especialmente se isso puder resultar em algum tipo de ajuda mútua, de troca. Isso não equivale dizer que é o único caminho, mas é uma maneira potente para ser afetado e transformar a maneira de pensar a Arqueologia.

## CAPÍTULO 2



Bandeja *weeci* com pedras lascadas para futura produção de dentes de ralo  
(Foto: Igor Rodrigues)

## Capítulo 2 – Etnoarqueologia dos trançados<sup>35</sup>

Em termos históricos, o que espanta não é o desaparecimento de inúmeros objetos de cestaria, mas sim pela discreta persistência e o surgimento de muitos outros ao longo dos milênios. A cestaria é uma das mais antigas tecnologias humanas. (...). Velha, sábia, discreta, conservadora mas versátil, a cestaria persiste nas sociedades industrializadas, no meio do frenesim das coisas sintéticas e electrónicas (SILVA, 2003, p. 24)

Vimos no capítulo anterior que a etnoarqueologia priorizou o estudo de populações ditas tradicionais e pré-industriais, capazes de proporcionar oportunidades de observação de relações entre humanos e materiais tais como cerâmicas, pedras e ossos, sendo, inclusive, bastante criticada por isso. Mesmo assim, apesar de tradicionais e extremamente antigas, as chamadas tecnologias perecíveis, como trançados, tecelagem e cordoaria, por exemplo, raramente foram estudadas. Talvez, isso se vincule às poucas ocasiões em que essas tecnologias se preservam no registro arqueológico, porém, isso não significa que não sejam encontradas e muito menos ainda que não faziam parte das mais diversas esferas da vivência humana.

A tecnologia dos trançados talvez seja uma das mais antigas da humanidade, sendo precedida apenas por artefatos líticos e cordoaria (ADOVASIO; GUNN, 1977). De modo geral, há impressões de trançados datadas em torno de 28.000 AP<sup>36</sup> na Europa, implementos de pesca datados em 19.300 AP, encontrados em Israel, e perto de Bering há vestígios datados em 13.500 AP (ADOVASIO, *et al*, 2014, p.332-333). Entre 10.000 e 9.000 AP, há cestaria em sítios no Norte da Síria (MOORE, 2014) e esteiras e cestos impermeabilizados em sítios no Irã (HOLE, 2014). No mesmo período, há evidências de trançados dentro das casas e para sepultar bebês em Çatalhöyük, na Turquia (FARID, 2014).

Quando há boas condições para sua preservação, vislumbra-se o quão presentes estavam os trançados nas vidas das pessoas. Em diversos contextos egípcios há equivalência quantitativa entre cerâmica e trançados, apesar destes geralmente estarem sub-representados no registro arqueológico (WENDRICH, 2012a [1999]). Em escavações na região centro-norte de Coahuila, México, constatou-se que artefatos de fibras perecíveis eram quatro vezes mais comuns do que instrumentos de madeira e vinte vezes mais comuns do que instrumentos de pedra, uma proporção que, segundo Adovasio *et al.* (2014, p.332), não se aplica somente ao passado, mas também ao presente etnográfico de muitos povos indígenas.

---

<sup>35</sup> Este capítulo foi resumido e publicado (RODRIGUES, 2020). Portanto, a versão aqui apresentada é mais completa e possui alguns acréscimos.

<sup>36</sup> AP significa Antes do Presente, sendo este a data convencional de 1950.



Nas Américas, a antiguidade das tecnologias perecíveis remonta ao início do povoamento inicial. Na América do Norte, há um fragmento de trançado datado diretamente em  $19.600 \pm 2400$  AP, além de outros encontrados em camadas datadas entre  $12.800 \pm 870$  AP e  $11.300 \pm 700$  AP (ADOVASIO *et al*, 2014, p.336). Na América do Sul, há evidências de um fragmento de trançado datado em 11.200 AP nas terras altas do Peru (JOLIE *et al*, 2011). Nas terras baixas argentinas há datas entre 4.700 e 6.800 AP (PÉREZ DE MICOU; ANCIBOR, 1994, p. 214). No Brasil não foram encontrados vestígios de trançados com datas muito antigas até o momento. Por meio de grafismos rupestres da tradição Nordeste, Costa (2016, p. 206) sugeriu que fibras vegetais podem ter sido manipuladas entre 6 e 12 mil anos atrás. De todo modo, os trançados, dentre outras tecnologias perecíveis, são vistos como cruciais para o próprio povoamento inicial, apesar de radicalmente subvalorizados na arqueologia (ADOVASIO; ILLINGWORTH, 2004).

Ao considerar a importância e a versatilidade das tecnologias perecíveis, pode-se mudar a visão sobre os primeiros povoadores da América. Em vez somente de imaginá-los como homens adultos, empunhando artefatos com pontas de pedras lascadas e caçando grandes animais, é possível vislumbrar homens e mulheres, de várias faixas etárias e grupos, se valendo também de armadilhas para pesca e caça de animais menores, além de recipientes de fibras para coletar e armazenar vários gêneros alimentícios. Uma versão do povoamento inicial que, segundo Adovasio *et al*. (2014), deve ter sido muito mais bem-sucedida. O imaginário sobre tal passado remoto, portanto, ficaria mais flexível, assim como são as próprias tecnologias perecíveis, quer seja pelas matérias que as compõe, quer seja pela versatilidade de seus usos.

Deixando de lado essas hipóteses para nos aproximar dos hodiernos ameríndios, sabe-se que os trançados são deveras importantes e presentes em diversos aspectos de suas vidas (p. ex. O'NEALE, 1986; RIBEIRO, 1980; 1986a; REICHEL-DOLMATOFF, 1985, VELTHEM, 2007, entre outros). Trançados englobam extremos, isto é, existem aqueles extremamente delicados e requintados, assim como há os mais robustos e resistentes, que auxiliam no transporte de itens pesados. Entre os povos campestres, os trançados representam a maior parte da cultura material e entre os povos que têm na mandioca brava a base de sua alimentação, os utensílios mais importantes para o processamento desse tubérculo são trançados (RIBEIRO, 1980, p.4-5). No processamento da mandioca, há ligeira superioridade de itens trançados em relação aos de madeira, cerâmica, pedra e osso/concha (BROCHADO, 1977)<sup>37</sup>. Para além dessa

---

<sup>37</sup> Resumidamente, trançados são usados para: transporte; imersão das raízes em água; exposição ao sol; armazenamento; espremer o suco venenoso; peneirar; coar. Artefatos de madeira são usados para: moquear e defumar; pilar; raspar e ralar; recolher e armazenar; torrar. Cerâmicas servem para: lavar; decantar; assar; ferver e



complexa transformação de um vegetal venenoso em alimento, há informações de que grande parte da cultura material ameríndia, de modo geral, é composta por trançados. Entre os Tenetehara, 40% dos objetos técnicos são trançados, conforme Wagley e Galvão<sup>38</sup> (1961, apud RIBEIRO, 1980, p.138). Entre os povos do Alto Rio Negro, Ribeiro (1980, p.135) constatou que 51% dos itens são trançados. Tendo em vista a expressividade dos itens derivados de fibras vegetais entre populações indígenas, B. Ribeiro (1980) denominou-os de "civilização vegetal", ou melhor, "civilização da palha".

Considerando apenas as palmeiras, donde provêm “palhas” e algumas “talas”<sup>39</sup> usadas nos trançados, existem cerca de 20 gêneros empregados para os mais diversos fins, desde frutos comestíveis, vinho, palmito, polvilho, óleo e sal, até usos na cobertura de habitações, produção de cordões, cordas e fios, produção de ornamentos, de artefatos em madeira e, claro, a cestaria (LÉVI-STRAUSS, 1986). Em termos de espécies, sabe-se que ao menos 194 são usadas somente no noroeste da América do Sul (SMITH, 2015, p.1). Segundo Fuerst (1970), no século XVIII foi observado que os povos habitantes do delta do Orinoco consideravam o buriti como a “árvore da vida” e, além disso, sua própria pesquisa sobre os Xikrin o fez considerar este povo “*Une civilisation du palmier*”, dada a importância das palmeiras. Para os Krahô, "o buriti compõe o universo ritual como alimento e matéria-prima para a confecção dos artefatos e das toras" (CASTRO, 1994, p. 16). A palmeira acuri (*Scheelea phalerata* Mart.) tem grande importância para os Guató, servindo para a cobertura de casas, produção de cordoaria, trançados e tecelagem, bebidas, alimentação humana e de peixes, servindo inclusive de isca, além da possibilidade de seu manejo na beira dos aterros poder contribuir para evitar a erosão das bordas de tais elevações (OLIVEIRA, 2000). Entre os Nukak, cestos existem em grandes quantidades e os produzidos a partir de folhas de palmeiras, denominados *búrup*, são os artefatos mais abundantes, podendo ser produzidos cerca de 6 deles por dia (POLITIS, 2007, p.146; 217). Isto posto, não seria espantoso observar casos em que as pessoas passam boa parte de seu tempo se relacionando de alguma forma com os trançados, como no caso Yekuana, em que elas “*devote more time to basket manufacture than to all other handicraft activities combined*” (HAMES; HAMES, 1976, p. 25).

---

fermentar. Pedras são usadas para: raspar; ralar. Osso e concha: raspar (BROCHADO, 1977, p. 41-42). Apesar deste autor não mencionar, gostaria de lembrar que muitos dos abanos usados para avivar o fogo são trançados.

<sup>38</sup> WAGLEY, Charles; GALVÃO, Eduardo. **Os índios Tenetehara**. Rio de Janeiro: Serviço de documentação, Ministério da Educação e Cultura, 1961.

<sup>39</sup> “Palha” e “tala” caracterizam os dois macroestilos de trançados definidos por Ribeiro (1980; 1986a). Palha corresponde ao “limbo das folhas da palmeira flabeliforme ou pinulada, extraída do “olho” (...) ou grelo antes de abrir-se.” (RIBEIRO, 1986b, p. 319). Tala, talisca ou lâmina, é a “parte córnea do pecíolo da folha do buriti ou do colmo de uma gramínea ou marantácea, descorticada do miolo poroso e laminada para então ser utilizada no trançado. Cada tala, talisca ou lâmina assim obtida é de textura mais rígida que a palha.” (Ibid, p.320).

Em suma, trançados deveriam ter recebido mais atenção por parte das pessoas que se dedicam à (etno)arqueologia. Este capítulo apresentará um panorama dos trabalhos etnoarqueológicos sobre trançados e um pouco do que a etnologia das terras baixas sul-americanas já produziu sobre eles. Mas antes, cabe justificar a escolha de usar o termo “trançados” e não “cestaria”.

## 2.1. Cestaria e trançados: principais definições

Artefatos trançados, ou cestaria, são compostos por dois elementos: um rígido, ou passivo, denominado urdidura e outro ativo, denominado trama, que entrecruza com a urdidura formando o objeto (RIBEIRO, 1985). Todavia, “trama” e “urdidura”, assim como “tecer”, são termos emprestados da tecelagem (SILVA, 2003, p.19). Por isso, diversos autores buscaram traçar um limite entre elas, em suas definições.

Em seu estudo pioneiro, Mason (1904, p.5) diferenciou a cestaria da tecelagem por ela ser feita com materiais relativamente mais rígidos e por ser tecida somente com as mãos, sem o uso de máquinas, como o tear. Ele distinguiu também a cestaria das malhas por estas serem formadas por nós e não por interseção. Seguindo Mason, Adovasio (1977, p.1) escreveu: *“The term “basketry” applies to several different kinds of items: in addition to rigid and semi-rigid containers, matting, and bags, it embraces forms such as fish traps, hats, and cradles”*. Leroi-Gourhan (1971 [1943], p. 196-97) entende que cestaria e tecelagem são subclasses de tecidos que não podem ser distinguidas pela forma e função do objeto e tampouco diferenciadas pela técnica através da qual urdidura e trama se entrecruzam. No que se refere à técnica em si, elas são indistinguíveis, mas a cestaria dispensa o uso do tear por se valer de materiais relativamente menos flexíveis do que à tecelagem. Ainda, levar a forma em consideração na distinção entre as duas gera alguns problemas, pois considerar apenas como cestaria o que for recipiente tecido acaba por excluir objetos bidimensionais, como as esteiras por exemplo. Por sua vez, Balfet (1952, p. 260) entende que a cestaria é uma montagem de fibras relativamente rígidas e espessas feita à mão, que resulta em superfícies contínuas e forma, geralmente, mas não exclusivamente, recipientes. Observa-se, portanto, que a cestaria é delimitada, por um lado, pelas redes e, por outro, pela tecelagem (TAVEIRA, 1982, p. 19).

Entendimentos recentes mantêm a ideia básica de que cestaria é produção manual que se vale de materiais relativamente menos flexíveis, porém, acrescentaram informações. Uma delas incluiu pormenores relacionados às diferentes técnicas. Para S. Silva (2003, p.19), cestaria é um “conjunto de práticas e possibilidades técnicas que permitem criar múltiplas formas unindo materiais”, como a união de anéis de um espiral, o entrecruzamento de duas séries de

elementos flexíveis, a torção de um ou dois fios de modo a envolver uma urdidura e, ainda, a possibilidade de passar as tramas sob e sobre urdiduras. Silva (2003, p.19) também distinguiu a cestaria da tecelagem, já que tecelagem usar teares e lançadeiras, ao passo que para a cestaria “basta no limite uma faca, uma agulha, um recipiente com água, e as hábeis mãos do artesão”. Outra definição é:

Basketry is defined as a class of artefacts made out of vegetable fibers of limited length or with a shape which is specific to the raw material. Basketry thus defined comprises various objects such as: baskets and bags; food covers, mats, awnings and wind shields; brushes and brooms; sandals, hats and belts (WENDRICH, 2012a [1999], p. 1)

Essas duas definições recentes incluíram mais objetos entendidos como cestaria, apresentando parcialmente algumas variações das técnicas estruturais de produção, agregando ferramentas auxiliares e habilidades para as mãos de quem tece. Mãos estas, aliás, que já tinham sido descritas como portadoras de “coordenação motora e a imaginação criativa do artífice” por Ribeiro (1985, p. 41), uma autora que preferiu usar o termo “trançados” e não “cestaria”, visto entender o primeiro um termo mais inclusivo que denota a técnica de manufatura. Considerando ainda que os antigos sentidos da palavra “cesto”, em Sânscrito, Latim e nos hieróglifos egípcios, transmitem a ideia de receptáculo usado no armazenamento e transporte (cf. SILVESTRE, 2000, p. 37-40) e que, atualmente, “cesto” pode ser estendido a muitos outros recipientes que nem trançados são, como “cesto-de-lixo”, por exemplo, penso que o termo “trançado” é mais adequado para os propósitos desta tese. De acordo com Silva (2003, p. 22): “Se todo o cesteiro faz “cestos,” nem todos os “cestos” são feitos por cesteiros. Os cestos plásticos, por exemplo, são feitos em moldes por operários fabris”.

Portanto, darei preferência ao termo “trançados” para realçar a produção manual de coisas bi e tridimensionais envolta de habilidade e criatividade. O termo cestaria, todavia, poderá ser usado em caso de menção ou revisão de estudos de outras pessoas. Além disso, a terminologia utilizada na tese para tratar técnicas estruturais, de partida e arremate dos trançados seguirá o proposto por Berta Ribeiro (1985; 1986b; 1988), que adaptou os termos da bibliografia inglesa e francesa para a realidade dos trançados ameríndios. Em casos de descrições de materiais de outros povos poderá ser mantido o termo na língua original das publicações, porém, para facilitar a leitura dos termos técnicos, que não são poucos, buscou-se sempre traduzir as descrições como base na referida terminologia.

## 2.2. Trançados pela etnoarqueologia

Em uma das principais obras de referência, David e Kramer (2001, p. 145) afirmaram que o único trabalho etnoarqueológico sobre cestaria, até então, era o de Silvestre (1994), nas Filipinas. Na coletânea *Contesting Ethnoarchaeologies* (MARCINIAK; YALMAN, 2013), com textos de pesquisadores da China, Turquia, Rússia, Alemanha, Bulgária, Holanda, Itália, França, Polônia e Romênia, somente o capítulo de Wendrich (2013) mencionou trançados ao citar sua própria tese (WENDRICH, 2012a [1999]). Em *The Intangible Elements of Culture in Ethnoarchaeological Research* (BIAGETTI; LUGLI, 2016), só dois capítulos mencionaram, pontualmente, os trançados. Gallay (2016) citou os trançados apenas como um dos possíveis “bens de prestígio” produzidos pelas próprias comunidades estudadas. Com foco nos remanescentes vegetais na região do rio Saloum, no Senegal, Piqué *et al.* (2016) indicaram a produção de cestos a partir de determinadas palmeiras, sem maiores detalhes.

No periódico *Ethnoarchaeology*, com duas publicações anuais desde 2009, não há um único artigo devotado aos trançados. Se o estudo foi sobre, ou envolveu minimamente, unidades residenciais, atividades domésticas, processamento e transporte de vegetais e minerais, existem, ao menos, breves referências a eles. Raras são as menções sobre o uso de trançados e praticamente nada foi dito sobre sua manufatura. Quando muito, se é feita por homens ou mulheres. Nos dez anos<sup>40</sup> de existência do periódico, apenas sete artigos mencionaram trançados em pesquisas etnoarqueológicas na Etiópia (LYONS, 2009; DANIEL; BELDADOS, 2018), Botsuana (WILMSEN *et al.*, 2016), Gana (CASEY; BURRUSS, 2010), México (HIRSHMAN; STAWSKI, 2013), Palestina (AL-HOUDALIEH, 2010) e Fiji (JONES *et al.*, 2012).

Há livros de pesquisas específicas em que foi possível identificar pequenas informações sobre os trançados. Jones (2009), em sua etnoarqueologia com os Lau das ilhas Fiji, mencionou esteiras, abanos e cestos integrantes das atividades domésticas femininas. Por enfatizar as atividades alimentares, realizando o que denominou de “etnozooarqueologia”, a autora não abordou a tecnologia dos trançados, mas mencionou que eles podem transportar e armazenar alimentos ou lenha, servem para coletar peixes e que alguns podem estar inseridos em contextos de trocas. Muito interessante é a referência aos cestos nas relações e denominações hierárquicas entre os Lau. Tais relações recorrem ao termo “*basket carrier*” para denominar o irmão mais novo, pois o cesto cargueiro costuma ficar na extremidade inferior da casa (JONES, 2009, p. 29).

---

<sup>40</sup> Considerando até a primeira publicação do ano de 2019, v. 11, n. 1.

Ao estudar os Nukak da Amazônia, com o objetivo de explanar o registro arqueológico de caçadores-coletores, Politis (2007) apresentou um pouco mais de detalhes sobre os trançados, apesar de empregar termos não muito claros para descrever a manufatura. São as mulheres que tecem os cargueiros paneiriformes com cipó-titica, peneiras circulares de arumã com malha hexagonal e braceletes trançados com fibra de tucum (POLITIS, 2007, p.209-219). As peneiras são feitas somente por especialistas e, diferentemente dos abundantes cestos que são descartados logo após o uso, existem apenas duas por bando. A versatilidade dos trançados é exemplificada no uso das paredes do cesto cargueiro para peneirar (POLITIS, 2007, figura 7.15, p.211) e no uso das peneiras como tampa durante os deslocamentos. Embora Politis tenha indicado que, em caso de falecimento, cestos são enterrados com as mulheres, os aspectos chamados por ele de “ideacionais” não foram explorados no caso dos trançados.

Mesmo sem ser o centro das atenções, as mais simples referências aos trançados indicam que eles estão presentes em diversas facetas das vidas de inúmeros povos, realçando um potencial pouco explorado por pesquisas etnoarqueológicas. Foram identificadas pesquisas centradas completamente, ou em grande parte, nos trançados apenas no Iraque (OCHSENSCHLAGER, 2004), Egito (WENDRICH, 2012a [1999]), Filipinas (SILVESTRE, 1994; 2000), Alaska (WEBER, 1986), Califórnia (PRYOR; CARR, 1995), sul do Brasil (BAPTISTA DA SILVA, 2001) e Amazônia (SILVA, 2000; 2009c; 2011). Existem, portanto, mais trabalhos do que o exposto por David e Kramer (2001). Praticamente todos os estudos lidaram com etnoclassificações. Alguns tiveram a oportunidade de estudar a cestaria do presente e a do passado arqueológico, ao passo que outros analisaram coleções etnográficas. No entanto, via de regra, todos contribuíram com discussões e desenvolvimento de modelos gerais. Alguns exploraram aspectos cosmológicos e o pensamento dos povos com os quais interagiram, sobretudo nos estudos realizados no Brasil.

### 2.2.1. Etnoarqueologia e trançados arqueológicos

E. Ochsenschlager, em *Iraq's Marsh Arabs in the Garden of Eden* (2004), dedicou um capítulo aos trançados, finalizando-o com o que ele chamou de “impacto arqueológico” de sua etnografia<sup>41</sup>. Descreveu o uso de gramíneas e juncos na produção de trançados e também na arquitetura, produção de barcos, armadilhas de pássaros, cordas, temperos para a olaria, combustível, entre outros. Indicou também que muitas variedades servem de alimentos e

---

<sup>41</sup> A pesquisa foi feita entre 1968 e 1990, em momentos quando o autor esteve de folga de suas escavações no sítio arqueológico al-Hiba, região sul do atual Iraque (OCHSENSCHLAGER, 2004, p. vii-x). No livro, há também capítulos específicos para tratar cerâmica e madeira, arquitetura, modo de subsistência, entre outros.

tamanha é importância desses vegetais na vida das pessoas que são discriminadas e nomeadas quatro fases de crescimento deles, conforme as possibilidades de uso (OCHSENSCHLAGER, 2004, p. 130). Há três grandes categorias de trançados, distinguidas pela técnica, morfologia e uso: esteiras sarjadas, feitas por homens e mulheres, para vários fins; cestos cargueiros sarjados e de diversos tamanhos, feitos por mulheres; cestos costurados (*wrapped coil baskets*) de diversas formas, feitos somente por mulheres especialistas, como bandejas planas para carregar itens sobre a cabeça ou para secar grãos ao sol, cestos em forma de prato fundo para transporte, que podem ser revestidos com betume para coletar esterco e, ainda, cestos vasiformes que armazenam grãos e que podem ser impermeabilizados para ajudar na ordenha (OCHSENSCHLAGER, 2004, p.132-35). Ao final, foi dito que na região existem trançados arqueológicos semelhantes aos atuais, e que sua etnoarqueologia ajudou-o a compreender como foram feitos, seus possíveis usos, assim como o tempo e habilidades necessárias para a produção (OCHSENSCHLAGER, 2004, p. 144).

No Egito, Wendrich (2012a [1999]) estudou a atual e pretérita produção de cestaria. Ela realizou uma grande revisão sobre a classificação da cestaria, concluindo que a função dos cestos é fundamental. Isso, em parte, concorda com a visão dos próprios produtores que também consideram o tamanho das peças na classificação. Para identificar os antigos produtores, a autora fez comparações entre quatro grupos compostos por trançados etnográficos e arqueológicos de duas regiões. De um lado, do Médio Egito atual e do sítio Tell el-Amama, e de outro, da Núbia atual e do sítio Qasr Ibrim. A partir de análises tecnológicas, observou-se continuidades e mudanças na longa duração. Sem adentrar em pormenores, das vinte variações técnicas listadas, onze foram encontradas no sítio Tell el-Amama e no Médio Egito atual; dezesseis no sítio Qasr Ibrim e oito na Núbia atual. Wendrich (2012a [1999], p. 3; 264; 425) viu diferença regional entre o Médio Egito e Núbia, afirmando que as tradições regionais são mais fortes e persistentes ao longo do tempo do que as semelhanças entre regiões num dado momento, por mais que mudanças tecnológicas tenham ocorrido. Isto é, existem mais diferenças entre a cestaria atual do Médio Egito e da Núbia do que entre as cestarias antigas e modernas de uma mesma região, sendo poucos os objetos atuais que não foram encontrados em contextos arqueológicos.

Wendrich também estudou os trançados do ponto de vista dinâmico da manufatura, observando os momentos e o tempo da produção, detectando especificidades e habilidades individuais. Ao ponderar sobre as noções de “urdidura” e “trama”, respectivamente vistos como elementos passivo e ativo, ela destacou que, a depender da técnica, as urdiduras podem ficar ativas na estruturação inicial de uma peça até as tramas entrarem em cena. Ou seja, um

determinado elemento ativo pode ficar passivo num determinado momento e vice-versa (WENDRICH, 2012a [1999], p.270-271). Outra reflexão incidiu sobre o entendimento corrente de que as sequencias operacionais são sempre muito bem organizadas, seguindo um esquema linear e subsequente de aquisição de matéria prima, seu preparo e manufatura. Ela observou vários momentos em que as matérias tratadas acabaram durante o entrançamento, fazendo com que as pessoas tivessem que retomar o preparo para depois dar continuidade ao trabalho (WENDRICH, 2012a [1999], p. 389). Foi demonstrado que trançar envolve todo o corpo como instrumento, sendo imprescindível o posicionamento adequado dos pés, o uso correto e ritmado das mãos, o uso do peso corporal e até os dentes, indicando que trançar é uma técnica corporal no pleno sentido proposto por Mauss (2003 [1934]). Ainda, foi posto que em sua manufatura há estágios mais difíceis do que outros, cujas soluções para resolvê-los são múltiplas. E é justamente na forma de proceder, nesses momentos, que se fazem as tradições, transmitidas pelos mais velhos aos mais novos que, por meio dum paulatino processo visual e tátil, desenvolvem habilidades nos movimentos, adquirem agilidade e ritmo, conhecem os materiais e suas características e se tornam capazes de planejar e reproduzir consistentemente as mesmas formas e tamanhos dos cestos (WENDRICH, 2012a [1999], p. 391).

## 2.2.2. Etnoarqueologia e coleções etnográficas – Estados Unidos da América

Silvestre (1994; 2000) iniciou sua pesquisa a partir de análises de coleções etnográficas dos Kalinga, das Filipinas, para estabelecer uma tipologia e facilitar o estudo dos trançados. Ele basicamente reduziu seu estudo às estratégias de subsistência por entender que tais estratégias refletem a transição de uma economia tradicional de permuta para uma economia monetária nacional. Esse posicionamento teórico se encaixa no que Sahlins (2007) denominou de “antropologia da necessidade”.

Inspirado na ecologia cultural, economicista e neoevolucionista<sup>42</sup>, Silvestre comparou a produção, consumo e circulação da cestaria com os estudos existentes sobre a cerâmica Kalinga para produzir uma teoria do alcance médio. Através da análise de padronização artesanal, ele argumentou que o advento da especialização produtiva em sociedades de pequena escala é causado pela intensificação econômica, ou seja, quanto mais produção, provocada por fatores externos, mais padronização ocorrerá (SILVESTRE, 2000).

---

<sup>42</sup> Conforme suas próprias palavras: “*Investigating the initial processes of basketry production, distribution and consumption among the Kalinga should illuminate the understanding of the prehistory of basketry. In the assumption, that the Kalinga is roughly analogous as neolithic society, popularized in the turn of the century for their headhunting pursuits and a codified custom law.*” (SILVESTRE, 2000, p.16, ênfase do autor).

A despeito de seu objetivo nomotético, o autor fez observações mais particulares. Por exemplo, os Kalinga distinguem os homens especialistas dos não especialistas. Os primeiros, denominados *magla-laga*, dominam a técnica do sarjado para produzir formas difíceis destinadas à venda e troca com outras aldeias. Os segundos tecem cestos básicos para o consumo doméstico, dominando apenas as técnicas do quadriculado e arqueado. Ainda, os *magla-laga* se diferenciam entre si pelo modo de construção das bordas, largura das tramas, emendas, proporções dos cestos e preferências na produção de grafismos geométricos, sendo o arremate a característica idiossincrática mais conservadora (SILVESTRE, 1994; 2000). Fora de suas casas, os Kalinga penduram pequenos cestos destinados a espantar maus espíritos e, antigamente, cestos específicos participavam nos rituais de caça de cabeças dos inimigos (SILVESTRE, 2000, p.102-103). Há também exemplos de relações afetivas, como recusas em vender seus velhos cestos por eles possuírem "*stories to tell*" (SILVESTRE, 1994, p.204). Devem ainda existir outras relações que não foram exploradas pelo autor, já que trançados estão amplamente distribuídos no cotidiano das pessoas, inclusive, os pisos e paredes das casas são feitos com tiras de bambu trançadas.

Os Kalinga classificam seus cestos através do tamanho, forma e função (SILVESTRE, 1994, p. 206). Existem mais de dez classes: cargueiros masculinos; cargueiros femininos; bandejas multifuncionais; cestos compartimentados usados na semeadura e/ou para guardar pertences pessoais; cestos para armazenar comidas; para armazenar cabaças; para guardar roupas; gaiolas para galinhas; armadilhas para peixes; descansos para panelas; apoio de cabeça para carregar jarros; chapéus; capa de chuva. Existem termos próprios para as diferentes técnicas de trançar, mas seus significados não foram explorados pelo autor.

Por fim, foram feitas observações relevantes sobre marcas de uso e características de performance de alguns cestos, como a escolha de materiais mais rígidos e duráveis na produção de cestos usados para carregar e armazenar arroz (SILVESTRE, 2000, p. 291). A bandeja usada para separar o joio do arroz é a única que apresenta marcas intensas de abrasão e, como muitos cestos ficam suspensos na cozinha, aos poucos são cobertos por fuligem e muitos costumam receber gordura de animal como forma de conservação (SILVESTRE, 2000, p. 264). Deste modo, o autor entendeu porque existem peças com pátina marrom-escuro na coleção etnográfica Kalinga.

Se o estudo de Silvestre surgiu a partir de coleções etnográficas, o de R. Weber (1986) abordou apenas esse tipo de coleção. Sem fazer etnografia, sua pesquisa articulou a análise dos cestos com informações sobre a coleção etnográfica dos Tlingit, formada em 1903 por George Emmons (WEBER, 1986, p. 1). Segundo Weber (1986, p.81), a etnoclassificação é a maneira



mais apropriada de construir tipologias dos artefatos, já que ela corresponde às categorias dos próprios produtores. Ele entendeu que sua pesquisa é análise etnoarqueológica por comparar atributos dos cestos com o máximo de informações etnográficas disponíveis, aspirando construir um método geral de classificação, aplicável aos correntes casos de indisponibilidade de informantes, que possa ser significativo para a arqueologia e para os produtores. Para se aproximar da etnoclassificação obtida por Emmons, Weber (1986, p.81-84) separou as peças pela morfologia e plotou cada uma das peças numa grade bidimensional, com medidas de profundidade e diâmetro da boca. Subclasses foram estabelecidas em seguida por meio das técnicas de manufatura, ornamentação e função. Oito categorias foram estabelecidas, desde bandejas à chapéus, passando por cestos cilíndricos usados para beber, cestos para transporte, estojiformes, cestos cônicos de tramas abertas, entre outros<sup>43</sup>.

Uma vez que o material analisado provém dos Tlingit do norte, foi apresentada uma breve comparação deles com peças de coleções dos Tlingit do sul, dos Nootkan, Haida, Eskimo e Aleuta, identificando cinco estilos regionais (WEBER, 1986, p. 81-82). O primeiro é o trançado costurado (*coiled*) dos Esquimós do Alaska. O segundo é marcado pelo entrecruzado dos Tlingit e Haida. Os três restantes são os entretorcidos dos Haida, Aleuta e Tlingit do norte. Todavia, há semelhanças com o estilo dos Eskimós presentes apenas no norte da área Tlingit e presença do entrecruzado como possível influência dos Haida. No que tange aos entretorcidos, o estilo dos Tlingit e dos Haida diferem especialmente nos padrões gráficos e, sutilmente, na direção do entretorcimento. Os Tlingit tecem com o cesto de boca para cima e os Haida com o cesto emborcado. Ao olhar seus cestos numa mesma posição, nota-se que o entretorcimento Tlingit está no sentido anti-horário e o Haida no sentido horário, refletindo então a posição do cesto em relação a quem o manufatura. Tal observação aponta, minimamente, para a importância de considerar o estilo de trançar em vez de fazer análises comparativas ancoradas somente no produto final. Enfim, cabe frisar que já na primeira etnoarqueologia sobre trançados fica claro o grande potencial que eles têm em deslindar limites, ou fronteiras, das maneiras de tecer, sem necessariamente dispor de observações em primeira mão sobre quem produziu. Isso é muito relevante para a arqueologia. Não obstante, quando se interage com quem produz, outras possibilidades entram em cena.

O uso de coleções etnográficas na interação com as produtoras de trançados se observa no trabalho de Pryor e Carr (1995), voltado para discutir a “teoria de médio alcance do design do artefato”. Foram reunidas fotografias para investigar os pontos de vista nativos sobre estilo

---

<sup>43</sup> Não foi apresentado neste texto, talvez por não ter sido coletado um exemplar, mas os Tlingit cozinham em cestos utilizando pedras quentes postas dentro deles (WISSELER, 1970 [1940], p. 259).

e suas fronteiras, com consulta a oito artesãs de diferentes etnias. Os Pomo norte-californianos não são nada homogêneos, existindo sete línguas distintas entre eles, porém relacionadas. A isso, soma-se as diferentes relações com os povos circundantes. Para abordar a complexa relação entre diferentes atributos dos trançados e as possibilidades de marcar fronteiras sociais, os autores transitaram entre análises de escala individual e de escalas regionais, articulando as produções dos vários Pomo e com a dos povos adjacentes.

Analogamente ao observado entre os Kalinga (SILVESTRE, 2000), as pessoas Pomo identificam as artesãs pelos cestos, tendo como critérios as preferências por determinados desenhos, as formas das peças e materiais usados (PRYOR; CARR, 1995, p.260). A construção da individualidade artesanal passa por uma relação de ensino-aprendizagem entre mães, filhas e avós, envolvendo posteriormente a relação entre sogra-nora, que pode, ou não, ser tensa, podendo (des)estimular a transmissão estilística. Entre as artesãs Pomo, à medida que a distância social aumenta, diminuindo a interação entre elas, seus estilos se tornam menos semelhantes. Enfim, a história pessoal de contatos de uma tecelã com outras, ou com seus produtos, afeta seu estilo, suscetível a mudanças ao longo do tempo que, em parte, deve ser compreendido como efeito da dedicação pessoal, relação com familiares e com a comunidade no geral (PRYOR; CARR, 1995, p. 261-272). No que tange aos desenhos, além da referida gama de relações, foi alegado ainda que os sonhos podem inspirar a produção de alguns padrões.

Ao ampliar a escala de análise, foi argumentado que a interação entre tecelãs de diferentes etnias pode borrar as fronteiras estilísticas entre elas, abrangendo desde os elementos mais visíveis, como forma e elementos gráficos, até os menos visíveis, como os modos de trançar (PRYOR; CARR, 1995, p. 281-285). No século XIX foi observado que os diferentes povos Pomo tinham desenhos característicos, atribuídos às diferenças étnicas. Esses padrões posteriormente se dispersaram, possivelmente em função dos casamentos entre pessoas de diferentes comunidades. Os autores relataram um caso de duas meias-irmãs, que se entendem respectivamente enquanto Pomo e Wintun, que passaram a tecer seus cestos com traços desses dois povos após começarem a conviver entre si. No caso dos Pomo do Norte, o estilo pode ser usado mais para integrar as pessoas do que excluir elas, não sendo usado necessariamente para manutenção ativa das fronteiras.

A pesquisa de Pryor e Carr (1995) evidenciou o potencial dos trançados para abordar os imbricados processos individuais, familiares e comunitários nas manufaturas, indicando ser fundamental considerar diferentes visibilidades no produto final: técnicas, morfologia e padrões gráficos. Esses três elementos podem estar ligados a fatores de interação e distância entre

peças e comunidades que, por sua vez, apresentam ligação com a geografia, sistemas de aprendizado, relações de parentesco, amizade e casamentos. Assim, as noções de identidades étnicas, área cultural, estilos de comunidade, relações entre pessoas e suas preferências pessoais que, por sua vez, estão vinculadas à habilidade e engajamento, são fulcrais para abordar a tecnologia.

### 2.2.3. Etnoarqueologia e coleções etnográficas – Brasil

Outro estudo que lançou mão de coleções etnográficas para conversar com as pessoas foi o de S. Baptista da Silva (2001). Porém, sua ênfase não recaiu sobre a tecnologia e sim nos grafismos Kaingang para compreender “sua arte, sua estruturação social e sua mitocoscologia” (BAPTISTA DA SILVA, 2001, p. 15), no intuito de desenvolver um modelo de compreensão das “sociedades Proto-Jê meridionais”. Por entender que grafismos possam ser parte de um indicador arqueológico da diferença manifesta entre os povos etnografados de língua Jê, o autor estudou o sistema de representações visuais através de trançados, tecidos, armas, pinturas corporais, entre outros. Mesmo assim, os trançados tiveram papel de destaque em sua análise.

De início, Baptista da Silva (2001, p. 167) informou que para os Kaingang os trançados são referências visuais claras de sua alteridade perante outros povos e a sociedade nacional envolvente. A importância dos trançados também pode ser vista em seu uso para cobrir partes de peças tais como arcos, bengalas, garrafas, tiaras, flautas, entre outros (BAPTISTA DA SILVA, 2001, p. 176). Ainda, trançados em sua própria manufatura já revelam grafismos<sup>44</sup> correspondentes às marcas das duas metades da organização social Kaingang, evidenciando sua cosmologia dualista (BAPTISTA DA SILVA, 2001, p. 168;174). Já que essas metades opostas são complementares, devendo ser idealmente articuladas pelos casamentos, tal aliança pode ser vista, por exemplo, num cesto com tampa, cujo bojo apresentará grafismos da metade masculina e a tampa os da metade feminina (BAPTISTA DA SILVA, 2001, p. 194).

Na medida em a pesquisa com os Kaingang apontou para algumas semelhanças com povos de línguas Tupi-Guarani, o autor abordou as representações gráficas dos Mbyá-Guarani para tecer algumas comparações. Foram abordados somente os trançados, constatando que, segundo os Mbyá-Guarani, há os padrões sagrados, originados pelo criador *Ñanderu*, e os inventados por eles mesmo. Em relação aos primeiros, sua origem está atrelada à própria origem dos cestos (BAPTISTA DA SILVA, 2001, p. 227). Tratam-se de padrões “geométricos” cujos motivos iconográficos fazem referências às partes anatômicas de seres primevos, como o

---

<sup>44</sup>A relação imbricada entre trançar/grafar é recorrente em diversas etnografias (ver seção 2.3.1).

desenho da cobra cascavel, da mandíbula do peixe, da asa da mariposa, do rastro da saracura e assim por diante. Foi argumentado que os padrões gráficos dos Kaingang e Mbyá-Guarani possuem estreitos vínculos com suas respectivas cosmologias. Ao passo que os primeiros manifestam questões de sua organização social dual, os segundos tratam de aspectos do domínio natural e sobrenatural.

Por fim, corroborando o trabalho de G. Kindell (1971), Baptista da Silva (2001, p. 169) informou que a etnoclassificação Kaingang se baseia ora na morfologia, ora na função dos cestos. Em relação à primeira, existem três formas básicas: cestos mais longos; mais baixos; com base quadrangular de corpo mais largo do que alto. Através da tipologia funcional percebe-se especificações entre os cestos cargueiros. Por exemplo, há o usado para carregar espigas de milho, outro para transportar objetos pesados e, ainda, um cesto revestido com cerol na parte interna, usado para transportar e armazenar água e mel (BAPTISTA DA SILVA, 2001, p. 170-172).

Trançados de povos falantes de línguas Jê e Tupi-Guarani também foram abordados por F. Silva, que estudou, respectivamente, a cestaria dos Kayapó-Xikrin do Cateté (2000; 2011) e Asurini do Xingu (2009c). Suas pesquisas enfatizaram a tecnologia e variabilidade artefactual, apresentando descrições sobre sequência de manufatura, abordando aspectos sociais e cosmológicos ligados à cestaria, bem como apresentaram processos de ensino-aprendizagem. A principal diferença entre a pesquisa com os Xikrin e a com os Asurini é que a primeira fez parte de sua tese de doutorado, sendo, portanto, mais densa e incluindo posteriormente algumas informações sobre coleções etnográficas, ao passo que a segunda foi tratada somente num artigo. Assim como Politis (2007), Silva (2000; 2009c; 2011) lançou mão dos conceitos binfordianos de tecnologia “expediente” e de “curadoria”<sup>45</sup> para distinguir, basicamente, os cestos feitos de forma mais rápida, sem preparo refinado de matéria prima e geralmente descartados logo após o uso, e os produzidos de forma mais elaborada e mais duráveis. Porém, por centrar seu estudo na cestaria, Silva (2000, p. 102; 115) demonstrou que esses conceitos apresentam paralelos com o pensamento nativo pelo menos no caso Xikrin, já que eles entendem como “cestos não verdadeiros” os categorizados por ela de “expedientes”, e *kà kumrenx*, “cesto verdadeiro”, o categorizado como de “curadoria”.

Com trançado xadrezado, os homens Xikrin tecem esteiras, cestinhas abertas e cestos cargueiros; com a técnica do sarjado fazem bolsas, esteiras, cestos cargueiros, espremedor de farinha, tipoia, mascaras, abano, cinto e bonecos; com o trançado dobrado manufaturam um

---

<sup>45</sup> Para mais detalhes sobre esses conceitos, ver capítulo 6

tipo de estojo; com o trançado marchetado produzem braçadeiras, braceletes e enfeites de bordunas e arcos (SILVA, 2000; 2011). A etnoclassificação Xikrin leva em conta a matéria-prima, forma, tipo de trançado e uso (SILVA, 2000, p.94-95). Com o pensamento marcado pela dualidade, os Xikrin opõem os cestos “expedientes” e os de “curadoria” quanto ao local de produção, forma de uso, quem pode produzi-los e como são concebidos, expressando assim a “dicotomia existente em sua visão de mundo entre a aldeia e a mata” (SILVA, 2000, p.114). Os expedientes são abundantes, feitos por qualquer homem de forma rápida na mata, sendo usados para transportar produtos oriundos dela e em seguida descartados. Os de curadoria são feitos apenas na aldeia, por homens mais velhos ou por quem passou por um aprendizado sistemático. É uma produção que demora até 10 horas para terminar, cujos cestos demoram para ser descartados e, no caso dos cargueiros, devem participar de atividades ligadas à aquisição, transporte e processamento somente de alimentos provenientes da roça e não da mata.

Os cestos de curadoria são os únicos concebidos enquanto corpos. O cargueiro *ko-kumren*, ou *kà kumrenx*, é um corpo que apresenta nádegas, boca, costas e garganta, cuja decoração deve seguir as mesmas prerrogativas da decoração dos corpos humanos, apresentando pintura facial perto de seus olhos e também recebendo enfeite frontal (SILVA, 2000 p. 105; 2011, p. 179-180). Este cesto expressa princípios das relações sociais entre as pessoas de ambos os sexos, sendo assim, deverá ser feito por um homem apenas para ser usado por uma mulher com a qual ele tenha algum laço de parentesco (SILVA, 2000 p. 110). Outrossim, cestos de curadoria bolsiformes possuem padrões gráficos específicos entendidos como *krukràdjà*, indicador de herança ou propriedade de indivíduos específicos, o que possibilitou identificar os produtores de cestos pertencentes à coleção etnográfica depositada no MAE-USP (SILVA, 2011, p. 181).

No que tange à relação ensino-aprendizagem, todo o conhecimento é transmitido dos mais velhos aos mais jovens de acordo com as relações avôs-netos, pais-filhos e tios-sobrinhos (SILVA, 2000; 2011). Para aprender, um jovem precisa olhar, imitar e constantemente praticar a sequência de produção através da tentativa e erro. Quando pequeno, aprende-se os cestos mais simples e paulatinamente se aprende os mais complexos. Os cestos de curadoria, por outro lado, necessitam de um aprendizado mais prolongado e restrito aos homens mais maduros, “estando relacionadas às suas propriedades corporais e posição social” (SILVA, 2011, p. 187). Esse entendimento considera simbolismos e substâncias específicas em torno das matérias-primas e das pessoas. Conforme os Xikrin, a manipulação de certos tipos de matérias e produção de artefatos fora da categoria de idade adequada pode provocar doenças, assim, a produção de determinados cestos requer corpos fortes, como é o caso do referido cesto *kà kumrenx*, tecido

apenas por homens com filhos (SILVA, 2000; 2011). Há também a relação positiva de transmissão de substâncias entre vegetais e humanos, como o uso da tipoia trançada somente com fibra de buriti, que propicia à criança recém-nascida “um crescimento rápido e forte, ficando a mesma alta e esguia como a própria palmeira” (SILVA, 2000, p. 128).

Na pesquisa entre os Asurini do Xingu (SILVA, 2009c) a autora discutiu variabilidade formal e quantitativa, relacionando-as com a organização social, economia, cosmologia e interação com a sociedade nacional envolvente. Através de seus trabalhos percebe-se que os Asurini dispõem de mais técnicas do que os Xikrin. Com o trançado xadrezado os Asurini tecem peneiras, cestos paneiriformes e cargueiros tipo jamaxim; com o sarjado, cestos platiformes, abanos, vasiformes e outros tipos de cargueiro; o trançado torcido horizontal e o dobrado estão conjugados no cesto estojiforme; o marchetado para adorno de cabeça, cesto platiforme, peneira e para recobrir arco e flecha cerimonial; o enlaçado com trama flexível é usado somente no vasiforme *muyriry* (SILVA, 2009c, p.19). A relação ensino-aprendizagem gira em torno da unidade doméstica e dos parentes afins, contribuindo para padronização das técnicas e morfologia dos trançados, ainda que preferencias individuais se manifestem nos padrões gráficos (SILVA, 2009c, p.23-24). Os grafismos foram copiados de um ser sobrenatural pelo herói *Aningavuí* e rementem, na maioria os casos, a outros seres como peixes, teia de aranha, dentre outros.

Para a autora, a variabilidade formal da cestaria Asurini é fruto das escolhas comunitárias como um todo, transmitidas por geração, assim como se vincula às preferencias individuais, envolvendo fatores de ordem prática e simbólica (SILVA, 2009c, p. 23). Fatores ligados à performance dos objetos também são importantes, como o tamanho proporcional dos cestos cargueiros de acordo com seu usuário, a produção de estojiformes bem fechados para proteger os itens guardados, assim como a seleção de determinadas matérias primas específicas, como as mais resistentes para cestos que transportarão cargas pesadas.

Em relação às quantidades da cestaria, foi observado que os cestos expedientes são mais frequentes. Dentre os de curadoria, os cargueiros tipo jamaxim são os mais abundantes, pois além de serem bastante utilizados, muitos sabem fazer. Do lado oposto, com baixa frequência estão os estojiformes, que são feitos somente pelos mais velhos. Um exemplo intermediário se dá entre as peneiras que, além de não serem feitas por todos, estão sendo aos poucos substituídas por peças industrializadas. Em linhas gerais, existem mais cestos nas casas aonde residem homens velhos que sabem fazer, e a quantidade de certos tipos de trançados se vincula à frequência de usos dos mesmos, assim como por demandas de comercialização e substituição por bens industrializados (SILVA, 2009c, p. 27-30). Seu trabalho exemplifica também a

importância de se considerar a inter-relação entre as tecnologias, conforme salientou P. Lemonnier (1992). O cesto platiforme *miaawa*, usado na limpeza e fiação do algodão está paulatinamente desaparecendo, pois como o algodão, usado em redes, adornos corporais e até em trançados, está deixando de ser plantado, o cesto *miaawa* está aos poucos ficando desnecessário (SILVA, 2009c). Em suma, os Asurini produzem trançados úteis para suas atividades corriqueiras e, concomitantemente, reafirmam sua identidade cultural, reforçam suas relações sociais e expressam conhecimentos técnicos e cosmológicos.

\*\*\*

Todas as pesquisas etnoarqueológicas dedicadas aos trançados foram orientadas, em alguma medida, para a produção modelos gerais que pudessem contribuir para as inferências arqueológicas. Essas pesquisas expuseram critérios nativos de classificação dos trançados que, invariavelmente, se apoiam em atributos funcionais e morfológicos. Como será apresentado no capítulo 5, pode-se dizer que o mesmo ocorre entre os povos do Mapuera.

As etnoarqueologias analisadas aqui destacaram a complexidade e amplitude de diversos fatores envolvidos na produção dos trançados, como seleção de matérias primas e os usos pretendidos, a importância da relação ensino-aprendizagem, as trajetórias individuais de quem produz e como isso influencia o desenvolvimento paulatino e inexorável dos estilos individuais e comunitários. Quer seja entre os Pomo californianos, quer seja entre os Kalinga filipinos ou entre os Xikrin amazônicos, as preferências pessoais se manifestam especialmente nos grafismos. No Mapuera também há evidências que corroboram essas observações (ver capítulos 5 e 6).

Todos esses trabalhos propiciaram “alimento” para a imaginação arqueológica. Quando possível, abordaram continuidades e mudanças. No caso iraquiano (OCHSENSCHLAGER, 2004) e egípcio (WENDRICH, 2012a [1999]) é marcante a constatação de continuidade de muitos trançados até os dias atuais, mesmo com severas mudanças históricas. Wendrich (2012a [1999]), ao observar os aspectos dinâmicos, pode ponderar sobre os termos estruturais dos trançados, como urdidura e trama, e constatar que trançar é uma técnica plenamente corporal. Silvestre (1994; 2000) pareou a importância dos trançados com a da cerâmica, mais preferida pela arqueologia, para tratar de modelos de desenvolvimento social. Weber (1986) mostrou a potência que os trançados têm para vislumbrar regionalismos e as relações entre diferentes formas de fazer, algo muito mais aprofundado e complexificado por Pryor e Carr (1995). Este

estudo em particular, somado à diversidade dos Pomo, fornece boas ideias para pensar os trançados dos povos do Mapuera, como será exposto sobretudo nos capítulos 5 e 6 desta tese.

Os trabalhos desenvolvidos no Brasil (BAPTISTA DA SILVA, 2001; SILVA, 2000; 2009c; 2011), também são de grande valia para a pesquisa com os povos do Mapuera e isso não se dá somente por terem estudados trançados de povos indígenas das terras baixas da América do Sul. Eles valorizaram informações mais particulares dos povos com os quais lidaram, articulando os trançados com a cosmologia e organização social, bem como exploraram os significados simbólicos. Ao que parece, algumas peculiaridades da concepção dos trançados são mais semelhantes entre os povos aparentados pela língua. Por exemplo, os falantes de língua Jê, como os Kaingang e Kayapó-Xikrin, pensam seus trançados de um ponto de vista cosmológico marcado pela dualidade, centrado na organização social e nos próprios humanos, enquanto os Mbyá-Guarani e Asurini, falantes do Tupi, os conectam aos seres naturais e sobrenaturais dos primeiros tempos. Ao contrapor os Xikrin aos Wayana, povo falante de língua Karib e estudado por Velthem (1998; 2003), Silva (2000, p.116) indicou que apesar de ambos os povos pensarem seus trançados tendo como pano de fundo a corporalidade, para os primeiros os modelos são seus próprios corpos, enquanto os segundos relacionam com os corpos de seres arquetípicos dos tempos originários.

Outrossim, há outras observações que escapam da construção de modelos. Por exemplo, a indicação de que a origem dos grafismos está entrelaçada com a dos cestos para os Mbyá-Guarani (BAPTISTA DA SILVA, 2001), e as abordagens sobre a noção da pessoa, prescrições, corporalidade e relações consubstanciais entre humanos e vegetais (SILVA 2000; 2011). O trabalho entre os árabes destacou a relação profunda entre humanos e vegetais que ultrapassa simplesmente a produção dos trançados (OCHSENSCHLAGER, 2004), indicando que isso possivelmente não está restrito somente em contextos ameríndios. Essas informações permitem refletir sobre a materialidade, que não precisa necessariamente ser estudada para gerar informações capazes de fomentar a analogia em arqueologia. Isso tem sido tema cada vez mais presente em todas as relações da arqueologia com a prática etnográfica (capítulo 1). Por fim, essas questões são pertinentes para dialogar com o que já foi produzido no âmbito da etnologia ameríndia sobre os trançados.

### **2.3. Trançados pela etnologia das terras baixas da América do Sul**

Entre os povos indígenas, no geral, trançar é uma nobre arte que se presta a inúmeros usos e que alcança uma perfeição inigualável (LÉVI-STRAUSS, 1995), ao ponto de outrora ter se afirmado que, especialmente entre os povos das Guianas, a mais “alta proficiência técnica e



virtuosismo artístico” se encontra nos trançados (GILLIN, 1948, p. 838, tradução nossa). Tamanho é o destaque que Franz Boas (2014 [1927], p. 97-99), no início de um capítulo destinado a tratar o simbolismo da “arte primitiva”, também recorreu aos trançados da “Guiana Britânica”. Ainda, a habilidade cesteira dos ameríndios amazônicos, por vezes, é tida como uma qualidade moral e o status de pessoas talentosas pode até se assemelhar ao dos xamãs (RIVIÈRE, 1992). A própria manufatura é concebida enquanto diálogo metafísico articulado com as mãos, o que faz da habilidade de um cesteiro um índice análogo para outras qualidades intangíveis, e isso, por sua vez, faz a cestaria exemplificar o desenvolvimento simultâneo da competência técnica e ritual de uma pessoa (GUSS, 1994, p. 96).

Dada sua complexidade tecnológica, os trançados atraíram diversos pesquisadores com diferentes enfoques, desde os centrados na taxonomia, passando pela morfologia e função, aos estudos que articularam isso aos grafismos, simbolismos e cosmologias (VELTHEM, 2007, p.120-121; 2014). Apresenta-se aqui um panorama de alguns temas importantes e inspiradores.

### 2.3.1. Trançados e grafismos

A relação dos trançados com o que nós chamamos de estética é tão forte, que no primeiro estudo sobre trançados ameríndios a imbricada relação entre trançados e os grafismos foi observada. Ao analisar coleções etnográficas de trançados ameríndios provenientes de várias regiões, Max Schmidt (1904) demonstrou que a própria técnica de trançar invariavelmente produz desenhos. Mais do que isso, a origem dos ornamentos está nos trançados, sobretudo os feitos a partir de folhas de palmeiras (SCHMIDT, 1904, p.511-512). Nesse sentido, Berta Ribeiro (1980, p.5) assinalou que a relevância dos trançados transcende sua utilidade prática, beleza e perfeição, na medida em que inspiraram “toda uma arte decorativa que se fundamenta nas linhas geométricas esboçadas no ato de entretecer”.

Por um lado, se tais entendimentos evocam uma visão evolucionista, por outro, a origem imbricada de grafismos e trançados está presente no próprio pensamento ameríndio. Além do supracitado exemplo Mbyá-Guarani fornecido por Baptista da Silva (2001), a relação originária entre desenhos e trançados se encontra entre os Wai Wai e Hixkaryana, cujos padrões foram encontrados na pele da cobra-grande denominada, respectivamente, *uruperi* e *hurihuri* (YDE, 1965, p. 258), bem como entre os Katxuyana que, após matarem a serpente *marmaru-imó*, passaram a empregar os desenhos de sua pele em “peneiras, tipitis, balaios e cestinhas” (FRIKEL, 1970, p. 16). Tal relação cosmológica entre a serpente sobrenatural e obtenção da cestaria e motivos decorativos se estende a outros povos de língua Karib, como os Kalinã, Carib, Carijona e Wayana, para os quais “trançar não é outra coisa a não ser a reprodução da pele

pintada de *Tuluperê*” (VELTHEM, 1998, p.122-25). No caso Yekuana, os desenhos dos trançados foram copiados das pinturas faciais do macaco-aranha-xamã, um ser tão perigoso quanto a serpente sobrenatural de nome *wiyu*, destacando que ambos os seres estão vinculados por serem povos do principal ser maligno: *Odosha* (GUSS, 1994, p. 134-38).

Trançados e tecelagem são concebidos, por Barcelos Neto (2011, p. 995-96), como “técnicas de natureza mimética” por tecerem “peles de serpentes”, porém, se estes ofídios são modelos para a invenção dos grafismos entre povos de língua Karib e Pano, o caso Waujá (Arawak) é o inverso disso, já que o desenho estava primeiramente no corpo do “herói cultural” Arakuni e posteriormente foi trançado numa roupa de cobra. Em todo caso, foi no ato de trançar que Arakuni ampliou o repertório de motivos gráficos Waujá, ao mesmo tempo em que cantava, numa fusão sinestésica de tal forma que cestos atualmente contêm música em seu corpo (BARCELOS NETO, 2011, p.993-995)<sup>46</sup>.

Entretanto, nem toda aquisição de grafismos passa ou se relaciona com a cobra, ainda que se vincule aos trançados. Para os Baré, trançados e padrões decorativos foram retirados do redemoinho da cabeça de seres dos tempos míticos (VELTHEM; ROBERT, 2012, p. 17). Há um mito Desana que narra que os desenhos se originaram a partir da produção de cestos usados em rituais de trocas de mulheres; outro mito narra que uma mulher, com o nome de um cipó alucinógeno, ao adentrar num local carregando consigo um bebê, enrolado numa esteira trançada, deixou todos os homens alucinados, enxergando o padrão trançado hexagonal, cujo nome nativo significa “colmeia de abelha” (REICHEL-DOLMATOFF, 1985, p. 19-21). Conceber um mero trançado hexagonal enquanto desenho é muito significativo por realçar que *fazer trançado* e *fazer desenho* resultam da mesma ação técnica sobre a matéria. Isto é, um trançado é um ser/ter grafismos/desenhos/decoração, uma noção enfatizada em muitos trabalhos (p. ex. RIBEIRO, 1980; REICHEL-DOLMATOFF, 1985; GUSS, 1994; VELTHEM, 1998; BARCELOS NETO, 2011).

Ainda, essa permanente conexão ultrapassa o aspecto físico e visível do ato de trançar-grafar, envolvendo questões mais profundas. Por se caracterizar pela simultaneidade na manufatura, em que trançar com ambas as mãos produz cesto e padrão gráfico ao mesmo tempo, os trançados estão mais próximos das tecnologias demiúrgicas para os Wayana (VELTHEM, 2009, p. 226). Segundo os Pomo, os espíritos das cestas vivem na decoração trançada, sendo

---

<sup>46</sup> Outra relação entre tecer e cantar pode ser vista em Guss (1994). Neste caso, cantos não estão dentro dos trançados, mas estão presentes em vários aspectos da vida dos Yekuana, podendo desintoxicar os vegetais necessários para trançar, as coisas trançadas antes de serem usadas, novas roças, dentre outras possibilidades.

necessário incluir uma “porta”, ou uma quebra, no motivo gráfico para que esses espíritos possam sair quando a cesta vier a falecer (LÉVI-STRAUSS, 1995, p. 118).

Ao considerar as concepções míticas e comparar os padrões gráficos presentes nos mais variados suportes, como grafismos rupestres, ralos, pinturas das casas, bancos, maracás, porta-charutos, cerâmicas e nos corpos humanos, Ribeiro (1980, p.413) constatou que “os padrões geométricos presentes na arte alto rionegrina se inspiram em desenhos derivados dos trançados, uma vez que tamanha semelhança não pode ser explicada por fatores meramente acidentais”. Essa autora ainda (RIBEIRO, 1980, p. 379) informou que diversas gravuras rupestres são identificadas pelos nativos como balaios e peneiras, assinalando que algumas cachoeiras levam nomes de padrões gráficos, derivados dos trançados, e que, inclusive, cesteiros passam as mãos nas inscrições rupestres de trançados para aperfeiçoarem suas habilidades tecelãs. Outra associação com grafismos rupestres se encontra entre os Desana, para os quais os petróglifos circulares e concêntricos são bandejas trançadas que foram gravadas em comemoração da antiga troca ritual de bandejas decoradas por mulheres (REICHEL-DOLMATOFF, 1985, p. 20). Entre os Tuyuka também existe forte conexão entre grafismos rupestres e trançados: “quando os homens estão tecendo com as fibras de palha uma cesta, ou peneira (*Yiseriwa*), eles estão tecendo os padrões gráficos de *Utã Wori*<sup>47</sup> para recordar e viajar aos *Utã Woritire* (sítios sagrados com petróglifos)” (TUYUKA; VALLE, 2019, p. 22).

Independente da possibilidade de provar ou refutar a ideia de que os grafismos ameríndios se originaram a partir dos trançados, o que no fundo pouco importa, o exposto destaca a importância de também considerar os trançados nos estudos que tratam, de alguma forma, da relação entre humanos e a materialidade em seus aspectos visuais como um todo. Pode-se até dizer até que os trançados são indispensáveis para isso, dada sua proeminência no pensamento ameríndio, além de sua onipresença na vida destes povos. Por exemplo, de todos os suportes que podem receber grafismos, incluindo o corpo humano, os trançados Wayana feitos de arumã são os que recebem maior variedade de repertórios gráficos (VELTHEM, 2007, p. 133). Nesse sentido, para o povo em questão, os trançados correspondem à única categoria artesanal em que é possível produzir a totalidade do repertório das pinturas corporais da serpente sobrenatural *Tuluperê* (VELTHEM, 2009, p. 217).

Trançar é fazer grafismos e os padrões em si são de extrema relevância, porquanto são entendidos como marcadores de identidades, carregando consigo significados e transmitindo princípios básicos do pensamento ameríndio, além de exercerem influência em quem os utiliza

---

<sup>47</sup> Segundo Tuyuka e Valle (2019, p. 20), *Utã Wori* é “Desenho ou forma gráfica, escrita, ou mesmo o pensamento/conhecimento feito na, ou passado para a pedra”.

(RIBEIRO, 1980; 1989; VELTHEM, 2003; 2007). Segundo Velthem (2001, p. 208), um símbolo gráfico, disposto num trançado marchetado por exemplo, possui múltiplos significados, revelando diferentes concepções e pressupondo vários níveis de interpretação.

Em suma, fato é que grafismos são imanentes aos trançados e ambos surgem e se desfazem ao mesmo tempo. Se grafismos adicionados à superfície de artefatos de madeira, cerâmica, entre outros, podem vir a esmaecer com o uso, eles jamais escapam das tramas e urdiduras de um trançado qualquer, a menos que o próprio trançado se desfaça.

### 2.3.2. Trançados na cosmologia ameríndia

A tecnologia do trançado ocupa uma posição de destaque no pensamento e na cosmologia ameríndia (VELTHEM, 2003; BARCELOS NETO, 2011). Ela pode ser entendida como materialização da oralidade mítica, uma vez que os artefatos podem ser “imagens conceituais”<sup>48</sup> dos mitos, como o tipiti, por exemplo, que carrega em si um pouco da “serpentinidade” por possuir a capacidade de constrição típica das serpentes (VELTHEM, 2009, p. 214-217). O papel mnemônico dos trançados também foi observado entre os Desana (REICHEL-DOLMATOFF, 1985) e Ye’kuana (GUSS, 1994).

Segundo Reichel-Dolmatoff (1985, p. 25), “*The weaving of basketry is a Desana metaphor for the life process, for sex, kinship, and food*”. Para Guss (1994, p. 18), cestos são como um prisma que reflete todo o universo Ye’kuana. Remetendo ao sobrenatural, trançados também representam um estado de equilíbrio entre natureza e cultura, correspondendo a objetos particularmente sensíveis, pois são provenientes da natureza e a ela retornam numa passagem carregada de significações e interdições (LÉVI-STRAUSS, 1995). Isso pode ser visto entre os próprios Waiwai, através do relato de que Ewká<sup>49</sup>, ao deixar de ser xamã, jogou seu cesto em um rio (CAIXETA DE QUEIROZ, 1999). Como se verá nos capítulos seguintes, para esse povo os trançados em geral vieram do mundo das águas, assim, essa breve passagem indica significados mais profundos, que por enquanto permanecerão submersos.

Além da origem dos desenhos, diversos são os mitos nos quais é possível encontrar referências aos trançados. Considerando apenas os de povos Karib, deslinda-se que trançados podem servir de metáfora para determinados elementos celestes, ou estar envolvidos em momentos vinculados à origem do dia e dos venenos de pesca, bem como auxiliar na defesa

---

<sup>48</sup> Segundo Velthem (2009, p. 214), a noção de “imagem conceitual” implica em que “o elemento representado está mais particularmente relacionado com o conhecimento que se tem a seu respeito do que com sua visualização mesma”.

<sup>49</sup> Trata-se de um proeminente Xamã na história recente deste povo, como será detalhado no Capítulo 3.

dos humanos e até mesmo transformar corpos. Os Kumanagoto e Chayma, localizados no norte da Venezuela, chamam as Plêiades de “cesto gradeado” (LÉVI-STRAUSS, 2004 [1964], p. 257). Segundo os Yabarana, situados no interior da Venezuela, os irmãos Mayowaca e Ochi deram origem ao dia após encontrar um cesto contendo o pássaro-sol (LÉVI-STRAUSS, 2006 [1968], p. 145-47). Entre os Arekuna, ou Pemon, vizinhos dos Yabarana, a origem do timbó se vincula ao sangue e partes decompostas de um cadáver que caíram sobre o solo após escorrem de um cesto cargueiro (LÉVI-STRAUSS, 2004 [1964], p. 302). Muitos cestos foram usados para lançar pimentas ao fogo e espantar demônios-guariba de uma árvore, conforme um mito dos Carib do litoral guianense (LÉVI-STRAUSS, 2005 [1967], p. 369). Para os Tiriyó, situados entre Suriname e Brasil, os humanos foram criados a partir de um trançado que em seguida teve alma adicionada, por isso seus desenhos são similares aos dos corpos humanos, além de outras versões em que os personagens trançam para si roupas de onça e saem para caçar, conectando também os trançados com a caça (RIVIÈRE, 1992, p. 155-158).

Outrossim, um xamã Desana pode transformar um tipiti numa serpente para devorar uma vítima (REICHEL-DOLMATOFF, 1985, p. 27). O que impede o tipiti de atacar as mulheres Wayana é não possuir cabeça e nem rabo (VELTHEM, 2001; 2003; 2009; 2014). Em patoá e palikur, o tipiti é respectivamente chamado de *kulev* e *matap*, termos referentes à cobra grande (CASTRO, 2016, p. 165). O mesmo se dá entre os Makuxi da Guiana, que os denominam de *tínki*, uma vez que o tipiti “*shares a set of ecosemiotic associations with the snake*” (DALY, 2015, p. 179). Como bem pontuou Barcelos Neto (2011), trançados são entendidos como boa metáfora para o tema da transformação corporal.

Fazendo uma rápida digressão, o corpo é central na etnologia ameríndia. Existe uma complexa linguagem simbólica em torno de sua fabricação e é através dele que se constrói a noção de pessoa e se elaboram as cosmologias (SEEGER *et al.*, 1979). A concepção de que corpos servem como modelo de diferenciação permitiu o desenvolvimento do *perspectivismo ameríndio*, uma “teoria da cosmopolítica indígena” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002; 2015). Ao postular que corpos diferentes experimentam o mundo sob a mesma forma, mas a partir de diferentes perspectivas, essa teoria possibilita borrar conceitualmente a fronteira entre natureza e cultura, característica do pensamento ocidental. Segundo o *perspectivismo* não existem múltiplas culturas e uma natureza, mas múltiplas naturezas e uma cultura, sendo que os seres não-humanos também são dotados de pontos de vista. Então, a diferença de cada ser se dá em função da especificidade de seus corpos entendidos como uma maneira de ser. Animais e humanos valem-se dos mesmos valores e categorias, porquanto “seus mundos giram em torno da caça e da pesca, da cozinha e das bebidas fermentadas, das primas cruzadas e da guerra, dos

ritos de iniciação, dos xamãs, chefes, espíritos etc.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 64). Nesse ínterim, artefatos são como corpos, do mesmo modo que corpos são artefatos produzidos pela sociedade (LAGROU, 2009). Conforme Velthem (2014), gerar descendentes também é um ato tecnológico, pois corpos são fabricados. Nesse sentido, a ideia de fabricação não se restringe apenas às coisas.

Isto posto, faz todo o sentido constatar que para os Tiriyo (FRIKEL, 1973), Ye'kuana (GUSS, 1994), Wayana (VELTHEM, 2001; 2003), Warau (WILBERT, 1975), Kaingang (KINDELL, 1971), Karajá (TAVEIRA, 1982), Xikrin (SILVA, 2000) e Desana (REICHEL-DOLMATOFF, 1985) os trançados apresentam partes de corpos, podendo ser concebidos enquanto corpos, ou melhor, “corpos despedaçados”, para usar a expressão de Velthem (2003, p.124). No caso de alguns trançados, por exemplo, a *behurá*, cesta cargueira Karajá tipo jamaxim, foi observado que seus braços, costelas e costas “coincidem, quando em uso, com as partes do corpo de quem as carrega” (TAVEIRA, 1982, p. 101).

Em todo caso, é preciso ter cuidado para não generalizar que um determinado trançado sempre será a mesma parte de um corpo, ou um ser, para todos os povos indígenas. O tipiti e sua estreita relação com a serpente não pode ser tomado como regra. Aliás, nem todos povos possuem o tipiti, como os Xikrin que usam o espremedor *krin'ô* (SILVA, 2011, p. 175), utilizado por meio de torção manual e não por alavanca<sup>50</sup>. Nem todo abano trançado é visto e denominado como arraia, como fazem os Tiriyo, que os denominam de *xipári* (FRIKEL, 1973, p. 227). Entre os Wai Wai, cujo abano é idêntico ao dos Tiriyo, arraia é *xpari* e abano é *wayapamsî*. O abano pode ser associado à piranha (*poone*) ou ao peixe pacu (*paaku*). Esses exemplos indicam que há muitas variações entre os trançados que ainda precisam ser mais exploradas. Mesmo a nível geral, como dito, parece que os povos de língua Jê pensam os corpos de seus trançados tendo como modelo seus próprios corpos, ao passo que os povos de língua Tupi e Karib os pensam com base em seres naturais e sobrenaturais dos tempos originários.

Nesse sentido os trabalhos de Velthem são exemplares para o caso Karib. Os Wayana produzem artefatos que são concebidos enquanto corpos de seres dos tempos primevos, porém os feitos para o uso cotidiano são “corpos transformados”, “corpos despedaçados”, enquanto os produzidos para rituais são “corpos transformadores”, “corpos transcendentais” (VELTHEM, 2003). No primeiro caso, os corpos passam por um processo de desmembramento necessário para controlar determinadas características caóticas provenientes dos seres arquétipos, cujas partes são recriadas na manufatura. A agência dos objetos está diretamente relacionada com sua

---

<sup>50</sup> Para outros trançados usados na extração do suco venenoso da mandioca amarga ver Carneiro (2000).

corporalidade (VELTHEM, 2009, p. 230) e o mencionado caso do tipiti corrobora isso. Outros corpos trançados são uma peneira circular que aparenta uma serpente enrolada assim com cesto de trama hexagonal que reproduz o papo do urubu-rei (VELTHEM, 2003, p. 127). Já no caso dos artefatos rituais, é necessário recriar os corpos dos seres primevos do modo mais similar possível, envolvendo formas, decorações e cores, como é o caso da máscara *olok*, composta por trançados, penas, entre outros materiais. Isso é crucial para a interação necessária e adequada dos Wayana com os seres primordiais. Neste caso, “os objetos “ficam como” os sobrenaturais paradigmáticos e assim reintroduzem a realidade primeva na vida da aldeia, alterando a equação espaço/temporal vigente” (VELTHEM, 2003, p. 195).

### 2.3.3. Trançados e sociedade

Trançados são corpos que atuam na construção estética e auxiliam na intermediação da sociedade sobre os corpos humanos, contribuindo para determinar gênero e faixa etária dos indivíduos, como é o caso das placas vesicatórias, alguns cintos, tipoias e suportes para plumária (VELTHEM, 2007; 2009). No caso das primeiras, usadas para colocar formigas e vespas que causam vesículas na pele, elas podem ser entendidas como aparato técnico de construção corporal das pessoas. Entre os Wayana: “As formigas conferem saúde e capacidade reprodutiva ao jovem, as vespas, as habilidades requeridas para o manejo do arco e flecha, com os quais exercerá atividades predatórias” (VELTHEM, 2009, p. 224). Um outro exemplo é o cesto *kaipó* dos Krahô, que além de marcar a aliança social entre marido e mulher, pode ser usado para guardar cocos de babaçu, cujo óleo é importante manter apropriadamente os cabelos (CASTRO, 1994). O *kaipó* está inter-relacionado com a tecnologia da fabricação da pessoa krahô, já que guarda algo indispensável na corporalidade desse povo. Dada sua ampla versatilidade, portanto, trançados são mediadores em diversas situações, quer na vida, quer na morte, servindo para reforçar valores e definir papéis e relações sociais (VELTHEM, 2001).

Existe uma oposição entre arco e cesto no pensamento dos Aché, do Paraguai, que marca os papéis masculinos e femininos, expressando as diferenças socioeconômicas entre os homens, caçadores da floresta, e as mulheres, produtoras de cestos, responsáveis pela vida nos acampamentos e por carregar as tralhas em suas constantes mudanças (CLASTRES, 1990 [1974]). Estes artefatos são “o meio, o signo e o resumo de dois “estilos” de existência”, sendo o cesto o símbolo do transporte e do que é ser mulher entre este povo (Ibid, p. 74-75). Justamente por estarem relacionados às roças, aos alimentos e à vida doméstica, além de narrativas que contam que eles se transformaram em mulher e vice-versa, cestos cargueiros costumam ser tidos como a “metonímia da mulher” (VELTHEM; ROBERT, 2012, p. 8).

Não obstante, nem sempre os cestos cargueiros são feitos por mulheres, como no referido caso Aché. Entre os Mundurukú o cesto cargueiro *itiú* é feito pelos homens que, após aplicarem grafismos informativos sobre o clã patrilinear, dão às suas filhas e esposas (VELTHEM, 1992, p. 89). O cesto *kax*, dos Mebêngôkre, são elaborados pelos homens, apesar do uso exclusivo ser das mulheres (VELTHEM; ROBERT, 2012, p. 20). No norte amazônico, com exceção dos povos Maku e Yanomami, a cestaria é uma atividade masculina (VELTHEM, 2007, p. 125), porém, curiosamente, entre Ye'kuana somente o cesto cargueiro feminino, de nome *wuwa*, é feito pelas mulheres, ao passo que os homens fazem seus próprios cestos cargueiros e os demais trançados (GUSS, 1994). O cesto *wuwa* é uma extensão do corpo feminino e sua confecção toma mais tempo do que qualquer trançado feito pelos homens (GUSS, 1994, p. 97).

Entre os Baniwa, fazer cestaria de arumã bem-feita atesta que um jovem se tornou adulto (RICARDO, 2000). Se tornar uma pessoa que sabe fazer artefatos com técnicas específicas é se metamorfosear para os Wayana, e o domínio da produção do tipiti, um dos mais difíceis de se fazer, indica que um rapaz está apto para se casar (VELTHEM, 1998; 2003; 2009). Porém, há casos em que jovens só passam a se preocupar em aprender os trançados básicos quando chega a responsabilidade de sustentar sua casa, como entre os Karajá (TAVEIRA, 1982).

Para os Wayana a cestaria marca a complementaridade entre “fazer”, atividade masculina, e “usar”, atividade feminina, ainda que alguns trançados sejam usados pelos homens (VELTHEM, 2007, p. 136). Trançados marcam a vida de uma mulher, que desde pequena recebe cestos cargueiros para brincar e aprender sobre as tarefas femininas; quando adulta ela já se vale de todos os trançados necessários para suas atividades enquanto mulher; quando velha, seu acervo de trançados diminui (VELTHEM, 1998). Por fim, há diferentes formas de olhar e se referenciar aos trançados entre os Wayana. Os homens os nomeiam de acordo com a matéria-prima utilizada ou por seus padrões ornamentais, enquanto as mulheres consideram o uso de cestas para nomeá-las (VELTHEM, 1998; 2001).

#### 2.3.4. Trançados e coleções etnográficas

Coleções etnográficas foram cruciais em estudos sobre ornamentação (SCHMIDT, 1904) e, sobretudo, subsidiaram os fundamentais estudos sobre taxonomia e compreensão das técnicas, quer seja no caso dos trançados dos povos indígenas das terras baixas da América do Sul (RIBEIRO, 1980; 1985; 1988), quer seja para os trançados dos povos da América do Norte (MASON, 1904; ADOVASIO, 1977), e os que trataram trançados numa perspectiva global (LEROI-GOURHAN, 1971 [1943]; BALFET, 1952).



Estudar trançados numa aldeia ou num museu não difere tanto, conforme D. Newton (1981). Para ela, em ambos os casos, uma amostra de um todo é o que está acessível para análise, e ainda por um determinado período de tempo. A principal diferença é que quando se deixa uma aldeia tudo se foi para sempre. Por outro lado, é na aldeia que se pode observar quem faz e como faz, quem usa e como usa, bem como são descartados e reciclados os artefatos. No entanto, ao contrário de outras categorias, como a cerâmica e o lítico por exemplo, todas as ações técnicas executadas durante a manufatura de um trançado, desde a partida até o arremate, ficam registradas e visíveis no produto final (JOLIE; MCBRINN, 2010). É como se fossem “ações técnicas congeladas” que possibilitam vislumbrar as técnicas e sequencia de manufatura, até mesmo apenas por meio de coleções etnográficas.

Em sua análise dos cestos cargueiros, *kai*, dos Timbira, especificamente dos Krikati e Pukobye, povos socialmente distantes, embora relacionados, e que estavam se casando entre si, Newton (1981) abordou a materialização no caso de fusão de povos distintos. Ao analisar, através de coleções e etnografia, as técnicas de partida desses cestos, Newton (1981, p.275) constatou que tais técnicas podem ser usadas como marcadores de distância social. Foram observados 7 tipos distintos de partida, dos quais dois são principais até mesmo do ponto de vista linguístico, sendo um denominado de “umbigo” e outro de “casco de tartaruga” (Ibid, p.277). Uma possibilidade interpretativa é que o dois microestilos principais possa ser originário de cada um desses povos, ou seja, um estilo específico para cada povo, hipótese reforçada a partir de um outro microestilo, pouco representativo estatisticamente, mas que aponta para uma origem externa a esses dois povos. Trata-se de uma partida feita por poucas pessoas cujo parentesco está ligado a um homem do povo Guajajara, de língua Tupi. Esta opção de esmiuçar detalhes sutis, porém fulcrais, no estudo de fronteiras sociais a partir de técnicas, também foi feita sobre as redes de dormir dos povos Krikati e Pukobye, em que foi possível notar nitidamente as particularidades de entrelaçamento e torção dos cordéis de cada um desses povos (NEWTON, 1974). Em ambos os estudos, a escolha por estudar os indivíduos foi por concebê-los como chave para entender variações internas e trajetórias individuais dentro de um todo conhecido como Timbira.

Ao se concentrar também na análise minuciosa da partida do cesto *kaipó*, um tipo específico dos Krahô, E. de Castro (1994) observou que apesar de ser possível iniciá-los a partir de 23 variações, somente 15 foram escolhidas. Sua análise diferenciou as escolhas motivadas por necessidades técnicas das que são opções individuais, porém, a forma como ela lidou com a individualidade produtiva não foi a mesma feita por Newton, que tratou de fronteiras sociais. Alguns tipos de partida do cesto *kaipó* são enfeites próprios dos cestos e muitas das escolhas

do início do cesto estão ligadas ao tamanho da peça que, por sua vez, se relaciona ao que ele era destinado a guardar (CASTRO, 1994, p. 33). Por ser um tipo de trançado que praticamente desapareceu da vida dos Krahô, o estudo a partir de coleções etnográficas e o diálogo com as pessoas na aldeia possibilitou a autora compreender que o *kaipó* é um cesto que expressa necessidades utilitárias, vínculos sociais e ordenação do cosmos Krahô.

O estudo de E. Taveira (1982), sobre a cestaria Karajá, se iniciou a partir de coleções etnográficas, com observação de técnicas, formas e padrões gráficos. Ao fazer etnografia, foi constatado que, dentro de um recorte de 86 anos, há persistência de nomes dos objetos, permanência da produção de muitos deles, abandono da produção de outros, inovações produtivas, além do fato curioso de que as pessoas não reconheceram alguns cestos das coleções (TAVEIRA, 1982, p.55). Em relação aos grafismos, não houve mudanças e tampouco a introdução de novos motivos (TAVEIRA, 1982, p. 191), algo bem interessante, visto que algumas inovações de cestos foram feitas através do contato com os cestos de outros povos, como os Xerente, além de existirem na aldeia trançados de outros povos, como os dos Xavante e Kamaiurá. Em campo foi notado que o cesto *ueriri*, usado para transporte e armazenamento de diversas coisas, é o que mais existe na aldeia. Ainda, trançados são produzidos conforme a necessidade ou em relação à quantidade de pessoas que habitam uma casa e, geralmente, há mais cestos nas casas em que habitam cesteiros e cesteiras mais velhos e experientes (TAVEIRA, 1982, p. 148-50). Por meio de fotos, algumas pessoas reconheceram quem fez alguns cestos através de detalhes do arremate ou entrançamentos tidos como "bem feito", isto é, bem uniforme e com a reprodução adequada de um determinado padrão gráfico, inclusive, uma pessoa chegou a reconhecer seu próprio cesto (TAVEIRA, 1982, p. 176-78).

#### **2.4. Por uma etnoarqueologia dos trançados ameríndios**

Apesar de sua ênfase em “tecnologias tradicionais”, a etnoarqueologia deveria ter dado mais atenção aos trançados, principalmente nas Américas, na medida em que eles são tão antigos quanto o uso das pedras na vida dos primeiros povoadores. Entretanto, diferente das tecnologias lítica e cerâmica, que parecem estar desaparecendo aos poucos, apesar de serem muito mais valorizadas pela Arqueologia dada a constante presença de testemunhos delas nos sítios arqueológicos, os trançados seguem povoando a vida de várias populações indígenas, convivendo ao lado de painéis de alumínio, motores de popa, motosserras, raladores motorizados, geradores de energia, rádios, antenas parabólicas e televisores, inúmeros recipientes plásticos, computadores e *smartphones*. Por esse olhar fica nítido que trançados são bem mais duráveis do que as pedras e as coisas de barro.

Segundo Rivière (1992, p. 147), existem determinadas operações técnicas em que não há alternativas além do trançado, como o tipiti que, de tão especializado, não possui sequer um equivalente industrial para substituí-lo. Todavia, segundo esse mesmo autor, tal explicação pragmática não é suficiente para a persistência de muitos outros trançados, que podem ser perfeitamente substituídos. Cabe lembrar que eles possuem valores estéticos, simbólicos e cosmológicos que superam o valor funcional (cf. seção. 2.3.2).

Por um lado, se as cerâmicas resistem aos intemperismos e permanecem de forma nítida no registro arqueológico, por outro lado, elas são tão frágeis que em seu uso cotidiano precisam ser manipuladas com todo cuidado, fazendo-nos mais conscientes de sua presença (SILVA, 2003). Por sua vez, trançados não precisam dos mesmos cuidados. Persistentes, eles também são mais resistentes e resilientes. Tais características contribuem para que passem desapercibidos em nossas vidas e tenhamos com eles uma relação ambígua: “Queremos os cestos conosco, mas não lhe ligamos nenhuma. De tão familiares, eles tornaram-se invisíveis” (SILVA, 2003, p. 24).

Antes de estudá-los, mal percebia-os em meu dia-a-dia, tal como notou Wendrich (2012a [1999], p. 15), ao relatar que não percebia que o mundo é cheio de cestos, e que após aprender a vê-los, não conseguiu parar de notá-los em todos os lugares. É certo que em contextos arqueológicos os trançados precisam de condições adequadas para sua preservação. Porém, como dito no início deste capítulo, eles existem na forma de fenômenos arqueológicos, podendo até ser encontrados em equivalência quantitativa ou superior aos vestígios mais comuns. Fato é que as tecnologias perecíveis são muito mais intelectualmente invisibilizadas na arqueologia do que invisíveis de fato (cf. STONE, 2011; HURCOMBE, 2014).

Infortunadamente, na arqueologia brasileira são muito raros os estudos dedicados aos trançados, apesar de se dispor de informações arqueológicas da existência deles em praticamente todas as regiões do Brasil. A única tese defendida até o momento é de R. Costa (2016), que analisou vestígios diretos de abrigos em Pernambuco e Minas Gerais, bem como em sambaquis de Santa Catarina, além de negativos de trançados presentes em cerâmicas das estearias do Maranhão e da tradição Taquara do sul do Brasil. Vestígios de trançados arqueológicos de sítios de Pernambuco, datados em torno de 1.500 anos AP, foram estudados e comparados com coleções etnográficas regionais, constatando uma longa continuidade da existência da técnica do trançado xadrezado (COSTA; LIMA, 2016). Na Paraíba, no sítio Pedra da Tesoura, foram identificados vestígios de trançados feitos com a técnica do trançado torcido aberto e trançado cruzado, com possibilidade de uma mesma peça ter sido manufaturada com a utilização dessas duas técnicas (COSTA; MORAES, 2019). No sítio Santa Elina, no Mato

Grosso, Taveira (2005) analisou alguns vestígios, inclusive uma sandália, porém não informou a datação deste achado. Em sítios sob abrigo, no vale do Peruaçu, Minas Gerais, foram encontrados depósitos estruturados de vegetais e alguns sepultamentos, com datas a partir de 2.200 AP; em ambos os contextos haviam trançados que, em linhas gerais, foram interpretados como testemunhos duma relação mais profunda entre humanos e vegetais:

A utilização de palhas e trançados no revestimento de depósitos e covas de sepultamentos foi aqui interpretada como a mimetização de um cesto: cestos para proteção, e possivelmente transporte, de corpos e cestos para proteção de vegetais (DUTRA; OKOMURA, 2018, p. 146).

Na Amazônia faltam estudos mais específicos, existindo apenas menções a distintos tipos de vestígios. De modo amplo, sabe-se da existência de impressões de trançados em cerâmicas dos rios Guaporé e Mamoré (LINNÉ, 1925, p.93), assim como nas regiões de Monte Alegre, Oriximiná, Santarém e na Amazônia Central (NIMUENDAJÚ, 2004; HILBERT, 1955). Há impressões de trançados também em vestígios de fauna associados a sepultamentos no sítio Hatahara (PY-DANIEL, 2010). No Planalto das Guianas, há impressões de trançados em potes das fases Rupununi e Tarumã (EVANS; MEGGERS, 1960; BOOMERT, 1981). Em Roraima, foram encontrados restos de trançados junto a sepultamentos em sítios sob abrigo, associados às cerâmicas da fase Rupununi (MENTZ RIBEIRO, 2000).

Se a baixa preservação de evidências diretas de trançados arqueológicos contribui, por um lado, para a arqueologia amazônica pré-colonial considerar muito pouco essa categoria artefactual em suas interpretações - a despeito de onipresença e persistência dos trançados na vida ameríndia -, por outro lado, as evidências indiretas que dispomos são apenas mencionadas. Impressões de trançados tem alto potencial para discussões sobre tecnologias perecíveis, seja em perspectivas centradas em identificar a variabilidade de técnicas conhecidas, e os vínculos dos trançados aos universos econômicos, políticos e do xamanismo (p. ex. BERMAN; HUTCHESON, 2000); seja em estudos que exploram aspectos fenomenológicos na relação entre os humanos, paisagem e os vegetais feitos em trançados (p. ex. ABALOS LUNA, 2021).

Ora, a falta de investimentos em pesquisas sobre essas fontes dispersas pela Amazônia, a meu ver, reflete o baixo conhecimento das potencialidades que os perecíveis oferecem à Arqueologia. A interação que os humanos estabeleceram e estabelecem ainda com plantas, e também animais, é deveras ampla e vai muito além de meros recursos ambientais e alimentares. Conforme Hurcombe (2014), a cultura material perecível é muito significativa em ampla escala de continuidades e mudanças nos estilos de vida, por isso precisa estar nas discussões e interpretações, apesar da recorrente ausência nos registros arqueológicos. É preciso nos

conscientizar sobre os diversos potenciais tecnológicos dos materiais perecíveis. A arqueologia deve se valer também de marcadores biológicos e químicos para tentar recuperar cada vez mais informações sobre esses tipos de tecnologias: “*The idea of plants and animals as material culture needs to ripple outwards through all the layers of archaeological data gathering, interpretation and presentation*” (HURCOMBE, 2014, p. 166).

Num estudo paleoecológico, que reconstruiu a vegetação e uso da terra antes, durante e depois da construção dos geoglifos do Acre, foi identificado que o aumento de vegetação de palmeiras esteve correlacionado com o aumento geral do uso humano da terra, caindo repentinamente após o abandono humano desses lugares (WATLING *et al.*, 2017, p. 1871). Um comportamento condizente com a noção de que os povos ameríndios, no geral, podem ser concebidos enquanto “civilização da palha” (RIBEIRO, 1980). Ainda que os resultados do estudo de Watling *et al.* (2017) não envolvam a existência dos trançados, a evidência de que o manejo humano favoreceu o aumento de palmeiras pode sugerir que trançados poderiam também estar incluídos na relação dos humanos com esses polivalentes vegetais. Como vimos, palmeiras são usadas para muitos fins, incluindo a cestaria (LÉVI-STRAUSS, 1986). Obviamente, essa sugestão não informa o tipo e a técnica de entrançamento, mas considera ao menos sua potencial existência, sendo assim, é um passo para deixar de invisibilizá-los. Além disso, a própria vegetação anterior à ocupação humana na região estudada por Watling *et al.* (2017) era composta por floresta de bambus *Guadua* sp, um gênero que, a depender da espécie, pode também servir para a produção de trançados, como no uso da espécie *Guadua latifolia* feito pelos Yekuana (GUSS, 1994, p. 103-106).

Existem muito vegetais passíveis de serem trançados. De modo geral, podem ser usadas talas, palhas, fibras de folhas, gramíneas, taquaras, entrecasca de árvores e caniços (O’NEALE, 1986, RIBEIRO, 1985; 1986). Com tantas possibilidades, podem ser manufaturados cestos, caixas, mochilas, bolsas, cintos, tipoias, alças, sandálias, chapéus, peneiras, bandejas, espremedores, barcos, esteiras, abanos, redes, armadilhas, suportes para plumária, suportes para carregar peso na cabeça, descanso para recipientes, estruturas para máscaras e demais trajes festivos, aljavas, escudos de dança, brinquedos, berços, revestimento de empunhaduras, objetos vesicatórios e muitos outros (FRIKEL, 1973; REICHEL-DOLMATOFF, 1985; O’NEALE, 1986; RIBEIRO, 1988; VELTHEM, 2007). Entre os povos do Mapuera, há também portas e chocalhos trançados, assim como cestos usados para moquear ovos de tracajá (capítulo 6). Cestos podem ser usados até para cozinhar (WISSLER, 1970 [1940]; LÉVI-STRAUSS, 1995), estourar pipoca, como entre os Kaingang (KINDELL, 1971, p. 5), e armazenar pinhão dentro d’água, como no caso do cesto *kāj togmẽ* dos Laklãnõ/Xokleng (PRIPRÁ, 2021, p. 40). No

século XVI, existiram ídolos trançados com “estatura de gigantes” entre populações do alto-médio Amazonas (PORRO, 1992) e, no litoral sudeste do Brasil, os Tupinambá se valiam de cestos para moquear carne humana (COSTA, 2016, p. 80-81). Povos Kuna, no século XVII, teciam pequenos cestos à prova d’água “tão cerrados que dispensavam impermeabilização” (O’NEALE, 1986, p. 334).

Outra característica importante dos trançados, que os fazem bons candidatos a estudos centrados em torno da tecnologia e variabilidade artefactual, temas centrais em (etno)arqueologia, é a grande quantidade de técnicas disponíveis. Em relação às estruturais, existe o trançado xadrezado, arqueado, sarjado, costurado, hexagonal, enlaçado, torcido e marchetado, assim como em torno de 25 variantes dessas principais, como “enlaçado com grade”, “enlaçado embricado”, “sarjado gradeado”, e assim por diante (cf. RIBEIRO, 1985, p. 41-59). Para iniciar um trançado, ainda, existem 11 técnicas de partida e 10 variações técnicas no arremate (RIBEIRO, 1985, p. 74). Mesmo assim, há possibilidade de identificar variações que ainda não foram registradas e essas técnicas mencionadas podem ainda ser combinadas, produzindo ainda diferentes possibilidades.

Como exemplificado nos estudos etnoarqueológicos (WEBER, 1986; PRYOR; CARR, 1995; WENDRICH, 2012a [1999]), os trançados são culturalmente “sensíveis”, ou seja, possuem alto potencial para estudos comparativos centrados na compreensão de idiosincrasias, justamente por apresentarem diversas variáveis (JOLIE; MCBRINN, 2010). Como afirmaram Adovasio e Gunn (1977, p. 138): “*it appears to be an established fact that no two populations ever manufactured their basketry in precisely the same fashion*”. Numa reflexão de seus cinquenta anos de estudos sobre a cestaria, Adovasio (1921, p. 131) afirmou: “*I am now fully convinced that basketry and its sister crafts are the most informative compositional class of materials available to the archaeologist endeavoring to understand their ancient makers*”.

Trançados são bons para enxergar os indivíduos por trás das tramas, como indicado por Newton (1981), Silvestre (2000), Pryor e Carr (1995) e Silva (2011). Em conjunto com os tecidos, são tidos como indicadores chave de “estilos tecnológicos” aprendidos, ao ponto de se afirmar que não se pode pensar em questões econômicas e de identidades sociais sem considerar essas tecnologias perecíveis (STONE, 2011, p. 26). Trançados são, portanto, valiosos para abordar a materialidade sem ter como propósito único a produção de “alimento” para as inferências arqueológicas, sendo indispensáveis para a compreensão holística das relações entre humanos e materiais. E não se trata apenas de mudarmos os materiais com as quais as pessoas interagem. É uma possibilidade de vislumbrar outros aspectos da vida num mundo material (JOLIE; MCBRINN, 2010, p. 155), e outras relações com o cosmos estabelecidas pelos

humanos, haja vista a onipresença e persistência dos trançados na vida dos povos indígenas. Isso contribui para que os trançados se emaranhem com muitas tecnologias, como a da caça, da construção do corpo, dentre outras, como será explorado nos capítulos seguintes desta tese.

No caso dos trançados ameríndios, mais do que pensar humanos e materiais, é pensar humanos e outros tipos de pessoas, cuja relação é permeada de significados, prescrições, trocas e cooperação. Vimos que entre os Xikrin o uso da tipoia trançada com fibra de buriti contribuirá para que um recém-nascido cresça forte e fique esguio como essa palmeira (SILVA, 2000). Para os Warau, o arumã possui espírito e um mestre, que é sentido nas mãos dos homens especialistas em trançados; as pequenas fissuras decorrentes da interação com o arumã são entendidas como ação do espírito do arumã no corpo do cesteiro, que transforma a mão da pessoa, assim como o verme do arumã abre um túnel dentro dessa planta (WILBERT, 1975, p. 5-6). Muitos dos vegetais necessários para os trançados dos Yekuana, como o referido *wana*, também possuem donos e espíritos que são perigosos, assim, para poder coletar os materiais, os homens seguem comportamentos pré-estabelecidos e solicitam aos xamãs que peçam permissão para os donos (GUSS, 1994, p. 167). Entre os povos do Mapuera também há relações específicas com os vegetais e seus donos, alguns dos quais ajudam a fazer corpos humanos habilidosos por meio de diversas técnicas (capítulos 4 e 7).

Por tudo o que foi apresentado aqui, e que será desenvolvido nesta tese, defendo que trançados sejam mais visibilizados e estudados pela etnoarqueologia, já que ela possibilita convivência com outros povos que detêm conhecimentos específicos e podem nos ensinar a ver outros aspectos além da aparência das coisas. Conviver com esses povos é uma maneira de aprender a dar visibilidade a uma tecnologia invisibilizada, apesar de ser deveras complexa e possibilitar múltiplas leituras, permitindo-nos estabelecer ligações com amplos aspectos da vida humana e muito mais que humana. Trançados são compostos por tramas que nos levam para outras tramas, sejam elas conceituais, de relações sociais, cosmológicas e ontológicas entre humanos e diversos seres. Enfim, eles nos levam para múltiplos aspectos que compõem as tramas da tecnologia.

# CAPÍTULO 3



Ovo trançado com enfeites  
(Foto: Igor Rodrigues)



### Capítulo 3 - Os povos do Mapuera: constituição e panorama de suas relações

Waiwai: *A que tribo vocês pertencem?*

Vititante: *hmm... não sei!*

Waiwai: *Eles dizem que não sabem, vejam só! “Quem sabe? Quem somos nós?” - é tudo que eles dizem! Cuidado, esses estrangeiros são gente muito estranha.*  
(HOWARD, 1993, p. 229).

É unânime entre os estudos mais recentes, de não indígenas (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008; 2014; 2015; JÁCOME, 2011, 2017; ALCANTARA E SILVA, 2016; VALENTINO, 2010; 2019) e de indígenas (W. WAI WAI, 2017; J. WAI WAI, 2017, R. WAI WAI, 2018; SOUZA, 2018; C. WAI WAI, 2019), que o rio Mapuera é habitado por diversos povos e que os humanos, em sua maioria, são falantes de línguas da família Karib. Tudo leva a crer que é assim há muito tempo. Atualmente, os povos são conhecidos genericamente como Wai Wai, ou Waiwai, mas muitos são os nomes dos *yana*<sup>51</sup> (“gente” ou “povo”) humanos que ali vivem em diversas aldeias: Wai Wai, Parukoto, Taruma, Mawayana<sup>52</sup>, Xerew, Katwena, Tunayana, Mînpoyana, Xowiyana, Hixkaryana, Karapawiyana, Txikyana, Tiriyo, Yukwaryana, Katxuyana, entre outros. Na aldeia Mapuera, mais antiga e populosa, há ainda pessoas Wapixana de língua Arawak, Arara de língua Karib e provenientes do médio Xingu, e Munduruku, do tronco linguístico Tupi, advindos do alto Tapajós. No caso de pessoas desses últimos dois povos, sua integração é bastante recente e parece não somar mais de 5 ou 6 pessoas ao todo, dentro de uma aldeia habitada por mais de mil pessoas. Em todo caso, isso demonstra o poder de incorporação do que é externo às comunidades do Mapuera através de predisposições que serão apreciadas neste capítulo e que são centrais para compreender as discussões dos capítulos seguintes.

O sufixo *-yana* coletiviza humanos e outros que humanos<sup>53</sup>, muitos dos quais estavam no mundo antes dos primeiros. Conforme diversas narrativas *yehtoponho*, “histórias”/“mitos”<sup>54</sup>, foi através da relação com povos tais como os *Kamarayana* (gente onça), *Okoimoyana* (gente cobra-grande), *Kurumuyana* (gente urubu-rei), dentre outros, que a humanidade se originou, se diversificou e adquiriu bens<sup>55</sup> materiais, incluindo os trançados.

<sup>51</sup> O sufixo *yana* pode ser “gente, povo ou moradores” (FRIKEL, 1958, p.125). Para, D. Grupioni (2015, p. 139) *yana* significa “gente” ou “povo”, acrescentando que na língua tiriyo o sufixo equivalente é *-yó*.

<sup>52</sup> Taruma é um povo falante de língua isolada e Mawayana falante de língua Arawak (FOCK, 1963; HOWARD, 2001; CAIXETA DE QUEIROZ, 2015).

<sup>53</sup> Para saber sobre a escolha de se utilizar “outros que humanos” em vez de “não humanos” ver capítulo 4.

<sup>54</sup> Segundo os um livro de professores indígenas do Mapuera (SEDUC, 2003), *yehtoponho* pode ser traduzida como “história”. Todavia, para manter coerência com trabalhos etnográficos anteriores, essa palavra aqui também pode ser traduzida enquanto “mito”.

<sup>55</sup> “Bens” aqui ultrapassa o sentido utilitário e econômico ocidental, pois as populações ameríndias são “sociedades contra a economia” (PERRONE-MOISÉS, 2015), e as mercadorias ocidentais são incorporadas a esquemas nativos prévios, como a produção do parentesco (GORDON, 2006). Assim, o termo “bens” inclui todos os

Mesmo detentores de aptidões específicas dos animais, como onça, cobra-grande, etc., esses *yana* agem como pessoas, pois moram em aldeias, caçam, pescam, festejam, além de possuírem determinados utensílios e cultivos. A depender da versão da narrativa, esses animais-gente ora se parecem com os humanos, ora com os animais, ou até com os humanos em roupas de animais (FOCK, 1963; HOWARD, 2001; CAIXETA DE QUEIROZ, 2008).

Este capítulo apresentará um panorama sobre como esses povos se entendem, através da análise de algumas narrativas *yehtoponho*, e como vêm sendo entendidos e caracterizados desde os primeiros relatos escritos feitos por não indígenas. É um capítulo fundamental para compreender como os coletivos humanos do Mapuera existem sempre em interação com humanos e outros seres, e de modo algum podem ser concebidos como fechados e estáticos.

### 3.1. A origem dos povos e dos bens materiais através das narrativas *yehtoponho*

Frutos de uma relação entre uma Jabota e um homem Gavião (de peito branco), os irmãos gêmeos Mawary e Woxi nasceram de dois ovos criados pela *caaca* (vovó) Kamarayana (povo onça). Quando solteiros, fugiram da aldeia dos Kamarayana para não serem devorados pelos netos da vovó Onça que os descobriram. Na fuga fizeram o *xiika* e *kamina*, armadilhas para pegar peixes. Precisavam delas. Estavam com fome. Mas sempre quando voltavam para verificar as armadilhas nunca encontravam peixes. Isso aconteceu várias vezes. Desconfiaram que alguém estava pegando os peixes e, assim, deixaram *Karaw*<sup>56</sup> vigiando para avisá-los quando essa pessoa se aproximasse das armadilhas. Após o aviso, os irmãos viram a Ariranha recolhendo os peixes. Mawary e Woxi resolveram se vingar e agarraram Ariranha à força. Durante o ato, Ariranha disse que se eles quisessem mulheres poderiam pescá-las no rio, apontando para o local. Então, os irmãos foram atrás, cada um para um lado (montante e jusante). Woxi não pescou nada. Mawary pescou uma mulher bem bonita dos Okoimoyana (povo cobra-grande). Mas antes ele pescou *wayapamsi* (abano), *tuuwa* (coador), *kwahsi* (tipiti) e *manari* (peneira). A mulher alertou Mawary que ainda não poderia ter relações sexuais, pois sua vagina estava cheia de piranhas.

Mawary levou a mulher para sua casa. Ficou desconfiado de que seu irmão Woxi poderia roubá-la. Assim, escondeu a mulher num jirau próximo ao teto e avisou que sairia para caçar. A mulher não deveria sair de lá até a volta de Mawary. Ao ver seu irmão saindo, Woxi, desconfiado de que Mawary tinha pescado uma mulher, resolveu ir atrás dela, mas não a encontrou. Então, pegou o tipiti e começou a brincar com ele, balançando-o de forma desajeitada até ouvir a risada da mulher. Woxi conseguiu pegá-la e decidiu ter relações sexuais com ela. Acabou cortando parte de seu pênis e caiu no chão, desmaiado. Mawary, ao chegar em sua casa e entender o que tinha acontecido, pegou um pouco de *maani* (breu) e arrumou o pênis de seu irmão, ressuscitando-o. Ao acordar, Woxi ficou envergonhado e decidiu ir embora. Assim os irmãos nunca mais se viram. Mawary deu origem aos povos do Mapuera e Woxi, o mais desajeitado e afobado, originou os *karaiwa* (“brasileiros”).

Quando se casou, Mawary desconhecia as plantas cultivadas e as adquiriu através de seu sogro Okoimoyana que, ao ir visitar sua filha, trouxe todas as plantas dentro de seu *awci* (jamaxim) para dar de presente.

---

materiais que circulam nas redes de relações guianenses, como: matérias primas, manufaturas indígenas e não indígenas (BARBOSA, 2005, p. 60).

<sup>56</sup> Trata-se do gralhão, falconídeo de canto alto e estridente.

Essa versão da narrativa de origem dos povos do Mapuera me foi contada, em português, em 2018 por Koyon, que se entende enquanto Xerew. Professor e morador da aldeia Kwanamari, Koyon sabe muitas histórias e pesquisou com os anciãos quando atuou na elaboração do *Mapuera Pono Komo Yehtoponho Karita - Livro de Histórias dos Povos do Mapuera* (SEDUC, 2003). O modo como ele me contou foi deveras peculiar e marcante. Estávamos na *umana* (“casa grande”), por ocasião da etapa de diagnóstico do PGTA, em que boa parte dos habitantes da aldeia empenhavam-se em diversas atividades. Na ocasião, a aglomeração de pessoas da aldeia na casa grande contribuiu para eu mostrar e fazer circular o catálogo de fotografias de trançados guardados em museus, obtendo muitas informações sobre os artefatos. Depois de me falar nomes de algumas peças e seus desenhos, Koyon saiu da *umana* e voltou com prefoliações de coqueiro para me ensinar a fazer uma caixinha (*yamataci*), igual à que estava no catálogo de imagens (ver **Figura 53-A**, do capítulo 5). Enquanto tentei reproduzi-la a seguir, Koyon confeccionou rapidamente um pequeno trançado ovóide com quatro pontas em cada extremidade longitudinal, cuja imagem está posta no início desse capítulo. Ao ser questionado sobre o que era, disse não ser nada e que fez somente para mostrar, pois não existia uma peça semelhante no catálogo. Em seguida, retornamos para as atividades do PGTA. No entardecer, quando as pessoas já estavam voltando para as suas casas, Koyon veio até mim com o pequeno trançado ovóide em suas mãos e olhando para a peça me contou o que resumi acima. O trançado, nesse momento, era o ovo de Mawary com enfeites, assumindo então um caráter mnemônico<sup>57</sup>.

Não obstante, ouvi outras variações dessa *yehtoponho* de origem que não necessariamente me foram contatadas a partir de artefatos mnemônicos. Essas variações, como um todo, corroboram a inconstância mítica ameríndia apontada e estudada por Lévi-Strauss, para quem “um mito se compõe do conjunto de suas variantes” (1985 [1955], p. 250). Assim, aqui se resumirá algumas variações desse mito de criação dos humanos e seus bens culturais para pensar sobre o entendimento que os indígenas construíram sobre suas origens.

Na aldeia Mapuera em 2019 conheci o arqueólogo Otekmi<sup>58</sup>, que se considera Katwena e Wai Wai. Ao ver as fotos que eu tinha, Otekmi me contou histórias que ouviu de Axuarapa, seu avô paterno, tido por ele como Wai Wai e Xerew. Menciono apenas trechos que complementam a versão de Koyon. Antes de Mawary e Woxi, os Jabutis já confeccionavam os trançados de nome *kapatu*, feitos com folhas de palmeiras rapidamente no mato para apanhar

---

<sup>57</sup> Todavia, esse ovo trançado é mais do que isso (ver capítulo 6). Resumidamente, ele pode ser brinquedo, tal como registrado entre os Tiriyó (FRIKEL, 1973, p. 323), e outrora podia integrar a parafernália dos xamãs.

<sup>58</sup> Na época estudante do curso de Graduação em Arqueologia na Universidade Federal do Oeste do Pará.

frutos. No episódio de fuga dos irmãos, ambos fazem uma *raapu* (lança) que assusta seus perseguidores Kamarayana, pois *raapu* é vista como fogo por eles. Os Kamarayana encontram novamente com os irmãos na mata, mas estes escapam definitivamente ao atravessarem um rio. Ao chegar na outra margem, Mawary trançou vários *wayapampsî* (abano) e os jogou no rio juntamente com os dentes de pedra de ralo de madeira, para criar as piranhas que atacaram os jovens onça.

Na aldeia Paraíso em 2018 ouvi outra versão, com algumas variações, dentre as quais duas me chamaram a atenção. A primeira é que Mawary pescou também o jamaxim usado para levar os outros trançados pescados para a casa, em vez de adquiri-lo do sogro Okoimoyana. A segunda variação é que Mawary roubou algumas mudas de plantas cultivadas de seu sogro e não as recebeu como dádiva através de sua esposa.

No resumo da narrativa de criação dos Wai Wai relatado por Farabee (1924, p. 172-173), há menção à armadilha de peixe, ao uso de anzol feito de mandíbula do pacu e sobre a existência de um cocar com penas que pertencia a um ser humano-animal que roubou os peixes da armadilha. Já a versão registrada por Fock (1963, p. 38-42), no rio Essequibo na Guiana, é bastante detalhada. Ao iniciar de um momento anterior a Mawary, relata um casal de jabuti que foi apanhar frutos no mato, quando a Jabota teve relação sexual com um Gafanhoto e, após brigar com seu marido, chegou na aldeia dos Kamarayana por engano. Ela foi morta e dois ovos de seu ventre foram criados pela vovó Onça, que os escondeu sob um grande vaso de cerâmica emborcado. A saga dos referidos gêmeos vai até o momento em que Mawary, cansado de viver aqui na terra, sobe para o céu. Nessa narrativa os primeiros arcos e flechas do mundo foram criados por Mawary, assim como a faca e lâmina de machado de pedra. Ele também fez a referida armadilha *xiika* e solicitou ao Lagarto aquático que ficasse de olho nela. Não obstante, ambos se desentenderam e, para se vingar, o Lagarto teceu uma *weeci* (“bandeja”<sup>59</sup>) que foi lançada na água e se transformou em arraia, ferindo Mawary. Adiante, Mawary pescou com flechas diversos itens femininos, como tangas feitas com ovos de peixes, esteiras de entrecasca de castanheira, tortual de fuso, um jamaxin e, por fim, a mulher Okoimoyana. Na versão de Fock, entretanto, a origem da mandioca e itens necessários para seu processamento, como ralo, tipiti, peneira e coador, advém da vovó Onça e não dos Okoimoyana.

Nos trechos presentes em Mentore (2005, p. 94-95, 105, 112), cujos mitos foram coletados no rio Essequibo, os irmãos criados sob o pote emborcado pela vovó Onça, cresceram

---

<sup>59</sup> *Weeci* é um nome dado a vários trançados que podem ser traduzidos, grosso modo, como bandeja (capítulo 5). Apesar de Fock (1963) não especificar o tipo de *weeci*, penso que possa ser a *cuure erematantopo*, pois é um trançado platiforme que tende a ser arredondado, assemelhando-se morfológicamente à arraia.

sem usar tangas e adornos corporais. Adquiriram o conhecimento das armas através dessa vovó e aprenderam sobre as plantas da floresta com um pequeno pássaro. A união de Mawary com a mulher Okoimoyana originou os Wai Wai. Quando o criador a pescou, vieram junto diversos artefatos; com a visita dos parentes Okoimoyana de sua esposa, no intuito de exigir uma mulher em contrapartida, surgiu a ornamentação corporal e o uso de enfeites feitos de algodão e penas<sup>60</sup>. Na versão presente em Caixeta de Queiroz (2008, p. 273), obtida no rio Mapuera, Mawary é um espírito que orienta dois gêmeos nascidos de ovos de jabuti e criados por uma velha para os proteger dos Kamarayana. Com a linha que se usa para amarrar penas nas flechas, os gêmeos pescaram uma mulher com a vagina dentada e o único que seguiu os conselhos de Mawary originou os Wai Wai.

Dias Jr. (2010, p. 146-47) narrou a *yehtoponho* de origem Wai Wai e Hixkaryana, segundo o qual Mawary originou todos os *yana* que se dispersaram até a Guiana, além de outros índios. Europeus, norte-americanos e brasileiros descendem de Woxin. Essa narrativa foi coletada numa viagem entre os rios Nhamundá e Jatapu, porém, a história se passou perto do rio Mapuera. A versão dos Hixkaryana do rio Nhamundá, conforme M. Lucas (2014, p. 91-100), menciona a armadilha para pegar peixe de nome *xeka*, feita por Mawarye. O barramento que compõe esse tipo de armadilha se transformou depois em pedra<sup>61</sup>.

Na versão Katwena coletada por Howard (2001, p. 357-358) no Rio Novo, Roraima, os gêmeos são filhos de uma Jabota e um espírito do céu em forma de pássaro. Foram criados entre os Kamarayana e fugiram após construírem uma canoa. Durante a produção desta, o povo Onça ouviu o barulho e foi atrás deles, porém, os irmãos tinham deixado cortes estratégicos na ponte, que cedeu quando os Onça passaram por ela. Mawary escapou e originou os humanos. Uma versão Tunayana, coletada no rio Trombetas, e variante Katwena, registrada no rio Mapuera, foram apresentadas por Valentino (2019, p. 77-85). No que se refere à cultura material, é interessante a informação sobre cestos do tipo *kapatu*<sup>62</sup>, feitos tanto por Maware quanto pelos jabutis anteriores à sua existência. O conhecimento do arco chegou até os gêmeos através da vovó Onça e, ao que parece, a canoa de madeira foi feita por eles mesmo. Ao ir embora, Maware tocou sua flauta de osso de veado, um animal bastante caçado pelos Kamarayana. Na versão

---

<sup>60</sup> Essa parte final é semelhante à narraiva apresentada por Fock (1963, p. 48-50), em que os Wai Wai recebem brincos, enfeites de nariz e braçadeiras embelezados com plumagens e miçangas de vidro.

<sup>61</sup> Essa armadilha, *xiika* na língua waiwai, é composta por um barramento feito com madeiras e folhas de palmeiras. A transformação desses materiais perecíveis em pedra também existe no rio Mapuera. Segundo Poriciwi, o alinhamento de pedras que existe próximo da atual aldeia Bateria é o barramento feito outrora para pegar a cobra grande de nome Petaru. Para Jaime Wai Wai, isso é um vestígio arqueológico desse evento.

<sup>62</sup> Valentino (2019, p. 78) traduziu como “cesto”, porém, em comunicação pessoal a autora disse ser o *kapatu*.

Katwena, as plantas cultivadas estão ligadas ao jamaxim que vêm do fundo das águas com o sogro Okoimoyana de Maware.

Em relação aos Karapawyana, o trabalho de Souza (2018, p. 74-80) apresenta uma versão que chegou ao conhecimento desse povo através do sonho de um xamã. É uma história anterior a esse povo receber o nome Karapawyana pelos Wai Wai. No início, todos eram peixes e viviam somente na água, mas quando muitos novos peixes surgiram, diminuindo o espaço para viver, o Pai da água, protetor, aconselhou alguns a sair e habitar as margens dos rios. Ao sair da água, esse povo se tornou humano e isso explica porque as pessoas desse *yana* costumam ter nomes de peixes ou cursos d'água. Mesmo sem menção a nenhum bem cultural, suponho que alguns itens materiais possam ter vindo da água.

Com exceção da versão Karapawyana, Mawary, ou Maware, é o criador dos povos indígenas que atualmente habitam o rio Mapuera, incluindo outros que vivem nas regiões imediatamente adjacentes, como no sudeste de Roraima, leste do Amazonas, sul da Guiana e os situados nas cabeceiras do rio Trombetas, cujos povos do Mapuera possuem parentesco. Antes de detalhar a diferenciação dos povos, é preciso abordar a origem dos bens materiais.

### 3.1.1. A origem dos bens materiais

Boa parte dos bens culturais materiais foram adquiridos através dos Kamarayana ou Okoimoyana. Invariavelmente, o vaso de cerâmica está ligado aos Kamarayana, povo que, segundo Fock (1963), também ensinou aos gêmeos o cultivo e produção do fio de curauá. É de se pensar que mesmo os itens criados pelo órfão Mawary foram feitos com base em sua vivência entre o povo Onça, de aptidão predadora e feroz, sobretudo porque alguns desses itens são vinculados à caça e pesca. A depender da versão, a vovó Onça também transmitiu diretamente aos gêmeos o arco e a flecha. Em outras versões, arco, flecha e lança são criados por Mawary que, além da canoa, também origina a lâmina de machado e faca de pedra. Conforme sugere a sequência da narrativa, é peculiar que para os indígenas a cerâmica existia antes do machado e da faca de pedra; era anterior ou contemporânea ao arco e flecha. Uma visão bem distinta da concepção científico-ocidental de que os artefatos de pedra antecedem a olaria.

Tão antigo quanto à cerâmica é o conhecimento da produção do *kapatu*, trançado feito na mata para carregar frutos, que é associado aos jabutis antes mesmo do surgimento dos gêmeos, que também sabem fazê-lo na versão Tunayana. Aqui, não é claro se eles aprendem

isso ou se nascem com esse conhecimento por descenderem da Jabota<sup>63</sup>. Trançados para a pesca, como armadilhas *kamina e xiika*, também são produzidos pelos irmãos, o que pode ser associado tanto pela convivência com as onças, quanto por uma possível transmissão biológica paterna, caso a versão considerada seja a descendência do Gavião de peito branco, ave predadora. Contudo, é invariável que os gêmeos foram criados entre os Kamarayana, o que leva a pensar que esse conhecimento possa ter vindo desse povo.

A versão resumida no início do presente capítulo aponta para uma relação emaranhada entre trançados, alimentos (peixes e plantas) e casamento. Os trançados são importantes enquanto armadilhas e, antes de Mawary adquirir sua esposa, foi preciso obter itens fundamentais para a produção de alimentos à base da mandioca amarga, como abano, peneira, coador e tipiti, centrais na atividade feminina de processamento desse tubérculo. Enquanto planta cultivada, a mandioca veio num jamaxim através do sogro Okoimoyana, pois dada a característica uxorilocal de casamento entre os povos em questão (FOCK, 1963; HOWARD, 2001; CAIXETA DE QUEIROZ, 2008), um homem ao se casar recebe junto com sua esposa parte da roça de seu sogro. A ligação entre casamento/plantas cultivadas/jamaxim<sup>64</sup> pode ser vista como elo material entre casamento/roça e genro/sogro, uma relação cercada de tensões, expressas em diversas narrativas (ver capítulos 5 e 7). Portanto, trançados são fundamentais na vida de um casal e sua reprodução social<sup>65</sup>, ao menos os voltados ao processamento desse tubérculo, tido enquanto alimento humano requintado (HOWARD, 2001). Visto que a esposa de Mawary veio das águas, é plausível que os elementos materiais que sustentarão essa união também tenham vindo, assim como adornos e enfeites de penas e miçangas que embelezam a vida de seus descendentes.

Já na *yehtoponho* apresentada por Fock (1963), os trançados básicos para o processamento da mandioca amarga foram adquiridos pela vovó Onça. No entanto, a relação entre trançado e o mundo das águas transparece no momento em que o lagarto aquático tece uma “bandeja” *weeci* que se transformou em arraia. A transformação de trançados em seres aquáticos ocorre também na versão em que Mawary tece vários abanos para os transformar em piranhas, juntamente com dentes de ralo. Parece válido, então, considerar que existe uma

<sup>63</sup> A atribuição de determinados saberes a seres específicos, enquanto maneira de ser inata, contida no princípio vital (*ekati*), ocorre no pensamento dos povos do Mapuera e isso será explorado no capítulo 4.

<sup>64</sup> A relação cesto cargueiro/plantas cultivadas aparece também entre os Wapixana e Taruma (OGILVIE, 1940).

<sup>65</sup> Ao buscar conhecer sobre os trançados durante minha primeira estadia na aldeia Mapuera em 2011, quando integrava a equipe de Arqueologia da UFMG, fui questionado se iria me casar. Ao responder que sim, fui questionado se sabia fazer um abano, pois sem ele minha futura esposa não iria manter o fogo para fazer nossa comida!

relação onidirecional, isto é, que envolve várias direções, entre determinados trançados e seres aquáticos, cuja origem de um pode se dar na metamorfose do outro.

O casal de anciãos Poriciwi e Wahciki<sup>66</sup> me contou, em 2020, sobre o que existe dentro do rio, a casa dos Okoimoyana. Me passaram uma vasta lista que souberam respectivamente através de Mapoño<sup>67</sup>, avô materno de Poriciwi, e de Caramca, pai de Wahciki. As informações chegaram aos Wai Wai através de uma mulher que foi levada pelos Okoimoyana e voltou depois para a aldeia Warwa, situada no rio Tauini, alto Mapuera. Ao adentrar a casa dos Okoimoyana, a mulher foi alertada para tomar cuidado, pois o que para ela parecia um jamaxim (*awci*) era na verdade o jacaré-açu (*watwaimo*). Quando os humanos estão em canoas nos rios, os Okoimoyana os vê como aviões<sup>68</sup>. Para os Okoimoyana, a chuva é como se tivesse algo sendo peneirado acima de sua casa. A sucuri (*okoimo*) é o tipiti (*kwahsî*) deles, do mesmo modo que a piranha (*pooñe*) pode ser o abano (*wayapamsî*) ou a tesoura (*carata*); o peixe filhote (*kanaimo*) é o pilão (*aaku*); o assador de beiju (*erpo*) é a arraia (*xpari*), cujo rabo (*xpari matko*) é o curare (*kmarawetî*); a clava (*xawarapa*<sup>69</sup>) é o peixe-cachorro (*rêyw*); o espelho (*kanapa*) é o pacu (*paaku*); o pente (*wayamakasî*) é o cará (*tîrpo*), cujas nadadeiras dorsais são os dentes do pente; o ralo (*xmari*) é o surubim (*okoropicho*); o banco (*rêre*) é o tracajá (*kwaci*); o apoñaka, enfeite de braço com penas caudais de arara-vermelha, é o piau-vermelho (*kmamu*), peixe com nadadeiras vermelhas. Nesse mundo, ainda, o bambu (*xaari*) é o peixe-agulha, a banana (*txkma*) é a traíra (*maaxa*) e a cana-de-açúcar (*paranci*) é o peixe jejú<sup>70</sup> (*xiwiri*).

As próprias tramas que compõem os trançados (ver capítulos 5 e 6) apresentam informações que levam a associá-los ao mundo das águas. Muitos de seus corpos exibem técnicas/padrões gráficos conhecidos como casca do peixe tamoatá (*okoko picho*), cabeça da piranha (*pooñe pîtho*), peito do jacaré (*watwararî*), rabo do pacu (*paaku matkîrî*), também chamado como rabo da piranha (*pooñe matkîrî*), dentre outros. Um padrão que existe em qualquer trançado marchetado é uma linha escura que costuma ser chamada como *yxiwirin*, “o jejú dele<sup>71</sup>”, afinal, *xiwiri* possui uma linha escura ao longo de corpo. É como se as linhas das

<sup>66</sup> Na década de 1950, Wahciki tinha 6 anos e morava na aldeia Yakayaka, no Essequibo, quando Fock (1963, p. 197) mencionou seu nome, “Watiki”, ao descrever os moradores da casa coletiva em que ela morava. Poriciwi é mais velho do que ela e tinha em torno de 80 anos quando me contou essas informações. Ele foi o informante central dos trabalhos de seu filho Jaime Xamen Wai Wai (2017), assim como nos trabalhos dos filhos de sua filha, Water Powci Wai Wai (2017) e Roque Yaxikma Wai Wai (2018).

<sup>67</sup> Que foi um grande xamã, amplamente conhecido na região em meados do século XX, sendo referenciado na obra de Dowdy (1997 [1963]).

<sup>68</sup> Na língua waiwai a palavra *kanawa* serve para designar tanto canoa quanto avião.

<sup>69</sup> Outrora muito usada nas danças, servindo também como arma de combate nos conflitos correntes nesses eventos.

<sup>70</sup> Jejú, Jejum, traíra anã, dentre outros nomes, o nome científico desse peixe é *Hoplerythrinus unitaeniatus*.

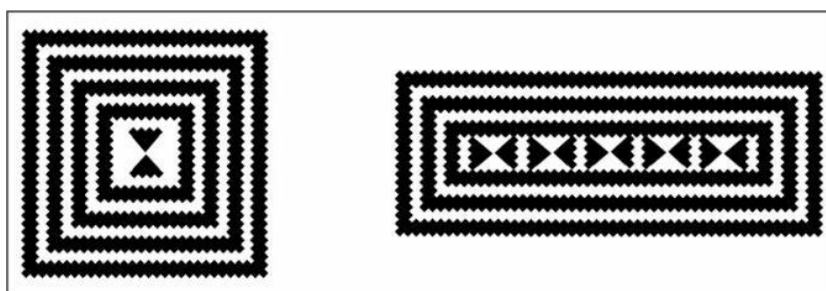
<sup>71</sup> Conforme Hawkins (1962), a semi-vogal “y” indica a terceira pessoa enquanto “n” é uma variante do sufixo de posse “nî”.



escamas (*ypîpîthîrî*) do corpo do jeju estivessem no corpo do trançado. No início da produção atual de um aro de cocar bicrômico, denominado *tamtkem eceepu*, existe a ideia de que o peixe está no trançado. O início é feito através da disposição paralela dessas linhas pretas na horizontal. Quando questionei um artesão sobre o nome do que ele estava fazendo, obtive como resposta “*xiwiri me*”, isto é, “tornando-o jeju”, ou, “colocando [as escamas do] jeju [no trançado]”<sup>72</sup>, em tradução livre.

O início de um cesto paneiriforme chamado *poxoro*, ou o estojiforme *pakara*, é feito sempre através da produção de um “rabo de pacu”, tido também como o umbigo (*puñuru*) do trançado<sup>73</sup>. Em seguida, o padrão jejú é trançado, fixando e emoldurando o umbigo (**Figura 1**). Fica claro que sem as partes desses peixes tais trançados sequer existiriam. Considerados como de difícil manufatura, os homens que atualmente sabem fazê-los com perfeição no rio Mapuera em sua maioria são Katwenas ou Tunayanas (capítulo 5). Talvez, por isso que o *xiwiri* esteja presente em suas narrativas relacionadas de alguma forma com o criador Mawary, conforme versões apresentadas por Smoll e Carlin (2015, p. 36-59) e Valentino (2019, p. 81).

*Figura 1* Exemplo de início do *poxoro* (esquerda) e *pakara* (direita). A ampulheta é o rabo do pacu e as linhas são o jejú.



Essas informações e reflexões sugerem que os trançados se originaram do mundo aquático, e que sua existência envolve necessariamente a transformação de outros seres (ver capítulos 4 e 5). Por outro lado, há bens materiais advindos de povos além dos Okoimoyana, como a braçadeira *apomi* dos Meekuyana (gente macaco-prego), segundo uma *yehtoponho* que se passa numa festa na aldeia dos Kurumuyana (gente urubu-rei), no qual surgem vários povos (FOCK, 1963).

<sup>72</sup> Conforme R. Hawkins (2002, p. 36), *me* “indica tornando-se, ou tornou-se”. A outra tradução possível, de “colocar no”, foi inspirada na tradução de Walter Wai Wai (2017, p. 16): “Em nossa língua, dizemos *Waiwai me* que em português significa “colocar Waiwai dentro da pessoa””. Para a linguista Carlin (2002, p. 50), o marcador gramatical *-me* usado nas línguas Karib é anexado ao substantivo para indicar que o que está sendo visto é um fac-símile.

<sup>73</sup> A noção de umbigo como o ponto de partida de um trançado também foi observada entre os Tiriyo (FRIKEL, 1973, p. 15) que inspirou a adoção dessa nomenclatura por B. Ribeiro (1985, p. 60): “O termo se justifica porque simboliza o centro e o nascedouro do artefato”.

Bens industriais se originaram de outros povos, mas não estão relacionados com os não indígenas. Miçangas de vidro vieram dos Okoimoyana (FOCK 1963, p. 48-50), ou do povo papagaio que deu facas e outras mercadorias ocidentais de presente a um homen Wai Wai (HOWARD 2002, p. 35-36).

Em suma, como o criador dos povos do Mapuera surgiu a partir do encontro de seres distintos e foi criado/educado em meio a outras gentes, os bens materiais que Mawary legou aos seus descendentes humanos se originam a partir de diversas relações com outros *yana*. Muitos desses bens vieram de outros mundos e passaram por metamorfoses. Nesse sentido, chama a atenção a importância e o papel de diferentes comunidades, dotadas de saberes próprios, que transmitiram a Mawary conhecimentos para (re)produzir muitos itens. Alguns bens vieram de encontros que propiciaram aquisições, como no caso dos bens do povo Cobra-grande, advindos com o matrimônio. Outros remontam à convivência com o povo Onça, durante a fase de crescimento dos gêmeos. De qualquer maneira, os conhecimentos adquiridos estão emaranhados com a trajetória de vida de Mawary e seus descendentes, o que condiz totalmente com os aprendizados das pessoas vinculados à diferentes comunidades de prática (ver capítulo 7). Quiçá, alguma coisa possa ser inata, como herança ancestral, o que não é nada claro nas *yehtoponho* consultadas, cujas narrativas apontam para a transmissão e construção de saber, tal como a metamorfose de algumas coisas.

### 3.1.2. A origem da diversidade dos povos

Durante o crescimento dos gêmeos entre os Kamarayana (cf. VALENTINO, 2019, p. 79), há momentos em que eles saem da aldeia. Para não serem reconhecidos pelos filhos da vovó Onça, eles se transformam em vários seres, como lagarto, beija-flor e folha de castanheira. Os Onça, ao verificar as conversas ouvidas na mata, constatam ser apenas os referidos seres falando como gente, independentemente se são animais ou plantas. Isso, por sua vez, fazia os irmãos retornarem para casa com dúvidas em relação às suas identidades.

Afora indicar metamorfoses, e que qualquer ser pode falar como gente, o trecho resumido evidencia um tema central entre os povos em pauta: as múltiplas identidades e ausência de divisões nítidas entre elas (FOCK, 1963; YDE, 1965; HOWARD, 2001; CAIXETA DE QUEIROZ, 2008; DIAS JR., 2010). Não por acaso que na festa *Pawana*, a “farsa dos visitantes”, em que os Wai Wai se representam parodicamente através de relações de comensalidade, comércio e casamento com povos da região, uma das perguntas de abertura é

sobre a que povo pertencem os visitantes<sup>74</sup> (HOWARD, 1993), como sintetizado na epígrafe de abertura deste capítulo.

Multiplicidade de identidades está presente até mesmo nas narrativas sobre o princípio da diversidade dos *yana*. A História de Petaru, registrada por Caixeta de Queiroz (2015, p.119-121) é um exemplo. Conta sobre a cobra-grande Petaru, criada por um casal de humanos no alto Mapuera, que ao se sentir traída por seu dono engole a esposa do mesmo e desce o rio Mapuera. Ela é perseguida por várias pessoas humanas que um xamã transforma em ariranhas. Durante a busca por Petaru, agregam à essa turma uma velha com timbó nos braços dentre outros *yana*, notadamente aves como, por exemplo, os Kworoyana (gente arara-vermelha) e Yakweyana (gente tucano). Após usarem o timbó, encontram Petaru, flecham e arrastaram-na até uma pedra, a cortando em vários pedaços. Com quantidades diferentes do sangue da cobra, várias aves se pintaram e isso explica a origem das cores de muitas delas<sup>75</sup>. A pedra em que Petaru foi cortada é conhecida como *okoimokoto* (“pedaço da cobra-grande”). Ela apresenta erosões e bacia de polimento de lâmina de machado de pedra, que atestam para as pessoas do Mapuera as marcas de corte de Petaru nesse evento (JÁCOME, 2017, p. 221-222)<sup>76</sup>.

O mito *Shodewika* (FOCK, 1963, p. 56-67), ou *Xorwiko* (W. WAI WAI, 2017)<sup>77</sup>, narra um festival no qual também se arranjavam casamento entre os jovens. Ele se passa na aldeia dos Kurumuyana (gente urubu-rei), local em que várias gentes-animais chegam para dançar, contraem casamentos entre si e originam vários povos, como os Xowyana, frutos da mulher *Kurumu* com o homem *Xow* (quati), os Paxkiyana, advindos da mulher *Kurumu* e o homem *Paxki* (cutiara), etc. Destaca-se que no próprio início do mito está posto que antes da festa havia outras gentes na aldeia, como os homens Preguiça e Jabuti, casados com mulheres Urubu-rei. Portanto, apesar de ser uma aldeia dos Kurumuyana, era habitada por outras gentes, ou seja, a unidade “gente Urubu-rei” já é de início essencialmente plural. Conforme Caixeta de Queiroz (2015, p. 130): “os índios têm consciência de que, no passado, eram “todos misturados” e de que a diferenciação entre eles segue causas de ordem interna (sociológica e cosmológica) e de ordem externa (por exemplo, o contato com as frentes de colonização)”.

---

<sup>74</sup> Essa abertura sobre a identificação dos visitantes também ocorreu na *Pawana* que presenciei no dia 25/12/2019, em que se fizeram críticas contundentes em forma de sátira sobre a promoção do turismo de pesca na região de Cachoeira Porteira.

<sup>75</sup> A relação da cobra-grande e a produção das diferenças é comum nas Guianas (GONGORA, 2007).

<sup>76</sup> Segundo C. Jácome (2017) existe uma variação dessa história em que as referidas marcas foram interpretadas pelo ancião Poroswe como marcas dos pés de Mawary.

<sup>77</sup> Conforme Walter P. Wai Wai (2017, p. 9, 14), o nome *xorwiko* significa tanto uma festa quanto uma vestimenta feita de palha. A festa era uma comemoração dos caçadores de queixada (*poinko*) que antigamente envolvia dança e consumo de bebidas fermentadas. Atualmente não há mais consumo dessas bebidas e a festa é conhecida como “dança dos caçadores”.

As *yehtoponho* informam que o mundo estava povoado por diversos seres que interagiam entre si por casamentos, trocas e conflitos, e isso originou os próprios humanos. Para os povos do Mapuera, então, a condição de origem é a própria diversidade<sup>78</sup>. Humanos, outros que humanos e seus respectivos bens materiais surgem do múltiplo, do encontro de diferenças que sempre estão predispostas às transformações. Algo nunca é uma coisa só e tudo depende da perspectiva. Dentro d'água um abano pode ser uma piranha, assim como o inverso é plenamente possível.

### 3.2. Os povos do Mapuera e seus encontros com humanos não indígenas

A ausência de fronteira entre natureza e cultura baliza o pensamento indígena de que no mundo existem inúmeros povos humanos e outros que humanos. Muitos não indígenas, que produziram textos sobre o encontro com ameríndios, registraram nomes de gentes conforme a visão de seus informantes indígenas. Podem até ter se confundido ao considerar determinados *yana* como sendo necessariamente indígenas ou até mesmo humanos.

Os humanos não indígenas são nomeados com base em seus aspectos intelectuais e físicos, sendo distinguidos em *karaiwa komo*<sup>79</sup>, *paranakari komo* e *amerkan komo* (HOWARD, 2001, p. 260; VALENTINO, 2019, p. 81-84). *Karaiwa* é um termo que se aplica a quilombolas e demais brasileiros não indígenas, descendentes de Woxi. Alcantara e Silva (2016, p. 16, n. 5) desconfia que a ideia de *karaiwa* esteja relacionada com a forma violenta de relação que aconteceu no passado entre indígenas da bacia do rio Trombetas e os falantes de português. *Paranakari* e *amerkan* englobam europeus e norte-americanos que também descendem de Mawary, sobretudo pela facilidade em aprender outras línguas, diferentemente dos *karaiwa*. Para Howard (2001), o termo *amerkan* foi uma especificação dentro da noção *paranakari* (atribuída a colonizadores ingleses, franceses e holandeses) que se deu a partir do contato com missionários norte-americanos na década de 1940, que eram linguistas. O termo *paranakari* é bem antigo e pode ter sua origem na caracterização dos holandeses do século XVII que se aliaram rapidamente aos indígenas da Guiana, integrando suas antigas redes de trocas. Segundo Dreyfus (1993, p. 28), *parana-kiri*, “[pessoas] amarelas do mar”, era um nome karinya que vários indígenas guianenses usavam para se referir aos holandeses, “Branços de cabelo amarelo”<sup>80</sup>. Essa definição com base na aparência física ocorre ainda nos dias de hoje, como

<sup>78</sup> A noção de pluralidade originária de um povo se encontra também entre os Katxuyana (FRIKEL, 1970; GIRARDI, 2011).

<sup>79</sup> *Komo* é uma palavra coletivizadora.

<sup>80</sup> R. H. Schomburgk (1841a, p. 169) escreveu *Parána-ghiri*, “*sea-people*”, usado por povos do alto Essequibo para se referir aos brancos. Conforme N. Farange (1986, p. 239-240, n. 90), a palavra *paranakiri* foi registrada

ouvi *paranakari* em referência a pessoas de pele, cabelo e olhos bem claros, independentemente da língua e do que nós ocidentais consideramos como sua nacionalidade.

*Karaiwa komo*, *Paranakari komo* e *Amerkan komo*, com seus “desenhos de escrita em peles de papel”<sup>81</sup>, registraram muitos de seus encontros com esses povos, cujos locais e a diversidade de nomes são tratados agora numa perspectiva histórica. A pluralidade corrobora o próprio pensamento nativo e precisa ser exposta para compreensão do contexto etnográfico em questão, assim como da constituição das próprias coleções etnográficas estudadas (capítulo 5).

No rio Mapuera e nas Guianas como um todo, há imensa variedade de nomes de povos. Ao constatar isso, Frikel (1958, p 125) questionou se nomes correspondiam às etnias de fato, já que as autodenominações costumam significar “nós”, “gente” e “humanos” ou se vinculam a seu habitat, enquanto os nomes dados por outros povos podem ser pejorativos. Com base em seus informantes indígenas, Frikel anotou nomes, como *Faranakaru* e *Mawari*, que podemos supor que sejam referências nativas aos europeus e até mesmo ao Criador. Essa dificuldade em lidar com os nomes nas Guianas também foi destacada por Colson (1973)<sup>82</sup>. Segundo Denise Grupioni (2009a, p. 104), existem desacordos nas nomeações e isso se vincula às disparidades de fontes, informantes e parâmetros da nomeação. Dado o caráter fluido e dinâmico da nomeação entre os próprios povos, é preciso cautela ao estabelecer conexões simples e diretas entre os nomes de outrora e os de agora (VALENTINO, 2019, p. 20). Isto é, um mesmo povo pode ter recebido mais de um nome a depender de quem o nomeou e quando isso ocorreu. Nomeação depende de relações particulares. Por exemplo, os donos das peças coletadas por Robert Hawkins e Claude Leawitt em 1955, no rio Acari (tributário do rio Mapuera), se autodenominavam *Xerew*, enquanto os guias *Wai Wai* dos missionários coletores os chamavam de *Pixkaryana*<sup>83</sup>.

Com base em informações desde o século XVIII até o XX se demonstrará que os povos do rio Mapuera, muito embora sejam hoje genericamente chamados de *Wai Wai*, não podem ser pensados enquanto unidade étnica fechada, pura e essencial. Apesar da persistência de certos nomes, os povos que os receberam não estavam sob redomas e integravam uma ampla rede composta por diversos coletivos de gentes, cuja interação sempre fomentou a transformação.

---

entre os Carib da costa do Suriname, significando “aquilo que emerge do mar”, termo usado para se referir aos brancos. Por sua vez, Howard (2001, p. 260, n. 16) não considerou convincente essa tradução, entendendo que se trata apenas de uma versão fonética nativa para “branco”. Entre os *Katxuyana*, o termo *pananakiri*, “gente do mar”, é utilizado para designar os não índios advindos de muito longe (GIRARDI, 2011, p. 62).

<sup>81</sup> Inspirado nos dizeres de Davi Kopenawa (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

<sup>82</sup> “Not only the vagueness of Amerindian assertions but, in addition, the multiplicity of names, mainly nicknames, is a great obstacle in the establishment of the identity of Amerindian groups and in finding out who exactly are the various manufactures and who the intermediaries are.” (COLSON, 1973, p. 18).

<sup>83</sup> Segundo informações das fichas catalográficas no Museu do Índio da FUNAI, onde as peças estão mantidas.

Não obstante, é provável que a persistência dos nomes indique algumas continuidades de práticas e costumes na região, compartilhados por povos linguisticamente aparentados. E isso é de grande importância para estudar as tecnologias em diferentes escalas de análise, seja de forma temporal e geograficamente mais ampla, seja por meio de estilos técnicos mais localizados (ver capítulos 6 e 7).

Ademais, nas Guianas, as relações que os indígenas estabeleceram com os não indígenas foi mais uma dentre as que sempre mantiveram com o mundo exterior composto por humanos e espíritos, afins e inimigos (GALLOIS, 2005, p. 8-9). Essas interações ocorriam por duas modalidades centrais na vida social indígena, as festas e as guerras, cuja linha de separação entre elas é tênue, já que as festas se fazem com seres de outras aldeias e mundos, tidos como afins ou potenciais inimigos, num contexto de abundância, exagero e extroversão (PERRONE-MOISÉS, 2015). “São festas que tecem redes, compõem grupos”, todavia, “a guerra está na festa, em toda festa...” (Idem, p.53, 57). Como visto, a própria narrativa *Shodewika* (FOCK, 1963) realça a conexão entre festas e diversidade dos povos chamados Wai Wai. Disso decorre que parte da concentração atual da diversidade dos *yana* nas aldeias do rio Mapuera é concomitantemente fruto da ação missionária evangelizadora e do modo como esses povos interagem entre si. Falar deles envolve uma densa trama de relações pessoais, centrais para o estudo da materialização de seus trançados.

### 3.2.1. A região do Mapuera no século XVIII e os nomes que ainda persistem

Antes do início da colonização europeia no século XVI existia uma complexa e diversa rede que ligava povos indígenas circuncaribenhos e amazônicos, de maneira direta ou indireta, com circulação de pessoas e bens entrelaçados por relações belicosas e pacíficas (DREYFUS, 1983-1984; BOOMERT, 1987; WILSON, 2007; HOFMAN; CARLIN, 2010). O Médio-Baixo Amazonas e as Pequenas Antilhas se comunicavam por caminhos que ligam o rio Negro ao Orinoco, através do canal de Cassiquiare, e pelo varadouro de Pirara, que fica entre as cabeceiras dos rios Branco e Rupununi, este último, tributário do rio Essequibo (DREYFUS, 1993, p. 29; WILSON, 2007, p. 61). Esse segundo caminho percorre uma região relativamente próxima das cabeceiras dos rios Nhamundá, Trombetas e Mapuera. A bacia do Trombetas se conecta, a norte, com o rio Corentino e outrora integrava parte do que Harris (2018, p. 627) chamou de “complexo Konduri”, referindo-se aos Conduris históricos<sup>84</sup> que ocuparam a

---

<sup>84</sup> Entre os séculos XVII e XVIII, os Conduri foram referenciados por Acuña [1639], Heriarte [1662], Fritz [1691], Betendorf [1698] e João de São José Queirós [1762-1763], situando-os na foz do rio Nhamundá, nos lagos do baixo rio Trombetas e numa região de morros entre o rio Trombetas e Óbidos (BETENDORF, 1910, p. 119;

margem do rio Amazonas, entre a foz dos rios Nhamundá e Trombetas. Segundo este autor, ao longo no século XVII, o complexo Konduri era um espaço multiétnico conectado com as Guianas e “complexo Tapajós”. Destaca-se, ainda, que o eixo formado pelos rios Trombetas e Corentino é visto como central dentro da chamada “Região das Guianas”, dividindo-a em porção ocidental e oriental (DREYFUS, 1993; BARBOSA, 2005).

A partir dos séculos XVII e XVIII, os artigos europeus foram rapidamente absorvidos nos circuitos de trocas indígenas antes mesmo da invasão europeia no interior das Guianas, (BARBOSA, 2005, p. 61). A bacia do rio Essequibo foi alvo da colonização holandesa que se valeu das referidas redes pré-existentes para aquisição de escravos e produtos da floresta, trocados por mercadorias ocidentais<sup>85</sup>, que estimulavam a interferência em territórios vizinhos, ocupados por espanhóis e portugueses (DREYFUS, 1993). A colonização portuguesa na região do rio Branco, a seu turno, foi motivada pelo extrativismo, busca por escravos indígenas e defesa do território amazônico (FARANGE, 1986). Em suma, ao longo dos séculos XVII e XVIII, a entrada europeia transformou profundamente as redes indígenas dessa região<sup>86</sup>, desencadeou uma cadeia de agressões e afugentou diversos povos para as cabeceiras de rios<sup>87</sup> (FARANGE, 1986; DREYFUS, 1993; BARBOSA, 2005; HARRIS, 2018).

No século XVII, há apenas uma rápida menção a povos chamados Yaios, Arwaccas (Arawak?), Sapaio e Paragotos (Parukoto?) que estavam entre os rios Essequibo e Amazonas (HARCOURT, 1928 [1613], p. 75). No início do século XVIII, indígenas aldeados tentaram buscar seus parentes acima da primeira cachoeira do rio Trombetas<sup>88</sup>, mas estes atearam fogo em suas aldeias e se refugiaram a montante (HARRIS, 2018, p. 629). Todavia, um “descimento” bem-sucedido foi feito por Frei Francisco de São Manços, que redigiu uma “Relação” em 1728 na qual consta grande diversidade de “nações” indígenas situadas no Mapuera (NABUCO 1903,

---

PORRO, 2007, p. 36-37). Para as relações entre os Konduri históricos e a cerâmicas arqueológicas do estilo Konduri ver Hilbert (1955), Nimuendajú (2004), Jácome (2017) e Alves (2019).

<sup>85</sup> Para se ter uma ideia do quão cobiçadas eram as manufaturas holandesas, os Yekuana do Alto Orinoco, realizaram no século XVIII uma viagem que durou mais de um ano, passando pelos rios Uaricoera, Rio Branco, Tacutu e Rupununi até chegarem no forte holandês Kijkoveral, na boca do Essequibo (GUSS, 1994, p. 29).

<sup>86</sup> Transformou no sentido de que as vítimas de sacrifício indígenas de outrora passaram a ser “mercadorias” de trocas com os holandeses, assim como se estabeleceu hierarquização entre os povos que acessavam diretamente bens europeus e os que precisavam de intermediários (DREYFUS, 1993, p. 26).

<sup>87</sup> Em 1746, um comandante da colônia holandesa do Essequibo informou que os indígenas da Serra dos Cristais, ou Kanuku (cabeceiras do rio Rupununi) rejeitavam “qualquer contato com os brancos, devido aos maus tratos que vinham lhes infligindo os portugueses” (FARANGE, 1986, p. 117). Após 1740, houve uma tentativa fracassada de “descimento” de indígenas do rio Trombetas (HARRIS, 2018, p. 631). Apesar de não dispormos de datas precisas, existem informações orais coletadas, por diferentes autores (FRIKEL, 1970; GIRARDI, 2011; M. LUCAS, 2014; ALCANTARA E SILVA, 2016; JÁCOME; WAI WAI, 2017) entre indivíduos dos atuais povos Katxuyana, Txikyana e Hixkaryana, de que outrora seus antepassados ocuparam as margens do rio Amazonas, antes mesmos da invasão dos *karaiwa*. Muitos relatos mencionam os lugares ocupados, como os das atuais cidades de Santarém e Oriximiná, dentre outros, assim como eventos conflituosos.

<sup>88</sup> Conhecida atualmente como Cachoeira Porteira, o lugar é bem próximo de onde deságua o rio Mapuera.

v.1). S. Manços, missionário da aldeia de S. João Batista do Nhamundá, atrelada à Província Nossa Senhora da Piedade<sup>89</sup>, trouxe do baixo Trombetas indígenas da “nação” Babuhi (Uaboy cf. PORRO, 2008), em 1725, informando-se que acima da primeira cachoeira do rio Trombetas existiam muitas “nações”. Assim, S. Manços investiu na busca por indígenas nesse território.

Para A. Porro (2008), a “Relação” de São Manços é o único documento antes de meados do século XIX que fornece nomes de cerca de 50 “nações”, situando-os na hidrografia regional, incluindo nomes de algumas aldeias e suas lideranças. Não obstante, como apontado por esse mesmo autor, o rio em questão não é em si o Trombetas, mas o Mapuera, porquanto está nomeado um de seus formadores, o rio Urucurin. Ademais, Porro (2008) aventa a possibilidade dos rios descritos no documento como Goayhini e Kixauahu serem, respectivamente, os rios Acari e Baracuxi, importantes tributários da margem direita do Mapuera.

Em relação ao rio Baracuxi, denominado Kikwo pelos Wai Wai, é notório que um de seus principais tributários se chame Icaawaw, cuja pronuncia em waiwai lembra o rio Kixauahu da fonte histórica do século XVIII. Isso reforça a suposição de Porro (2008) sobre o Baracuxi. Outra informação relevante é a menção de S. Manços ao rio Amaurú (NABUCO, 1903, v.1, p. 46), situado a montante da boca do rio Kixauahu. A montante do rio Baracuxi, há um pequeno tributário de nome Kamowru, segundo Jaime Wai Wai, conhecido por ser próximo de uma antiga aldeia chamada Kurumutîr<sup>90</sup>. Ademais, creio que os rios Coromuó e Camoó referidos por S. Manços possam ser relacionados de alguma forma ao rio Tauini. O rio Coromuó se assemelha com o rio Comuno, nome atual de um formador do Tauiní. O rio Camoó se parece com o nome waiwai do próprio Tauini: *kuumuo*, “lugar com muitas bacabas”, em tradução livre.

Muitos nomes de povos situados nas cabeceiras do Mapuera foram fornecidos por um casal de índios Parucuató (Parukotó cf. PORRO, 2008), trazidos de lá em 1727. Desses nomes, destaca-se aqueles que podem ser pensados e aproximados ao dos povos que ainda habitam o Mapuera e regiões imediatamente vizinhas.

Entre as cabeceiras do rio Urucurin e possivelmente o território sudoeste do que hoje conhecemos com Suriname, dentre outros nomes, foram registrados: Magoyaná, Xarumã, Mapoyaná, Paranancari (NABUCO, 1903, v.1, p. 40). Este último nome, associado por Porro

---

<sup>89</sup> Criada pela Companhia de Jesus em 1678, a missão passou a ser dos franciscanos da Província da Piedade a partir de 1693 e, no século XVIII, reuniu diversos indígenas como os Jamundá, Conduri, Uaboí e Parucoató, originando posteriormente a Vila de Faro em 1757 (BOMBARDI, 2014; MATOS, 2014).

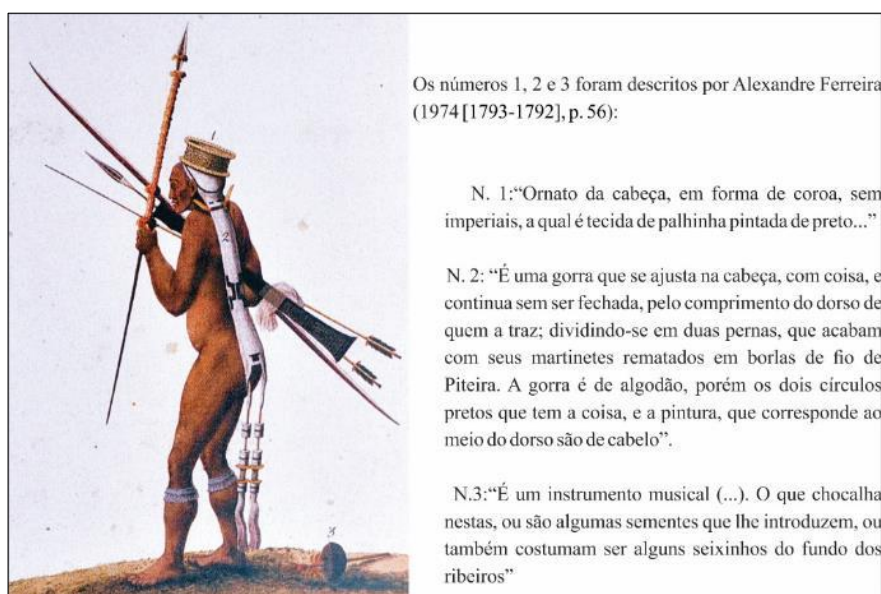
<sup>90</sup> Possivelmente essa era a mesma aldeia denominada por Kurumitití ou Kuumutití conforme Jácome (2017, p. 219), que encontrou ali fragmentos cerâmicos e grafismos rupestres picoteados nos rochedos. Ainda segundo essa autora, essa aldeia era muito grande e foi palco de muitas festas. Acredita-se que ali aconteceu o episódio de criação e fuga da cobra-grande Petaru. Nesse sentido, Jácome (2017) sugere que os grafismos rupestres, cuja imagem nítida de um lembra ameias, possam ter alguma conexão com essa cobra, especialmente por grafismos semelhantes serem associados atualmente às cobras entre os Katxuyana e Tiriyo (D. GRUPIONI, 2009b).



(2008) ao que Frikel (1958) denominou como Faranakaru (no rio Tauini), segundo S. Manços, era do primeiro povo a receber provimentos dos holandeses em troca de escravos. Essa informação faz pensar que esses Paranancari sejam os próprios holandeses, como também acredita Harris (2018, p. 630-31), ou algum povo indígena denominado assim por suas trocas com os *paranakari*. Em relação aos demais povos, Porro (2008, p. 393) sugere que Magoyaná sejam os Mawayana; Xarumã os Taruma; Mapoyaná os Maopytian. Todavia, Maopytian e Mawayana tem o mesmo significado: “gente sapo”. O primeiro é uma versão da língua wapixana, Arawak (R. H. SCHOMBURGK, 1845, p. 55), enquanto o segundo é uma versão na língua waiwai, Karib (FOCK, 1963). Valentino (2019, p. 32), sugeriu que Mapoyaná seja os Mínpoyana. No tributário do rio Urucurin chamado Huheini há o nome Xikianá, que Alcantara e Silva (2016, p. 52-53) sugeriu ser os Txikyana, que possivelmente tinham subido o rio em sua fuga das margens do Amazonas e baixo Trombetas.

Em relação aos Cereu, Porro (2008) entende ser os Xerew, enquanto os inimigos destes, os Carabeana do rio Baracuxi, seriam os Karaháuyana, ou Karafáuyana (cf. FRIKEL, 1958, p. 132), atuais Karapawyana. Harris (2018, p. 630) sugere que os Carabeana sejam os Caripuna. Alexandre R. Ferreira (1974 [1793-1792], p. 55-56) registrou os Caripuna no rio Jatapu em 1787 e chegou a coletar e descrever vários objetos deles, como uma coroa bicrômica trançada, gorra de algodão, chocalho, tipitis, balaios, abanos, ralos, redes tecidas a partir de folhas de palmeira buriti, dentre outros objetos (**Figura 2**).

**Figura 2** Caripuna do rio Jatapu. Imagem extraída e adaptada de Ferreira (1991, p.104).



Para N. Farange (1986), contudo, o termo Caripuna presente em fontes portuguesas equivale ao Carib mencionado nas fontes espanholas e holandesas e ambos os termos são genéricos para mencionar povos e guerreiros e ativos na captura de outros povos<sup>91</sup>. Ainda, para ela, Caripuna designa um lugar, as montanhas Kanuku, local com fama de El Dorado entre os séculos XVI e XVII. Então, a atribuição dos Carabeana aos Caripuna (cf. HARRIS, 2018) não é de todo sem sentido, visto sua belicosidade conforme a “Relação” de Manços. Já a localização dos Carabeana no rio Baracuxi, e possivelmente nos interflúvios dos rios Nhamundá e Jatapu, faz pensar que sejam os antepassados dos atuais Karapawyana (cf. M. LUCAS, 2014, p. 50).

Em relação aos Parukoto, o documento de Manços indica que estavam no rio Urucurin e próximos aos Karapawyana, já que suas terras também ficavam a norte da terra dos Xerew (NABUCO, 1903, v.1, p. 40-41). Mas não fica claro se os Parukoto estariam no rio Baracuxi ou Tauini. Em todo caso, fica a impressão de eles ocupavam um amplo território, ou esse nome Parukoto era generalizante (cf. PORRO, 2008, p.394; GLÓRIA, 2019, p. 45), tal qual os nomes Caripuna e Carib. O principal Parukoto, Teumigé, liderava muitas aldeias (PORRO, 2008, p. 396), sugerindo que existiriam outrora alianças de vários povos com os Parukoto.

Em relação aos Taruma, poderiam estar em algum tributário do Urucurin, ou até mesmo a norte da serra do Acarai, já que o documento de S. Manços não é tão claro quanto a isso. Existem hipóteses de que esses Taruma sejam dissidentes de uma população que estava no Rio Negro no século XVII (e.g. R. H. SCHOMBURGK, 1845; BARBOSA RODRIGUES, 1885; GUPPY, 1958; EVANS; MEGGERS, 1960; COLSON; MORTON, 1982; HOWARD, 2001; CAIXETA DE QUEIROZ, 2008; CARLIM, 2011). Em 1657 os Taruma foram catequisados por jesuítas e desapareceram dessa região do Rio Negro em 1768 (PORRO, 2007, p. 94). Para Robert H. Schomburgk (1845, p. 35), no século XVIII um chefe Carib informou autoridades (possivelmente holandesas) em Demerara (atual Guiana) acerca da chegada de indígenas chamados Taruma, nas cabeceiras do rio Essequibo<sup>92</sup>. Em 1727, um Parukoto informou S. Manços que os povos Taruma atacaram seu povo e que ele nunca tinha sofrido ataque com duração de 3 dias por parte dos Xereu e Carabeana (NABUCO, 1903, v.1, p. 45). Se de fato os Taruma se deslocaram no século XVIII, fizeram isso contemporaneamente ao período de

---

<sup>91</sup> Para Friel (1958, p. 131), Karipuna ou Karipono são termos para “homens”, “índios”, “tribos”, “povo”. Segundo Whitehead (2001, p. 134), os Carib emergiram como consequência direta da ocupação colonial europeia.

<sup>92</sup> Evans e Meggers (1960, p. 262-270) estimaram que a chegada dos Taruma no alto Essequibo se deu entre 1715 e 1721. Por outro lado, P. Rivière (1967/68) questionou essa hipótese, considerando que o nome Taruma poderia referenciar outro povo da própria região da Guiana. Farabee (1918, p. 135) informou que há uma tradição entre os Taruma de que eles vieram do sul. Carlím (2011, p. 229) menciona a existências de fontes holandesas que informam que os Taruma já estavam negociando no rio Essequibo em 1720, acrescentando ainda que o etnônimo Taruma é Kuase, cujo significado é “ser humano”.

muitos e longos deslocamentos dos indígenas situados entre a bacia amazônica e costa litorânea guianense. Tal percurso não é inexequível, como atesta a movimentação dos Manaos amazonenses até o rio Essequibo para guerrear com Akawaios e Caribes em busca de cativos, ocorrida em 1724 (FARANGE, 1986, p. 99; DREUFYS, 1993, p.32).

As cabeceiras do rio Mapuera foi palco de muitas guerras no século XVIII. S. Manços observou no rio Urucurin aldeias antigas dos Parukoto e Oakiá que se dispersaram após ataques dos Xereu e Carabeana (NABUCO, 1903, v.1, p. 41). Oakiá é um nome parecido com Oayca, ou Waika. Conforme Bos (1985, p. 10), essa palavra deriva do Waties registrado por holandeses nos altos cursos dos rios Corentino e Essequibo entre 1720-1721, que poderia ser uma “subtribo” dos Akawaio. Não é certo que os Oakiá das cabeceiras do Mapuera sejam os Oayca do Essequibo, apesar da semelhança de nome. Além dos deslocamentos desse período, sabe-se, todavia, que os Akawaio estavam no alto Essequibo entre 1638-1639 (DREYFUS, 1993, p. 25).

A norte da Serra Acarai, os mesmos referidos holandeses passaram em 1720 por aldeias dos Itoniaanen e Weij weij que, para Bos (1985), podem ser os Tunayana e Wai Wai. Em 1787 Alexandre R. Ferreira (1974 [1793-1792], p. 55) teve notícias de que no rio Jatapu, haviam Wai Wai, Caripuna e Tariana que “se retiraram para os centros dos matos”. É difícil saber se esses Wai Wai são os mesmos que estavam antes entre os rios Essequibo e Corentino na (atual) Guiana. O que não seria impraticável num intervalo de tempo de aproximadamente 70 anos diante do contexto histórico de estratégia de autoisolamento (cf. HARRIS, 2018), realizada por povos de cabeceiras dos rios Trombetas, Mapuera, Essequibo e Corentino.

Na segunda metade do século XVIII, período de muita turbulência na região, não houve mais relatos sobre “descimento” de indígenas no rio Trombetas (PORRO, 2008; HARRIS, 2018). Até a virada do século XIX, as populações das Guianas tiveram, em algum grau, contato com guerras e ataques a longa distância, obrigando-as a se deslocarem (DREYFUS, 1993). Mesmo assim, muitos dos nomes mencionados no século XVIII ainda existem nas atuais aldeias no Mapuera, apesar de algumas mudanças e suposições: Parukoto, Taruma, Karapwyana, Txikyana, Xerew, Tunayana, Mînpoyana, Mawayana e Wai Wai. Isso pode ser entendido como prova de resiliência e estratégia bem-sucedida de isolamento. Pelo menos por algum tempo. O que não significa crer que esses nomes representam uma continuidade essencial e estática de povos que habitam o cenário atual do Mapuera.

Diante do panorama apresentado, nesse primeiro período de informações históricas, vislumbra-se um cenário de fragmentação, dispersão, alta mobilidade e interação, sobretudo bélica, entre os povos indígenas. Contudo, parece que esses povos se deslocaram mais ou menos dentro de uma mesma região, que compreende as cabeceiras dos rios Trombetas e Mapuera,

Jatapu, Essequibo e Corentino, com exceção dos Taruma que possivelmente vieram da bacia do Rio Negro, trazendo uma modalidade de guerra incomum para a região. Ademais, é notório a semelhança do emprego de nomes altamente generalizantes, como Carib, Caripuna e Parukoto, algo bem semelhante ao nome Wai Wai atual. Isso permite pensar que, apesar de tudo, esses povos poderiam compartilhar de costumes e conhecimentos tecnológicos bem próximos entre si. Outrossim, com grandes chances, esses povos, exceto os Taruma e Mawayana, falavam línguas semelhantes dentro do que se convencionou chamar de família linguística Karib. Inclusive, o primeiro estudo de classificação dessa família foi feito no século XVIII pelo jesuíta Filippo Salvatore Gilij, mas não especificamente sobre as línguas dos povos do Mapuera e regiões imediatamente adjacentes, e sim sobre povos linguisticamente aparentados da Venezuela (DURBIN, 1977; MEIRA, 2006)<sup>93</sup>.

### 3.2.2. O século XIX: nomes dispersos, porém mapeados

Exploradores e cientistas naturalistas do século XIX percorreram um território de fronteira entre Brasil e Guiana com significativo declínio populacional indígena. Através de seus relatos é possível entrever ainda a fragmentação e relativa dispersão dos coletivos ameríndios. Não há informações de deslocamentos tão extensos como anteriormente e os nomes dos povos foram registrados basicamente nas mesmas regiões. A partir da segunda metade do século XIX os conflitos diminuíram, possibilitando a revitalização das vias de comunicação e introdução de muitas manufaturas europeias (BARBOSA, 2005, p. 63). Ao longo deste século, os povos situados na bacia dos rios Trombetas-Mapuera recuaram ainda mais para as cabeceiras devido ao avanço de militares, aventureiros, epidemias e, sobretudo, com a Cabanagem (1836-1840) e instalação de mocambos (PORRO, 2008, p. 388).

As primeiras notícias da década de 1830, advindas do taxidermista austríaco Johann Natterer e do geógrafo prussiano Robert H. Schomburgk, indicam trocas e casamentos entre as populações, bem como a coabitação povos com nomes distintos numa mesma aldeia.

No âmbito da expedição austríaca ao Brasil, J. Natterer percorreu, entre 1830 e 1834, a região dos formadores do Rio Branco até a fronteira com a Guiana, onde contactou os Porocoto (Parukoto) e Macuxi, coletando exemplares de seus cestos e zarabatanas (cf. AUGUSTAT, 2013). Dentre os segundos, Natterer adquiriu os cobiçados ralos de mandioca dos Taruma do alto Essequibo (AUGUSTAT, 2013, p. 107). Segundo Kästner (2013, p. 178), os Parukoto eram mediadores entre a região do alto Rio Branco e alto Orinoco. É notório que Augustat e Kästner

---

<sup>93</sup> Maiores detalhes da família linguística Karib estão no capítulo 7.

tenham considerado que os Porocoto sejam os Parukoto, pois a localização destes na bacia do Rio Branco é um pouco distante das cabeceiras do Mapuera.

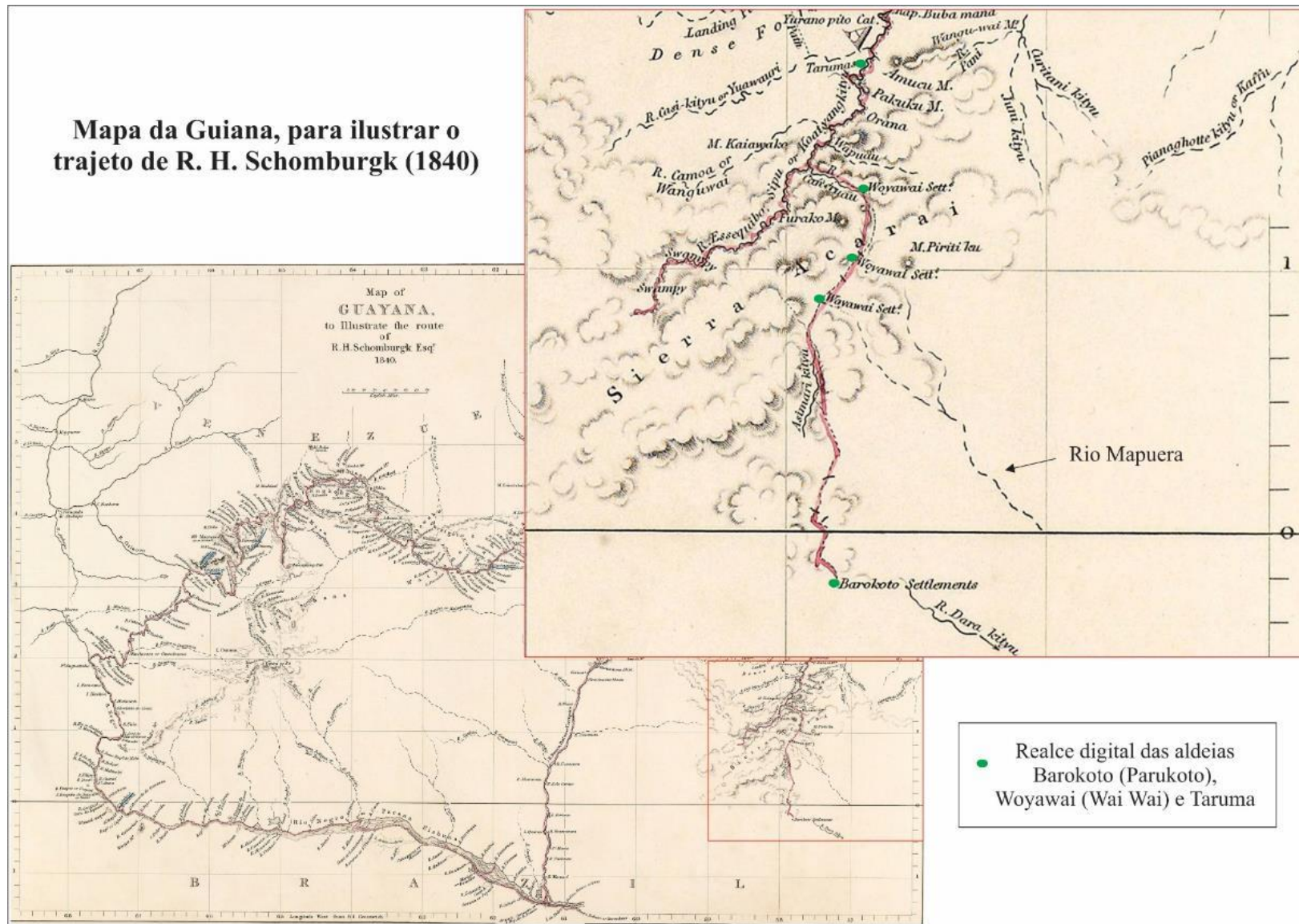
Em 1837, R. H. Schomburgk (1841a, p. 4-13) percorreu o sul da Guiana e adentrou parte do Brasil, alcançando as cabeceiras do que suspeitou ser o rio Jatapu (Ijatapu), onde havia uma aldeia Barokoto (Parukoto). No trajeto passou por quatro aldeias Taruma, duas situadas no Essequibo, e três aldeias Woyawai (Wai Wai), uma num tributário da margem direita do alto Essequibo, e as outras duas possivelmente tributários do alto Mapuera (ver Mapa 2). Entre 1838-1839, R. H. Schomburgk (1841b, p. 214-216) percorreu a região do alto Rio Branco e não registrou o nome Porocoto, como J. Natterer, mencionando apenas Purigoto, ou Purrigoto, localizado num tributário do rio Parima, sem maiores informações. Em fins do século XIX, João Barbosa Rodrigues (1885, p. 139-145) forneceu um pouco mais de informações sobre língua, casas, vestimenta e ritos de passagens de jovens do que ele chamou de Ipurucotós, também conhecidos como Puricotós ou Procotós. De língua semelhante à dos Macuxi, ocupavam uma grande área de cabeceiras de rios nos tributários do Uraricoera e eram os principais intermediários de troca entre os povos da região do Rio Branco. Parece que esse povo estava na região desde o século passado, pois há relatos de que no decênio de 1780 os Purukotó foram vistos arrastando suas canoas de casca de árvore entre tributários das cabeceiras dos Rio Branco (Uraricoera) e Orinoco (HEMMING, 2009 [1978], p. 70). Por um lado, isso pode indicar que os Purukotó/Porocoto/Purigoto do Rio Branco correspondem a uma dissidência dos Parukoto das cabeceiras do Mapuera, quiçá ocorrido no período de grandes deslocamentos do século XVIII. Por outro lado, indicaria apenas tratar-se de povos distintos, mas denominados de forma parecida. Cabe lembrar que Parukoto também era um nome generalizante.

Em 1843, R. H. Schomburgk (1845, p. 43-45) reencontrou uma liderança Parukoto em festa numa aldeia Taruma no alto Essequibo e notou que havia homens Taruma casados com mulheres Mawayana. Nas cabeceiras do rio Trombetas, R. H. Schomburgk (1845, p. 84) ouviu sobre os guerreiros Txikyanas do rio Caphu (Cafuini), os Tunayanas, situados a sul, os Tiriyo's, situados a Leste e os Carawayanna (Karapawyana?) próximos aos Parukoto, na direção Oeste. Ressaltou a variedade de nomes e a confusão que isso causa, porquanto cada tribo é nomeada pelas demais por meio de suas características, ou pelos principais rios e montanhas perto de onde habitam, lugares também nomeados conforme cada povo:

*Thus, the Maopityans [Mawayanas], whose name is a Wapisiana word, are called Mawakwas by the Tarumas, and Tziraus by the Pianoghottos, who call themselves Pianohutto; the Tarumas, Zarumas; the Atorais, Orais, &c. The river Wanamu is called Pianoghotto by the Tarumas, and Punama by the Pianogottos. (R. H. SCHOMBURGK, 1845, p. 83).*



Mapa 2 Localização dos Parukoto, Wai Wai e Taruma na primeira metade do século XIX. Extraído e adaptado de R. H. Schomburgk (1841c).



Na costa guianense também circulavam informações de que no interior existiam seres fantásticos. Os Tunayana foram retratados como sendo metade anfíbios que dormiam debaixo d'água (HOFMAN; CARLIN, 2010, p. 115). Brown (1876, p. 247) ouviu que os Toonahyannas (Tunayanas) viviam nas cabeceiras do rio Trombetas, num local de lagoas nas quais eles dormiam com metade do corpo submerso. O próprio R. H. Schomburgk foi investigar um boato, do século anterior, de que nas cabeceiras do Essequibo viviam índios que habitavam como lontras em cavernas subaquáticas (GUPPY, 1958, p. 32)<sup>94</sup>.

Nesse período, os Wai Wai e Taruma foram descritos como especialistas na criação de cães de caça que trocavam com seus vizinhos; os Mawayana adquiriam fios de algodão dos Wai Wai; os Taruma negociavam ralos de madeira com os Wapixana (R. H. SCHOMBURGK, 1843, p. 65; 1845, p. 37-38, 54). Foi observado que os Taruma usavam cestos preenchidos com frutos de jenipapo para pescar pacu e que os Mawayana faziam pentes com o uso de fios de algodão na execução do trançado de fixação dos dentes (R. H. SCHOMBURGK, 1845, p. 41-42; 54).

Entre 1840-1844, Richard Schomburgk (1923 [1848], p. 309), juntamente com seu irmão Robert, percorreu o sul da Guiana, reforçando a reputação dos cachorros e ralos Taruma e relatando apenas que os Wai Wai eram caçadores habilidosos. Entre 1852-1853, os Taruma e Oyaways (Wai Wai) foram vistos no alto Essequibo pelo pintor norte-americano George Catlin (1870, p. 274). Ao descer o rio Trombetas até o rio Amazonas a partir da Guiana, Catlin ouviu que os Wai Wai eram temidos por outros indígenas e posteriormente pintou um quadro representando esse povo (PORRO, 2010).

Na segunda metade do século XIX, o geólogo canadense Charles B. Brown (1876, p. 248-249) observou que haviam Mawayanas morando em aldeias Taruma no alto Essequibo e que esses povos, juntamente com os Wapixana, costumavam ir ao sul da serra do Acarai para adquirir cachorros de caça e ralos madeira dos Woyawaise (Wai Wai). Há relatos também de que os povos da região do Trombetas-Mapuera realizavam trocas com os quilombolas, ao sul de seu território. O naturalista brasileiro J. Barbosa Rodrigues e geólogo norte-americano O. A. Derby informaram que os quilombolas do Trombetas negociavam cachorros, arcos e flechas com os Arequenas, Taruma, Tunayanas e Pianakoto. Derby (1897-1898, p. 370) destacou que os indígenas eram habilidosos no adestramento dos cães e que outrora os quilombolas até receberam machados e facas que os indígenas adquiriram em trocas na Guiana. Segundo Barbosa Rodrigues (1875, p. 28-33), os mocambeiros do médio Trombetas trocavam com os

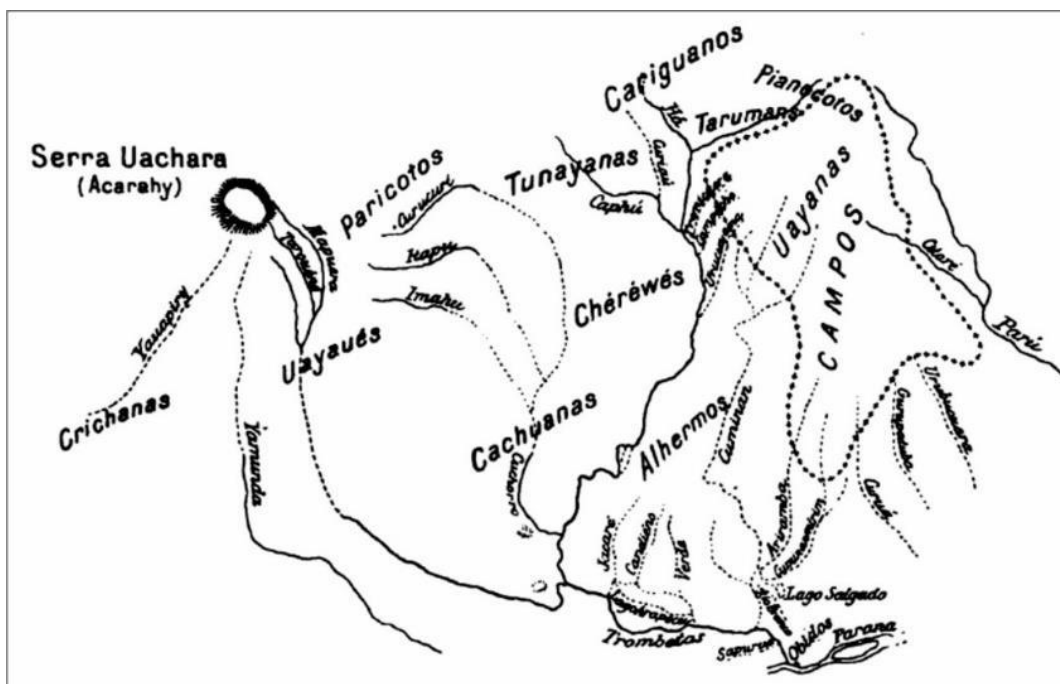
---

<sup>94</sup> Friel (1958, p. 166) registrou que os Tunayana e Taruma do rio Turuni, alto Trombetas, eram chamados de Okoimoyana pelos indígenas do rio Nhamundá, que o informou, ainda, que esses povos antigamente dormiam debaixo d'água. Este exemplo mostra a persistência temporal e extensão espacial dessas notícias.

Arequenas do rio Cachorro, que recebiam mercadorias dos Tunayanas e Taruma do rio Turuni que, por sua vez, trocavam com os Pianakoto do alto Trombetas, parceiros de troca dos Tiriyo que, por fim, negociavam com os mocambeiros do Suriname. A interação, nem sempre pacífica, entre os mocambeiros e indígenas, mencionada por Barbosa Rodrigues (1875) em relação aos Arequenas, ocorreu sobretudo com os Katxuyanas (FRIKEL, 1970; GIRARDI, 2011).

Se os Wai Wai eram temidos em meados do século XIX, conforme ouviu Catlin, já no final desse século o geógrafo francês Henri Coudreau (1886 p.7, 90-91, 106-107, tradução minha) os considerou mansos, industriosos e pertencentes à “aristocracia das tribos da Guiana”. Os Taruma foram tidos como pobres e os Parukoto como guerreiros. Os Wai Wai estavam no alto Mapuera, os Mawayana no Courucouri (Urucurin), os Taruma no alto Trombetas e os Parukoto num rio denominado Kik (Kikwo?), afluente da margem esquerda do possível Urucurin. Os Tunayanas e Txikyanas habitavam o alto Trombetas (H. COURDEAU, 1893, p. 91). Um mapa publicado postumamente por sua esposa Olga Courdeau (1900), situa vários povos na bacia dos rios Trombetas e Mapuera (**Mapa 3**) em que constam os Uayués (Wai Wai) no Mapuera, os Paricotos (Parukotos) no Curucuri<sup>95</sup>, os Tunayanas no rio Caphú (Cafuini), os Taruma no alto Trombetas, enquanto os Chéréwés (Xerew) e Cachuanas (Katxuyanas) estão no rio Cachorro.

**Mapa 3** Mapa da bacia do rio Trombetas e Mapuera com localização aproximada de povos indígenas. Imagem extraída e adaptada de H. Coudreau (1900, p. 71).



<sup>95</sup> Se o rio Curucouri for de fato o Urucurina, nesse mapa ele está com seu curso errado, pois é tributário do Mapuera e não do rio Cachorro. Assim, o suposto rio Kikwo (Baracuxi) não seria tributário dele.

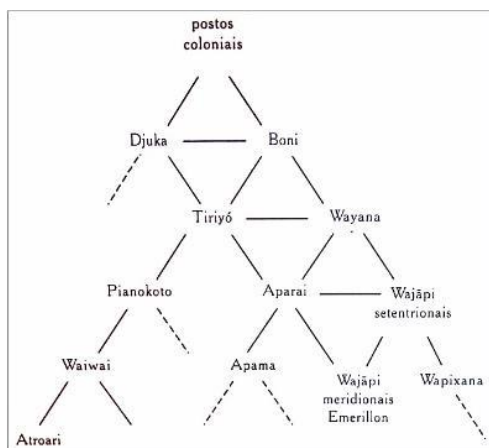




Conforme H. Coudreau (1886), os Wai Wai intercambiavam com os Pianakoto, Tiriyó, Wapixana, Taruma, Xerew, Mawayana, Tukano, entre outros, adquirindo bens industriais por essas trocas. Em meados do século XX, P. Frikel (1948, p. 20-21) mencionou uma “estrada dos índios”, apresentando um esboço desse trajeto num mapa “feito pelos índios do Trombetas” (Mapa 4 )<sup>96</sup>. Trata-se de um caminho por terra que atravessava rios e igarapés, com duração média de 3 a 4 dias de viagem, que vai do Mapuera, atravessando as cabeceiras do rio Cachorro, o Turuni, o Cafuini, o Anamu até atingir os campos gerais do Erepecuru, onde estavam os Tiriyós<sup>97</sup>. Desse ponto, outro caminho chegava até o alto Maecuru, onde estavam os Aparai. De acordo com as informações recentes, colhidas por Valentino (2019, p. 36), o caminho de trocas com os Tiriyó ainda é utilizado, sendo denominado *tiriyó esamatho*, “caminho tiriyó antigo”. Essa autora testemunhou, ainda, uma visita dos Wayana da Guiana Francesa e dos Tiriyó ao Mapuera.

Diante do exposto, nota-se a permanência de alguns nomes de coletivos indígenas no século XIX. Apesar das representações em mapa de R. H. Schomburgk e H. Courdeau se distanciarem um pouco dos mapas modernos, elas situam alguns nomes na hidrografia da região. O nome Parukoto permaneceu na região das cabeceiras do Mapuera, embora tenha sido associado a povos também nas cabeceiras do Jatapu e, quiçá, Rio Branco. A última informação

**Figura 3** Esquema de trocas de bens entre os povos, conforme Barbosa (2005, p. 66)



do nome Wai Wai no século XVIII o situava no rio Jatapu, porém, ao longo de todo século XIX esse nome foi atribuído aos povos localizados nas cabeceiras do Essequibo e Mapuera. Enquanto o nome Xerew foi ligado a povos do tributário da margem direita do Mapuera no século XVIII, entre os principais cursos dos rios Mapuera e Nhamundá, já no final do século XIX esse nome aparece no interflúvio dos rios Cachorro e Trombetas.

Divergências entre os povos foram registradas, tanto quanto casamentos e trocas. O acesso aos bens europeus fomentou conflitos entre intermediários e receptores, cujas especialidades no fornecimento de ralos, cães de caça, fibras processadas, canoas, zarabatanas,

<sup>96</sup> Esse mapa é uma versão preliminar à que foi publicada em Frikel (1958), muito mais elaborada e com alteração da localização de alguns povos. Todavia, os caminhos só constam nesse mapa de 1948.

<sup>97</sup> Em outra publicação, Frikel (1955, p. 224, n. 29) escreveu: “Estas “estradas” naturalmente, não são caminhos muito limpos ou bem feitos. São, antes, pequenos trilhos ou picadas pelas matas, ao menos hoje em dia”.

venenos de caça, redes, pedras verdes, dentre muitos outros, permitiam a aquisição dos cobiçados artigos europeus (ROTH, 1974, p. 161-163). Um esquema ilustrativo de parte dessa rede de trocas pode ser visto na **Figura 3**. Para G. Barbosa (2005, p. 68): “As redes de relações eram tão extensas que nenhum dos grupos envolvidos, nem mesmo os europeus, tinha total conhecimento de sua amplitude e da diversidade de relações e parcerias envolvidas”. Nesse esquema nativo, alguns europeus, como J. Natterer e R. H. Schomburgk, adquiriram peças etnográficas que ainda permanecem hoje em dia nos museus europeus. Uma prática que aumentou no século seguinte.

### 3.2.3. O século XX: missões religiosas, waiwaização e o movimento pendular

No início do século XX, Olga Coudreau (1903, p. 68-90) foi ao alto Mapuera (acima da cachoeira de bateria) e encontrou o que suspeitou ser os Wai Wai. No trajeto, ela registrou acampamentos extrativistas nas porções mais baixas do rio, viu que as casas dos indígenas distavam cerca de 800 metros da margem do rio Mapuera e que a distância entre aldeias era grande. Relatou ainda que os indígenas eram ávidos por bens industriais, produziam ralos de madeira, grandes cerâmicas (70 cm de altura por 60 cm de abertura da boca) para bebidas fermentadas, redes de fibras de palmeiras e cestos de arumã com tampas.

A apreciação dos artigos industrializados por parte dos Wai Wai também foi notada por Fr. Cuthbert Cary-Elwes, um religioso que os visitou entre 1919 e 1923 com o intuito de fundar uma missão, o que não se concretizou (COLSON; MORTON, 1982). Conforme suas anotações, publicadas por Colson e Morton (1982, p. 217-243), os Wai Wai habitavam uma aldeia no alto Essequibo e duas no alto Mapuera, produziam ralos e adquiriam bens industriais através dos Taruma que intermediavam suas trocas com os Wapixana. Os Wai Wai viviam cobertos de tinta vermelha e enfeitados com penas em seus cabelos, orelhas, abaixo dos lábios inferiores e em cinturas. Penas enfeitavam ainda todos os seus objetos, desde as redes de dormir até arcos e flechas, assim como na especialidade desse povo, os cestos, sendo comum carregarem os ornamentados pendurados em seus ombros<sup>98</sup>.

A importância de levar mercadorias na visita aos Wai Wai foi repassada ao Fr. Cuthbert Cary-Elwes por seu amigo John Ogilvie (COLSON; MORTON, 1982, p. 218), um escocês que viveu no sul da Guiana entre 1890-1920<sup>99</sup>. Conforme Ogilvie, anualmente, os Wai Wai

---

<sup>98</sup> Possivelmente trata-se do *pakara*, de uso bastante comum entre os homens até meados do século XX (cf. Dowdy (1997 [1963]); FOCK, 1963).

<sup>99</sup> Ogilvie atuou no comércio, criação de gado, extrativismo, foi botânico e escritor amador e conhecia as línguas dos Wai Wai, Macuxi, Parukoto e Txikyana (HOWARD, 2001, p. 49-50; UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA, 2013). Publicou um texto (OGILVIE, 1940) e deixou manuscritos, alguns acessados por Howard (2001).

trocavam em média cerca de trinta cães e raladores por ferramentas, anzóis e miçangas com os Wapixana que os adquiriam dos ingleses e dos Macuxi (HOWARD, 2002, p. 34). Sob encomenda do *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology at Harvard University*, Ogilvie visitou em 1910 duas aldeias Wai Wai no sul da Guiana e formou uma ampla coleção de fotografias e peças etnográficas (FARABEE, 1924, p. 153). Essa coleção incentivou o trabalho de William C. Farabee, entre 1913-1916, que contou com o auxílio de Ogilvie, dado seu bom conhecimento da língua, região e manutenção de relações com os indígenas do sul da Guiana há 14 anos (FARABEE, 1918, p. 9; 1924, p. 9-10).

Enquanto um dos primeiros antropólogos norte-americanos a fazer uma “exploração etnográfica” na América do Sul - centrada em objetos, orientada para museus e sem observações de longo prazo - Farabee fez um levantamento comparativo entre diversos povos (WHITAKER, 2014). Dependendo do povo, as obras de Farabee (1918; 1924) fornecem um panorama das aldeias, da aparência das pessoas, tanto em características físicas quanto em ornamentação, o trato com os mortos, preparo de bebidas, formas de curar doenças, padrões dos desenhos e fotografias das pessoas e objetos. Há ainda listas de palavras de algumas línguas nativas. Em suma, sua etnografia se assemelha em muito ao *Völkerkunde*<sup>100</sup> alemão de finais do século XIX e início do XX. Farabee percorreu o alto Essequibo e passou pelas cabeceiras do rio Mapuera, como os rios Tauini e Urucurin, atravessando em seguida possíveis formadores do rio Trombetas, como o rio Cafuini<sup>101</sup> e, por fim, chegou ao alto Corentino (Mapa 5).

Ele esteve com os Wai Wai nas cabeceiras do Essequibo e em tributários do alto Mapuera (Tauni), encontrando em seguida os Waiwes em tributários do Trombetas, povo de língua semelhante à dos Wai Wai (FARABEE, 1924, p.153-208). Encontrou os Parukutu (Parukoto) do alto Mapuera (Urucurin) e de tributários do Cafuini, encontrando depois os Chikena (Txikyana), cujo mapeamento localiza-os em algum tributário do Turuni, na bacia do Trombetas. Viu um homem Katawian, possivelmente Katwena (cf. VALENTINO, 2019, p. 41), num tributário do rio Cafuini e considerou que esse povo seria uma “subtribo” dos Parukoto. Situou os Tonayena (Tunayana) no rio Honawau (possivelmente o Anamu), que deságua no rio Kaphu (Trombetas), próximo aos Diau, possíveis Tiriyó. Encontrou os Taruma no rio Essequibo e os Mawayana nas cabeceiras do Mapuera (Urucurin), envolvidos por povos falantes de língua Karib com os quais estavam se casando (FARABEE, 1918, p. 158).

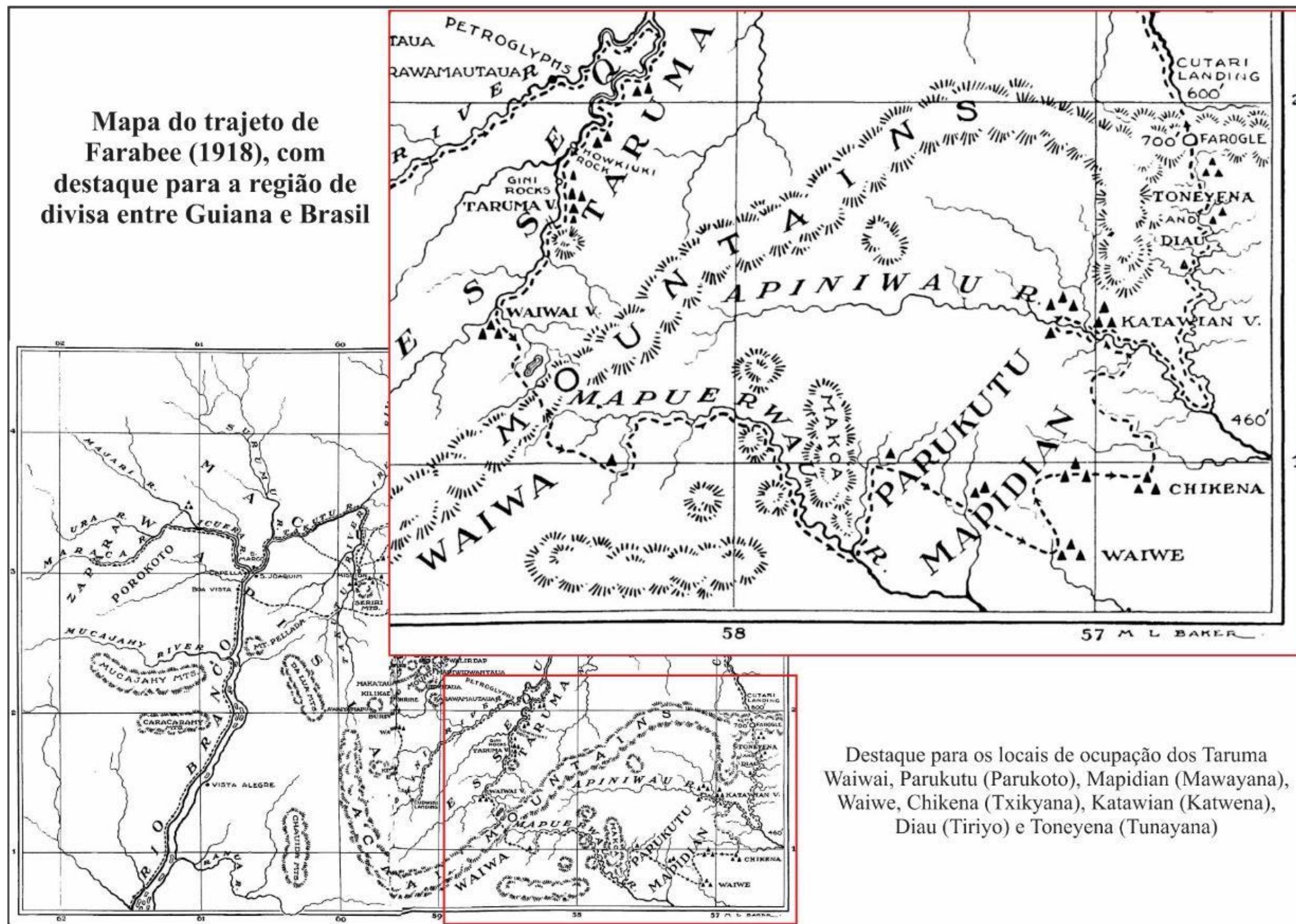
---

<sup>100</sup> O vocábulo alemão *Völkerkunde* foi usado pela primeira vez em 1771, significando “estudo dos povos” (VERMEULEN, 2015). Nos países de língua alemã a partir de 1980 o termo foi substituído por *Ethnologie*, apesar de mantido em alguns museus (SCHRÖDER, 2015). Para maiores informações sobre as características do *Völkerkunde* ver Frank (2005), Viertler (2018), Petschelies (2019) e Vermeulen et al (2019).

<sup>101</sup> Farabee (1924) chama esse rio de Apiniwau.



Mapa 5 Localização dos nomes Taruma, Wai Wai, Parukoto, Mawayana, Txikyana, Katwena, Tiriyo e Tunayana. Extraído e adaptado de Farabee (1918).



Farabee (1924, p. 245-46) informou também que, dos Porokoto dos tributários do Rio Branco, existiam somente três mulheres vivendo entre os Macuxi. Conhecidos por serem os mais industriais e tratáveis da região, os Porokoto deveriam ser os Purigotos vistos por R. H. Schomburgk. T. Koch-Grünberg (1981[1917]), entre 1911 e 1912, passou por antigas aldeias Purukotó no rio Uraricoera que, segundo ele, seriam os descendentes daqueles vistos por Schomburgk e observou que os poucos indivíduos restantes, 5 mulheres a alguns homens, moravam em um tributário desse rio, numa aldeia habitada também por pessoas Yekuana e Arekuna. Para ele, o dialeto purukotó é uma mistura da língua Karib do norte e nordeste das Guianas e do macuxi-taulipang (KOCH-GRÜNBERG, 1981[1917], p.168), observação semelhante à de Barbosa Rodrigues (1885), levando a crer que os Porokoto/Purukotó sejam os descendentes dos Porocoto encontrados por J. Natterer em 1832, traduzido como Parukoto e tido como extintos por Augustat (2013) e Kästner (2013).

Guerras, festas, casamentos e trocas foram registrados por Farabee (1924, p. 174-194). Foi relatado um ataque muito antigo dos Karap (Karapawyana?) aos Wai Wai e que os Parukoto e Katwena sofreram duras investidas dos Txikyana. Há informações de que Wai Wai, Taruma, Mawayana, Parukoto casavam-se entre si, assim como Katwena e Txikyana. As aldeias eram habitadas por mais de um povo, existindo constantes festas entre elas, assim como trocas de mudas de plantas para as roças e manufaturas originárias da Guiana Francesa. Os artigos eram adquiridos pelos Tiriyo e se faziam viagens de até uma lua inteira para chegar nas aldeias desse povo (FARABEE, 1924, p. 199).

Com base em dados bibliográficos e de suas próprias expedições na década de 1920 pelo interior da Guiana, três ao todo, Walter E. Roth<sup>102</sup> (1974, p. 162) informou que os indígenas viajavam meses ou até mais para fazerem trocas. Roth contatou vários povos, reunindo e estudando coleções etnográficas, cujos resultados foram publicados em duas obras principais (ROTH, 1924; 1929)<sup>103</sup>. Sua visita aos Taruma e Wai Wai ocorreu em 1925, numa viagem em que levou muitos bens para trocar. Por não saber a língua, ao chegar numa aldeia Taruma, com muitos visitantes Wai Wai, as trocas iniciaram da seguinte maneira:

*All I had to do was to open out my cases, spread the goods out before me on the ground, and then point to the various Indian objects of which I was in want. The sale was opened with an ax for a lovely feather-bead corset, and once started, business*

<sup>102</sup> Roth foi funcionário do Serviço Colonial da Guiana Inglesa. Desde 1906 atuou como Magistrado Estipendiário e Médico Oficial e em 1928 assumiu o cargo de curador do *Museum of the Royal Agricultural and Commercial Society*, museu que atualmente leva seu nome (WHITEHEAD, 2008).

<sup>103</sup> A título de curiosidade, destaco que essas duas obras foram publicadas com o incentivo de J. W. Fewkes, amigo de Roth e autor que usou pela primeira vez o termo “*ethno-archeologist*” (ver capítulo 1).

*progressed. As soon as a lull came, I strolled into the houses and pointed to different articles that took my fancy* (ROTH, 1929, p. x).

Segundo Roth (1929, p. v, ix-x), as epidemias ocorridas na última década reduziram os Taruma a apenas 8 homens, dos quais 6 se casaram com mulheres Wai Wai. Os Wai Wai, para ele, era um povo encantador, agradável, industrioso, alegre e isolado das mazelas da civilização.

Foi justamente essa distância física da civilização que incentivou o médico norte-americano Willian H. Holden (1938, p. 328) a ir pesquisar a pressão sanguínea dos Wai Wai, que, para ele, poderiam ensinar uma lição sobre como viver sem a “hipertensão típica da modernidade”. Holden observou que os Wapixana forneciam ferramentas ocidentais aos Wai Wai, majoritariamente concentrados nas cabeceiras do rio Mapuera, onde o médico visitou duas aldeias. Os Mawayana também foram vistos por Holden (1938, p. 336). Foram coletados objetos etnográficos, mantidos atualmente no *American Museum of Natural History*, instituição que financiou parte da sua expedição<sup>104</sup> entre 1937-38.

Entre as décadas de 1930 e 1940 uma equipe da Comissão Brasileira Demarcadora de Limites informou a existência de malocas dos Wai Wai nas cabeceiras do rio Essequibo e também do Mapuera, encontrando pessoalmente os Parukotos nos rios Tauini, Comuno, Baracuxi e Mawayanas no rio Urucurin (AGUIAR, 1942, p. 216, 288). Já no mapa da página 333 dessa publicação, há apenas uma aldeia Wai Wai na divisa entre Guiana e Brasil e oito aldeias Parukoto, nos rios Urucurin, Tauini e Barakuxi. Isso certamente foi uma generalização feita pela Comissão. Por exemplo, em texto situaram os Mawayana no rio Urucurin, mas no mapa só existem aldeias Parukoto nesse rio. Ademais, verificaram “um [dialeto] para cada aldeia, com invasão de palavras da língua dos Rangu-Piquis<sup>105</sup>, Macuxis, Uapichanas e Vai-Vai [Wai Wai]” (AGUIAR, 1942, p. 289), assim como conflitos entre famílias do que consideraram ser uma “mesma tribo” que produziam “lutas sangrentas”. Por outro lado, eram afáveis, dispostos a comerciar, desejosos por bens industriais e viviam em constante contato com vários outros povos. As aldeias dos Parukoto próximas aos principais cursos d’água se comunicavam por terra com as mais afastadas e intercambiavam com povos do rio Essequibo, dos campos gerais e cabeceiras do Rio Branco, bem como sabiam da existência dos Mawayana e Pianacoto do rio Cafuini (AGUIAR, 1942, p. 388-389).

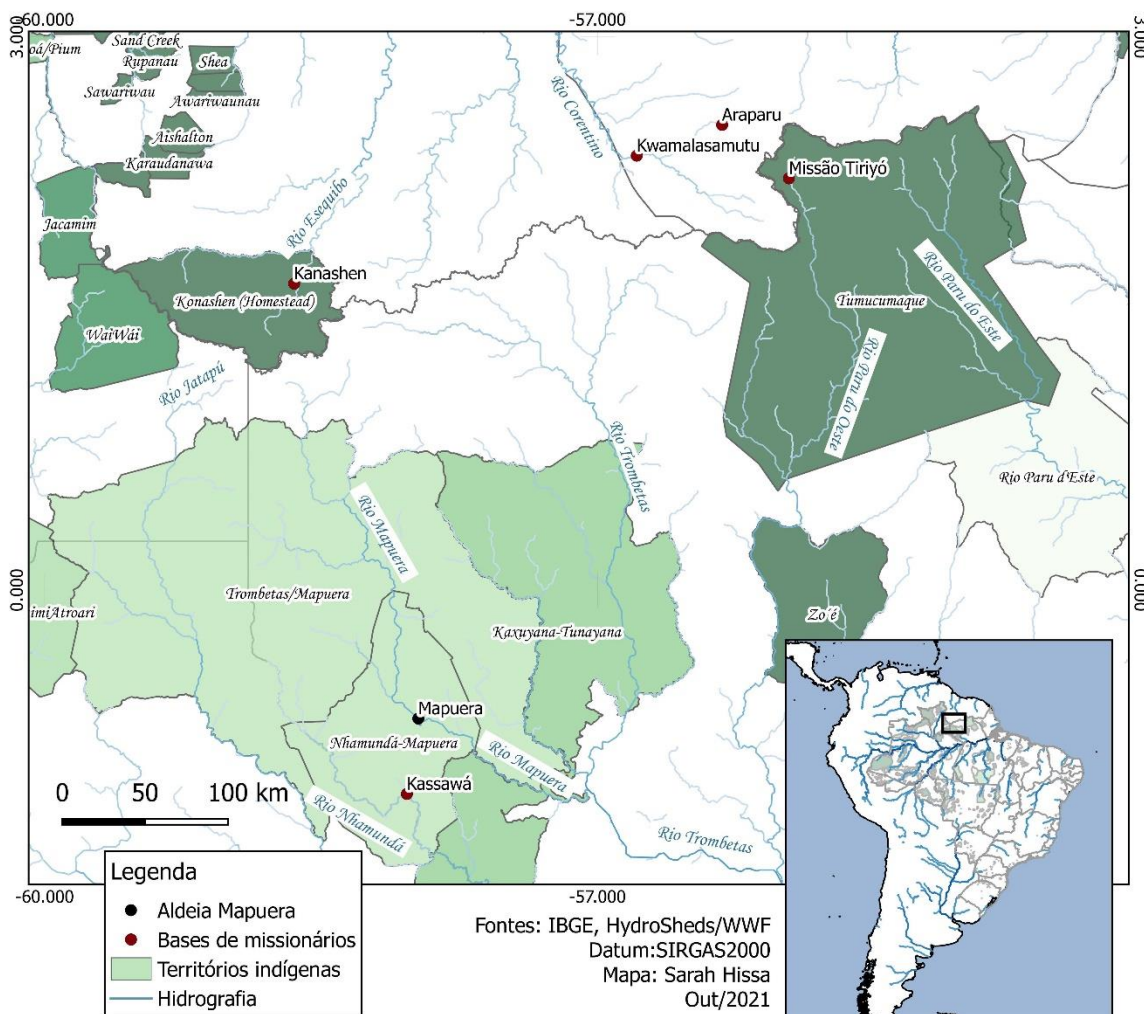
---

<sup>104</sup> William H. Holden foi membro e coordenador da expedição Terry-Holden, financiada pelo Museu Americano de História Natural e pelo Jardim Botânico de Nova York; composta por um botânico, um zoólogo, um fotógrafo e dois radialistas, a equipe coletou ainda amostras botânicas e zoológicas (HOLDEN, 1938).

<sup>105</sup> Conforme L. Valentino (2019, p. 44, nota 48) trata-se de um “subgrupo tiriyo”.



Mapa 6 Principais missões religiosas criadas entre das décadas de 1950 e 60, em relação a posição da atual aldeia Mapuera.



Se, como acreditou Roth (1929), a localização desses povos na fronteira entre Guiana e Brasil os tinham salvo de interferências dos missionários, entre as décadas de 1940 e 1950 frentes católicas e evangélicas se aproximaram cada vez mais ao ponto de, no final da década de 60, a maioria dos indígenas ficarem concentrados em grandes missões (ver Mapa 6). Resumidamente, os evangélicos criaram em 1950 a missão *Kanaxen* no sul da Guiana, reunindo os Wai Wai e vários povos que viviam a sul, em território brasileiro; entre as décadas de 1950 e 1960 criaram a missão entre os Tiriyo no sul do Suriname, de nome *Araraparu* (abandonada na década de 70 e transferida para *Kwamalasamutu*, mais conhecida como *Kwamala*), a missão no rio Paloemeu entre Tiriyo e Wayana, e no rio Nhamundá, Brasil, a missão *Kassawá* entre os Hixkaryana; os católicos criaram a Missão Tiriyo no rio Paru de Oeste (Erepecuru ou Cuminá), próximo à divisa com Suriname, levando outros povos indígenas do rio Trombetas, como os



Katxuyana (RICARDO, 1983; VALENTINO, 2010; 2019; M. LUCAS, 2014; ALCANTARA E SILVA, 2016; CARLIN; MANS, 2015).

Em 1942, Frei Protásio Friel foi transferido de Alenquer para Óbidos<sup>106</sup>. A partir de 1944, ele começou a visitar os indígenas habitantes dos tributários da bacia do Trombetas (BECHER, 1975). Friel (1948, n. 1, p. 10; n. 2, p. 116-117)<sup>107</sup>, ressaltou a “tentativa de propaganda protestante entre os índios do Mapuera”, enumerando 13 itens para fazer uma missão entre os indígenas de língua Karib e encerrar “com o perigo dos protestantes”<sup>108</sup>. Sua missão católica acabou sendo fundada na região do Tumucumaque, entre o final da década de 1950 e início da década de 1960<sup>109</sup>. Porém, antes, Friel (1948) considerou ser possível fazê-la na região do Mapuera, dada a existência de muitos Parukoto.

A denominação Parukoto estendia-se a diversos povos. Indígenas informaram ao Frei que esse nome se aplicava a tanto aos povos do rio Mapuera, quanto a outros coletivos que estavam em partes dos rios Cachorro e Trombetas (FRIKEL, 1948, n.1, p.18-19). Considerando o mapa (Mapa 4) e esse texto de 1948, além dos Parukoto, o Mapuera era habitado pelos Catuêma (possivelmente Katwena), Mawayana, Waiwe (Wai Wai), Pianakoto e Wapixana<sup>110</sup>. Entre 1949 e 1950, Friel foi ao rio Mapuera para pesquisar a cultura material dos Parukoto (BECHER, 1975), acompanhado dos Freis Marcelo Gercken e Tomás Kockmeyer<sup>111</sup>, formando uma coleção enviada ao Museu do Índio do Convento Santo Antônio de Ipuarana<sup>112</sup>,

---

<sup>106</sup> Informações sobre essa transferência constam nas “Crônicas” publicadas na revista “Santo Antônio” do Órgão da Província Franciscana de Santo Antônio do Brasil, a qual ele pertencia. Nessa época, essa Província abrangia o nordeste e norte do Brasil. Conforme o cronista de Óbidos (CRÔNICAS, 1944, p. 64): “frei Protásio presta relevantes serviços nas suas múltiplas viagens pelo interior, estudando costume e índole do nosso povo, investigando e desenhando achados antigos dos índios, contribuindo assim muito para o melhor conhecimento do caráter do povo e também para a história franciscana no Baixo-Amazonas”.

<sup>107</sup> Esse texto é fruto de um relatório (FRIKEL, 1947), destinado superior da Província, Frei Pedro Westermann, em função de uma visita que este fez em Óbidos no ano de 1946.

<sup>108</sup> Desde meados da década de 1940 missionários norte-americanos atuavam entre indígenas na Guiana (RICARDO, 1983, p. 233). Planejaram fazer uma missão no Brasil, no alto Mapuera ou no alto Trombetas, mas como não obtiveram autorização, fundaram a missão no sul da Guiana (VALENTINO, 2019, p. 60).

<sup>109</sup> Friel, nesse período já integrante do Museu Paraense Emílio Goeldi, auxiliou a Força Aérea Brasileira (FAB) para abrir uma pista de pouso. Segundo o cronista de Oriximiná (CRÔNICAS, 1960, p. 83): “Em fim de agosto de 1959, chegaram à nossa aldeia oficiais da FAB para subirem, guiados por Frei Protásio, às cabeceiras do rio Erepecurú, a fim de preparar duas pistas, que servissem ao mesmo tempo para a base de uma missão. Subiram em 46 dias, prepararam as pistas provisórias e voltaram de avião, com exceção de Frei Protásio que lá permaneceu mais uns meses, para iniciar a nova missão entre os Tiriyos”.

<sup>110</sup> É possível que essa referência aos Wapixana tenha sido equivocada. Como visto ao longo desse histórico, os Wapixana estavam na Guiana mas mantinham muitas relações com os habitantes da cabeceira do Mapuera.

<sup>111</sup> Conforme o cronista de Ipuarana (CRÔNICAS, 1951, p. 427): “Em 7 de novembro [1949] Frei Marcelo (...) levantou voo para Santarém (...). Em seguida empenhou a segunda excursão científico-missionária a diversas tribos indígenas existentes nas regiões dos afluentes do rio Trombetas. Viajaram em sua companhia também Frei Protásio, vigário de Oriximiná, e Frei Tomás, reitor do ginásio “Dom Amando” de Santarém”.

<sup>112</sup> Situado no município de Lagoa Seca-PB, o Museu do Índio, segundo consta na página 41 do primeiro Livro de Crônicas do Convento, foi inaugurado em 1951 com materiais das viagens dos Freis Marcelo, Tomás e Protásio. Tomás e Marcelo tinham ligações diretas com Ipuarana. O primeiro foi professor e prefeito do Seminário de

identificada como Parukoto do rio Mapuera-Tauiná (Tauini). Na lista dessa coleção no Museu, existe a referência à “maloca do velho Arimú” que, segundo fui informado pelo ancião Poriciwi Wai Wai, era Hixkaryana<sup>113</sup>, o que só reforça a denominação geral Parukoto para os povos do alto Mapuera<sup>114</sup>. Posteriormente, Frikel (1958, p. 168) escreveu: “Este termo [Parukoto] é quase sempre usado como nome coletivo para as tribos do Mapuera. (...). Todavia, parece que também existe uma tribo autônoma com êste nome”.

Em sua classificação linguística-etnológica, Frikel (1958, p. 128) estabeleceu o que chamou de “grupo dialetal Parukoto-Taruma” de língua Karib, mesmo reconhecendo variações dialetais entre os povos; ademais, para ele, tanto os Parukoto quanto os Taruma eram povos distintos que habitavam, respectivamente, a região dos rios Mapuera-Nhamundá e Mapuera-Turuni. Dentre vários povos, estão nesse grupo os Waiwáiyi (Wai Wai), habitantes do Mapuera e do sul da Guiana Inglesa, que também tinham habitado outrora o rio Nhamundá; os Katuêma, habitantes dos rios Nhamundá e Mapuera, que podem ser idênticos aos Katwena habitantes dos rios Cachorrinho e Mapuera; os belicosos Tchêrêú (Xerew) da região do rio Turuni e rio Cachorro<sup>115</sup>; os Chawiyána (Xowyana) e Hichkaruyána (Hixkaryana) do rio Nhamundá. Esses dois últimos seriam descendentes dos Wabuí trazidos por S. Manços no século XVIII (FRIKEL, 1958, p. 128). Caixeta de Queiroz (2008, p. 206, p. 207, nota 4) entende que os Xerew do rio Nhamundá também poderiam ser descendentes desses mesmos Wabuí e que os próprios Xerew atualmente afirmam ter dois “troncos” ancestrais, um Hixkaryana e outro Katwena que, a seu turno, habitavam junto aos Tunayana nas cabeceiras dos rios Turuni e Cachorro<sup>116</sup>. Estas informações vão ao encontro dos registros históricos apresentados, nos quais indicam Xerew no interflúvio Mapuera-Nhamundá e também no rio Cachorro.

Wai Wai para uns, Parukoto para outros. No lado brasileiro, autores da década de 1940 generalizaram os povos das cabeceiras do Mapuera sob o nome Parukoto. Um pouco antes, Farabee (1924) observou que muitos Parukoto estavam casando e se mudando para aldeias Wai Wai. Para Fock (1963), muitos Wai Wai foram dizimados no final do século XIX, o que os levou a se misturar e se separar várias vezes, absorvendo os últimos Taruma e Parukoto, além

---

Ipuarana e o segundo era, ainda, professor nesse período. O contexto de criação desse Museu e suas coleções merecem um estudo à parte, o que não será feito nessa tese.

<sup>113</sup> O que não significa que esta informação seja a verdade absoluta. Como dito, os nomes são extremamente contextuais. Imagens da coleção Parukoto foram mostradas para Poriciwi Wai Wai que ao saber de Arimu disse que o tinha conhecido e que o mesmo foi um grande e temido xamã.

<sup>114</sup> Os Katxuyana que acompanharam Frikel nessa viagem ao Mapuera, ao ouvirem um Parukoto falar, disseram que eles eram Tunayanas (FRIKEL, 1958, p. 127).

<sup>115</sup> Os Xerew do Mapuera também eram muito belicosos. Um Xerew relatou a Yde (1965, p. 4) que queria matar todos os Wai Wai.

<sup>116</sup> Esta afirmação também foi ouvida por mim e por Valentino (2019, p. 47) e é o que leva a muitos Xerew, dependendo da sua ascendência, serem denominados por outros *yana* como Hixkaryana ou como Katwena.

de se casar com os Mawayana. Ainda segundo Fock, os Wai Wai resultantes dessa fusão se dividiram novamente, entre os que ficaram ao sul e ao norte da Serra de Acari. A integração com Taruma e Parukoto é também vista como originária dos Wai Wai atuais por outros especialistas (p. ex. HOWARD, 2001; CAIXETA DE QUEIROZ, 2008).

Fui informado nas aldeias que era comum chamar de Wai Wai os coletivos concentrados na Guiana, próximos aos Wapixana, enquanto os mais afastados tinham outros nomes. Conforme o antropólogo indígena A. Souza (2018, p. 36): “Nossos avós e pais dizem que um dia ouviram falar em WaiWai por outro grupo, Wapichana”. Um informante de Howard (2001, p. 47) disse que nunca tinha ouvido o nome Wai Wai até a chegada dos missionários. Faz sentido, então, que o próprio significado do nome Wai Wai, como “povo da tapioca”, tenha sua origem na língua wapixana (HOWARD, 1993, 2001), mesmo que este significado não seja totalmente consensual. Como dito, os nomes e suas traduções divergem muito entre os informantes. Afinal, os povos se preocupavam menos em definir quem eram, do que saber mais sobre aqueles com quem podiam interagir (SOUZA; DIAS JR., 2019).

Para João Batista de Oliveira (Icohto Wai Wai)<sup>117</sup>, que se entende como Hixkaryana, Wai Wai é nome wapixana que está ligado à cor das pessoas, pois como viviam no mato sem tomar muito sol tinham a pele mais clara, amarelada, igual à cor do líquido extraído da prensão da massa de mandioca que origina a tapioca. O cacique da aldeia Kwanamari, que também se entende Hixkaryana, disse o mesmo, afirmando ainda que os Wai Wai são “Parukotoyana”. Uma pessoa Xerew disse que Wai Wai significa “homem baixinho e forte” e que antigamente também eram conhecidos como Parukoto. Para Frikel (1958, p. 168), Parukoto significa “povo do rio Paru”, o antigo nome do rio Mapuera. Já Souza (2018, p. 93), disse ser “macaco sem vergonha”.

Conforme J. Xamen Wai Wai (2017), há anciões que afirmam que antigamente existiu um grupo Wai Wai não misturado. Em suas próprias palavras:

A aldeia Mapuera hoje tem muita diversidade cultural: de identidades, mitos, línguas, entre outras. Atualmente esses grupos têm identidades misturadas, mas as identidades originais continuam na memória. Existe conhecimento dos Wai Wai como povo único, antes do contato com os missionários (J. WAI WAI, 2017 p. 26).

Alexandre Souza (2018, p. 29) ouviu de um ancião que nunca encontraria um Wai Wai puro: “apenas vai encontrar o nome, mas pessoa nunca”. Ele (SOUZA, 2018, p. 34-36) apresentou um contraste entre o imaginário de jovens e velhos de hoje em dia. Enquanto para

<sup>117</sup> Coordenador técnico do escritório local da FUNAI em Oriximiná, Pará.

os primeiros os Wai Wai de outrora tinham a pele clara, eram fortes e altos e os verdadeiros tinham morado nas aldeias Yakayaka e Erpoymo na Guiana, os segundos entendem que os Wai Wai eram aqueles que mantinham relações de troca e buscavam mulheres em outros grupos, logo, iam morar com seus sogros em outros lugares. Essa caracterização dos Wai Wai enquanto coletivo voltado a contatar demais povos, foi denominada como “Argonautas do Norte Amazônico” por Howard (2001). Conforme Souza (2018, p. 37), a chegada dos missionários norte-americanos tornou as pessoas cada vez mais Wai Wai, inclusive, seu avô Ewka era Parukoto e virou Wai Wai com a evangelização. Ewka foi um grande xamã, sendo um dos principais interlocutores de Fock (1963), e a sua conversão, ocorrida num período marcado por graves doenças contra as quais os xamãs não conseguiram combater, teve um papel fundamental na conversão das demais pessoas e na aglomeração que ocorreu na referida missão *Kanaxen* no início de 1950 na Guiana (CAIXETA DE QUEIROZ, 1999)<sup>118</sup>.

A aglomeração em *Kanaxen* reuniu diversas famílias e pessoas com suas diferentes línguas, ainda que aparentadas, e distintas trajetórias de vida. Não obstante, a adoção ao cristianismo não ocorreu de forma passiva, por mais que tenha realizado mudanças drásticas no pensamento e organização desses povos (HOWARD, 2001; CAIXETA DE QUEIROZ, 1999; DIAS JR., 2008; VALENTINO, 2010; JÁCOME, 2017; W. WAI WAI, 2017). As referidas diplomacias e relações constantes dos Wai Wai com o exterior, presente também em suas narrativas *yehtoponho*, foram estrategicamente empregadas nas suas relações com os missionários, sendo definida como *waiwaização*, a transformação em Wai Wai daquilo que não é Wai Wai. Isso se dá por meio da assimilação, pacificação e socialização paulatina, sobretudo com a circulação de alimentos, cônjuges e conhecimentos (HOWARD, 1993; 2001). Nas palavras de Walter P. Wai Wai (2017, p. 16): “Em nossa língua, dizemos *Waiwai me* que em português significa “colocar Waiwai dentro da pessoa””. Não obstante, é importante destacar que a *waiwaização* não pretende apagar todas as diferenças, já que o outro é fulcral para o ser Wai Wai (DIAS JR., 2008, p. 69). Portanto, *waiwaizar* é mais fazer coabitar as diferenças do que homogeneizar, mesmo com algumas práticas e diretrizes em comum. Por isso é corrente alguém se identificar genericamente como Wai Wai num dado momento e depois de se autodenominar como Mawayana, Xerew, Katwena, Txikyana, entre outros. Flexíveis e contextuais, tais nomes não são “grupos deliberadamente organizados ou ideologicamente

---

<sup>118</sup> Além de Caixeta de Queiroz (1999), outros pormenores dessa trajetória de conversão de Ewka constam em Dowdy (1997 [1963]), um autor que teve acesso privilegiado às informações dos missionários e visitou aldeias na Guiana na década de 60 e no Brasil na década de 70, recolhendo histórias de cerca de trinta indígenas, inclusive de Ewka (VALENTINO, 2019, p. 59).

regulamentados como os grupos étnicos” (D. GRUPIONI, 2015, p. 144). Enquanto categorias, o significado dos *yana* deriva de sua posição dentro de um espectro de relações e podem ser vistos como uma forma de classificação da alteridade (HOWARD, 2001, p. 35; ALCANTARA E SILVA, 2016, p. 92). As unidades sociais no Mapuera “são associações provisórias e fortemente marcadas pelo fator de migração, intercasamentos e locais de moradia” (CAIXETA DE QUEIROZ, 2015, p. 106).

Segundo o missionário e linguista R. Hawkis (2008, p. 25), a língua waiwai era muito próxima da língua parukoto e ambas foram combinadas na criação de uma língua franca, embora línguas específicas tenham permanecido nas casas familiares. Junto a essa alfabetização em waiwai, a evangelização contribuiu para forjar a referida identidade genérica, mas certos princípios cosmológicos persistiram (HOWARD, 1993; 2001; CAIXETA DE QUEIROZ, 1999; 2008). Em relação à convivência e interação com certos vegetais, a resiliência dos princípios cosmológicos ficará bem evidente no capítulo adiante. Confrme Walter Wai Wai (2017, p. 11), o próprio Ewka nem sempre concordava com tudo que os missionários diziam; não queria que seu povo deixasse toda a sua cultura e mesmo tendo abandonado oficialmente suas práticas de xamã, realizava algumas delas “quando estava sozinho em sua rede”. Fui informado que, no retorno da Guiana, antes de fundar a atual aldeia Mapuera na década de 1970, Ewka, mesmo convertido, utilizou alguns de seus *ñokwa* (“amuletos/talismã”) para expulsar com feitiço as cobras grandes (*okoimo*) e jacarés grandes (*watwaimo*) que habitavam o rio nesse lugar. Isso pode indicar que Ewka se transformou num “pajé de cristo” (cf. DOWDY, 1997 [1963]), mas não substituiu um pelo outro. Sua conversão pode ter sido mais uma estratégia de diplomacia, central na vida desses povos. Como sugeriu Zea (2008), ao analisar a dança waiwai de imitação de animais, a lógica da transformação e seleção faz mais sentido do que a substituição de concepções cosmológicas.

A evangelização também foi waiwaizada e, dado o ethos pacificador Wai Wai e sua identidade centrada na transformação contínua do que lhe é exterior, ela foi eficaz para política corrente de incorporação de outros povos (HOWARD, 2001; VALENTINO, 2010; SOUZA, 2018)<sup>119</sup>. Munidos de bens industrializados, com apoio logístico e agora carregando a palavra do Cristianismo, os Wai Wai se tornaram intermediários entre missionários e outros povos, incorporando tanto os parceiros de troca de longa data quanto àqueles mais distantes e hostis (HOWARD, 2001; 2002). Neste ínterim, entre 1954 a 1985, povos como os Xerew, Mawayana,

---

<sup>119</sup> Entre os Tiriyó e Wayana, habitantes do sul da fronteira entre Suriname e Guiana Francesa, Grotti (2007) notou que a relação com os missionários também não foi passiva, mas transformada ativamente via adoções estratégicas do que lhes era apresentado, assim como no caso dos Wai Wai.

Tunayana, Katwena, Txikyana, Karapawyana, respectivamente habitantes do Baixo Mapuera, Alto Mapuera, das cabeceiras dos rios Cachorro e Trombetas e do rio Jatapu, foram assimilados (HOWARD, 2001; CAIXETA DE QUEIROZ, 2015)<sup>120</sup>. A fama dos Wai Wai ecoou entre os Tiriyo da fronteira entre Suriname e Guiana Francesa, de acordo com Grotti (2007, p. 115-6). Segundo essa autora, os Tiriyo concebem os Wai Wai como fonte de conhecimentos, experiência e controle do visível e invisível; são detentores de roças maiores e mais variadas em termos de cultivos; constroem casas comunitárias melhores; possuem habilidades destacadas em suas produções artísticas, concebidas como mais variadas e mais bem-feitas.

Os missionários também facilitaram o acesso dos pesquisadores aos Wai Wai (HOWARD, 2001). No início ocorreram diversos estudos, como os de C. Evans e B. Meggers (1955), N. Guppy (1958), N. Fock (1963) e J. Yde (1965). Tanto Yde quanto Evans e Meggers formaram importantes coleções etnográficas e, conforme fichas das peças coletadas por estes últimos, as cobiçadas mercadorias continuaram a ser o meio essencial de troca<sup>121</sup>.

Após a concentração na Guiana, a partir da década de 1970 várias famílias retornaram aos antigos territórios no Brasil, acarretando na fundação da aldeia Mapuera, no Pará, para onde foi a grande maioria das pessoas, e a aldeia Kaxmi, em Roraima (RICARDO, 1983; HOWARD, 2001; CAIXETA DE QUEIROZ, 2008). Inclusive, muitos indígenas, quando foram atraídos para Guiana, pensaram somente passar um tempo por lá e depois regressar para seus territórios originais<sup>122</sup> (CAIXETA DE QUEIROZ, 2015, p.117). Em meados da década de 1980, alguns Karapawyana foram integrados, assim como houve tentativas fracassadas de assimilar os Waimiri-Atroari (HOWARD, 2001; CAIXETA DE QUEIROZ, 2008; DIAS JR., 2008). Entre 1990 e 2000, por diversos motivos, além da concentração de pessoas na maior aldeia, a Mapuera, iniciou-se simultaneamente movimentos de dispersão com fundação de novas aldeias (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008; 2015; J. WAI WAI, 2017), num movimento semelhante ao ideal de autonomia guianense (cf. RIVIÈRE, 2001). A dispersão também ocorreu em Roraima no mesmo período (ZEA, 2010a, p. 175).

---

<sup>120</sup> Detalhes sobre os encontros dos Wai Wai com esses povos e relatos daqueles que foram levados para Kanaxen podem ser encontrados em Howard (2001), Caixeta de Queiroz (2008; 2015), Alcantara e Silva (2016), Souza (2018) e Valentino (2019).

<sup>121</sup> A maioria das peças coletadas por Evans e Meggers está no *National Museum of the American Indian*, cujas informações podem ser vistas em <https://americanindian.si.edu/>. As fichas das peças E397402-0, E397403-0 e E397404-0, informam que foram trocadas por facas, lâminas de machado de ferro e miçangas vermelhas, incluindo peças de pessoas que eram do Brasil, mas estavam visitando seus parentes na Guiana.

<sup>122</sup> A esse respeito o relato do ancião Tikti Txikyana, coletado por Alcantara e Silva (2016, p. 44), é deveras ilustrativo. Ele morava na aldeia Yewcuwi, rio Turuni, junto com pessoas Mínpoyana, Tunayana e Katwena, quando os Wai Wai os convidaram para ir a *Kanaxen*. Muitos foram como se fosse apenas uma visita, deixando para trás várias coisas, como cachorros e galinhas, além de pertences pessoais guardados em grandes cerâmicas.

Na aldeia Mapuera, ouvi de muitas pessoas que os Katwena, nome que pode englobar os Tunayana, Txikyana, Mínpoyana e os Xerew do rio Cachorrinho, estão querendo sair das aldeias do rio Mapuera e voltar para o rio Turuni. Os motivos vão desde desentendimentos políticos atuais, até o desejo de voltar aos lugares ancestrais. Dois anciãos, Towá e Manupi, foram na casa de Poriciwi Wai Wai informar isso a ele; quando todos eram jovens, Poriciwi fazia parte da turma Wai Wai que os convidou para ir morar na Guiana. É como se Poriciwi fosse um dos “responsáveis por eles” no âmbito da incorporação aos Wai Wai (HOWARD, 2001), no sentido discutido por Brightman (2010). Poriciwi foi um dos que buscaram e levaram os Katwena para conhecer, de certa forma, uma nova vida. Towá e Manupi disseram, ainda, que se Poriciwi estivesse mais novo eles gostariam que ele mesmo os levasse de volta, pois saberia fazer o caminho correto.

Atualmente, é comum as pessoas expressarem as especificidades das diferenças dos *yana*. Acompanhei parte da abertura da aldeia Paarumîfî entre 2018 e 2019 e fui informado sobre planos de abertura de outras aldeias, tal como registrado por Jácome (2011; 2017), Alcantara e Silva (2016) e Valentino (2019). Deste modo, por mais que circunstâncias históricas tenham contribuído para a atual configuração do que se conhece genericamente como Wai Wai, esses movimentos também fazem parte do processo corrente de integração e diferenciação imanentes ao próprio pensamento nativo (SOUZA, 2018). Isso foi definido como “aglomeração dispersante” que atualmente tem dado lugar ao processo oposto de “dispersão generalizante” (CAIXETA DE QUEIROZ, 2015, p. 130), alicerçada na memória e laços de identidade estabelecidos com lugares e rios específicos.

Os históricos movimentos de fusão e fissão entre os povos do Mapuera foram pensados por Caixeta de Queiroz (2014; 2015) enquanto movimento pendular que nunca se completa. Esse mesmo fenômeno de aglomeração que forjou uma identidade Wai Wai para se comunicar com o exterior (as sociedades nacionais envolventes) aconteceu também em outras situações nas Guianas, como no caso Tiriyo (WHITEHEAD, 2001; GROTTI, 2007; CARLIN; MANS, 2015). A fluidez e dinamicidade das unidades sociais das Guianas formam um paradoxo, no qual a estrutura do sistema social está sempre entre abertura/fechamento, dispersão/isolamento, exogamia/endogamia e descendência/residência, sendo movida pelo constante processo de abertura ao outro (D. GRUPIONI, 2009a, p. 112).

O movimento pendular, aliás, marca a própria vida social no Mapuera na sincronia. Como algumas roças dos moradores da aldeia Mapuera são distantes, é comum famílias se dispersarem e passarem semanas, ou meses, em lugares chamados de “sítios”, providos de casas e demais estruturas necessárias para a produção de alimentos, retornando depois para suas casas

na grande aldeia<sup>123</sup>. Em momentos que antecedem as festas, turmas de homens se dispersam pelo território e retornam com abundância de frutos, caça e pesca para as aldeias, sendo recebidos com grande alegria. Além disso, é comum que jovens, casais e até famílias inteiras percorram longas distâncias para visitar outras aldeias, chegando a passar até alguns anos lá, aprendendo a língua, costumes e técnicas de outros povos, para retornar depois às suas casas após construir novas relações sociais (HOWARD, 2001, p. 11; J. WAI WAI, 2017, p. 23, 38). Isso pode refletir nas produções materiais, porquanto as pessoas em suas trajetórias de vida e deslocamentos interagem e aprendem com outras pessoas, inserindo-se em distintas comunidades de prática (ver capítulo 7).

Por um lado, se do ponto de vista da identidade étnica não há como definir esses *yana* do Mapuera em contornos precisos, é difícil esperar que isso ocorra bem delimitadamente nas materializações dos saberes técnicos. Por exemplo, é difícil ver nitidamente o que seria um estilo de trançar próprio de quem é Wai Wai daquele de quem é Katwena, pois não há uma pessoa totalmente Wai Wai e Katwena. Mesmo assim, existem enunciações de que determinados padrões gráficos, cestos e até mesmo estilos de arremates são atribuídos a povos específicos, como Wapixana, Aparai e Katxuyana, por exemplo. Ainda, ouvi que determinados desenhos é “coisa do Katwena” (capítulo 6). Essas informações corroboram o exposto no capítulo 2, de que duas populações não fazem trançados exatamente iguais. Um olhar superficial pode dar até a impressão de homogeneidade em alguns casos, mas pequenos detalhes podem conter valiosas informações, especialmente quando se considera um conjunto de artefatos e não apenas tipos específicos. Por isso é extremamente necessária uma perspectiva comparativa sobre as produções materiais que fundamente as interpretações (ver capítulo 7).

Narrativas informam que aprendizado e aquisição começou com o criador Mawary e prosseguiu com seus descendentes por inúmeros caminhos de encontros, amistosos e perigosos, sempre adquirindo coisas e saberes de outros *yana*. A partir disso, pode-se pensar que nunca houve coisas dos povos do Mapuera num sentido imanente, essencial, único, estático e nitidamente delimitado. Elas passaram a ser deles porque foram adquiridas por meio de relações com os outros e essa ontologia, que pressupõe a necessidade do encontro com a alteridade, não é exclusiva dos povos em questão, mas foi também registrada entre vários outros povos, como os Wayana (VELTHEM, 2003) e Asurini (SILVA, 2013; 2019), por exemplo. Em todo caso, e considerando o atual sentido geral do nome Wai Wai, as coisas foram adquiridas por meio de interações e apropriações. Para Caixeta de Queiroz (2015), os povos do Mapuera

---

<sup>123</sup> No período de intensificação da pandemia de Covid-19 em 2020, fui informado por telefone que a aldeia Mapuera esvaziou muito, já que diversas famílias, com medo da doença, foram para seus sítios.



adquirem suas coisas através de relações de afinidade, concomitantemente pautadas na cobiça e no temor. Mercadorias ocidentais foram waiwaizadas (HOWARD, 2002) e até as mídias sociais atuais e as tecnologias associadas a elas são incorporadas (SOUZA; DIAS JR., 2018).

Deste modo, é de se esperar que as produções materiais, assim como os próprios povos, se transformem inexoravelmente para continuar a reprodução de seu modo de vida. Todavia, em meio a mudanças existem continuidades. O panorama histórico apresentado deixa evidente que essa apropriação do que é externo acontece sempre com base em noções sociais internas que agenciam essa relação com o exterior. Os povos do Mapuera estão longe de serem receptores passivos de influências externas. Abordar suas manufaturas requer, portanto, considerar suas interações com diversos seres e mundos (capítulo 4), e no caso dos trançados, os principais seres são os vegetais.

### 3.3. As aldeias e seus fluxos

Vegetais são extremamente importantes para a vida humana no Mapuera, a começar pela habitação. O termo para “casa” em waiwai é *mîmo*. Segundo meus interlocutores, esse vocábulo deriva de *mîna yaarî*, “folha de ubim”, usada na cobertura das casas. Foi dito ainda que *umana*, atual “casa grande”, também deriva de *mîna*, como sugere a semelhança da pronúncia dessas palavras<sup>124</sup>. Todavia, não tive mais detalhes sobre essa associação.

Como as estruturas básicas que compõe as aldeias atuais diferem das observadas por Yde (1965) e Meggers (1987 [1971]) em meados do século XX, é preciso pontuá-las para a compreensão dos lugares nos quais se encontravam e se encontram atualmente os trançados. Isso possibilitará discorrer sobre algumas mudanças e continuidades na vida das pessoas, em sua relação com essas manufaturas, ao longo da tese.

#### 3.3.1. As aldeias antigas

Entre 1954 e 1955, quando os habitantes do Mapuera estavam cada vez mais se concentrando na Guiana, J. Yde (1965) visitou três aldeias situadas à margem do rio Essequibo: Yakayáka, Mawiká e Aakoniotó, respectivamente com 41, 26 e 13 habitantes cada. No lado Brasileiro, visitou Kahshimó, aldeia situada no Alto Mapuera, com 7 moradores. A jusante dessa aldeia, soube da existência de mais três (Kukawamatî, Yow e Waukomatî), duas das quais

---

<sup>124</sup> A escrita de sua língua não foi feita pelos indígenas e sim por missionários linguistas. Experimente substituir *umana* por *umîna*.

estavam no rio Kikwo, ou Baracuxi, tributário da margem direita do Rio Mapuera<sup>125</sup>. Mesmo com variações, Yde (1965, p. 5-6; 146-157) descreveu a existência de cinco estruturas básicas nas aldeias<sup>126</sup>. A primeira delas era a *mîmo*, grande casa comunal<sup>127</sup> que acomodava todos os habitantes da aldeia. Com o mesmo formato cônico, porém menor do que a *mîmo*, a segunda maior estrutura era a *umana*, na época uma casa de trabalho (*workhouse*), sem paredes, que também servia para abrigar visitantes e costumava ser mais frequentada por homens, embora não de forma exclusiva. Uma estrutura retangular e sem paredes, descrita como casa de trabalho, que não pertencia a nenhuma família em particular, foi denominada como *yawarimta*, traduzida por Yde como “maxilar do gambá” (ou mucura)<sup>128</sup>. Outra estrutura sem paredes usada como casa de trabalho, de caráter não tão permanente, era a *pawxi matko*, “cauda de mutum”. Por fim, havia uma plataforma de madeira sustentada por postes fincados no chão, usada para secar o beiju, denominada *cuure yapon*, “assento do beiju”.

Acrescento, com base nas informações de Poriciwi Wai Wai durante a viagem a Rôoimo<sup>129</sup>, que a estrutura *pawxi matko* era a principal construção dos “acampamentos” em que os Wai Wai ficavam. Rôoimo era um desses “acampamentos”, que está entre aspas por não se tratarem de locais de efêmeras ocupações. Eles eram fixos, como se fosse uma extensão da aldeia, equivalente aos lugares que existem ainda hoje e que são denominados em português como chácara ou sítio. Eram habitados por longos períodos e depois reabitados novamente. Abaixo de cada *pawxi matko* ficavam famílias compostas por pais e filhos solteiros e, conforme Poriciwi, tinha-se ali todos os utensílios que também existiam nas aldeias, sobretudo para a produção alimentar. Portanto, não eram montados e abandonados em seguida. Existiam em paralelo e associado a uma ou mais aldeias. Possuíam roças e, como no caso de Rôoimo, ficavam em pontos estratégicos, pois a aldeia em que Poriciwi morava distava cerca de 3,5 km mata adentro, longe de um curso d’água navegável. O percurso entre esses dois lugares era feito a pé. Rôoimo também era o porto dos familiares de Poriciwi, que atavam ali suas canoas feitas na época com casca de árvores, tal como as registradas por Farabee (1918) e Roth (1924).

<sup>125</sup> No início de 2020, visitei o rio Kikwo como parte de uma colaboração com as pesquisas de Jaime Xamen Wai Wai e Roque Yaxikma Wai Wai. Os pormenores dessa viagem serão tratados por esses pesquisadores em suas respectivas dissertações de mestrado que estão sendo escritas. O pai de Jaime e avô materno de Roque, Poriciwi Wai Wai, nasceu e cresceu no rio Kikwo e conheceu as referidas aldeias desse rio.

<sup>126</sup> Para detalhes de técnicas construtivas ver Roth (1929, p. 19-26).

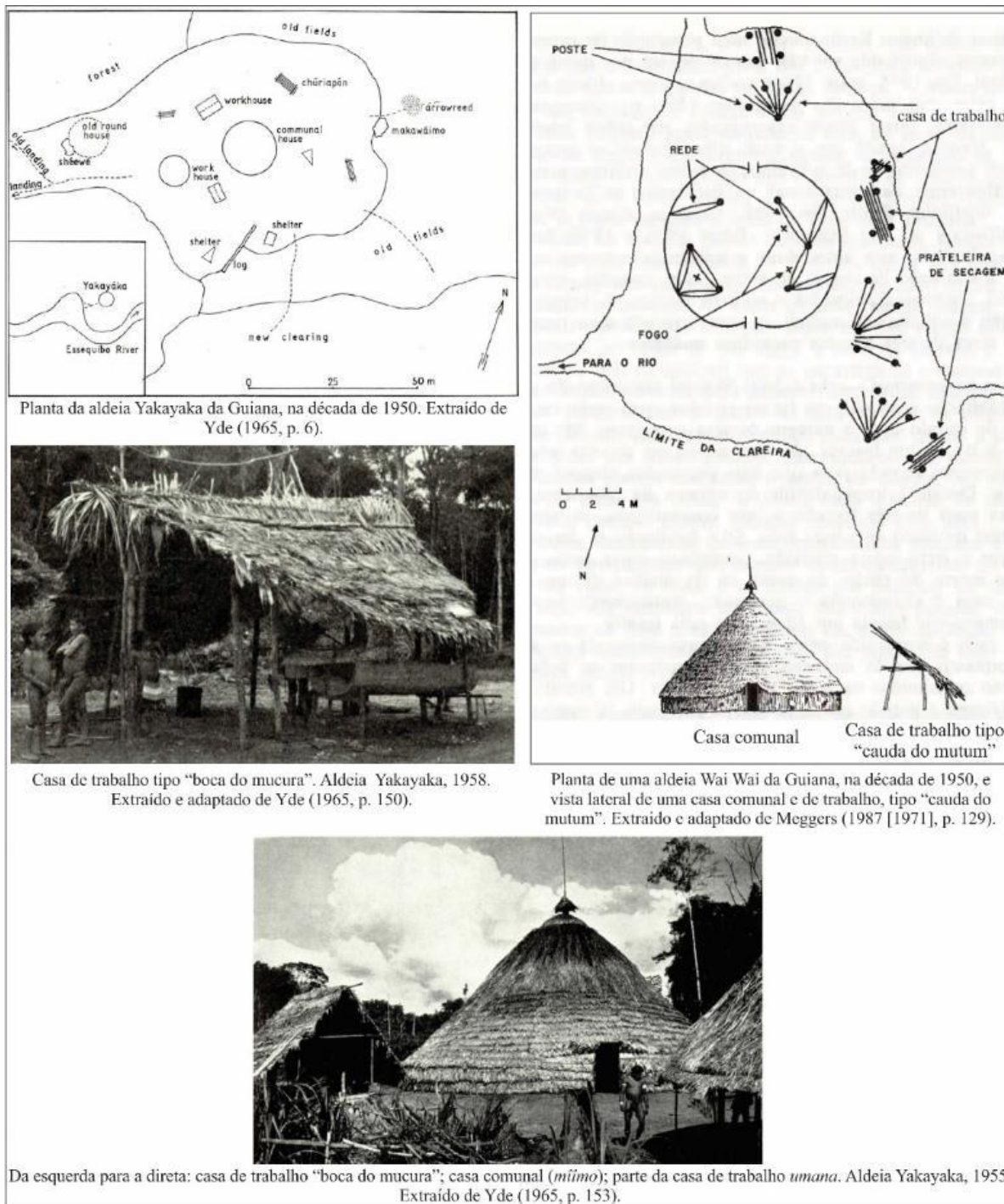
<sup>127</sup> De teto cônico, as paredes verticais “tem aproximadamente 1,50m de altura e o teto mede quase 9m nas casas maiores; o diâmetro mede de 11 a 20m. A cobertura externa é de palha, de modo que a única iluminação além dos fogos para cozinha provém de duas portas colocadas em lados opostos” (MEGGERS, 1987 [1971], p. 13-31).

<sup>128</sup> Yde se equivocou em sua tradução, pois *mta* que compõe *yawarimta* é traduzido como “boca” pelo linguista R. Hawkins (2002), autor segundo o qual mandíbula é *yohya*. Assim, o nome dessa estrutura é “boca do mucura”.

<sup>129</sup> Antigo nome do lugar onde atualmente familiares de Jaime e Roque abriram uma roça nas margens do rio Kikwo e que foi um lugar habitado Poriciwi e seus familiares.

Acampamentos efêmeros na mata também existiam. Feitos apenas para passar uma noite, eram denominados *pîrîno*, derivado da palmeira *pîrî* (murumuru), cujas folhas eram usadas na cobertura do pequeno abrigo (ver **Figura 4**).

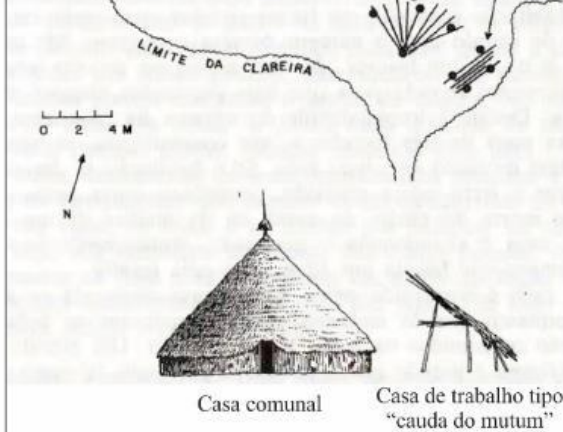
**Figura 4** Prancha com plantas e fotografias das aldeias Wai Wai da década de 1950.



Planta da aldeia Yakayaka da Guiana, na década de 1950. Extraído de Yde (1965, p. 6).



Casa de trabalho tipo "boca do mucura". Aldeia Yakayaka, 1958. Extraído e adaptado de Yde (1965, p. 150).



Planta de uma aldeia Wai Wai da Guiana, na década de 1950, e vista lateral de uma casa communal e de trabalho, tipo "cauda do mutum". Extraído e adaptado de Meggers (1987 [1971], p. 129).



Da esquerda para a direita: casa de trabalho "boca do mucura"; casa communal (*mimo*); parte da casa de trabalho *umana*. Aldeia Yakayaka, 1955. Extraído de Yde (1965, p. 153).

De volta à aldeia, dentro da casa communal não existiam divisões internas como paredes e, "as redes de uma família nuclear são armadas formando um triângulo entre os postes internos

e a parede, ao redor de um fogo” (MEGGERS, 1987 [1971], p. 131). Meggers relatou que itens masculinos, como cestos usados para pertences pessoais, ornamentos, instrumentos musicais, dentre outros, ficavam pendurados nas vigas ou paredes, bem como inseridos em pequenos espaços nas porções mais baixas do teto de palha. Utensílios femininos, como cabaças, painéis, abanos, peneiras e bandejas foram vistos ao redor da fogueira e em prateleiras. Na extremidade rente à parede das casas comunais haviam plataformas sobre as quais dormiam os cachorros. Elas eram denominadas *xapari yapon*, “assento do cachorro” (YDE, 1965, p. 118).

### 3.3.2. As aldeias atuais

O tamanho e o aspecto atual das aldeias no Mapuera são bastante diferentes. Com base nas informações reunidas no PGTA (IEPÉ, 2021, p.84), sabe-se que a aldeia Mapuera, a maior, possui mais de 1000 habitantes, enquanto outras tem apenas 31, como as aldeias Paarumîfî e Paraíso, ou até 11, como a Yawara. A segunda maior aldeia, Inajá, tem 157 habitantes, e outras aldeias como Bateria e Tamyuru tem mais de 90 habitantes. Se excetuarmos a população das aldeias Mapuera e Yawará, as mais discrepantes, as aldeias do Mapuera apresentam em média 61 pessoas. Nas aldeias mais populosas, observa-se a existência de concentração das casas de parentes próximos, seguindo o esquema uxorilocal, com as moradias das filhas casadas situadas próximo à casa de seus pais. Porém, isso não é uma regra extremamente rigorosa, pois, assim como observado por Howard (1991), há os filhos que moram junto a seus pais, dependendo da força política destes. Nesse caso, quem se desloca é a esposa. Ainda, existem concentrações que são denominadas bairros. O caso mais ilustrativo é o bairro saúva (*yawko*) da aldeia Mapuera. Ele é habitado basicamente por pessoas Katwena/Tunayana/Txikiana e localizado num ponto um pouco afastado das demais concentrações de casas, mais próximas aos principais lugares comunitários. Não existe um padrão de organização espacial das aldeias (**Figura 5**) que, paulatinamente, crescem ou diminuem conforme o desenrolar da vida das pessoas.

Existem dois principais espaços comunitários: *umana*, traduzida agora como “casa grande” e *kaan mîîn*, “casa de Deus”, a Igreja. Tratam-se de estruturas muito importantes no pensamento das pessoas sobre como deve ser uma aldeia. Apesar de ainda ser feita com teto cônico coberto com folhas de ubim, a *umana* costuma agora ter paredes e portas, por vezes trancadas com cadeado. É frequentada em festas, reuniões e assembleias. Se antes ela era a segunda maior estrutura da aldeia, agora é a maior, como enfatizado em sua tradução atual para o português. Ela não tem mais a função de “casa de trabalho coletivo”, muito embora, como dito pelo cacique da aldeia Tamiuru, os homens podem se reunir nessa casa para manufaturar itens que serão entregues as mulheres, nos momentos que antecedem festas de final de ano. Em



2011 testemunhei, na aldeia Mapuera, que aos sábados aos homens mais velhos se reuniam para ensinar os mais novos a produção de trançados, mas isso não ocorre mais. Nessa época (2011), em frente à casa grande da aldeia Mapuera, existia uma pequena casa, semelhante à *umana*, chamada “ponto de cultura”, que também não existe mais. Por fim, cabe destacar que aldeias menores e/ou mais novas podem ainda não ter esses espaços comunitários, como o caso da aldeia Yawara, ou ter apenas a igreja, como a aldeia Paraíso até o início de 2020.

**Figura 5** Vistas aéreas de algumas aldeias do rio Mapuera



Algumas aldeias possuem posto de saúde, escolas, campo de futebol (as vezes mais de um, como a Mapuera, na qual um campo tem até arquibancadas) e pista de pouso de avião. Nas duas maiores aldeias, Mapuera e Inajá, vi ainda estruturas retangulares e compridas cobertas com ubim, com e sem paredes, construídas especialmente para receber visitantes em encontros religiosos, olimpíadas indígenas, dentre outros eventos que reúnem indígenas do Brasil, Guiana, Suriname e Guiana Francesa.

A casa comunal de outrora foi substituída por unidades residenciais que pertencem a uma única família, idealmente composta por um casal e seus filhos solteiros. A casa ainda se chama *mîmo*, mas não se parece em nada com a antiga casa comunal e poucas são as que ainda estão cobertas com folha de ubim. Adquiridas na cidade, telhas de diversos materiais tem ganhado cada vez mais preferência por durarem mais, apesar de esquentarem bastante as casas, fazendo com que as pessoas passem boa parte do dia nas estruturas adjacentes, cobertas com palha. As hodiernas *mîmo* não possuem mais fogueira interna e podem ter mais de um andar, incluindo sacada. Seu espaço interno pode se apresentar subdividido em cômodos, como quartos, salas para televisão e ainda até uma cozinha com fogão a gás e mesa de madeira. Caso seus moradores sejam mais velhos e não tenham filhos morando com eles, a casa será mais simples, caracterizada por um grande cômodo sem divisas. Quando muito, as redes do casal separam o fundo da casa, restrito ao casal, do setor mais próximo à porta, local com mais claridade e que também pode-se receber alguma visita. É comum casas construídas em palafita, sendo o espaço inferior destinado à realização de diversas atividades, como manufaturas, processamento de mandioca e até mesmo para refeição coletiva. É um espaço muito dinâmico, cuja configuração pode mudar de um dia para o outro conforme as atividades. Caso a altura entre o piso da casa e o chão não seja elevada o suficiente para isso, pode-se armazenar lenha, por exemplo.

Próximo à *mîmo* existem outras estruturas, que foram denominadas para mim com base na principal atividade realizada sob seu teto. A estrutura *pawxi matko* não é feita mais nas aldeias. A estrutura *yawarimta* também não existe mais, pelo menos com esse nome. Hoje em dia o que poderia ser ela, caracterizada por um teto em duas águas, é o que chamam em português de cozinha. As estruturas associadas às *mîmo* podem ou não ser fechadas com paredes. Majoritariamente são cobertas com palha, mas vi algumas com telhas compradas na cidade. No caso da estrutura em que predomina a produção/cocção de alimentos, composta minimamente pela presença de uma ou duas pequenas fogueiras, ela pode ser chamada como *erewsî citopo mîm*, “casa de fazer comida”, ou simplesmente cozinha.



Figura 6 Exemplos das principais estruturas presentes nas aldeias do rio Mapuera



Existem famílias que além da cozinha possuem uma estrutura que abriga um ou mais fornos com tachos, adquiridos na cidade, para fazer farinha. Estes espaços são denominados

*uwi citopo mîin*, “casa de fazer farinha”, também traduzido como “casa do forno”, ou como *xere citopo mîin* que, em tradução livre, seria “casa de processar mandioca”. A produção da farinha, segundo Yde (1965, p. 46), foi aprendida com os Wapixana em meados da década de 50. Quando de sua segunda visita em 1958, Yde observou que ela estava mais popular em relação a 1954-55. Atualmente, ao lado de beijus e tapiocas, a farinha é a base alimentar, assim como fonte de renda para muitas famílias que produzem para vender na cidade.

Em alguns lugares, no mesmo local dos fornos, existem aparatos de ralar a mandioca, como um ralo motorizado e uma canoa velha de extremidades cortadas (*kanawaturu*) usada para receber a massa recém ralada. A *kanawaturu* já existia na *yawarimta* de outrora (**Figura 4**) e, para ralar a mandioca, fazia par com os famosos ralos de madeira e dentes de pedra lascada (*xkmari*), que ainda são usados para ralar quantidades menores e pontuais de algum alimento. Há famílias que possuem ralo motorizado e *kanawaturu* sob um teto à parte, denominando esse espaço como *uwi yarimaco mîin*, “casa para processar farinha” em tradução livre.

Existem também estruturas fechadas com paredes e portas, usadas para armazenar produtos das roças e alimentos adquiridos nas cidades. Vi isso em aldeias pequenas e grandes. Algumas famílias possuem geladeiras ou freezers, ligados nos momentos em que o gerador da aldeia é ativado. Esses espaços foram denominados como *erewsî mîin*, “casa da comida”.

Há ainda pequenas estruturas, com ou sem paredes a depender do tamanho da aldeia, usadas para guardar utensílios, produzidos na aldeia e os adquiridos nas cidades, como panelas e inúmeros recipientes de plástico e alumínio, produtos de limpeza, dentre outros. Ali também podem ser armazenadas penas, canas de flecha, sacolas de plástico contendo sementes de morototó, dentre outras coisas adquiridas na mata para a produção artefactual. Geradores de energia familiares podem ficar abrigados nessas estruturas que, dada a diversidade de elementos que agrega, foi denominada *ahcenamko mîin*, “casa das coisas”.

Atualmente os cachorros não dormem mais dentro das casas com as pessoas, possuindo casas específicas (*xapari mîin*), ou ficam amarrados nos postes de alguma estrutura. Em alguns lugares, pode-se ver pequenas casinhas usadas para guardar lenha (*wehto mîin*).

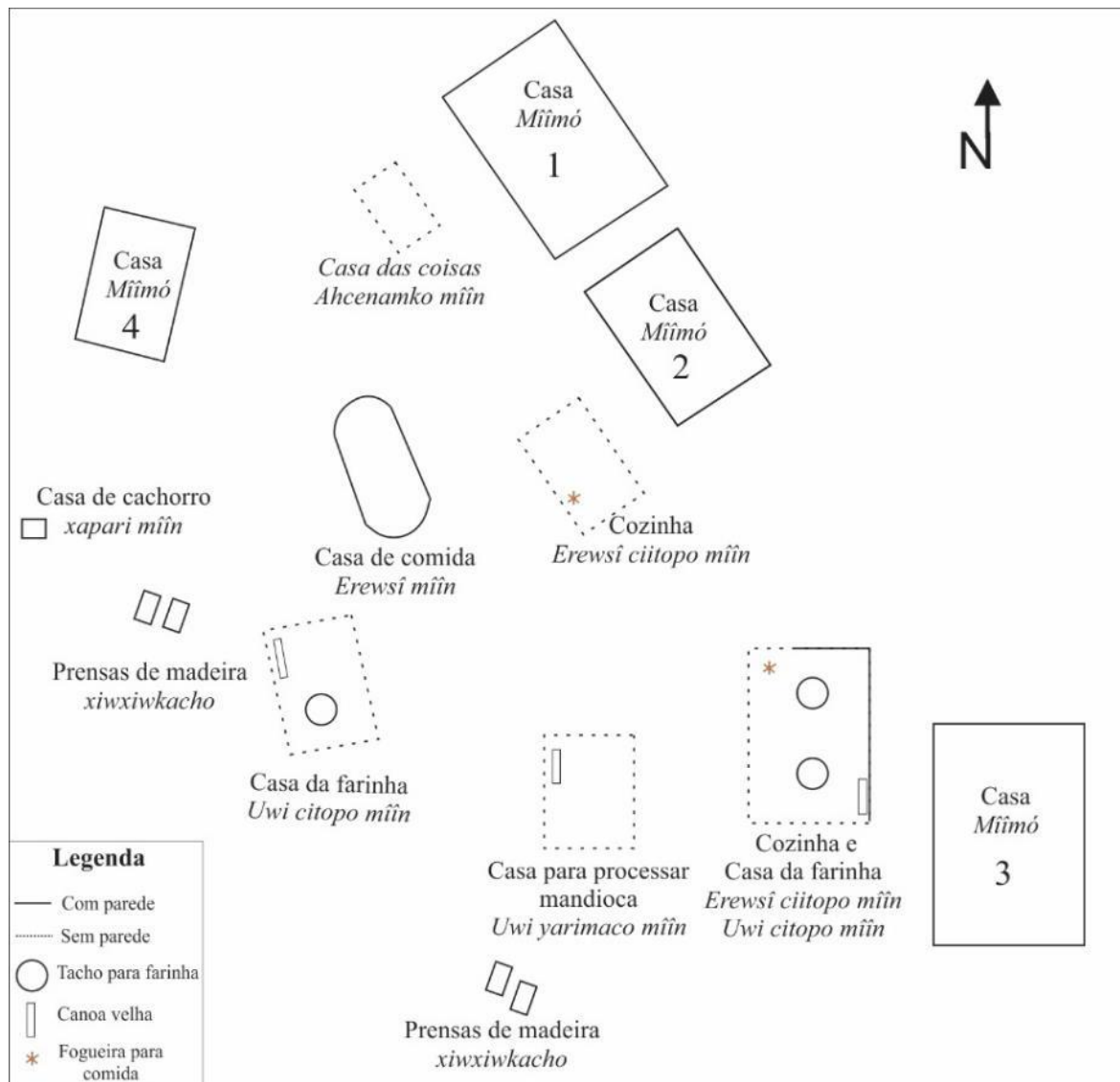
Diante dessa diversidade de *mîin* que não se restringe aos humanos, entretanto, destaca-se que é comum ver estruturas destinadas a ser ao mesmo tempo cozinha, local de preparo de farinha com fornos, apetrechos para ralar mandioca e lenhas armazenadas. Existem variações em que só o forno de farinha e os utensílios para ralar mandioca estão juntos. Nem todas as famílias têm um espaço específico para armazenar comidas, ou mesmo cada uma das referidas estruturas. Observei ainda uma cozinha sem paredes, com uma pequena fogueira e depósito de lenha ao lado de um local fechado com paredes, com tacho para fazer farinha e fogão a gás.



Tudo isso pertencente a uma mesma família. Há casos em que existe uma estrutura à parte com fogueira de preparo de alimentos, ao mesmo tempo em que a própria casa da família possui um cômodo com fogão a gás. Em suma, não há padrão rígido de casas e estruturas associadas (Figura 6).

Considerando que a moradia ideal é uxorilocal, muitas dessas estruturas de produção de comida e farinha podem ser compartilhadas por mais de uma casa familiar. Não obstante, é notório que os casais juntos a mais tempo, com filhos crescidos e até casados, possam ter seus próprios espaços, mesmo morando ao lado da família da esposa, ou até se distanciar fisicamente da família da mulher, mudando de aldeia. Apresento abaixo dois exemplos de distribuição dessas estruturas para facilitar a compreensão do espaço.

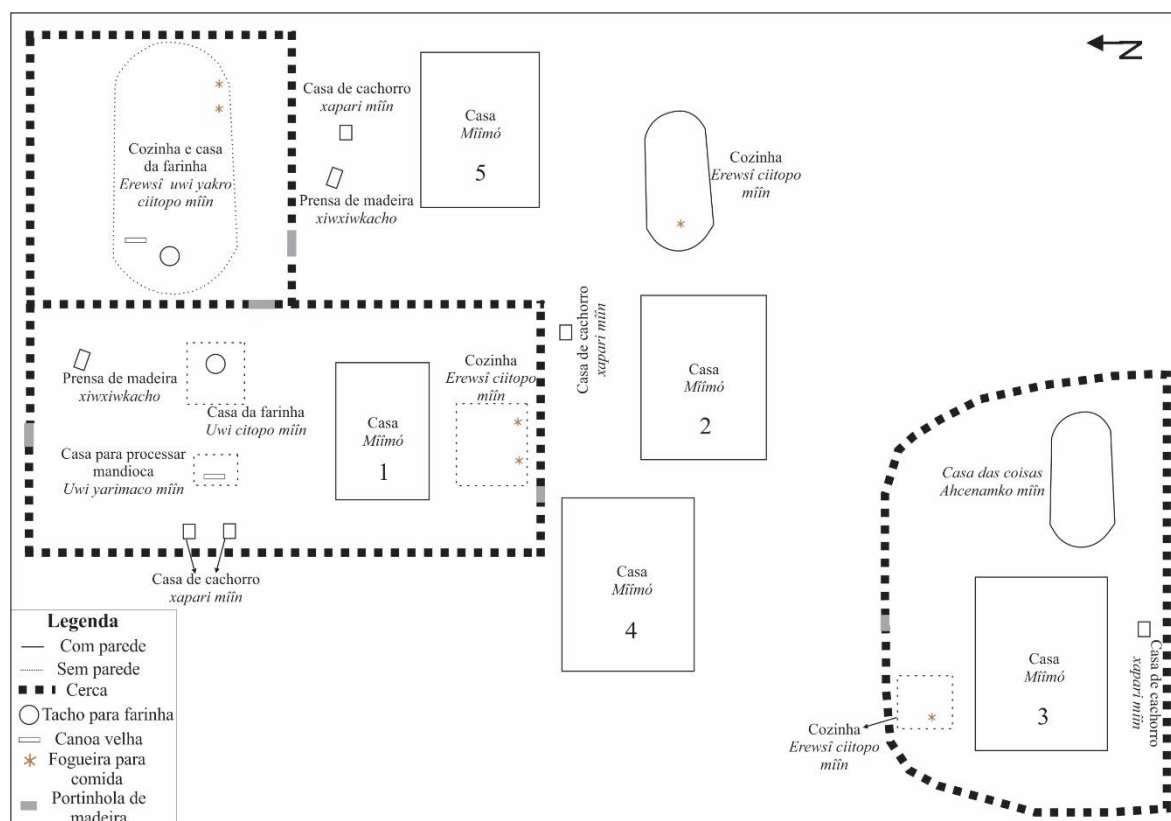
Figura 7 Croqui (1) de unidades residenciais e estruturas associadas de parte da aldeia Mapium em 2018.



A **Figura 7** apresenta um croqui (1) de um trecho da aldeia Mapium habitada por pessoas Katwena/Tunayana. Representa algumas casas (*mîimo*) ligadas entre si a partir da “casa 1”, habitada à época (2018), por um casal com 3 filhas solteiras, sendo que uma delas tinha um filho pequeno. A “casa 2” era habitada por um homem mais velho, viúvo e pai da mulher do “casal 1”. A “casa 3” era habitada pela filha do “casal 1” com seu marido e 4 filhos homens solteiros. A “casa 4” era habitada por outra filha do “casal 1”, seu marido e uma filha pequena. Ainda havia outra casa de uma filha do “casal 1”, com marido e filhas, que ficou de fora do croqui porque todos estavam em Roraima na época, visitando parentes. Assim, não convivi com eles, mas sei que tinham estruturas próprias. Ademais, destaco que o “casal 1” tem dois filhos homens, um que morava em Roraima e outro na aldeia Tamiuru, próximo a seus sogros.

Próximo à “casa 3”, habitada pela filha casada a mais tempo, existem duas estruturas que pertencem a eles: uma “casa para processar a mandioca” e uma “cozinha e casa de farinha”. As demais estruturas apresentadas nesse croqui pertencem à “casa 1” e também são utilizadas pela família da “casa 4”. Cada prensa de madeira é associada a um local de produção de farinha.

**Figura 8** Croqui (2) de unidades residenciais e estruturas associadas de parte da aldeia Mapuera em 2019.



O croqui (2), apresentado na **Figura 8** apresenta uma pequena parte da aldeia Mapuera, como foi vista entre fins de 2019 e início de 2020. Tratam-se de casas do núcleo familiar de

Jaime e Roque, formado majoritariamente por pessoas Wai Wai, com alguns genros de Poriciwi, pai de Jaime e avô de Roque, que se consideram descendentes misturados de Mawayana, Hixkaryana e Katwena. O casal mais antigo habitava a “casa 1”, juntamente com uma filha solteira. A “casa 2” é habitada por uma filha do “casal 1”, juntamente com seu marido e mais duas filhas e dois filhos solteiros. A “casa 3” é habitada por uma filha do “casal 1”, seu marido, uma filha e dois filhos solteiros. A “casa 4” também é habitada por uma filha do “casal 1”, seu marido e duas filhas solteiras<sup>130</sup>. A “casa 5”, por sua vez, é habitada por uma filha do casal da “casa 2”, juntamente com o marido, uma filha pequena e um filho solteiro. O casal mais antigo na época tinha quatro filhos homens<sup>131</sup>, um morava numa aldeia em Roraima, um mora em Oriximiná-PA cidade e dois outros moram na aldeia Inajá.

No segundo croqui, chama a atenção a existência de cercas que delimitam estruturas ou conjunto de estruturas associadas. Isso é comum em alguns lugares da aldeia Mapuera. Ainda, poucas cozinhas ou casas de farinha que estão fora de cercas não possuem paredes. Por ser uma aldeia muito grande, foi relatado diversos casos de roubo, o que vem estimulando cada vez mais o confinamento dos espaços.

No que tange às demais estruturas, observa-se que a “casa 1” possui cozinha e demais estruturas associadas à produção de farinha. Todas essas estruturas são compartilhadas com a família da “casa 4”. A filha que mora na “casa 3” também se vale das estruturas para a produção de farinha, uma atividade coletiva basicamente feminina. Já as famílias das casas “2” e “5” compartilham de um grande espaço que serve ao mesmo tempo de cozinha e local de processamento de farinha. A cozinha com paredes que ficava entre essas casas, quando de minha visita recente, estava desativada e atualmente não existe mais, como fui informado por telefone em meados de 2020. Quando estive em Mapuera no início de 2019, ela estava em pleno funcionamento.

Apesar da existência de dois núcleos de estruturas de produção de farinha, um associado ao casal mais antigo e outro associado ao genro e filha casados a mais tempo, tendo inclusive uma filha casada, é importante destacar que a “casa 1” era muito frequentada por todos os moradores dessas casas apresentadas. Até mesmo de familiares mais distantes, que moravam em outros bairros, na mesma aldeia.

Após digitalizar esse croqui, enviei a Jaime e Roque para ter a opinião deles. Nesse momento descobri que duas dessas estruturas não existem mais. A referida cozinha desativada

---

<sup>130</sup> Soube que uma delas se casou em 2021 e atualmente mora em Santarém, com seu marido.

<sup>131</sup> Além do pai de Jaime, Poriciwi, seu irmão mais velho, Fernando Makari também faleceu em 2020 por covid 19.

foi derrubada e em seu lugar foi construída uma casa. A casa 1, após o falecimento de seu dono foi desmanchada. Ou seja, esse conjunto representado já tem uma nova configuração e dinâmica, além do fato de que uma das principais pessoas do núcleo, Poriciwi, infelizmente faleceu. Ao ver o croqui, Jaime pediu para eu escrever que a casa de seu pai (“casa 1”) tinha espaço em baixo dela, para fazer diversas atividades; alimentação coletiva; o local também era usado para descanso, em que redes eram atadas, que visitas eram recebidas, pois muitos netos frequentavam esse espaço diariamente. Era ali que seu pai, uma pessoa extremamente sabia e alegre, ficava e recebia diariamente muitas pessoas. Foi ali que aprendi muita coisa com ele. O pedido de Jaime, além de todo conteúdo emocional pessoal, a meu ver, quis frisar algo que o croqui não foi capaz de transmitir: nesses espaços existe vida, fluxo e movimento.

### 3.3.3. Reflexões sobre diacronia, fluxos e ritmos

A comparação entre as aldeias antigas e atuais evidencia mudanças ocorridas nos últimos 70 anos. Em relação aos trançados, a maioria deles, seja os destinados a produção de alimentos ou os feitos para uso pessoal, ficava antes na *mîmo* (cf. MEGGERS (1987[1971]) e hoje está dispersa em várias estruturas<sup>132</sup>. Isso possibilita compreender alguns aspectos das peças atualmente mantidas nos museus. Permite ainda pensar sobre a mudança das diferentes visibilidades dos trançados no contexto atual e no antigo, elemento importante para tratar questões sobre fazer e aprender. O contraste passado-presente, aqui esboçado, é a base para abordar continuidades e mudanças sobre a tecnologia dos trançados.

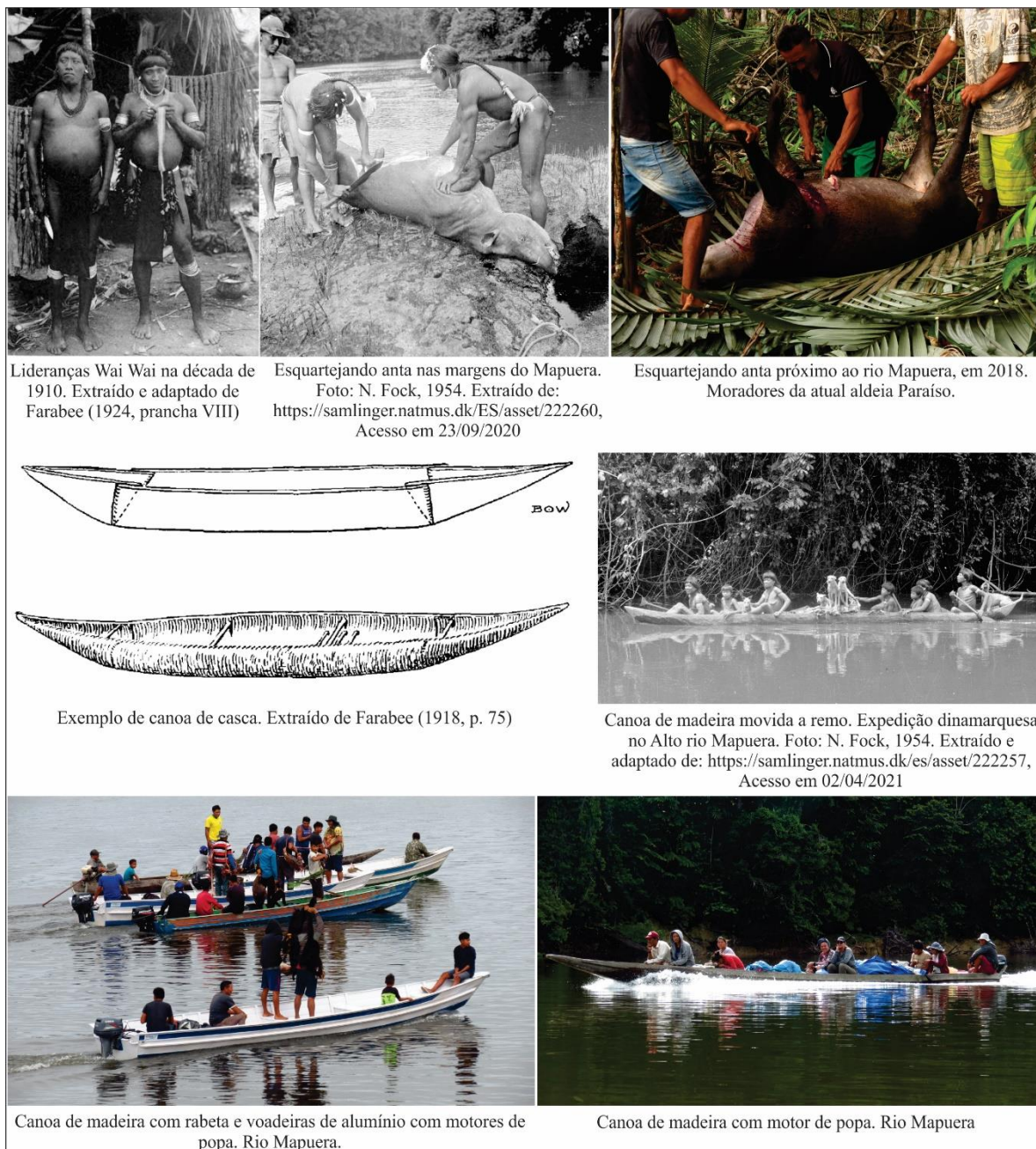
Aldeias se expandem ou diminuem conforme o desenrolar da vida das pessoas. Os dois croquis apresentados corroboram isso. O referente a uma pequena parte da aldeia Mapuera já não comporta a situação atual das estruturas e suas dinâmicas; o mesmo se dá com o croqui de parte de Mapium, pois as estruturas e pessoas que ali estavam habitam agora a aldeia Paarumîti, fundada pelo morador da “casa1”, no início de 2019<sup>133</sup>. Apesar das famílias ainda estarem relacionadas, sua configuração espacial também é outra. Até onde notei, os genros mais antigos do “casal 1” montaram suas casas em lados opostos e distantes da casa do sogro, situada no centro da atual aldeia. Boa parte das casas, no sentido material do termo, são as mesmas e foram cuidadosamente desmontadas e remontadas do mesmo jeito, como observei na numeração dada às tábuas que compõe a casa do “casal 1”.

---

<sup>132</sup> Detalhes relativos a casa tipo específico de trançado serão apresentados no capítulo 6.

<sup>133</sup> O estabelecimento de uma nova aldeia foi motivado por conflitos políticos. Tal desavença foi notada em 2011 por Jácome (2011) e, de certa forma, remete aos já descritos movimentos de concentração e dispersão de pessoas.

Figura 9 Prancha com alguns exemplos de continuidades e mudanças



A vida das pessoas e suas produções no Mapuera mudam e se movimentam constantemente, tal como o fluxo do rio ou do crescimento de uma planta. Não é estática, muito embora seu ritmo não seja acelerado. Sempre há uma aldeia que está por ser aberta. Notei isso desde quando estive no rio Mapuera em 2011, ao ver parte da abertura da atual aldeia Paraíso. Roças (*marari*) estão constantemente sendo abertas e mantidas, assim como certos lugares dos tempos dos antigos estão sendo reocupados ou, ao menos, há planos de que isso aconteça em breve. As próprias aldeias se alteram constantemente. Há sempre algo em construção, casa sem



telhado, piso de uma igreja por assentar, *umana* em reforma. De um ano ao outro, nascimentos, mortes, casamentos, assembléias e demais grandes eventos reconfiguram uma aldeia.

A estética das pessoas e os meios de transporte também mudaram ao longo do tempo. Roupas, das mais diversas, cobrem corpos que outrora exibiam colares, tangas, braçadeiras e faixas postas abaixo do joelho, dentre outras variações. O estilo dos cabelos, longos atrás, com franja cortada na altura da metade da testa (*pehkotori*) e tratados com óleos vegetais, não é mais o mesmo entre homens das gerações mais novas e, assim como a depilação de cílios e sobrancelhas, só é visto em alguns homens mais velhos. Canoas de casca de árvore cederam espaço para canoas escavadas em troncos de árvores e, hodiernamente, raras são as que não apresentam motores de popa ou rabetas (**Figura 9**). Canoas a remo existem, quando pequenas, sendo vistas nos portos das aldeias ao lado de canoas maiores e voadeiras de alumínio.

Mudanças na diacronia também existem na vida dos e com os trançados (ver capítulo 6). Por ora, menciono ser corrente encontrar trançados iniciados repousando num jirau de uma cozinha, dentro de uma *mîmo*, ou pendurado na parede numa estrutura qualquer, aguardando ser arrematado. Uma produção pode ser interrompida por diversos motivos, para descansar o corpo, receber visita, caçar um animal que fez barulho na mata adjacente à aldeia, ou até mesmo para aquisição de material para terminar a peça. No decorrer de suas trajetórias de vida, os trançados que atuam cotidianamente numa cozinha e/ou casa de farinha podem mudar de lugar em que são guardados. Se novos, são mantidos com zelo, se velhos, podem ficar largados no chão até que aos poucos saiam do espaço da cozinha, ou correlato, ficando esquecidos numa mata periférica das proximidades imediatas.

Muitas das mudanças não ocorrem de forma linear e absoluta. Há coexistências. É possível ver um ancião com corte de cabelo antigo ao lado de jovens cujos cabelos são semelhantes ao de famosos jogadores de futebol do momento. Pessoas podem carregar mandioca num jamaxim trançado ao lado de outras que levam lenhas em carrinhos de mão. Um senhor tece um paneiro ao lado de um jovem pesquisador que está aprimorando a manufatura de uma flauta de osso, enquanto demais jovens se divertem com jogos eletrônicos, deitados em suas redes.

Tão importantes quanto às mudanças são as continuidades. Animais ainda são caçados, o “povo cobra-grande” segue habitando as profundezas do rio e a mandioca amarga (*xere*) continua a ser a base da alimentação<sup>134</sup>. O modo de processamento desse tubérculo, apesar da substituição de alguns implementos coadjuvantes nas diferentes etapas, é o mesmo conforme

---

<sup>134</sup> Existe também a mandioca doce, introduzida pelos missionários entre 1955-58 e denominada *xeretáhsun* (YDE, 1965, p. 51).

descrito por Yde (1965, p. 32-38). Plantar, colher, transportar com jamaxim (*awci*), descascar, ralar, espremer no coador (*tuuwa*) e depois no tipiti (*kwahsî*), ainda fazem parte da associação e negociação dos humanos com esse vegetal, uma relação definida enquanto intersubjetiva e identitária por L. Mentore (2012). Yde (1965, p. 49-51) registrou 14 tipos de alimentos e 13 tipos de bebidas à base do *xere*, com 7 variedades beiju e 8 de bebidas à base de tapioca misturada com diversos frutos, assim como outros tipos de beiju feitos com a massa espremida que sai do tipiti, denominada *kwahxaru*. Conforme Valentino (2019, p. 94, nota 123), o termo *yuru* é uma categoria que engloba “diferentes tipos de beijus de mandioca”. Com exceção das bebidas fermentadas, tal diversidade a partir de uma unidade (*xere*), continua central na socialidade festiva, sendo a comida humana quintessencial, cujos derivados são os primeiros dados àqueles com corpos vulneráveis aos ataques dos espíritos, para fortalecer e fixar sua alma-princípio vital (*ekatî*) no corpo (HOWARD, 2001, p. 62).

A transformação desse vegetal venenoso em alimento se dá paulatinamente. A tapioca tem seu ritmo de decantação. Outros vegetais trançados são importantes nessa transformação. Eles também são produzidos em ritmos específicos que podem mudar de acordo com o estabelecimento de novas interações. A vida das pessoas do Mapuera é vivida sem ansiedade. Não há pressa em terminar a produção das coisas, ao menos que alguém tenha encomendado ou esteja precisando muito. O mesmo serve para o conhecimento daqueles considerados como grandes artesãos. Sempre há algo novo a aprender, seja aquilo que já se conhece, mas que ainda não foi possível tentar fazer, ou uma novidade nunca antes vista. Por mais que se trate de um saber antigo, que persiste em meio a inúmeras mercadorias ocidentais, trançados são dinâmicos e seguem o fluxo diário de interação com as pessoas em suas vidas.

O principal alimento humano é vegetal. A moradia, apesar das mudanças estruturais, ainda é denominada a partir da folha de ubim (*mîna yaari*). Vimos que existem outras *mîn*, termo que também designa a morada de outros seres, como, por exemplo, “casa da vespa” (*okomo mîn*) ou “casa do japim” (*xakwaru mîn*). Casas e assentos (*yapon*) existem para humanos e outros que humanos.

Poriciwi me disse que o ninho do japim é ao mesmo tempo sua casa e sua rede. Disse ainda que “o japim faz sua casa com osso de bacaba”. Osso é aquilo que a botânica ocidental considera ser a nervura central de um folíolo de palmeira. Temos então que a “folha de ubim” do japim (*xakwaru mîn*) é tecida habilmente com “ossos de bacaba” (*kuumu yocho*). Ossos de plantas são transformados numa casa/rede que é muito apreciada pelos humanos, pois se manejada adequadamente faz crescer a habilidade tecelã nas pessoas (capítulo 7). No entanto, para compreender melhor isso, é preciso antes entender os vegetais e como negociar com eles.

## CAPÍTULO 4



Xokokono solicitando permissão para puxar o cipó-imbé  
(Foto: Igor Rodrigues)



## Capítulo 4 - Cosmopolítica no Mapuera: vegetais e outros que humanos

Nós não somos as únicas pessoas interessantes no mundo, somos parte do todo. Isso talvez tire um pouco da vaidade dessa humanidade que nós pensamos ser, além de diminuir a falta de reverência que temos o tempo todo com as outras companhias que fazem essa viagem cósmica com a gente. (KRENAK, 2019, p. 30-1).

Antes de esmiuçar a variabilidade dos trançados em si em relação às técnicas produtivas, morfologias, funções, dentre outras dimensões, é necessário clarificar algumas relações das pessoas com os vegetais para melhor compreender os trançados holisticamente. Feitos de plantas que, por sua vez, têm vínculos diversos com diferentes seres, é impossível pensar os trançados sem considerar seriamente os vegetais e seus associados. A etnografia indicou que os trançados são importantes mediadores na vivência dos humanos com diversos e distintos seres e que, antes de mais nada, é preciso superar a ideia que plantas são apenas matérias primas passivas, como se fossem recursos objetificados à disposição da apropriação humana.

O excesso de antropomorfismo criado pela Ciência na odenação do mundo, levou Nietzsche a refletir que se pudéssemos nos colocar no lugar de uma mosca veríamos como essa condição “sente em si o centro esvoaçante do mundo”, tal como “*para o vegetal, o mundo inteiro é vegetal*” (2008 [1873], p. 26, 66, grifo original). Nesse sentido, urge repensar o antropocentrismo para tentar compreender outras formas de pensar o, e estar no, mundo. Esse abandono é fundamental, pois a ênfase numa noção homogênea de humanidade nega a diversidade e outras formas de vida, proporcionando “o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo” (KRENAK, 2019, p. 22-3). Para Ailton Krenak:

Essa noção de que a humanidade é predestinada é bobagem. Nenhum outro animal pensa isso. Os Krenak desconfiam desse destino humano, por isso a gente se filia ao rio, à pedra, às plantas e a outros seres com quem temos afinidade. É importante saber com quem podemos nos associar, em uma perspectiva existencial mesmo, em vez de ficarmos convencidos de que estamos com a bola toda. (KRENAK, 2020, p. 41-2)

Este capítulo demonstrará que para trançar, dentre outras práticas, é preciso saber se relacionar com outros seres, corroborando noções apresentadas anteriormente por meio da mitologia e história dos povos em questão. Conforme as *yehtoponho*, a interação das diferenças e as transformações decorrentes de múltiplos encontros e comunicações ocorrem desde a criação e surgimento de Mawary, dos povos originados a partir dele, assim como de seus bens materiais. De um ponto de vista histórico, vimos que a constituição dos povos do Mapuera é

constantemente aberta e dinâmica, muito longe de ter uma essência fixa, como se fosse fechada em si mesma enquanto mônada no sentido de Leibniz<sup>135</sup>.

Central para o entendimento é o conceito de cosmopolítica (STENGERS, 2005), que pressupõe que os humanos não estão sozinhos no mundo e a ecologia de suas práticas, por não se restringir à apenas eles, envolve todo o meio e seres que os rodeiam, exigindo então diplomacia. Cosmos aqui em nada se assemelha com a ideia de um mundo único e comum, e sim "designa o desconhecido, que constitui esses mundos múltiplos, divergentes..." (STENGERS, 2018 [2007], p. 447). Conforme esta filósofa, é imprescindível inserir de fato outras entidades na arena política, e não seus representantes, para desacelerar o mundo comum e fazer tremer as seguranças conceituais em prol da coexistência de múltiplos mundos. Para isso, precisamos levar a sério as socialidades dos humanos com outros seres que habitam esses diferentes mundos. Tais seres são denominados, basicamente, mas não exclusivamente, de duas maneiras: "não humano" e "outro que humano".

Segundo Harrison-Buck e Hendon (2018, p. 4), não humano (*nonhuman*) e outro que humano (*other-than-human*) são termos intercambiáveis que englobam "*relational (social) beings, such as animals, plants, objects, and spirits*", que se distinguem dos humanos de um ponto de vista biológico. As autoras reconhecem que ambos os termos são problemáticos por não retratar o status ontológico compartilhado entre humanos e demais seres, além de perpetuar uma falsa divisão sujeito-objeto. Contudo, existem trabalhos que indicam que esses termos têm ligeira diferença entre si.

Na etnografia sobre os Ojibwa, Hallowell (1960) destacou que a noção de pessoa não está restrita aos seres humanos e inclui outras entidades que podem ser denominadas por termos de parentesco, como os seres espirituais denominados de avô, pessoas de uma categoria outra que humana. Em suas palavras: "*The other-than-human grandfathers are sources of power to human beings through the "blessings" they bestow*" (HALLOWELL, 1960, p. 22). Em entrevista, Stengers teceu breves comentários sobre "não humano", "mais que humano" e "outro que humano", indicando que, no fundo, são três formas de evidenciar que a própria categoria de humano não é interessante, pois não existe indivíduo isolado, tudo é uma questão de relação, de associação (DIAS, *et al.*, 2016). Mesmo assim, Stengers ressaltou que não humano, como proposto por Latour, teve um papel fundamental em demonstrar que esses seres

---

<sup>135</sup> Para Leibniz, mônada é uma substância simples, uma unidade indivisível (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006). Essa noção filosófica influenciou a linguística comparativa, que alicerçou o histórico-culturalismo alemão, se fez presente nos estudos de Adolf Bastian (principal fomentador dos primeiros museus etnográficos no século XIX), que influenciou a formulação do conceito de "área-cultural" (PENNY, 2002; VIERTLER, 2018).

também importam, mas não é um termo positivo por ser demasiadamente amplo, enquanto “outro que humano” indica “obrigações para com divindades, espíritos, ancestrais (...) *aponta para pessoas* que não achavam que eram humanas” (DIAS, *et al.* p. 175, grifo meu). Ou seja, são pessoas outras que humanas com os quais é preciso estabelecer relações políticas, assumindo compromissos e vínculos. Para De La Cadena (2014, p. 255), o termo “outro que humano” é mais preciso do que “não humano” e, em coautoria, argumentou que o primeiro enfatiza que esses seres são atores participantes de relações políticas e não apenas coisas de laboratório, como subjacente no segundo termo (BLASER; DE LA CADENA, 2018, p. 12-13). Em suma, Hallowell, Stengers, Blaser e De La Cadena empregam “outros que humanos” para se referir a seres ou no sentido de seres que têm pessoalidade, independentemente de suas naturezas, apesar da manutenção do contraste com os humanos. Pessoalidade é relacional, partível, permeável, composta por partes fractais, divisíveis e contextuais, conforme revisão de Harrison-Buck e Hendon (2018). Portanto, pessoalidade é o que conta quando os humanos decidem construir uma relação, estabelecendo o que Stengers (2005, p. 193-94) denominou de “evento cosmopolítico”, no qual dois protagonistas diferentes, separados por uma fronteira, produzem uma nova proposição.

Ao tratar dos andinos *tirakuna*, ou seres-terra, De La Cadena (2019 [2010]) os definiu enquanto outros que humanos por serem entidades sencientes, que exigem respeito, agem e podem provocar danos. Os *tirakuna* não são seres vivos no sentido biológico da palavra, eles estão seres com as pessoas para formar o *ayllu*, uma palavra quéchua que destaca a conexão profunda de humanos e outros que humanos, fazendo com que uma pessoa seja o próprio local, e não apenas de um local; portanto, se um desses seres for removido o outro será alterado (DE LA CADENA, 2019 [2010], p. 22; 2014, p. 255). Para essa autora, enquanto estudiosos, temos que levar a sério as interações com os outros que humanos, transcendendo assim a tolerância, porquanto *as interações não são representacionais e sim afetivas*. Outros que humanos não devem ser entendidos como metáforas e tampouco reduzidos a crenças. Eles são existentes. Isso permite ultrapassar o que ela chamou de “Antropo-cego”, processo pelo qual apenas um mundo é criado com a característica principal de supressão de mundos heterogêneos, carregando em sua prática a separação ontológica entre natureza e cultura, ou melhor, entre outros que humanos e humanos (DE LA CADENA, 2018, p. 100). O Antropo-cego conduz o encontro de mundos a operar em conformidade com apenas um deles, colocando a distinção moderna entre natureza e cultura como obrigação e, acima de tudo, não enxerga pluriversos<sup>136</sup> e possibilidades de

<sup>136</sup> Pluriverso são “mundos sicionaturais heterogêneos, parcialmente conectados, negociando politicamente seus desacordos ontológicos” (DE LA CADENA, 2019 [2010], p. 29).

existências de diversos coletivos que se compõe e se entrelaçam uns aos outros, emergindo intrinsecamente juntos. Pluriverso é abertura para uma possibilidade, uma “*analytic tool useful for producing ethnographic compositions capable of conceiving ecologies of practices*”<sup>137</sup> *across heterogeneous(ly) entangled worlds*” (BLASER; DE LA CADENA, 2018, p. 4).

Tentar escapar de um entendimento Antropo-cego, incluindo pluriverso e outros que humanos centrais na cosmopolítica e sua imbricada ecologia de prática é uma potente via analítica para compreender alguns aspectos da vida das pessoas do Mapuera em relação aos vegetais e seus associados. Isso fundamentará a compreensão mais holística da tecnologia dos trançados, realçando que para trançar é preciso negociar com pessoas vegetais, animais, diferentes espíritos (*worokyam*), donos/donas, dentre outras tratadas adiante.

Dito isso, e considerando que os povos do Mapuera estão inseridos nas Guianas, região caracterizada por relações mais cosmocêntricas do que sociocêntricas (SZTUTMAN, 2005), recorro à uma noção de vida que possibilite pensar humanos e outros que humanos de modo dinâmico e interativo, como processo de transformação mútua e articulada, colocando invariavelmente em cena diversas possibilidades de ontogênese. Vida está pensada enquanto decurso que envolve fluxo de relações vinculadas ao meio e às substâncias, entre energia e materiais, que são mutuamente permeáveis entre si e estão em constante interação e mistura (INGOLD, 2000; 2015). Nada está acabado e pronto, com forma fixa pré-definida. Numa vida orgânica ativa, os seres assumem suas formas particulares uns em relação aos outros (INGOLD, 2000, p. 19). Tudo está em processo de movimento e crescimento, constante devir, e “a vida social humana não é dividida em um plano separado do resto da natureza, mas faz parte do que está acontecendo em todo mundo orgânico” (INGOLD, 2015, p. 32).

Essa mirada fenomenológica corrobora entendimentos indígenas. Ailton Krenak (2020), por exemplo, nos incita a experimentar uma comunhão com outros seres, a ter outras percepções e deixá-los falar conosco. Para ele, a vida deve ser vivida com base em associações com outras entidades e não para ser consumida. É um disparate atribuir sentido utilitário para a vida, na medida em que ela é fruição, “é uma dança cósmica” (KRENAK, 2020, p. 108), na qual os outros seres estão e são conosco. D. Kopenawa e B. Albert (2015) informam que a terra tem coração, respira e de sua superfície sai o sopro úmido e vital que é mantido através da pele da floresta, composta por toda a vegetação superficial que permite deixa-la viva e bela para a

---

<sup>137</sup> Ecologia de prática, como pensada por Stengers (2005) para pequenas escalas de análise, busca descrever como as práticas podem ser através do meio, do habitat, daquilo que envolve as pessoas, tendo necessariamente que ter uma etologia correlata, articulando humanos e outros que humanos.

manutenção de todos seus habitantes. Deste modo, pensadores indígenas se esforçam para traduzir seu conhecimento no intuito de defender uma vida de aliança com os seres da floresta:

Porque eles são nossos protetores, são nossos guias espirituais, são nossas medicinas de cura. (...) Porque são essas plantas que nos ensinam a cantar. São esses pássaros que nos ensinam a cantar. São esses animais, os seus espíritos que nos ensinam a rezar. São essas plantas, essas medicinas que curam vários tipos de doença. (YAWANAWÁ, 2019, p. 99).

O entendimento de que plantas são seres ativos parece óbvio para os habitantes do vale do Mapuera e para muitos povos indígenas em geral. Entretanto, apenas recentemente a ciência, botânica e ecologia, com debates e contestações sobre como denominar e explicar os fenômenos observados, têm apresentado evidências de que plantas têm inteligência distribuída, escolhem, respondem, aprendem, memorizam, mimetizam e se organizam em rede cooperativa de indivíduos (POLLAN, 2013; TREWAVAS, 2016; MANCUSO, 2019; SOARES, 2018). Simard (2018) demonstrou que existe uma verdadeira rede subterrânea de comunicação vegetal, na qual árvores mais velhas, “*hub trees*” ou “árvores mãe”, são centrais na troca e distribuição de recursos capazes de cultivar as mudas de seu entorno que recebem pouca luz. Tal rede atua tanto no reconhecimento de parentesco, fazendo com que a trocas de nutrientes entre os semelhantes seja maior, quanto na defesa, enquanto sistema de imunização coletivo. Para Marder (2012), plantas são sésseis, mas não são imóveis e passivas, sendo capazes de habitar e construir seus espaços ao longo de sua vida por terem intencionalidade, serem altamente sensíveis e explorarem incessantemente seus ambientes, crescendo suas raízes em direção, ou contra, seus vizinhos. Há, ainda, evidências de que elas detectam, produzem e respondem a sons, porém, sua versátil linguagem ocorre silenciosamente por meio de formas, cores e cheiros, através de um “rico e complexo buquê de vários milhares de químicos voláteis” (GAGLIANO; GRIMONPREZ, 2015, p. 147, tradução minha). Assim, argumenta-se que a linguagem não pode ser considerada uma característica distintiva de humanos e se humanos e animais interagem entre si através de sons específicos, as plantas emitem substâncias químicas que atraem polinizadores, ou ainda chamam determinados insetos que atacam predadores indesejáveis (Idem). Para Mancuso (2019), algumas plantas fazem verdadeiras manipulações de compostos químicos para influenciar o comportamento de determinados animais.

Segundo Hartigan (2019), plantas são ótimas para pensar sobre as restrições do antropocentrismo em função de suas características perceptivas, comunicativas, ativas e sociais. Num estudo sobre como determinados lugares no Reino Unido foram resinificados através da presença das plantas, Jones e Cloke (2008) argumentaram que elas são autônomas, têm ritmos,

capacidades e habilidades próprias que afetam os demais seres ao seu redor, constituindo os contextos da vida à revelia dos planos humanos. Disso decorre que para os pensadores indígenas o que é comumente chamado “natureza” é na verdade a imagem de uma infinidade de seres, como árvores, animais, fertilidade e multidões de espíritos que são os verdadeiros donos da floresta (KOPENAWA; ALBERT, 2015). Natureza deve ser pensada enquanto “*interação do nosso corpo com o entorno*, em que a gente soubesse de onde vem e o que comemos, para onde vai o ar que respiramos” (KRENAK, 2020, p. 99, grifo meu). Tais entendimentos corroboram a noção de fluxo, segundo a qual o simples ato de andar e respirar “não é fazer contato tátil externo com o nosso entorno, mas se misturar a ele” (INGOLD, 2015, p. 179).

Fluxos, movimentos, associações, vínculos e transformações entre humanos e outros que humanos integram a vida dos habitantes do Mapuera e isso está em todo o processo de existência dos trançados, enquanto participantes dessa vivência. Fui levado a conhecer diversas relações, com humanos, plantas, animais e seus donos, em suas dimensões visíveis e invisíveis, tangíveis e intangíveis, pois tudo está completamente entrelaçado. Isto é, sua decomposição aqui é antes um recurso de compreensão e exposição textual do que um reflexo da totalidade que essas relações formam, já que estão emaranhadas na cosmopolítica do Mapuera. O arumã, por exemplo, é multiplicidade, é ser/ter espírito, com parentes e donos. Quando se interage com ele se está negociando com as escolhas e intenções desse todo. No Mapuera, vegetais e outros que humanos não são recursos passivos no sentido utilitário capitalista de apropriação e manipulação para o desenvolvimento de objetos destinados ao conforto humano. Eles são pessoas que exigem diplomacia e negociação para que possam ser transformadas, assim como são plenamente capazes de transformar outras pessoas, incluindo os humanos (ver capítulo 7).

As narrativas *yehtoponho* indicam que os trançados surgiram de transformações de outros seres, sobretudo aquáticos. A produção atual empírica também é carregada de metamorfose e, a depender da planta, requer o uso da água no processo de manufatura, ou ao menos a manutenção da umidade (ver subcapítulo 4.4.). Deste modo, defendo que trançar é mudar os corpos vegetais e, nos casos de excelência dessa transformação, a modificação se dá também nos corpos humanos, através do engajamento prático e no estabelecimento de associações com outras entidades. Nesse sentido, a tecnologia dos povos do Mapuera é semelhante à de outros povos ameríndios, por exemplo os Wayana (VELTHEM, 2003) e Xikrin (SILVA, 2000), na medida e que é social e referencia os feitos pretéritos da fabricação de coisas e pessoas. O artesão de destaque<sup>138</sup> cultiva sua habilidade, aperfeiçoando-a. Trançar é saber se

---

<sup>138</sup> As pessoas tidas como especialistas foram referenciadas para mim, em português, como “sabe tudo” ou “profissional”, cujos detalhes serão apresentados no capítulo 7.

relacionar adequadamente com, e se aliar a, diversos outros que humanos. Vai além da ação habilidosa sobre os vegetais, na medida em que é interação com seres que se posicionam e se manifestam diante das múltiplas situações. Ela é cosmopolítica e em muitos pontos se assemelha com à relação intersubjetiva que Laura Mentore (2012) observou entre as mulheres Wai Wai e as mandiocas que cultivam em suas roças na Guiana. A principal diferença, entretanto, é que as plantas trançadas não são cultivadas por humanos<sup>139</sup>, então, neste caso não há relação de identidade profunda como a apontada por L. Mentore (2012). Mesmo assim, em ambos os casos existem relações interpessoais entre humanos e vegetais.

Acrescento ainda que o relacionamento entre humanos e vegetais não se encerra com metamorfose produtiva e precisa ser mantido em toda a vida de uma manufatura, como tratado no capítulo seguinte ao argumentar que trançados são seres outros que humanos, compostos por diversos vegetais e dotados de corporalidades e comportamentos próprios. Fazer ou interagir com um trançado qualquer, nesse sentido, são variações de negociação e troca também com os vegetais e seus aliados, dentro de infinitas possibilidades de interação com o cosmos, seja com aquilo que podemos ver e tocar, ou com o que apenas sentimos a presença, por exemplo, através de um vento forte em meio ao arumanzal.

Segundo Sztutman (2005, p. 174), nas Guianas o desafio de descrever a intensa e abrangente comunicação e mediação com diversos seres “reside na consideração das relações com esses agentes do invisível, muitas vezes reconhecidos sob a forma de espíritos auxiliares, donos de animais, espectros de mortos, entre outros”. O mundo espiritual não necessariamente pressupõe imaterialidade, como observado entre os Waujá (BARCELOS NETO 2008, p. 80) e “nem todos que se parecem “gente como a gente” o são” (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 67). Como pontuou Lemonnier (2012, p. 77-8), diversos artefatos exercem ações muito materiais para os nativos apesar de considerarmos que suas eficácias são invisíveis e não obedecem às leis da física. No Mapuera, espíritos específicos podem se apresentar na forma de minerais, vegetais e animais, e alguns ainda podem assumir a forma de humanos, levando-nos a ultrapassar a dicotomia material/imaterial para abordar as relações técnicas entre humanos e vegetais. Quanto à eficácia material que transcende aquilo que podemos ver, tanto a manipulação dos chamados *ñokwa* (“amuletos” – ver capítulo 6) e as diferentes possibilidades de construção de pessoas habilidosas (capítulo 7) são ótimos exemplos que reforçam o emaranhado material e imaterial na comunicação entre diferentes seres.

---

<sup>139</sup> Com exceção do algodão e curauá que, após transformados em fios, podem auxiliar determinadas etapas da manufatura dos trançados.

Trançar é, também, facilitar a mudança de forma de vida dos vegetais, tal como proposto por Ingold e Hallam (2014). Segundo eles, um cesto de salgueiro, uma mesa de madeira ou uma vestimenta de pele são apenas momentos da vida desses materiais, enfatizando a dimensão orgânica dos artefatos humanos e justapondo o fazer e o crescer enquanto “*making-in-growing*” ou “*growing-in-making*”. Para trançar, há questões no relacionamento dos humanos com as plantas que são vistos por Bunn (2014) como formas de crescimento, tanto de um cesto, quanto da pessoa cesteira. Conforme esta autora, a pessoa cresce em conhecimento técnico e relacional com os vegetais em sua história produtiva, ao mesmo tempo em que a integração de tramas e urdiduras crescem qualquer trançado. Em outro texto, Bunn (1999) argumentou que o processo de entendimento do mundo se faz com os materiais e que precisamos levar mais a sério o ato de fazer. A ideia de que o conhecimento é gerado e cresce na pessoa, como tratado em trabalhos sobre antropologia da técnica (p. ex. INGOLD, 2001; 2015; SAUTCHUK, 2015, SILVA, 2019), é central aqui. Parear crescer e fazer nos ajuda a horizontalizar a relação entre humanos, plantas, animais e artefatos, de modo a tentar diminuir o antropocentrismo e vislumbrar que tudo se afeta mutuamente.

Conforme os Huaorani (RIVAL, 1993; 2012), Jamamadi (SHIRATORI, 2018, p. 216-8) e diversos povos falantes de língua Jê (cf. MORIM DE LIMA, 2017, p. 460), noções de crescimento, desenvolvimento e amadurecimento se aplicam aos humanos e vegetais, apesar das diferenças de ritmos e duração de suas respectivas vidas<sup>140</sup>. Para Rival (1993), crescimento vincula-se ao conhecimento prático sobre o mundo, sendo experienciado, percebido e conceitualizado. A habilidade e a sabedoria produtiva transcendem o ato imediato de trançar no Mapuera, envolvendo conhecimentos sobre ampla diversidade de formas e técnicas-grafismos (seus múltiplos e coexistentes nomes e histórias), os caminhos para a amplificação de habilidades através de associações específicas e, por fim, requer ampla experiência sobre plantas, suas qualidades materiais e comportamentais em relação aos seres ao seu redor. Ademais, fazer não se restringe ao domínio humano, estendendo-se os demais seres, como, por exemplo, o buriti, o arumã e o verme que habita seu interior, assim como o japim e sua casa/rede. Humanos podem amplificar suas habilidades e algumas de suas características, como o tamanho de seu cabelo, por exemplo, através do que outros que humanos são capazes de fazer em seus corpos (capítulo 7).

Plantas afetam os humanos não apenas no Mapuera, mas entre os Wai Wai da Guiana (L. MENTORE, 2012), Makuxi (DALY, 2015), Wajãpi (CABRAL DE OLIVEIRA, 2012),

---

<sup>140</sup> Conforme Shiratori (2018, p. 220-1) não é possível saber se são os elementos vegetais que são usados para tratar dos humanos ou vice-versa, mas de modo algum trata-se de linguagem figurada.



Achuar (DESCOLA, 1996; 1998), Huaorani (RIVAL, 1993), Xikrin (SILVA, 2000); Kuikuro (SMITH; FAUSTO, 2016) Araweté (MATTA, 2017), Krahô (MORIM DE LIMA, 2016; 2017), Jamamadi (SHIRATORI, 2018), dentre muitas outras realidades etnografadas. No Mapuera, o arumã é senciente, questiona humanos e outros que humanos sobre a real capacidade destes em lidarem com ele, seja para transformá-lo ou apenas viver a seu lado, por mais que seu recado possa ser percebido pelos demais seres através da dor. Sua ação independe da exclusiva presença e vontade humana, ainda que se manifeste necessariamente numa relação, respondendo conforme a interação feita com ele. Até para que possa ser transformado em artefato pelos humanos, há negociação contínua e permissão por parte da planta e seus donos.

Posto que a Terra é um organismo vivo, respira, tem coração e que humanos não estão dissociados dela, assim como demais entidades que vivem nela e com ela (KOPENAWA; ALBERT, 2015; KRENAK, 2019), faz sentido considerar que a agência não se restringe aos humanos. Segundo a socióloga indígena Watts-Powless (2017), a agência é dada desde a criação do mundo e tudo que existe a incorpora física-espiritualmente, enquanto extensão da própria Terra, visto que nasce e habita o que chamou de “Lugar-Pensamento”:

Lugar-Pensamento é o espaço não distintivo onde lugar e pensamento nunca estiveram separados, porque eles nunca puderam ou podem ser separados. Lugar-Pensamento se embasa na premissa de que o território está vivo e pensando, e que humanos e não humanos derivam sua agência das extensões desses pensamentos (WATTS-POWLESS, 2017, p. 252).

A comunhão das pessoas do Mapuera com os vegetais, como quesito imprescindível para a compreensão dos próprios trançados nas tramas de suas vidas, será explorada a seguir, abordando os corpos, parentesco e nomes dos vegetais, bem como a alma/substância que alicerça a intencionalidade vegetal. Por fim, se apresentará o papel de donos/donas na negociação para a transformação das plantas, que servirá de base para tratar assuntos explorados nos capítulos seguintes.

#### **4.1. Os vegetais: seus corpos, parentes e nomes**

Entender o que são os vegetais é fundamental para compreender que os trançados são vegetais metamorfoseados, possibilitando-nos ir além do hilemorfismo (cf. INGOLD, 2010). Boa parte do vocabulário waiwai que nomeia partes de corpos se aplica a todos esses seres. Mesmo que as aparências possam enganar, animais e plantas “não vivem em um plano ontológico distinto daquele dos humanos” (DESCOLA, 1998, p. 29). Todavia, há também aspectos corporais próprios dos vegetais. Tratarei aqui das partes corporais dos vegetais, como

eles são pensados através do parentesco e como essa ampla diversidade de formas de vida são ordenadas através de seus nomes.

Na língua waiwai, não existe algo como o Reino Plantae, uma categoria que abarca todos os vegetais. Segundo Valentino (2019, p. 93): “Há conjuntos menos inclusivos, como *naatí mko*, “cultivares” e *weewe komo*, “árvores/toras/madeiras”, além de nomes específicos que não configuram categorias tão gerais, como “*cuupu*, “*capim*” e *peen*, “erva daninha/arbusto”. Esta autora, ao refletir sobre as falas de seus informantes e também as apresentadas num livreto feito pelos missionários, relatou que *naatí mko*, em determinados contextos, pode até ser traduzida de forma equivalente às “plantas” e “vegetais”, porém, costuma mesmo ficar restrita aos cultivares (VALENTINO, 2019, p. 94 e nota 125).

#### 4.1.1. Corpos vegetais

Mesmo sem ter feito um levantamento exaustivo sobre o que nós consideramos plantas, notei que existem termos que só se aplicam a elas, como *yimicin* (raiz), *yaarí* (folha dela), *ekyekrî* (espinho dela), *epemrutu* (flor), *yathîrî* (semente dela) e *eperî* (fruto dela)<sup>141</sup>. Alimentos de origem vegetal são denominados *napu* ao passo que os de origem animal são *yotî* (VALENTINO, 2019, p. 93). Não obstante, muitos nomes de partes dos corpos vegetais são os mesmos usados para corpos humanos e animais.

No dicionário waiwai (R. HAWKINS, 2002, p. 43), um ramo novo que sai da base de uma planta é chamado *peta*, “bochecha”. Registrei que a nervura central de um folíolo é denominada *yochirî*, “osso dele”. É com isso que o japim tece sua casa/rede, como dito. A raque de uma folha pinada de palmeira se chama *awcirî*, “costela dela”; o pecíolo é sua *yîhrepu*, “perna”; a bainha é *motarî*, “ombro dela”. A base da inflorescência da bacaba é a *perî*, “testa dela”. O caule do arumã se chama *yupun*, termo que designa tanto o corpo quanto a carne, logo seu miolo recebe o mesmo nome. A base do caule do arumã, que fica em contato com o solo, revolvida por uma fina casca, é denominada *yîhtarî*, “pé dele”. A ramificação do arumã é o *osokmurî*, “joelho dele”. As raízes tabulares de algumas árvores, como as da sumaúma e tauari, são chamadas *poêrî*, “canela dela”. Os galhos das árvores são *yeknarî*, termo que também se utiliza para se referir à virilha. O cipó-imbé (*purweto*) é coberto por diversas protuberâncias pequenas que foram denominadas *krapîtko* ou *yîkrîsîrî*, traduzidas para mim em ambos os casos como “pequenas verrugas”. *Orosî yewnarî* é o “nariz do caju”, aquilo que chamamos de

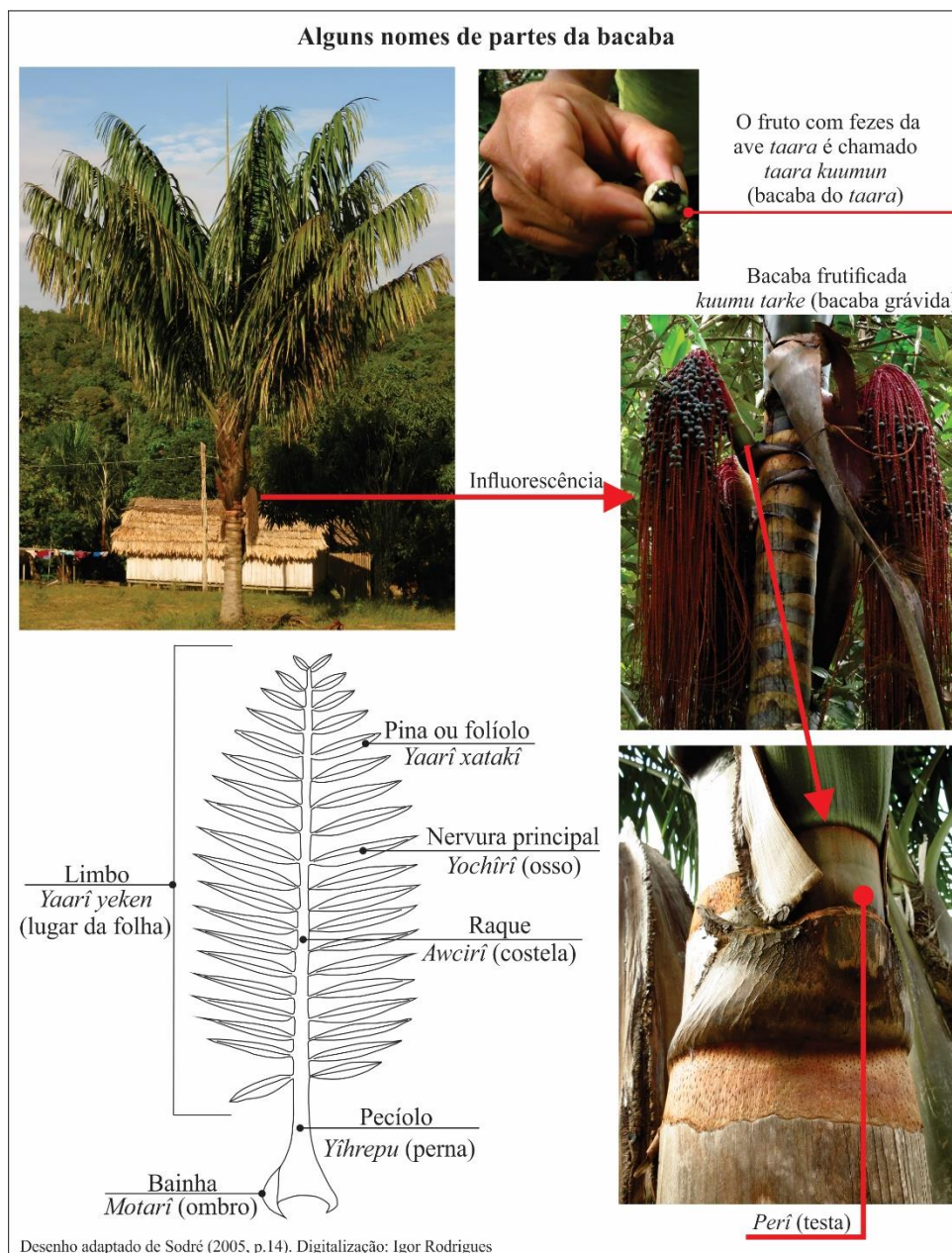
<sup>141</sup> Alguns termos, como *eperî*, podem ser usados aos humanos, metaforicamente, como na referência que Poriciwi fazia aos Katwena, chamando-os de “fruto dos Wai Wai”, pois eles aceitaram Jesus por meio da ação dos Wai Wai.

castanha. A mesma noção de nariz se estende ao pedúnculo do ouriço da castanha-do-Brasil, popularmente conhecido como umbigo, cujo termo em waiwai é *títko yewnarî*, “nariz da castanha”, parte essa utilizada outrora para fazer um chá que impedia a gravidez das mulheres.

*Títko yewnarî*, além disso, é o nome de variações gráficas bastante conhecidas, que basicamente são evocadas por um pequeno quadrado (capítulo 6). Yde (1965, p. 269-70) apresentou um padrão gráfico em zigue-zague, posto nas extremidades laterais longitudinais de um ralo (*xkmari*), registrado por ele como *kúnukununó*, cuja tradução fornecida foi “mãos da banana”. Existem grafismos com nomes tais como *kamara petarî* (“bochecha da onça”) ou *meeke matkîrî* (“rabo do macaco-prego”), assim como padrões que evocam concomitantemente parte de corpos de animais e vegetais. Menciono aqui padrões comuns na peneira *manari*, como as “brânquias do trairão” (*aymara karan*), que também são o “galho da árvore morototó” (ou “virilha do morototo” - *karakru yeknarî*), e a “pele de abacaxi” (*apara picho*) que é ao mesmo tempo a “pele de peixe” (*kîtkmo picho*). Em suma, os próprios nomes de padrões gráficos indicam que vegetais são bem semelhantes aos animais, ao menos em relação à presença de certas partes corporais.

Vegetais podem ter pernas, pés, joelho, virilha, canela, corpo/carne, ombro, costela, osso, testa, bochecha, nariz, mão e até verrugas, além de outras partes que possivelmente existem e não registrei. Contudo, isso não quer dizer que todos tenham necessariamente todas essas partes e, muito menos, que as conexões entre elas se apresentam de modo análogo aos corpos de outros seres. Tomando a estrutura de uma folha de bacaba como exemplo (**Figura 10**), temos que o ombro está ligado à perna que, por sua vez está ligado à costela. Conexões bastante diferentes das que existem na anatomia animal. Por outro lado, o ombro da bacaba se liga ao corpo (*yupun*) da palmeira, uma conexão semelhante. Pés e canelas costumam ficar nas partes inferiores dos vegetais. Dito de outra maneira, de um ponto de vista da organização das partes corporais, plantas não são totalmente iguais e nem radicalmente diferentes. Mesmo com suas peculiaridades, a onomástica dos corpos vegetais indica que não há fronteira rígida entre eles, animais e humanos. Tal similitude corporal não é uma particularidade dos vegetais no Mapuera, tendo sido registrada entre aos Wajãpi (CABRAL DE OLIVEIRA, 2012) e Krahô (MORIM DE LIMA, 2017), por exemplo. Para os Jamamadi, Shiratori (2018, p. 224) afirmou: “A indiscernibilidade terminológica mostra que não cabe decidir taxativamente se são os humanos que têm partes de plantas ou se são as plantas que têm estruturas humanas”.

Figura 10 Alguns nomes das partes corporais da bacaba



#### 4.1.2. Parentesco vegetal

O parentesco entre vegetais situa essa noção para além do humano e foi notado entre outros povos ameríndios (p. ex. DESCOLA 2012 [2005]; 2016b; CABRAL DE OLIVEIRA, 2012; MORIM DE LIMA, 2016). Há também trabalhos que demonstraram, tanto em contextos indígenas, quanto não indígenas amazônicos, que existe uma relação de parentesco entre humanos e as plantas que cultivam de alguma forma (BRIGHTMAN, 2010; MACHADO, 2012; DALY 2015; SHIRATORI, 2018). Nesse sentido, o pensamento ameríndio corrobora a ideia de Haraway (2016) de que construir parentes é construir pessoas para além dos humanos.

Os vegetais engravidam e possuem parentes. Quando uma bacaba está frutificada, é denominada como *kuumu cenarke*, “bacaba com frutos”, ou *kuumu tarke*, “bacaba grávida”. Numa área de concentração de bacabas, as maiores e com muitas cicatrizes de gravidez anteriores são entendidas como as mães (*ysonî*) das menores situadas ao seu redor, consideradas suas filhas (*yîmxikrî komo*). A terminologia de parentesco aplicada aos vegetais também foi observada por Valentino (2019, p. 55, nota 62), tanto para a bacaba quanto para as castanheiras. Me parece que isso se estende para muitos outros vegetais, como palmeiras do gênero *Astrocaryum* e diferentes tipos de arumã e cipós, por exemplo. Relações de parentesco são centrais na visão de mundo Wai Wai, para os quais só é possível viver “no esplendor da moralidade do parentesco” (G. MENTORE, 2006, p. 468), que ultrapassa as relações humanas sociais. As roças são concebidas enquanto *ewto* (aldeia) de plantas que, à semelhança das atuais aldeias dos humanos, são generosas por fazer coabitar as diferenças (L. MENTORE, 2012).

Relações de parentesco são vitais aos vegetais. Quando estávamos cortando arumã, Amña Wai Wai disse que eles são como os humanos, pois quando seus parentes se vão, eles envelhecem, seu corpo endurece e depois morrem. Assim, podemos pensar que sem parentes ao redor, não há como alguém viver. E isso é um dos elementos a ser levado em conta no momento de escolha dos espécimes vegetais que serão cortados para futura transformação.

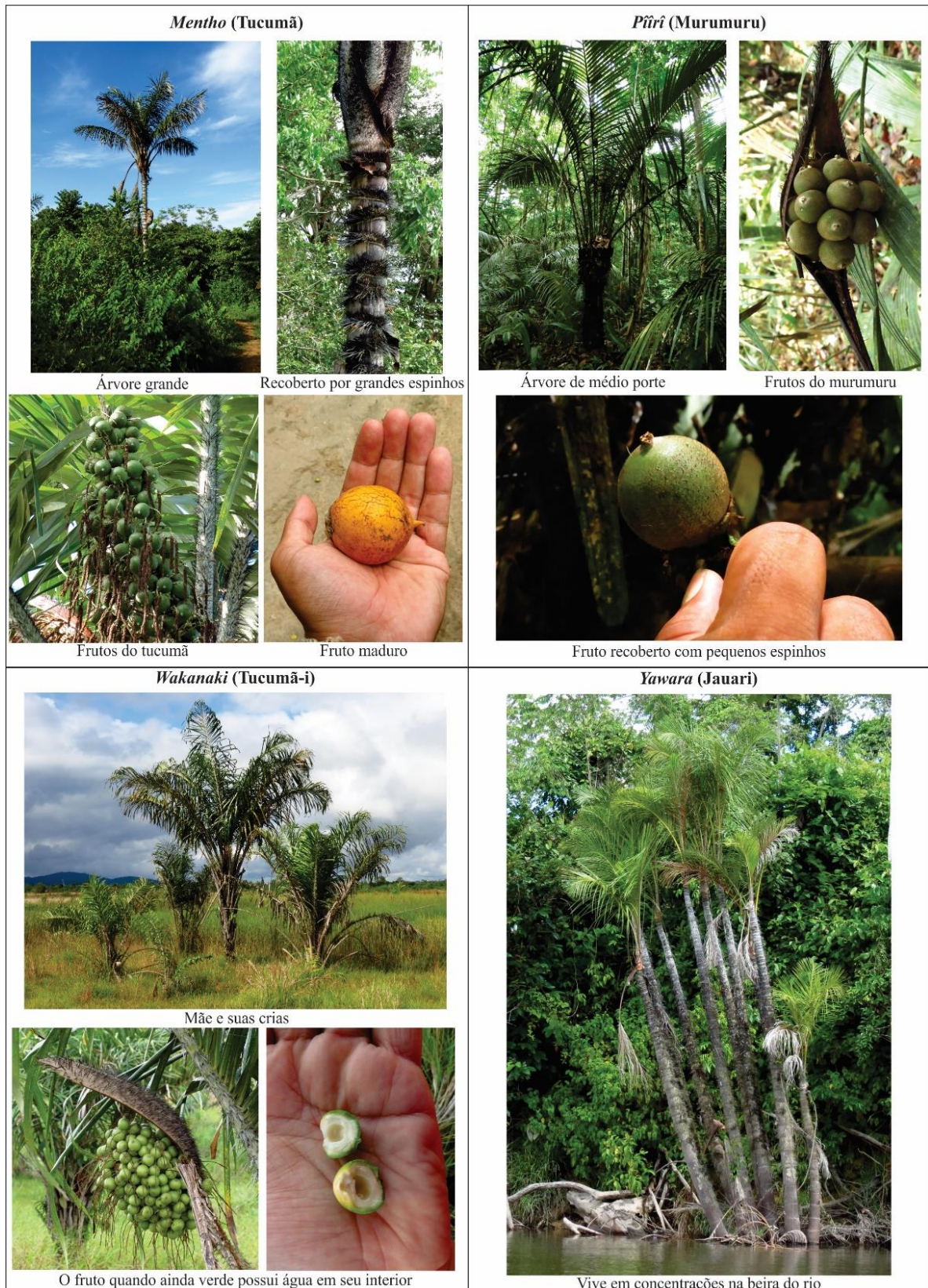
Recorrer ao tamanho dos vegetais é central na distinção de pais, filhos e até as lideranças. Num bacabal, o maior espécime é denominado *kuumu notho* ou *kuumnto*. Ele fica no meio dos demais, exibindo mais folhas e maiores cachos de bacaba cujos frutos, ainda por cima, são mais oleosos. Me explicaram que ele é o *yîn* (“pai”) de todas. Assim, bacabas são distinguidas entre o pai de todas, as mães e as filhas jovens que ainda não engravidaram. No caso dos arumãs, além do pai, o maior, os demais espécimes que se destacam no arumanzal são como as lideranças dos demais, tal como existem entre os humanos. Pais, mães e lideranças cuidam dos demais. Essa noção de cuidados familiares é bastante semelhante ao que a ciência das plantas tem evidenciado atualmente, como o supracitado exemplo das “redes subterrâneas” e “arvore mãe” de Simard (2018). Não obstante, as noções indígenas e científicas, ainda que convergentes sobre a ideia de cuidados e alianças entre parentes vegetais, seres ativos e intencionais, são completamente divergentes em suas respectivas epistemologias<sup>142</sup>.

---

<sup>142</sup> A comparação aprofundada entre essas visões foge ao escopo do trabalho, mas penso que a explicação indígena é ontológica ao passo que a da ciência das plantas é analógica, por isso é permeada de debates entre os botânicos e ecólogos, muitos dos quais ainda não concebem que plantas possam existir de formas semelhantes aos humanos.



Figura 11 Diferentes espécies de *Astrocaryum* sp.



Relações de parentesco vinculam espécies que habitam distintos lugares. Entendi isso no caso de alguns cipós e das palmeiras espinhosas do gênero *Astrocaryum*. O *arapapetho*

(cipó-titica) e o *yawanaw* (cipó não identificado) são primos entre si e podem ser usados para os mesmos fins. A principal diferença é que o segundo é um pouco mais resistente. Em relação às palmeiras do gênero *Astrocaryum*, a maior e mais imponente delas, com os maiores espinhos e frutos, é o *mentho* (tucumã - *Astrocaryum aculeatum* G. Mey.). Ele é o *yîn* (“pai”) de pelo menos três outras espécies: *pîîrî* (murumuru - *Astrocaryum farinosum* Barb. Rodr.); *wakanaki* (tucumã-i - *Astrocaryum acaule* Mart.); *yawara* (jauari - *Astrocaryum jauari* Mart.). Isso faz dessas quatro espécies parentes entre si. Ademais, nos locais de concentração de cada uma dessas diferentes espécies em particular existem mães e pais específicos. Ou seja, numa concentração de murumuru, por exemplo, há o pai das demais, sem impedir que estas palmeiras tenham relação de parentesco com outras palmeiras do gênero *Astrocaryum* e, acima de tudo, com o tucumã, o pai de todas (**Figura 11**).

#### 4.1.3. Notas sobre os nomes, classificação vegetal e variação de conhecimentos

Como visto, diferentes espécies de palmeiras são agrupadas sob o parentesco e, no exemplo dado, tal agrupamento coincide com a taxonomia científica. Pormenorizar a classificação e denominação indígena das plantas ultrapassa meus objetivos, porém, ressalto que além de casos em que a especificação coincide com a da botânica<sup>143</sup>, existem critérios que variam entre os informantes. Isso, por vezes, torna difícil a compreensão imediata.

Segundo Shiratori (2018, p. 147-8), a classificação dos Jamamadi varia entre as pessoas com base em suas relações com os vegetais, contudo, os critérios enfatizam a força xamânica, as características morfológicas e morais dos vegetais (p. ex. bondade/beleza/limpeza, força/dureza/agilidade). Os Krahôs discriminam a batata-doce através da “coloração e textura da casca e da massa, semelhança morfológica com outras plantas e animais, origem, duração do ciclo, tempo de cozimento e formas de uso” (MORIM DE LIMA, 2017, p. 455). Entre os Wajãpi, Cabral de Oliveira (2012) demonstrou que cheiros, texturas e gostos são tão importantes na discriminação e nomeação das plantas quanto a utilidade, morfologia, local de crescimento e ligações numa rede social.

A partir das informações que disponho, me parece que essa “lógica do sensível” também opera na ordenação do mundo entre os povos Wai Wai na construção daquilo que Lévi-Strauss (2008 [1962]) denominou “ciência do concreto”. L. Mentore (2012, p. 154, nota 5) identificou 62 variedades de mandioca<sup>144</sup> entre os Wai Wai da Guiana e informou que os critérios de

<sup>143</sup> Essa coincidência também foi notada entre os Wajãpi (CABRAL DE OLIVEIRA, 2012).

<sup>144</sup> Para um estudo sobre classificação das mandiocas entre povos vizinhos, como os Macuxi e Wapixana, ver respectivamente Daly (2015) e A. Oliveira (2019).

diferenciação consideram a coloração e morfologia do caule e da folha, o tamanho, a cor e densidade dos tubérculos, bem como recorrem à localização física atual de um espécime na roça, somado aos lugares e pessoas de proveniência. Dada a importância das trocas, há variedades que recebem o nome de outros povos, como Atroari e Karaiwa (não indígenas), por exemplo. Na aldeia Inajá, no Mapuera, comi o abacaxi (*apara*) mais doce que já experimentei e, ao perguntar o nome específico, ouvi “*Kayana po*” (“da Guiana”). Essa mesma especificação em relação à mandioca foi registrada por Howard (2001, p. 176) entre os Wai Wai de Roraima. Ela observou ainda que as variedades manejadas a mais tempo podem ser distinguidas como o “tipo duro” ou o “reto como uma flecha”. Esta última denominação realça a comparação morfológica entre diferentes vegetais, o que acontece também entre vegetais e animais, tal como observado entre os Wajãpi (CABRAL DE OLIVEIRA, 2012), Katxuyana (FRIKEL, 1953) e outros povos da atual Guiana (ROTH, 2011 [1915]). Inclusive, isso ocorre até na denominação de diferentes tipos de trançados (ver capítulos 5 e 6).

No Mapuera, com base na semelhança morfológica entre vegetal e animal, a planta popularmente conhecida como tinhorão se chama *kwoto poturu*, “bico do *kwoto*”, uma das aves tecelã (*Cacicus* sp.<sup>145</sup>) reconhecidas na região. O olfato também é importante, como atesta o caso de uma das madeiras usadas para reforçar o jamaxim, denominada *pakria mahkotori*, “cheiro do ânus do caititu”. Yde (1965, p. 81) mencionou um cipó, usado na produção do curare, de nome *okoymo yoori*, “dente de cobra-grande”, contudo não discorreu sobre a analogia. Do mesmo modo, registrei o nome de uma árvore chamada *pakria wexkiririn*, “intestino do caititu”. Existem plantas denominadas com base na mitologia, como o cipó *wayamu kaynopo*, “escada do jabuti”<sup>146</sup>, cujo nome informa o uso mítico desse cipó por tais répteis para subir numa castanheira. Esse cipó também serve como remédio para dor de barriga.

Assim como no caso Wajãpi (CABRAL DE OLIVEIRA, 2012, p. 38), existem nomes genéricos que englobam variedades especificadas por nomes secundários. Segundo Yde (1965, p. 54-56), *tuxma* é um nome geral para banana, existindo 7 variedades com nomes específicos em função do tamanho, cor e sabor, assim como *asîsî* é o nome para pimentas, discriminadas entre *watwa yoori*, “dente de jacaré”, *pawxi yewnarî*, “nariz do mutum”, dentre muitas outras.

<sup>145</sup> Seu ninho difere daquele feito pelo japim (*Xakwaru - Cacicus cela*). O ninho do *kwoto* se assemelha com a descrição do ninho da espécie *Cacicus solitarius*, por ter maior largura na parte inferior, como descrito por Sick (1997, p. 796). Ademais foi dito que o pássaro *kwoto* é maior do que o *xakwaru*. Há ainda outra ave do gênero *Cacicus* reconhecida na região. Trata-se do *piriwo*, que difere das duas outras aves por apresentar penas vermelhas nas costas. Possivelmente é a ave conhecida como guaxe, ou japim-de-costas-vermelhas (*Cacicus haemorrhous*).

<sup>146</sup> Conhecido popularmente como “escada de macaco”, possivelmente é o *Bauhinia angulosa* Vogel. Entre os Taurepang, ou Pemon, Koch-Grünberg (1981a [1924], p. 54-55) registou um mito no qual a Lua subiu para o céu através desse mesmo cipó, denominado “*kapeyenkumá(x)pe*”, isto é, “*la luna ha subido por ella*”.



Conforme me ensinaram, *kipixi* é o nome geral para vários tipos de ingá comestíveis. A variação cujo fruto é mais comprido e fino recebe o nome de *ciima matkîrî*, “rabo do sagui”, ou *meeku matkîrî*, “rabo do macaco-prego”<sup>147</sup> (é uma boa espécie para identificar antigas aldeias). A variação com vagem menor se chama *potoxi*<sup>148</sup>, nome que não obtive informações sobre sua tradução. Além desses tipos de ingá, há outros que não registrei o nome.

Existem muitos critérios para nomear plantas. Nomes variam também conforme as pessoas, como no caso do ingá. A relação que um indivíduo estabelece com as plantas é fundamental para seu conhecimento e, geralmente, numa aldeia sempre há os que são apontados como maiores conhecedores do assunto. Os que dominam a produção dos trançados costumam saber muito sobre vegetais. Amña Wai Wai, um dos meus principais informantes, é uma dessas pessoas, tanto é que presenciei visitas de estudantes indígenas, graduandos em Biologia na UFOPA e moradores da aldeia Mapuera, que foram atrás dele para adquirir informações para suas respectivas pesquisas em botânica.

Retomando o caso das diferentes palmeiras *Astrocaryum* sp., o *mentho* (tucumã) é facilmente reconhecido (ver **Figura 11**). Ele se destaca na paisagem, tem um fruto muito apreciado e pode ser encontrado em diversas aldeias e suas proximidades imediatas, existindo até árvores mais antigas que as próprias aldeias atuais. Na abertura das aldeias, essas tucumanzeiros foram preservados. As prefoliações, chamadas como *yatkîrî* pelos Wai Wai e *yaxkuru* pelos Tunayana/Katwena, podem ser transformadas em alguns tipos de trançados. O *pûrî* (murumuru) é encontrado em áreas de capoeira, o interior da semente de seu fruto possui uma massa branca (endocarpo) que pode ser comida e, quando verde, pode-se beber o líquido (endosperma). A prefoliação também é usada para fazer trançados. O *wakanaki* (tucumã-i) habita lugares de solo arenoso, próximo a lagoas e igarapés. Seus frutos, quando verdes, são facilmente quebrados com uma mordida, possibilitando beber o líquido de seu interior, cujo gosto lembra vagamente água de coco. Quando maduros, há até quem faça bebida com eles. Sua concentração em determinada área indica existência de caça no local, como cotiara, cotia, anta, dentre outros, além da existência de muitos peixes nos corpos d’água. Essa indicação de bons locais para encontrar peixes ocorre também com a *yawara* (jauari) que, por ser cespitosa, em que surgem vários caules partir de uma raiz, é capaz de gerar muitos frutos. Ao colaborar com Jaime Xamen em sua pesquisa junto a seu pai no rio Kikwo, observei que a palmeira *yawara* foi utilizada como critério para a identificação de uma aldeia antiga. Poriciwi se

---

<sup>147</sup> Creio que seja a espécie *Inga edulis* Mart., com base em Lorenzi (1998, p. 168).

<sup>148</sup> Pode ser a espécie *Inga laurina* (Sw.) Willd., com base em Lorenzi (1998, p. 169).

lembrava que no porto dessa aldeia existia uma pedra grande e, na margem oposta, havia muito *yawara*. Quando questionado se essas palmeiras não poderiam ter morrido, ele comentou que até poderiam, porém, certamente existiriam no local a geração de seus filhos e netos. Como vive em concentrações, o *yawara* deixa muitos descendentes e dificilmente deixa de existir.

O exposto indica percepções da paisagem por aqueles que conhecem tais vegetais e suas relações com outros seres. Além dos nomes de cada um, sabe-se propriedades para produção de manufaturas, alimentação e localização de caça, pesca e até antigas moradias. Como dito, o conhecimento varia muito de interesses, vivências e engajamentos pessoais. Quem não sabe trançar, por exemplo, não cuida bem das plantas necessárias para isso. Ouvi essa afirmação de Amña, quando estávamos indo buscar a entrecasca do *tahxa*<sup>149</sup>, usado como mordente para pintar o arumã. No caminho, enquanto me ensinava sobre as relações de parentesco vegetal, ele se queixou que hoje em dia é preciso andar muito (mais de 6 km, veja o ponto “*tahxa*” no Mapa 7) mais para buscar o necessário. No trajeto, me indicou os lugares que antes existiam determinados vegetais e se lamentou por não existirem mais ali. Parte dessa paisagem se transformou em roças de outras pessoas que, segundo Amña, por não saberem trançar, derrubam plantas importantes para ele. Quando adentramos uma capoeira, ele indicou várias plantas, como *pîrî* e *tahxa*, que estavam crescendo ali e disse estar esperando para que no futuro possa vir buscar o que precisa, sem ter que andar muito.

Essa diferente percepção e interação com vegetais específicos, conforme saberes e atividades individuais, me remeteu ao conceito de *taskscape* (INGOLD, 2000, p. 194-99), o qual enfatiza o conjunto de tarefas relacionadas entre si como parte do desenrolar da vivência de sujeitos (humanos e outros que humanos) que constitui a, e se emaranha na, paisagem. Assim, reconhecer que determinados lugares tem caça porque há vegetais específicos, pressupõe saber da interatividade entre esses seres, do mesmo modo que faz desses lugares potenciais para a aquisição do que se quer por meio de outras interações, como caçar, por exemplo. A seu turno, saber trançar requer conhecimentos e interações com plantas específicas, bem como pressupõe zelar por elas. Quem não sabe trançar, interage com, e constrói, outras paisagens de tarefas interconectadas, já que seus afazeres e conhecimentos divergem dos necessários aos trançados. Em suma, onde algumas pessoas podem adquirir materiais para trançar, cultivando relações específicas com determinados seres, outras, num dado momento, podem fazer suas roças, estabelecendo relações com outros seres.

---

<sup>149</sup> Trata-se da Inga-vermelha, *Inga alba* conforme Yde (1965, p. 87).

Com essa observação, entretanto, não quero criar uma oposição absoluta entre vegetação “selvagem” e “domesticada”, na medida em que a floresta é tão cultivada quanto as roças (DESCOLA, 2016b; CABRAL DE OLIVEIRA, 2012; MATTA, 2017; SHIRATORI, 2018). Tal como observado em outras etnografias, o cultivo não é somente humano e, conforme meus interlocutores, existem roças e plantas de outros seres, como dos Okoimoyana. A observação apenas foi posta para enfatizar que existem diferentes relações/ações técnicas com os vegetais de acordo com o saber artesanal. Há pessoas que se engajam na produção específica dos trançados tanto quanto na produção alimentar<sup>150</sup> com base nos cultivos das roças.

Em sua fala, Amña enfatizou: “quem sabe cuida”. Demonstrarei a seguir que cuidar, além de interesse pessoal, faz parte de uma troca com seres outros que humanos. O arumã questiona quem se dispõe a manipulá-lo, bem como é preciso negociar também com seus donos para cortá-lo. É fundamental, então, compreender como é possível os vegetais se manifestarem.

#### **4.2. Noções de *ekatî*, *worokyam* e intencionalidade vegetal**

Entre os Wai Wai, Meggers (1987[1971], p. 141) relatou que algumas plantas “têm almas ou espíritos cujos hábitos podem vir a ser perigosos”. O arumã e outros vegetais são capazes de reagir e se manifestar porque tem *ekatî*, conforme Amña e Poriciwi. Essa informação corrobora a seguinte afirmação de Valentino (2019, p. 188): “O *ekatî*, espírito, está estreitamente relacionado à capacidade de fala, de comunicação, interação”. *Ekatî* foi traduzido como alma (*soul*), sombra, imagem ou energia vital por Fock (1963, p. 14-5). G. Mentore (2005, p. 84) traduziu como vitalidade espiritual. Para Howard (1991, p. 58-9), *ekatî* é energia, força, imagem, essência vital ou o duplo de algo. Segundo Valentino (2019, p. 108), *ekatî* e *worokyam* são palavras para “espírito” e as definições dadas por seus informantes “são versões simplificadas daquelas apresentadas pelos informantes de Fock (1963, p. 14-32), ou versões traduzidas para a perspectiva protestante”.

Segundo Fock (1963), *ekatî* tem a forma do indivíduo no qual reside, é substancial, invisível e tem peso, pois quando uma pessoa adoece sente seu corpo mais leve por ter perdido temporariamente seu *ekatî*. Situado no coração, ele pode estender por todo o corpo, alcançando o cabelo e os dedos, ao ponto de se queimar os cabelos cortados para evitar uso posterior em feitiços. Isso pode acontecer até com pegadas e restos de comida, porquanto o contato do corpo com outros materiais, deixando marcas de dentes, dentre outras, podem transferir um pouco de

---

<sup>150</sup> Como apresentarei no capítulo seguinte, a produção de beiju a partir de mandiocas cultivadas é concebida pelas pessoas do Mapuera enquanto manufatura, assim como o é um artefato qualquer, de modo análogo ao observado por Velthem (2003) entre os Wayana.

*ekatî*. Essa noção de utilização da substância vital para outros fins existe até hoje em dia. Me informaram que para prejudicar uma pessoa basta usar os restos de comida deixados no prato em que ela comeu, ou pegar alguma coisa que ela tem costume de usar.

Especificamente, existe o *ekatî* do olho, que parece existir independentemente, enquanto "a pequena pessoa vista sempre nos olhos dos outros" (FOCK, 1963, p. 19, tradução minha). Essa noção também foi mencionada por Howard (2001), G. Mentore (2005; 2006) e Zea (2008). Conforme esta última autora, a alma-olho (*yewru yekatî*) só aparece numa relação por ser vista no olho de outrem, logo, ela é uma troca; assim como ser visto, ver é perigoso, principalmente quando ela acontece com um ser sobrenatural (ZEA, 2008, p. 71). Além do *yewru yekatî*, G. Mentore (2006, p. 472) mencionou a vitalidade espiritual do peito, *ewan katî*<sup>151</sup>, entendendo que ambos os *ekatî* são subjetividades específicas distribuídas pelo corpo das pessoas. Me parece que essa noção de "vitalidade espiritual do peito" pode ser simplesmente a noção de *ekatî* como posta em Fock, na medida em que ele está no coração: "quando alguém tem medo de perder o *ekatî*, o coração bate forte, e quando o *ekatî* sai do corpo, o coração deixa de bater" (FOCK, 1963, p. 14, tradução nossa).

Quando a pessoa morre seu *ekatî* torna-se *ekatîinho*, "fantasma" (FOCK, 1963, p. 14), ou "antiga alma" (VALENTINO, 2019, p. 110). Temido pelas pessoas, o *ekatîinho*, também denominado *ekatîinho-worokyam*, pode originar animais que, por sua vez, são capazes de se transformar em espíritos (*worokyam*); trata-se de um espírito invisível que vive no túmulo do falecido, mas pode andar pela floresta, sobretudo à noite, próximo às aldeias, apresentando perigo aos humanos (FOCK, 1963, p. 19).

A palavra *worokyam* corresponde a um grupo bem abrangente de seres e foi traduzida por Fock (1963, p. 20) como "espíritos". Para Walter Wai Wai (2017), os espíritos *worokyam*, dentre outros, foram transformados em Satanás pelos missionários. Segundo Valentino (2019, p. 100), antropólogos também traduzem como "espírito da floresta", ao passo que os Wai Wai, Tunayana e Katwena, após a evangelização, traduzem na maioria das vezes como "espírito mau". Conforme Fock (1963, p. 17), *worokyam* se subdivide no referido *ekatîinho-worokyam*, seres vinculados à terra, que abrange os animais originados das almas dos mortos, e *kakenau-worokyam*, que abrange os espíritos do céu, presentes no mundo desde sua criação. Os *kakenau-worokyam* habitam camadas superiores do céu e são extremamente perigosos a ponto de adoecer ou matar uma pessoa, restando, então, a atuação dos xamãs para salvá-las, já que eles são especialistas em dialogar com essas entidades, transformando-as em seus *hyasîrî*, "espíritos

<sup>151</sup> Não obstante, em nenhuma de suas obras consultadas (G. MENTORE, 1993; 2005; 2006) encontrei informações específicas sobre o que seria a "vitalidade espiritual do peito".

auxiliares” (FOCK, 1963, p. 22). Por se aliar a diversos *hyasîrî*, o xamã é denominado *yaskomo*, uma palavra formada por *yasî*, “magia ou “poder supernatural”, mais o sufixo coletivizador *komo* (FOCK, 1963, p. 123). Quanto mais espíritos auxiliares um *yaskomo*<sup>152</sup> tivesse, mais poderoso ele era.

Foi posto acima que o céu tem camadas. Conforme os Wai Wai, o mundo é composto por 5 camadas conhecidas. Uma delas é habitada pelos *Tarîtarîyana*, povo Cigarra, situados abaixo da camada na qual estão os humanos e outros *yana*; acima desta, existem três camadas que compõe o *kapu* (céu): a primeira é habitada pelos *Marakiyana*<sup>153</sup> e pelas alma-olho das pessoas falecidas; na segunda vivem os referidos *kakenau-worokyam*; na terceira vivem os *Kurumuyana*, povo urubu-rei (FOCK, 1963, p. 101-102). O mencionado xamã Ewka informou a Fock sobre a existência de camadas mais distantes, cujos detalhes desconhecia, e que entre cada uma das referidas camadas existem aberturas através das quais os *yaskomo* trafegam, enviando seus *ekatî* (“energia vital”) para dialogar com seus *hyasîrî* (“espíritos auxiliares”).

Os *yaskomo*, como os xamãs definidos enquanto diplomatas cósmicos, especializados na tradução de diferentes e múltiplas linguagens (CARNEIRO DA CUNHA, 1998; VIVEIROS DE CASTRO, 2006; SZTUTMAN, 2005), são hábeis em reconhecer e dialogar com diversos seres. Em Fock (1963) encontra-se diversas informações de que esses diplomatas negociavam e manipulavam as almas/espíritos/energias/substâncias (*ekatî*) de diversos seres para promover a cura, prejudicar alguém, ou até mesmo para convocar a chuva e o sol. Tais manipulações somente eram possíveis porque alguns animais e plantas que existem na terra possuem um *ekatîno-worokyam* ou um *kakenau-worokyam*, tendo o sufixo *-imo*<sup>154</sup> acrescentado aos nomes de seus paralelos celestes (FOCK, 1963, p. 102).

Água, sol e trovão possuem *ekatî*. Me parece que são pessoas. Um espírito de trovão personificado, ao possuir um espelho, chicote de folhas de palmeiras e abano, todos de tamanho gigantesco, gerava raios, trovões e fortes rajadas de vento (FOCK, 1963, p. 81, 102). Este exemplo, faz pensar que não somente o trovão têm *ekatî*, mas também aquilo que ele manipulou e é por isso que são capazes de lhe auxiliar.

Restringindo a reflexão aos vegetais, mencionei que muitos têm *ekatî* e isso alicerça suas capacidades e intencionalidades. Forneço alguns exemplos, ressaltando que a manipulação das propriedades vegetais não necessariamente precisa ser feita apenas pelo xamã. Ainda,

<sup>152</sup> Ou *yasî komo* como utilizado por Valentino (2019).

<sup>153</sup> Maraki é um pássaro grande cujo rabo é bifurcado (R. HAWKINS, 2002, p. 35).

<sup>154</sup> Segundo R. Hawkins (2008, p. 132) o sufixo *-imo* é um modificador que dá sentido de “enorme”, “incrível”. Conforme Fock (1963) e Valentino (2019), *-imo* também dá sentido de sobrenatural, com qualidades mais fortes. Destaco que ele é semelhante ao sufixo *-imë* da língua wayana (VELTHEM, 2003, p. 198).

acrescento que nos diálogos dos *yaskomo* com seus *hyasîrî*, os vegetais, transformados ou não, eram importantes mediadores. Mesmo sem detalhar, Farabee (1924, p. 172) informou que, numa das variações de cuidados e cremação dos mortos feitas pelos Wai Wai, as folhas de palmeiras podiam recobrir as cinzas, juntamente com um pote de cerâmica emborcado. Entre os Parukoto, Farabee (1924, p. 190) registrou a cura de uma criança feita pelo xamã com o uso de fumaça de tabaco, junto a pedras retiradas de seu “cesto de ombro”<sup>155</sup>, assim como cantos e folhas de palmeiras passadas sobre o corpo da criança. Dowdy (1997 [1963], p. 88) mencionou que um dos missionários presenciou as mulheres Wai Wai esfregando folhas de palmeiras em chamas numa canoa de madeira recém produzida, no intuito de evitar que a canoa adoecesse seus filhos. Ainda, folhas de palmeiras eram amarradas em forma de roseta nas árvores próximas das aldeias para afastar os *kakenau-worokyam*, assim como um portal feito com esses tipos de folhas era erguido na trilha de chegada dos visitantes para a festa Xorwiko, impedindo a passagem das temidas entidades (FOCK, 1963, p. 22). Há relatos do uso do urucum como pintura corporal para proteger as pessoas dos espíritos da floresta, já que eles não enxergam a cor vermelha (FOCK, 1963; YDE, 1965; MEGGERS, 1987[1971]). Ouvi ainda de Parancikna que o urucum também protege contra insetos<sup>156</sup>. Algumas palmeiras espinhosas do gênero *Astrocaryum*, como as referidas *yawara* e *pîrî*<sup>157</sup>, eram usadas em feitiços<sup>158</sup>, juntamente com formigas, pois todos esses seres são capazes de picar, perfurar e irritar o corpo dos humanos (FOCK, 1963, p. 105).

Ainda segundo Fock (1963, p. 23), a palmeira *kuumu*, bacaba (*Oenocarpus bacaba*), e a árvore *kecekere* (*Inga gracilifolia*) têm *kakenau-worokyam*; o da segunda é poderoso ao ponto de fazer uma pessoa sonhar que está sendo forçada a beber até inchar seu estômago, caso tenha derrubado uma árvore dessa antes. Fui informado que o *kecekere* ajuda também a descobrir os responsáveis por enviar feitiços que mataram as pessoas, participando assim de um

<sup>155</sup> Possivelmente esse cesto era um *pakara*. Ver capítulo 6.

<sup>156</sup> Urucum para proteção na mata contra espíritos e parasitas também ocorre entre os Wayana (VELTHEM, 2003). Entre os Xikrin, o urucum é “uma substância utilizada como um recurso de proteção em momentos de transição e perigo para os indivíduos” (SILVA, 2000, p. 168).

<sup>157</sup> Para Fock (1963, p. 105) e Yde (1965, p. 69), o *pîrî* corresponde ao *Astrocaryum plicatum*. Em consulta à obra de Lorenzi *et al.* (2010), com base sobretudo no fruto (ver **Figura 11**) verifiquei que a espécie que me apresentaram como *pîrî* corresponde à *Astrocaryum farinosum*. O fruto da *Astrocaryum plicatum* (sinônimo de *Astrocaryum sciophilum*) é diferente. Talvez, Fock e Yde se equivocaram, ou as duas espécies são denominadas por um nome em comum em waiwai, tal como são popularmente conhecidas por murumuru. Para Lorenzi *et al.* (2010, p. 49, 60), ambas as espécies ocorrem no norte do Pará e Guiana. Em todo caso, seria fundamental um estudo específico sobre isso.

<sup>158</sup> De modo geral, feitiços podiam ser feitos por não xamãs (FOCK, 1963) e, assim como informado por diversos autores (p. ex. CAIXETA DE QUEIROZ, 1999; HOWARD, 2001; JÁCOME, 2017; J. WAI WAI, 2017; R. WAI WAI, 2018; VALENTINO, 2019), ouvi diversos relatos de suspeitas e acusações de feitiços ocorrendo ainda hoje. Segundo Jaime Wai Wai (2017, p. 48), a abertura de muitas novas aldeias no rio Mapuera ocorreu também em função de receio de feitiços entre pessoas de diferentes *yana*.

contrafeitiço. A palmeira *yow*, buriti (*Mauritia felxuosa*), gosta de lugares alagados e tem um *okoimo-worokyam*, “espírito cobra-grande”, que pode deixar uma pessoa com dor de estômago e fazê-la vomitar, caso esta tenha se atrevido a rir dela ou tenha batido em seu tronco; este *worokyam* se chama *ñipiñopu*, que significa “causar dor de estômago” (FOCK, 1963, p. 24).

Outro exemplo sobre a importância do conhecimento para a manipulação das manifestações e potências vegetais se encontra em relação à menarca. Antes da evangelização era comum as garotas ficarem reclusas, de um a dois meses, dentro de um pequeno abrigo todo fechado, sem portas, chamado *wayapa*. Ele deveria ser feito apenas com folhas de bacaba (*kuumu*) ou murumuru (*pîrî*), pois as folhas de ubim (*mîna*<sup>159</sup>) e banana-sororoca (*wapuhia*) possuem um *worokyam* extremamente nocivo para elas nesse período, enquanto o *worokyam* das folhas das duas variedades de açaí (*wapu* e *manaka*<sup>160</sup>) se transformaria em homem, teria relação sexual com a garota, fazendo-a em seguida sonhar com ele todas as noites posteriores (FOCK, 1963, p. 154). Propriedades vegetais também eram fulcrais após a reclusão, quando a mãe da reclusa inseria um longo arco dentro do *wayapa* e puxava a garota segurando o arco para fora do abrigo, um procedimento feito para não deixar a nova mulher apodrecer antes de morrer, tornando-a forte e resistente tal como a madeira do arco (FOCK, 1963, p. 157).

Se as folhas das duas variedades de açaí eram nocivas para as meninas em reclusão, no xamanismo uma variedade dessas folhas era de suma importância. A folha de *wapu* era a única que podia ser usada na construção do *xurupana*, abrigo temporário, todo fechado de modo a impedir a entrada de luz, usado exclusivamente pelo *yaskomo* para entrar em contato com seus *hyasîrî*, conforme Poriciwi Wai Wai<sup>161</sup>. Quando estávamos em Rôfoimo, no início do ano de 2020, uma réplica de *xurupana* foi feita com folhas de bacaba (**Figura 12**), sob orientação de Poriciwi, para mostrar como era esse abrigo. Com espaço apenas para o *yaskomo* e mais uma pessoa (aprendiz ou enfermo), se o *xurupana* fosse feito com folhas de *manaka* a alma do

<sup>159</sup> Que origina o nome de “casa” em waiwai, como exposto.

<sup>160</sup> Segundo meus informantes, *wapu* é a variedade de açaí que ocorre sempre em concentrações, enquanto *manaka* é a variedade que ocorre sozinha, ou em poucas quantidades, nas matas primárias próximas aos rios. Fock (1963, p. 123) e Yde (1965, p. 69) atribuíram *wapu* à espécie *Euterpe edulis*. Conforme o botânico Lorenzi *et al.* (2010, p. 209), esta espécie é conhecida popularmente como Juçara, de “caule solitário ou muito raramente cespitoso”, com ocorrência no sudeste e sul do Brasil. No Pará, a espécie com característica cespitosa (vários troncos originados de uma mesma raiz, gerando assim a concentração) é a *Euterpe oleracea*, conhecida como açaí ou açazeiro (Idem, p. 211). Possivelmente essa é a espécie que as pessoas do Mapuera chamam de *wapu*, tal como é a espécie denominada *wapú* pelos Wayana, *apú* pelos Aparai (VELTHEM, 1998, p. 68), *wasai* pelos Kali’na e *was* pelos Karipuna da região do Oiapoque (FONTE, 2015, p. 46). Para Fock (1963, p. 124) e Yde (1965, p. 69) o *manaka* é o açaí da espécie *Euterpe stenophylla* que, conforme Lorenzi *et al.* (2010, p. 213), é sinônimo de *Euterpe precatória* Mart. e *Euterpe jatapuensis* Barb. Rodr.

<sup>161</sup> A exclusividade do uso de folha de *wapu* também foi informada por Fock (1963). A partir de relatos de Ewka, Dowdy (1997 [1963], p. 37-8) narrou um episódio de construção do abrigo *xurupana* para que o afamado xamã Mapofo [pai da mãe de Poriciwi Wai Wai] pudesse curar um doente.

*yaskomo* cairia do céu durante o voo e, além disso, ele tinha que ser feito somente para um uso, não podendo permanecer erigido por mais de vinte e quatro horas (FOCK, 1963, p. 124). Poriciwi contou também que se desmontava o *xurupana* logo após seu uso para evitar que ele fizesse mal para quem entrasse nele.

Figura 12 Réplica de *xurupana*.



O relacionamento adequado com os vegetais, como visto, é importante para evitar contato com determinados espíritos/energias/substâncias, assim como precisa ser estabelecido de maneira a impedir sua ira. Toda mandioca tem um *ekatî* e por isso o processo de plantio e colheita necessitam ser feitos de maneira apropriada (L. MENTORE, 2012). Entre os Wai Wai da Guiana, foi observado que a mandioca é uma personificação da feminilidade, tal como esta é uma personificação daquela e ambas se constituem mutuamente, sobretudo, com um

vínculo profundo entre o leite materno e a tapioca:

The consumption of cassava starch is understood to produce rich and filling breast milk and having the capacity to produce breast milk is an integral part of one's body's capacity for cultivating cassava and generally embodying Cassava Mother in human scale and form. (L. MENTORE, 2012, p. 149)

Na década de 1950, Yde (1965, p. 30) informou, sem detalhar, o uso de “pedras espirituais da mandioca” (*cassava spirit stones*) nas roças entre os Hixkaryana, que as denominam *asháwa*, mas não entre os Wai Wai. É possível que as potências dessas pedras sejam semelhantes à daquelas associadas aos espíritos da mandioca e das roças pelos Akawaio (BUTT, 1956, p. 55, nota 8), assim como às pedras *nantar* dos Achuar, de vida autônoma e que exige cuidados especiais, capazes de transmitir energia para o crescimento das plantas cultivadas, pois pertencem a Nunkui, o “espírito das roças” (DESCOLA, 2006, p. 113-15). Entre os Wai Wai, há informações sobre a “Mãe da Mandioca”, que pode ser vista e tocada na forma vegetativa da mandioca, sendo, de certa forma, a dona desses vegetais. Para L. Mentore (2012, p. 148, tradução minha), o vegetal é a incorporação da Mãe, que não está “totalmente separada nem totalmente incorporada pelas mulheres que cuidam das roças de mandioca”.



Nesse sentido, a autora entende que a Mãe da mandioca é uma pessoa fractal que influencia a orientação corporal das mulheres e das mandiocas, pois se manifesta em ambos os seres. Por isso é fundamental plantar os caules de mandioca imediatamente após a colheita e, logo quando se chega nas aldeias, deve-se retirar as mandiocas dentro do cesto cargueiro e empilhá-las antes de processá-las; caso contrário a pessoa será punida: no primeiro caso sofrerá dores nos braços e febre; no segundo caso, poderá ter partos difíceis e dolorosos (L. MENTORE, 2012, p. 146).

Ressalto que o fluxo de *ekatî* (substância/energia/espírito) nas relações entre os seres parece estar subjacente em todos os exemplos supramencionados, mesmo nos casos em que os autores citados não tenham explicitado isso. Os exemplos de Fock (1963) sobre a marca de dente na comida, as pegadas no chão, a importância da madeira para fortalecimento corporal pós-reclusão das jovens, a proposição de Zea (2008) sobre a periculosidade da troca de almoço (*yewru yekatî*), os diversos exemplos de usos e evitação de folhas de palmeiras específicas em contextos de morte, inaugurações de canoa, proteção contra *worokyam*, feitiçaria, auxílio nas práticas xamânicas, dentre outros, indicam a latência de transferência de parte do *ekatî* de um corpo a outro. Isso corrobora a teoria da vida de Ingold (2000; 2015), de fluxos de energias, substâncias e materiais, como apresentada.

Talvez nem todos os seres possam ter uma conexão tão profunda quanto à apresentada por L. Mentore (2012) em relação às mulheres e as mandiocas, dado que esse tubérculo, como dito, é o alimento quintessencial da vida dos povos Wai Wai (HOWARD, 2001). Não obstante, existem outros exemplos que remetem à noção de consubstanciação. Uma informante de G. Mentore (2005, p. 89) explicou que seu filho tem o que chamamos de epilepsia, contorcendo-se no chão, porque logo antes de engravidar ela viu uma lagarta e esse encontro visual transferiu-lhe parte do *ekatî* do lagarto, afetando seu filho. Outrossim as semelhanças de pessoas geradas no mesmo útero é, segundo esse autor (MENTORE, 2005, p. 178), atribuída ao compartilhamento do *ekatî*, resultando na relação *epeka*, “irmãos”, assim como o acúmulo de constantes contatos somáticos e trocas entre as pessoas constrói a relação *poyno*, “parente”<sup>162</sup>.

É possível, ainda, que um vegetal engravide uma mulher. Afora os perigos da relação sexual que uma jovem reclusa pode vir a ter com o referido *worokyam* das folhas de açaí em seu abrigo *wayapa* (FOCK, 1963), Valentino (2019, p. 103) ouviu um relato de uma mulher

<sup>162</sup> De acordo com Valentino (2019, p. 127), irmãos do sexo oposto tem uma relação *epeka* e seus filhos “são afins entre si, cônjuges potenciais”, enquanto irmãos do mesmo sexo tem uma relação *akno*, e seus filhos se consideram irmãos entre si, consanguíneos. Ainda segundo essa autora (Idem), “a maioria dos irmãos e irmãs de uma pessoa não veio do mesmo útero que ela; a definição de *epeka* não é “parentes uterinos”, nem mesmo “germanos uterinos”. E a maioria das pessoas que uma mulher chama de filhos não nasceram de seu próprio útero”. Portanto, Valentino (2019) concorda com a noção de substâncias comuns na relação de parentesco, mas discorda com a ênfase uterina de G. Mentore (2005).

que teve relações sexuais sobre as raízes da sumaúma e quando pariu “corpos estranhos, alongados e moles” notou que, na verdade, tinha engravidado da árvore e não do homem com quem se relacionou. Essa informação se assemelha ainda com o relato do efeito do *ekatî* da lagarta no corpo da mulher que deu à luz a um filho epilético.

A administração consciente e específica de substâncias vegetais permite obter resultados desejáveis. Poriciwi fez algumas pulseiras com fibra de *krewetî*, curauá (*Ananas erectifolius*), cujo padrão gráfico formado foi denominado *okomci yocho*, “osso do mussum”. Trata-se de uma pulseira que, segundo ele, era feita antigamente pelos Wai Wai. Ao fazer e entregar para seus netos, filhos e também para mim, disse que é bom usar para viver mais, pois o *krewetî* é muito resistente e faz as pessoas demorarem para envelhecer. A seda extraída da prefoliação de buriti, chamada *xaraw*, ajuda a fazer crescer o cabelo, por isso que antigamente estava presente no trançado dos pentes. Outrora, homens e mulheres tinham cabelos bem compridos, portanto, o crescimento era bastante desejável. *Krewetî* e *xaraw* também eram usados na produção de redes para dormir, bem como fios de algodão, porém, não consegui saber em que medida cada um desses vegetais afetaria especificamente as pessoas.

Quando Poriciwi estava tirando o *xaraw* das prefoliações de buriti, algo que poucas pessoas mais novas conseguem fazer, e informou sobre seus benefícios, suas netas ficaram empolgadas e pediram para ele passar em seus longos cabelos. A ação consistiu em passar o chumaço de *xaraw* sobre os cabelos ao mesmo tempo em que Poriciwi fazia um pedido para o *xaraw*. Reproduzo abaixo a tradução, feita por seu filho Jaime Xamen, com algumas adaptações, da gravação que fiz da fala de Poriciwi:

Assim temos que dizer.  
Quando quiser cabelo comprido.  
Esse é conhecimento que se tem.  
Digam assim!  
Manda deixar fazer o cabelo crescer [*puh ow tîmsoke cirko*].  
Digam assim no momento de passar.  
Aqui tem.  
Comprido, como você [*xaraw*] está vendo.  
Deixa crescer o cabelo dela igual a você.  
O cabelo dela vai ficar comprido igual ao seu cabelo.  
Manda fazer no cabelo dela. (PORICIWI, dia 25/02/20)

Ao acompanhar o processo de tradução, fiquei com algumas dúvidas sobre exatamente com quem Poriciwi estava falando. Xamen me deu a seguinte explicação:

*waca* [contração de *owacarin*, “meu amigo”], as palavras têm mais de um significado. Quando papai estava pedindo, estava falando com o *xaraw* e com espírito dele. Tudo

junto, é uma coisa só. Estava pedindo também para o espírito da floresta [*worokyam*], para o dono fazer, para ficar parecido.

Esse exemplo corrobora a argumentação de L. Mentore (2012) sobre a mandioca. O vegetal é ser/ter espírito conectado a um(a) dono/dona que também pode ser o espírito da floresta (*worokyam*). Quando se está comunicando com um vegetal, então, se está comunicando com uma totalidade que transcende nossa visão e tato.

Observa-se assim que os vegetais são capazes de agir sobre os humanos por meio de suas substâncias, qualidades, inteligência e capacidades. Eles também falam, com sua própria linguagem. Outro exemplo relevante é o da relação humana com o arumã. Trata-se de um dos principais vegetais transformados em trançados. Antigamente, a pele raspada da variedade *tuuwa xixa* era esfregada nas genitálias, ou nas costas, de crianças pequenas, para que elas não fizessem suas necessidades a noite, dormindo. Como ficavam em redes situadas acima das de seus pais, tal procedimento evitava maiores problemas, visto que com o uso da pele raspada do arumã as crianças sentiam imediatamente vontade de fazer suas necessidades antes de dormir. Não ficou muito claro para mim o motivo de se usar a variedade *tuuwa xixa* e não a *wañamtu*<sup>163</sup>, mas como a pele da primeira variedade é mais úmida do que a da segunda, é possível que isso seja um indicativo importante. Em todo caso, de grande interesse são as informações sobre as interações do arumã com a pessoa que o está transformando.

Conforme foi informado por artesãos de referência, o arumã fala quando uma pessoa não sabe fazer algo. Ele dificulta ou facilita sua manipulação, deixando ou não ser cortado. Além das possibilidades de uma pessoa ser ferida por algum de seus donos, existem procedimentos adequados na hora do corte na mata, como o silêncio para que o arumã não rache depois. No processo posterior de obtenção de fasquias, se a pessoa não proceder adequadamente o arumã irá falar mal dela e machucará sua mão. Parancikna, Katwena, me contou que quando estava aprendendo o arumã machucava muito sua mão. Seu pai, Yawtí, lhe dizia que o arumã estava brigando com ele porque sua mão estava muito dura e não sabia segurá-lo direito. O arumã questionava sua capacidade, duvidando se ele seria capaz de tecer.

Com a prática e dedicação, a interação da pessoa com o arumã melhora ao longo dos anos e, se uma boa relação for construída, ele começa a gostar da pessoa. Há ainda algumas técnicas para melhorar mais a relação e a habilidade individual, abordadas no capítulo 7. De todo modo, mesmo com a boa relação construída ao longo de anos, os artesãos não se isentam

---

<sup>163</sup> Maiores detalhes sobre as variedades de arumã, formas de distinção e procedimentos de cortes e obtenção de fasquias estão postos no subcapítulo 4.4.

das agressões. O arumã os machuca até hoje e é normal suas mãos apresentarem cicatrizes dessa relação.

Em minhas experiências de preparo de fasquias de arumã, machuquei a mãos diversas vezes. Quando isso aconteceu ao lado de Amña Wai Wai, ele riu e disse que o arumã estava me provocando. É normal e acontece com todo mundo. É preciso calma para lidar com ele e, em hipótese alguma, se deve ficar bravo, reclamar ou lhe xingar diante de suas manifestações. O arumã corta e entra no dedo das pessoas para fazer elas gostarem dele. Esse é seu jeito. Se a pessoa falar mal dele, ele não irá gostar dela. O arumã pensa assim: “Se ele não gostar de mim eu não vou facilitar para ele”.

Destaco que a palavra “jeito” foi dita em português. Algumas das conversas mais profundas que tive com anciões e outras pessoas de referência só foram possíveis por intermédio de Jaime Xamen e também de Roque Yaxikma. Nessa tradução, Xamen enfatizou a maneira de ser, de agir e a qualidade distintiva do arumã. Seu jeito é assim, machuca para nos fazer gostar dele. Do mesmo modo, Alcantara e Silva (2016, p. 73) relatou ouvir a palavra “jeito” em contextos de explicação de características, atributos corporais e comportamentais de pessoas e animais. Na língua waiwai existe a palavra *ehtopo*, que no dicionário waiwai está como “caráter de uma pessoa” (R. HAWKINS, 2002, p. 13). Para Alcantara e Silva (2016), essa palavra pode ser traduzida como “jeito”, como feito por seu informante Miqueias. Conheci Miqueias na aldeia Takara e sei que ele tem um bom domínio do português e costuma ser o intérprete em casos de reuniões nessa aldeia. Se Miqueias e Xamen usaram a palavra “jeito” em suas traduções, extrapolando o sentido de “caráter humano”, creio ser melhor considerar suas versões. Como argumentou B. Perrone-Moisés (2015, p. 18-9), temos que levar a sério o “português dos índios” na linguagem acadêmica, pois eles dominam muitas línguas e não há razão para supor que não tenham capacidades de fazer as traduções mais apropriadas. Com isso, e diante de tudo que apresentei, penso que o “jeito” de um ser se vincula a seu *ekatî* (alma/energia/substância). Como disse Xamen em relação ao *xarau*: “é uma coisa só”.

Por fim, além de ter um jeito singular de se comunicar com quem quiser o manipular, o arumã também fala através dos sonhos, mediante intenção de um de seus donos. Nesse caso, o vegetal aparecerá na forma de humano, assim como etnografado nas comunicações de plantas e humanos, xamânicas ou não, entre os Achuar (DESCOLA, 2006) e os Macuxi (DALY, 2015). Antes de apresentar informações sobre essa interação via sonhos, cabe refletir sobre os donos e maestria, categorias importantes para o entendimento das ontologias indígenas.

### 4.3. Sobre donos, donas e o papel das trocas nas interações

Na língua waiwai, *osom* é o termo para “dono”. No Mapuera existem donos humanos e outros que humanos. Apresento rapidamente os primeiros.

Determinadas plantas situadas em partes específicas do território possuem donos humanos. Em relação ao arumã, há locais com abundância que são compartilhados por mais pessoas. Em momentos distintos, fui a um mesmo lugar com dois artesãos diferentes, moradores da aldeia Mapuera. No caso, coletamos a variedade de arumã denominada *wañamtu*, que costuma ocorrer em grandes concentrações. Já para a variedade *tuwwa xixa*, de ocorrência mais dispersa, notei que cada artesão e seus familiares, como filhos e irmãos, tem pontos específicos. É como se eles fossem donos desses lugares. Quando acompanhei Amña na busca de *tuwwa xixa*, fomos primeiramente num lugar em que não havia ainda espécimes no tamanho adequado. Conforme ele me explicou, isso aconteceu por ele ter levado várias pessoas para coletar seu arumã na véspera de final de ano, ocasião em que os homens produzem muitos trançados que serão distribuídos entre as mulheres para que elas, em troca, produzam comidas e bebidas das festividades de final de ano. Assim, os arumãs que estavam em condições adequadas tinham sido cortados cerca de dois meses atrás. Por ser uma liderança da aldeia Mapuera, e uma das principais referências na produção de trançados, Amña compartilhou “seu” arumã com demais pessoas para o benefício de toda comunidade. A variedade *tuwwa xixa* é essencial para se fazer determinados trançados, como tipitis e peneiras, mas não é facilmente encontrada.

A depender da variedade do arumã, parece que os artesãos não indicam com facilidade onde obtêm e, certamente, existem locais de coleta que não foram apresentados para mim. Como eu conversei com vários artesãos, houve aqueles que ao saber que eu tinha acompanhado determinadas pessoas tentaram se informar, sem sucesso, sobre outros lugares.

Pelo que me foi dito, a ideia de propriedade acontece também em relação aos castanhais, buritizais, lugares com concentração de folhas de ubim, sementes de morototo (usadas pelas mulheres para fazer artesanatos), dentre outros vegetais não cultivados por humanos e até mesmo bancos de argila (*ermo*) para cerâmica. Além do compartilhamento de arumã, presenciei o da bacaba coletada para as festas de final de ano. Me disseram que o lugar ali era de algumas pessoas em particular, pois seus antepassados moravam ali perto antes de ir para a Guiana.

Muitas das áreas dispersas pelo território pertencem a determinadas pessoas ou famílias sob essa justificativa de ancestralidade, como a abertura de roças em aldeias antigas (*ewtotho*) ou em áreas próximas a elas. Em alguns casos esses lugares podem ser bastante distantes das aldeias, como a abertura da roça no mencionado Rôoimo, feita pelos familiares de Roque e Jaime. Situado no rio Kikwo (ou Barakuxi), o local dista cerca de 125 km, em linha reta, da

aldeia Mapuera, e há décadas atrás era habitado por familiares de Poriciwi, antes de irem para Guiana.

Além desses amplos espaços para as roças, o conhecimento específico de plantas, dentre outros saberes, parece fundamentar uma relativa propriedade de determinados lugares. Todavia, não se trata de uma propriedade absoluta. No mencionado caso do lugar frequentado por Amña para aquisição de plantas para trançar, não ficou claro para mim porque ele se transformou em roça por outras pessoas.

Conforme Brightman (2010, p. 139-44), nas Guianas, saber algo é sinônimo de posse e de controle, pois a ação ou a prática faz a propriedade e, de certo modo, ser proprietário exerce influência política. Me parece que esses são os referidos casos dos lugares com arumã e bacaba, já que os donos desses lugares eram lideranças da aldeia Mapuera e possibilitaram o usufruto coletivo em prol de ocasiões festivas. Ademais, foi com esses donos humanos que tive que negociar minha participação nas atividades, através, é claro, de trocas.

Fazer algo é também possuir em alguma medida, como as roças e manufaturas, segundo Fock (1963, p. 205-206). Para esse autor, os direitos de propriedade fazem parte do cotidiano Wai Wai, aplicando-se a homens, mulheres e crianças. Uma canoa é propriedade do pai, enquanto potes de cerâmica, tipiti, dentre outros utensílios de produção alimentar, pertencem à principal mulher de uma família, por mais que, no caso dos trançados, não tenham sido feitos por ela, e sim dado a ela. É justamente a posse que possibilita a troca de bens materiais (FOCK, 1963). Como notou Meggers (1987[1971], p. 136), apesar de adultos saberem fazer o necessário, há mulheres e homens que se destacam nas respectivas produções de cerâmicas e trançados, valendo-se disso para as trocas. Em relação aos trançados, observei que isso continua e muitos artesãos têm parte de renda baseada em suas produções, seja para a venda nas cidades ou para moradores de várias aldeias do Mapuera (ver capítulo 7). Vi também painéis de alumínio com nome de suas donas gravado com a técnica do picoteado. As mulheres que produzem as bebidas das festividades, com destaque para o *yemutu*, bebida grossa, não fermentada, feita à base de goma de tapioca e suco de fruta, são chamadas de *yîmîtn komo*, “donas das bebidas”, ou “donas-de-suco” na tradução de Zea (2008, p. 73).

A questão dos donos humanos entre os povos do Mapuera merece um estudo específico e aprofundado à parte. Por ora, destaco que em relação aos lugares de abertura das roças, o fundamento da ancestralidade não corrobora a ideia de Brightman (2010, p. 152), para quem os povos Guianenses não enfatizam essa dimensão. Contudo, concordo com este autor que conhecer e saber fazer são formas de controle.

#### 4.3.1. Donos e donas outros que humanos

Para além dos humanos, existem muitos donos que controlam e protegem determinados recursos e, como apresentado por Fausto (2008, p. 330-1) no caso Kuikuro, entre os povos Wai Wai o esquema principal é a filiação, especialmente como descrito por Fock (1963). Não obstante, vários termos são empregados no sentido de posse e controle de algo. Num primeiro momento, isso me deixou confuso. Além do termo *osom* (“dono/dona”), tem o *yîn* (“pai”), assim como *worokyam* (“espírito da floresta”). Segundo Xamen, as palavras *osom*, *yîn* e *worokyam* é como se fossem sinônimos no caso de posse. Ele me disse que existe o *comota yîn*, que pode ser traduzido como “pai da floresta”, um nome geral dos donos dos seres do mato. *Comota yîn* têm muito ciúmes, por isso é necessário pedir para ele. Notei que *yîn* e *osom* não são exatamente a mesma coisa, pois todo *yîn* é um *osom*, mas nem todo dono é um pai. Existem animais que são donos dos vegetais por terem se apropriado deles. Eles não geraram essas plantas, mas as adotaram e, como todo dono, participam da cosmopolítica, sendo um dos mediadores. Portanto, o relacionamento adequado com as categorias *osom*, *yîn* e *worokyam* é fundamental para o sucesso na obtenção do que se deseja. E para isso, é fulcral a linguagem das trocas.

Os preparativos e desenvolvimentos das festas, conforme observei e também posto em outras etnografias (p. ex. HOWARD, 1993, ZEA, 2010a; VALENTINO, 2019), realça a centralidade das trocas. Resumidamente, no mês de novembro os homens produzem trançados importantes para a produção feminina de alimentos e bebidas. Eles distribuem seus feitos para as mulheres na casa grande (*umana*) no início de dezembro. Na véspera do natal, turmas de coletores de bacaba e caçadores se dispersam pelo território e ao retornar são recebidos com músicas, alimentos e bebidas em troca de tudo que trouxeram. São as trocas entre coletores/caçadores e as “donas das bebidas” que garantem a abundância festiva. Sem trocas, não há festa.

Para garantir isso, os homens têm que se relacionar com seres da floresta, ao passo que nas aldeias as mulheres preparam alimentos nas aldeias, sobretudo, à base de mandioca. Como visto, a relação com a “Mãe da Mandioca” (L. MENTORE, 2012) aponta para importância das trocas com outros que humanos. Se não forem bem tratadas as mandiocas revidam. Em relação aos homens na mata, quando estávamos no acampamento de coleta de bacaba, em que passamos duas noites, ouvi Amña, a liderança do grupo, dando conselhos para todos ali reunidos, por volta de quatro horas da manhã. Ele saía de sua rede, orava e depois falava em voz alta. Suas falas eram conselhos relativos aos cuidados que se deve ter na coleta de bacaba, lembrando acidentes ocorridos em anos anteriores, os cuidados em relação a diversos perigos da mata, como cobras, onças, dentre outros. Lembrou também que não se pode pescar peixe e devolver

ao rio, pois isso pode zangar o dono dos peixes. Uma vez ele pescou arraia e devolveu, já que não queria comê-la. Então, não conseguiu mais pescar naquele dia. Dentre vários outros conselhos, destacou que se uma pessoa estiver no mato e cortar cipós sem propósito algum, ela ficará perdida no mato. Isso é a vingança (*ñesepanîhya*) dos cipós.

Mesmo sendo liderança, ressaltou que as falas de Amña não tinham poder de autoridade. Ele não mandava em ninguém. Inclusive, ele informou que sempre coleta bacaba sozinho. A turma de coletores se divide em grupos menores na mata e ninguém o acompanha. Se nós (eu, Jaime e o sobrinho do Jaime, Roseniro) não estivéssemos o ajudando, ele estaria fazendo a coleta solitariamente, como todos os anos.

A floresta, associada aos espíritos, “pertence” ao xamã por ser sua esfera de influência, já que ali vivem seus espíritos auxiliares que devem ser mantidos (BRIGHTMAN, 2010, p. 144). Todavia, há um grande problema para abordar essas relações no Mapuera, pois é alegado que não existem mais xamãs (*yaskomo*). Poucos informam que já foram e, ainda por cima, quando fazem, enfatizam veementemente que são cristãos atualmente. Contudo, ouvi em diversas ocasiões que ainda existem alguns praticantes, só que escondido. E essas informações não foram acessadas somente através das correntes e importantes fofocas<sup>164</sup>. Em um discurso matinal do Cacique Geral na Igreja da aldeia Mapuera, entre o natal de 2019 e o ano novo, foi dito que *yaskomo* e feitiços fazem parte do passado, mas que existe preocupação, pois tem aumentado boatos de que isso vem sendo retomado. É corrente acusações de feitiços e relatos de pessoas que foram vistas se transformando em outros seres, como onça, por exemplo. Trata-se, portanto, de um tema muito delicado e difícil de se obter informações de forma direta, como relatado em outros trabalhos (JÁCOME, 2017; VALENTINO, 2019).

Muitas informações sobre a relação dos *yaskomo* com os *hyasîrî* (“espíritos auxiliares”) e sua estreita ligação com os *yîn* (“pai”) estão em Fock (1963, p. 26-32). Ao apresentar exemplos de animais e fenômenos naturais que possuem um *yîn*, como pássaros, peixes, água, sol e, o mais importante segundo ele, o pai dos queixadas (*poinko yîn*), o autor considerou que existe certa “mistura” (*mingling*), entre as noções de *yîn* e *ekatî* (FOCK, 1963, p. 32). Essa dificuldade em ver limites bem claros parece ser comum em diversos contextos ameríndios: “A topologia é sempre complexa, pois os auxiliares dos xamãs aparecem, ao mesmo tempo, como partes internas e externas do dono-mestre” (FAUSTO, 2008, p. 334). Ainda que não tenha sido num contexto de interação xamânica, o exemplo da fala de Poriciwi para o *xaraw* (seda do buriti), vai ao encontro dessa dificuldade apontada por Fock e Fausto, pois ao mesmo tempo a

<sup>164</sup> Para mais detalhes da importância das fofocas entre os Wai Wai ver Zea (2010b).



interação ocorreu com o *xaraw/ekati* e o espírito da floresta (*worokyam*), seu dono (*osom*). Este exemplo pode ser um indicativo da especificidade dos vegetais. Dito de outra forma, se os *yaskomo* são vistos enquanto especialistas em lidar com os donos e seus equivalentes para o caso dos animais, possivelmente tal especialidade não é pré-requisito nas relações com os vegetais. Para que a diplomacia cosmopolítica ocorra nem sempre é necessário a figura institucionalizada do xamã, pois como ponderou Sztutman (2005, p. 153, grifo original): “o xamanismo constitui uma fonte privilegiada, ainda que não exclusiva, de *ação política*”.

Fock (1963) comentou que não é consenso entre as pessoas que todos os seres têm *yîn*. Por exemplo, existem as que entendem que todos os peixes têm, enquanto outras consideram que apenas os grandes, como o trairão (*aimara*) e surubim (*okoropicho*). Muitos desses *yîn*, como o dos queixadas, são tidos enquanto espíritos auxiliares dos xamãs, que os aciona para solicitar que ele envie seus filhos para serem caçados pelos humanos. Em contrapartida, o *yaskomo* compromete-se a não caçar e tampouco comer da carne desses porcos. Além disso, a obra de Fock demonstra que enquanto alguns seres parecem ter somente um *yîn*, como *poinko yîn* (pai dos queixadas), *warakuimo* ou *kamo yîn* (pai do sol), *erpoimo* (pai dos peixes), outros podem ter muito mais. Além do *xakawa* (carangueijo), a água possui em torno de oito tipos de sapos diferentes como pai<sup>165</sup>.

A pluralidade de donos existe também entre os vegetais. Como posto, os arumãs têm lideranças, um pai e também a mãe que, neste caso, equivale aos pequenos vermes que vivem em meio à sua carne, conforme relatado por Amña. Ainda, existem outros donos, como determinados animais e entidades que não podemos ver. Todavia, destaco que não foi fácil obter as informações sobre essa diversidade de donos. Disseram-me que os *worokyam* controlavam tudo outrora, porém, como visto, essa palavra ganhou o significado de “espírito mau” e por isso poucos se dispõem a falar sobre. Atualmente, a noção de dono outro que humano foi atualizada e Deus (*Kaan*) é o dono de tudo. Nesse sentido, muitas das informações mais ricas, em relação à diversidade de donos, na maioria das vezes estavam remetendo ao tempo dos antigos. Mesmo assim, ainda existem donos animais.

A relação de maestria atual com Deus se manifesta diariamente antes de cada refeição, precedida por uma oração. Conforme Valentino (2019, p. 188), isso não ocorria antes, já hoje, sempre agradecem a *Kaan*: “Esse alimento veio das suas mãos. Você nos deu essa carne, você nos enviou. Esse alimento veio de você. Você é bom. Nós estamos comendo bem”. Em relação a trançar, Amña disse que outrora era preciso pedir para *worokyam*, pois tecer era fazer sua

---

<sup>165</sup> Entre os Yanomami “Os espíritos do sapo, os espíritos jacaré e os espíritos peixe são donos dos rios...” (KOPENAWA; ALBERT, 2015 p. 475).

roupa (*worokyam ponon*), mas hoje em dia ele pede para Deus. Todas as vezes que fomos na mata buscar algo, Amña rezava logo ao descer da canoa. Pedia permissão a *Kaan* para cortar suas plantas e para não se machucar no processo. Vi o mesmo sendo feito por outras pessoas. Contudo, nem todos que acompanhei fizeram isso. Segundo Amña, todos pedem e se eu não vi significa que a reza foi feita antes das pessoas saírem de suas casas. Abaixo, apresento uma tradução, feita por Cooni Wai Wai e adaptada por mim, de uma gravação que fiz da reza proferida por Parancikna, um pouco antes de começar a cortar o arumã:

Pai, você está atento por nós.  
 Quando eu e minha família estávamos dormindo, não enxergávamos uns aos outros.  
 O dia inteiro você não dorme! Sempre você nos ajuda.  
 Pai, nesse dia maravilhoso que você nos dá e também para o todo mundo.  
 Pai, agradeço esse dia maravilhoso que você nos deu para trabalhar.  
 Quando estamos fazendo alguma atividade, você está sempre olhando por nós.  
 Sempre pedimos para você. O que vou fazer nesse dia?  
 Isso você nos mostra. Depois fazemos a atividade.  
 Pai, você plantou esse arumã, todo mundo precisa.  
 Por isso vamos fazer *tuuwa* (“coador”), entre outras manufaturas também.  
 Pai, estamos em um lugar de perigo. Às vezes existem seres ruins [*kicicitho komo*]  
 que nos mordem. Às vezes eles podem nos matar.  
 Existe também a nossa faca que às vezes machuca nosso corpo.  
 Às vezes tem cobra. Feche a boca dela. Afasta esses perigos de nós!  
 Então, existem muitos perigos. Nos ajude Pai, enquanto estamos fazendo isso.  
 Ajuda nosso corpo. Fique sempre do nosso lado!  
 Então, podemos tentar fazer [*kahpoxe*]? Ocupar com fazer [*kahpoko*] também.  
 Manufatura para fazer [*kahtopo*], isso também eu quero que você nos dê.  
 Pai, esse meu irmão tem interesse em manufatura [*kahtopo*].  
 Peço que deixe fazer através de nós.  
 Pai, era só isso que eu queria falar.  
 A bíblia diz: quando vocês estiverem em qualquer lugar, eu voltarei.  
 Talvez você veio até nós. Pai, segura nosso espírito [*yekafí*] na sua mão.  
 Falo em nome de Jesus. Amém. (PARANCIKNA, 21/02/20).

Desta reza sobressai a noção de perigo potencial de seres ruins, incluindo a possibilidade de ser machucado pela faca, a preocupação com nosso corpo/espírito, assim como a centralidade do dono (Deus) em permitir o corte do vegetal plantado por ele, a consequente manufatura e, também, o meu aprendizado, tudo isso possível, somente, por intermédio dele. Amña disse que, além da reza, sempre pede mentalmente para Deus quando encosta em cada arumã para cortar, assim como pede para o pai do vegetal, “me deixa cortar seu filho”. Contou ainda, conforme ouviu de muitos velhos, que antes todo mundo temia cortar os arumãs, eles respeitavam e pediam permissão para todos os donos. Isso me remeteu a Guss (1994 [1989], p. 165-7), que observou cuidados parecidos entre os Yekuana, para os quais a busca da cana (*waja*) usada nos cestos requer comportamentos pré-estabelecidos, dado que os donos (*arache*) são muito perigosos e os xamãs até faziam prévias solicitações específicas.

Se atualmente Deus é visto como o dono do arumã, Amña disse que outrora os principais donos eram *Mawary* (o criador) e *Marî naw* (ele não soube definir e especificar como é esse ser). Todas as variedades de arumã, dentre outros vegetais, foram plantadas por eles, segundo Amña. Sempre quando alguém vai cortar, *Mawary* e *Marî naw* ficam próximos, escondidos, só observando. Interessante é que quando estávamos no arumanzal, Amña disse que eles estavam ali nos vendo, naquele exato momento. Na reza de Parancikna, a cobra foi mencionada, pois ela pode nos machucar. Isso acontece por ela ser uma das demais donas do arumã. Ouvi de diferentes anciãos que o *wayamu* (jabuti), *yaypî* (anta), *paxki* (cotiara), *cikiri* (escorpião) e diversas cobras, como a *kamaxakari* (jararaca) e *okomkîrîsî* (cascavel) também são. Esses animais não plantaram o arumã, mas tomaram para eles, por isso também são seus donos. As cobras picam porque têm ciúmes de suas plantas. Todos esses donos, no geral, é que tornam o arumanzal escuro. À noite, o *ekatî* de todos os arumãs pode nos assustar na forma de vento, assim como a coruja (*pupuri*) pode fazer isso, conforme Poriciwi.

Alguns desses animais moram em meio aos arumãs, enquanto outros visitam com frequência suas plantas. Segundo Poriciwi, que ouviu de seu avô Mapofo, cobras e escorpiões moram nos arumanzais. O jabuti vive escondido no meio das folhas caídas. A anta às vezes fica no meio, especialmente próximo a uma variedade denominada “arumã da anta” (*yaypî tuuwan*). Costuma dormir embaixo de sua planta e às vezes até pisa no arumã. Quando isso acontece, o arumã, incomodado e bravo, corta a anta e diz, “Por que você pisa em mim? Só por eu ter mais carne do que você?”<sup>166</sup>. A cotiara (*paxki*), por sua vez, tem preferência por um tipo de arumã que também leva o seu nome, *paxki tuuwan*. Ela fica perto de seu arumã porque sabe usar. Mapofo contou que a cotiara sabe trançar, pois mexe bem a sua munheca, por isso existe o desenho “munheca da cotiara” (*paxki yemeknu*). A cotiara ainda dança (*paxki manîmtopo*) ao redor do seu arumã. Fica encostando e se coçando em sua planta, por isso que a área imediatamente ao redor do *paxki tuuwan* costuma ficar limpa de folhas, pois ao dançar a cotiara limpa tudo.

Além de se comunicar com diversos seres, o arumã também fala nos sonhos. Quando Amña estava aprendendo a trançar, sonhava com o *ekatî* do arumã, que lhe aparecia na forma de gente. *Marî naw*, seu dono, que enviava o *ekatî* do arumã. No sonho, Amña estava cortando o arumã e este lhe perguntava, “O que você está fazendo? Vai fazer *tuuwa* (coador), *kwahsî* (tipiti), *weeci* (bandeja), *awci* (jamaxim) e *manari* (peneira)?”. Amña respondeu, “Sim, vou fazer tudo isso”. O arumã treplicou, “Está bem, por isso não vou cortar seu dedo”. Caso tivesse

<sup>166</sup> Para maiores informações sobre o arumã ter mais carne do que a anta, ver capítulo seguinte.

falado que não iria fazer nada disso, o arumã não deixaria ser cortado e machucaria muito Amña. Além da reza e do pedido para o pai e outros donos, Amña contou que também sempre fala mentalmente “Eu quero te cortar, quero te fazer como tipiti, jamaxim, *pakara*, eu posso?”.

*Peipei yatî*, jacitara (*Desmoncus sp.*), costuma compor alguns trançados feitos com arumã. É também planta de *Marî naw* e *Mawary*, possuindo mãe (*yson*) e outros donos perigosos como cobras, escorpiões e aranhas (*moyosî komo*). Para adquirir essa planta, há que orar antes de entrar na mata, solicitando para Deus acalmar seus outros donos. Assim como no caso dos arumãs, não se pode cortar qualquer espécime.

Em relação aos cipós, como *arapapetho* (cipó-títica), *yawanaw* (não identificado) e *purweto* (cipó-imbé), a forma de solicitação é deveras interessante. Por se tratarem basicamente de raízes de plantas que ficam presas aos troncos de grandes árvores<sup>167</sup>, as folhas de onde saem essas raízes são as mães, portanto, uma dona. É para ela que se deve dirigir a seguinte frase: “*caaca awemsîrî ixe wasî*”, “tia quero sua filha”, em tradução livre. A palavra *caaca* pode significar tanto “vovó” quanto “tia”, no sentido de irmã do pai (cf. VALENTINO, 2019, p. 136, 145, 158). Trata-se de uma sogra em potencial. Optei por traduzir enquanto “tia” e não “vovó” através de outra situação. O comum é considerar que os cipós têm mães, porém, há quem diga que tem pai, pois me disseram que o pedido pode ser feito assim: “*taamu awemsîrî ixe wasî*” (“tio quero sua filha”). *Taamu* pode ser traduzido como “tio”, irmão da mãe, potencial sogro. A palavra para “vovô” em waiwai é *pooco*. Assim, como foi usada a palavra *taamu* e não *pooco* para a solicitação ao pai do cipó, penso que a *caaca* em questão não é a “vovó”, mas a sogra em potencial.

Tal solicitação é feita comumente de forma mental, porém, em alguns casos ouvi as pessoas falando, muito provavelmente para me mostrar. Após a solicitação, se a pessoa puxar e o cipó vier é porque seus donos deixaram, caso contrário eles não permitiram. Caberá então a outra pessoa fazer a solicitação e ver se será atendida.

Foi dito que em meio à concentração de bacaba existe as mães e o pai de todas, chamado *Kuumnto* ou *Kuumu notho*. Existem alguns animais que também são donos da bacaba. Um deles é uma ave chamada *taara* (não identificada), pois sempre grita “*taaraaaaa*”, segundo Poriciwi. Ela vive no bacabal e geralmente defeca nos frutos. Suas fezes são escuras e grudentas, como se fosse graxa (**Figura 10**). As bacabas defecadas se chamam *taara kumun*, “bacaba do *taara*”, sendo muito apreciadas por seu gosto acentuado. A bacaba ruim, *yîriskatî*, deixa a boca amortecida. Por isso, é recomendável experimentar uma bacaba ao menos antes de cortar todo

<sup>167</sup> Imagens e mais detalhes estão apresentados adiante.

o cacho. Contudo, se ela for a “bacaba do *taara*” é certo de ser boa. Outro dono da bacaba é uma cobra de nome *potwoimo*<sup>168</sup>, que pode ficar nos locais em que há muita folha caída. Disseram que ela costuma gritar “yo yo yo yo” no final das tardes, por isso que se chama “grande nambu”.

Amã disse que é bom pedir para a bacaba antes cortar os cachos dela. Antes de subir, ele falou “*axe wasi*”, “gosto de voce” ou “quero você”; deu uns leves tapas com as duas mãos e um beijo em seu tronco. Em seguida disse que a bacaba agora gostava dele e deu uma pequena risada. Subiu para apanhar em seguida. Com grandes chances essas expressões de afeto, como os tapinhas e o beijo, foram feitas mais para explicitar para mim a necessidade de pedir permissão, de fazer a planta gostar dos humanos, dado meu interesse no assunto.

**Figura 13** Roça dos Okoimoyana e da sucuri Moju.



Roça dos Okoimoyana vista na margem esquerda do rio Kikwo

Roça da sucuri Moju, conforme os Wajãpi (CABRAL DE OLIVEIRA, 2012, p. 154)

São diversos os seres que detêm as plantas, seja por as terem plantado ou por manter relação de proximidade, através da adoção e convívio. Na obra de Fock (1963), há referências de que o buriti tem um espírito cobra-grande, enquanto de um ponto de vista mitológico a origem da mandioca e do *krewetê* (curauá) vincula-se aos Kamarayana (povo Onça). Fui informado que os Okoimoyana (povo Cobra-Grande) têm roça. Tratam-se de lugares alagados com frequência, situados na margem dos rios, com vegetação baixa e apresentando bastante gramíneas, inclusive, com *waywê*, “canas-de-flecha” (*Gynerium sagittatum*) associadas a esse povo. O aspecto dessas roças lembra muito o que Cabral de Oliveira (2012, p. 154) apresentou como a roça da sucuri Moju, conforme os Wajãpi (**Figura 13**). Existem dois tipos de urucum. O que é plantado pelos humanos, *onomto* (*Bixa orellana*), e a variedade *Okoimoyana onomtum*,

<sup>168</sup> Em que *potwo* é o nome é da ave nambu e *-imo* é o sufixo hiper, ou seja, “grande nambu”.

“urucum do povo Cobra-grande”, que habita beiras dos rios. Se esse urucum for usado os Okoimoyana vêm buscar a pessoa. Ademais, esse povo ainda possui algumas variedades de cuias e um bambu de nome *krekreki*.

Segundo Yde (1965, p. 75), o *krekreki* ocorre somente no Mapuera, num morro acima da cachoeira da Bateria (ver Mapa 1). O local é chamado de *krekreki yapon* (“assento do *krekreki*”). Yde relatou que esse bambu não ocorre no Essequibo, embora pessoas do Mapuera tenham tentado cultivar ele na antiga aldeia Erepoimo, Guiana. Informou ainda que os Wai Wai os usavam como tubos de cabelo enquanto os Xerew faziam flautas<sup>169</sup>. Sua informação de localização corrobora o local onde acompanhei a retirada desse vegetal. Na ocasião, foi dito que ele existe somente ali. Trata-se de um morro íngreme, com afloramentos de rocha, distante cerca de 300 metros, em linha reta, da margem direita do rio Mapuera, oposta a um lugar em que há tempos atrás foi uma aldeia habitada por (duas?) gerações anteriores à do avô de Poriciwi, Mapofo. Quando da existência dessa aldeia, houve um menino que decidiu ir morar com os Okoimoyana, se transformando em um deles, após sua mãe lhe ter negado uma cabeça de mutum que ele tanto queria. Após sua transformação, o garoto, por vezes, aparecia sobre pedras afloradas em meio ao rio, em frente à aldeia, e tocava sua flauta feita com o *krekreki* plantado por ele mesmo nesse morro. Portanto, ele é dono dessa planta e para cortá-la é preciso pedir antes. Roque Yaxikma Wai Wai, interessado em obter esse bambu para sua pesquisa de mestrado, me contou que solicitou antes de cortar. Ele fez isso tocando sua flauta. Não pude ouvir por estar em outra canoa durante o trajeto. Muitos bambus foram coletados para fins de pesquisa e isso não foi prudente conforme os anciãos Poriciwi e Wahciki (pais de Jaime e avós maternos de Roque). O dono não gosta que retire mais que o necessário<sup>170</sup>. Temendo uma retaliação, os referidos anciãos, que estavam viajando na mesma canoa que eu, recomendaram que fossemos embora o quanto antes e não acampássemos perto dali. Ao pararmos no caminho para procurar ovos de tracajá em um banco de areia, como fizemos durante toda a viagem, Wahciki gritou rigorosamente com os demais para entrarem na canoa. Tínhamos que ir embora rapidamente para não pegarmos a tempestade que poderia ser causada pelo dono do *krekreki*. Poriciwi relatou que uma vez seu padraсто foi buscar a cuia dos Okoimoyana, ali nas proximidades, e provocou a fúria dos donos, enfrentando um forte temporal. Por fim, acampamos num lugar relativamente distante e não passamos por nenhuma tempestade.

---

<sup>169</sup> Desconheço a identificação botânica desse bambu. Sei apenas que ele difere do que é chamado de *xaari*, mais comum, encontrado em vários lugares. O *krekreki* apresenta menor diâmetro (cerca de 1,5 cm), parede mais fina, é mais liso, não tem manchas e proporciona um som melhor segundo o antropólogo Roque Yaxikma Wai Wai.

<sup>170</sup> Na cabe aqui detalhar pormenores que fazem parte da pesquisa de Roque. Informo apenas que ele retirou para poder dar, como troca, a vários anciãos com os quais ele faz sua pesquisa.

A palavra *natîrî*, na qual o sufixo *-rî* indica posse, pode ser traduzida como “planta dele/dela”, e também pode ter o sentido de feitiço. Conforme Hawkins (2002, p. 39) *natî* é “planta”, relativo à plantação. Fock (1963, p. 121), após dar exemplo de um homem que tinha uma planta especial, denominada “cabeça de arara”, afirmou que plantas cultivadas para fins mágicos se chamam *natî*. Haja vista que a floresta é tão cultivada quanto a roça (DESCOLA, 2016b), para os povos do Mapuera muitos vegetais são plantados e cultivados por diversos seres, mas existem também aqueles que não foram plantados. Sobre essa oposição entre não-plantado e o plantado, etnografada também por outras autoras (e.g. CABRAL DE OLIVEIRA, 2012; MATTA, 2017), recai a noção de que os *natî*, plantados, têm donos/donas e ainda podem ser usados em magias. Ouvi nomes como o *xpari natîrî* (planta da arraia), *yaypî natîrî* (planta da anta), dentre outros. Gravei algumas dessas histórias e resumo algumas para exemplificar o fluxo de relações vinculadas ao meio e ao *ekatî* de diferentes seres, como venho argumentando.

O primeiro exemplo é do *xîpîrî natîrî* (planta do guariba), contado por Poriciwi e traduzido por Jaime e Cooni. Primeiramente, Poriciwi destacou que isso é verdade e que recentemente uma pessoa da aldeia Pomkuru fez e funcionou, comprovando sua eficácia. Os guaribas costumam defecar nos mesmos lugares. Assim, folhas de bacaba devem ser queimadas sobre suas fezes. Em torno de quatro dias seguintes, aparecerá no local queimado mudas de um vegetal semelhante a um cipó, a “planta do guariba”. Deve ser retirada, transportada para sua casa e cuidada até ficar grande, quando uma parte de suas raízes poderá ser retirada e misturada com urucum, compondo uma pintura específica que permitirá a pessoa caçar guariba com facilidade. Em alguns casos, o guariba pode aparecer no sonho dessa pessoa perguntando se ela está usando sua planta e como a adquiriu. Esta modalidade de feitiço, em suma, se vale basicamente de diferentes plantas.

O segundo exemplo apresenta outros elementos e foi contado por Tikti, um ancião Txikyana<sup>171</sup> que mora atualmente na aldeia Yawara, liderada por seu filho Xokokono que traduziu a fala com o apoio de sua esposa Rosene. Trata-se de um feitiço de invisibilidade. O primeiro passo é ir para as proximidades de uma serra, nas cabeceiras dos rios (local bastante temido por muita gente) e cercar um *kapayo yesamarî* (“caminho de tatu”), aguardando que a ave *pawximo*<sup>172</sup>, apareça. A segunda que aparecer deverá ser atingida com uma flecha. Para ficar invisível basta pegar uma de suas penas e inserir numa *apomi* (“braçadeira”). Após o uso,

<sup>171</sup> Quando os Wai Wai chegaram, na década de 1960, na aldeia em que ele morava, convidando a todos para ir à Kanashén, na Guiana, Tikti estava se preparando para ser *xamã* (ALCANTARA E SILVA, p. 47).

<sup>172</sup> Desconheço a ave. Disseram que ela se parece com o mutum, mas é maior e suas penas são brancas. Seu nome é formado por *pawxi*, “mutum”, mais o sufixo hiper *-imo*.

a pena deve ser guardada numa caixa trançada, *yamata* em waiwai e *parharu* em txikyana (ver capítulo 6). Penas estragam com o tempo, mas há solução para o feitiço. No local em que o *pawxiimo* foi morto nascerá uma planta (*pawximo natîrî*), que pode deixar a pessoa invisível, além de auxiliar na caça, também, do guariba. Todavia, os detalhes disso não me foi informado.

Existem outras *natî* deveras poderosas. Além de saber como lidar com elas, é preciso estar disposto acima de tudo, pois elas possuem demandas específicas. Este é o caso da *macuxi natîrî*, “planta do *macuxi*”<sup>173</sup>. Quem me informou sobre ela foi uma pessoa que outrora foi *yaskomo* quando morava na Guiana, antes de se converter ao cristianismo. Ao esfregar a *macuxi natîrî* em todo seu corpo, o *yaskomo* vira morcego. Suas raízes, após esfregadas na orelha o possibilita compreender outras línguas. Não obstante, é uma planta muito perigosa e exigente. É preciso tê-la próximo de sua casa, regá-la diariamente com sangue e alimentá-la com partes de peixes, caso contrário, ela assustará e até poderá matar a família do *yaskomo* e de seus convivas. Meu informante disse que quase perdeu seus filhos. A planta do *macuxi* pode simplesmente levá-los embora, se não for bem cuidada. Ele relatou ainda que certa vez um morador do bairro yawko da aldeia Mapuera estava tendo muitos surtos. Ninguém sabia o que estava acontecendo. Desconfiado que poderia ser ação de *macuxi natîrî*, meu informante a identificou nas proximidades da casa dessa pessoa, descobrindo assim a causa do problema. A planta, então, foi arrancada do solo, despedaçada e enterrada. Se tivesse sido lançada ao rio, poderia assassinar muitas crianças da aldeia, como ele mesmo testemunhou há tempos numa aldeia da Guiana.

Além disso, presenciei um acontecimento na aldeia Mapuera, em fevereiro de 2020, associado à planta de um ser outro que humano. Um jovem de vinte e poucos anos voltou da mata todo machucado, bastante confuso e quase desmaiando, no início da noite. Lembrava-se apenas que lhe chamaram em sua casa para ir na mata buscar alguma coisa. Depois, sua última memória era de que estava perdido no mato, sozinho, com um facão na mão. Diante disso, meus anfitriões me recomendaram veementemente (com expressões faciais e firmeza na voz que eu nunca tinha me deparado), a trancar bem toda a casa em que estava dormindo (sozinho!) e não levantar para nada, tampouco se algum “deles” me chamasse para fazer qualquer coisa. No dia seguinte, várias pessoas saíram em busca do *macuxi natîrî*, pois acreditava-se que ela teria feito isso com o rapaz, porquanto é plenamente capaz de se transformar em pessoa humana e ludibriar

---

<sup>173</sup> Ressalto que *macuxi* aqui não é o povo homônimo, habitantes de Roraima e também Guiana, a noroeste do Mapuera. Trata-se de um espírito da floresta muito perigoso que pode matar as pessoas com um porrete, muito embora Fock (1963, p. 23) acredite que tal nome pode estar ligado ao dito povo por intermédio dos Wapixana, que os denominavam como Canaemes, palavra que significa espírito do mato.



quem encontrar com ela. Nas proximidades de onde o rapaz mora, encontraram a *aymara natîrî* (“planta do trairão”), que foi considerada a responsável. Além de servir de isca para pegar trairão, essa planta precisa ser alimentada com ossos de animais, para não agredir as pessoas.

Infelizmente, não vi nenhuma dessas duas plantas, mas o ex-xamã que também estava envolvido na busca dessa última, disse que os Wapixana as denominam como *bina*<sup>174</sup>.

O vocábulo *bina*, ou *bîn-a*, deriva de *bia-bina* do arawak, cujo significado seria “atrair” ou “persuadir”, tratando-se, portanto, de feitiços (*charms*), provenientes de vegetais ou animais, assim como de seixos de quartzo usado em chocalhos de xamãs (ROTH, 2011 [1915], p. 271). Ao longo de sua tese, Daly (2015) informou que *bina*, de emprego transcultural na Guiana, é chamada pelos Macuxi como *muran*. O autor registrou cerca de 105 variedades de plantas extra poderosas usadas por xamãs e não xamãs desse povo. Dotadas de *ekaton*<sup>175</sup>, Daly informou que essas plantas são seres volitivos, que podem até cuidar dos donos humanos e transferir fisicamente substâncias e personalidade. A possibilidade de transferência de substâncias vegetais é central na construção da pessoa entre os Yanésa, povo que se vale das *epe*, “plantas mágicas”, para fabricar homens caçadores e mulheres cultivadoras (SANTOS-GRANERO, 2012, p. 190).

Extrapolando a ideia de que essas plantas são apenas simbolicamente poderosas, mas são poderosas de fato, cabe lembrar o que resumi sobre as evidências das ciências das plantas acerca da inteligência, intencionalidade e comunicação vegetal (p. ex. GAGLIANO; GRIMONPREZ, 2015; TREWAVAS, 2016; MANCUSO, 2019). Partindo da descrição e representação gráfica de um ancião Macuxi sobre os dardos xamânicos espirituais que uma *bina* possui, Daly e Sheppard Jr. (2019) indicaram que isso tem correspondência com as microscópicas ráfides (cristais de oxalato de cálcio, semelhantes à agulha) que a maioria dessas plantas têm, indicando, portanto, tratar-se de um preciso conhecimento indígena acerca de um processo patogênico fitoquímico:

*In this light, phytochemicals can be understood as the neurotransmitters powering a cosmic nervous system, carrying information across multiple levels, from the intra- and inter-cellular, to the inter-organismal and biospheric, and, in shamanic parlance, to different layers and beings of the cosmos. (DALY; SHEPPARD JR., 2019, p. 17).*

<sup>174</sup> Andel *et al.* (2015) registraram 145 espécies de *charms plants*, sendo a *Caladium bicolor* a mais compartilhada entre os Akawaio, Arawak, Carib, Macuxi, Palikur, Patamona, Warao, Wayana e Wajãpi. Destaco que a planta chamada em waiwai como *kwoto poturu*, que vi somente na aldeia Kwanamari, é muito semelhante. Na ocasião, me informaram apenas que esta planta é usada como remédio para dor de barriga.

<sup>175</sup> *Ekaton* seria a alma ou força vital, uma essência ou substância que anima todos os seres vivos (DALY, 2015, p.70). Definição idêntica ao *ekatî* dos Wai Wai.

Para além do tabaco, muito usado na construção do poder do xamã, como entre os Kaxinawa na forma de rapé (LAGROU, 2007), os xamãs Macuxi e Matsinguera se constroem de modo corporal e espiritual simultaneamente, via incorporação de substâncias e subjetividades de certas plantas e de seus donos, que os ensinam a ser xamãs, pessoas concebidas também como parte da planta (DALY; SHEPPARD JR, 2019, p. 16). Deste modo, a noção de plantas *bina* é devidamente importante, tanto para reforçar a noção de agência das plantas, quanto para tratar de assuntos sobre a construção das pessoas, abordados no capítulo 7:

*Bina charms are plants with an extra-botanical efficacy, with power, potency, and personhood, which exhibit the capacity to influence human behaviour in various ways. Their defining feature is the propensity to charm – literally, to attract – a target object or entity toward the user of the charm. Bina plants can have many targets: there are charms for hunting, fishing, and cultivating, for cooking, brewing, and weaving, for acquiring knowledge, wealth, and love, and for cursing and killing. They may also serve to enhance certain technical skills in the user, such as firing a bow and arrow accurately, brewing the best cassava drinks, or learning a new language. In this sense, they make the user more adept at the task at hand.* (DALY 2015, p. 237, grifo nosso)

O tabaco também era muito importante nas práticas dos xamãs Wai Wai (FOCK, 1963) e Parukoto (FARABEE, 1924), tanto para cura quanto para a comunicação e trocas com os espíritos da floresta e espíritos auxiliares. Estava presente também na festa *mori* dos Katxuyana, nome dado tanto ao evento, quanto ao rapé – feito apenas de tabaco; ou de casca de um tipo de paricá junto a sementes de diversos frutos do mato; ou como um misto dessas duas modalidades – cujo preparo e execução eram feitos para a cura e prevenção a doenças através da pacificação das forças dos espíritos-animais, os *worókiemá* (FRIKEL, 1961)<sup>176</sup>. O evento se encerrava com um “banho com calda de frutas”<sup>177</sup> (FRIKEL, 1961, p. 2) e era totalmente permeado por diversos itens materiais indissociados de forças e substâncias espirituais. A maioria dos materiais envolvidos, como tabaco, sementes, frutos, assim como os implementos fundamentais para a realização do *mori*, feitos em madeiras, resina vegetal, além de diferentes trançados, a meu ver, corroboram a eficácia vegetal das práticas xamânicas, pouco explorada entre povos de língua Karib em detrimento das relações entre humanos e animais. Não quero dizer que

<sup>176</sup> Possivelmente *worókiemá* é o nome em katxuyana para os seres que na língua waiwai se chamam *worokyam* e, por causarem doenças ao mesmo tempo que podem auxiliar dos xamãs, penso que sejam aqueles denominados *iolok* na língua wayana (cf. VELTHEM, 2003, p. 424).

<sup>177</sup> Banhos com substâncias vegetais para prevenção e também construção da pessoa ocorrem entre outros povos. Por exemplo, os Kaxinawa fazem banhos com ervas para proteger as crianças (LAGROU, 2007, p. 305) e, entre os Yanéscha, banhos com “diversas infusões de plantas e ornamentos pessoais feitos com partes essenciais do corpo de animais são os principais meios pelos quais subjetividades não humanas são transmitidas aos seres humanos” (SANTOS-GRANERO, 2012, p. 200, tradução minha).

animais são menos importantes, mas apenas que é preciso também vegetalizar nossa compreensão sobre a relação entre humanos e outros seres. É uma adição e não substituição.

Como fartamente exemplificado, vegetais agem sobre os humanos e animais. Podem ensinar a ser xamã além de possibilitarem a ampliar habilidades técnicas. Não esmiuçarei aqui os procedimentos para os homens tornarem-se xamãs entre os povos Wai Wai. Alguns deles, como prescrições e ensinamentos de xamãs mais experientes, foram apresentados nas obras de Fock (1963) e Valentino (2019). Todavia, ressalto que além da dedicação e esforço individual, existe também o uso de vegetais. Entre os Wai Wai, Fock (1963, p. 125) registrou a utilização de uma casca de árvore chamada *mawayakro* que, misturada com água, poderia ser ingerida ou usada para banhar a cabeça, fazendo o xamã sonhar com seus espíritos auxiliares<sup>178</sup>. Segundo Valentino (2019, p. 106), existe um fruto do mato que ensinou um Tunayana a ser xamã, de nome “ñokwa yewkuru, “suco/caldo da ñokwa<sup>179</sup>” que, após ser consumido, permitiu a pessoa ver o porco queixada na forma de gente, tornando-se seu aliado e exigindo contrapartidas.

Como visto, é comum que outros que humanos apareçam em sonhos para conversar com humanos. O arumã também aparece no sonho, como visto no caso em que Amña estava iniciando sua relação com essa planta. Naquela ocasião, foi o dono *Marî naw* que fez isso acontecer. Contudo, após Amña se tornar evangélico, é o novo dono, Deus, que aparece em seus sonhos e fala que ele poderá fazer as coisas sem sentir dor. Por isso, precisa sempre estar tecendo e quando vender seus feitos deverá doar parte do dinheiro como oferta para a Igreja.

Em suma, temos então que plantas possuem diversos pais/donos e donas/mães. Estas últimas não são muito referenciadas nas etnografias, segundo Fausto (2008, p. 350), porém estão presentes em relação aos vegetais no Mapuera. A cosmopolítica entre humanos e plantas pressupõem solicitações, negociações e trocas, incorrendo riscos de retaliações. Essa noção também parece ecoar no pensamento dos Yanomami: “Se maltratarmos a floresta, ela se tornará nossa inimiga” (KOPENAWA; ALBERT, 2015: p. 485).

#### 4.3.2. Trocas e cooperação entre humanos e plantas: trançar enquanto transdução vegetal

O perspectivismo ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, 2002) evidenciou a necessária ruptura da dicotomia entre natureza e cultura, indicando a unicidade dos espíritos que condiciona a capacidade de gerar pontos de vistas e subjetividades variáveis conforme a

---

<sup>178</sup> Na iniciação de xamãs Taulipang Koch-Grünberg (1981b[1924], p. 179) registrou um processo sequenciado de ingestão de bebidas feitas à base de água misturada com a casca de oito diferentes tipos de árvores, dentre as quais o caju silvestre e o paricá, além do uso de vários cipós e, como não poderia faltar, do tabaco.

<sup>179</sup> A tradução de *ñokwa* não é simples e é uma categoria que envolve diversos materiais.

diversidade dos corpos. Não obstante, esse esforço de síntese e generalização foi criticado por A. Ramos (2012) ao entender que esta teoria pode inibir a criatividade e potencialidade de novas compreensões e descobertas antropológicas, pois ele constrói uma imagem única do pensamento indígena, a despeito de particularidades históricas e geográficas. Penso que o perspectivismo é importante justamente por ser uma teoria geral, por sua visão panorâmica que nos sensibiliza para a existência de relações entre humanos e outros seres. Contudo, em minha etnografia, busquei ficar atento às particularidades históricas dos povos do Mapuera, precavendo-me de não essencializar o pensamento das pessoas com as quais estava lidando e também para não pressupor que conceitos pré-estabelecidos sejam capazes de dar conta de tudo que estava sendo ensinado a mim. Nesse sentido, algo que ficou muito evidente é a centralidade das trocas e cooperação na vida das pessoas do Mapuera, embora elas estejam permeadas de perigo e agressividade.

Existe ainda todo um universo vegetal a ser estudado em profundidade no Mapuera. Tentei me inteirar pelo menos daqueles transformados em trançados, já que a etnografia aclarou que para compreender melhor estes artefatos era preciso entender o que são os vegetais. Após imersões, conheci trabalhos centrados em plantas e pessoas e percebi que muitos deles fizeram ponderações interessantes acerca de conceitos generalizantes que em quase nada consideram as plantas em suas reflexões, tampouco aquelas que não são cultivadas por humanos.

Algumas dessas pesquisas (p. ex. L. MENTORE, 2012; DALY, 2015; SHIRATORI, 2018) apontaram certos limites teóricos do perspectivismo, como a demasiada ênfase nos animais em detrimento do universo vegetal. Em relação ao animismo, segundo Halbmayer (2012, p. 12, tradução minha), trabalhos mais recentes têm enfatizado relações com animais específicos e raramente com “plantas e (seus mestres) espíritos e quase nunca com “coisas” como estrelas, o sol e a lua, o vento, chuva ou arco-íris”. Rival (2012, p. 32, tradução minha) afirmou que “há mais nas culturas das terras baixas da América do Sul do que as ontologias animistas e perspectivistas revelaram até agora”, e que essas teorias pensam um mundo como se fosse uma grande rede alimentar cósmica.

Como dito, o perspectivismo postula que animais e humanos valem-se dos mesmos valores e categorias, que corpos diferentes experimentam e conhecem o mundo sob a mesma forma, porém, a partir de diferentes perspectivas, e que no fundo, os seres possuem uma “essência antropomorfa”:

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

olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. (...). Teríamos então, à primeira vista, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.351).

Num texto em coautoria (TAYLOR; VIVEIROS DE CASTRO, 2019 [2006], p. 773) a ideia de que todos os seres se enxergam como humanos foi extrapolada para “todas as espécies contextualmente dotadas de disposições relacionais”. Viveiros de Castro (2002, p. 357 e nota 14), sugere que a espiritualização e personificação de plantas e artefatos são secundárias em relação a dos animais, apesar de alguns contextos etnográficos indicarem que eles podem até se equipar aos animais. Percebe-se assim a primazia destes últimos, relegando vegetais e artefatos a um status inferior que, quando muito, podem até se equiparar aos animais. Recentemente, a seguinte atualização foi apresentada:

O perspectivismo raramente se aplica a todos os animais (além de quase sempre englobar outros seres – no mínimo, os mortos); ele parece focalizar mais frequentemente espécies como os grandes predadores e carniceiros, tais como o jaguar, a anaconda, o urubu ou a harpia, bem com presas típicas dos humanos, como os porcos selvagens, os macacos, os peixes, os veados ou o tapir. Com efeito, uma das dimensões básicas das inversões perspectivistas diz respeito aos estatutos relativos e relacionais de predador e presa. A metafísica amazônica da predação é um contexto pragmático e teórico altamente propício ao perspectivismo. (...). *Todos* os animais e demais componentes do cosmos são intensivamente pessoas, virtualmente pessoas, porque qualquer um deles pode se revelar (se transformar em) uma pessoa (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 45-6, grifo original).

Mesmo generalizando que todos os seres do cosmos são pessoas em potencial, o autor sequer menciona as plantas, um termo geral. Como expus, no Mapuera diversos vegetais são pessoas, têm *ekatî* que alicerça suas intenções e capacidades de se relacionar e se comunicar com os seres a seu redor. Todavia, mesmo tendo ouvido que as plantas são como gente, possuem parentes e a onomástica das partes de seus corpos é praticamente a mesma para os animais e humanos, nunca alguém me informou que vegetais se veem como humanos. Assim como suas partes anatômicas podem se arranjar de maneira singular, em que costelas estão conectadas a pernas, por exemplo, vegetais tem seus jeitos específicos e por isso é importante conhecê-los antes de interagir com eles.

Outrossim, a generalização antropomorfa e pressuposição da subjetividade tal como a dos humanos aos outros que humanos, advinda dos tempos primevos, nem sempre está presente em todos os mitos ameríndios. Conforme Rival (2012), o mito de criação dos Huaorani tem como centro uma árvore criadora de tudo, que agrega em si todas as formas de vida e é altamente dependente do ecossistema; não existiria vida sem as árvores, na medida em que elas fornecem

sombra, alimento e abrigo, além da rápida formação de chuva. A ênfase aqui, portanto, recai no ecossistema e nos vegetais que propiciam abundância aos humanos.

No que tange às capacidades, afetos e perspectivas, os Wai Wai entendem que as múltiplas formas de corpos femininos, caules e tubérculos da mandioca, assim como dos artefatos para seu processamento, são ontologicamente iguais às mulheres humanas, segundo L. Mentore (2012, p.150). Entretanto, para essa autora, isso não equivale dizer que as mulheres entendem que as mandiocas se enxergam como humanas enquanto as mulheres humanas Wai Wai vêem a mandioca simplesmente como planta, pois o engajamento entre ambos os seres possui uma “perspectiva compartilhada”, sem a necessidade de “transformação ontológica” (L. MENTORE, 2012, p. 150, tradução nossa).

Daly (2015, p. 79) considera que o perspectivismo tem um viés “humano-faunístico” inerente e o caso Macuxi demonstra que existe uma gradação de subjetividade. As plantas podem ser pessoas com intencionalidade, mas não possuem uma perspectiva humana do mundo, não têm personalidade antropocêntrica e não são pessoas parecidas com os humanos: “as plantas são sujeitos de fato - no entanto, em termos práticos, a maioria das plantas não tem o mesmo grau de subjetividade que os humanos ou certos animais, como onças ou queixadas” (DALY, 2015, p. 80, tradução minha). O perspectivismo, conforme Daly (2015), não dá conta da personalidade das plantas.

Para Shiratori (2018 p. 204-205), o perspectivismo e o animismo são teorias demasiado antropomórficas. Seus interlocutores Jamamadi entendem que a parte celeste das plantas possui subjetividade, enquanto a parte terrestre não apresenta humanidade. Ao equiparar humanos e vegetais, a autora (Idem, p. 206) ponderou que “não é planta que é gente, mas o contrário” e que “as plantas provêm o modelo da vida e da existência aos humanos tanto quanto o antropomorfismo organiza as relações sociais dos viventes, sem com isso haver o menor sinal de contradição”. Trata-se duma vegetalização do corpo humano, posto que a humanidade Jamamadi é feita “*com e pelas plantas*” (SHIRATORI, 2020, p. 238, grifo original).

No entanto, dependendo do contexto e do modo das relações, o perspectivismo é uma interessante ferramenta teórica. O fato das plantas se relacionarem entre si através do parentesco pode ter um fundo antropomórfico, tal como no caso Jamamadi e de muitos outros. Ademais, os urubu-rei são parecidos com os Wai Wai e suas penas são suas roupas, conforme Fock (1963) e também como dito por Poriciwi. Aprendi ainda que espinhos de palmeiras (como murumuru, tucumã, entre outras) são como areias para o *meeku* (macaco-prego). Macacos não furam suas mãos quando andam por essas árvores, pois os espinhos são areias para eles. Quando me feri com espinhos na mata, Pirimaw, que se entende Katwena, pegou minha mão, a colocou contra

seu rosto, na altura do nariz e boca, e performatizou um *meeeku*, imitando seus sons e balançando seu corpo como se fosse um macaco-prego. Foi tudo muito rápido e no momento fiquei sem reação. Ele simplesmente pediu para ver como estava minha mão e imediatamente fez a performance. Depois, perguntei o motivo e ouvi que isso é como remédio (*ehce*) que se faz para ludibriar o espinho, fazendo-o crer que somos macacos e impedindo-o de nos fazer sentir dor. Ele sairá mais rápido, igual areia que só gruda e depois sai. Esses exemplos indicam que um corpo também é “feito de olhares”, baseado tanto na aparência quanto em comportamentos e modos específicos de ser e agir (TAYLOR; VIVEIROS DE CASTRO, 2019 [2006]).

Considerando os exemplos das capacidades e reações das plantas, bem como de suas exigências de contrapartida, entendo que a relação com os vegetais no Mapuera envolve ação política contínua, uma forma de interação presente na vida desses dos povos indígenas desde os tempos primevos. O primeiro passo é pedir para uma diversidade de pessoas; depois se deve dar algo em troca, recebendo o que foi solicitado através de condicionantes, comportamentos ou cuidados específicos. E nessas trocas ninguém está incontestavelmente no comando, de forma análoga ao que Shiratori (2018) observou na relação dos Jamamadi com as plantas.

No caso dos vegetais cultivados, o trabalho de L. Mentore (2012) indica que mulheres e mandiocas se constroem mutuamente e caso as mulheres não procedam adequadamente podem sofrer consequências, como dores que se desencadeiam internamente em seu corpo, dado o vínculo profundo entre humanos e o tubérculo. No caso dos vegetais não cultivados que serão transformados em trançados, trocas também são feitas e a manutenção de boas relações requer comportamentos específicos. O arumã, por exemplo, se deixa cortar apenas se a pessoa *for fazer dele um trançado*, destacando, portanto, uma condicionante. Após ser cortado, o arumã não morre e tampouco perde sua subjetividade. Se assim fosse, não reagiria às más condutas daqueles que ainda não sabem lidar com ele, cortando e entrando nos dedos dos humanos no intuito de os conquistar e alertar para proceder adequadamente. O vínculo estabelecido é o da permuta, com os donos e com a planta que não cessa de negociar com os humanos durante o preparo, um esquiteamento (ver capítulo 5), que antecede sua manufatura em trançado.

Contudo, a transformação adequada dos vegetais, via comportamentos apresentados, não é a única contrapartida humana nessa troca. Existem ao menos mais dois procedimentos. Um deles é o “quem sabe fazer cuida”. É vantajoso para as plantas que os humanos as conheçam e possam recorrer a elas de maneira específica, caso contrário elas poderiam desaparecer de um local a depender do panorama de tarefas (*taskscape*) executado pelos humanos. O arumã se deixa transformar para cuidar dos humanos, ajudando-os, por exemplo, a processar a mandioca-amarga, transformando assim um veneno em alimento. Todavia, o arumã exige bom

comportamento. Fora a solicitação prévia e o silêncio em alguns casos, existem critérios sobre quais espécimes cortar e isso não se faz de qualquer jeito, como será detalhado a seguir. No capítulo seguinte também se apresentará o que acredito ser o outro procedimento de troca com as plantas, cujas partes foram feitas em trançados. Essas manufaturas (*kahxapumko*) são compostos vegetais, com corporalidade e agências específicas e exigem também boas condutas por parte dos humanos. E isso, em parte, pode ser visto como uma continuidade da relação de troca com os vegetais que foram transformados num novo ser dotado de corpo e nome próprio.

No Mapuera, antes de trançar é preciso cuidar, e isso é reconhecer a importância, a interdependência e o benefício mútuo. Se arumã, cipós, diversas palmeiras e outros vegetais estão para ajudar também os humanos, estes devem ajudar eles em troca. E isso não é uma especificidade dos povos em questão, tendo sido identificado em contextos mais e menos próximos em relação a aspectos históricos, linguísticos e geográficos, assim como ultrapassa a relação com os vegetais. No caso Macuxi, Daly (2015) observou uma simbiose entre humanos e plantas. Nos Andes peruanos, De La Cadena (2019 [2010]) compreendeu que as pessoas são os próprios locais e não dos locais, e isso se expressa na palavra quechua *ayllu*, idioma que tem ademais a palavra *uyway* para expressar as relações de cuidado mútuo entre humanos e outros que humanos. Populações nahuas mexicanas interagem cuidadosamente com as distintas manifestações da pessoa água, envolvendo reciprocidade, interdependência e cooperação, alicerçados no conceito de *téquitl*, trabalho que se entrega e recebe de outros sujeitos (GALINDO; GONZÁLEZ, 2019). Até mesmo em contextos não indígenas a relação entre humanos e plantas não cultivadas por humanos envolve parceria, cooperação e mutualidade. Esse é o caso relação entre os quilombolas e os castanhais do Alto Trombetas, região vizinha ao rio Mapuera. Juntamente com a parceria de cotias e abelhas, os humanos contribuem para o desenvolvimento dos castanhais por meio de sua frequência e cuidados contínuos com esses lugares e, ao se fazerem presentes, alegam as castanheiras que em contrapartida produzem muitos frutos que precisam ser coletados, uma atividade central para a economia e territorialidade quilombola (SCARAMUZZI, 2020).

Pois bem, considerando a cosmopolítica entre humanos e vegetais, observa-se que a transformação de alguns destes em trançados não cabe dentro do esquema hilemórfico, como sugerido por Ingold (2010; 2012; 2015). Vegetais não são recursos passivos e sua modificação não resulta apenas da ação humana que, inclusive recorre a capacidades outras que humanas na construção de sua habilidade tecelã (ver capítulo 7). A personitude dos vegetais e seus poderes associados faz pensar ainda que a agência dos artefatos feitos a partir desses materiais não se reduz à intencionalidade humana. Visto a ideia indígena de que a agência existe desde a criação



do mundo e está presente de forma física e espiritual em tudo que existe (WATTS-POWLESS, 2017), é plausível considerar que a agência é imanente ao que as manufaturas são: corpos dotados de comportamentos específicos, constituídos por materiais/substâncias (*ekati*) de diversos vegetais feitos em trançados. A própria solicitação de Amña Wai Wai ao arumã, perguntando se podia fazê-lo em tipiti, por exemplo, aponta para a transformação desse ser, porém sem deixar de ser completamente o que é. Trançar é fazer a *worokyam ponon* (“roupa dos espíritos”) e esse entendimento indica a manufatura de algo que carrega em si potências que não vieram do nada, haja vista que esses os *worokyam* são deveras poderosos e já estavam no mundo antes mesmo do surgimento dos humanos.

Sugiro, portanto, que trançar possa ser entendido como transdução vegetal. Inspirara em Simondon (2020 [1958]), o conceito de transdução pressupõe que ao longo do fluxo das operações técnicas ocorre transporte de energia da matéria que, no decorrer da ação, se transforma de fase em fase na própria individuação de algo, em sua própria ontogênese<sup>180</sup>. Para Simondon (2020, p. 44), toda matéria é “capacidade de devir” e a operação técnica faz a mediação para o momeno único de individuação, uma teoria essencialmente tecnológica que enfatiza a gênese durante a tomada de forma via atualização da energia potencial. Por exemplo, diversas prefoliações de palmeiras são individuadas em trançado e nessa nova gênese essas prefoliações não são o que eram antes, pois foram cortadas, afinadas e tecidas. Entretanto, carregam em si um pouco do que foram outrora e isso pode ser visto até em algumas variações de denominação dos trançados, como “*yamata cawana kahxapu*”, que em tradução livre seria “caixa feita de [palmeira] curuá”. A fase trançada é um novo momento da vida vegetal, cuja mudança foi facilitada por humanos, seguindo a proposição de Ingold e Hallam (2014). Nessa metamorfose corporal, recorrente no pensamento ameríndio sobre o corpo (cf. TAYLOR; VIVEIROS DE CASTRO, 2019 [2006]), os vegetais trançados adquirem outros corpos e nomes, estabelecendo novas relações com os humanos, permeadas de condutas apropriadas, e paulatinamente vão se transformando até deixarem de compor um trançado.

#### 4.4. Seres para metamorfosear na composição das roupas de *worokyam*

A ida às matas para aquisição dos vegetais necessários sempre considera a obtenção de outras coisas, como a oportunidade de caçar ou pescar. Em minhas experiências, presenciei o

---

<sup>180</sup> “Por transdução, entendemos uma operação – física, biológica, mental, social – pela qual uma atividade se propaga de próximo em próximo no interior de um domínio. (...). A transdução corresponde a essa existência de nexos que nascem quando o ser pré-individual se individua; ela exprime a individuação e permite pensá-la; é, portanto, uma noção a uma só vez metafísica e lógica; *aplica-se à ontogênese e é a própria ontogênese*” (SIMONDON, 2020 [1958], p.29-30, ênfase no original).

encontro com macacos e aves, além de passar por trilhas e lugares usados para outros fins, como produção de canoas, por exemplo. Os materiais necessários estão dentro de uma *taskscape* muito bem construída e conhecida. A aquisição do material necessário pode se feita a pé ou de canoa, a depender da quantidade de material desejada e da distância dos lugares em que esses materiais estão em relação às aldeias. Outra diferença importante também se dá em relação à aldeia Mapuera e as demais aldeias. Por ser mais antiga e bastante populosa, os vegetais usados para fazer trançados ficam mais distantes da aldeia Mapuera em relação às aldeias menores, cuja paisagem do entorno imediato está menos modificada para a abertura de roças. E pelo que ouvi, essa diferença também ocorre em relação à obtenção de caça. Aldeias mais novas ainda possuem fartura de caça no entorno imediato.

Apresentar-se-á aqui os vegetais selecionados e os procedimentos necessários para torná-los apropriados para vir a ser, ou compor, trançados. Ainda, como alguns *kahxapumko* são adornados com penas, cabe fazer rápidas ponderações sobre as aves.

#### 4.4.1. Aquisição e preparo vegetal

Na obra de Yde (1965), há uma lista com 133 diferentes vegetais coletados para fins alimentares, medicinais, técnicos, entre outros. Deste total, 21 (15%) compõe de alguma forma os trançados.

Em minha etnografia, registrei 24 variedades de vegetais que integram os trançados. Elas não necessariamente correspondem a espécies discriminadas pela botânica ocidental, pois em alguns casos as diferenciações nativas precisam ser melhor compreendidas. Além disso, ressalto que o levantamento desses vegetais não foi exaustivo e existem mais variedades que podem ser transformadas, especialmente considerando a diversidade de *yana* e seus conhecimentos relacionados. De qualquer forma, os principais seres vegetais com os quais as pessoas humanas recorrentemente se relacionam para torná-los em trançados foram registrados. Por meio das descrições e do vocabulário nativo para algumas etapas de processamento ficará clara a noção de deconstituição dos corpos vegetais para posterior reconstituição em forma de trançados. Outrossim, ressalto que escolha indígena sempre privilegia as plantas consideradas jovens e fortes, critério semelhante à escolha das “plantas sadias” entre os vizinhos Katxuyana (FRIKEL, 1953, p. 259).

Uma vez que trançar não depende só da vontade humana e que as demandas vegetais importam para que possam vir a ser trançados, as relações estabelecidas variam de acordo com a transformação desejada e também com as necessidades de cada ser. Alguns passam por procedimentos mais rápidos de preparo e outros mais demorados. É recomendável também que

que sejam manufacturados nos horários mais frescos do dia, pela manhã ou no fim de tarde antes de escurecer. Nos horários mais quentes do dia, as palhas podem enrolar e as talas racham mais facilmente. Ademais, não se pode cortar qualquer vegetal, eles precisam estar jovens e adequados, não podendo ser muito velhos e tampouco *yîmxikrî*, “crias de alguém” (Figura 14).

**Figura 14** Diferentes estágios de *Astrocaryum* sp



Folhas de *kuumu* (bacaba - *Oenocarpus bacaba* Mart.) e *kwanamari* (patauá - *Oenocarpus bataua* Mart.) usadas para fazer jamaxins descartáveis e diversos tipos de *kapatu* não precisam de preparos específicos além do corte na mata e uso imediato. A principal diferença entre elas é que a folha de patauá é relativamente mais fina e seu verde é mais escuro do que a folha de bacaba. Outras partes dessas palmeiras, como *motarî* (“ombro”), *yîhrepu* (“perna”) e *awcîrî* (“costela”), que compreende respectivamente o que a botânica considera

bainha, pecíolo e raque de suas folhas pinadas (**Figura 10**), também não demandam preparos específicos, além de manutenção em lugares frescos e realização de cortes em tamanhos apropriados para compor, por exemplo, dentes, pés e costelas de certos trançados. Partes do ombro da palmeira inajá (*Attalea maripa*) também são usados na produção de pentes e dispensam cuidados específicos. Raques de *kupa* (paxiúba – *Socratea exorrhiza* cf. YDE, 1965, p. 69) também são usadas para armadilhas e para fazer a plataforma *aara* que fica acima do fogo nas cozinhas. Um Katwena me disse que *kupa* também se chama *yurwa*. Para Yde (1965, p. 93), a palmeira *yurwa* ocorre no mesmo ambiente ecológico que a *kupa*, porém são diferentes, já que *yurwa* é a *Cuatrecasea Spruceana*. Conforme Lorenzi *et al.* (2010, p.261), esta espécie é sinônimo de *Iriatella setigera*, conhecida popularmente como paxiubinha.

Existem vegetais que demandam luz do sol para ficarem mais firmes, como as prefoliações (*yatkîrî*) das palmeiras *cawana* (*Attalea* sp<sup>181</sup>), *mentho* (tucumã - *Astrocaryum aculeatum* G. Mey.) e *pîrî* (murumuru - *Astrocaryum farinosum* Barb. Rodr.). Mesmo assim, existem pequenas diferenças no preparo de acordo com o vegetal e para que ele será transformado. No caso das prefoliações de *cawana*, feitas em diferentes tipos de caixas *yamata*, é preciso deixá-las secando um pouco ao sol para serem posteriormente cortadas longitudinalmente de modo a formar tiras retangulares e compridas, dispensando assim o *yocîrî* (“osso dela” – nervura central) de cada prefoliação (**Figura 15-A-C**).

No caso das prefoliações de *Astrocaryum* sp, *pîrî* e *mentho*, a depender de como serão usadas, poderão secar ao sol antes ou depois de inicialmente trançadas. Em todo caso, é necessário remover os espinhos situados nas margens opostas à nervura central. É comum que as prefoliações sejam tratadas nas aldeias, mas observei casos em elas chegaram sem os espinhos e também sem a costela, a depender de sua futura transformação. Para a manufatura de um *awci* (jamaxim) feito no estilo antigo, a prefoliação secará um pouco antes de ser trançada (**Figura 15-D**). Nesse caso, ela será aberta. Para isso é fundamental a manutenção do *awcîrî* (“costela” - raque) da prefoliação, pois ela dará sustentação ao jamaxim. Já para a feitura em *wayapamsî* (abano) e diferentes tipos de *weeci* (“bandeja”), as prefoliações são retiradas da costela e precisarão ir ao sol somente após trançado inicial, evitando que o artefato se deforme depois (**Figura 15-E**). Nesses casos, as prefoliações devem permanecer fechadas, mantendo a nervura central, o “osso dela” (*yocîrî*), para dar sustentação aos trançados. Observa-se, portanto, que os ossos vegetais são fundamentais para fazerem trançados firmes. As prefoliações deverão ser cortadas longitudinalmente em larguras variadas. Para fazer *wayapamsî*, a tira deverá ser

<sup>181</sup> É possível que seja a *Attalea spectabilis* Mart., conhecida como curuá, palha preta ou palheira (LORENZI *et al.*, 2010, p. 97).



mais fina, variando entre  $\frac{1}{3}$  e  $\frac{1}{4}$  da largura da prefoliação. Para fazer *weeci*, corta-se longitudinalmente pela metade (**Figura 15-C**). O tamanho natural da prefoliação importa, pois para se produzir artefatos maiores é necessário obter prefoliações de árvores maiores. Já as prefoliações maiores não impedem de manufaturar trançados menores. Deste modo, é difícil obter prefoliações maiores de tucumã em função do porte dessas palmeiras, lembrando que são altamente espinhosas e picam como formigas. Isso justifica em parte a preferência de se trançar com prefoliações de murumuru, cujo porte é bem menor em relação ao tucumã. Existem pessoas, todavia, que preferem as prefoliações de tucumã, alegando que elas duram mais, apesar de serem um pouco mais difíceis de manipular. As prefoliações de tucumã não permitem muitos erros, pois são mais rígidas e racham com maior facilidade em caso de ter que desfazer o trançado para corrigir fórmulas executadas incorretamente. Por outro lado, essa mesma rigidez relativa propicia maior durabilidade.

Apesar de sutil, é possível distinguir um trançado feito com murumuru e um com tucumã. A prefoliação do primeiro é de um amarelo mais vivo, menos rígida e suas fibras são relativamente mais “grosseiras”, facilitando sua visualização a olho nu. Já a prefoliação de tucumã tem coloração amarela mais esbranquiçada, é mais rígida e suas fibras são relativamente mais “suaves”, sendo mais difíceis de serem visualizadas a olho nu. Ao pegar um abano feito com o murumuru e outro com tucumã percebe-se, no movimento de abanar, que o primeiro é mais maleável enquanto o outro é mais rígido.

Se no caso das palhas é preciso se valer do sol de diferentes maneiras para fortalecê-las e prevenir futuras deformações, com as talas (p. ex. cipós e arumãs) o procedimento é oposto. Sendo mais rígidas, elas precisam ficar longe do sol e preferencialmente devem se manter hidratadas, impedindo ressecamentos e rachaduras. Ao chegarem nas aldeias, se forem armazenadas devem permanecer na sombra, abaixo de árvores ou telhados de palha que não esquentam muito (**Figura 15-F**). Podem até ser armazenados dentro d'água, nos igarapés ou em canoas parcialmente alagadas. Durante a manufatura, sempre existe um recipiente com água por perto para hidratar as talas (**Figura 15-G**). Testemunhei também um tipiti parcialmente imerso num balde de plástico com água enquanto o artesão tecia o lado oposto. Normalmente não se faz isso, mas nesse caso o artefato tinha que ser finalizado rapidamente para a ocasião das festividades de final de ano. O artesão Parancikna me informou que gosta de fazer jamaxin, de cipó ou arumã, no rio, mergulhando o trançado sempre que necessário para não ressecar.

Figura 15 Diferentes procedimentos e cuidados com prefoliações de palmeiras e cipós



Dos cipós registrados, o cipó-titica (*Heteropsis flexuosa*), chamado como *arapapetho* em waiwai e *momi yafí* em katwena, e seu primo *yanawaw* (não identificado), são usados para os mesmos fins, sendo adquiridos e processados da mesma maneira. Eles são distinguidos mais facilmente pelo aspecto de suas folhas (**Figura 16-A e B**). Ambos possuem uma fina casca que é facilmente removida com as mãos, ou com o auxílio de uma faca. A remoção da casca ocorre também quando se está dividindo longitudinalmente (*nîraconka*) o cipó ao utilizar as duas mãos



que fazem movimentos em direções opostas (**Figura 16-F**). Esses cipós podem ser cortados em diferentes espessuras, a depender de como serão usados. Se forem feitos como os próprios corpos dos trançados, podem ser um pouco mais espessos. Se forem apenas compor o reforço do arretames de um trançado, podem ser mais finos.

**Figura 16** Diferentes cipós e esquema de corte





Um cipó utilizado sobretudo nos arretantes, mas que também pode vir a ser a trama que enlaça as urdiduras da perna das peneiras *manari* é o *purweto* (*Philodendron* sp), cipó-imbé. Seu corpo é coberto de pequenas protuberâncias denominadas como *krapîtko* ou *yîkrîsîrî*, que me foi traduzido como “verrugas” (**Figura 16-C**). Ele possui duas cascas que precisam ser retiradas. A primeira, mais grossa e de cor clara, sai mais fácil e pode ser puxada com as mãos enquanto um pé fixa o cipó contra o chão (**Figura 16-D**). A segunda, mais fina, úmida e de coloração vermelho-esverdeada, precisa ser raspada com uma faca, ocasião em que se retifica o cipó e elimina suas verrugas (**Figura 16-E**). Essa raspagem deve ser feita com cuidado, já que a segunda camada provoca coceiras. Após isso se acessa sua *yupun*, “carne”, ou *atumnarî*, “miolo”, que é cortado longitudinalmente na espessura desejada, analogamente aos cipós supradescritos. *Purweto* também serve como remédio para picada de cobra.

**Figura 17** Cipó-jacitara



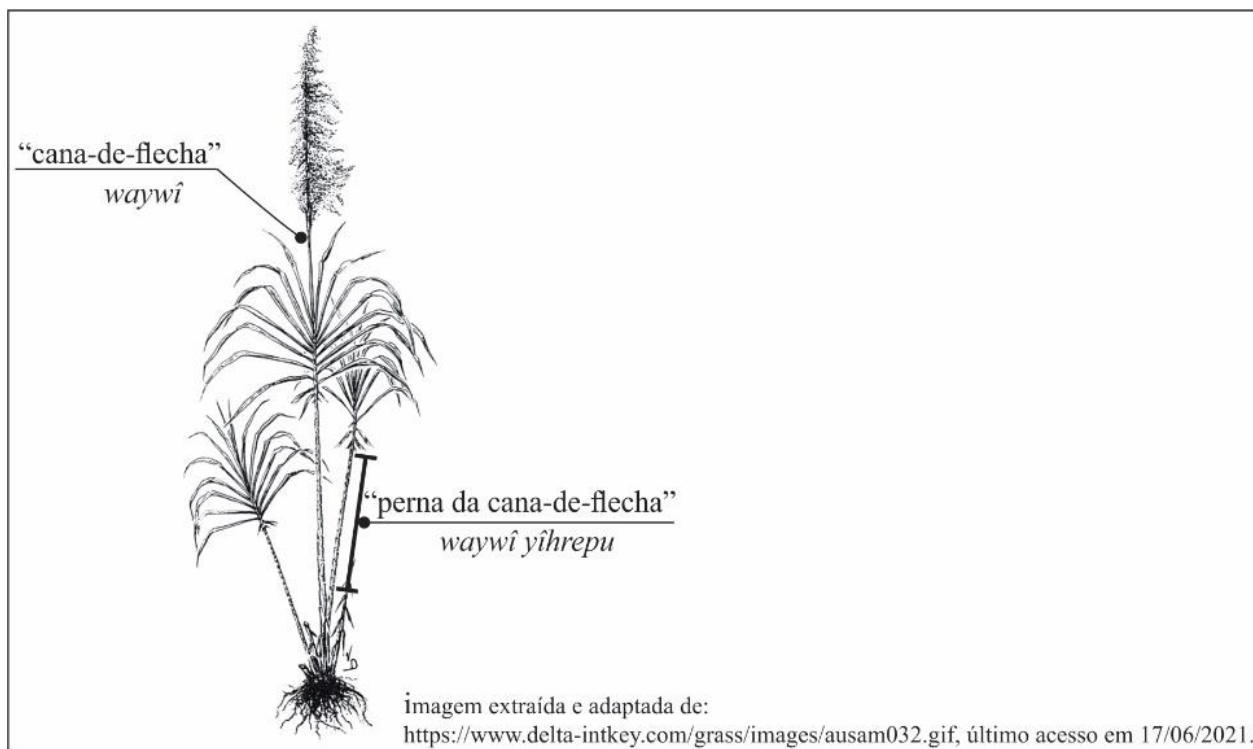
*Peipei yatî*, cipó-jacitara (*Desmoncus* sp), é uma trepadeira da família das palmeiras (*arecaceae*), cuja flor é amarela, possui frutos vermelhos e gosta de viver na beira dos rios. A estepe possui casca espinhosa, que sai facilmente quando raspada com faca. Abaixo, encontra-



se uma fina camada branca que pode ser mantida ou raspada. Abaixo dessa camada existe outra de cor avermelhada ou mais escura, quase preta. As mais escuras, com distância entre seus *osokmurî* (“joelhos” ou nós) em torno de 40 cm, são as escolhidas e consideradas *yaskurumen*, “jovens”, portanto, mais apropriadas. Quando estão muito avermelhadas, são finas e apresentam curta distância entre seus joelhos, são tidas como *yîmxîkrî*, “crias” ou “filhas pequenas”, que não devem ser cortadas. Quando a cor está demasiadamente escura, com grande distância entre seus joelhos (mais do que 50 cm), ela está mais velha, é a *yson*, “mãe”, e também não deve ser cortada. Depois de raspado, *peipei yatî* é cortado longitudinalmente; depois deve ser afinado, seguindo os mesmos procedimentos que detalharei adiante para os arumãs. Me informaram que existem duas variações de *peipei yatî*. O que fica preto e outro que tem a pele vermelha de verdade. Essa variedade não é muito boa, pois é dura e sua casca é difícil de ser raspada. De forma sucinta, o preparo de *peipei yatî* se dá em três etapas: *ypikacho*, retirada da casca; *nîraconka*, divisão longitudinal; *panapeso*, processo de afinar a fasquia (**Figura 17**).

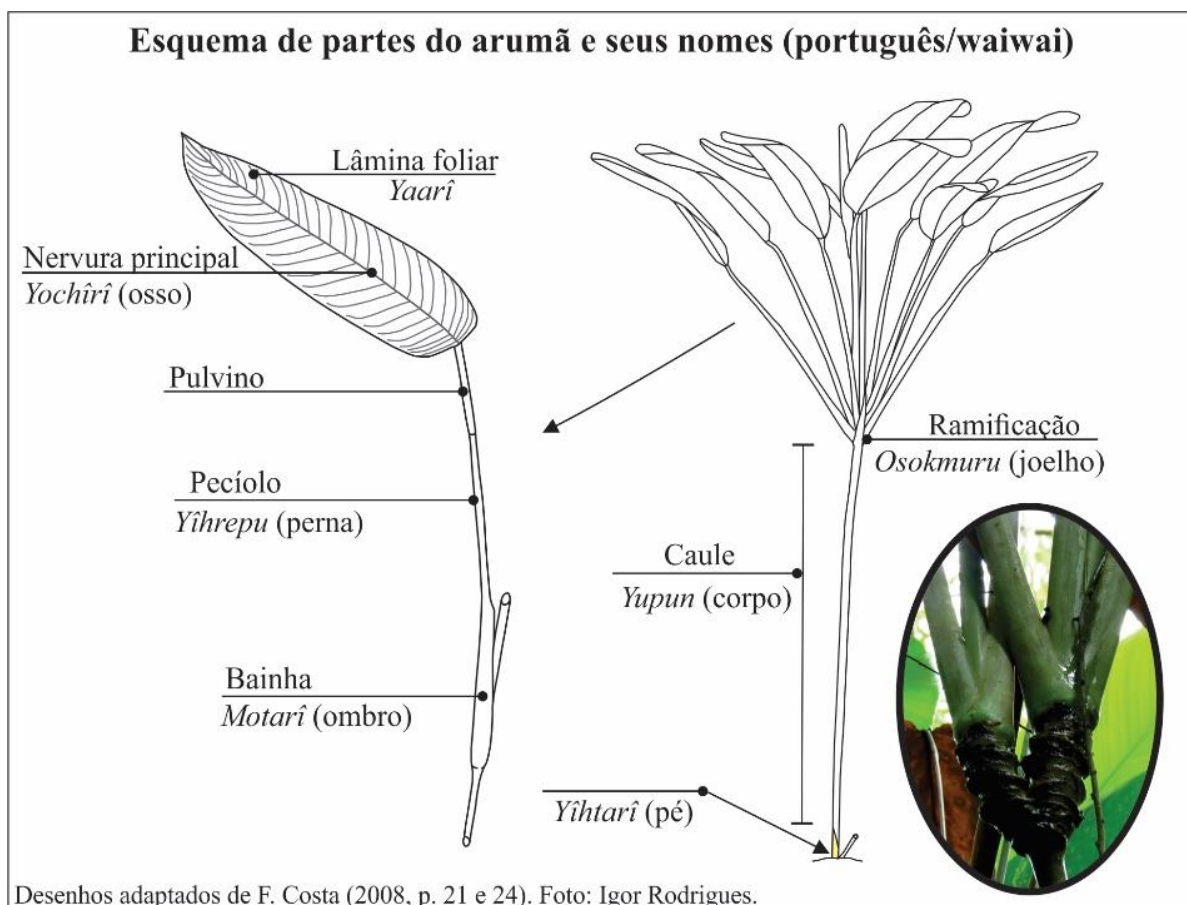
Outra tala que pode ser usada como reforço nos arremates é a *waywî*, “cana-de-flecha” (*Gynerium sagittatum*). Utiliza-se em particular fasquias do que se chama como *waywî yîhrepu*, “perna da cana-de-flecha” (**Figura 18**).

**Figura 18** Cana-de-flecha



Distinguem-se vários tipos de plantas do gênero *Ischnosiphon* no Mapuera. Algumas dessas são as que conhecemos como arumã. De modo geral, todos os artesãos que conversei distinguem duas variedades básicas: *tuuwa xixá* ou *tuuwa yepu*<sup>182</sup>, e *wañamtu*. Quando o *tuuwa xixa* é muito grande e bem adequado para fazer dele um tipiti (*kwahsî*), pode até ser chamado de *kwahsî yepu*, “tipiti do mato” em tradução livre. Os critérios de diferenciação entre *tuuwa xixa* e *wañamtu* repousam sobre os lugares em que esses seres habitam e como se apresentam. O primeiro fica distribuído em pequenos agrupamentos dispersos no mato e alguns podem estar próximos aos açazais e buritizais, pois gostam dessas plantas; é como se fossem amigos. *Tuuwa xixa* é muito mais difícil de achar do que o *wañamtu*, que gosta de viver em grandes quantidades, aglomerados na beira de rios, em lugares periodicamente alagados, mas também habitam capoeiras. Todavia, quem não conhece muito essas plantas acaba coletando *wañamtu* que pode viver numa área de maior ocorrência de *tuuwa xixá*. Nesses casos, os mais experientes recorrem a outros aspectos como o tamanho da folha, a cor de seu verso, cor do caule, cor da flor (*epemurutu*) e do pulvino (ver **Figura 19**).

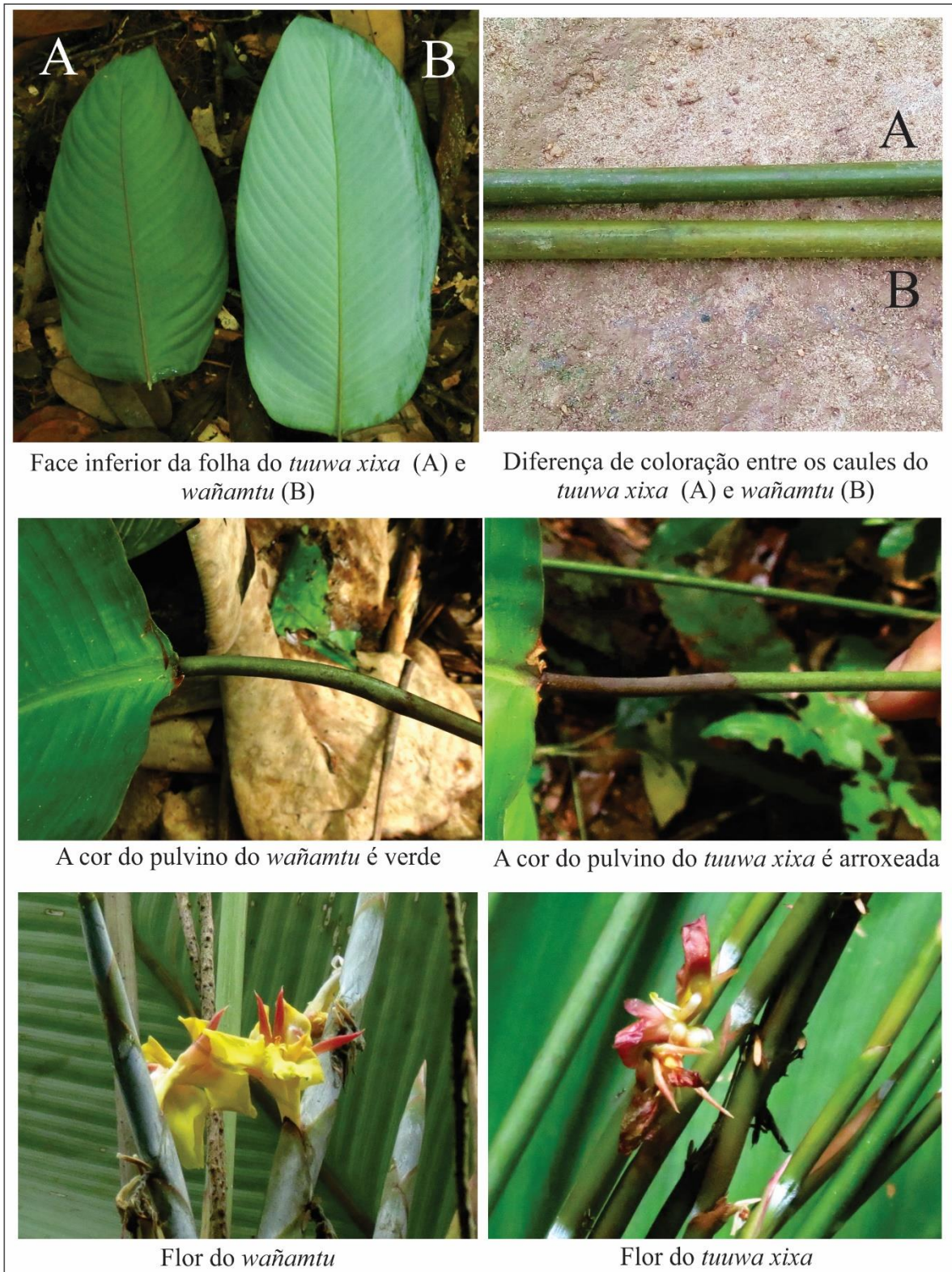
**Figura 19** Esquema das partes corporais do arumã



<sup>182</sup> Em que *xixa* pode ser traduzido como “verdadeiro” e *yepu*, possivelmente, como “do mato”.



Figura 20 Diferenças entre *tuuwa xixa* e *wañamtu*



A folha do *wañamtu* é maior do que a folha do *tuuwa xixa*, bem como seu verso possui coloração esbranquiçada, ao passo que a do *tuuwa xixa* não. O caule do *tuuwa xixa* tem coloração verde-escuro; após cortado e seco sua pele fica avermelhada. O do *wañamtu* é verde-

claro e quando seco sua pele fica bege. Ademais, a flor do *tuuwa xixa* é arroxeadada nas bordas e amarelada no centro, enquanto seu pulvino é arroxeadado, diferindo bem da cor verde de seu pecíolo. Já a flor do *wañamtu* é totalmente amarela e seu pulvino é da mesma cor que o pecíolo (**Figura 20**). Outra diferença é percebida no ato de raspar a pele dos arumãs. A pele do *wañamtu* é mais fácil de ser retirada e cai facilmente quando raspada, enquanto a pele do *tuuwa xixa*, por ser mais úmida, é mais grudenta e se acumula durante a raspagem antes de se soltar por completo.

Considerando os critérios de identificação de espécies postos no “Guia de Marantáceas da Reserva Ducke e da Rebio Uatumã” da Amazônia Central (COSTA, 2008, p.52-59), o *tuuwa xixa* corresponde ao *Ischnosiphon arouma* e o *wañamtu* ao *Ischnosiphon obliquus*. Entrementes, se essa diferenciação é mais fácil de compreender por se assentar também em critérios usados pela botânica ocidental, o mesmo não pode se dizer sobre a distinção mais refinada que os artesãos do Mapuera fazem em relação aos vários tipos de *tuuwa*, até mesmo porque não há consenso entre as informações reunidas, embora algumas tenham sido convergentes.

Além do *tuuwa xixa* (“arumã verdadeiro”) existe o *paxki tuuwan* (“arumã da cotiara”), *akri tuuwan* (“arumã da cotia”), *yaiipî tuuwan* (“arumã da anta”) e para alguns existe até o *kooso tuuwan* (“arumã do veado”). Durante o corte de *tuuwa xixa*, Amña me falou que quando está pequeno, o arumã é *paxki tuuwan*, pois é pequeno igual a cotiara. Quando está um pouco maior, igual à cotia, é *akri tuuwan*. Quando bem grande, igual à anta, é *yaypî tuuwan*. Se for grande, ficar na terra firme e em conjunto (uma característica comum ao *wañamtu*, como dito), pode ser chamado de *kooso tuuwan*, “arumã do veado”. Não obstante, Amña Wai Wai destacou que tudo isso é *tuuwa xixa*, e costuma habitar a mesma área, acrescentando ainda que se uma pessoa chegar apenas com o corpo do arumã ele é capaz de reconhecer se é *wañamtu*, ou especificar os diferentes tipos de *tuuwa xixa*, basicamente através do comprimento e espessura. Isso me passou a impressão de que essa qualificação e ligação com determinados animais tem a ver com diferentes estágios de crescimento do arumã, bem como forma de ocorrência, mais ou menos agregado.

Não obstante, quando Pirimaw, um artesão Katwena, me mostrou em outra ocasião o *paxki tuuwan*, reparei que o pulvino não tinha a mesma coloração do que o *tuuwa xixa* no espécime que me foi mostrado. Quando o perguntei se era a mesma coisa do que *tuuwa xixa* ele prontamente respondeu que não. Outro artesão Katwena, Parancikna, disse que o “arumã da anta” não é a mesma coisa que *tuuwa xixa*. Ele fica no meio das concentrações de arumã

próximas a igarapés e igapós, mas não é a mesma coisa. Acrescentou ainda que não existe o “arumã do veado” e que o “arumã da cotia” e o “arumã da cotiara” são a mesma coisa.

De todo modo, foi dito que a pele do “arumã da cotia”, quando seca, fica mais vermelha do que a pele do *tuuwa xixa*. O “arumã da cotiara” vive em agrupamentos isolados em meio à floresta e suas folhas ficam apontadas para cima, bem eretas. Ele é pequeno e seu corpo pode até ser feito em pequenos trançados, como *pakara*. Mas não é o ideal. A cor do verso de sua folha é bastante branca e lembra um pouco à do *wañamtu*. Para alguns, seu caule é esbranquiçado e sua flor é branca, características essas que, somadas ao seu pequeno porte, se parecem com o que é descrito para a espécie *Ischnosiphon leucophaeus* (F. COSTA, 2008, p. 104). Ouvi duas explicações para seu nome. Uma atribui ao fato dele ser pequeno e ocorrer em meio à floresta, igual à cotiara. A outra explicação, dada por Poriciwi com base no que ouviu de seu avô Mapofo, é mais elaborada. Ela conta que a cotiara gosta de ficar perto desse arumã, que é dela por ela saber usar. A cotiara também sabe tecer, pois mexe muito bem a sua munheca, o que explica o *paxki yemeknu mewru*, “desenho da munheca da cotiara”. Ainda, Mapofo contava que a cotiara gosta de dançar (*paxki manîmtopo*) ao redor do seu arumã. Na dança, a cotiara encosta e se coça em sua planta, por isso que a área imediatamente ao redor desse *tuuwa* fica sempre limpa de folhas.

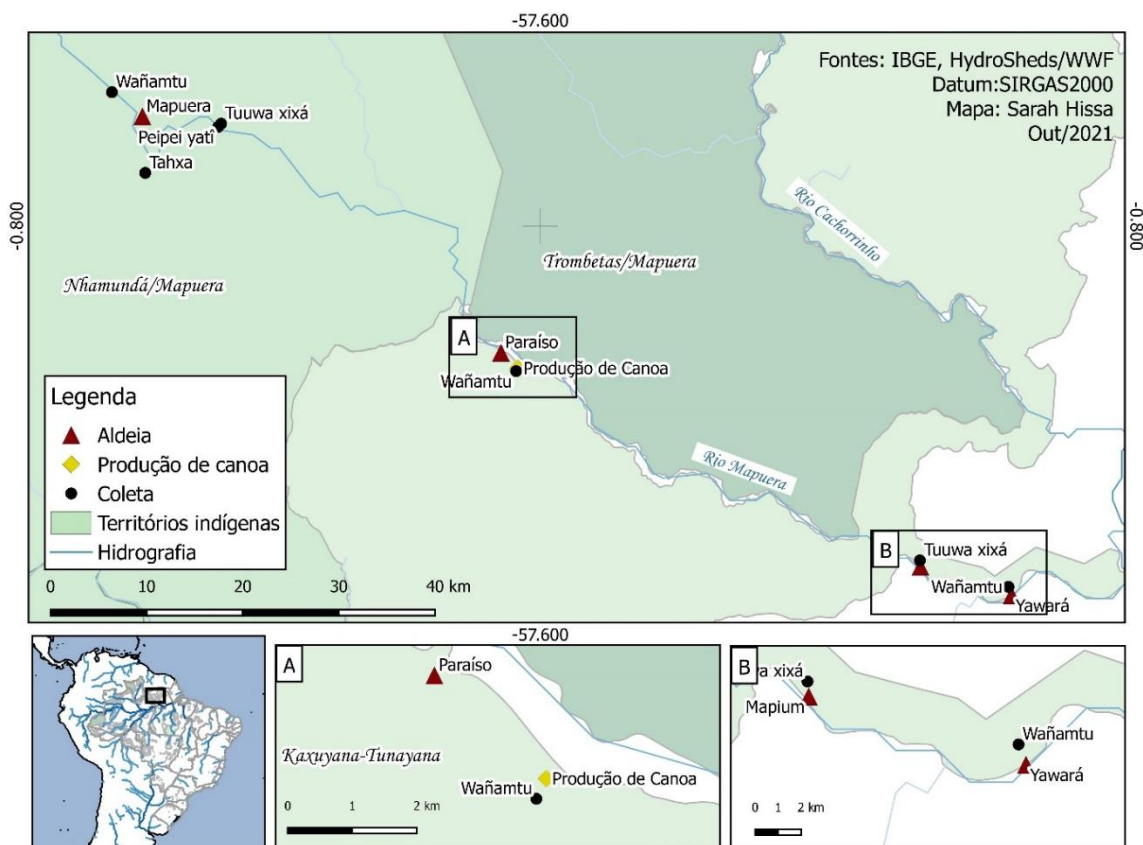
O “arumã da anta” é muito comprido, sua folha é muito grande com o verso levemente avermelhado. Há quem diga que não é bom para tecer, enquanto para outros ele pode até servir, mas é muito duro e ruim de ser cortado; ele seca muito rápido e quebra facilmente quando vai ser afinado. Muitos disseram que o nome desse arumã advém do fato da anta gostar de dormir embaixo dele, assim como por sua característica de ser grande e espesso. Ouvi também que sua flor é preta e o caule é de um verde muito escuro, podendo apresentar “desenhos”.

Em suma, de acordo com as informações menos controversas, pode-se dizer que os povos do Mapuera distinguem, no mínimo, 4 variedades de arumã: *tuuwa xixa*, *wañamtu*, *akri/paxki tuuwan* e *yaipî tuuwan*, com preferência para a transformação dos dois primeiros. Essa diversidade de reconhecimento de variedades ocorre também entre outros povos. Os Wayana, por exemplo, distinguem 3 tipos de arumã (*wama*, *karanari* e *kaptéhé*), enquanto os Tukano e Baniwa do Alto Rio Negro diferenciam 5 que, na língua Baniwa são: *halépana*, *póapoa kántsa*, *oni-póapoani*, *attíne híorhi* e *tolípa* (VELTHEM, 2001, p. 201). O uso de *Ischnosiphon arouma* e *Ischnosiphon obliquus*, espécies usadas no Mapuera, também foi registrado entre os Yekuana, que denominam o primeiro de *kaana* e o segundo de *amutu*, além de discriminarem outro tipo de *Ischnosiphon* sp, cujo nome nativo é *kadahiyo* (HAMES; HAMES, 1976, p.37-8).



As distâncias entre as aldeias e os lugares com o arumã podem variar de acordo com o que se quer fazer. Ouvi que é mais fácil adquirir o *wañamtu* por ser mais abundante. Ademais, como supramencionado, existe uma diferença da distância entre a aldeia Mapuera e as aldeias menores na obtenção do arumã e outros vegetais. Com base nos lugares que frequentei para coletar os vegetais (Mapa 7), o caso mais discrepante é do *tuuwa xixá*. Em relação à aldeia Mapuera, o lugar dista em torno de 9 km, em linha reta. Considerando que o trajeto foi feito de canoa, percorrendo os meandros do rio, a distância certamente ultrapassa os 10 km. Já em relação a aldeia Mapium, a coleta do *tuuwa xixa* foi feita a pé, percorrendo uma distância de 0,6 km em linha reta. No caso do *wañamtu*, o lugar em que mais de um artesão da aldeia Mapuera frequenta dista 3,8 km em linha reta, enquanto no caso da aldeia Paraíso a distância é de 2,6 km em linha reta, que deve passar de 3 km, já que envolve trajeto feito com a canoa e depois uma caminhada na mata, e no caso da aldeia Yawara, a distância é de apenas 1 km.

Mapa 7 Registro de alguns lugares de aquisição de vegetais



Ao buscar arumã, as pessoas sabem que pretendem fazer. Se for para um *tipiti*, selecionará os mais compridos; se for um *pakara*, cortará os menores. A medida do comprimento sempre é escolhida entre o pé e o joelho do arumã, isto é, o comprimento de seu corpo. Ainda, as escolhas de pintura do arumã e da largura das fasquias são tomadas também de acordo com o que se pretende tecer e com a capacidade de lidar com o arumã.

Além das referidas relações com donos, o corte do arumã deve ser feito em silêncio, sem fazer muito barulho para não o rachar quando ele for manipulado. Poriciwi relatou que antigamente quando um jovem estava fazendo um trançado e o arumã rachava, os mais velhos diziam “você pegou esse arumã fazendo muito barulho, devia estar conversando”.

Não se corta qualquer arumã. Somente os jovens e fortes. Os critérios para saber a idade de um arumã envolvem a quantidade de folhas, joelhos e a casca que envolve seu pé. O surgimento de um joelho indica que o caule do arumã só vai engrossar acima dele e não abaixo. Um arumã com muitos joelhos e com a casca de seu pé dura, difícil de ser removida, indica que está velho e não é apropriado por ser muito duro e machucar a mão. É bom cortar apenas aqueles que tem somente um joelho (cf. **Figura 19**) e que possuem a casca do pé macia. Porém, se ele tem pouca folha, ainda é muito novo, é mole demais e também não está bom.

Com exceção para as fasquias de arumã usadas para fazer a malha da peneira manari, que precisam ser afinadas de diferentes formas, costuma-se utilizar as fasquias basicamente de três formas: com pele, sem pele ou pintada. Para as duas últimas possibilidades é necessário retirar a pele (*nehtîpîke*), raspando-a com uma faca e, se preciso, pintá-la em seguida, pela metade ou por inteiro, dependendo do que será feito<sup>183</sup> (**Figura 21-K e L**). O mais comum é pintar o arumã antes das fasquias serem obtidas, deixando apenas a face externa da fasquia pintada. Porém, em coleções etnográficas observei trançados com fasquias pintadas em ambas as faces. Para isso, após o corte, a face interna da fasquia deve ser pintada. Observei apenas uma pessoa fazendo isso hoje em dia. Ela fez apenas para me mostrar como é. É raro alguém fazer isso atualmente, pois dá muito trabalho e os compradores nas cidades não pagam bem.

O ato de pintar o arumã pode ser referido como *yîspomatopo* ou *tahxake*, em que *tahxa* deriva de *tahxa yepu*, nome waiwai para Ingá-vermelha (*Inga alba* cf. YDE, 1965, p. 87), e *ke*, que significa “por meio, com” (R. HAWKINS, 2002 p. 28). Uma tradução plausível para *tahxake* seria “com Ingá-vermelha”, indicativa do vegetal principal feito como mordente para fixar a pintura na pele raspada do arumã. Esta entrecasca possui uma seiva grudenta e quando raspada forma tipo uma estopa pegajosa que, após pequena adição de líquido, é misturada com fuligem para, por fim, ser esfregada na superfície do arumã, tingindo-o de preto, a cor comum usada nos trançados marchetados do rio Mapuera<sup>184</sup> (**Figura 21-A-J**).

<sup>183</sup> Para trançados platiformes, os arumãs são pintados por inteiro; para paneiriformes e estojiformes, são pintados pela metade.

<sup>184</sup> Somente o artesão Xokokono, que se entende como Txikyana, me mostrou como se pinta de vermelho usando o *onomto* (urucum – *Bixa orellana*), destacando, contudo, que isso é característico dos Aparai e Tiriyo e foi aprendido por ele quando morou na Missão Tiriyo logo após ter se casado com uma mulher Katxuyana.



Figura 21 Procedimentos da pintura do arumã





Todavia, há variações. Para umedecer a entrecasca raspada do *tahxa*, Yde (1965) registrou entre os Wai Wai o uso do líquido extraído da polpa ralada da mandioca-amarga. Em apenas um caso vi adição de tucupi (*kacamara*), feito por pessoas auto-declaradas Txikyana. Entre artesãos Wai Wai e Katwena, observei apenas adição de água e, em alguns casos, a umidade da estopa foi mantida com saliva. Quanto ao pigmento preto, Yde (1965) observou o uso de fuligem de panelas e assadores. Observei duas situações distintas. Na primeira, a fuligem densa foi obtida através da queima do breu *weeyu*<sup>185</sup>, tampada com uma panela ou uma caçamba velha de carrinho de mão, ambos emborcados. A queima dessa resina exala um cheiro muito agradável que se espalha pelas redondezas. Neste caso, a estopa umedecida de *tahxa* foi esfregada na fuligem impregnada na superfície desses recipientes antes de tingir o arumã e, sempre que necessário, era umedecida. A segunda modalidade consistiu na queima de câmara de pneu, cujo resíduo foi triturado e misturado à estopa umedecida com água (**Figura 21–F**).

**Figura 22** Diferentes formas de armazenar o *tahxa*



<sup>185</sup> Resina de coloração clara da árvore *Protium heptaphyllum* (YDE, 1965, p. 90).

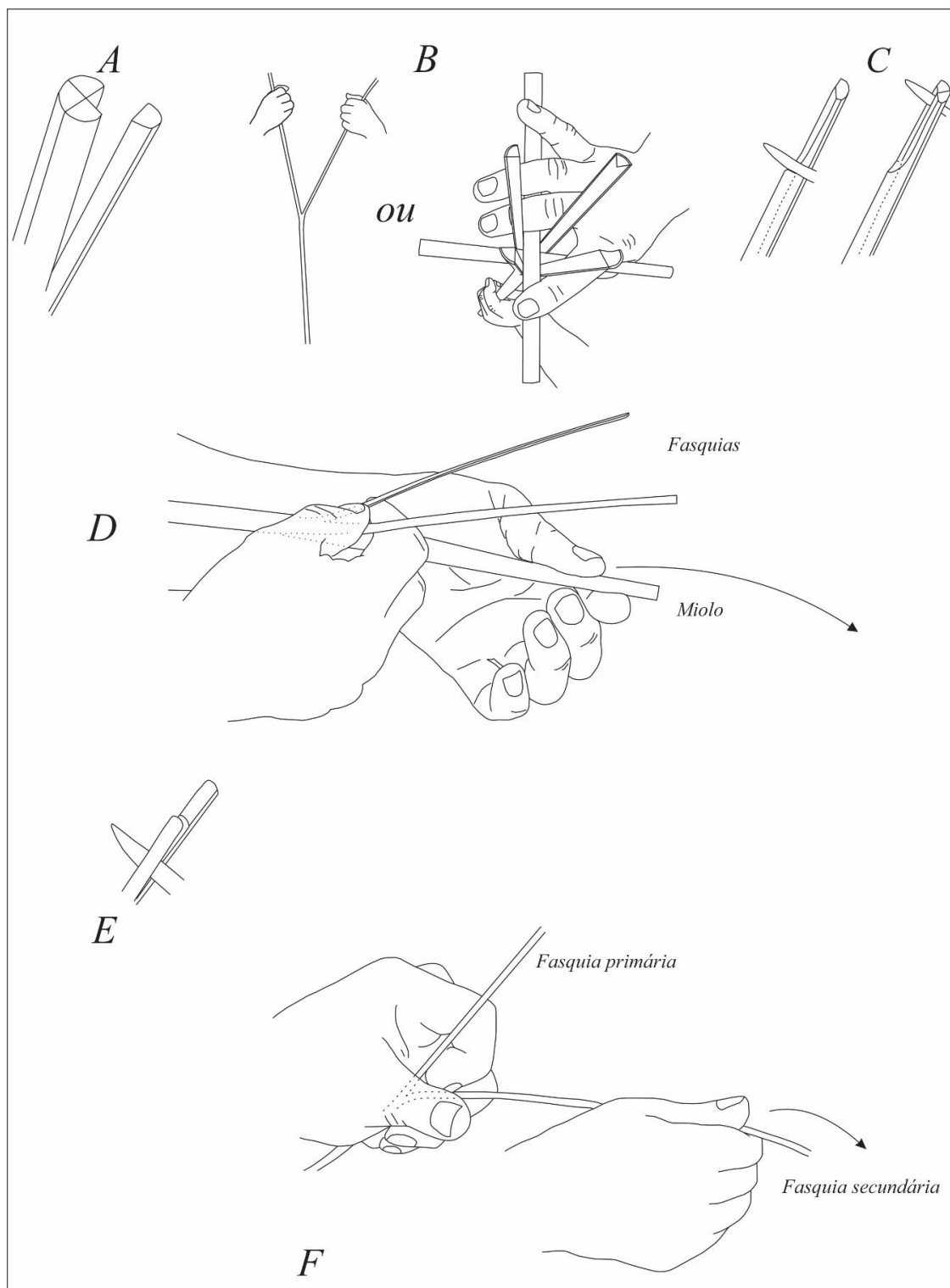
Para tingir o arumã, o ideal é combinar o *tahxa* com fuligem do breu *weeyu*. Como disse Parancikna: “ambos são os responsáveis por tornar os trançados bonitos”. É comum buscar quantidades de *tahxa* além do necessário e armazená-las em locais com alta umidade. Observei uma forma de armazenar que deposita as cascas numa canoa semi-alagada e outra que as enterra abaixo da linha do beiral do telhado, um local relativamente frio e que se mantém úmido ao receber água das constantes chuvas (**Figura 22**). Caso não se tenha em mãos o *tahxa*, pode se usar a entrecasca de outras árvores. A que mais se assemelha ao *tahxa* é a conhecida por *mirikixi*. Ainda há a chamada *pakria wexkiririn*, “intestino do caititu” e a *orosî comotacewno*, “caju-domato”, também conhecido como cajuaçu-vermelho. Nesses dois últimos casos, todavia, a pintura sairá facilmente com o tempo e há até artesãos experientes que disseram que não se pode usar a entrecasca do cajuaçu, um procedimento que eu observei em outras ocasiões.

Como relatado por Poriciwi, o arumã tem muita carne (*yupun*), mais do que a anta, por isso, é preciso cortar muito para se obter as fasquias. Quando se acompanha e participa das etapas de cortes, tanto do arumã quanto de uma anta caçada, percebe-se o quão plausível é essa comparação. Ao redor de um artesão que corta o arumã, fica uma grande quantidade de carne retirada do centro do corpo desse vegetal, ao passo que as carnes da anta não estão em seu centro, que fica oco após a retirada de suas entranhas.

A obtenção das fasquias de arumã ocorre após três etapas de corte, em que duas etapas em particular removem sua carne (*yupun*). A primeira delas é chamada de *kararake*, derivada de *kararaka*, “rachar” (R. HAWKINS, 2002, p. 27). Dois cortes são feitos numa das extremidades com uma faca, formando uma cruz, para dividir longitudinalmente o arumã em quatro partes. Há uma variante que insere 2 pedaços de arumã dentro do corte em cruz para dividir o arumã de forma mais rápida (**Figura 23-A e B**). Essas duas modalidades são as mais comuns, mas vi ainda outra variante feita somente por uma pessoa. Parancikna corta o arumã na metade e depois corta aos poucos cada uma dessas duas metades. A cada corte, ele retira um pouco da carne do arumã. Ele disse, e até demonstrou, que sabe fazer as duas outras formas de corte inicial, tal como com aprendeu com seu pai. Porém, Parancikna prefere fazer desse jeito para ter um controle da qualidade do que irá cortar. Ele informou que assim fica bem cortado. No caso, Parancikna estava preparando o arumã para fazer um *pakara* e disse que para a produção desse tipo de cesto, assim como de um *poxoro*, as fasquias devem ficar mais estreitas, tornando-se mais maleáveis para executar melhor os desenhos. Caso ele fosse um *kwahsî* (tipiti), as fasquias teriam que ser mais largas para aguentar a pressão durante o uso<sup>186</sup>.

<sup>186</sup> Com base nas coleções etnográficas, as fasquias de arumã apresentam uma largura média de 4,35 mm nos tipitis, 3,25 mm nos paneiros *poxoro* e 2,35 mm nos estojiformes *pakara*.

Figura 23 Etapas do corte do arumã



A segunda etapa consiste em fazer algo em que se assemelha concomitantemente com o que foi feito na primeira etapa, e o que será feito na terceira. Dois cortes iniciais são feitos com faca em cada um dos quartos produzidos na primeira etapa. O primeiro corte é feito para outra divisão longitudinal, em duas ou três partes a depender da largura do quarto obtida. O

segundo corte busca afinar o arumã, removendo um pouco da parte frontal da carne desse vegetal. Nesta etapa o arumã pode testar e machucar o artesão. Ela pode ser chamada de *kararaka nîrapika* ou *waharaso kacho* (Figura 23-C e D). A primeira denominação detalha mais o procedimento e ressalta a corporalidade vegetal, enquanto a segunda é mais simples e direta. *Kararaka* é “rachar” e o vocábulo *nîrapika* pode ser traduzido como “retirar a parte frontal do corpo dele”, explicitando o que acontece ao mesmo tempo nessa etapa de corte. A segunda forma me foi traduzida como “deixar fino”, sem maiores detalhes.

A última etapa é a mais difícil e costuma ser a justificativa de muitos jovens para não aprender a trançar. Ela machuca bastante o dedo indicador da mão que separa a última parte da carne do arumã. Há até quem use um pedaço de pano para proteger parcialmente o dedo. É um dos principais momentos de teste que o arumã faz para ver se o artesão dará conta de manipulá-lo. Essa etapa requer movimento coordenado de puxar a fasquia secundária com uma mão, com calma e constância, enquanto a outra mão usa o dedo indicador para separar as fasquias, sujeitando-o às provocações do arumã, enquanto seus dedos médio e anular exercem uma leve pressão sobre o arumã contra a palma da (Figura 23-E e F). Essa pressão é fulcral para soltar o resto da carne preso à pele. Caso algum desses movimentos seja feito de forma inadequada toda a fasquia será perdida. Denominado *nîrapike*, esse corte retira o restante da carne da parte frontal do arumã, produzindo o *nîrapicuru*, a “fasquia frontal” ou secundária, e o *yîmkapicuru*, a “fasquia das costas”, ou primária, na medida em que *yîmka* deriva de *yîmkarî*, “costas dele”. Há quem também chame a fasquia primária de *panape*, “fina”, e a secundária de *yahcome*, “grossa”. A fasquia secundária geralmente é descartada, ou utilizada por aprendizes.

Outro vegetal importante para compor o reforço dos arremates dos trançados é o *ceesî*, um parente do arumã que se parece vagamente com bambu bem fino. *Ceesî* é um nome dado às diversas plantas do gênero *Ischnosiphon* sp. Ao usar o referido “Guia de Marantáceas” (F. COSTA, 2008), verifiquei que espécies diferentes foram chamadas de *ceesî*: *Ischnosiphon gracilis* e *Ischnosiphon longiflorus*. *Ceesî* é reconhecido principalmente pela grande quantidade de “joelhos” (*osohkmîrî*) que possui, ramificando-se bastante e se apoiando em várias outras plantas. É uma marantácea trepadeira que vive próximos aos arumãs e suas folhas são até semelhantes com as do arumã, diferindo basicamente pelo menor tamanho. O exemplar que vi tinha folha com verso arroxeadado (Figura 24). O nome *ceesî*, portanto, não se aplica a nenhuma espécie em particular. Ouvi apenas que os pequenos podem ser *paxki ceesin*, “*ceesî* da cotiara”. Seu processamento é semelhante ao do arumã, porém é mais simples por possuir menos carne. A primeira etapa de corte é o *kararake*, em que se divide longitudinalmente a haste em duas metades; cada metade também será dividida longitudinalmente em mais duas metades. Ao final,

essas quatro partes são postas para secar um pouco ao sol e, por fim, são afinadas utilizando faca para raspar a face interna e retirar o pouco de carne que o *ceesî* tem.

Outra planta que também tem algumas de suas partes metamorfoseadas em trançados é o *yow* (buriri – *Mauritia flexuosa* L.f.). Por ter uma *yîhrepu* (“perna” - pecíolo) comprida, há quem retire fasquias dela para fazer tipiti, por exemplo. Contudo, não observei o processo de obtenção dessas fasquias. Das prefoliações do buriti se retira a referida seda *xaraw*, que faz crescer o cabelo dos humanos. Dado essa potencia *xaraw* pode copor parte dos pentes. Sua extração é muito difícil e poucos dominam essa técnica. O primeiro passo é cortar a prefoliação. Em seguida, ela é partida ao meio para soltar os folíolos fechados, um procedimento denominado *yîrakatopo*. Cada folíolo é dividido na metade, a partir de sua nervura central (*yocîrî*, “osso dele”). A ponta de cada metade é dobrada e desdobrada para soltar a seda da face externa, que em seguida é cuidadosamente puxada, etapa chamada *akacho*. Após diversas retiradas, o molho de sedas secará ao sol pelo menos por um dia; ao final, para se fazer o fio, a seda será enrolada sobre a coxa (*ekmatopo*), num movimento que desce as mãos da coxa em sentido ao joelho, torcendo-a em “S” (**Figura 25**).

Para finalizar, menciono dois vegetais cultivados nas roças que auxiliam sobretudo nos arremates dos trançados. Trata-se do *mawrî* (algodão) e do *krewetî* (curauá – *Bromelia* sp). O algodão vem sendo substituído por fios adquiridos na cidade, muito embora ainda se encontre mulheres mais velhas que fiam com o *popoku*, “fuso”. O *popoku* é composto por uma vareta, que é sua coluna vertebral; ponta feita com osso de macaco, que é seu dente; o tortual, suas nádegas, que pode ser de cerâmica. Não registrei a colheita e o preparo das fibras de algodão, testemunhando rapidamente um exemplo da fiação feita com o *popoku*, e o tingimento de roxo feito com folhas de um vegetal chamado *camna* (não identificado) feito para o caso específico de produção de pentes *wayamakasî* (**Figura 26**). Conforme Yde (1965), os Wai Wai cultivam duas variedades de algodão, o *mawrî*, com fibras mais gossas e sementes grandes, e o *taripa*, com pequenas sementes e fibras delicadas. O algodão era coletado por homens e mulheres e inserido num cesto *kapatu*, que era esvaziado sobre uma bandeja *weeci* na aldeia. O trabalho restante cabia somente às mulheres: “*They pick the fibres off the seeds and clean them by beating them with a little stick of arrow reed wich also makes the cotton fluffy. After this the fibres are ready for spinning*” (YDE, 1965, p. 61).



Figura 24 Aspectos de partes do ceesî

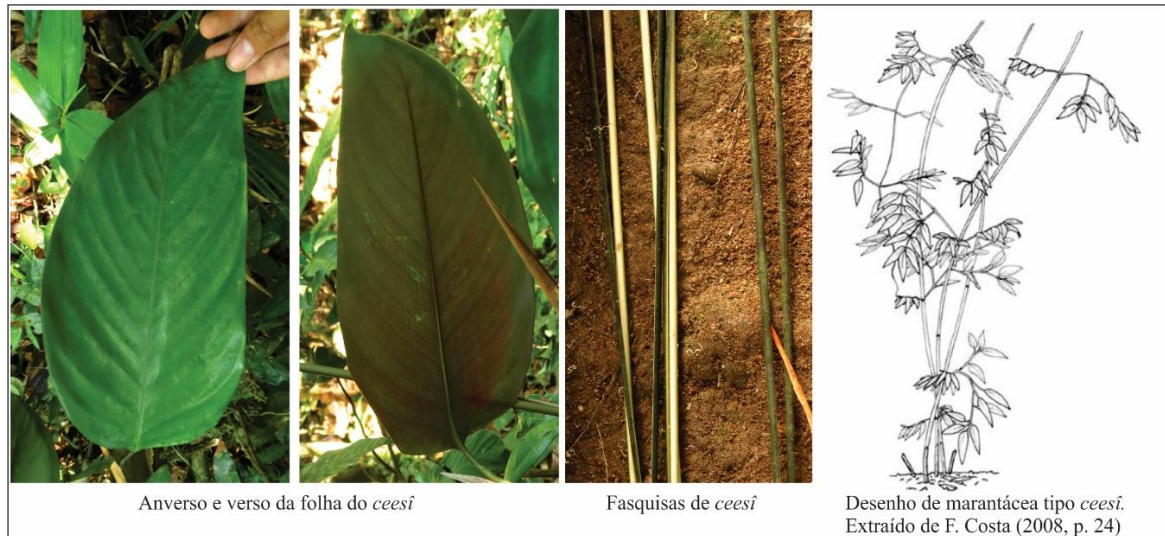


Figura 25 Processo de obtenção da seda do buriti (*xaraw*)





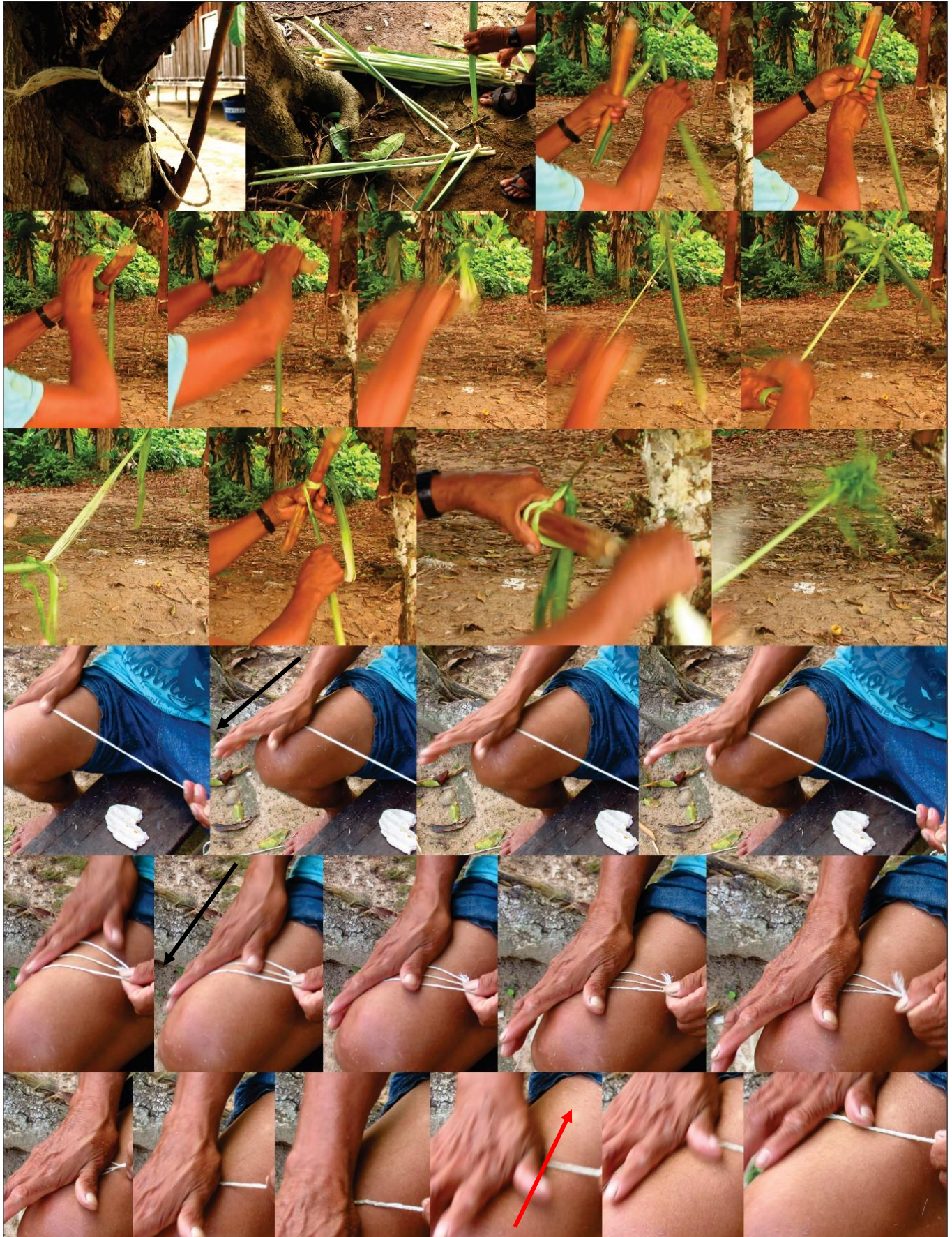
Figura 26 Fiação e tingimento do algodão



O *krewetî*, após colhido na roça, é levado para a aldeia para ter a fibra retirada do interior de sua folha. Esse procedimento é chamado *akacho akatopo*. Para isso, amarra-se uma corda em um galho robusto, cuja extremidade solta possui um laço, pelo qual é inserida a folha de *krewetî*, atando-a bem firme em sua metade. Uma das extremidades da folha é enrolada num toco de madeira e puxada bruscamente para baixo. Tal movimento retira a casca da folha da outra extremidade, expondo a fibra. Em seguida o movimento é repetido para expor a outra metade da fibra que ainda está recoberta pela folha. Após a exposição de toda a fibra, ela já pode ser enrolada sobre a coxa (*ekmatopo*) para fazer cordões de espessuras variadas. Registrei cordões feitos com dois ou três fios. Cada fio é feito sobre a coxa num movimento que desce as mãos em sentido ao joelho, torcendo o curauá em “S”. Em seguida, o conjunto de fios será agrupado num movimento com a mão que começa no sentido da torção em “S”, mas é finalizado abruptamente com um movimento na direção oposta, que sobe do joelho para o meio da coxa, produzindo assim cordões feitos com torção em “Z” (Figura 27).



Figura 27 Etapas de produção do fio de curauá.





#### 4.4.2. Do céu às aldeias: as penas

A plumária possui vínculos estreitos com trançados e tecelagem (RIBEIRO, 1988). Ela está presente nos trançados dos povos em questão desde as primeiras coleções formadas. Após a intensificação de produção para venda, a plumária aparece até em artefatos que antes não portavam penas nas coleções de museus, como abanos, tipitis e bandejas. Penas contribuem para realçar a beleza, para tornar as *kahxapumko cenporen* (“manufaturas belas de se ver”) e evitar críticas por parte do dono das manufaturas, a ave japim (ver capítulo 5).

Além do mais, penas estão ligadas a determinados poderes e conhecimento. Elas realçam corpos e socializam a natureza, sendo associadas aos poderes naturais e espirituais de lugares distantes que precisam ser incorporados e reconstituídos para transmitir sua vitalidade à sociedade (HOWARD, 1991). E isso vai ao encontro da transformação de distintos materiais em trançados, para se valer da vitalidade desses artefatos na reprodução e manutenção dos humanos, como se discutirá no capítulo seguinte.

As relações estabelecidas entre humanos e outros seres necessitam de diversos conhecimentos e, nesse sentido, as aves se destacam como grandes detentoras de saberes. O próprio japim possui um saber-fazer que precisa ser incorporado pelos humanos para amplificar a habilidade de trançar, ou falar muitas línguas (ver capítulo 7). O conhecimento de manipulação dos vegetais, no geral, veio das aves. Ouvi que o aprendizado do uso das folhas de ubim (*mîna yaari*) para fazer a cobertura das casas (*mîn*) foi repassado aos humanos por uma ave. Conforme o mito de Mawary exposto em G. Mentore (2005), tratado no capítulo 3, o criador aprendeu sobre as plantas da floresta com um pequeno pássaro. Antigamente, adornos plumários concentravam-se na parte superior de corpos humanos, como no cabelo e orifícios do rosto, na busca de aprimorar a visão e o saber, já que o brilho colorido das penas faz o conhecimento voar para dentro da cabeça (G. MENTORE, 1993, p. 30).

Se no Mapuera a função é indissociável da estética, adornos imbricam-se ao conhecimento. Penas são belas porque funcionam enquanto adornos que veiculam saberes. Elas adornam diferentes trançados, recebendo os mesmos nomes dados aos adornos humanos. São brincos de penas *poroku* e podem até ser o cocar de um cocar, por exemplo. Nas coleções, observei penas de diversas cores (pretas, amarelas, brancas, vermelhas, azuis, verdes e multicoloridas), além de plumas brancas, pretas, vermelhas e amarelas. Em conversas com as pessoas nas aldeias, fui informado de que as penas pretas são de mutum (*pawxi* - *Crax alector*), e as demais penas e plumas podem ser de diferentes tucanos, araras<sup>187</sup>, papagaios e também do

<sup>187</sup> Dentre os tucanos, as penas e plumas mais utilizadas em trançados são do *yakwe* (*Pteroglossus aracari roraimae*) e *kuyuru* (*Ramphastos vitellinus vitellinus*), send as penas *kwicikwici* (*Ramphastos aurantiirostris*)

gavião-real (*Harpia harpyja*), chamado *yaymo*. Conforme Howard (1991), as penas vermelhas de araras e tucanos epitomizam a plumária Wai Wai, cuja origem mítica desses adornos também está ligada aos *Okoimoyana*. Em relação à aquisição das penas, com exceção do *yaymo*, que não se come, as demais são adquiridas de animais abatidos também para alimentação.

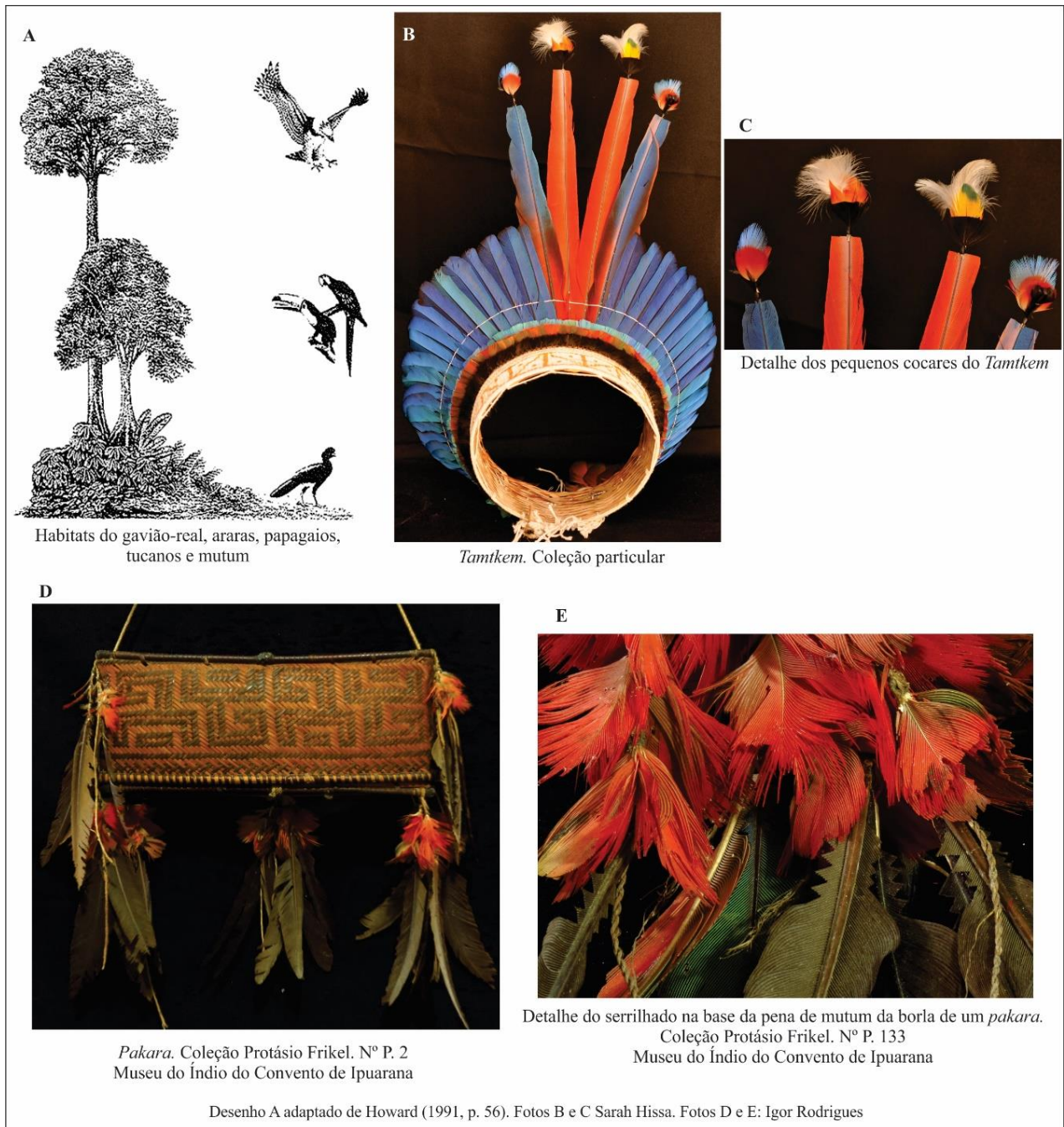
Existe um arranjo vertical na disposição das penas, tanto nos humanos quanto nos trançados. Esse arranjo foi observado nas penas de um cocar coletado na década de 1910 e replica os níveis cosmológicos em que vivem cada uma das aves donde vieram as penas (HOWARD, 1991). Ao ver imagens de cocares completos de 1910, Poriciwi Wai Wai disse que somente os *kayary tomo* (“chefe da aldeia” ou “liderança”) usavam dessa forma. Considerando a organização das penas nos corpos humanos (p. ex. penas nas cabeças, adornos faciais, braçadeiras e tubos de cabelo) e nos artefatos, observa-se que as penas e penugens que estão no nível mais alto são provenientes do gavião-real; as que ficam no centro são de araras, tucanos e papagaios, que vivem mais abaixo no céu; as que estão no patamar inferior são as penas negras de mutuns, que habitam ainda mais abaixo.

O arranjo das penas dos cocares atuais difere um pouco em relação ao dos cocares do início do século XX. Sem aprofundar isso, menciono que as penas que ficavam no estrato superior dos cocares antigos eram as brancas, de gavião real. Atualmente, é comum encontrar pequenas amarrações de plumas brancas sobre a extremidade superior das penas caudais de arara, que se destacam no centro do cocar, quando visto de frente. Essas plumas podem ser de gavião-real, quando há disponibilidade. Tais amarrações de plumas são o “cocar do cocar”, indicando que até mesmo um adorno plumário possui o seu próprio adorno plumário. Apesar da mudança do arranjo plumário, o princípio tripartite se mantém em alguns casos, como se observa na **Figura 28**, em que ao centro existem duas caudais vermelhas de arara, sobre as quais existem 3 plumas que formam o pequeno cocar do cocar. A maior pluma é de gavião-real, a média é de arara e a menor é de mutum. Considerando o restante, de cima para baixo, temos as maiores penas azuis de arara *kworo*; penas de cor azul-esverdeada da arara *kwaiairi*; outras penas vermelhas de *kworo*; penas pretas de mutum. Em conversas com artesãos, ouvi que essa repartição de camadas das penas e sua correspondência com o estrato de habitação das aves ainda persiste e que, junto a isso, as penas e plumas também são dispostas em conformidade e harmonia com seus próprios tamanhos.

---

usadas em outros artefatos; dentre as araras, utilizam-se penas e plumas da *kworo* (arara-vermelha – *Ara chloroptera*) e da *xapi* (*Ara ararauna*) (YDE, 1965, p. 129-30), conhecida como arara-canindé. Ainda que menos recorrente, utiliza-se penas da *kwaiairi*, que os indígenas chamam em português como “arara-cabeçada”, cujas penas possuem uma coloração azul-esverdeada. Não encontrei informações quanto à espécie em Sick (1997).

Figura 28 O uso das penas nos trançados



Contudo, nem toda estratigrafia de penas é tripartite. As borlas de penas e plumas dos *pakara* podem se apresentar mantendo as camadas de habitação das aves, como se observa na **Figura 28** em que abaixo estão as penas pretas de mutum e acima as plumas vermelhas e brancas, que podem ser de arara ou tucano. Por fim, é comum verificar que as maiores penas dessas borlas apresentam em sua base, próximo ao cálcamo, um corte serrilhado.



## CAPÍTULO 5



Tecendo um *tuuwa* (Foto: Igor Rodrigues)

## Capítulo 5 – Materialidade, coleções etnográficas e etnoclassificação das roupas de *Worokyam*

*Materiality, the way in which materials are understood and perceived, is thus part of the way in which people have experienced those materials and the phenomena generated by their interactions with them. The concept of affordance takes this understanding of materials from learned experience and links them very firmly to a perceived need (HURCOMBE, 2014, p. 7).*

Negociações são feitas ao longo da manufatura dos trançados e isso integra uma cooperação de trocas recíprocas que, por vezes, envolve perigo e latentes retaliações dos vegetais e seus donos enciumados. Essa cosmopolítica define que trançar é fazer a roupa de *worokyam*, espíritos da floresta, cujas características transcendem a dicotomia entre o bem e o mal, apesar do contexto evangélico atual tê-los reduzido ao “demônio”, como pontuou Walter Wai Wai (2017). Os *worokyam* eram temidos, mas passíveis de aliança e muitos deles se tornavam *hyasîrî* (“espíritos auxiliares”) dos xamãs (FOCK, 1963). Assim, não recorro a esse nome para reforçar o sentido cristão da palavra e sim como me foi dado por um grande artesão, ex-xamã. Considerar trançados como roupas de *worokyam* realça que eles emergem de um “evento cosmopolítico” no sentido de I. Stengers (2005). Trançar expõe os humanos a obrigações e, assim sendo, não depende só deles, pois requer o estabelecimento de uma proposição diplomática.

Outrossim, as roupas são de *worokyam*, mas o tecido delas reproduz recortes da pele de Uruperi, ou Urupiri/Urupere, de onde vieram todos os desenhos vistos atualmente nos trançados e outros artefatos, como nos próprios corpos humanos do Mapuera. Uruperi ora é descrito como cobra (YDE, 1965), ora como lagarto, e até mesmo como “dragão”, no intuito de destacar seus aspectos anormais em relação aos ofídios (FOCK, 1963; YDE, 1965; ROE, 1989). Ouvei muito a seu respeito ao tentar aprender os nomes das técnicas-grafismos. Ainda, um ancião Katwena me contou sobre Uruperi para me explicar como trançados e desenhos surgiram ao mesmo tempo, enquanto o artesão Parancikna narrou uma versão bem detalhada de como aconteceu isso. O primeiro narrou a história após eu perguntar sobre desenhos com base nas fotografias de peças de museu, e o segundo contou a história de forma espontânea enquanto pintava o arumã, antes de tecer. Ambos os contextos reafirmam a estreita conexão entre desenhos e Uruperi.

Registrei sete versões sobre Uruperi. Três delas são muito parecidas entre si e foram contadas por pessoas que respectivamente se entendem enquanto Wai Wai, Wai Wai/Xerew e Katwena/Mawayana. Elas são semelhantes também com as versões apresentadas em Fock



(1963, p. 91) e Roe (1989, p. 23-26). Essas duas narrativas publicadas, em linhas gerais, iniciam por apresentar o conflito entre sogro e genro. Sabendo da existência de Uruperi, o sogro, insatisfeito com seu genro, por intermédio de sua filha solicita ao genro que vá caçar cotia num local montanhoso próximo das cabeceiras de um rio. Ele pretendia enganar seu genro. Na mata, após imitar a cotia para atrair esse animal, o genro ouviu um rugido estridente, como se fosse um trovão, seguido de uma luz muito forte. Na versão de Fock (1963), Uruperi se parecia com uma grande serpente, com patas traseiras e dianteiras iguais às de onça, tinha cabelo em seu corpo e seu rabo se parecia com o do tamanduá. O genro ao ver Uruperi se assustou e tentou correr, mas suas pernas se cansaram e ele caiu no chão, sendo parcialmente engolido. A parte de seu corpo que ficou dentro de Uruperi ficou coberta com os padrões presentes no corpo deste ser. Na versão de Roe (1989), Uruperi foi descrita como anaconda que foi morta com flechas envenenadas pelo genro; após isso, ele retirou a pele desse ser e levou à aldeia, desafiando todos a reproduzir os belos padrões contidos nela para fixar em suas mentes durante a confecção de tipitis, abanos, peneiras, *pakara* e outros trançados. Poucos conseguiram fazer os padrões e isso explica porque alguns sabem e outros não.

As outras versões registradas diferem destas e foram contadas por quatro pessoas. Uma delas se entende como Katwena/Mawayana e as demais apenas como Katwena. Uma das principais diferenças entre essas versões e a resumida acima diz respeito à ausência do conflito entre sogro e genro. A outra diferença marcante é que a aquisição dos desenhos, através da morte de Uruperi, resulta de um esforço totalmente coletivo, incluindo a atuação de xamãs. Na versão anterior o primeiro encontro com os desenhos foi um ato individual. Nessa, foi especificado que Uruperi tem corpo de cobra e pernas de lagarto, emite luz forte como raio pelos olhos e cuspe fogo pela boca, ou emite ventos fortes, e que, ainda, existem ainda muitos Uruperi vivendo em buracos na região de serra, próximo à fronteira com a Guiana. A maior versão foi contada por Parancikna, que solicitou a Jaime Wai Wai que traduzisse detalhadamente para mim, pois eu deveria colocar no meu trabalho. Assim, reproduzo a seguir a tradução:

Dois velhos foram caçar macaco-aranha. Ouviram um barulho forte, tipo trovão, e desmaiaram. Era Uruperi que cheirou o caminho dos humanos. Uruperi é capaz de desmaiar suas presas mesmo quando elas estão longe. Quando anoiteceu, os moradores da aldeia perceberam que os velhos não tinham voltado e enviaram mais dois homens para localizá-los. Os homens encontraram flechas e arcos largados no chão e, adiante, os dois corpos. Notaram que no chão tinha o rastro da cobra-grande. Ficaram com medo e tentaram fugir, mas Uruperi emitiu novamente o som forte como trovão e desmaiou todos. Como eles também não voltaram para a aldeia, os moradores ficaram preocupados e decidiram enviar um grupo de guerreiros para encontrar os desaparecidos. Porém, antes disso, muitas flechas com curare foram preparadas e diversos xamãs fizeram *xurupana* [abrigo do xamã] para solicitar ajuda a seus espíritos auxiliares, pedindo que os animais da mata ficassem calmos. Quando

chegaram no local, os guerreiros dividiram-se em várias turmas, situadas em diferentes plataformas *kanaperu*, construídas sobre as árvores que ladeavam o caminho a ser percorrido por Uruperi. As turmas de homens estavam munidas com flechas envenenadas, enquanto um guerreiro ficou no chão e imitou um animal para atrair Uruperi. De repente, houve um grande barulho e o guerreiro, continuando a imitar o som, saiu correndo. Uruperi veio acompanhado por uma grande ventania e também por vários *meekuymo* (“hiper macaco-prego”), *porotoymo* (“hiper macaco-aranha”), seres enormes, muito bravos e que comem humanos. Todavia, *meekuymo* e *porotoymo* não acompanharam Uruperi em todo o caminho, pois os xamãs, em seus abrigos *xurupana* na aldeia, atuaram para acalmá-los. O único que se aproximou foi Uruperi. Os guerreiros ficaram impressionados com o tamanho avantajado dessa cobra e começaram a disparar flechas envenenadas. Uruperi olhou em direção de onde vinham as flechas, abriu sua boca e emitiu um vento forte, seguido de luz, desmaiando assim cada uma das turmas tocaiadas pelo caminho. Depois, continuou a seguir o som que o atraía. Por fim, Uruperi desmaiou o guerreiro que imitou o som, mas como ele caiu numa distância muito longa, Uruperi desistiu de encontrá-lo, retornando assim de onde veio. Nesse meio tempo, os guerreiros tocaiados se recuperaram e dessa vez flecharam novamente Uruperi com muito mais flechas. Uruperi acabou morrendo na entrada do buraco em que morava, ao pé de uma grande montanha. Após isso, os homens, sem saberem ao certo o que aconteceu, retornaram para a aldeia e somente no dia seguinte foram ao local para conferir, pois tinham acertado muitas flechas com um veneno muito forte e acreditavam que tinham matado Uruperi. Quando o encontraram morto, ficaram maravilhados com sua pele repleta de desenhos (*mewru*). Os homens decidiram tirar a pele, levaram ela para a aldeia e deixaram secar. No buraco de Uruperi tinha todos os tipos de arumã e alguns estavam pintados, assim como havia *wapuhia* (banana-sororoca)<sup>188</sup>. Depois, já na aldeia, começaram a reproduzir os desenhos nos trançados. Cada um escolheu um desenho específico. Após pegarem mais arumãs no mato, pintá-los e cortá-los, tentaram fazer. Alguns conseguiram reproduzir os desenhos escolhidos, outros não. Muitos desenhos que estavam na pele se perderam, pois não foi possível conseguir fazer tudo e ainda tinha mais desenhos no resto de pele que ficaram para trás sem ser vistos e aprendidos. Todos os desenhos que são vistos nas aldeias atualmente estavam em Uruperi, mas somente aqueles que foram reproduzidos. Os homens que conseguiram fazer passaram para seus descendentes, enquanto outros homens não foram capazes de transmitir. Por isso os homens que sabem hoje em dia aprenderam de seus ancestrais e os que não sabem foi porque seus ancestrais não conseguiram. Cada desenho foi feito por um homem que, depois, foi aprendendo a fazer os outros padrões, sempre observando os motivos reproduzidos por outras pessoas e guardando-os dentro de sua cabeça.

Nota-se, assim, que trançados e desenhos surgiram juntos e foram desenvolvidos numa espécie de autoconhecimento e esforço individual que aos poucos foi compartilhado. Cada artesão aprendeu um padrão e intercambiou o conhecimento. Vislumbra-se, portanto, a importância da visibilidade, da cópia e compartilhamento por meio das trocas. Ainda, a narrativa realça a individualidade que, após somada, irá compor o repertório gráfico de um coletivo que copiou parte dos desenhos dispersos na pele do mesmo ser, isto é, de uma mesma fonte. E isso ainda opera nos dias de hoje. Por mais que um mesmo indivíduo possa fazer vários padrões, aprende copiando de um exemplar (ver capítulo 7). Cada pessoa tem suas preferências e capacidades de executar certos padrões e isso, num local e tempo específico, faz com que se

<sup>188</sup> Conforme outro grande artesão Katwena, aonde tem *wapuhia* tem arumã e como suas folhas são mais visíveis do que o arumã, ela é um bom guia de localização.

possa associar alguns deles a determinados artesãos, por mais que outros também saibam fazer o mesmo padrão. Em suma, a narrativa indica que os padrões dominados por determinados coletivos são a soma de saberes, capacidades e preferências individuais que perpetuam padrões existentes desde o momento em que seus ancestrais começaram a copiar os motivos da pele de Uruperi, uma visão que corrobora em muito o conceito de comunidades de prática, cunhado por Leave e Wengler (1991) e Wengler (1998), conforme se discutirá no capítulo 7.

Para muitas pessoas Uruperi ainda existe. Após ouvir o relato de um ancião, questionei sobre a existência desse ser. Nesse momento, o genro do ancião afirmou que existe ainda e quase o viu quando saiu para caçar macaco nas cabeceiras do igarapé Araku, quando, após imitar macaco, ouviu um barulho alto, que tremeu a terra, seguido de vento forte. Mesmo assim ele insistiu na caça e após atirar com espingarda vieram os mesmos sinais acompanhados do som de muitos pássaros. Temendo Uruperi, o genro acompanhado de seu amigo, saiu correndo. Quando estava se aproximando de sua canoa, seus joelhos e os de seu amigo ficaram doendo e enfraquecidos, porém eles conseguiram escapar. Entre os Tunayana, Valentino (2019, p. 57) ouviu que ainda existe a “fêmea Urupere”, que “tomou como marido um homem que puxou para dentro de seu buraco”, já que o macho foi morto a tempos atrás, quando Tunayanas e Katwenas aprenderam os desenhos.

Fock (1963) registrou que a morada de Uruperi fica na região montanhosa entre as nascentes dos formadores do Essequibo e Mapuera. Muitos me disseram o mesmo. Para Poriciwi Wai Wai, Uruperi foi morto outrora por pessoas que moravam perto da cachoeira Bateria. Por outro lado, pessoas que se entendem Katwena e Tunayana disseram que Uruperi foi morto nas cabeceiras do rio Turuni. Conforme um ancião Tunayana, Urupere não aparece mais porque Deus nos protege. Ele ainda acrescentou que essa história não surgiu com os Wai Wai e qualquer outro *yana*. Ela é muito mais antiga que isso e depois se espalhou para vários povos. O ancião se deu conta disso quando ouviu essa história contada por pessoas de outros *yana*, pois os Tunayana narram do mesmo jeito. Para ele, se essa história é conhecida por muitos *yana*, ela é muito antiga, talvez, antes desses povos se diferenciarem. Segundo Amña Wai Wai, os coletivos Wai Wai, Katwena, Xerew, Tunayana e Hixkaryana fazem os mesmos desenhos porque isso foi passado pelos mais antigos que aprenderam da pele de Uruperi. Todos os antepassados desses povos atuais viram. O falecido Kmixa, Mînpoyana, me contou em 2019 que somente poucos desenhos foram copiados, pois tinha muito mais. Disse ainda que outrora só se copiava da pele do Uruperi e que hoje em dia alguns artesãos muitos bons, como o Parancikna, ficam inovando e modificando os desenhos.

À primeira vista, a informação de que trançados e desenhos surgiram do esforço humano, ainda que inspirados em outros seres, parece divergir do que foi exposto no capítulo 3: com exceção dos trançados feitos rapidamente, de nome *kapatu*, que existiam antes mesmo de Mawary, os demais vieram do mundo das águas, por isso existem partes de peixes em seus corpos. Porém, apesar de várias versões relatarem que Mawary pescou trançados e que no mundo dos Okoimoyana o que humanos vêem como trançados são na verdade jacarés, cobras, piranhas, entre outros, há outras variações de *yehtoponho*. Para Poriciwi, Mawary só pescou *wayapamsî* (abano) e os demais trançados foram adquiridos pelos Wai Wai juntos com os desenhos da pele de Uruperi. Em todo caso, pode-se supor que os trançados marchetados vieram de Uruperi, uma vez que os necessários para a feitura de alimentos à base da mandioca amarga, como abanos, tipiti, peneira e bandejas apresentam grafismos monocromáticos. Seja por Mawary ou Uruperi, as narrativas acessadas indicam que os trançados surgiram próximos ao perigo, que ainda se faz presente, e se relacionam em alguma medida com cobras: Uruperi e/ou o “povo cobra-grande”. Portanto, a origem “réptil” dos trançados-desenhos tem a ver com a água e a transcende. Se répteis são aquáticos e terrestres, os trançados vieram das águas para conviverem com os humanos na terra. Em última instância, trançados são roupas de *worokyam* compostas majoritariamente por partes de vegetais metamorfoseados para reproduzir a pele de Uruperi.

O caso do Mapuera é semelhante aos dos Wayana, cujos trançados reproduzem o próprio corpo da serpente Tuluperê (VELTHEM, 1998; 2003), parecida com Hurirui entre os Hixkaryana (YDE, 1965), Marmaru-imó entre os Katxuyana (FRIKEL, 1970), dentre outras serpentes conhecidas de outros povos falantes de língua Karib (ver capítulo 2). Tal indissociação entre fazer grafismos e trançar ecoa no pensamento dos povos do Mapuera.

Além disso, para alguns autores (FARABEE, 1924; YDE, 1965; GUPPY, 1958), todos os grafismos dos Wai Wai têm inspiração nos trançados, uma vez que os executados em outros suportes exibem linhas que formam ângulos retos e que costumam apresentar cortes transversais. Numa rápida comparação dos grafismos de trançados e cerâmicas dos Wai Wai, Rodrigues e Gaspar (2020, p. 194) indicaram que os padrões mais rebuscados se encontram apenas nos primeiros e com um repertório possivelmente mais vasto do que é visto nas demais categorias artefatuais, sugerindo que os trançados recebem a maior diversidade de motivos, tal como entre os Wayana (VELTHEM, 2003). Não obstante, um estudo comparativo mais aprofundado sobre grafismos em todos os artefatos dos Wai Wai ainda precisa ser feito.

Assim como observado em outras línguas ameríndias (p. ex. REICHEL-DOLMATOFF, 1985; VELTHEM, 1998; SILVA, 2000) não há em waiwai palavra específica para cestaria ou trançado, visto ser uma categoria ocidental basicamente delimitada por aspectos das matérias

manipuladas com certas técnicas (capítulo 2). Na língua waiwai, o termo *kahxapumko* denomina o que consideramos trançados e vai muito além. Portanto, a relação imbricada dos trançados com os desenhos não é explicitada nas narrativas por um termo geral e sim por referência a artefatos específicos, como *kwahsî*, *tuuwa*, *manari*, *wayapamsî*, *pakara*, dentre outros feitos que se encaixam no que delimitamos como trançados.

Entender o que são os trançados enquanto manufatura nos termos nativos, como são denominados e diferenciados, junto à materialidade desses feitos é o tema do presente capítulo. Primeiramente, se apresentará as noções *kahxapumko* e *kahsom kahtopo* e como podem ajudar a pensar conceitos de artefatos, materiais e materialidade. Em seguida, coleções etnográficas serão abordadas criticamente enquanto documentos históricos para ajudar na compreensão de mudanças e continuidades técnicas dos trançados, pavimentando a apresentação da etnoclassificação de trançados e suas técnicas.

### 5.1. *Kahxapumko* e *Kahsom Kahtopo*: conceitos para pensar materiais e materialidade<sup>189</sup>

*Kahxapumko* é plural de *kahxapu*, expresso no sufixo *-mko*, que coletiviza o que R. Hawkins (1998, p. 131) chamou de “objetos inanimados”. *Kahxapu* é um vocábulo composto por *ka/kas*, que significa ‘pensar’, ‘dizer’ ou ‘fazer’, mais *-xapu*, “sufixo indicador de aspecto perfeito” que transmite a ideia de algo que foi feito e persiste (HAWKINS, 1998, p. 32; 92, tradução nossa). O radical *ka/kas* também forma as palavras *kahyasî*, que pode ser traduzido como “fazendo” e *kahyatkeñe*, “faziam”. Embora o termo careça de análise linguística aprofundada<sup>190</sup>, *kahxapumko* pode ser traduzido como “feitos que persistem” ou, como sugerido por Rodrigues e Gaspar (2020, p. 175, nota 3): “artefatos que foram feitos e ainda existem”. Utilizarei, então, manufatura ou artefato como sinônimos de *kahxapu*, na medida em que destacam a qualidade de feitos de forma técnica, habilidosa e com arte.

Para Velthem (2020, p. 4) o termo artefato, “feito com arte”, manifesta adequadamente o propósito das produções indígenas. Entretanto, segundo Knappett (2014, p. 4701), “*artifacts imply that only things made by humans are relevant*”. Assim, é necessário esclarecer que a relação de semelhança entre *kahxapu* e “artefato” é apenas uma aproximação e não se pode transpor para ela a implícita noção ocidental de superioridade humana sobre os materiais. *Kahxapu* pressupõe feitura habilidosa e isso se encontra, por exemplo, na tessitura do ninho/rede do japim, denominado como *xakwaru mûin*, “casa do japim”, ou como *xakwaru mûin*

<sup>189</sup> Parte deste subcapítulo 5.1. foi publicada de forma resumida em Rodrigues (2021).

<sup>190</sup> Em relação ao *h* posto entre *ka* e *xapu*, pode ser resultante de alguma regra que desconheço. Sei apenas que existem regras que suprimem letras na língua waiwai (N. HAWKINS, 1962; R. HAWKINS, 1998).

*kahxapu*, “casa feita pelo japim”. Japim é considerado o “dono das *kahxapumko*” e, como será apresentado no capítulo seguinte, seu ninho é procurado por humanos para amplificar as habilidades tecelãs humanas. Portanto, fazer com habilidade não é qualidade distintiva dos humanos e, além do mais, os materiais afeitos aos trançados são pessoas e não recursos inertes.

Ressalto que arte entre os povos indígenas não se opõe à técnica, como se arte estivesse ligada ao intelecto enquanto a técnica vincularia-se apenas ao mecânico e prático. Inexiste a distinção entre arte e artefato, entre algo feito para ser contemplado e o feito para ser usado, já que estética e funcionalidade estão imbricadas (LAGROU, 2009; LAGROU; VELTHEM, 2018). Nesse sentido, Mentore (1993) observou que os adornos pessoais dos Wai Wai, outrora concentrados sobretudo na cabeça e rosto, vinculavam-se com a visão e o conhecimento. Ou seja, para compreender o que chamamos de “arte indígena” é preciso unir as noções ocidentais de arte e técnica com base em suas respectivas etimologias, pois ambos os termos indicam um saber-fazer sensível, engajado, expressivo, inteligente e, sobretudo, habilidoso:

*Etymologically, ‘art’ is derived from the Latin artem or ars, while ‘tecnology’ was formed upon the stem of a term of classical Greek origin, namely tekhne. Originally, ars and tekhne meant much the same thing, namely skill of the kind associated with craftsmanship (INGOLD, 2001, p.17, grifo do autor)*

Habilidade é fulcral no Mapuera, e os humanos, além das redes humanas de ensino-aprendizagem, precisam de vínculos com outros que humanos para se aperfeiçoar (capítulo 7). *Kahxapu* ou *Kahxapumko*, portanto, são conceitos utilizados para se referir aos trançados e demais manufaturas, incluindo vários tipos de beiju e os feitos de pessoas outras que humanas.

Antes de iniciar minhas imersões etnográficas para o doutorado, fui orientado por meus colegas acadêmicos Wai Wai a dizer aos mais velhos que estava “estudando como se fazem os artefatos” por meio da seguinte frase: *kahsom kahtopo poko kehcamhokesi*. Segundo eles, se utilizasse a palavra *kahxapu* estaria me referindo apenas aos artefatos prontos, sem fazer referência ao processo, expresso em “*kahsom kahtopo*”, já que “*poko kehcamhokesi*” é “estou estudando sobre”, em tradução livre. Para entender especificamente as duas primeiras palavras, temos que *kahtopo* é composto por *ka*, “fazer” ou “pensar”, como sobredito, mais o sufixo – *topo*, que ligado a verbos forma substantivos e pode ter significações de agente, de ação, de propósito ou de instrumento (HAWKINS, 1962, p. 12). *Kahtopo*, assemelha-se a “algo para fazer”. *Kahsom* é mais complicado de entender ao pé da letra. Segundo me explicou Jaime Wai Wai, é como se fosse “material para fazer, para trabalhar”. Ele exemplificou que quando uma pessoa está no mato e vê um arumã inteiro, apropriado, ela diz “olha que *kahsom* bonito”. Em

certa medida, faz sentido pensar *kahsom* como “matéria boa para”, ou melhor, a “outro que humano com potencial de ser manufaturado”. Se esta aproximação for adequada, *Kah-som* pode ainda ter relação com *osom*, “dono” (ver capítulo 4). Assim, de foma sintética e provisória, penso que *kahsom kahtopo* pode ser “material a ser transformado em feito”, lembrando que material no Mapuera é entidade viva<sup>191</sup>, cuja metamorfose pressupõe negociação também com os donos, capazes ainda de transformar a pessoa humana, conferindo-lhe habilidades e capacidades específicas.

Se enquanto *kahsom kahtopo* materiais têm energia/substância (*ekatî*) que alicerça toda a comunicação e negociação, é plausível que parte do *ekatî* dos diversos vegetais feitos em trançados continuem em certos *kahxapu*. Como posto no capítulo 4, a madeira feita em arco transmite qualidades desejáveis para a transformação de uma garota em mulher resistente e forte, impedindo-a de apodrecer, tal como a madeira do arco (cf. FOCK, 1963). Ademais, há uma relação intrínseca entre certos materiais e a potencialidade em se tornar artefatos. O referido exemplo de que quando uma pessoa vê um material apropriado pensa tratar-se de um “*kahsom* bonito”, corrobora isso. A narrativa posta no capítulo 3, sobre a mulher que visitou a casa do povo cobra-grande e descobriu que o que ela via como *kahxapu* eram seres que vivem nas águas<sup>192</sup>, indica também que as *kahxapumko* existem potencialmente em forma de outros seres. Arco em waiwai é *krapa* e a árvore donde provem a madeira usada para sua manufatura se chama *krapa yepu* (*Brosimum aubletii*, cf. YDE, 1965, p. 73), que poderíamos traduzir livremente como “arco do mato”. Todavia, isso não significa que todos os artefatos têm o nome derivado do material a partir do qual são feitos, e a própria obra de Yde (1965) deixa isso claro.

Por um lado, se a madeira do arco ajuda a construir mulheres fortes, por outro, fui informado que o momento da passagem de “moça para mulher” era o único em que mulheres podiam tocar no arco. Caso contrário, o *krapa* se vingaria, pois a vingança é uma capacidade comum a diversos *kahxapumko*.

#### 5.1.1. A vingança das *kahxapumko*

Poriciwi relatou que antigamente os *yaskomo* (xamãs) orientavam as pessoas a não brincar e destratar as *kahxapumko* para evitar a *ñesepanîhya* (“vingança”) delas, causada por

<sup>191</sup> Semelhante ao sentido pré-moderno de “material” que deriva do latim *mater*, “mãe”, na qual subjaz a condição de ser vivente que compõe ativamente o “mundo-em-formação” (INGOLD, 2015, p. 61), personagem primordial e engendrador ao mesmo tempo (WITMORE, 2021). Para Simondon (2007 [1958], p. 81, tradução nossa), a matéria vivente não é passiva e indeterminada, é “veículo de energia informada”.

<sup>192</sup> Por exemplo, o que ela via como abano era a piranha, o que via como pilão era o peixe filhote, o assador de beiju era a arraia, o jamaxim era o jacaré-açu, o tipiti era a sucuri, dentre vários outros.



meio de seus respectivos *ekatî*. Sabendo que Poriciwi foi pastor na aldeia Mapuera, perguntei-lhe se as *kahxapukmo* tinham *ekatî* ainda hoje. Ele disse não estar certo sobre isso, mas que não duvidava que pudessem ter, pois ele mesmo tinha sofrido retaliação por parte do *wayamakasî* (pente). Um artesão que já foi xamã, por sua vez, disse não ter dúvidas de que as *kahxapumko* têm *ekatî*. Em todo caso, diversas pessoas, de vários *yanas*, me relataram modalidades de vinganças das manufaturas, indicando que elas estão vivas.

Trançados são vivos e agem, para ajudar ou se vingar, porque têm *ekatî*. Até onde compreendi, essa capacidade de ação tem a ver com tudo aquilo que os compõem, ou seja, com os materiais e as respectivas personitude deles, com corporalidade e funcionalidade dos trançados, incluindo em alguns casos os padrões gráficos imanentes a seus corpos. Outrossim, é provável que um artefato ao longo de sua vida adquira um pouco do *ekatî* de seu proprietário. Isso é algo que precisa ser melhor compreendido. Como posto no capítulo 4, o *ekatî* de uma pessoa se estende por todo o corpo e pode se transferir em parte, como nas pegadas, restos de comida e nos objetos que usa com frequência. Isso ajudaria a entender o costume antigo de enterrar ou queimar os pentes e cestos de ombro masculinos, assim como cestos de trabalho, fusos e pertences pessoais femininos, juntamente com seus respectivos proprietários e proprietárias, como registrado por Farabee (1924, p.172).

A noção de vida dos artefatos foi observada em diversos trabalhos entre povos ameríndios (p. ex. BARCELOS NETO, 2008, 2009; SANTOS-GRANERO, 2009; HUGH-JONES, 2009; SILVA; GORDON, 2011; LAGROU; VELTHEM, 2018). Povos do rio Vaupés, cujas produções de seus ascendentes foram coletadas por Koch-Grümbert no início do século XX, e são mantidas no *Ethnologisches Museum* de Berlim, informaram que as manufaturas não são objetos, mas seres vivos com energia e até nocivos (KRAUS *et al.*, 2018). Por estarem dormindo, antes de os despertar os índigenas prepararam pinturas corporais e solicitaram permissão. Conforme Santos-Granero (2009), as coisas têm vida oculta, tanto no sentido de extraordinário quanto por suas personas serem reconhecidas apenas por especialistas, como os xamãs. Nesse caso, é interessante que a fala de Poriciwi tenha ressaltado que eram os *yaskomo* que aconselhavam as pessoas, e que um ex-xamã tenha assegurado que as *kahxapumko* têm *ekatî*. Xamãs são bons em reconhecer a prosopomorfia dos outros que humanos, isto é, através das formas desses seres, os “diplomatas cósmicos” reconhecem suas capacidades e personitudes (VIVEIROS DE CASTRO, 2004b, p. 468). Todavia, nem todos os artefatos tem o mesmo grau de subjetividade, alguns são mais e outros menos poderosos, pois isso depende da quantidade e qualidade da “substância da alma” que possuem; alguns ainda podem ser subjevizados por contato íntimo, tornando-se extensão de seus proprietários (SANTOS-GRANERO, 2009).

De volta ao caso do arco *krapa* e sua relação pontual e restrita com as mulheres, se a transmissão de qualidades desejáveis para a constituição feminina alicerçava-se, por um lado, naquelas advindas da madeira, por outro lado, as vinganças que mulheres estavam sujeitas depois da reclusão parecem estar ligadas ao fato desse *kahxapu* ser de uso exclusivo masculino, e relacionado especificamente a um proprietário. Fui informado de que, outrora, se as mulheres pegassem um arco seu clitóris ficaria muito grande, e o dono humano do arco tocado por ela perderia a habilidade de caça. O mesmo podia ocorrer com um homen se suas flechas *waywî* fossem tocadas por uma mulher. Portanto, arcos e flechas se vingam das mulheres e de seus proprietários que estabeleceram uma relação com eles. Ainda, o proprietário de uma flecha também tinha que se comportar direito, sendo inapropriado quebrá-la ao meio. Se fizesse isso, sua esposa o abandonaria.

Alguns exemplos sobre a manipulação dos artefatos pelos *yaskomo* propiciam melhor entendimento sobre as capacidades das *kahxapumko* vinculadas às suas prosopomorfias, e qualidades dos materiais que as compõe. E não se trata de artefatos usados em contextos específicos, como nos momentos de interação com espíritos auxiliares, mas sim de trançados triviais à produção alimentar, como o *wayapamsî* (abano), *kwahsî* (tipiti) e *weeci* (bandeja). O irmão de um falecido xamã, relatou que um *yaskomo* do povo Xerew poderia levar o tipiti para o *xurupana* (abrigo do xamã), no intuito de chamar a chuva, e um abano para chamar o vento, pois o primeiro é capaz de gerar líquido, por exemplo, quando espreme a massa de mandioca, ao passo que o segundo faz vento (*powpow kacho*), como o bater das asas de um pássaro. Verifica-se, assim, que o xamã manipulava potências específicas vinculadas às eficácias peculiares dessas *kahxapu*. Tais informações corroboram à narrativa presente em Fock (1963, p. 33), na qual dois xamãs foram até o sol para acabar com o período nublado e chuvoso. Eles adentraram no *xurupana* com uma grande *weeci* de modo a impedir que fossem queimados. Se não fosse esse trançado, não teriam se aproximado do astro para fazer a solicitação. Esse registro de Fock talvez pudesse ter uma base em práticas da época e, assim como os usos do tipiti e abano, os xamãs deveriam recorrer ao *weeci* para fazer o sol sair. Existe um *weeci* em particular, de nome *cuure erematantopo* (ver capítulo 6), cuja função é extamente impedir que o beiju (*cuure*) se queime com o excesso de calor quando está sendo preparado. Assim, é plausível que os xamãs outrora recorressem a ele para não se queimarem ao ir visitar o sol. Outra possibilidade de convocar o sol através das *kahxapumko* também foi registrada por Fock (1963, p. 34), a partir de informações do *yaskomo* Míywa. Este xamã erguia um poste vermelho esculpido como anaconda, sobre o qual depositava um pedaço de beju para alimentar o sol,

invocando aves vinculadas a este astro através de falas *eremu*<sup>193</sup>. Quando o sol surgia, o *yaskomo* depositava seu diadema (*aroko*) de penas de tucano, e braçadeiras (*apomi*) com penas de arara-vermelha, sobre a plataforma *cuureapon*, “assento do beiju”. Oferecidos ao astro, ambos os tipos de adornos permaneciam na plataforma para o sol tomar para si o *ekatî* desses reluzentes artefatos e se tornar tão claro e radiante quanto o diadema de penas de tucano.

Esses exemplos indicam a importância de conhecer as capacidades das *kahxapumko* para propósitos específicos. O último relato, em particular, corrobora a ideia de que o *ekatî* das manufaturas deriva em parte, também, daquele dos materiais/seres transformados em artefato, pois o diadema só é reluzente pelas penas que o compõe. Os exemplos a seguir ajudam a pensar que as qualidades e capacidades corporais, e materiais, são centrais para a atuação das manufaturas junto aos humanos.

O abano (*wayapamsî*) auxilia as mulheres no preparo de diversos alimentos, para além de avivar o fogo. *Wayapamsî* é extremamente versátil (ver capítulo 6), mas em hipótese alguma deve ser usado para abanar humanos, por mais que se esteja com calor. Por ter desenhos que formam linhas curvas<sup>194</sup>, denominadas também como *yesamarî* (“caminho dele”), o abano possui caminhos curvos que vão e voltam em seus corpos, o que pode fazer uma pessoa se perder na mata caso ela abane a si própria. Tal como os caminhos de seu corpo, *wayapamsî* faz a pessoa ir e voltar na mata. Para evitar de ficarem orelhudas, crianças não podem sentar sobre o *wayapamsî* que, ainda, não pode ser xingado, pois ele fará o filho/a da pessoa que o ofendeu nascer orelhudo/a. Dotado de dentes, *wayamakasî* (pente) nos embeleza e se vinga quebrando nossos dentes aos poucos, caso seja jogado no chão. Capaz de espremer e retirar líquido da massa posta dentro dele, o *tipiti* (*kwahsî*) emagrece os futuros cônjuges de uma pessoa, caso essa pessoa o fique esticando ou comprimindo sem propósito. Mulheres jamais devem se alimentar sentadas sobre o *tipiti* para não defecar e urinar durante o parto. Me informaram ainda que se o *kwahsî* arrebentar em pleno uso, caindo no chão, todo seu conteúdo deverá ser descartado. Caso contrário, o marido da mulher que o arrebentou cairá da árvore. Dos trançados básicos para a alimentação, o *kwahsî* é o mais difícil de se fazer e quando um jovem se torna capaz disso já está apto a se casar. Por ser um *kaxhapu* central na vida de um casal, portanto, a vingança do *tipiti* pode afetar ambos os cônjuges.

Nos trançados feitos majoritariamente com vegetais agressivos, como arumã, murumuru ou tucumã, além da forma e função, parece que o material também contribui para afetar os

<sup>193</sup> *Eremu* foi traduzido por Fock (1963) como “cantos mágicos”. No entendimento de Jaime Wai Wai, *eremu* é criação humana, pode ser música, fala, canto, uma cobra enviada para picar alguém. É como se fosse um feitiço.

<sup>194</sup> Ressalto que é o único trançado que apresenta linhas curvas entre todos os trançados estudados.

humanos, como nos exemplos do *kwahsî* e *wayapamsî*. O caso da peneira *manari* também é deveras ilustrativo. Feita majoritariamente com arumã, *manari* parte o que se põe sobre ela com seus pequenos buracos, peneirando a massa de tapioca, por exemplo. Por isso causa feridas nas nádegas daqueles que se atrevem a sentar sobre ela, sobretudo no caso das peneiras que tem pernas, convidativas a serem usadas como assentos por crianças. A aptidão do arumã é cortar e isso está agregado à eficácia da *manari*. Ademais, esta peneira causa feridas, como se fossem cataporas, quando posta sobre a cabeça e, ainda, pode fazer uma pessoa se perder na mata, sendo atacada com facilidade pela onça. Destaco que as pernas das peneiras costumam ser feitas com cipós e, como posto no capítulo 4, uma das vinganças desses vegetais é justamente deixar as pessoas perdidas na mata.

Outros trançados também facilitam o ataque das onças, como o coador *tuuwa*, feito de arumã, que não pode ser transportado nas costas. Crianças não podem sentar dentro de um jamaxim, feito antigamente com murumuru e atualmente com arumã ou cipó-titica. A bandeja *weeci* do tipo *kapayo pîpîtho* (“ex-casco do tatu”), feita com murumuru ou tucumã, não pode ser usada para cobrir uma pessoa. Nesses casos, parece haver, minimamente, conexões entre características agressivas dos vegetais e da onça. Além disso, é provável que se cobrir com um “ex-casco de tatu” trançado torne a pessoa uma presa e algo nesse sentido pode acontecer em relação ao coador, já que transportá-lo nas costas é como se a pessoa ficasse com um casco, ainda mais se o padrão tecido desse coador for, por exemplo, o “desenho das costas do jaboti” (*wayamu yîmkarî mewru*).

A ideia de manutenção de parte do *ekatî* dos vegetais feitos em trançados, junto à aquisição de outras aptidões, apoia-se também no referido conceito de transdução, que possibilita pensar que a ontogênese artefactual carrega em si substâncias e energias das matérias viventes, transformadas por operações técnicas. A “transdução conserva [informação] e integra os aspectos opostos” (SIMONDON, 2020 [1958], p.32). É como se as energias vitais advindas de distintos materiais se somassem junto a (e ao longo da) operação técnica, que faz a mediação para emergir um artefato, uma nova forma de existência individuada. Atendo-nos aos vegetais, além de seus respectivos *ekatî*, penso que parte das potências de seus donos outros que humanos também são integradas nesse processo, sobretudo considerando que material, *ekatî* e donos podem ser uma coisa só, como discutido no capítulo 4. Por fim, quando se considera ainda que os donos (*osom*) também são *worokyam* (“espíritos”), compreende-se melhor a razão pela qual trançados são roupas de *worokyam*.

Vimos que plantas não são seres totalmente parecidos com os animais, e humanos, e tampouco radicalmente diferentes. Por sua vez, os trançados também não são completamente

iguais e diferentes das plantas. São tecidos compostos por distintos vegetais que adquiriram novas formas, novos corpos, cuja onomástica é a mesma da aplicada aos humanos e demais outros que humanos<sup>195</sup>. Assim como no caso dos vegetais em condição de *kahsom katopo*, a articulação entre as partes corporais de um trançado varia conforme a classe, cujos pormenores estão postos ao longo do capítulo 6.

Trançados são corpos compostos de vegetais e isso fundamenta suas capacidades. Dotados de *ekatî* e corporalidade específicas, trançados são outros que humanos, que podem ajudar ou prejudicar os humanos, a depender da interação estabelecida com eles. Contribuem para transformar um vegetal venenoso (p. ex. mandioca-amarga) num alimento humano, mas para isso, é importante que humanos coloquem apenas sobre a *manari* a massa a ser peneirada, que abanem somente o fogo e que não brinquem com o *tipiti*, dentre outros comportamentos. Outrora, trançados específicos, como os *pakara*, ajudavam inclusive os xamãs a entrar em contato com seus espíritos auxiliares e, dependendo dos padrões gráficos que possuíam e o que guardavam dentro de si, podiam ser mais ou menos perigosos, necessitando assim de mais ou menos cuidados (ver subcapítulo 6.18).

Retomando o exposto no final do capítulo anterior, vegetais são transformados em trançados; isso, em certa medida, é uma nova forma de vida vegetal e requer continuação da diplomacia entre humanos e outros que humanos envolvidos. A negociação não se encerra com a conclusão da manufatura e faz parte de um conjunto de contrapartidas para viver bem e em cooperação. É necessário que os humanos saibam reconhecer as qualidades e capacidades benéficas e maléficas dos vegetais, e também das manufaturas, para propósitos específicos. Isso nos leva a pensar sobre a materialidade e persistência dos trançados na vida com os humanos do Mapuera.

### 5.1.2. Materialidade e persistência dos trançados

A etnoarqueologia é importante para estudar a materialidade, já que possibilita tratar da constituição mútua de humanos e outras entidades materiais (LYONS; DAVID, 2019; LYONS; CASEY, 2016), incluindo aquelas que dificilmente sobrevivem no registro arqueológico de regiões tropicais, marcadas pela baixa preservação de artefatos perecíveis. Para Hurcombe (2014), a durabilidade de certos materiais tem guiado a compreensão da materialidade por parte da Arqueologia, não obstante, os materiais orgânicos provenientes de animais e plantas constituem a maior parte da cultura material de diversos povos. Os perecíveis são o que ela

---

<sup>195</sup> Com exceção dos nomes dados a partes de corpos específicos dos vegetais (ver. 4.1.1).

denominou de “*missing majority*”, cuja ausência mais problemática é menos em relação ao registro arqueológico e mais nas imaginações e reconstituições arqueológicas. Como discutido no capítulo 2, os trançados são perecíveis, porém persistentes e seguem nas atuais vidas ameríndias. No caso do Mapuera, me parece que essa resiliência tem a ver também com a manutenção das relações intersubjetivas com diversos seres, bem como com a atualização de um tempo originário.

Materialidade é um conceito abrangente que, em linhas gerais, tanto indica a associação de relações sociais e ideias compartilhadas com o material quanto é visto como tema banal e vago, apesar de pouco documentado na antropologia (cf. LEMONNIER, 2012, p. 18). Enquanto para alguns a materialidade atrapalha entender o mundo de materiais, para outros ela é central. Segundo Ingold (2012a; 2015), a ênfase exagerada na materialidade separa a teoria da prática e conduz ao desaparecimento dos materiais, já que imagina um mundo demasiadamente humano e intangível. Por outro lado, Knappett (2014) entende que na falta de conceito melhor a materialidade aproxima o processo dinâmico e contínuo das relações entre humanos e materiais sem realçar muito os primeiros em detrimento dos segundos. Para Knappett (2007, p. 23), a crítica de Ingold não considera as relações sociais e, num extremo, se a materialidade pode ignorar os materiais, noutro extremo, a abordagem ecológica coloca os humanos em segundo plano. Nesse sentido, o valor da etnoarqueologia reside justamente no equilíbrio entre diferentes ideias de materialidade correntes na Arqueologia (LYONS; CASEY, 2016).

Incitando-nos a considerar seriamente os materiais, já que tudo é feito a partir deles, Ingold afirmou que “no mundo dos materiais, os humanos figuram tanto no contexto das pedras quanto as pedras no contexto dos humanos” (2015, p. 67). Sua reflexão evidencia que humanos e demais materiais tem suas respectivas histórias independentes, mas que podem se entrelaçar. Para Lemmonier (2012, p. 18), Ingold quis destacar que a “*materiality of things implies first and foremost a description of what happens to materials when they are transformed and experienced by those who manipulate them!*”. Um entendimento semelhante ao exposto na epígrafe deste capítulo, em que a materialidade é a forma pela qual os materiais são entendidos e percebidos pelos humanos, articulando processos de experimentação e os fenômenos gerados a partir da interação (HURCOMBE, 2014).

Dito isso, com base nos trançados, a materialidade no Mapuera envolve o reconhecimento de: qualidades e personidades vegetais, e de outros materiais; os vínculos que os materiais têm com diversos seres (visíveis e invisíveis); possibilidades de usos – tanto na produção alimentar quanto para convocar a chuva; retaliações nos casos de má conduta para com eles. A materialidade no Mapuera é interpessoal e pressupõe constante diplomacia.

A habilidade humana é central na feitura das *kahxapumko*, mas a existência destas depende das pessoas humanas e vegetais. Humanos não são os únicos que transformam esses seres, como visto. O que nos leva a reduzir materiais a objetos é concentrarmos tão somente no resultado final, ignorando que a ação de manufaturar é lidar *com* e não fazer *para* (BUNN, 1999). Existe sim uma ideia prévia geral do que se quer fazer, incluindo melhorias das habilidades humanas para tal (capítulo 7), mas o vir a ser manufatura emerge com o trançar. Não adianta fabricar um corpo de artesão e não construir uma boa relação com o arumã, por exemplo. Se isso não for feito, o arumã vai dificultar sua transformação pelo artesão, indo ao encontro da acepção de que um gesto técnico é uma pergunta que causa resposta dos materiais (INGOLD, 2012a). Pude observar e experimentar no Mapuera que trançar não é fruto da mente que projeta, separada do corpo que executa. Ao tecer um *tuuwa* (coador), por exemplo, a atenção incide sobre a regra de padronização entre tramas e urdiduras e não no ato de coar a massa de mandioca, uma atividade exercida pelas mulheres que não fazem o *tuuwa*. Diversos artesãos, inclusive, alegaram que são seus dedos que sabem as regras para fazer os padrões gráficos. A depender do momento da manufatura, também foi ressaltada a importância de mudar a posição do corpo para pensar melhor.

Nascimento e crescimento de um trançado ocorre de dentro de uma relação, por isso a importância das ecologias da vida e dos materiais (INGOLD, 2000; 2012a), e da ecologia da prática (STENGERS, 2005). Materiais se formam e transformam o tempo todo, independente dos humanos, e a própria modificação humana dos materiais continua a partir de onde animais, vegetais e outros seres pararam (INGOLD, 2000; 2015). Conforme as narrativas dos povos do Mapuera, alguns artefatos já estavam no mundo antes mesmo dos humanos, e até os que foram feitos pelos humanos estão inspirados nos corpos de outros seres. Manufaturas são seres que emergem da transformação de outros seres, sejam aqueles pescados por Mawary ou os feitos ainda hoje nas aldeias do Mapuera. Ademais, são donos (*osom*) que plantam e cuidam de arumãs, tucumãs, bacabas, dentre outros vegetais transformados em trançados, e apenas com a permissão desses donos que os humanos transformam a vida das plantas. O breu *maani*, por exemplo, contém resinas secretadas por um vegetal (*Symphonia globulifera*) e não por um humano. Em suma, humanos fazem os trançados a partir de partes de vegetais, porém esses mesmos vegetais foram feitos, plantados e cultivados por outros tipos de pessoas.

Essas considerações levam a questionar a aplicabilidade do próprio conceito moderno e ocidental de cultura material para as *kahxapumko*, uma vez que essa noção separa a natureza e cultura e postula que os materiais são recipientes passivos ao trabalho humano, como ressaltaram Thomas (2007) e Ingold (2010). A materialidade interpessoal requer negociações



na transformação dos vegetais em trançados ao longo do desmembramento corporal desses seres, crucial para a construção de novos corpos. É mais uma metamorfose corporal que “está no coração da maneira indígena de conceitualizar o corpo” (TAYLOR; VIVEIROS DE CASTRO, 2019 [2006], p. 810). Trançar no Mapuera requer desconstituir e reconstituir corpos, indicando que a bricolagem no pensamento ameríndio, como apresentada por Lévi-Strauss (2008 [1962]), é intelectual e material, conforme sugeriu Santos-Granero (2009). Por exemplo, trançar pressupõe desmembrar os ombros da bacaba (*kuumu*) para torná-los dentes do pente (*wayamakasi*). Nesse processo, o pente resulta ainda numa composição que integra fios de algodão e seda de buriti (*xaraw*) que, a depender das regras de entrançamento, origina o desenho das “brânquias do trairão”, dentre vários outros seres (ver. 6.15). Outrossim, é notório que toda essa montagem corporal decorre de um crescimento típico vegetal, a modulação, já que trançar é fazer constantes adições de fragmentos de corpos vegetais, previamente preparados (“módulos”), que são entrecruzados a partir de fórmulas específicas até o arremate final. Isso, por fim, corrobora a noção de que tecer é fazer crescer um trançado qualquer (BUNN, 2014).

Isso posto, não há como sustentar o esquema hilemórfico<sup>196</sup>. Os trançados do Mapuera são corpos que emergem de relações interpessoais extremamente densas. Não por acaso que numa das versões do surgimento das manufaturas, os indígenas destacam justamente que Mawary as pescou, trazendo-as das profundezas da casa dos Okoimoyana e criando assim uma relação cercada de perigos.

Trançados emergem a partir de outros corpos e a manufatura nos lembra que algumas coisas, histórias e gestos precisam ser pensados de maneira conjunta (LEMONNIER, 2012, p. 120). Nas narrativas *yehtoponho*, vislumbra-se o emaranhado entre trançar e outras tecnologias. Mawary pescou trançados das águas com flecha e, como posto no capítulo 3, o nascedouro (*puñuru* – umbigo) de certos trançados começa obrigatoriamente pelo padrão “rabo de pacu”, que depois é emoldurado por linhas pretas correspondentes ao pequeno peixe jeju (*xiwiri*), que são “o jeju dele [trançado]” (*yxiwirin*). Quando Parancikna estava aprendendo a tecer o “jeju”, seu pai lhe dizia “*parata me*”. Esta palavra pode ser traduzida livremente como “tornar” ou “fazer” *parata*, visto apresentar o marcador gramatical *-me*, com base no entendimento desse marcador segundo Carlin (2002). *Parata* é o nome da flecha de três pontas com ossos de

<sup>196</sup> Para Simondon (2020 [1958], p. 50, 58): “O esquema hilemórfico corresponde ao conhecimento de um homem que permanece no exterior da oficina e só considera aquilo que entra e sai de lá”. O hilemorfismo aristotélico é uma abstração duma sociedade de tempo e lugar específico: “É essencialmente a operação comandada pelo homem livre e executada pelo escravo; o homem livre escolhe a matéria, indeterminada porque basta designá-la genericamente pelo nome da substância, sem vê-la, sem manipulá-la, sem aprontá-la; (...). A verdadeira passividade da matéria é a sua disponibilidade abstrata por trás da ordem dada, que outros executarão”.

guariba, usada na pesca de pequenos peixes (YDE, 1965, p. 110). *Parata me*, assim, indica o gesto, transitório e ritmado, de levantar três urdiduras para fazer um padrão específico, que, por sua vez, indica a relação com a tecnologia da pesca, e isso tudo resgata o ato de Mawary. Para transformar fasquias de arumã em *xiwiri* (jejú) é preciso antes tornar *parata* (“flecha para pequenos peixes”), demonstrando a conexão ancestral entre distintas tecnologias. Fazer *xiwiri* com o gesto *parata* é um componente essencial do “estilo tecnológico” (LECHTMAN, 1977; LEMONNIER, 1992; REEDY; REEDY, 1994), pois integra concomitantemente técnica e estética final (**Figura 29**). Ainda, esse gesto técnico elementar vai além de si mesmo, já que tornar *xiwiri* é ato que regenera o passado e contribui na individuação de um novo ser, referenciando técnicas vinculadas a outros meios e, por conseguinte, outras ecologias de práticas. Isso ajuda a compreender a persistência dos trançados, já que estão conectados a diversos aspectos da vida e história dos povos do Mapuera.

**Figura 29** Flecha *parata* e gesto *parata me*



As tramas dessa materialidade interpessoal envolvem diferentes tecnologias e tempos. Se com Mawary os trançados se vinculam à pesca, com Uruperi eles se relacionam à tecnologia especializada da caça com o curare. Essas conexões estão tanto nas histórias indígenas quanto nos trançados específicos vinculados à pesca e caça como, por exemplo, nas classes *kapatu*, *xiika* e *yamata* (ver capítulo 6.). E a coexistência multitemporal está reafirmada na concepção de que trançar é fazer a roupa de *worokyam*, já que esses espíritos são muito mais antigos que os próprios humanos e suas roupas ainda continuam a ser feitas.

Se refletirmos sobre a ideia de tempo como algo linear, essa multitemporalidade dos trançados corrobora a observação de Jácome (2017) de que na temporalidade dos povos do Mapuera existem “rachaduras no tempo” pelas quais o passado surge no presente. Essa arqueóloga compreendeu isso por meio dos vestígios cerâmicos, em especial aqueles ligados ao xamanismo, e pelas paisagens arqueológicas. Os trançados, assim, acrescentariam que essas rachaduras estão também nas tramas daquilo que nos parece mundano. Não obstante, se desconsiderarmos o tempo linear, que separa e distancia passado/presente, podemos vislumbrar a simultânea coexistência entre eles, na medida em que o presente regenera, ou carrega, o passado a todo momento, analogamente à ideia de que o ocorrido é parte integral do que está acontecendo (WAGNER, 1979, p.150); ou, talvez ainda, com a noção de que o “passado é o amanhã” (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2006). Como os atuais humanos do Mapuera descendem de Mawary, trançar ainda pode ser entendido por meio da mitopraxis, enquanto “metáfora histórica de uma realidade mítica” (SAHLINS, 2003[1985], p. 141).

Com todas essas comparações, quero dar a entender que a cada instante produtivo, eventual e efêmero, o artesão revive o tempo de Mawary ao se valer de instrumentos de pesca, como o *parata*, para emergir seres aquáticos metamorfoseados em manufaturas. Uma prova disso é que muitos trançados ainda possuem fragmentos de sua fase anterior, pois contém partes de seres aquáticos, como fartamente exemplificado ao longo do capítulo 6. E nessa vivência produtiva, a realidade das narrativas é atualizada, pois se a pescaria de Mawary transformou peixes, ou outros seres da casa dos Okoimoyana, em artefatos, os seres transformados agora são os vegetais, alguns dos quais também podem ter relações com os Okoimoyana (capítulo 4).

Para enfatizar que materiais se transformam o tempo todo, Ingold (2012) propôs pensarmos em artefatos como *coisas*, um conceito que transcende os humanos por se tratar de fluxos vitais originados constantemente. Artefatos seriam assim apenas mais uma das mudanças pelas quais passam os materiais. Isso faz sentido em relação às *kahxapumko*, especialmente os trançados, pois, apesar de feitos pelos humanos, sua produção pressupõe conhecimentos outros que humanos (capítulo 7). Trançados não resultam de imposição humana à matéria, mas sim da emergência de uma nova vida por meio da negociação ativa com pessoas vegetais. Nessa emergência, humanos e trançados se constroem e crescem reciprocamente. A própria origem dos povos do Mapuera está imbricada aos trançados, pois sem eles o criador Mawary não teria adquirido sua esposa e os humanos sequer existiriam. A relação entre esses povos e os trançados, segundo suas próprias narrativas, é profunda, antiga e originária. É ontológica. Por carregar em si a atualização desse tempo ancestral, trançados, portanto, possuem o que Ingold

(2010) chamou de *pastness*, “pretericidade”, quando pensou uma Arqueologia menos ligada à preservação com base no hilemorfismo, e mais interessada na persistência:

*In focusing on such things – persistent but not preserved, experientially ever-present yet ever absent from the record – current archaeology is interested not in their antiquity, not in how old they are, but in what we could call their ‘pastness’, recognizing them as carryings on along temporal trajectories that continue in the present. From the fixed standpoint of antiquity, what carries on also passes, and it thus ephemeral. If our interest is with ‘pastness’, however, it is the things that carry on that last, whereas the enduring constituents of the archaeological record, comprising the cast-offs of time and history, are ephemeral.* (INGOLD, 2010, p. 164).

Portadores de trajetórias temporais, engajamentos, transmissão de conhecimentos e narrativas inscritas e manifestas nas tramas de seus corpos, trançados são percíveis, mas altamente polivalentes e significativos. Sua persistência no presente tem vínculos diretos com a materialidade interpessoal, multitemporal e emaranhada com outras tecnologias. Todavia, isso não significa que podemos supor que eles sempre foram feitos da mesma maneira e que sua resiliência é indiferente à passagem do tempo linear e às interações entre distintas comunidades humanas. Ainda que na pequena escala trançados não resultam apenas de vontades humanas, quando se amplia a escala de análise compreende-se a existência de redes humanas de aprendizado e trocas de saberes que vão além da relação entre humanos e vegetais. E isso consta na narrativa de Uruperi, em que os homens, após aprenderem padrões específicos, trocaram seus conhecimentos entre si e passaram aos seus descendentes.

Uma das limitações das análises de pequena escala é não dar conta da ecologia dos artefatos inserida nos fluxos de relações humanas mais amplas, que justificam suas próprias existências (HORNBERG, 2016). Diferentes povos, com base em seus costumes e práticas, interagem de maneiras próprias com materiais e artefatos. E para tratar da transição de escalas de análise, é interessante a noção de *affordance*, pois ela possibilita compreensões da materialidade em escalas pequenas e imediatas, ao mesmo tempo em que associações simbólicas e icônicas permitem tratar a materialidade em escalas mais amplas (KNAPPETT, 2011; 2014). Essa noção, inspirada no trabalho de Gibson (1977), consiste basicamente na percepção e entendimento do que se pode fazer com determinados materiais e artefatos, vinculando necessidade com apitidão (HURCOMBE, 2014). *Affordance* é como alguém conhece determinado material, sua forma e como pode ser usado numa dada situação a partir de prévias experiências e saberes, dependendo da percepção e habilidade de uma pessoa (HURCOMBE, 2014, p. 7). Essa noção é importante para fazer comparações de artefatos específicos entre diferentes povos, ampliando escalas de análises (capítulo 7). Ela ainda permite

pensar permanências e mudanças de produção ao longo do tempo, seja a nível de continuidade ou abandono da manufatura de certos artefatos, seja em relação a permanências e inovações concernentes aos materiais e técnicas apropriados. E para um estudo diacrônico e comparativo dos trançados, as coleções etnográficas reunidas ao longo de anos são fontes valiosas. No entanto, antes, é preciso entender como essas coleções foram constituídas para seu uso criterioso enquanto documentos históricos.

## **5.2. Trançados nas coleções etnográficas<sup>197</sup>**

Coleções etnográficas costumam ser construídas por interesses acadêmicos e pessoais de coletores e instituições, de seus objetivos e abordagens sobre o estudo da dimensão material das culturas e das possibilidades práticas de transporte e armazenamento dos artefatos reunidos (RIBEIRO; VELTHEM, 1998[1992]; PEARCE, 1994; L. GRUPIONI, 1998; VELTHEM, 2012). Essas coleções integram e fomentam redes, enquanto mecanismos de troca material e simbólica (FRANÇOZO, 2014), revelando estratégias nativas para manter, ou evitar, relações com coletores e/ou instituições que eles representam (TORRENCE; CLARKE, 2013). Outrossim, essas coleções podem ser mais umas das fontes utilizadas pela Arqueologia para tratar de temas como a tecnologia (p. ex. ADOVASIO; GUNN, 1977; HARDIN; MILLS, 2000; PETERSEN, *et al.*, 2001; BUENO, 2003; ESTÉVEZ; MITJÀ, 2006; STONE, 2011; GASPAS, 2019; GASPAS; RODRIGUES, 2020).

O estudo de coleções etnográficas pode ser feito de diversas formas. Quando elas abrangem diversas épocas, podem ser um meio para ver continuidades e mudanças tecnológicas, ainda mais quando há oportunidades de comparar com o que ainda é feito pelas populações (RIBEIRO, 1989; HARDIN; MILLS, 2000; SILVA, 2013; VELTHEM, 2012). Nesta tese, as coleções foram acessadas sobretudo como documentos históricos para abordar a tecnologia. A reunião de imagens das peças estudadas levou também ao conhecimento das comunidades do Mapuera a existência de algumas *kahxapumko* feitas por seus antepassados, o que era, inclusive, esperado pelas lideranças que autorizaram minha pesquisa (capítulo 1).

Não obstante, durante a própria interação com as pessoas nas aldeias, outros potenciais de pesquisa com coleções etnográficas foram realçados, como o de reavivar memórias para: reprodução de algo que não estava sendo feito; lembrar de determinadas pessoas e suas

---

<sup>197</sup> Parte do texto deste subcapítulo 5.2 foi escrita juntamente com Meliam Gaspar e publicada (RODRIGUES; GASPAS, 2020), como fruto de convergências de nossas pesquisas de doutorado sob a orientação da prof<sup>a</sup>. Dra. Fabíola Silva. Esse artigo está aqui parcialmente reproduzido e adaptado, pois, desde sua publicação até a escrita final desta tese foram incluídas mais peças na análise e realizadas mais reflexões sobre alguns temas.

histórias; evocar narrativas sobre a origem das coisas e desenhos. Ademais, algumas peças que não estavam no catálogo de fotografias dos museus foram feitas apenas para me mostrar e completar informações. Essas questões, assim como o próprio contexto colonialista de formação das coleções, merecem um estudo aprofundado à parte, que não será feito aqui.

Para a presente tese, as coleções ajudaram a entender a etnoclassificação e as técnicas de manufatura (ver subcapítulo 5.3). Ainda, contribuíram para pensar sobre identidade técnica e o papel das trocas entre esses povos, uma vez que algumas peças não foram reconhecidas como sendo Wai Wai e associadas a povos específicos (ver capítulo 6).

Considerando que Antropologia se valeu em grande medida de coleções etnográficas para construir o próprio conceito de alteridade (FABIAN, 2004), o estudo temporal das coleções em relação à história dos povos do Mapuera possibilitou vislumbrar a origem de algumas coleções e perceber que as peças entraram nos Museus associadas a diversos *yana* e aos poucos passaram a entrar somente associadas aos Wai Wai. Observou-se também diferenças entre peças mais antigas e recentes que nos indicam mudanças mais amplas em relação à vida dos povos em questão, como a passagem das casas comunais para as unidades familiares. Mudanças de estilos tecnológicos, inovações e abandono da produção de certos trançados também foram notados. Por fim, a análise quantitativa de classes de peças ao longo do tempo possibilita pensar em questões relativas à agência indígena na formação dessas coleções.

A seguir, apresentar-se-á a quantidade de trançados estudados, os lugares em que estão e a diversidade de coleções, pensando sobre como elas foram formadas e passaram a ser associadas apenas aos Wai Wai.

### 5.2.1. Quantidade de trançados, sua análise, localização e pluralidade das coleções

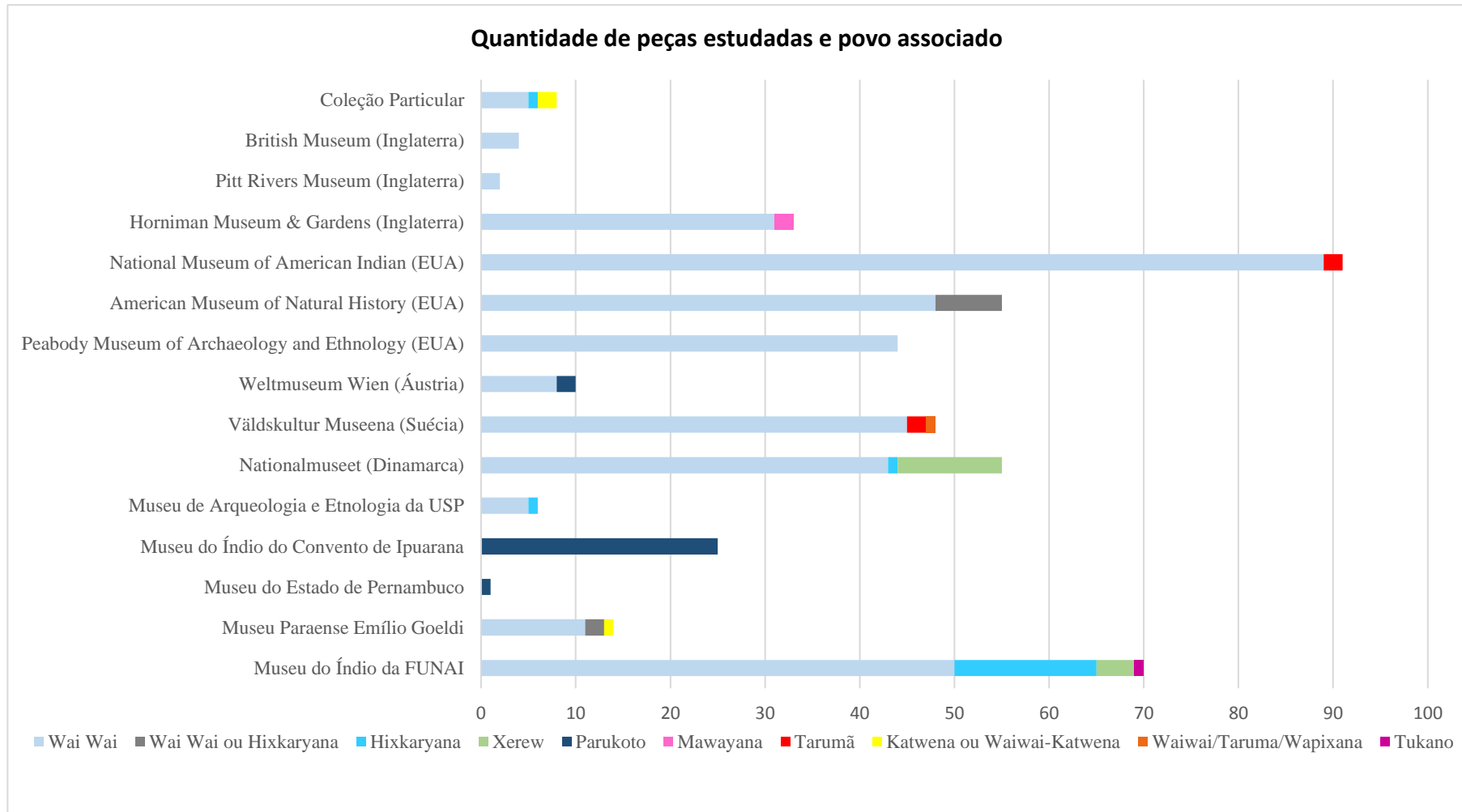
Foram analisados ao todo 466 trançados. Estudei presencialmente 150 (32%) e 316 (68%) de modo virtual. O alcance das análises virtuais dos trançados depende da qualidade das fotografias e de informações descritivas disponibilizadas pelos museus. Contudo, além do baixo custo desse tipo de pesquisa, os trançados enquanto tecnologia aditiva<sup>198</sup> (JOLIE; MCBRINN, 2010) proporcionam oportunidades de observação das principais técnicas estruturais, de arremate e, dependendo das fotografias, de técnicas de partida. Ao agregar análises presenciais e virtuais identifiquei morfologias e principalmente técnicas estruturais/grafismos dos trançados, além de reunir fotografias que foram usadas no diálogo com as pessoas nas aldeias.

---

<sup>198</sup> Tecnologia aditiva refere-se às produções materiais em que todas as sequências de ações técnicas produtivas, do início ao fim, ficam registradas e visíveis no produto final, sem que uma etapa subsequente apague as ações anteriormente feitas, como acontece no caso da cerâmica, por exemplo.

# TRAMAS DA TECNOLOGIA

Gráfico 1 Quantidade de peças estudadas de acordo com o povo associado e lugares em que estão mantidas





A classificação dos trançados seguiu basicamente a proposta de Berta Ribeiro (1980; 1985;1988), mais adaptada aos trançados indígenas das terras baixas sul-americanas. Ao longo da análise, entretanto, ajustes foram feitos, sobretudo em relação aos arremates. Para isso recorri ao trabalho de Balfet (1952). A ficha com os atributos observados na análise das peças de coleções etnográficas está no Anexo 1. Em relação aos padrões gráficos, visto que trançar é fazer grafismos, optou-se nesse momento por fazer distinções simples, entre monocromicos e bicromicos, e entre duas amplas categorias: “partes de seres”<sup>199</sup> e “seres mais completos”, quando se reconhece figurações de aves e escorpiões, por exemplo.

Os trançados estudados estão mantidos numa coleção particular e 14 Museus<sup>200</sup>. Destas instituições, 5 estão no Brasil, 3 nos Estados Unidos da América (EUA) e 6 na Europa ( **Gráfico 1**). As peças estão associadas majoritariamente aos Wai Wai<sup>201</sup>, todavia, existem as que estão como Wai Wai ou Hixkaryana, Wai Wai ou Taruma ou Wapixana, Waiwai-Katwena, assim como peças associadas apenas aos Hixkaryana, Xerew, Parukoto, Mawayana e Taruma. As peças Katwena, por sua vez, estão apenas na coleção particular estudada e quem as adquiriu conhece a autoidentificação dos artesãos. A única peça associada aos Tukano será tratada no subcapítulo 6.18.

Nos casos do Museu do Índio do Convento de Ipuarana, *Nationalmuseet* (Museu Nacional da Dinamarca) e o *Väldskultur Museena* (Museu da Cultura Mundial, Suécia), as peças foram reunidas por apenas uma pessoa, respectivamente P. Frikel, J. Yde e W. Roth. Este é praticamente o caso dos trançados presentes no *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology at Harvard University*, em que 43 foram coletados por J. Ogilvie. A única peça mantida no Museu do Estado de Pernambuco foi adquirida por C. Nimuendajú. Nos demais casos, as instituições possuem até 9 diferentes procedências das peças: coleções reunidas por pesquisadores, voltados ou não ao estudo da cultura material; coleções formadas por peças destinadas à venda; doações esporádicas feitas por pessoas que as adquiriram em lojas, em contatos com os indígenas em função de seu trabalho (p. ex. como agentes governamentais, de saúde, entre outros); peças de aquisição desconhecida (ver **Grafico 1** e **Gráfico 2**).

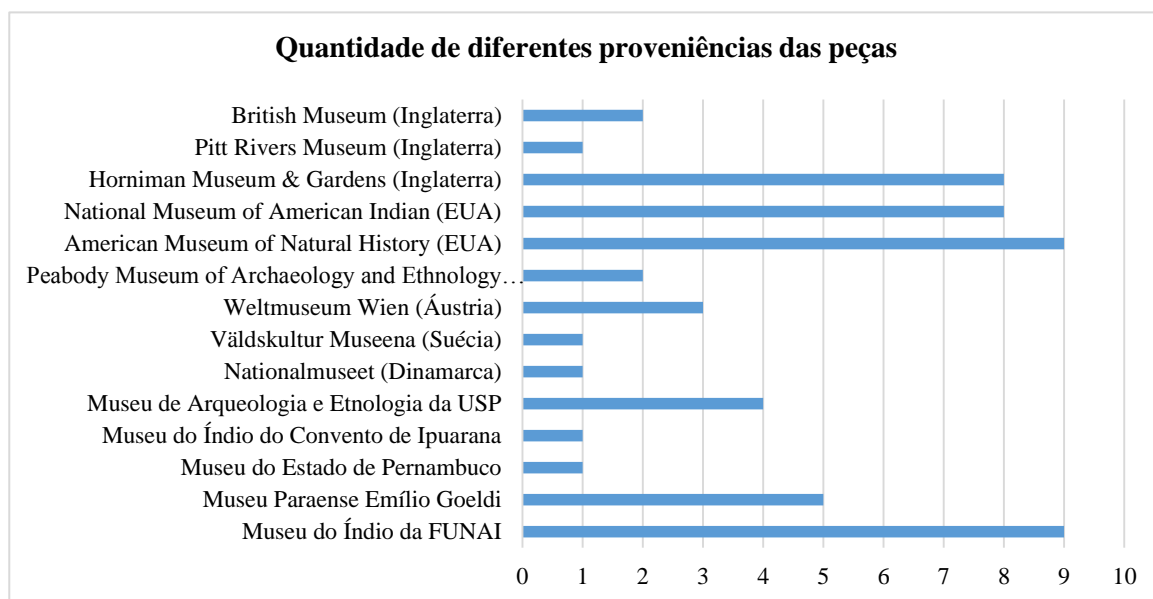
---

<sup>199</sup> Apesar de que as linhas podem ser ainda denominadas como *yesamarí*, “caminho”, ou como *pehkotorí*, nome do corte da franja na altura da testa.

<sup>200</sup> Ressalto que existem ainda instituições com materiais que não foram estudados. Não visitei o *Walter Roth Museum of Anthropology* e o *Stichting Surinaams Museum*, respectivamente na Guiana e no Suriname. As coleções de meados do século XIX de R. Schomburgk, depositadas no *Museum für Völkerkunde Dresden* e no *British Museum*, também não foram acessadas e não há informações *online*. O mesmo vale para a coleção de W. Farabee, do início do século XX, mantida no *Penn Museum*. Na fase final da escrita da tese, o antropólogo Roque Wai Wai repassou informações de 29 trançados Wai Wai mantidos no *Museum Fünf Kontinente*, em Munique, reunidos pelo zoólogo Ernst Josef Fittkau na segunda metade do século XX. Todavia, em face à má qualidade das fotografias e falta de informações, como data e local da coleta, optei por não adicioná-los na análise.

<sup>201</sup> Que podem também estar como Waiwai ou Woyawoi.

Gráfico 2 Diversidade de proveniência das peças conforme cada instituição

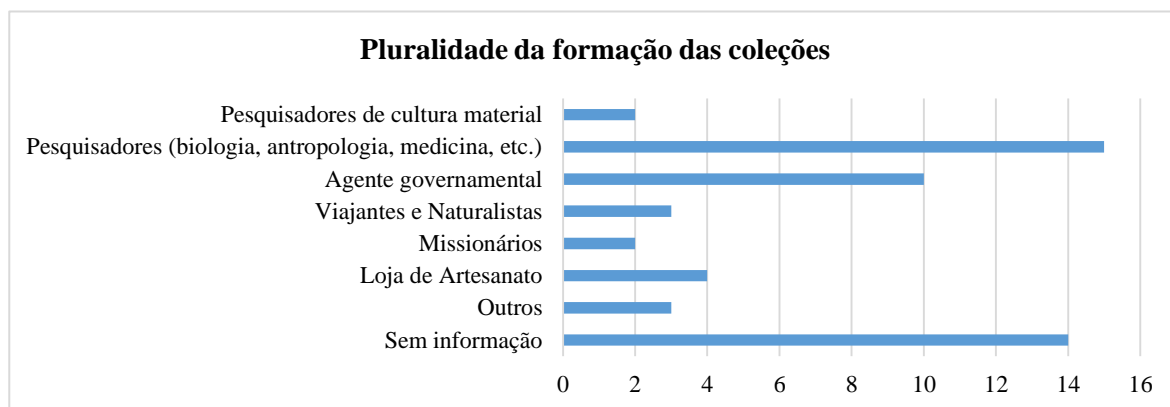


Entender os contextos de proveniência das coleções permite saber que tipos de leituras podem ser feitas sobre os materiais, para além do estudo centrado nos artefatos. As coleções reunidas por pessoas que foram até as aldeias e adquiriram as peças têm a vantagem de poder apresentar mais variabilidade artefactual sincrônica, sobretudo nos casos de coleta com o propósito de seu estudo. As coleções mais completas reúnem trançados usados na produção alimentar, no uso pessoal, ornamental, festivo, entre outros. No caso das instituições com peças de diversas proveniências, algumas até desconhecidas, as coleções resultam de doações esporádicas de pessoas que adquiriram as peças sem intuito de seu estudo. Isso, por sua vez, permite ver tendências de aquisição de determinados trançados, sejam aqueles de aquisição indireta (p. ex. comprados em lojas), como os adquiridos diretamente nas aldeias. Todavia, nesses últimos casos, as pessoas coletoras não estavam estudando os artefatos, mas os adquiriram quando estavam em contato com essas populações atuando na área da saúde, na realização de pesquisas na área de biologia ou ainda representando os estados nacionais.

O Gráfico 3 demonstra quantitativamente a pluraridade de diferentes coletores de peças. Observa-se apenas duas coleções formadas por pesquisadores dedicados à cultura material: J. Yde e C. Evans e Betty Meggers. A maioria das coleções foi feita por pesquisadores não centrados nesse estudo. Existem ainda as peças sem identificação de quem coletou ou pessoas que não conseguiram obter maiores informações para além de seus nomes. Ressalto que coleções de trançados doadas por uma pessoa desconhecida não passam de duas ou três peças em cada instituição, ao passo que uma coleção feita por uma pesquisa específica tem mais de 20 trançados, por exemplo. Assim, a pouca quantidade de grandes coleções resultantes de estudos

específicos supera as demais coleções por sua quantidade, qualidade e variabilidade artefactual. Contudo, existem duas exceções. A coleção do, até então, missionário Protásio Frikel também é bastante diversa, apesar de muitas peças que estão no catálogo do museu não existirem mais, por deterioração do acervo. Frikel tinha fortes interesses pelos estudos de cultura material. Outro coletor de destaque é o agente governamental Walter Roth.

**Gráfico 3** Pluralidade de tipos de coletores de peças



Em resumo, as coleções quantitativamente mais significativas resultam de pesquisas específicas entre os Wai Wai, especialmente as antropológicas, mas também as reunidas por pesquisadores de outras áreas e, em alguns casos, por agentes governamentais:

- Museu Nacional do Índio Americano: 55 trançados adquiridos pelo biólogo T. Henkel, seguido de 24 pelos arqueólogos C. Evans e B. Meggers;
- Museu Nacional da Dinamarca: 55 trançados adquiridos por J. Yde, arqueólogo e antropólogo que fez um estudo à serviço dessa instituição;
- Museu da Cultura Mundial: 48 trançados coletados por W. Roth, funcionário do Serviço Colonial Inglês;
- Museu Peabody: 43 trançados adquiridos por J. Ogilvie, “agente indigenista” (cf. HOWARD, 2001), sob encomenda dessa instituição;
- Museu do Índio do Convento de Ipuarana: 25 trançados ainda existentes adquiridos pelo missionário/antropólogo P. Frikel;
- Museu Americano de História Natural: 12 trançados adquiridos pelo agente de saúde C. Jones, seguido de 10 por L. Williamson e M. Kaminitz, pesquisadoras dessa instituição;
- Museu Paraense Emílio Goeldi: 6 trançados adquiridos pela antropóloga C. Howard.

Quantidade nem sempre é sinônimo de qualidade. Por exemplo, mais da metade da coleção do biólogo T. Henkel é formada por pentes *wayamakasî*, seguido de grandes

quantidades de outros trançados marchetados, cuja estética se destaca em relação a trançados monocromáticos. Assim, a variabilidade da coleção de Henkel é inferior às coleções formadas por Yde e Roth, por exemplo, apesar de ser quantitativamente uma das maiores coleções de trançados consultadas. A predominância de pentes e demais trançados marchetados dessa coleção são melhor compreendidos quando se faz um balanço das coleções ao longo do tempo.

## 5.2.2. Proveniência das peças ao longo do tempo

As coleções estudadas abrangem um período de 187 anos. Trançados mais antigos foram adquiridos em 1832 e os mais recentes em 2019. Entretanto, as coleções mais antigas e mais recentes apresentam pouca variabilidade. Entre 1832 até 1900 não foram encontradas peças nos museus, o que dá um intervalo de 68 anos sem exemplares disponíveis. A lista de coletores e ano das coletas dos materiais pesquisados encontra-se no Anexo 2.

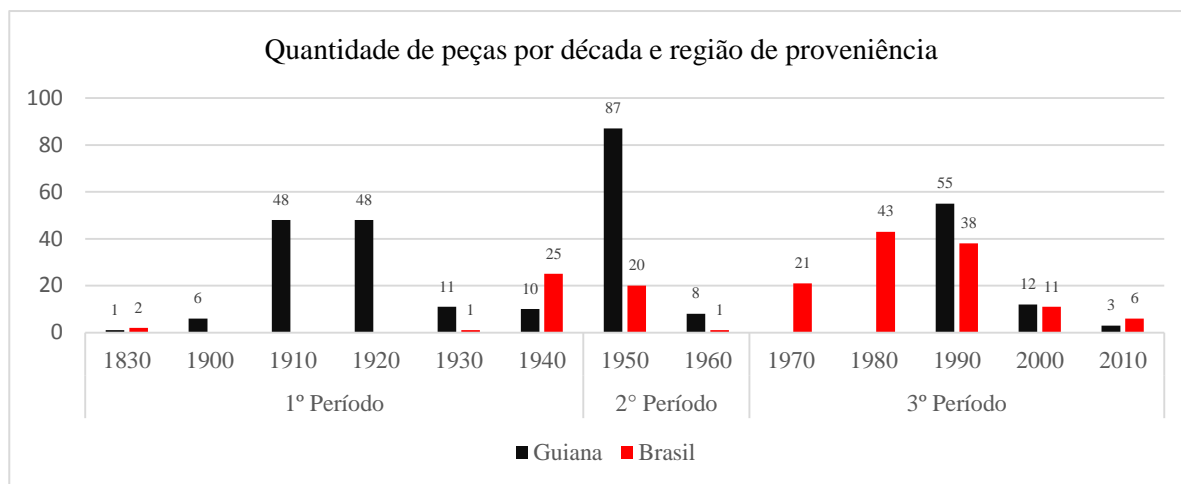
De modo esquemático, distingi três períodos da formação das coleções etnográficas em relação ao que se sabe da história dos povos em questão (capítulo 3). O primeiro período corresponde àquele de dispersão dos povos antes da concentração na Guiana para a evangelização, compreendendo peças coletadas entre a década de 1830 até o final da década de 1940. O segundo período refere-se à aglomeração e fusão de diversos povos na Guiana, como resultado duplo da ação de missionários e da agência indígena conhecida como “waiwaização”. As coleções desse período compreendem as décadas de 1950 até o final da década de 1960. O terceiro período se inicia com a década de 1970, momento em que muitas pessoas saíram da Guiana rumo aos antigos territórios no Brasil (HOWARD, 2001; CAIXETA DE QUEIROZ, 2008; DIAS JR., 2008) e segue até os dias de hoje.

O **Gráfico 4** demonstra o quantitativo de trançados coletados por décadas e sua região de proveniência, separada basicamente entre Guiana e Brasil, uma vez que essa separação é a única que abarca as informações disponibilizadas em todas as coleções. Observa-se um movimento de peças provenientes em sua maioria da Guiana nos dois primeiros períodos e do Brasil no terceiro período.

Considerando a dispersão dos povos no primeiro período, essa proveniência majoritária de peças da Guiana significa menos que os povos estavam concentrados nesse território e mais o caminho de acesso a essas populações, por parte dos coletores. Já no segundo período, é possível que essa maior concentração de peças advindas da Guiana reflita a concentração dos povos no referido processo de aglomeração. Yde (1965) circulou por essa região de fronteira entre Guiana e Brasil, entre 1954-55, e depois em 1958, observando o deslocamento de populações situadas nas margens do rio Mapuera, lado Brasileiro, para a Guiana, causando um

esvaziamento de habitantes do Mapuera. De forma semelhante, as peças coletadas no terceiro período parecem corroborar a dispersão dos povos da Guiana e retorno aos territórios ancestrais no Brasil. Desse momento, há informações de peças provenientes de Roraima e do Pará.

**Gráfico 4** Quantidade de peças por década e região de proveniência



Outro ponto relevante é a associação das peças a certos povos quando coletadas na Guiana e no Brasil, nos dois primeiros momentos. Todas as peças coletadas no território brasileiro no primeiro período foram associadas aos Parukoto, enquanto as peças adquiridas no lado guianense foram associadas majoritariamente aos Wai Wai, e poucas aos Taruma. Em 1832, J. Natterer coletou dois cestos estoijiformes entre os Porocoto do Rio Branco, considerados como Parukoto por Augustat (2013) e Kästner (2013). Outro cesto estoijiforme foi coletado no Brasil por Nimuendajú entre as décadas de 30 e 40. Após sua morte, foi comprado por Carlos Estevão, que faleceu sem organizar boa parte da documentação de suas coleções<sup>202</sup>, dificultando assim saber ao certo a proveniência da aquisição da peça. Esse cesto é atribuído aos “Parikoto” do rio Napuera ou do rio Branco<sup>203</sup>. Certamente “Parikoto” e “Napuera” são corruptelas de Parukoto e Mapuera. No livro *Cartas do Sertão* (NIMUENDAJÚ, 2000), em que estão reunidas diversas cartas pessoais de Nimuendajú para Carlos Estevão, não localizei nenhuma informação a respeito dessa peça ou de algum contato com esse povo. Sabe-se ao menos que na década de 1920 Nimuendajú percorreu a região do Rio Trombetas, para o qual deságua o rio Mapuera, durante suas pesquisas arqueológicas para o Museu de Gotemburgo

<sup>202</sup> A peça está no Museu do Estado de Pernambuco e quem gentilmente me repassou essas informações foi o prof<sup>o</sup> Dr. Renato Athias, enviadas por e-mail no dia 28/03/2019.

<sup>203</sup> A peça pode ser vista em: <http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual-item.php?id=1315>, último acesso em 20/09/2019.

(NIMUENDAJÚ, 2004). A única coleção de fato associada aos Parukoto do alto rio Mapuera, especificamente o rio Tauini, foi feita por Frikel, numa viagem que fez juntamente com os seus confrades Marcelo e Tomás (capítulo 3).

No *British Museum* existe um estojiforme muito semelhante aos coletados por Naterrer (ver subcapítulo 6.18), cuja data de produção é de 1836, ou antes, que possivelmente foi coletado na Guiana entre os Wai Wai<sup>204</sup>. Não se sabe quem adquiriu essa peça, entretanto, considerando que Robert H. Schomburgk desembarcou na Guiana Britânica em 1835, percorreu nos anos seguintes a região sul dessa colônia e o norte do Brasil, e que em 1839 ele vendeu na Inglaterra "uma ampla coleção de amostras geológicas, madeiras tropicais, assim como 'objetos etnográficos', além de plantas e animais vivos" (FRANK, 2007, p. 99), é possível que essa peça possa ter sido coletada por ele. Se assim for, ela pode ser tanto da Guiana como do Brasil, podendo ser associada aos Wai Wai, aos "Barokoto" e Purigoto. A segunda coleção de Robert Schomburgk foi feita entre 1840-44, juntamente com seu irmão Richard, está depositada no *Museum für Völkerkunde Dresden*. Existem apenas 8 peças, dentre clavas, plumária, ralo e cestos, atribuída aos Wai Wai e Taruma do alto Essequibo (KÄSTNER, 1991, p.156).

Em todo caso, quem coletou maioria das peças mais antigas associadas aos Wai Wai na Guiana, entre 1900 e 1910, foi o escocês John Ogilvie. Ele viveu na Guiana Inglesa entre 1899 até 1921, aprendeu diversas línguas indígenas, atuou em atividades de extração de borracha, prospecção de ouro, comércio, assim como foi botânico e escritor amador, chegando até a ser nomeado como algo semelhante a um agente indigenista (HOWARD, 2001, p. 49-50; UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA, 2013). Menciono também as 4 peças coletadas em 1917 por Alpheus Hyatt Verrill, explorador, zoólogo, coletor do *National Museum of American Indian* e também autor de romances inspirados em suas viagens pelo interior da Guiana (p. ex. VERRILL, 1916). Verrill coletou dois estojiformes Wai Wai e dois bolsiformes dos Taruma, no alto Essequibo.

Ainda, uma coleção de grande relevância feita nesse primeiro período, associada aos Wai Wai da Guiana, foi a de Walter E. Roth na década de 1920. Sua coleção é mais completa em termos de variabilidade de categorias de trançados em relação à de J. Ogilvie, em que predominam estojiformes (*pakara*), caixas (*yamata*) e suportes de cocares (*tamtke ecepu*)<sup>205</sup>. Suas publicações (ROTH, 1924; 1929) abordam densamente a cultura material dos povos indígenas da Guiana que ele teve contato, apresentando seus usos, matérias primas e modos de

---

<sup>204</sup> Para maiores informações ver: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/E\\_Am1980-Q-218](https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Am1980-Q-218), último acesso em 26/04/2021.

<sup>205</sup> Compare o Gráfico 5 de quantidades de peças separadas por classe entre as décadas de 1900-10 e 1920.

confeção, ricamente ilustrado por fotografias e desenhos. Em sua coleção depositada no *Väldskultur Museena* existem duas pulseiras associadas ao mesmo tempo aos Wai Wai, Taruma e Wapixana.

Em relação ao segundo período, as peças adquiridas na Guiana continuaram a ser associadas apenas aos Wai Wai, ao passo que as coletadas em território brasileiro foram associadas aos Wai Wai e diversos outros povos. No **Gráfico 4** percebe-se um pico quantitativo de peças adquiridas na década de 1950, corroborando que nesse momento a missão protestante tornou os Wai Wai mais acessíveis aos pesquisadores (cf. HOWARD, 2001).

Não obstante, chama a atenção que mais nenhuma das peças coletadas no segundo período tenha sido associada aos Taruma e Parukoto. A principais coleções da década de 1950 foram formadas por Jens Yde, que coletou peças dos Wai Wai em aldeias do Alto Essequibo e Alto Mapuera, peças dos Xerew do rio Mapuera e peças dos Hixkaryana do rio Nhamundá. Outras peças associadas aos Xerew foram coletadas em 1955 no rio Acari, tributário do rio Mapuera, pelos missionários Robert Hawkins e Claude Leawitt<sup>206</sup>. Segundo as fichas catalográficas dessas peças no MI/FUNAI, os donos desses trançados se autodenominavam Xerew, enquanto os Wai Wai, que acompanharam os missionários, os chamavam de Pixkaryana, remetendo assim à questão dos diversos nomes dos povos da região (capítulo 3). Também do lado brasileiro vieram os dois únicos trançados associados aos Mawayana, coletados pelo botânico N. Guppy na aldeia Shuruthîrî. Guppy também coletou peças entre os Wai Wai da aleia Mawiká, já no lado guianense, e a localização dessas duas aldeias consta em mapa publicado (GUPPPY, 1958). Outras coleções associadas aos Wai Wai da Guiana foram formadas pelos arqueólogos Evans e Meggers. As peças estão majoritariamente no *National Museum of American Indian*<sup>207</sup>.

Na década de 1960 poucas peças dos Wai Wai foram adquiridas. Das 8 peças existentes, 7 estão no *American Museum of Natural History* e foram coletadas na Guiana pelo Coronel Arthur James Williams, piloto que ajudou a desenvolver a aviação na Guiana. Apenas uma peça tem proveniência do Brasil nessa década. Trata-se da peça de nº 25/1360 do *National Museum of American Indian*, cujas informações na verdade não são certas. É apenas sugerido que a peça seja Wai Wai e que tenha sido adquirida no Brasil. Assim, é seguro afirmar que as peças vieram apenas da Guiana e associadas somente aos Wai Wai.

---

<sup>206</sup> Além dessas peças, levantei mais uma associada aos Xerew nos registros do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Quem adquiriu essa peça foi P. Frikel. Infelizmente, a peça não foi encontrada no acervo quando solicitei acesso a ela.

<sup>207</sup> Fotos de ótimas qualidades foram gentilmente enviadas pela administradora de dados da coleção e especialista do museu Msc. Carrie Beauchamp, permitindo-me analisar o material. Porém não posso publicá-las.



As coleções formadas a partir de 1970 são mais variadas em relação aos coletores. As antropólogas C. Howard e L. van Velthem enviaram peças ao Museu Paraense Emílio Goeldi. A primeira adquiriu as peças ao longo de suas pesquisas entre os Wai Wai de Roraima, na década de 1980, e por isso uma delas está associada aos Waiwai-Katwena. Howard mandou também peças ao Museu do Índio da FUNAI e também ao Museu Nacional da UFRJ, todavia não acessei as que estavam nessa última instituição<sup>208</sup>. Velthem, por sua vez, doou um *pakara* adquirido na loja Artíndia. As pesquisadoras Lara Williamson e Marian Kaminitz adquiriram trançados em visita à aldeia Mapuera na década de 1980 para o *American Museum of Natural History*. O biólogo Terry Henkel adquiriu suas peças na década de 1990 na Guiana e, através de B. Meggers, doou ao *National Museum of American Indian*. Contudo, a maior parte dos trançados do terceiro período foi adquirida de lojas de artesanato indígena, como a coleção Artíndia do Museu do Índio/FUNAI e as peças mais recentes enviadas ao *Horniman Museum & Gardens*, adquiridas pelo antropólogo Hassan Wario Arero que as comprou numa loja em Georgetown, capital da Guiana. A coleção de Arero é a maior coleção de trançados Wai Wai dessa instituição e conta com 10 peças, das quais mais da metade é composta apenas por pentes.

Feito esse panorama, observa-se que os artefatos coletados no Brasil antes da concentração dos diferentes *yana* na Guiana foram atribuídos a distintos povos, como Parukoto, Mawayana, Xerew e Hixkaryana, além de poucos atribuídos aos Wai Wai. As únicas peças atribuídas aos Taruma também foram coletadas antes da aglomeração na década de 1950, mas apenas em território guianense. A partir do terceiro período, as peças advindas da Guiana adentram os museus atribuídas basicamente aos Wai Wai; as advindas do Brasil são associadas aos Wai Wai com algumas Hixkaryana e uma como “Waiwai-Katwena”. Isso corrobora o que ouvi no Mapuera: antes da evangelização os chamados Wai Wai estavam mais concentrados na Guiana, próximos aos Wapixana, enquanto os mais afastados recebiam outros nomes. Em Roraima, os pais e avós de Alexandre Souza (2018) relataram que só ouviram falar de Wai Wai através dos Wapixana. Todavia, isso não significa que não existiam Wai Wai no lado brasileiro. Vimos no capítulo 3 que há registros dos Wai Wai na Guiana e Brasil entre os séculos XVIII e XX. Mesmo assim, observa-se que a entrada de peças nos museus sob o rótulo majoritariamente Wai Wai foi um fenômeno que ocorreu paulatinamente durante todo o período aqui tratado.

---

<sup>208</sup> Entre 2017 até a fatalidade do incêndio, contactei os responsáveis pelas coleções etnográficas do Museu Nacional da UFRJ diversas vezes, mas não obtive respostas. Possivelmente os trançados devem ter sido queimados. As cerâmicas Wai Wai coletadas por Howard que estavam depositadas no Museu Nacional foram analisadas por M. Gaspar (2019) e foram incluídas em nosso texto conjunto (RODRIGUES; GASPAREL, 2020).

Peças atribuídas aos Parukoto e Taruma datam apenas do primeiro período. E isso é significativo, sobretudo se considerarmos que Roth (1929) informa que no início do século XX haviam poucos Taruma sobreviventes de epidemias e que estes se casaram com pessoas Wai Wai. Décadas depois, durante a concentração na Guiana, Fock (1963, p. 9) relatou que os últimos Taruma e Parukoto foram absorvidos pelos Wai Wai. No segundo período, não há mais peças associadas a esses dois povos. Apenas de outros *yana*, não Wai Wai, concentrados sobretudo no Brasil. No processo de dispersão da década de 70 tudo praticamente passou a entrar nos museus sob o nome Wai Wai, com raras exceções. Isso sugere que não apenas os *yana* foram “waiwaizados”, mas também as identidades de suas coisas coletadas, sobretudo quando foram parar nas mãos de não indígenas.

Mesmo assim, deve-se tomar o cuidado para não pensar que tudo o que é feito hoje em dia nas aldeias é associado aos Wai Wai. Nas descrições de classes de trançados específicas (capítulo 6) há diversos exemplos de que alguns aspectos de determinados trançados são atribuídos a outros povos, sobretudo por seus detalhes técnicos. Deste modo, é mais sensato considerar que essa “waiwaização” de “objetos etnográficos” é parte da estratégia de comunicação com o mundo dos não indígenas, da mesma forma que as identidades de uma pessoa, que ora pode se assumir como Wai Wai e depois como Xerew, Katwena, por exemplo. Como dito alhures “‘Waiwaizar’ as tecnologias não é homogeneizá-las, mas fazer coabitar as diferenças, apesar de algumas práticas em comum” (RODRIGUES; GASPAR, 2020, p. 197). Diferenças podem se expressar nos mínimos detalhes e isso é fundamental para tentar vislumbrar a diversidade dentro de uma aparente homogeneidade.

Todavia, existem peças adquiridas após a década de 1970 que são atribuídas a outros povos. As peças Hixkaryana vieram apenas do Brasil e quando há informação sabe-se que vieram do Estado Amazonas, especificamente do rio Nhamundá, região de ocupação tradicional desse povo. Apenas uma peça depositada no MAE-USP da década de 1980 é associada aos Hixkaryana do rio Mapuera. Muitas pessoas que vivem atualmente no Mapuera alegaram que seus antepassados viviam em certos pontos do médio e baixo curso desse rio antes de irem para a Guiana, o que faz sentido considerar também como um dos povos habitantes do Mapuera. Há informações de que a própria aldeia Mapuera atual foi instalada sobre o lugar de uma antiga aldeia Hixkaryana. Por isso considere essas peças nas minhas análises, ainda que não tenha feito um levantamento exaustivo de peças atribuídas apenas aos Hixkaryana. Outrossim, é comum peças estarem no museu como “Hixkaryana ou Wai Wai”.

As peças atribuídas aos Katwena foram adquiridas pelos pesquisadores C. Howard e R. Caixeta de Queiroz que conhecem a diferenciação interna dos povos, e datam depois da década

de 80. Atualmente os Katwena, nome que pode englobar também outros *yanas* como Tunayana, Txikyana, Mînpoyana e alguns Xerew (Capítulo 3), são considerados como os que mais sabem fazer trançados no rio Mapuera. Portanto, por mais que as alteridades estáticas das peças mantidas nos Museus indicam tratar-se de materializações de saberes Wai Wai, seria injusto considerar que os trançados do Mapuera são apenas atribuídos a esse povo.

Outro aspecto das coleções ligados ao tempo de suas aquisições refere-se aos contextos de uso dos trançados. Ao verificar marcas de uso, notei que a maioria dos trançados dos primeiros e segundo períodos foram retirados de seu cotidiano. Estojos *pakara* e caixas *yamata* possuem marcas de fuligem e os *yamata* possuem negativos das cordas usadas para amarrá-las. Abanos *wayapamsî* apresentam marcas de engorduramento, resquícios de fuligem e, juntamente com algumas bandejas *weeci* feitas com prefoliações de *Astrocaryum*, apresetam desgastes de suas extremidades. Coadores *tuuwa*, quando marchetados, apresentam desgastes da coloração dos padrões gráficos e, juntamente com peneiras *manari*, bandejas *weeci* e *tipiti kwahsî*, mantêm resíduos de massa de mandioca entre suas tramas.

Conforme as fichas das peças da coleção feita por Evans e Meggers, os *pakara* e *yamata* eram guardados no teto da casa, em cima da rede e próximos às fogueiras de seus donos, ficando assim escurecidos com fuligem. Atualmente, apesar de serem guardados em lugares particulares de seus proprietários, não existem mais fogueiras dentro das casas, logo, as marcas de fuligem dificilmente apareceriam nesses objetos, indicando-nos assim mudanças amplas em relação à vida dos povos em questão. As demais marcas mencionadas em outros objetos têm relação direta com as funções que exerceram outrora quando estavam nas aldeias.

Por sua vez, a maioria das peças adquiridas após 1970 insere-se no contexto de produção para venda. Boa parte das peças não apresenta marcas de uso. A Artíndia, loja brasileira criada nesse período, estimulou a produção para venda, aumentando quantitativamente a manufatura de alguns tipos em detrimento de sua qualidade (VELTHEM, 1982). Isso é visível sobretudo nos trançados marchetados, cujos exemplares mais recentes exibem padrões gráficos não tão simétricos se comparados aos mais antigos. Há também aumento quantitativo de objetos menores, com alguns casos de miniaturização, e mais ornamentados com penas nas coleções desse período. Todavia, há exceções, como a *yamata* da coleção Caixeta de Queiroz, que estava na família do proprietário há mais de uma geração, e que foi dada como presente em 2007.

A waiwaização das peças de museus demonstra, em parte, a agência indígena na formação dessas coleções e, por outro lado, o próprio olhar dos coletores sobre esses povos, que, na grande maioria dos casos, passou a enxergá-los apenas como Wai Wai.

### 5.2.3. Agência indígena na formação das coleções

Conforme R. Torrence e A. Clarke (2013) é possível através de coleções etnográficas identificar as estratégias nativas de interação com os coletores ocidentais, considerando como os objetos foram manipulados na criação das identidades indígenas. Um procedimento viável, segundo eles, é verificar como o conteúdo dessas coleções mudou ao longo do tempo. Vimos que as coleções foram formadas por diversas pessoas com interesses diferentes e em contextos históricos específicos, possibilitando-nos acompanhar a paulatina associação das coleções apenas aos Wai Wai. Para compreender a modificação do conteúdo das coleções de trançados é necessário quantificar as diferentes categorias coletadas, considerando os períodos de aquisição e tendo em mente os propósitos da entrada das peças nos museus. As classes de trançados foram distinguidas com base na etnoclassificação, cujos pormenores estão apresentados no subcapítulo seguinte.

O Gráfico 5 apresenta as diferentes quantidades de cada classe específica conforme a década de entrada nos museus. Os diferentes comprimentos de barras representam quantidades menores ou maiores dentro de cada período, delimitado por colunas e representado por cores específicas. Por esse gráfico verifica-se que os períodos em que maior variedade de classes foi coletada coincide sobretudo com as décadas de 1920 e 1950, refletindo as coleções feitas de Roth e de Yde, Evans e Meggers. As coleções de Ogilvie, feitas entre 1900 e 1910, não abrangem diversas categorias e isso pode indicar que ele não deveria ter interesse ou preparo para o estudo da cultura material, apesar de ter sido contratado para formar coleções para o *Peabody Museum*. A abrangência de classes de trançados coletados na década de 1910 pode mudar com o estudo da coleção de Farabee.

Outra década com bastante amplitude de categorias de trançados é a de 1980, período em que há peças coletadas por Howard que, apesar de não ter coletado muitas categorias distintas de trançados (ao todo 5), coletou a maioria dos brinquedos (*kesemanihtopo*). A amplitude de categorias dessa década é a soma das coleções de Howard, das pesquisadoras Lara Williamson e Marian Kaminitz, assim como da loja Artíndia e de algumas doações esporádicas.

O Gráfico 5 possibilita ainda vislumbrar quais classes são boas para se fazer um estudo diacrônico sobre os estilos técnicos específicos. Das 23 categorias distinguidas, 9 possuem exemplares bem distribuídos ao longo do tempo: jamaxim (*awci*); peneira (*manari*); bandeja (*weeci*); abano (*wayapamsî*); estojo (*pakara*); caixa (*yamata*); panheiro (*poxoro*); pente (*wayamakasi*); suporte para cocar (*tamtkem ecepu*). Em relação às demais categorias, a falta de exemplares suficientemente distribuídos ao longo do tempo indica, em alguns casos, que só foram feitos dentro de períodos específicos, como: “acessórios do awci”; pulseira (*emehta*);

chocalho (*maraka*); placas vesicatórias (*yukuiapon*); clava (*xawarapa*); “esteira” (*metata*); traje festivo (*manîmtopo ponon*); aljava (*emepu*). Pormenores estão discutidos na apresentação de cada classe, mas no geral informa-se que algumas pararam de ser feitas após o encontro com a evangelização, enquanto outras passaram a ser feitas após estímulo para venda. Noutros casos, contudo, as classes não foram manipuladas pelos indígenas em suas trocas e tampouco foram alvo de interesse por parte dos não indígenas. Esses são os casos das armadilhas (*xiika*), dos cestos (*kapatu*), da plataforma (*aara*), do recipiente para pimenta (*asîsî yen*) e dos brinquedos (*kesemanihtopo*), classes que ainda são feitas nas aldeias e só foram coletadas e depositadas nos museus através de pesquisas muito específicas.

O **Gráfico 6** demonstra que as classes que mais entraram nos museus são a do *wayamakasî* e do *pakara*. Esses destaques estão ligados a ritmos e períodos distintos de entrada nos museus. O ritmo de entrada do *wayamakasî* é descontínuo, enquanto o do *pakará* é contínuo (ver Gráfico 5).

Para pensar o caso do *wayamakasî* integrarei informações sobre a cerâmica *parákwe*, apresentadas em Rodrigues e Gaspar (2020). De modo geral, e por diversas razões, há mais trançados do que cerâmicas nos museus. Dentre as cerâmicas, há maior quantidade da vasilha *parákwe*. Ela possui contorno simples, é pintada e utilizada para servir bebidas, sobretudo nas festas. Depois da segunda metade do século XX, momento de maior entrada de peças advindas de lojas de artesanato, a maioria dos trançados são *wayamakasî* e as cerâmicas são *parákwe*, relativamente menores, mais leves e mais ornamentadas em suas respectivas categorias. Isso facilita a venda para ocidentais assim como seu transporte para as lojas. Todavia, cabe lembrar que “Embora os bens comerciados sejam “úteis”, o seu valor não deriva de sua “utilidade”, entendida no sentido limitado da economia clássica, mas remete a um domínio muito mais amplo de significados simbólicos e sociais” (HOWARD, 1993, p. 236). *Wayamakasî* e *parákwe* participam de momentos festivos, fulcrais na relação dos Wai Wai com o exterior e seu aumento quantitativo nos museus podem ser entendidos como indicadores mais explícitos da agência indígena na formação das coleções e construção de auto-imagem para o exterior (cf. TORRENCE; CLARKE, 2013).

Pentes ajudam a tornar uma pessoa bem apresentada e vasilhas servem bebidas nas festividades, importantes na construção da imagem Wai Wai enquanto povo bem apresentável, receptivo, pacífico, alegre e festivo (cf. HOWARD, 1991, 1993; G. MENTORE, 1993). Ser apresentável é fundamental e, em relação aos *kahxapumko*, percebi isso durante a etnografia. Foram várias as vezes que as pessoas não deixaram eu fotografar artefatos bastante usados. Algumas pessoas, inclusive, traziam novos *kahxapumko* para eu fotografar.

# TRAMAS DA TECNOLOGIA

Gráfico 5 Quantidade de classes de trançados de acordo com diferentes décadas

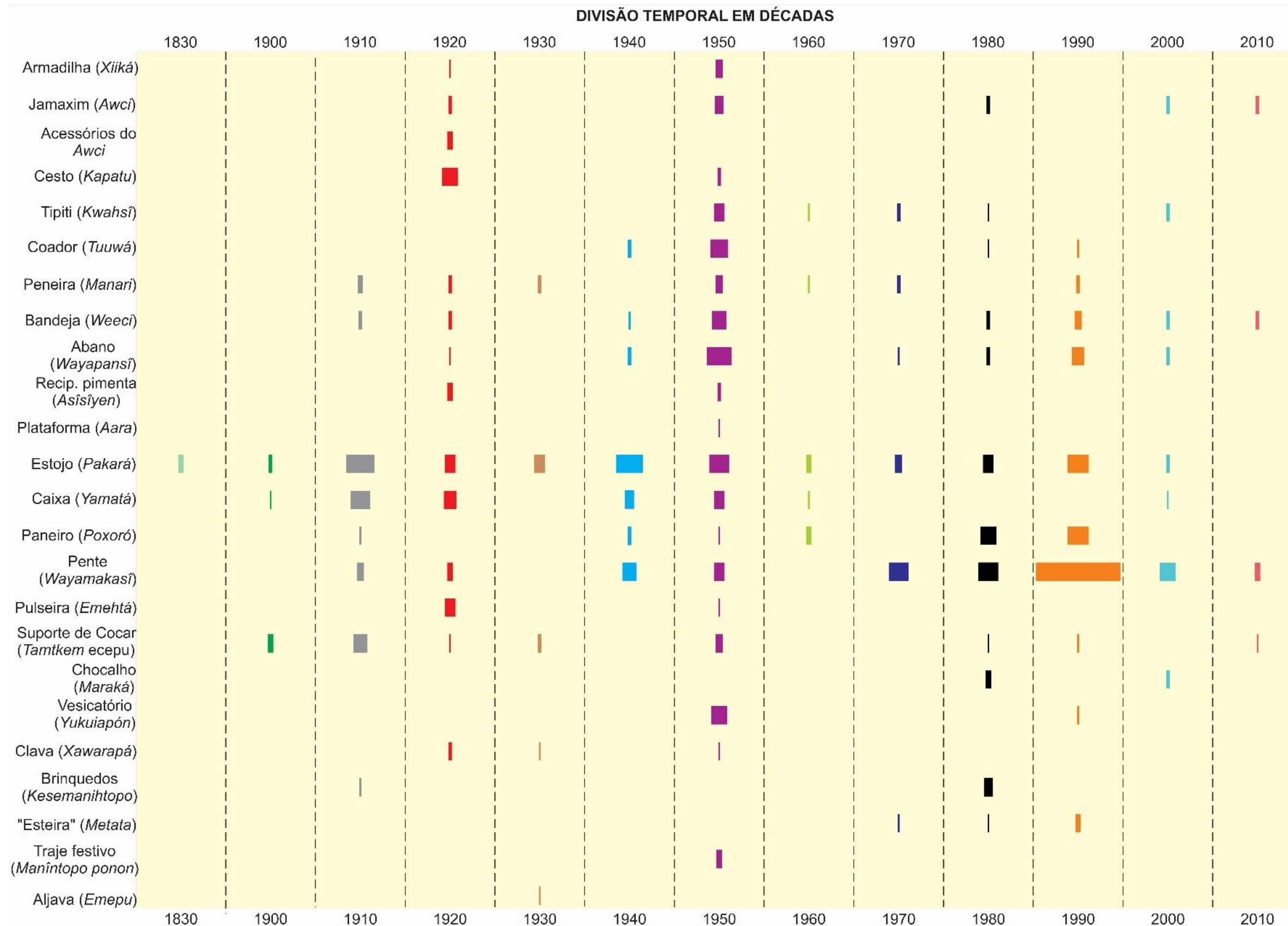
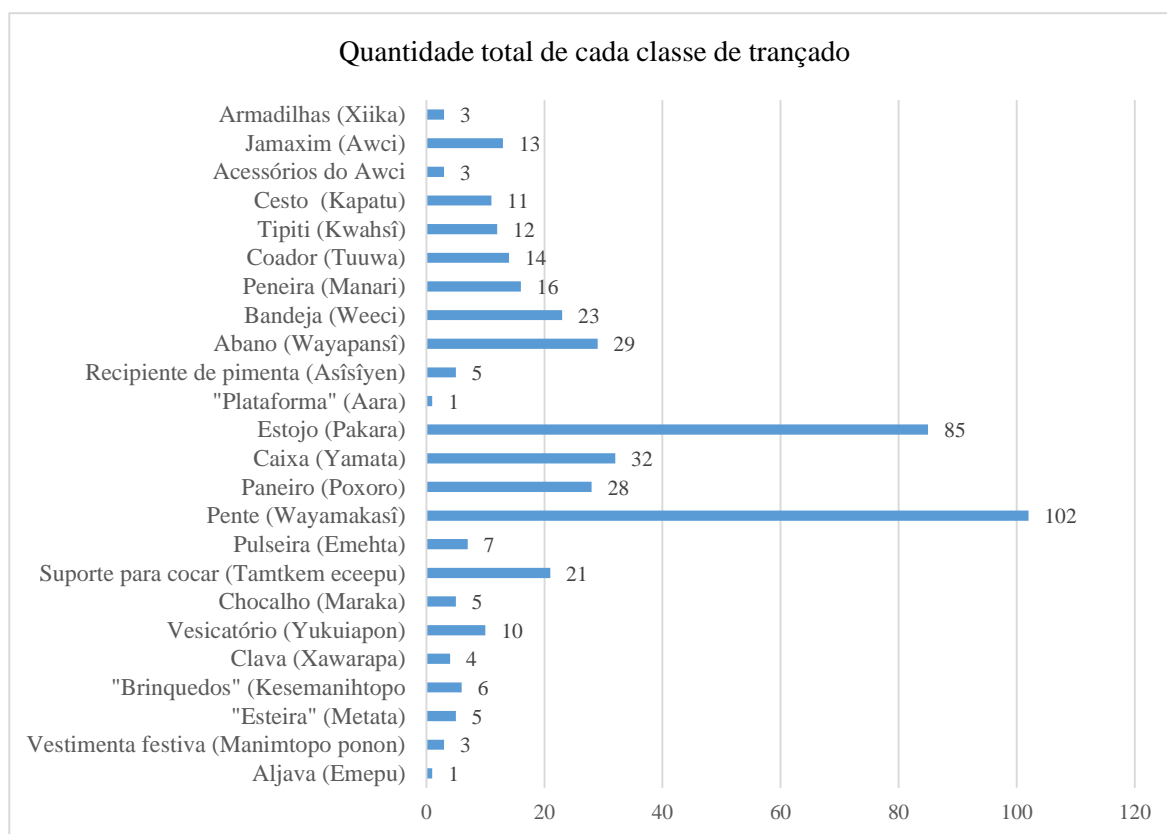




Gráfico 6 Quantitativo de peças distinguidos por classe de trançado.



Como trocas e comércio são relações intrínsecas aos Wai Wai, é possível pensar que a agência desse povo se manifesta materialmente nas escolhas de quais bens manipular na pacificação do outro. Considerando que *wayamakasî* possui desenhos bicrômicos que, após a década de 1970, passaram a ser feitos com as mais variadas cores, após adoção de linhas industriais, além de portar ossos de macaco e penas coloridas (de araras e tucanos, por exemplo), assim como as *parákwe* apresentam diversos motivos gráficos recobertos por resina vegetal brilhante, é bastante provável que tenham sido estrategicamente produzidos para atrair e manter relações com não indígenas que, por sua vez, também contribuiram, por diferentes razões, para a aquisição desses artefatos e seu posterior acúmulo nos museus.

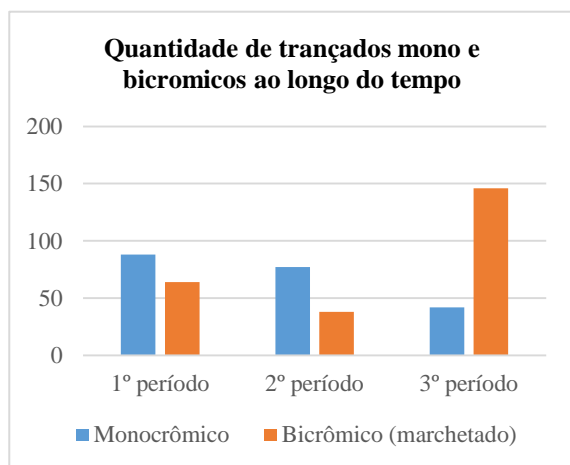
Estimular que o outro adquira as *kahxapunko* Wai Wai é uma estratégia de manutenção de relações e as coleções etnográficas evidenciam que isso acontecia desde os primeiros objetos coletados. Os *pakara*, presentes nos museus desde 1830, são produzidos até hoje. Com requintados padrões gráficos bicrômicos e deslumbrantes borlas de penas de determinadas aves, foram considerados por Yde (1965, p. 166) como uma das mais belas produções desse povo, uma “obra de arte”. Assim, possivelmente foram trocados por bens ocidentais igualmente valiosos, enquanto “tecnologia do encanto” (GELL, 2005). Diferentemente dos *wayamakasî*,



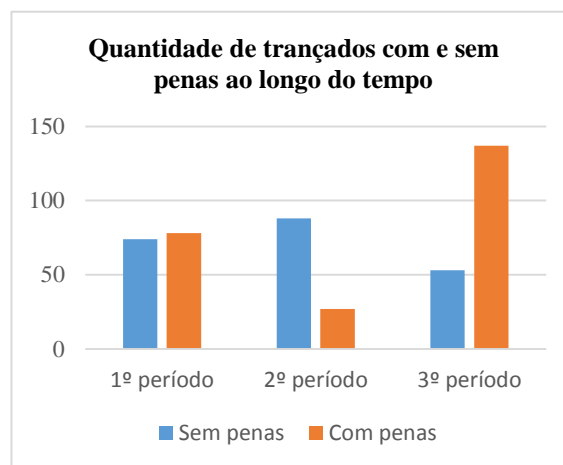
cujo aumento nos museus começa se dar a partir de 1970, o fluxo de entrada dos *pakara* em museus é constante e ocorreu praticamente em todas as décadas do período abordado nessa pesquisa.

No Gráfico 5 observa-se ainda que as categorias “esteira” (*metata*) e chocalho (*maraka*) adentram o museu a partir do terceiro período, respectivamente entre as décadas de 1970 e 80. Podem ser outros indicativos de estratégias para atrair interações, correspondendo a inovações adaptadas aos gostos ocidentais (TORRENCE; CLARKE, 2013, p. 180). No caso da esteira, em termos técnicos não há nada de novo, pois trata-se de um trançado platiforme marchetado que difere basicamente de artefatos mais “tradicionais” como *weeci* por ser maior e exibir mais padrões gráficos bicrômicos. Há uma esteira mantida no Museu do Índio/FUNAI que possui uma diversidade de motivos. Chocalhos existem em coleções mais antigas, entretanto, eram feitos em diferentes suportes, como cabaças e crânios de macacos. A versão feita com a técnica do trançado marchetado é recente entre as peças Wai Wai. Porém, isso não é uma invenção desses povos, pois existem chocalhos trançados semelhantes em coleções guianenses do século XIX atribuídas aos Arawak, por exemplo<sup>209</sup>. De qualquer modo, *metata* e *maraka* musealizados foram feitos com o trançado marchetado, técnica que produz diversos padrões bicrômicos, muito mais exuberantes. O *maraka* ainda possui penas para incrementar sua estética.

**Gráfico 7** Quantidade de trançados mono e bicrômicos conforme os períodos de entrada nos museus



**Gráfico 8** Quantidade de trançados com e sem penas conforme os períodos de entrada nos museus



No **Gráfico 7** e **Gráfico 8**, respectivamente, nota-se o aumento de trançados marchetados e com penas no terceiro período. Isso pode indicar a intensificação da estratégia indígena de produção de artefatos atraentes aos não indígenas.

<sup>209</sup> Vide [https://www.britishmuseum.org/collection/object/E\\_Am1836-0901-31](https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Am1836-0901-31), último acesso em 08/05/2021.

No caso dos trançados marchetados, a categoria *weeci*, que é ampla e engloba trançados feitos com as técnicas do sarjado e marchetado, passou a ir para os museus com as modalidades bicrômicas apenas no terceiro período (ver 6.10). Sem entrar em detalhes sobre a visibilidade dos trançados, aqueles que podem ser feitos com a técnica do marchetado, como *pakara*, paneiros, bandeja e coadores, nem sempre existem nas casas das famílias. Quando existem, são em quantidades pequenas. Além disso, alguns deles podem ser feitos com outras técnicas, como o trançado sarjado. As exceções são as casas em que residem grandes artesãos. Nelas, pode-se encontrar muitos trançados marchetados feitos justamente para a venda. Já os não marchetados, que abrangem diversas técnicas, estão muito mais presentes, pois compreendem basicamente os trançados utilizados na produção alimentar, como abanos, tipiti, bandejas, peneira e jamaxim. É comum até que casas/cozinhas tenham mais de um exemplar desses tipos. Cheguei a contar até 7 jamaxins presentes nas estruturas de produção de alimentos e farinhas de apenas uma família, enquanto nos museus pesquisados existem ao todo 13 jamaxins coletados entre 1920 a 2010. Ou seja, o aumento de trançados marchetados nos museus no terceiro período não reflete um aumento quantitativo desses trançados na vida das pessoas nas aldeias, mas aponta para manipulação indígena para agradar e/ou atrair não indígenas.

No caso dos trançados com as penas, o aumento no terceiro período também concorda com isso. No entanto, faço algumas ponderações. A quantidade de trançados com penas é ligeiramente superior no primeiro período. Entendo que isso esteja ligado diretamente com os coletores e aos critérios nativos de beleza. Em relação aos coletores, cabe destacar que no segundo período é que foram formadas as coleções por especialistas em estudos de cultura material, responsáveis por reunir maior variabilidade de trançados, incluindo aqueles pouco ornamentados. Isso ajuda a entender a quantidade relativamente menor de peças marchetadas e com penas no segundo período. A única coleção do primeiro período feita com propósito de estudo específico foi a de Roth, as demais foram reunidas por não estudiosos desses materiais, o que aumenta a quantidade de peças mais atraentes por sua ornamentação. No que tange à estética dos povos em questão, sabe-se que no início do século XX o Fr. Cuthbert Cary-Elwes (capítulo 3) observou que muitos artefatos dos Wai Wai eram enfeitados com penas (COLSON; MORTON, 1982). Ademais, conforme me explicou o ancião Poriciwi Wai Wai, às manufaturas devem ser feitas para ficarem bonitas e para isso tem que ter *enporî* (“enfeite dele/a”), tornando-as *cenporen*, “enfeitada”, “bonita”, ou “agradáveis de ver” como traduziu Howard (1991). Para Poriciwi, se não tem enfeite as pessoas não vão achar elas bonitas e assim não vão gostar. O *xakwaru* (dono das *kahxapumko*) vai dar risada se não ver uma manufatura *cenporen*. Ele vai rir e vai espalhar para todo mundo que os Wai Wai não sabem fazer as coisas. Se uma pessoa

for para o mato caçar e a flecha não estiver bem-feita, bonita e com enfeite, ele não vai conseguir caçar. Os donos dos animais não vão deixar, e todos os animais vão ficar rindo dos Wai Wai. Segundo um artesão da aldeia Tamiuru, um pente sem penas é feio, por isso é preciso arrematar ele colocando as penas, que são seus brincos. Arrematar uma peça, seja terminar um trançado com um padrão específico ou adicionar penas a depender do seu tipo, é visto como algo que melhora um *kahxapu*. A palavra usada para se referir a isso é *akirwama*, traduzida como “fazer melhoria” por R. Hawkins (2002, p. 2).

Sendo assim, não é de se espantar a quantidade de peças com penas coletadas no primeiro e sobretudo no terceiro período. Nesse último, todavia, é notável existirem trançados com penas que não as portavam nos anos anteriores. Adentraram nos museus abanos e bandejas que antes não tinham penas e tampouco vi esses trançados ostentando penas nas aldeias atuais.

É legítimo considerar, portanto, que a configuração das coleções etnográficas se deu a partir de diversos interesses dos coletores, das possibilidades efetivas de transporte dos artefatos para os museus, bem como da agência indígena no estabelecimento das trocas. Esses fatores, em conjunto, atuaram desde as primeiras peças depositadas nos museus. Ao longo do tempo, os indígenas perceberam quais artefatos eram de maior interesse para os não indígenas e foram fazendo modificações para manter a interação com essas pessoas. Ao que parece, tal constatação serve também para a cerâmica (cf. RODRIGUES; GASPARI, 2020).

### 5.3. Etnoclassificação e técnicas dos trançados

Foi dito que os trançados são comumente denominados por seus nomes próprios e não por uma categoria “trançados ou cestaria”. Notei isso no início da etnografia ao utilizar o catálogo com a seleção de fotografias reunidas. Selecionei imagens de todas as morfologias distintas identificadas nas coleções, abrangendo também a maior diversidade de usos possíveis das peças. Houve casos, também, em que mais de uma fotografia de um mesmo tipo foi apresentada, quando verifiquei diferenças de detalhes técnicos. Em relação aos artefatos quantitativamente expressivos nas coleções, os marchetados, selecionei diversas fotografias com distintos padrões gráficos. Em suma, montei um catálogo com 59 fotografias de diferentes trançados e outro com 46 fotografias compreendendo diferentes desenhos<sup>210</sup>, possibilitando-me conversar sobre os artefatos e entender como são nomeados.

---

<sup>210</sup> Não reproduzo as imagens aqui em função dos direitos de usos de algumas delas para publicação, especialmente no caso das peças mantidas em museus norte-americanos e alguns ingleses que cobram para o uso das imagens. Contudo, no capítulo seguinte existem exemplos praticamente de todas as classes e subclasses.

### 5.3.1. Nomes gerais e específicos: classificação e subclassificação

Por meio do catálogo, a construção da etnoclassificação foi feita com base nos nomes dados às peças, haja vista sua natureza taxonômica enquanto termos mais ou menos abstratos que designam aquilo que é alvo de interesses de um povo em particular, contribuindo para organizar o conhecimento sobre o mundo e suas coisas (LÉVI-STRAUSS, 2008 [1962]). Nomes repetidos, dados a diferentes peças distinguidas em relação aos materiais e morfologias, permitiram agrupar diferentes tipos sob um mesmo nome. Ainda, algumas peças receberam nomes específicos que podiam ou não estar acompanhados do nome mais amplo.

Entretanto, até compreender isso fiquei um pouco confuso. Por exemplo, um cesto podia ser chamado de *kapatu* ou *kapatu yahkotono* (“*kapatu* que se usa atravessado em relação ao corpo”), ou ainda *kapatu kuumu jaarî kahxapu* (“*kapatu* feito com folha de bacaba”). Um ancião Tunayana da aldeia Mapium, ao notar minha confusão, me explicou que as especificações eram para destacar algo da peça. No caso mencionado, elas estavam destacando o modo como o *kapatu* é carregado em relação ao corpo ou com o material que é feito, pois pode existir um mesmo tipo de *kapatu* feito com folhas de patauá, por exemplo.

Outro exemplo marcante se deu em relação a um mesmo tipo de trançado platiforme, ora chamado de *weeci*, ora de *weeci pîrî kahxapu*, ora *cuure erematantopo* ou ainda como *mee ku yewru*. *Weeci* também foi usado para outros tipos distintos de trançados, quanto a forma e o material; *weeci pîrî kahxapu* indica o material utilizado (“feito com murumuru”); *cuure erematantopo* realça seu uso, “próprio para assentar acima do beiju”; *mee ku yewru* indica seu padrão gráfico: “olhos do macaco-prego”. Já que o padrão gráfico e o vegetal variam, os termos mais recorrentes para essa mesma peça foram *weeci*, *cuure erematantopo* ou ainda *weeci cuure erematantopo*. Esta última maneira seria a forma mais completa de nomear, mas o vocábulo *weeci* geralmente é omitido, pois para bons entendedores *cuure erematantopo* é um *weeci*. Não obstante, *weeci* também nomeia outros tipos de trançados que, apesar de compartilharem certas funções, definitivamente não são “próprios para assentar acima do beiju”.

A compreensão sobre esses nomes ocorreu no final da primeira imersão etnográfica, em 2018, em conversa com Xokokono, cacique da aldeia Yawará, que eu conhecia desde 2011. Xokokono me explicou que *kamara* é o nome para onça pintada, mas também é o “nome geral para onças”, pois existem outras que tem nomes mais específicos. Um exemplo é da “onça vermelha” denominada como *kooso waray kamara* (“onça semelhante ao veado”), pois a cor do pêlo desses animais são semelhantes. Observa-se aqui a “ciência do concreto” operando, tal como vimos nas etnoclassificações vegetais no capítulo 4. Assim, compreendi que existem “nomes gerais” que englobam “nomes específicos” que podem ou não ser acionados em

diversas ocasiões. E isso parece não estar restrito aos vegetais e aos trançados. O uso de nomes gerais e específicos também serviu de base para Fock (1963) agrupar e especificar os diferentes *worokyam*, como *ekatîho-worokyam*, “espíritos terrestres”, e *kakenau-kworokjam*, “espíritos do céu”.

Existem ao menos quatro modos de se referir a um trançado. Pode ser por um nome geral, por um nome específico (caso exista), pela matéria com a qual ele é feito ou pelo padrão gráfico que ele apresenta. Nomes gerais, como *kapatu*, *weeci*, *yamata*, *manari*, *awci*, *poxoro*, dentre outros, são equivalentes a classes que agrupam os artefatos basicamente por suas funções específicas. O uso de um nome geral relativo à função parece ocorrer também com as cerâmicas (C. WAI WAI, 2017; RODRIGUES; GASPAR, 2020). Como trançados são seres com corporalidades específicas, a classe destaca a aptidão comum de um conjunto de trançados. Funcionalidade aqui importa. Fazendo uma rápida comparação com um povo aparentado, para os Wayana os artefatos são belos porque funcionam (VELTHEM, 2003). Dito isso, é fulcral não reduzir o destaque da funcionalidade na classificação a um indicativo de que importa somente o aspecto pragmático das manufaturas. Isso excluiria que os trançados são roupas de *worokyam* e que, de modo geral, as manufaturas precisam estar bonitas para que o dono delas, o japim, e outros seres não fiquem rindo dos Wai Wai. Ter boa aparência e aptidões corporais específicas, destaca que a dicotomia estilo/função não se aplica aos trançados dos povos do Mapuera.

As subclassificações consideram variações de materiais, morfologia, uso muito particular e grafismos. Elas podem ser enunciadas isoladamente ou acompanhadas do nome geral (classe) de um trançado. Ademais, algumas classes não estão restritas ao que entendemos como trançados. Por exemplo, pulseiras, braçadeiras, chocalhos e recipientes usados outrora para armazenar a pasta usada na composição da bebida fermentada (*pucokwa*), recebem o mesmo nome independentemente da matéria. Pulseiras (*emekna*) podem ser trançadas, feitas com sementes ou com miçangas. O mesmo se aplica às braçadeiras (*apomi*), que ainda podiam ser feitas com casca de árvoes e recobertas com folíolos de palmeiras. Os chocalhos (*maraka*) podem ser trançados, feitos em cabaça e crânios de macacos. O recipiente para a bebida *pucokwa*, de nome *maxkirpa*, podia ser trançado ou feito em cerâmica. A distinção dos materiais auxilia na subclassificação.

A morfologia também é importante para a subclassificação. Ela evoca corpos ou parte de corpos, sejam eles de animais ou de outras manufaturas; assim como na classificação geral, isso não se restringe aos trançados e se aplica também a outros seres, como nos mencionados casos da onça e dos vegetais (capítulo 4). Um bom exemplo é o da classe *kapatu*, cuja maioria

das especificações se referem às partes de corpos de animais, como “mandíbula da anta”, “bico do quati” ou “crânio do caititu”. Alguns tipos de trançados se parecem com outros trançados, como no caso do *tuuwa waray manari*, “peneira que parece um coador”, ou *pakara waray yamata*, “caixa que parece um *pakara*”.

Outra forma de subclassificar é relativa aos usos muito especializados, como visto no caso do *cuure erematantopo*. Outros exemplos constam no capítulo 6. Padrões gráficos podem também especificar, contudo, isso não é tão recorrente como nas diferenciações por materiais e aspectos da morfologia corporal. Ainda, fiquei com a impressão de que quem recorre mais à diferenciação por grafismos no caso dos trançados são os homens que sabem manufaturar.

De todo modo, a etnoclassificação aqui apresentada, mesmo fundamentada nos nomes e nas relações que as pessoas estabelecem com eles, não é tão clara e evidente para todas as pessoas que vivem no rio Mapuera. Afinal, nem todos sabem trançar ou sequer viram alguns dos trançados presentes apenas nos museus. Existem peças mantidas em museus que não são mais feitas, ou que apenas poucas pessoas as guardam em suas casas, sendo vistas por pouca gente. O esforço da pesquisa, inclusive, foi visto como algo positivo pelas lideranças, já que organizaria esse conhecimento disperso na cabeça de anciãos e pessoas que ainda sabem fazer.

Para complicar um pouco mais, no Mapuera vivem muitos povos compostos por pessoas com trajetórias de vidas próprias. Isso alicerça diferentes visões sobre um mesmo trançado. O que alguns podem chamar de *pakara*, com base no fato de que ele tenha, por exemplo, um desenho bem bonito (característico desses estojos), outros podem reconhecer como *yamata* (“caixa”). Nessas situações selecionei os dizeres de anciãos de notório saber, reconhecidos por várias pessoas. No caso de um possível *pakara* ou *yamata*, artefatos que são compostos por um cesto-tampa e cesto-recipientes, e que atualmente tem usos bem semelhantes, ouvi que o correto é chamar de *pakara waray yamata* (“caixa que parece *pakara*”), pois para ser um *pakara* de verdade a peça deve apresentar características únicas (ver 6.18).

Para a classificação como um todo, priorizei os nomes na língua waiwai, por ser a língua franca do rio Mapuera. Existem tipos de trançados feitos por diversos *yana*, mas que podem ter nomes distintos e variáveis conforme a língua katwena, txikyana, xerew, entre outras, e que ainda tinham usos particulares quanto ao povo. Os casos em que consegui obter informações a respeito disso estão postos no capítulo 6.

Ressalto que a etnoclassificação apresentada pode ter classes e subclasses passíveis de discussões e discordâncias com algumas pessoas do Mapuera. Mesmo assim optei por uma organização baseada em explicações mais pormenorizadas, explicitadas nos casos pertinentes. Não se trata de uma classificação totalmente hermética e tampoco poderíamos esperar isso,

visto que os saberes e as relações com seres estão sempre em movimento. Por isso há trançados que não são feitos mais e outros que passaram a ser feitos, num processo de inovação registrado nas coleções etnográficas e que também se observa nas aldeias atuais, seja adotando diferentes materiais trabalhados com técnicas conhecidas, seja imitando trançados feitos por outros povos.

Em síntese, foram distinguidas 29 classes, considerando as que não se fazem mais; as atuais que ainda não estão nos museus; as classes que não se restringem aos trançados, ou que apenas possuem alguma parte trançada, como no caso do revestimento da empunhadura das clavas. Apresenta-se abaixo a **Tabela 1** com os nomes na língua waiwai e com as aproximações de seus nomes em português. Quando se considera as esferas de usos dos trançados, observa-se que eles estão presentes em sua maioria no processamento e armazenamento de alimentos, assim como no âmbito de uso pessoal, para guardar coisas particulares e adornar.

**Tabela 1** Classes de trançados conforme as esferas de utilização.

<b>Pesca e caça</b>	<b>Transporte e acessórios</b>	<b>Processar e armazenar</b>	<b>Uso pessoal</b>	<b>Festas e eventos especiais</b>	<b>Outros</b>
<i>Xiika</i> Armadilha	<i>Kapatu</i> Cesto	<i>Kwahsî</i> Tipiti	<i>Wayamakasî</i> Pente	<i>Maraka</i> Chocalho	<i>Metata</i> Esteira
<i>Emepu</i> Aljava	<i>Awci</i> Jamaxim	<i>Tuuwa</i> Coador	<i>Poxoro</i> Paneiro de trama cerrada	<i>Yukuyapon</i> ou <i>yuku ciitopo</i> Placa vesicatória	<i>Watkmeiku</i> Vassoura
	<i>Awci Keñehru</i> e <i>Awci Yahruru</i> Alça e cobertura (acessórios) para o jamaxim	<i>Manari</i> Peneira	<i>Yamata</i> Caixa	<i>Maxkirpa</i> Recipiente para bebida fermentada	<i>Kesemanihtopo</i> Brinquedos
	<i>kîhîpîrî woomu</i> Protetor de cabeça	<i>Weeci</i> Bandeja	<i>Pakara</i> Estojo	<i>Xawarapa</i> Clava	
		<i>Wayapamsî</i> Abano	<i>Emehta</i> Pulseira	<i>Manîntopo ponon</i> Traje festivo	
		<i>Asîsîyen</i> Recipiente para pimenta	<i>Tamtkem ecepu</i> Suporte do cocar		
		<i>Aara</i> ou <i>Kanaperu</i> Plataforma	<i>Apomi</i> Braçadeira		
		<i>Paraxi</i> Paneiro de trama aberta			



### 5.3.2. Técnicas de construção, partida e arremate

Ao todo, foram observadas 19 variações de técnicas de construção dos trançados, 10 técnicas de partida e 17 de arremate. A maioria dos padrões técnico-gráficos é nomeada com base em partes de corpos de diversos seres; apenas poucos motivos são nomeados com base em lugares ou a padrões de corte de cabelo, por exemplo. Ademais, enquanto alguns padrões técnico-gráficos parecem sempre ter seu nome invariável, há outros cujos nomes variam a depender do tipo de artefato que ele compõe, ou ainda dependendo de qual parte específica do artefato ele está, por mais que a técnica de execução seja idêntica, isto é, seguindo a mesma fórmula de entrecruzamento como, por exemplo, 2 sobre e 2 sob (2/2/2/2...). O exemplo mais claro é a linha feita com o trançado sarjado. Quando posta nas nádegas ou no corpo de um paneiro, ela é chamada de *yesamarî*, “caminho dele”; quando feita na testa de um paneiro, ela é chamada de *pehkotorî*, nome do corte da franja do cabelo na metade da testa. Se o padrão com a mesma fórmula é feito com a técnica do trançado marchetado, além de ser denominado como *yesamarî* e *pehkotorî*, seguindo a mesma lógica, poderá também ser denominado como *xiwirin*, “o jejú dele”, haja vista que esse peixe possui uma linha preta em seu corpo. Outrossim, existem padrões com mais de um nome que podem estar associados a certos *yanas* (ver capítulo 6).

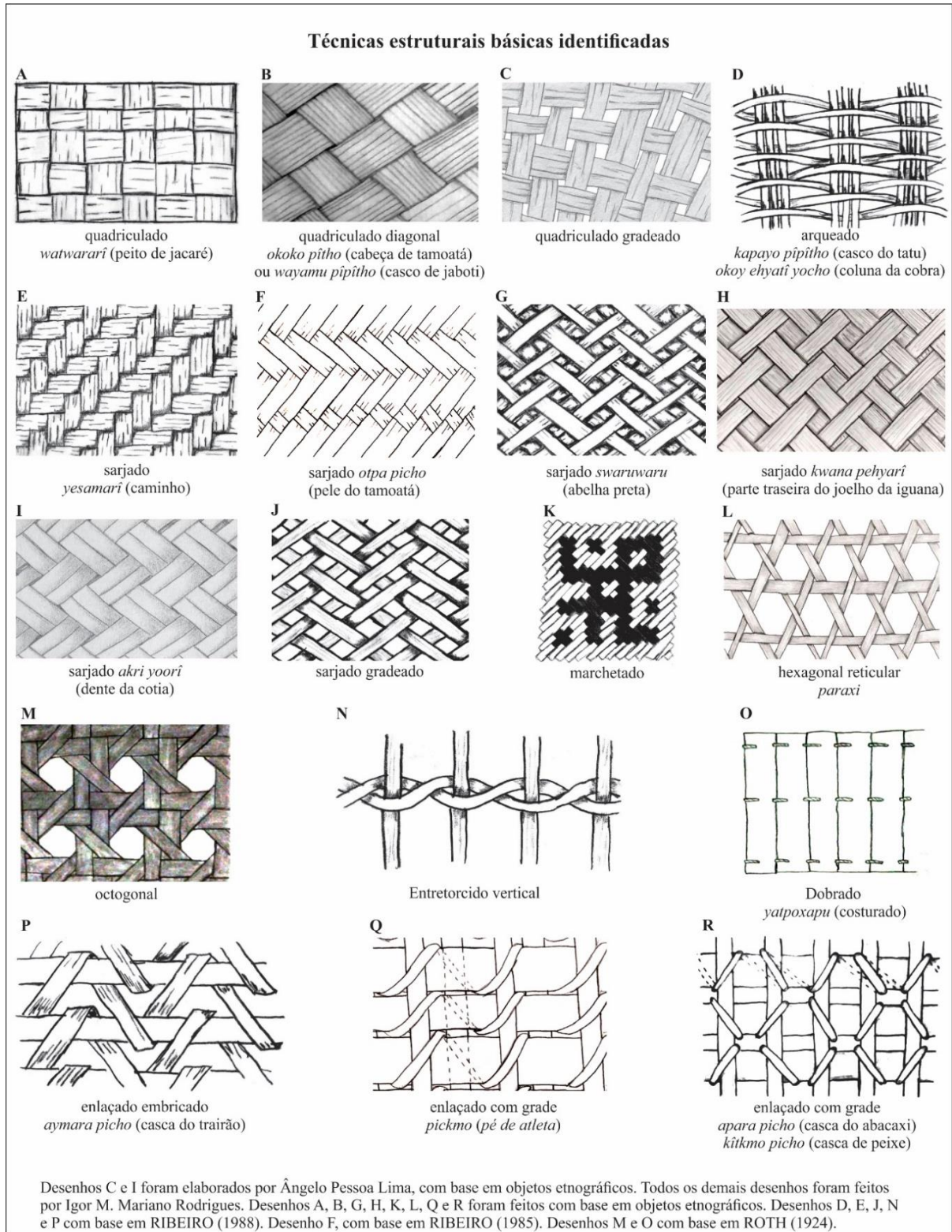
Dito isso, para facilitar estudos comparativos, denominei as técnicas principalmente com base em Ribeiro (1980;1985,1988), mas em conjunto também apresento os nomes nativos para os casos em que obtive informações. Para facilitar a compreensão de quem não possui familiaridade com as técnicas de trançados apresento pranchas com desenhos e fotografias.

Em relação às técnicas estruturais básicas dos trançados estudados, 13 são feitas pelo entrecruzamento, seguido por 3 técnicas de entrelaçamento, 1 de entretorcimento e 1 denominada por B. Ribeiro (1988) como dobrada.

Das técnicas que operam com a fórmula de entrecruzamento 1/1, há o quadriculado (ou xadrezado), chamada como *watwararî*, “peito de jacaré” (**Figura 30-A**); o quadriculado diagonal, que forma ângulos agudos e obtusos, denominada *okoko pîtho*, “cabeça de tamoatá”, ou *wayamu pîpîtho*, “casco de jaboti” (**Figura 30-B**); o quadriculado gradeado, que difere dos demais por apresentar espaços entre as tramas e urdiduras (**Figura 30-C**); o cruzado arqueado, que possui esse aspecto pela urdidura ser mais rígida e grossa do que a trama, ou urdidura composta por duplas ou trios de fasquias (**Figura 30-D**), como corrente no Mapuera. Algumas pessoas associam essa técnica do trançado arqueado, aplicado especialmente nos jamaxins, aos Wapixana. Identifiquei também o uso da variante do arqueado denominada como “arqueado

sarjado” (RIBEIRO, 1985), quando a trama cruza mais de uma urdidura, formando um relevo em diagonal.

Figura 30 Técnicas estruturais dos trançados, observadas nas coleções etnográficas e nas aldeias atuais.



As técnicas de trançado em diagonal, ou sarjado, são feitas com diversas fórmulas de entrecruzamento. Existem os sarjados com fórmulas regulares, como 2/2 ou 3/3 (**Figura 30-E**), por exemplo, sendo a 3/3 mais corrente em tramas cerradas, resultando no padrão denominado *yesamarî* (caminho) ou *pehkotorî*. Apenas uma pessoa Xerew disse que esse mesmo padrão, quando visualizado na horizontal, pode ser também denominado *yaipî waxpuru*, nome dado as listras brancas das pernas de filhotes de anta. Essas listras são entendidas como os *waxpu* dos filhotes, isto é, enfeites de faixas de contas/miçangas usado nas pernas. Outros sarjados, com fórmulas um pouco mais complexas, porém regulares, produzem o padrão *otpa pichó*, casca do peixe tamoatá<sup>211</sup> (**Figura 30-F**); o padrão *swaruwaru*, nome que se dá à abelha nativa pequena e preta (**Figura 30-G**); *kwana pehyarî*, “parte de trás do joelho da iguana”, conforme me disse um Wai Wai<sup>212</sup> (**Figura 30-H**); o padrão *akri yoorî*, “dente da cotia” (**Figura 30-I**). Outra técnica é o sarjado gradeado (**Figura 30-J**), que vi sempre compondo artefatos junto a outras variantes de sarjados do tipo “*yesamarî*”, seja para fazer o bojo de um “paneiro barrigudo”, ou a malha de uma peneira, ocorrendo invariavelmente na fórmula 2/2.

A técnica do sarjado possibilita a criação de diversos padrões gráficos, seguindo fórmulas diversas e em diferentes graus de complexidade. Como me foi dito por um jovem artesão: “isso é a matemática do indígena”. Os padrões sarjados podem ser feitos em uma ou duas cores. No segundo caso, foram denominados como marchetados por B. Ribeiro (1985, p. 47): “Essa palavra deriva de marchetar (...) que significa incrustar em madeira, madreperla ou metal para formar mosaicos multicores”. Além da cor, trançados marchetados (**Figura 30-K**) são feitos apenas com talas, diferentemente dos sarjados que também são feitos com palhas. Muitos padrões com nomes específicos estão tratados no subcapítulo 6.30.

O único tipo de trançado hexagonal que verifiquei é o reticular, cujo nome em waiwai é *paraxi*, em referência ao hexágono formado por duas urdiduras dispostas em sentido diagonal, atravessadas por tramas no sentido horizontal (**Figura 30-L**).

Uma técnica observada unicamente em peneiras para farinha nas aldeias é semelhante à técnica descrita acima, na medida em que tem elementos dispostos em sentido diagonal. Contudo difere pela dupla de fasquias que correm em sentido horizontal, formando uma figura octogonal (**Figura 30-M**). Roth (1924) inseriu essa técnica dentro do sarjado. Ribeiro (1988; 1985) não a menciona em seus trabalhos, mas seguindo a lógica da autora para o trançado

<sup>211</sup> Cabe destacar que existem dois peixes que me foram traduzidos como tamoatá: *otpa* e *okoko*. Ambos têm o mesmo padrão do que se chama de *picho*, casca ou pele. A principal diferença é que o *otpa* tem escamas menores do que o *okoko*, mas o padrão gráfico deles é o mesmo.

<sup>212</sup> Ou *kwanapearî* como me disse um Katwena, que destacou tratar-se de padrão muito antigo, pouco usado atualmente.

hexagonal, optei por denominá-la como “octogonal”. Não obtive nome específico indígena para ela, sendo informado, invariavelmente, que é uma técnica associada aos Wapixana e que os mais velhos não a dominam. Essa técnica foi aprendida em Kanashén, na década de 1950.

O entretorcido vertical (**Figura 30-N**) foi observado basicamente nas armadilhas, na plataforma para moquear e no *maxkirpa*, antigo recipiente feito para armazenar a pasta usada na produção da bebida *pucukwa*.

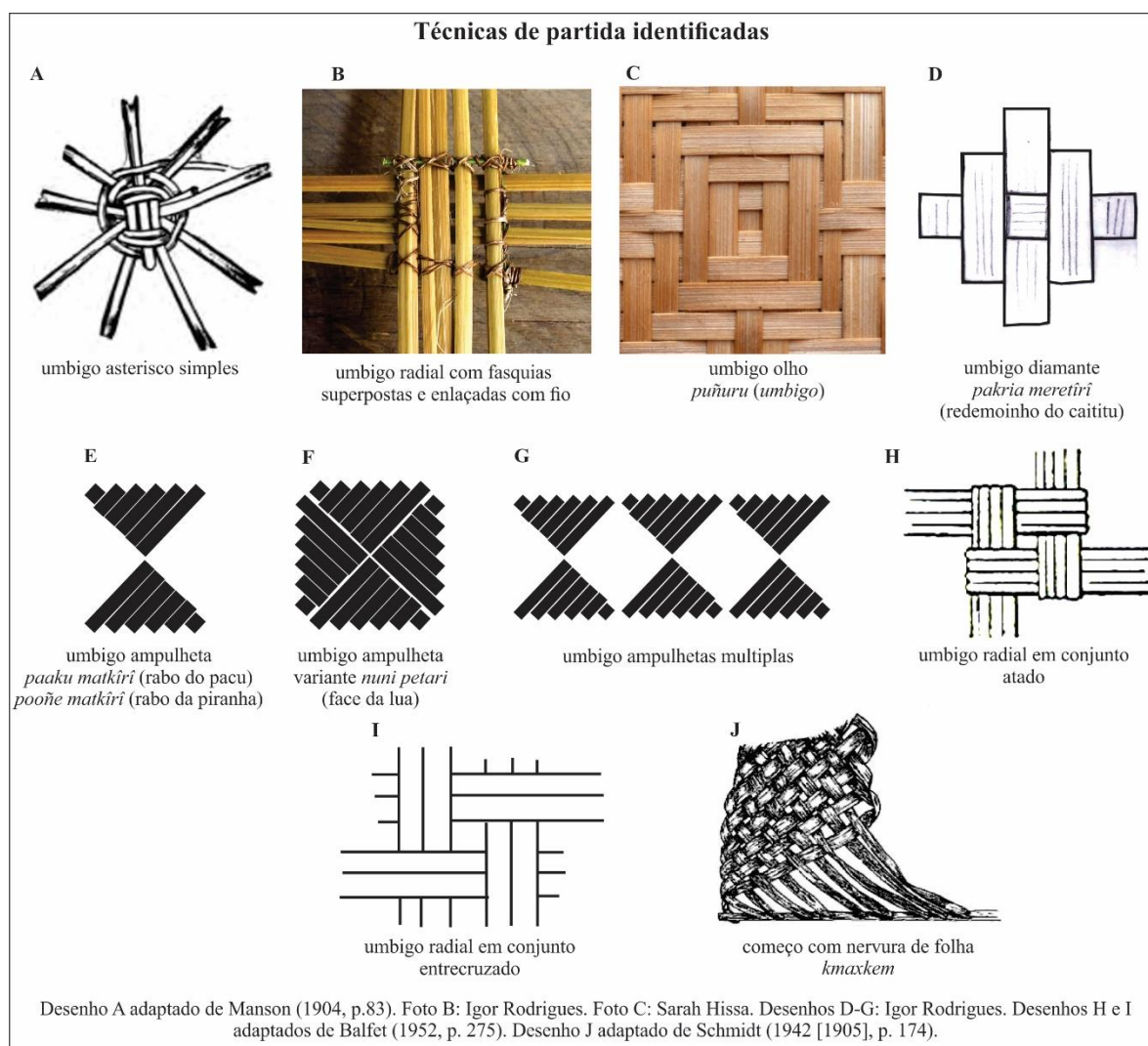
O dobrado utiliza “folíolos de palha que se sobrepõem parcialmente, na forma de dobras, sendo fixado por meio de costuras. Não se trata propriamente de técnica de trançado, a não ser pela matéria-prima empregada, porque aqui não se dá o entrecruzamento de urdidura e trama” (RIBEIRO, 1988, p. 65). O fato de ser costurado é que caracteriza seu nome *yatpoxapu* (**Figura 30-O**), técnica empregada somente num tipo de caixa.

Por fim, foram identificadas três variações de enlaçados, de empregos bastante específicos. O enlaçado embricado, *aymara picho*, “casca do trairão” (**Figura 30-P**); o enlaçado com grade, *pickmo*, “pé de atleta” (**Figura 30-Q**); enlaçado com grade variante *apara picho*, “casca do abacaxi” (**Figura 30-R**), que antigamente entre os Wai Wai era mais conhecido como *kítmo picho*, “casca de peixe”. Enquanto o *aymara picho* é encontrado em suportes de cocares, as duas variações de enlaçado com grade são encontradas apenas nas pernas das peneiras. A de nome *pickmo* é associada pelas pessoas aos Katwena. De fato, eu apenas vi essa técnica em peneiras feitas por pessoas que se entendem Katwena e não vi nenhum exemplar nos museus.

Berta Ribeiro (1980; 1988;1985), inspirou-se em Frikel (1973) para denominar as técnicas de partida como umbigo, como dito. Esse termo evoca o nascimento de um trançado. No Mapuera, a partida de um trançado é também o seu *puñuru*, “umbigo”, ou *yhcitopo*, que pode ser traduzido como “começo”. Em apenas uma peça de coleção Wai Wai foi observada a técnica denominada “umbigo asterisco” (**Figura 31- A**), quando se dispõe “os elementos da urdidura em posição radial e envolvendo-os com uma trama” (RIBEIRO, 1985, p. 60). Para a produção do mesmo tipo de trançado atualmente a técnica de partida é diferente e se assemelha ao desenho de número 10 apresentado no trabalho de Balfet (1952, p. 275), descrito de modo geral como “*départs rayonnants*” (BALFET, 1952, p. 276), “partidas radiais”, quando tiras ou fasquias irradiam mais ou menos do centro da partida de uma peça. No caso em questão, denomino essa técnica como “umbigo radial com fasquias superpostas e enlaçadas com fio” (**Figura 31- B**). Em ambos os casos não obtive nomes nativos para essas técnicas. Sei apenas que a segunda técnica é feita por pessoas que se entendem Katwena, que alegaram nunca ter visto o outro tipo de partida.



Figura 31 Técnicas de partidas observadas nas coleções etnográficas e nas aldeias atuais.



Uma técnica bastante utilizada especialmente na produção de trançados platformes é o que Ribeiro (1985) denominou como “umbigo olho” que, para meus informantes, se chama apenas *puñuru* (Figura 31- C). Outra técnica, também usada para iniciar trançados platformes, assemelha-se ao “umbigo diamante” (RIBEIRO, 1985, p. 64) e é chamada de *pakria meretîrî*, “redemoinho da cabeça do caititu” (Figura 31- D). Outra técnica também usada para começar platformes é semelhante ao que Balfet colocou como número 11 (1952, p. 275), que traduzi como “umbigo radial em conjunto entrecruzado” (Figura 31- I). A única diferença é que, nas peças observadas, o início se dá em duplas de tiras e não com apenas uma tira. Uma técnica, usada apenas para fazer pequenas caixinhas, é idêntica ao que Balfet colocou como número 8 (1952, p. 275), que traduzi como “umbigo radial em conjunto atado” (Figura 31- H), cujo princípio é dispor as tiras de modo a envolver umas às outras.

Existe ainda um conjunto de três variantes que partem do mesmo princípio “umbigo ampulheta” (RIBEIRO, 1985, p. 63), cujo padrão é formado pelo cruzamento simultâneo de várias talas de modo a formar dois triângulos opostos pelos vértices. Como dito, esse padrão é denominado como *paaku matkîrî*, “rabo do pacu”, ou *poõe matkîrî*, “rabo da piranha” (Figura 31- E). No caso dos umbigos marchetados, quando não há contraste entre a coloração da “ampulheta” vista na vertical com a que está na horizontal, o padrão torna-se *nuni petarî* (Figura 31- F), “face da lua”. No caso dos estojos e caixas é comum encontrar o padrão “ampulhetas múltiplas” (RIBEIRO, 1985). Todavia, independentemente da quantidade desse motivo numa peça, seus nomes se mantêm os mesmos para meus informantes.

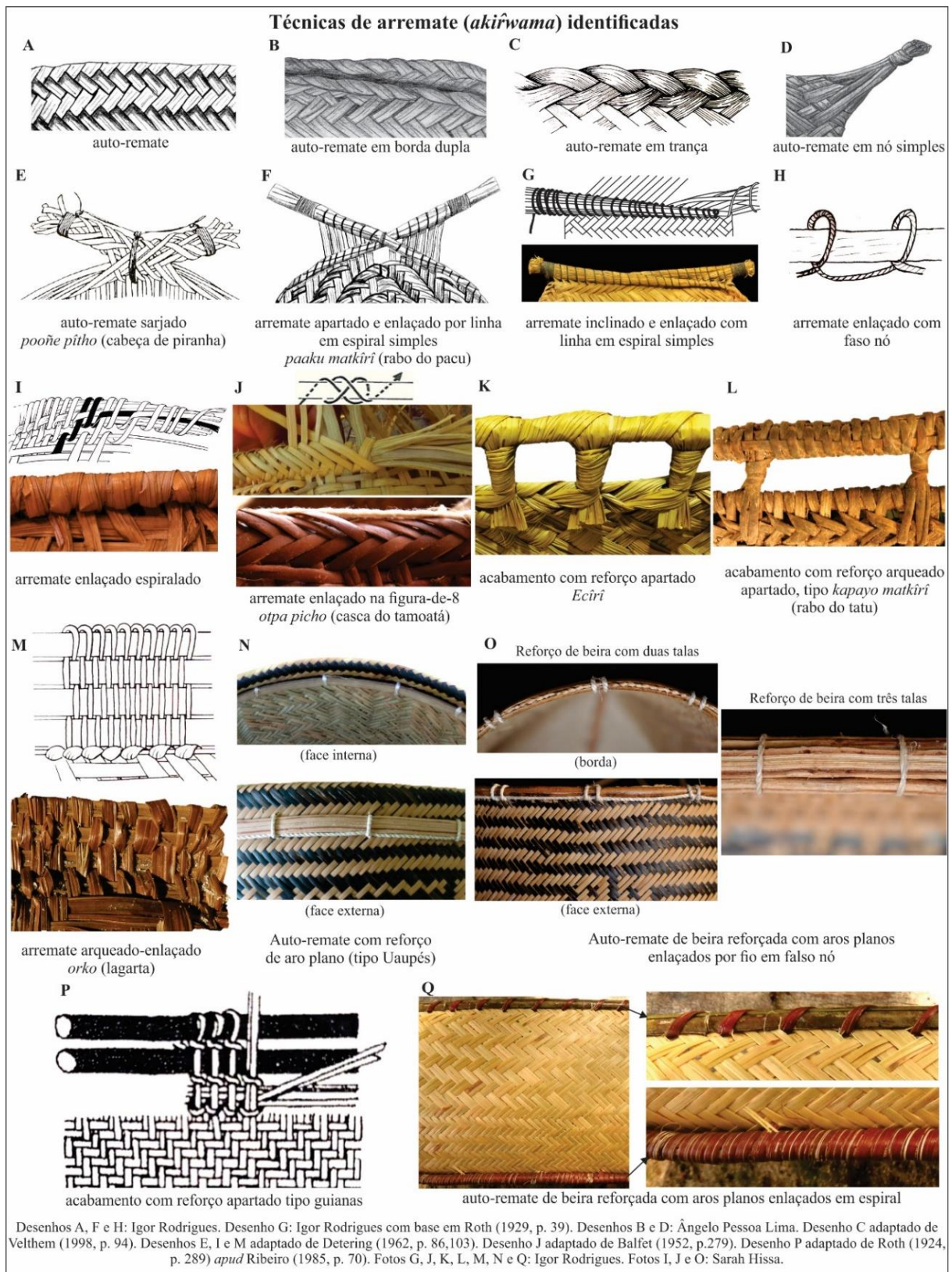
Por fim, a última técnica observada é o “começo com nervura de folha” (RIBEIRO, 1985, p. 74), destacado em waiwai pela palavra *kmaxkem* (Figura 31- J).

Menciono ainda que existem os umbigos indiferenciados, isto é, aqueles que não ficam visíveis no produto final. Isso ocorre em geral nos trançados que começam por padrões gráficos mais elaborados, ou aqueles cujo início se faz com uma fórmula que se replicará em todo o artefato. Exemplos disso são alguns padrões marchetados e os trançados feitos com as técnicas do “enlaçado embricado”, “hexagonal reticular” ou “octogonal”, por exemplo.

Para terminar um trançado é preciso arrematá-lo, e o termo usado no geral para essa etapa é *akiîwama*, “fazer melhoria”. Essa mesma palavra se aplica para diversos arremates que se valem tão somente das próprias tiras/fasquias sobressalentes, apresentando variações nas finalizações. Em diversos casos, os arremates das peças coincidem com a boca dos trançados, sendo denominados também como *potarî*, “boca dele/dela”. Outrossim, num trançado podem ser identificadas mais de uma técnica de arremate.

Existe o “auto-remate” (Figura 32-A), quando as tiras sobressalentes são “voltadas para dentro e se procede ao reenrançamento da parte dobrada na face interna e o seu corte no meio da parte trançada” (RIBEIRO, 1985, p. 66). Outra possibilidade é quando o auto-remate finaliza em borda dupla (Figura 32-B). Ribeiro (1985, p. 66-67) notou que nesses casos podem ocorrer enxertos discretos sobrepostos às tiras existentes, todavia, não observei isso. Nas peças observadas presencialmente constatei apenas que as tiras que correm para um sentido formam uma borda e as que correm no sentido inverso formam a segunda borda, embora as peças de museus que vi apenas por fotografia seria preciso verificar presencialmente. Outra variação é o auto-remate em trança (RIBEIRO, 1985, p. 73), modalidade que ocorre principalmente nos cestos feitos com folhas de palmeiras (Figura 32-C). Poucos trançados platiformes foram finalizados em nó simples (Figura 32-D).

**Figura 32** Técnicas de arremates observadas nas coleções etnográficas e nas aldeias atuais.



Em relação aos *wayapamsi*, existem duas variações de finalizações. Uma é a *poõe pitho*, “cabeça de piranha” (**Figura 32-E**), um auto-remate sarjado, cujas extremidades são



amarradas com fio de curauá besuntado de breu. Outra é o *paaku matkîrî*, “rabo de pacu” (**Figura 32-F**), arremate apartado e enlaçado por linha, ou fio, em espiral simples.

De modo geral, quando se faz um arremate utilizando um fio, de curauá ou algodão, ou até tiras de cipó, que enlaçará as beiradas das peças, utiliza-se a palavra *ymitopo*. As *weeci* feitas no estilo *kapayo pîpîtho* (“casco do tatu”) podem também terminar assim. No caso, denomino esse arremate como inclinado e enlaçado com linha em espiral simples (**Figura 32-G**).

Outra técnica de arremate vinculada apenas a um tipo de trançado é o arremate enlaçado com falso só (**Figura 32-H**), verificado nas das abas dos antigos suportes de cocares.

Alguns arremates recebem reforços que são apensados às peças, sendo envoltos pelas tramas e urdiduras sobressalentes, ou sobrepostos às peças e fixados por fios e cipós. O procedimento de apensar um elemento qualquer para reforçar, chamado *ecepu* (esteio), e o envolver com as tiras sobressalentes, que enlaçam progressivamente tal elemento, é denominado *apomitopo*. Essa palavra é uma referência à braçadeira *apomi* que envolve o braço das pessoas. Assim, para que determinados seres estejam melhorados precisam receber seus *apomi*. Em alguns casos, a inserção de um pequeno esteio qualquer se dá apenas no início, pois as próprias tiras sobressalentes, após enlaçarem esse esteio, passam a compor ele, sendo progressivamente enlaçadas pelas tiras sobressalentes adjacentes até finalizar a peça. Nesses casos, raramente se enxerga o esteio inicialmente inserido e, como as tiras são arrematadas bem rentes entre si, é preciso lançar mão de uma sovela. Este instrumento é feito com chifre de veado, *kooso panaxîrî*, cuja ponta é inserida entre as tramas para abrir um espaço e passar a trama do arremate. Esse procedimento é denominado *ewtarî citopo*, “fazer buraco”. Por outro lado, existem os esteios inseridos em toda a finalização da peça, que ficam mais nítidos e que não precisam do uso do *kooso panaxîrî*.

Reforçam a borda o arremate enlaçado espiralado (**Figura 32-I**) e o arremate enlaçado na figura-de-8 (**Figura 32-J**), denominado como *okoko picho*, ou *otpa picho*, “casca do tamoatá”. Existe o “acabamento com reforço apartado” (**Figura 32-K**), do “tipo kaapor” (RIBEIRO, 1985, p. 70), embora a autora tenha dito que esse arremate existe entre outros povos, como os Tiriyo. Trata-se de um arremate observado apenas nos antigos jamaxins, de nome *ecîrî*, e que hoje pode ser associado justamente aos Tiriyo. Segundo alguns dos meus informantes, que são filhos de Tiriyo, ou moraram na “Missão Tiriyo”, ou ainda na aldeia Kwamalasamutu, no Suriname, os Tiriyo ainda fazem desse jeito. Outro arremate reforçado é o conhecido como *kapayo matkîrî*, “rabo do tatu”, que denomino como acabamento com reforço arqueado apartado (**Figura 32-L**). Há quem associe essa técnica aos Wapixana. Outro acabamento com reforço apartado é o “tipo guianas” (RIBEIRO, 1985, p. 70) que ocorre somente em peneiras e

coadores (**Figura 32-P**). Ele também foi chamado no geral como *apomitopo*, e existem pequenas variações após o enlace nos reforços de madeira da borda (ver subcapítulo 6.8).

Existe uma finalização de borda de determinados tipos de bandeja *weeci* que utilizam talas dispostas na horizontal, entrançadas com as fasquias sobressalentes através da técnica do arqueado, que sobem a borda, enlaçam a última tala, e voltam com a mesma técnica. Posteriormente, a beira pode receber ou não reforços com tala. As que vi sem reforços, feitas com prefoliações de *astrocaryum*, foram denominadas como *orko*, lagarta (**Figura 32-M**). Denomino essa técnica como arremate arqueado-enlaçado.

Os reforços feitos com talas postas nas extremidades das peças, tanto na beira ou um pouco abaixo desta, são fixados através de fios e cipós, valendo-se respectivamente de agulha e, em alguns casos, de sovela. Isso é denominado de modo geral como *atpotopo*, derivado de *atpo* “furar algo com uma agulha ou objeto ponteagudo” (R. HAWKINS, 2002, p. 8).

Foi identificado o que Ribeiro denominou como “auto-remate com reforço plano” do “tipo Uaupés”, apesar da autora informar que esta técnica se encontra também entre os Aparai (**Figura 32-N**): “a beira do trançado é dobrada para dentro, fazendo uma borda com cerca de 5 cms. Em seguida é colocado um aro plano no lado interno e externo de vara de madeira fina ou cipó, costurado com linha de curuá” (RIBEIRO, 1985, p. 67). Além desse, distingui outro tipo; inspirado em Balfet (1952, p. 219, figura de número 26), o denomino como auto-remate de beira reforçada com dois ou três aros planos, enlaçados com fio em falso nó (**Figura 32-O**). Senti a necessidade de fazer essa discriminação pelo fato de que na técnica descrita por Ribeiro dois aros são colocados abaixo da beira, cerca de centímetros, enquanto na outra técnica a beira não é dobrada para dentro e sim diretamente reforçada, por duas ou três talas. Nessa variação, a beira fica totalmente protegida. A técnica descrita por Ribeiro é feita somente nos paneiros, ao passo que o auto-remate com beira reforçada no Mapuera pode ser feito em paneiros e em bandejas. Outrossim, essa diferença de técnica foi destacada por alguns artesãos que relataram ainda reconhecer diferenças individuais com base nessas duas variações de finalização de um paneiro.

A última técnica observada ocorre basicamente em trançados do tipo *pakara*. Denomino como auto-remate de beira reforçada com aros planos enlaçados em espiral. No *pakara*, esse arremate ocorre na boca e uma variação em sua base. A da boca é feita inicialmente seguindo o modelo do auto-remate de beira reforçada com aros enlaçados com fio em falso nó. Em seguida adiciona-se o terceiro aro sobre o lábio, que fechará completamente a beira da boca do cesto, sendo fixado com o enlace em espiral com tiras de cipó-jacitara. No enlace posto na beira da boca ocorre um espaçamento entre uma volta e outra. Esse espaçamento varia entre 1 a 1,5 cm.

Já na base da peça, o reforço é feito com talas ou cipós (titica ou imbé) fixados em todo o perímetro da quina por um enlaçamento espiralado com jacitara, feito de modo cerrado, fechando todo o reforço de tala (**Figura 32-Q**). Há casos em que talas são postas na face interna da base do cesto para firmar o enlace feito na parte externa. Quando acompanhei o artesão Parancikna, ouvi que é preciso colocar os esteios e amarrar bem para deixar o cesto bem firme e bonito.

Como visto, boa parte das técnicas e seus resultados estéticos são denominadas por partes de corpos de diversos seres, complexificando ainda mais essa materialidade interpressoa. Trançados são corpos, feitos a partir da modificação de corpos vegetais, que reproduzem partes de corpos de diversos seres, com inspiração também em Uruperi. O capítulo seguinte tratará da variabilidade das diversas roupas de *worokyam*.

## CAPÍTULO 6

Conjunto de trançados Parukoto. Museu do Índio de Ipuarana  
(Foto: Igor Rodrigues)



## Capítulo 6 – A variabilidade das roupas de *Worokyam*

There is no message to be deciphered in the shape of the decorations on these artefacts; rather, if it happens that some of their component aspects “stand for” something else, that piece of meaning can be perceived only because of what the actors have experienced of their fabrication and material utilisation, and not by merely looking at them. (LEMONNIER, 2012, p. 13)

A ligação dos trançados com *worokyam* ressalta as negociações entre humanos e outros que humanos, e os perigos em potencial subjacentes, indicando ainda a antiguidade desses artefatos, já que são roupas de seres que, por sua vez, estão no mundo muito antes do surgimento do criador Mawary. Por outro lado, enquanto tecnologias perecíveis, esses artefatos precisam de condições bastante específicas para sobreviverem no registro arqueológico, dificultando sobremaneira a existência de exemplares antigos para compreender melhor como as técnicas de manufatura continuaram e se modificaram ao longo do tempo linear ocidental. Nesse sentido, os artefatos que estão nos museus possibilitam meios para avaliar mudanças e continuidades na variabilidade da tecnologia dos trançados dos povos do Mapuera.

Este capítulo tratará da variabilidade das roupas de *worokyam*, descrevendo cada uma das classes e subclasses identificadas. Para facilitar a compreensão da enorme diversidade, serão apresentadas também pranchas com os trançados mencionados. Em seguida se fará reflexões em torno dos grafismos bricrômicos para, ao final, apresentar uma síntese sobre os significados da variabilidade dos trançados ao longo do tempo, tendo em vista o histórico recente de interações entre diversos *yana*, como tratado no capítulo 3. Trata-se de um capítulo extenso, em função da quantidade de trançados identificada, cujas descrições e imagens podem ser um pequeno retono para as pessoas do Mapuera, para além da produção de dados sobre variabilidade artefactual.

Com base na etnoclassificação, foram identificadas 29 classes e 67 subclasses de trançados, cujo esquema geral pode ser visto na **Figura 33**. Dessa chusma, acompanhei a produção de 34 diferentes tipos, todavia, expor as informações descritivas da manufatura de tudo isso tornaria o texto demasiadamente maçante. Assim, selecionei a descrição detalhada da manufatura de 4 tipos específicos (ver Anexos 3 a 6). Em síntese, a manufatura envolve a constituição de corpos trançados a partir dos corpos vegetais previamente deconstituídos e isso está expresso na linguagem usada pelos artesãos ao longo do preparo dos vegetais (capítulo 4) e na manufatura/crescimento de um trançado.

**Figura 33** Esquema de classes e subclasses identificadas

<b>Xiika</b>	Xiika Kamina Caruka Pakria xiikan	<b>Asísî yen</b>	Mexanîro asísî yen Kwahsî asísî yen
<b>Emepu</b>	Xopotu kapatu Yaipî yohyarî kapatu Warakaru yímhe kapatu Kapatu Yaipî mahtoko kapatu	<b>Aara</b>	
<b>Kapatu</b>	Yahkotono kapatu Warakaru maxirî kapatu Kuumu yeexe kapatu Pakria pîtho kapatu Tompátho kapatu Kapatu de outros povos	<b>Paraxi</b>	Paraxi panciriforme Paraxi vasiforme
<b>Awci</b>	Awci Awci paraxi Kuumu yaarî kmaxkem awci Awci quilombola Awci de outros povos	<b>Wayamakasî</b>	Poxoro Poxoro pîirî kahxapu
<b>Acessórios do Awci</b>	Awci keñehru Awci yahruru	<b>Poxoro</b>	Xakwaru mîin kahxapu Maxuruta poxoro Torompî poxoro
<b>Kîhtípîrî woomu</b>		<b>Yamata</b>	Yatpoxapu yamata Watwararî yamata
<b>Kwahsî</b>	Otpa pîpîtho Akri yoorî Swaruwaru Okoymo mewru (Tarumã)	<b>Pakara</b>	Pakara verdadeiro Pakara bolsiforme
<b>Tuuwa</b>		<b>Emehta</b>	
<b>Manari</b>	Manari mexanîro Weeci waray manari Tuuwa waray manari Uwi yîmyapetopo manari	<b>Tamtkem ecepu</b>	Pahxamtho tamtkem ecepu Orotono takî tamtkem ecepu
<b>Weeci</b>	Weeci porin Kapayo pîpîtho weeci Cuure erematantopo weeci Cuure yowtopo weeci Kepetari yahruru weeci Weeci de outros povos	<b>Apomi</b>	
<b>Wayapamsî</b>	Maratî yewanî kahxapu Kwicikwici yewanî kahxapu Kewantîrî kahxapu Yawari pehyarî kahxapu Wayapamsî Xerew	<b>Maraka</b>	
		<b>Yukuyapon</b>	
		<b>Maxkirpa</b>	
		<b>Xawarapa</b>	
		<b>Manîmtopo ponon</b>	Yamo ponon Xorwiko ponon Pakria ponon
		<b>Metata</b>	
		<b>Watkmeiku</b>	
		<b>Kesemanihtopo</b>	Emasî yahsitopo Karanaru yatho Rêfe Kmunkmum kacho Orko

Por exemplo, folhas (*yaarî*) de palmeiras e suas costelas (*awcirî*) se transformam em escápulas (*yîmhe*), mandíbulas (*yohyarî*) e ânus (*mahtoko*) de vários animais, como se verá na classe *kapatu*. As peles da perna e costela de uma folha de bacaba, *karahtuku*<sup>213</sup> *yîhcîpîrî* (pele de *karahtuku*), tornam-se os ossos da caixa (*yamata yocho*). Prefoliações de *Astrocaryum* sp, sem espinhos, mas ainda com seus ossos (“nervura central”), transformam-se numa bandeja casco do tatu (*weeci kapayo pîpîtho*). Ombros (*motarî*) de palmeiras tornam-se os dentes (*yoorî*) do pente (*wayamakasî*). No fazer-crescer de um paneiro *poxoro*, seu umbigo é composto de rabos de peixes; em seguida surgem suas nádegas (*mapirî*), feitas com partes de peixe jeju (*yxiwirin*), e seus ossos do quadril (*eknu*) para posterior crescimento de suas costelas (*awcirî*), compondo assim um corpo tecido com grafismos, que são partes corporais de vários outros seres; após isso, sua testa (*perî*) é feita junto ao corte de cabelo *perkotorî*, alicerçando o surgimento de sua boca (*potarî*) que, por fim, poderá ser reforçada com fragmentos de corpos de cipó, que são enlaçados por fios de curauá recobertos com resinas de outros corpos vegetais, o breu. Peles de arumã compõe os desenhos (*mewru*) inspirados na pele de Uruperi, assim como podem se tornar várias partes corporais de um cargueiro cujo o nome é costela (*awci*) e seus lábios são a casca do tamoatá ou o rabo do tatu.

Ainda, no fazer/crescer, algumas partes de corpos surgem e depois desaparecem, como os rabos (*matkîrî*), feitos de perfoliações de *Attalea* sp, que emergem e depois se transformam noutras partes corporais da caixa *yamata* (ver Anexo 6). Fragmentos de outros corpos também ajudam na manufatura, como o chifre do veado (*kooso panaxîrî*), feito em sovelas, e os pequenos ossos (“nervuras centrais”) de prefoliações de palmeiras que podem abrir espaço na passagem de tramas em espaços estreitos. E, em meio a toda essa metamorfose de corpos, os próprios corpos humanos se transformam, como será tratado no capítulo 7.

A seguir os trançados serão descritos de acordo com seus nomes gerais e específicos. Apresentar-se-á as técnicas de manufatura; dimensões; usos; mudanças e continuidades; os lugares que eles habitam nas aldeias e suas visibilidades. Conforme estudos etnoarqueológicos sobre trançados e cerâmicas (p. ex. PRYOR; CARR, 1995; GOSSELAIN, 2000), considerar a visibilidade dos artefatos e de seus atributos é importante para abordar diferentes escalas comparativas de compartilhamentos de técnicas, formas e padrões gráficos. De acordo com essas pesquisas, existem características mais facilmente copiadas do que outras e isso pode ser pensado enquanto indicativo de relações mais próximas a nível de indivíduo e de diferentes comunidades.

<sup>213</sup> O pecíolo é chamado de *yîhrepu* (“perna dele”) e a raque isolada é chamada *yawcirî* (“costela dele”). Todavia, quando se quer referir a essas duas partes em conjunto se utiliza o termo *karahtuku*.



Ver é importante para aprender e saber-fazer, como explicitado nas próprias narrativas de Uruperi. É forma de aquisição de saber (*tîhtînotopo*) e um meio de socializar (HOWARD, 1993, p. 236). Em Fock (1963), há informações sobre os cuidados com a visão, pois não se deve ver os espíritos *ekatinho* e, no caso de jovens em sua primeira menarca, olhar para o meio do rio pode causar alagamentos ao convocar os Okoimoyana. Ademais, os xamãs antigamente entravam em contato com seus espíritos auxiliares dentro do abrigo *xurupana* para que ninguém pudesse ver o que ocorria lá dentro, assim como alguns de seus amuletos ficavam bem guardados, fora da vista de qualquer pessoa. Ver é saber, é poder, e por isso também proporciona riscos. Diferentes visibilidades têm consequências tanto para as trocas quanto para alguém que saiba fazer trançados e queira aprender e copiar.

Determinados trançados nunca ficam à vista de qualquer pessoa. As vezes nem é tanto pelo artefato em si, mas por seu conteúdo. Presenciei isso em relação a uma caixa que guardava pontas de flecha com curare, cuja produção é atualmente dominada por poucos. Guardá-las num recipiente de tramas cerradas dentro de uma casa, em local relativamente escondido, impede que as pessoas saibam delas, seja por questões de segurança em relação às crianças, seja para evitar pedidos demasiados.

Em suma, existem trançados mais e menos visíveis. Assim, será indicado se a visibilidade é alta ou baixa. Por mais que isso possa ser melhor aprofundado, entendo como visibilidade alta os trançados que habitam espaços abertos, como cozinhas e locais de produção de alimentos, por exemplo, e visibilidade baixa aqueles trançados que não se vê com facilidade. Por eu ser um estranho nas aldeias, até mesmo nas casas de pessoas que me acolheram, minha própria visão sobre as coisas pode ser um bom referencial inicial. Por mais que eu estivesse sempre na busca pelos trançados, vários deles só me foram mostrados porque seus proprietários quiseram. Por outro lado, vários tipos são facilmente vistos. Conheci até uma mulher da aldeia Kwamalasamutu, sul do Suriname, que estava de visita e trouxe seu próprio abano.

Por fim, menciono que a visibilidade dos trançados na aldeia Mapuera é menor em relação às aldeias menores, pois muitas das estruturas produtivas que costumam ser abertas estão fechadas com paredes e, juntamente com as casas, podem estar cercadas (capítulo 3), restringindo a circulação de pessoas para além de parentes e amigos.

## 6.1. Xiika

Traduzo essa classe como armadilha, que engloba 4 subclasses, denominadas como *xiika*, *kamina*, *caruka* e *pakria xiikan* (“armadilha do caititu”). O nome *xiika* também é dado ao barramento de folhas que se faz nos igarapés, em que diversos cestos *xiika* são inseridos.

É uma classe dominada praticamente pelos mais velhos. Jovens estão cada vez mais adeptos de anzóis e malhadeiras para pescar. As armadilhas eram muito mais usadas até meados da década de 1950. Em Dowdy (1997 [1963], p. 15) há relatos de que o famoso Ewká, quando jovem, tinha que conferir grande quantidade de *kamina*, mais numerosas que seus dedos.

Não observei nenhuma dessas quatro armadilhas em ação. Acompanhei somente a produção de miniaturas delas. Elas são feitas a partir da modificação de raques de palmeiras (p. ex. paxiúba, bacaba e patauá) para compor as urdiduras que são fixadas por tramas de cipós trançadas pela técnica do entretorcimento vertical.

Considerando as noções de tecnologia expediente e de curadoria (BINFORD, 1979), em que a primeira é produzida rapidamente, com baixo investimento em manufatura, sem antecipação e dependente das matérias primas disponíveis, ao passo que a segunda é planejada, envolve preparação de materiais em antecipação às adversidades produtivas, exigindo grande investimento em sua produção e manutenção, entendo que apenas alguns tipos de *xiika* podem ser pensados enquanto tecnologia expediente. E isso corrobora a reflexão de Nelson (1991), para quem esses conceitos não devem ser percebidos como mutuamente exclusivos, e sim como um entrelaçamento de opções de planejamento que se adequam às diferentes condições, dentro de um conjunto de estratégias.

### 6.1.1. Xiika

Armadilha composta por cestos posicionados em pequenas aberturas de uma barragem. Todo o complexo é denominado *xiika* e usado para capturar pequenos e médios peixes. Segundo Yde (1965, p. 141), o barramento é constituído por dois troncos médios que atravessam horizontalmente o igarapé numa altura respectiva de 30 e 150 cm do nível da superfície d'água, sendo amarrados em arbustos situados nas duas margens. Entre os dois troncos, são atadas varetas finas e compridas, dispostas paralelamente na vertical. Folhas de bacaba são presas às varetas e entrelaçadas entre si, formando o barramento que possui pequenas aberturas em sua parte inferior, dentro d'água, nas quais são encaixadas as bocas dos cestos *xiika*, no lado jusante. A água passa pelas aberturas levando os peixes para dentro dos cestos.

O cesto tem forma de um cone oblongo, existindo apenas um exemplar na coleção Yde, com 118,5 cm de comprimento. Não há informações disponíveis quanto à largura. Quando estive no Museu Nacional da Dinamarca o exemplar não foi encontrado.

A urdidura do cesto é feita com raques de folha de bacaba e as tramas de cipó-titica. A manufatura se inicia pela boca e termina no ânus (*mahtoko*). Com a técnica do trançado torcido vertical, em “S” no exemplar da coleção Yde e em “Z” no que vi na aldeia, o cipó-titica envolve

as urdiduras dando em torno de quatro voltas em espiral. Na boca, o cipó é relativamente mais espesso em relação ao restante usado no corpo, propiciando assim maior diâmetro de abertura. A seguir, inicia-se outro entretorcimento, com a mesma técnica e quantidade de voltas. A partir disso, o cipó, com espessura ainda mais fina, segue espiralando o corpo do cesto, envolvendo uma urdidura e passando abaixo da urdidura seguinte, na fórmula 1/1, até chegar ao ânus do *xiika*, em que envolverá todas as urdiduras em torno de 4 voltas, fechando o cesto por completo.

Somente os velhos usam o *xiika*. Informaram que é melhor do que malhadeira, porém, se for usado constantemente pode acabar com os peixes dos igarapés. Considerando toda a preparação desse tipo de armadilha, ela pode ser entendida enquanto tecnologia de curadoria.

### 6.1.2. Kamina

A *kamina* também é conhecida como *kitkmo yemîknotopo*, “própria para enganar peixe”, em tradução livre. É utilizada para pegar peixes grandes como o trairão (*aimará*) e o surubim (*okoropicho*).

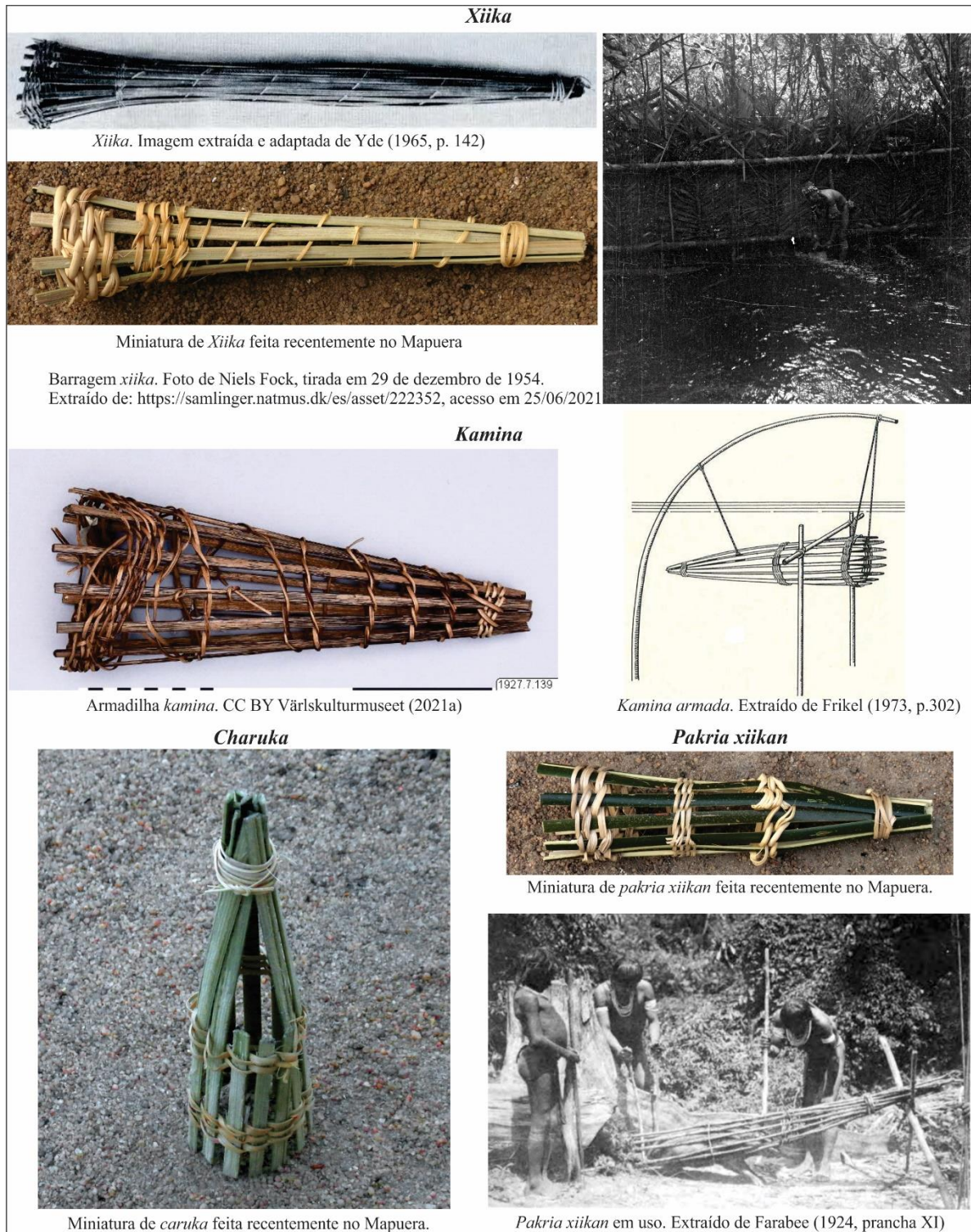
O cesto é coniforme, porém muito mais robusto do que o cesto *xiika*. Seu comprimento varia entre 76 e 85 cm, com diâmetro da boca de 28 cm em média. Possui urdiduras de talas de palmeiras fixadas por tramas de cipós trançadas com técnica do torcido vertical. As que vi e as que estão na coleção de Evans e Meggers foram entretorcidas em “Z”, já as que estão nas coleções de Roth e Yde foram entretorcidas em “S”.

Na manufatura observada por mim, o início do trançado se deu do ânus para a boca, com o entretorcimento vertical avançando em espiral pelo corpo do cesto. Yde (1965) observou um exemplar de tamanho natural, feito da boca para o ânus e depois retornando do ânus para a boca.

O *kamina* é uma armadilha engenhosa, composta basicamente por armações de varas e um cesto dentro do qual há uma isca presa a uma corda que sustenta o cesto debaixo d'água. Ao morder a isca, o peixe rompe a corda e aciona a armadilha que sai rapidamente da água com o cesto voltado de boca para cima (ver **Figura 34**).

Apenas os mais velhos sabem como fazer o *kaminá* e alguns ainda usam. Roth (1924) informou que essa armadilha era bastante usada pelos Parukoto e Wai Wai. Na aldeia Mapuera, vi um *kamina* guardado debaixo de uma árvore ao fundo da casa de um ancião Tunayana. Recebi também uma foto de um peixe pego com *kamina*. Ouvi que quem domina esse tipo de trançado não depende do anzol dos *karaywa* (“brancos”), todavia, o difícil é armar a *kamina*, que no processo pode se soltar e bater no rosto da pessoa. Trata-se de um tipo de tecnologia de curadoria também.

Figura 34 Armadilhas *xiika*



### 6.1.3. Charuka

Armadilha usada para pegar peixes em águas rasas. De formato cônico, além da boca, o cesto apresenta uma abertura parcial no terço inferior de seu corpo. As talas são fixadas por duas faixas de tramas de cipó-titica trançadas com a técnica do torcido vertical em “Z”, uma

próxima à boca e a segunda abaixo da abertura parcial. Na extremidade oposta à boca, as urdiduras são amarradas por cipós, fechando assim o ânus do cesto. De uso simples, a *caruka* é posta emborcada na lagoa/igarapé, aprisionando os peixes que são capturados com as mãos. Registrei apenas um exemplar em miniatura (**Figura 34**). Conforme fui informado, seu uso é oportunístico, assim, pode ser pensada enquanto tecnologia expediente.

#### 6.1.4. Pakria xiikan

Como o próprio nome diz, *pakria xiikan* (“armadilha do caititu”), é usada apenas para pegar esse animal. De formato cônico, ela é feita da boca para o ânus, sendo composta por faixas de cipó-títica trançadas pela técnica do torcido vertical em “Z”. Uma próxima à boca e as demais próximas à metade do corpo. O ânus do cesto é fechado por uma amarração que envolve todas as urdiduras.

Disseram-me que ainda é bastante usada, mas não testemunhei seu uso (**Figura 34**). Quando os caititus fogem para um buraco ou tronco oco, a armadilha é feita rapidamente na mata e posta na única abertura possível de saída do animal. Ao sair, ele ficará preso e será morto. Conforme relatos de J. Ogilvie coletados por Roth (1924), os Wai Wai usavam cachorros para direcionar os porcos a adentrarem buracos ou troncos ocos, capturando-os com o uso dessa armadilha. Pode ser também considerada enquanto tecnologia expediente.

## **6.2. Emepu**

Trata-se da aljava que guarda dardos envenenados, usados com zarabatana (*yurwa*), feitas com paxiúba ou paxiubinha (*yurwa* ou *kupa*). Conforme Poriciwi Wai Wai, os dardos eram feitos com pecíolos das folhas de *maripa* (inajá), *kwanamari* (patauá) ou *kuumu* (bacaba); antigamente os Wai Wai usavam zarabatanas para pegar pássaros e lagartos, mas nem todas as pessoas usavam *emepu*; algumas guardavam seus dardos em folhas enroladas. Um ancião Katwena disse que se lembra de ver pessoas usando zarabatana em Kanashén, na Guiana.

Encontrei apenas um exemplar de *emepu*, coletado por William. H. Holden em 1938, quando de sua pesquisa entre os Wai Wai (HOLDEN, 1938), mantido no *American Museum of Natural History* sob o n. 40.0/ 5104 A. Além da aljava, há também nesse museu uma zarabatana com mais de 2m de comprimento. A aljava possui 34,7 cm de comprimento por 7,5 cm de diâmetro. Seu corpo é cilíndrico com base e bordas extrovertidas. Por estar toda coberta com resina, não foi possível ver a técnica de manufatura. Contudo, na extremidade da base é possível visualizar pontas de talas. Ao comparar com as aljavas extremamente idênticas do povo



Patamona (conhecidos também como Ingarikó ou Kapon), coletadas no início do século XX e mantidas no *Väldskultur Museena* (**Figura 35**), creio que a técnica de manufatura seja o trançado arqueado sarjado ou apenas o trançado arqueado. Conforme Roth (1924), há registros de aljavas entre os Makuxi e Tiriyo, e a descrição das aljavas dos primeiros é uma ótima base para as demais encontradas nas Guianas:

*The quiver is usually made of neatly plaited strips of maranta stalks (...), or probably other material, and covered more or less, sometimes on its whole surface, with "pitch" or resin and wax, the karamanni. The bottom is either a thin disk of wood or a piece of calabash, usually also covered with the resin, etc. (ROTH, 1924, p. 152).*

**Figura 35** Aljava *emepu*



Segundo Poriciwi, é possível que essa *emepu* do museu nem tenha sido feita pelos Wai Wai, mas adquirida em trocas por outros povos. Ainda segundo ele, os Wai Wai aprenderam a usar zarabatana e aljava com outros povos. Uma interpretação que vai ao encontro de informações bibliográficas sobre as zarabatanas. J. Yde (1948) identificou o uso desse artefato entre vários povos, dentre os quais os Taruma e outros falantes de língua Karib como os Akawaio; Akuria (Akuryó?); Arekuna; Camaracoto; Caraib; Cumanagoto; Makuxi; Panare; Patamona; Porocoto; Taulipang; Yekuana. Ainda segundo Yde (1948), as zarabatanas dos Patamona, Macuxi e Porocoto eram feitas pelos Arekuna. Outro povo que fornecia zarabatanas na região das Guianas eram os Yekuana (COLSON, 1973). Por mais que tais informações sejam sobre as zarabatanas, e não as aljavas, nada impede que as aljavas também fossem trocadas, como sugere a interpretação de Poriciwi sobre a *emepu* identificada no museu, sobretudo pelo

fato de que ambos os artefatos são complementares entre si. De todo modo, o único exemplar de aljava associada aos Wai Wai é um testemunho material de uma antiga técnica de caça que não existe mais atualmente e que não foi registrada por nenhum trabalho etnográfico.

### 6.3. Kapatu

Descrito como “uma pequena cesta rasa trançada de uma única folha de palmeira” (R. HAWKINS, 2002, p. 27), ou cesto de ombro usado para carregar e guardar muitas coisas diferentes, produzido sempre que necessário (YDE, 1965, p. 75), *kapatu* é um nome que engloba ao menos 10 subclasses registradas por mim: *xopotu kapatu*; *yaipî yohyarî kapatu*; *warakaru yîmhe kapatu*; *kapatu*; *yaypî mahtoko kapatu*; *yahkotonu kapatu*; *warakaru maxirî kapatu*; *kurumu yeexe kapatun*; *pakria pîtho kapatu*; *tompathó kapatu*. As definições de R. Hawkins e Yde são complementares, visto que indicam características básicas de diversos tipos de *kapatu*: feitos com única folha pinada de palmeira e carregados pendurados no ombro. Roth (1924;1929) apresenta desenhos esquemáticos da produção de alguns tipos que são descritos por ele apenas como cestos temporários de uso na mata.

Ademais, na coleção de W. Roth mantida no *Väldskultur Museena* existem dois cestos diferentes, quanto à forma e materiais, que não foram reconhecidos por algumas pessoas, enquanto outras foram categóricas ao afirmar que são “*kapatu* dos Wapixana”, apesar de estarem associados aos Wai Wai no referido museu. Inclusive, uma pessoa Wapixana que mora na aldeia Mapuera reconheceu esses dois cestos como de seu povo.

Uma vez que os diferentes *kapatu* são tecidos rapidamente na mata quando preciso, basicamente com folhas de palmeiras (p. ex. bacaba, patauá), com pouco investimento em sua produção, pode-se pensar que eles também se enquadram na ideia de “tecnologia expediente” de Binford (1979). Contudo, Binford (1981) entende que essas tecnologias apresentam menos da identidade estilística particular de um grupo do que as tecnologias de curadoria, que para ele são muito mais padronizadas e formalmente diversificadas, sendo, portanto, boas para marcar identidade étnica. O caso dos diferentes *kapatu* indica que as tecnologias expedientes podem sim ser associadas a identidades particulares, tanto quanto as tecnologias de curadoria. Outrossim, essas tecnologias expedientes no Mapuera estão permeadas de significados profundos por mais que sejam feitas rapidamente na mata e descartadas após o rápido uso.

Vismos no capítulo 3 que os *kapatu* existiam antes mesmo do nascimento de Mawary. Em conversa com anciãos para saber mais sobre o nome *kapatu*, ouvi apenas que isso é coisa dos antigos que inventavam tentando imitar partes dos animais que viam na mata. Essa inspiração mimética fundamenta os nomes específicos dos diferentes *kapatu*, que em sua



maioria esmagadora têm relação direta com a anatomia dos animais, derivada da analogia entre a morfologia do trançado e de certa parte do animal. Disso resulta que um mesmo tipo, definido por sua técnica construtiva e morfologia, pode ser chamado por mais de um nome por evocar justamente determinadas partes de corpos semelhantes a mais de um animal.

A tradução do nome *kapau* é difícil, pois nem todos são rasos ou profundos. Os denominei enquanto “cestos”, com aspas, como paliativo. Estou ciente de que isso corre o risco de induzir ao entendimento de que todos eles são trançados profundos. Mesmo assim, escolhi essa palavra por ser rápida e de fácil compreensão. De modo mais pormenorizado, *kapatu* resultam da rápida transformação de partes de corpos vegetais em fragmentos de corpos de animais; na manufatura de um *kapatu*, folhas de palmeiras e suas costelas (raque) tornam-se mandíbulas de anta ou escápula do macaco-barrigudo, por exemplo.

De modo geral, começam a partir da nervura de folha de palmeiras, sendo trançados com as técnicas do quadriculado em diagonal ou quadriculado gradeado, e finalizados em auto-remate em trança ou simplesmente auto-remate. Muitos deles têm usos específicos, mas não seria forçoso destacar que são feitos para carregar frutos do mato, assim como peixes e caça. É comum vê-los descartados nos chãos das aldeias, próximos a estruturas de produção de alimentos, e também nos acampamentos de caça e pesca que se distribuem pelo território nos períodos que antecedem as festividades. Portanto, a visibilidade desses trançados é alta, muito embora alguns podem ser vistos em estruturas de armazenamento, sendo reutilizados para guardar pequenas coisas. Me informaram que apenas dois tipos de *kapatu* podem ficar dentro das casas (*mîñ*): *warakaru maxirî kapatu* e *kurumu yeexe kapatun*. Os demais não podem.

Yde (1965, p. 135) observou um “*kapatu* de ombro” usado para carregar tabaco ou conter vários tipos de ossos de animais, advindos de refeições, que poderiam ser usados como remédio para crianças doentes: “*The father burns them under the hammock where the mother is lying with the child in her arms. The smoke arising around the hammock will chase the disease spirits away*”. Todavia não detalhou qual tipo de *kapatu* seria esse.

Atualmente, é comum o emprego de sacos de juta para transporte de grandes quantidades de frutos coletados na mata. Todavia, os mais antigos dizem que isso é errado, pois a forma correta é carrega-los em *kapatu* ou jamaxins descartáveis. Mesmo assim, ainda existem pessoas que usam *kapatu*. Em experiência própria, percebi que são extremamente resistentes para carregar grandes quantidades de frutos e que suportam todos os impactos do trajeto da mata para o acampamento, e do acampamento para a aldeia.

Em suma, *kapatu* é a classe mais antiga e diversa.

### 6.3.1. Xopotu kapatu

Seu nome é uma contração de *xow poturu*, “ponta do quati”, ou seja, o focinho desse animal. Trata-se de um trançado platiforme feito a partir de uma raque de palmeira que é cortada longitudinalmente e dobrada ao meio de modo a formar um “V”, lembrando assim o focinho de um quati. A técnica é o trançado quadriculado diagonal e o arremate é em trança (**Figura 36-A**). Vi apenas um pequeno exemplar feito por um ancião Tunayana, que me informou que esse tipo é usado para coletar frutos caídos no chão para depositar num cesto-cargueiro qualquer. Portanto, ele atua como uma “pá”.

### 6.3.2. Yaipî yohyarî kapatu

Seu nome é “*kapatu* mandíbula da anta”, porém, há quem chame-o de *watwa yohyarî*, “mandíbula do jacaré”. Ao que parece, importa mesmo é a morfologia do trançado platiforme que lembra as mandíbulas da anta e do jacaré. É praticamente idêntico ao *xopotu kapatu*, porém o ângulo de dobra da raque da folha de palmeira é menos agudo, tornando-o mais largo. Sua técnica de manufatura é o trançado quadriculado diagonal, que ora também se apresenta como quadriculado gradeado, e o arremate é em trança (**Figura 36-B**). É usado para coletar frutos do chão e depositá-los em cestos cargueiros, preferencialmente frutos de patauá, o que leva ele a ser também chamado como *kwanamari yamehtopo*, “próprio para coletar patauá”. Na coleção de Yde, há um exemplar (n. H.4229) que não foi mencionado em sua obra, cujas dimensões são: 36 cm de comprimento por 35,5 cm de largura máxima e 4 cm de profundidade.

### 6.3.3. Warakaru yîmhe kapatu

Seu nome é “escápula do macaco-barrigudo<sup>214</sup>”, pois sua base tem um formato que lembra o contorno da escápula. Houve apenas um caso em que me disseram que esse *kapatu* também pode ser chamado de *yaipî yohyarî*. Vi outra variante desse tipo de cesto, na aldeia Tamiuru, na qual a base era retangular e não triangular. Nesse caso ele foi chamado de *warakaru maxitho*, que pode ser traduzido como “antiga lombar (ou parte inferior das costas) do macaco-barrigudo”, já que o sufixo *tho* é indicativo de tempo passado (N. HAWKINS, 1962, p. 11). Isso é interessante pois enfatiza que a lombar não é mais do animal. É uma “ex-lombar” já que está desmembrada. Adiante, será apresentado outro tipo *kapatu* com nome semelhante a esse, mas de morfologia e uso bem distinto.

---

<sup>214</sup> *Lagothrix lagotricha*.

Iniciado também com nervura de folha, é tecido com a técnica do trançado quadricular diagonal e finalizado com auto-remate em trança (**Figura 36-C**). A principal diferença em relação aos que já foram descritos é que os folíolos de uma das laterais da raque formam uma parede antes de serem arrematados, dando profundidade ao trançado. Um dos exemplares que vi tinha 26 cm de comprimento por 24 cm de lagura máxima. É também usado para coletar os frutos do chão e colocá-los em cargueiros, mas se forem grandes podem ser forrados, com folhas ou plástico, para transportar os frutos, o que é menos comum.

#### 6.3.4. Kapatu

Sem nenhum nome específico, a não ser entre pessoas Txikyana que os denominaram como *xow poturu*, o início desse cesto se dá a partir de uma raque dobrada, formando um “V”, com ângulo agudo entre 45 e 50°. Se necessário, a raque pode ser dobrada mais duas vezes, formando um “V” reforçado. Os folíolos de cada um dos segmentos que formam o “V” são trançados diagonalmente em quadriculado gradeado e formam as duas faces do cesto, cuja extremidade oposta ao vértice do “V” é arrematada em trança, juntando assim todas as pontas dos folíolos para fechar a boca do cesto. Em média, pode ter 33 cm do vértice o lado oposto e 35 cm de uma ponta a outra das extremidades do “V”.

Por não ter boca ele é usado para carregar frutos pequenos, castanhas e até ovos de tracajá, postos ou retirados de dentro do cesto através de suas tramas. É comum também usar esse *kapatu* para secar ovos de tracajá próximo ao fogo, para conservação do alimento (**Figura 36-D**). É bastante comum encontrá-los descartados nas aldeias ou em antigos acampamentos. Pode ainda armazenar temporariamente os frutos e, num único caso, vi um cesto desse bem velho sendo usado guardar pequenos recipientes plásticos.

#### 6.3.5. Yappi mahtoko kapatu

Seu nome é “*kapatu* ânus da anta”. Uma pessoa Wai Wai o chamou como *xîpîrî mahtoko*, “ânus do guariba”, e uma pessoa Txikyana disse que sua mãe, que era Tunayana misturada com Katwena, chamava esse cesto de *caaca mahtoko*, “ânus de avó”. Ao que parece, importa é a semelhança do aspecto enrugado da boca desse cesto com o ânus, seja lá de quem for. É coniforme e de tamanho variável, cujas medidas de um dos exemplares que vi são: 28,5 cm de comprimento e boca oval com 14 x 21 cm. Seu modo de manufatura é praticamente idêntico ao *kapatu* apresentado acima, diferindo apenas no fato de que sua boca é aberta (**Figura 36-E**).



Figura 36 Cestos kapatu - 1



Trata-se de um cesto bastante versátil, usado atualmente para carregar frutos e peixes. Em 2011, vi um cesto desse pendurado no teto da *Umana* (“casa grande”) e depois, em 2018, quando voltei a essa aldeia observei que vestígios dele ainda existiam pendurados no mesmo local. O produtor desse cesto, um Katwena, disse que ele tinha sido preenchido com balas, para que as pessoas tentassem acertar ele com sandálias. Isso me remeteu ao registro de Howard (1993, p. 254), em Roraima, sobre uma brincadeira que envolveu cestos, apesar dessa autora não detalhar o tipo de cesto em questão: “...certo ano alguém atou cestos vazios na parte mais alta do teto; minhas indagações foram respondidas às risadas, com a informação de que eles estavam cheios de “comida para as onças”: “é assim que brincamos!””.

Ainda, esse tipo de *kapatu* é usado como *kîtmo wakmacho*, “para atrair peixes”, e facilitar a pesca, sendo preenchido com a massa de um fruto chamado *makuku* e depois lançado ao rio para que a massa saia aos poucos, atraindo assim o pacu. Na primeira metade do século XIX, Robert H. Schomburgk (1845, p. 41-42) registrou que os Taruma usavam cestos preenchidos com fruto de jenipapo para pescar pacu, porém, não há mais detalhes do cesto. Yde (1965, p. 140), também sem detalhar o *kapatu*, relata a preparação de um veneno de peixe (*kunáni*), depositado dentro de pequenos cestos de folhas que são imersos na água.

Encontrei apenas um *yaiipî mahtoko kapatu* na coleção de Yde, sob o número H.4244, preenchido com diversos ossos de animais e algumas sementes, que não foram retirados do cesto por precaução, visto tratar-se de uma peça bastante delicada, feita com folhas de açaí que estavam bastante secas na ocasião. Em todo caso, foram feitas fotografias de detalhes que suscitaram interpretações por parte das pessoas nas aldeias. Para um informante jovem, o cesto possui uma mandíbula de macaco-prego (*meeku yohyarî*), que é boa para retirar espinhos do pé. Segundo um informante mais velho, trata-se de uma mandíbula de macaco-aranha (*poroto yohyarî*) usada pelos Wai Wai para curar crianças. Segundo Fock (1963, p. 110), quase todos os casais que tinham um bebê guardavam esse tipo de *kapatu* com ossos de animais (peixes, aves e animais terrestres), denominados *kamesî*, traduzidos pelo autor como “magical objects”.

#### 6.3.6. Yahkotonono kapatu

Em tradução livre, *yahkotonono* significa “o que se usa atravessado”, indicando o modo de carregar esse cesto, com a alça disposta no ombro oposto ao lado o cesto que fica rente à lateral do corpo, situado abaixo das costelas.

Uma folha de palmeira tem sua raque dobrada em três pontos, formando um “L”, possuindo dois segmentos de raque adjacentes na parte de menor comprimento. Todos os folíolos dos segmentos dispostos em 90° são trançados em quadriculado e auto-rematados em

trança, fechando totalmente o trançado. Com uma faca o segmento duplo de raque é aberto para fazer a boca do cesto. O exemplar que vi mede 43,5 cm de comprimento por 38 cm de largura (**Figura 36-F**). Esse *kapatu* é usado para coletar frutos na mata.

#### 6.3.7. Warakaru maxirî kapatu

Seu nome é “parte inferior das costas do macaco-barrigudo”, ou “lombar do macaco-barrigudo”. Segundo me explicaram, quando visto de perfil, parte do contorno desse cesto se assemelha com a referida região do macaco em questão. Ele também pode ser denominado *yahkoto*, por ser usado de modo atravessado ao corpo humano, tal como o *kapatu* apresentado acima. Um ancião Txikyana chamou-o de *tîmkawomkem kapatu*, “*kapatu* que tem cobertura”, pois a etapa final de sua produção envolve justamente a cobertura das tramas do trançado com folíolos de um segmento de raque específico (**Figura 36-G e H**).

Sua manufatura se faz de modo quase idêntico ao anterior. Uma folha de palmeira tem sua raque dobrada em pontos de modo a formar um “L”. Os folíolos são trançados em quadriculado gradeado e, após isso, uma parte sobressalente da raque é dobrada e seus folíolos apenas cobrem a malha previamente trançada para serem arrematados juntamente com as pontas dos demais folíolos em auto-retamte em trança, fechando todo o cesto. Por fim, a boca é feita com o uso de uma faca para abrir um segmento de raque ao meio. Pode ter como medidas 34 cm de comprimento por 26 cm de largura. É usado para carregar frutos colhidos na mata ou resinas de árvores. É um dos dois tipos de *kapatu* que pode ser guardado dentro de casa e puder ver um exemplar bem velho sendo usado para armazenar o breu *weyu*, usado para fazer fogo e tingir arumã.

#### 6.3.8. Kurumu yeexe kapatun/ kurumu kapatun

Conforme um ancião Xerew/Katwena da aldeia Takará, o nome certo é *kurumu yeexe kapatun*, “*kapatu* do papo do urubu-rei”, porém muitos denominaram-no como *kurumu kapatun*, “*kapatu* do urubu-rei”. A morfologia do cesto, quando visto de perfil, apresenta uma protuberância que se assemelha ao papo dessa ave quando cheio.

Em sua produção, a raque é dobrada em dois pontos, quase formando um “L”, porém em vez de 90°, o ângulo dessa primeira dobra é em torno de 60°. Em seguida, se faz outra dobra na raque, em 180°, deixando uma lateral com segmentos duplos de raque, como nos dois tipos de *kapatu* apresentados logo acima. Os folíolos se entrecruzam com a técnica do trançado cruzado em diagonal e a finalização em auto-remate em trança, que se inicia da extremidade

inferior e segue até à extremidade superior, dando forma ao contorno do “papo do urubu”, se estreitando na medida em que atinge à parte superior do cesto para formar sua boca. A trança ainda segue para formar uma espécie de alça (ver **Figura 36-I**). Em média, tem 34 cm de comprimento, 24,5 cm de largura e sua boca oval mede 5 x 9 cm. Esse *kapatu* é usado somente para colocar peixes pescados com timbó e também pode ser guardado dentro de casa. Vi o cesto pendurado em algumas cozinhas, com as tramas da região do papo danificadas para retirar o peixe. Todavia, o uso do timbó não é tão usado hoje em dia, para evitar a diminuição dos peixes nos rios. Um ancião Tunayana até se queixou que está se esquecendo de como faz esse cesto pela falta de uso do timbó.

#### 6.3.9. Pakria pîtho kapatu

Traduzido como “antigo crânio do caititu” esse tipo me foi mostrado por um ancião Txikyana. Ele é bem semelhante ao *kurumu yeexe kapatun*, inclusive na manufatura, mas quando visto de perfil não apresenta uma protuberância tão acentuada. De perfil ele se assemelha ao crânio de um caititu. Sua boca ainda é maior em relação ao *kapatu* do urubu-rei. O exemplar que vi mede 47,5 cm de comprimento, 31 cm de largura e o diâmetro de sua boca oval é de 11 x 18 cm (**Figura 36-J**). É usado para carregar peixe, mas antes deve ser forrado com folhas de ubim.

Na coleção W. Roth mantida no *Väldskultur Museena* há uma peça (n. 35420) atribuída aos Wai Wai/Taruma/Wapixana, com medidas de 30m de comprimento por 20 cm de largura (**Figura 36-K**). Para muitos trata-se do *pakria pîtho kapatu*, apenas não ter a boca restringia. Um artesão Wai Wai chamou esse *kapatu* de *yawari kapatu*, alegando que o cesto se parece com uma mucura, composto por cabeça e rabo.

#### 6.3.10. Tompatho kapatu

Segundo Poriciwi Wai Wai, *tompatho* é nome antigo e não obtive detalhes sobre sua tradução. Ele também pode ser denominado como *pîrî yatkîrî kahxapu*, “feito com prefoliação de murumuru”. Trata-se do único *kapatu* feito com esse material. Sua partida é indiferenciada, a técnica de manufatura é o trançado quadriculado diagonal e é finalizado em auto-remate.

Esse *kapatu* tem *xariri pichó mewru*, “desenho da casca do *xariri*”, sendo *xariri* um peixe pequeno que habita somente as cabeceiras de pequenos igarapés. Poriciwi disse que não existe desse peixe na região da aldeia Mapuera. Ele relatou ainda que se fazia muito desse tipo de *kapatu* quando ele morava no rio Kikwo, antes de ir para Kanashén. Ele até fez um exemplar



desse cesto ( **Figura 37-A**), pois sua neta estava querendo alguma coisa para colocar cebola, limão e temperos em geral. Porém, ele me disse que o certo é colocar peixe capturado com o uso do timbó.

Na coleção W. Roth mantida no *Väldskultur Museena* há uma peça (n. 35334), com 20cm de comprimento por 18cm de largura ( **Figura 37-B**), que foi reconhecida como *tompatho* apenas por Poriciwi. Muitas pessoas alegaram nunca ter visto desse tipo. Outro artesão Wai Wai reconheceu o material pela foto e disse que é um cesto Wai Wai antigo, porém, não sabia seu nome. Apenas uma pessoa Xerew disse que essa peça é um *kapatu* de uso igual ao do *kurumu yeexe kapatun*, todavia, para ele, quem faz isso são os Tiriyo e Katxuyana.

#### 6.3.11. Tipos de kapatu não reconhecidos ou associados a outros povos

Dois peças foram chamadas genericamente de *kapatu* e associadas a outros povos. Tratam-se das peças de números 35386 e 35398 da coleção Roth (*Väldskultur Museena*), associadas aos Wai Wai nas fichas desse Museu. Tais peças foram feitas com folhas de buriti trançadas com a técnica do sarjado e finalizadas em auto-remate.

A peça 35386 ( **Figura 37-C**) foi chamada como *kapatu* dos Wapixana, e alguns relataram lembrar-se de ter visto isso apenas em Kanashén. Amña Wai Wai, que morou muito tempo na Guiana, disse que viu muitos desses sendo usado pelos Wapixana para carregar peixes. Inclusive, um homem Wapixana, casado com uma mulher Mawayana da aldeia Mapuera, reconheceu esse cesto e disse que é de seu povo e se chama *daruan*, confirmando seu uso. Seu reconhecimento foi muito interessante, pois quando tinha 10 anos ele foi morar com os Wai Wai em Roraima<sup>215</sup>. Uma interpretação digna de nota foi feita pelo cacique Kawaña, da aldeia Tamiuru. Para ele, talvez um Wai Wai foi morar com os Wapixana e aprendeu a fazer isso, morreu e não repassou para ninguém; ou ainda, pode ser um cesto que foi trocado com os Wapixana e por isso está no museu como Wai Wai.

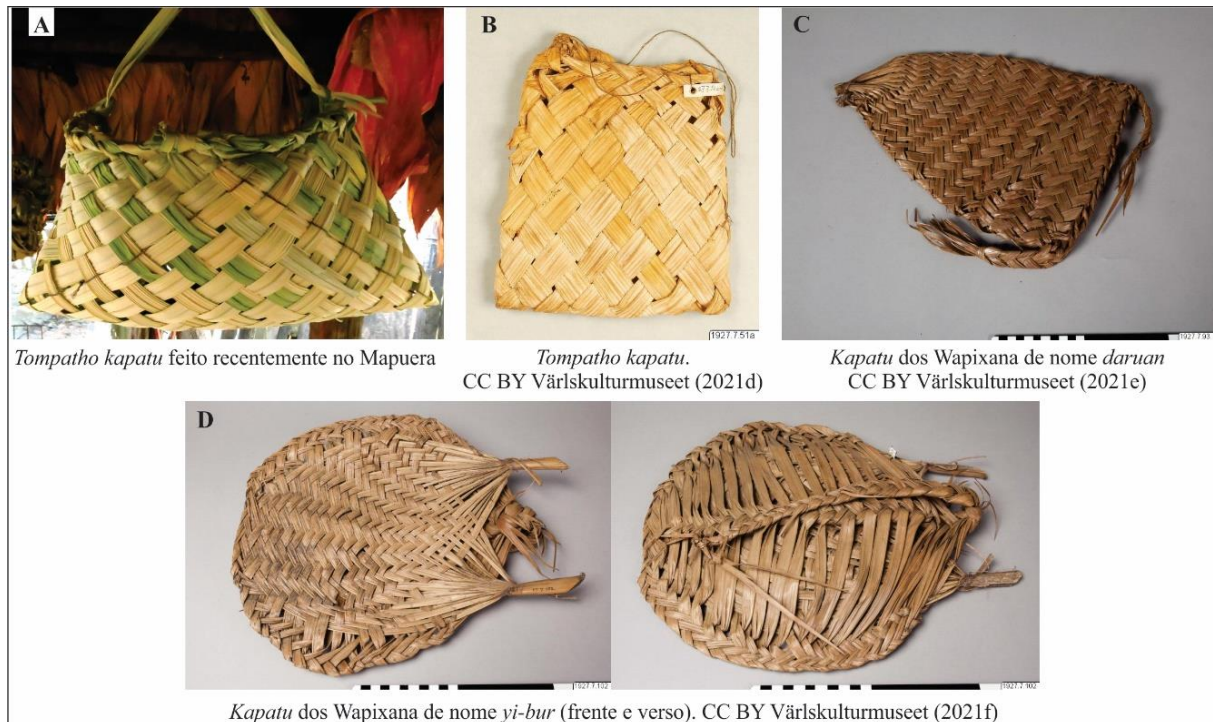
A peça 35398 ( **Figura 37-D**) também quase não foi reconhecida por ninguém. Uma pessoa apenas disse que achava que isso é coisa dos antigos, mas que nunca viu. Muitos disseram que isso é *kapatu* dos Wapixana, inclusive quem morou a mais tempo na Guiana. Porém, o próprio Wapixana que reconheceu o cesto apresentado acima disse que nunca viu. De todo modo, mesmo associado aos Wai Wai no museu, Roth (1924, p. 378 e prancha 121)

---

<sup>215</sup> Ele é filho de pai e mãe Wapixana, cresceu vendo seu pai fazer e nomear diversos trançados. Por isso soube me informar os nomes de algumas peças. Quando seu pai morreu, ele foi morar com os Wai Wai com sua mãe, pois ela era filha de um Wapixana e uma mulher Wai Wai. Após ficar viúva, sua mãe decidiu ir morar com parentes.

informa que esse trançado é usado como se fosse bandeja para servir alimento, entre os Macuxi, que os chamam de *thcúpare*, e entre os Wapixana, que os denominam como *yi-bur*.

Figura 37 Cestos *kapatu*-2



#### 6.4. Awci

Cesto-cargueiro de três lados, do tipo jamaxim, cuja tradução literal de seu nome é “costela”. É visto como se fosse uma caixa torácica aberta. Identifiquei 3 variações: *awci*; *awci paraxi*; *kuumu yaarî kmaxkem awci*. De modo geral, esses seres possuem costelas, costas, parte inferior das costas (*maxirî*), ou sua lombar, nádegas, perna, boca, assim como osso da bacia, esteio da boca e esteio (**Figura 38-A**). Ainda, existe um cesto cargueiro paneiriforme, visto apenas em alguns lugares, que foi denominado como “*awci* dos Quilombolas”.

Importantes para o transporte, além de serem reutilizados para outros fins, os *awci* servem como medida para expressar o tamanho do teto da “casa grande” (*umana*), indicando assim o tamanho da própria estrutura. Isso me foi espontaneamente repassado nas aldeias que visitei. Por exemplo, na *umana* da aldeia Mapuera, a maior, foi dito que usaram cerca de 780 *awci* cheios de folha de ubim para sua cobertura. A *umana* da aldeia Inajá, a segunda maior, precisou de 500 *awci*, enquanto na aldeia Mapium, uma das menores, foram usados apenas 88.

O *awci* também fortalece o corpo humano, pois seu uso constante deixa as pessoas resistentes, diferentemente de homens e mulheres *karaiwa* (“brasileiros”) que ficam muito na

frente do computador e não usam *awci*. Os efeitos dos corpos trançados sobre os corpos humanos de seus usuários foram registrados no início do século XX por W. Farabee (1924, p. 172, tradução nossa): “Um cesto cargueiro desgastado nunca é jogado fora, é queimado para que os inimigos não assoprem nele para causar dor nas costas”. Farabee relatou ainda que durante a viagem, quando era necessário fazer cestos novos, os velhos cargueiros eram queimados para prevenir esses feitiços.

Em casas com crianças pequenas, em torno de 6 a 8 anos, há versões em miniatura desses cestos para elas aprenderem a usá-los quando acompanham seus pais e avós nos trabalhos na roça. É um meio de socialização e ensino. Presenciei uma criança, cujos pais moram na cidade de Oriximiná, que recebeu de presente um *awci* em miniatura assim que chegou na aldeia de seu pai. Em média, um *awci* comum tem 98 cm de comprimento, por 35 cm de largura e 21,5 de profundidade, enquanto miniaturas possuem cerca de 52 x 22 x 11 cm.

Por fim, os *awci* apresentam visibilidade alta. Além de se ver facilmente pessoas carregando coisas, e até viajando com eles, pode se visualizar qualquer exemplar de *awci* ao se passar em frente às cozinhas ou estruturas de produção de alimentos que não possuem paredes.

#### 6.4.1. Awci

Trata-se do cesto mais comum encontrado nas aldeias, sempre em grandes quantidades. Praticidade de manufatura, no que se refere à simplicidade da técnica e rapidez com que pode ser feita, bem como resistência e durabilidade, são características importantes que foram evocadas pelas pessoas.

Atualmente, o *awci* pode ser feito com arumã ou cipó (**Figura 38-B**). A técnica é o trançado arqueado, tendo o umbigo indiferenciado do resto, e o arremate pode ser feito em duas formas: enlaçado na figura-de-8 (*otpá pichó*), mais comum, e o arqueado-apartado (*kapayo matkîrî*). Detalhes do processo de manufatura estão no Anexo 3. Diversas madeiras são usadas para fazer os pés e esteios do *awci*. Registrei apenas uma de nome *pakria mahkotorî* (“cheiro do ânus do caititu”). Muitos alegaram que o cipó dura mais que o arumã, por isso vem sendo utilizado mais. Os de cipó duram em torno de 2 anos e meio com uso intenso. Observei apenas um grande artesão que usa cipó-jacitara para fazer cargueiros bicrômicos. O contexto atual de produção para farinha exige bastante dos jamaxins que precisam durar mais, uma preocupação que nos remete à noção de “características de performance” dos artefatos (SCHIFFER; SKIBO, 1997). Essa busca pela durabilidade, inclusive, tem levado à paulatina adoção da fita de

poliéster, também chamada de fita pet, que dura muito mais (**Figura 38-C**). Esse material é obtido em lojas de materiais de construção nas cidades.

Além da durabilidade, existe também uma preocupação com a estética dos cipós usados na produção dos jamaxins. Eles não devem ser cortados em tamanhos finos. Testemunhei a irmã de um artesão elogiando o novo *awci* que ele tinha feito, cujas fasquias estavam bem mais finas do que as que estavam num exemplar antigo. Não só o artesão, mas as demais pessoas que estavam ao redor concordaram com esse ponto de vista.

Além de cargueiros, os *awci* podem também ser usados como recipientes temporários no processamento de carnes de caça, podem receber casca de mandioca, que será descartada posteriormente. Quando velhos podem ficar pendurados em esteios de cozinhas, sendo usados como plataformas para guardar coisas; como puleiro para galinhas; pendurados acima do fogo para moquear carnes e demais alimentos em substituição à plataforma *aara*; redirecionados para moquear pimenta, sendo assim denominados *asîsî kanpuretopo*. Vi até alguns bem deteriorados, servindo de cama para cachorros.

Segundo os mais velhos, o estilo de *awci* supramencionado começou a ser feito em Kanashén, em meados da década de 1950, quando os Wai Wai aprenderam com os Wapixana. Antes só se fazia no estilo antigo, *awci pahxan pen* (“jamaxim muito antigo”), também chamado de *pîrî yaarî kmaxkem awci*, indicando assim o uso de murumuru e a presença da raque das folhas de palmeira (*kmaxkem*) que correspondem ao começo com nervura de folha, servindo também com esteio desse cesto. Feito com duas prefoliações de murumuru, o estilo antigo é feito com a técnica do trançado quadriculado diagonal ou também com o sarjado, sendo finalizado com arremate apartado, chamado *echîrî* (**Figura 38-D**). Atualmente, algumas pessoas associam esse estilo aos Tiriyó.

O estilo antigo existe em coleções das décadas de 1920 e 1950, mas pode ser visto em fotos no livro de Farabee (1924) durante sua pesquisa na década de 1910. O estilo recente (feitos com arumã e cipós) só aparece nos museus na década de 1980 e os mais recentes correspondem a miniaturas. Para muitos, o estilo atual é mais rápido de se fazer, e também é mais resistente e durável.

#### 6.4.2. Awci paraxi

Tem esse nome para especificar que é parcialmente tecido com a técnica *paraxi*, trançado hexagonal reticular, usada para fazer as costelas do jamaxim, enquanto as costas são feitas com a técnica do arqueado (**Figura 38-E**). Vi apenas exemplares manufaturados com

arumã e cipó. Esse tipo de *awci* é muito menos numeroso nas aldeias do que o *awci* apresentado acima, apesar de seu uso ser o mesmo. Para algumas pessoas, esse estilo é dos Katxuyana.

#### 6.4.3. Kuumu yaarî kmaxkem awci

Sua denominação indica que é iniciado com nervura de folha de palmeira (*kmaxkem*), e que é comumente feito com folhas de bacaba (*kuumu yaarî*). Porém, pode ser feito também com folha de patauá, sendo denominado como *kwanamari yaarî kmaxkem awci*.

Esse tipo de jamaxim é manufaturado com a técnica do quadriculado diagonal e finalizado em auto-remate em trança. É feito na mata apenas quando necessário para carregar caças e frutos (**Figura 38-F**). Após o uso, costuma ser descartado em aldeias e acampamentos. Ainda, pode ser visto também em caminhos espalhados pelo território. Nesse sentido, também pode ser considerado “tecnologia expediente” (BINFORD, 1979). Contudo, podem ser reutilizados, ficando pendurados nos esteios de cozinhas e estruturas semelhantes para guardar ferramentas e outras coisas; podem assumir a função da plataforma *aara*; podem servir de recipiente para receber cascas de frutos e mandioca; podem receber refugo do processamento de arumã. Ainda, vi alguns sendo reaproveitados para compor a vestimenta da “dança dos queixadas” (*poinko manîmto*) que ocorre nas festividades de final de ano (ver. 6.26).

#### 6.4.4. Awci quilombola

Nome dado aos cargueiros cujos artesãos disseram que aprenderam com os Quilombolas de Cachoeira Porteira. Tratam-se de cestos paneiriformes, manufaturados com cipó através do trançado hexagonal reticular e arrematados com enlaçado espiralado. A estrutura do paneiro é reforçada com varas de madeiras (de 4 a 5 em média) dispostas verticalmente ao redor do paneiro e amarradas por fios ou cipós às tramas do cesto (**Figura 38-G**). Existem algumas variações. Por exemplo, vi um desses cestos amarrado a uma estrutura retangular feita geralmente para compor a parte interna dos *awci* mais comuns. Algumas bordas são reforçadas com cipós espessos, sendo enlaçadas em espiral pelas tramas sobressalentes do paneiro. Outra diferença marcante desse tipo de *awci* é seu modo de uso, pois enquanto os *awci* apresentados acima são transportados com apenas uma alça apoiada na testa, o *awci* quilombola possui duas alças, amarradas a duas varetas, que são usadas nos ombros, assim como nós usamos nossas mochilas. Por fim, fui informado que esse tipo de cargueiro é usado apenas nas grandes coletas de castanha (*tîtko*).



Figura 38 Cestos-cargueiros *awci*



#### 6.4.5. Tipos de awci associados a outros povos

Dois jamaxins de coleções etnográficas foram invariavelmente associados a outros povos. O primeiro deles, coletado na década de 20 por Roth, está no *Väldskultur Museena* sob o número 35450. Feito com arumã, na técnica do sarjado, finalizado com enlaçado na figura-de-8 e reforço de beira com duas talas (**Figura 38-H**), ele foi associado aos Wapixana. O morador Wapixana da aldeia Mapuera disse que esse cesto é de seu povo e se chama *dupawai*.

A segunda peça foi coletada em 1995, em Roraima, por uma antropóloga do Museu do Índio/FUNAI e está mantida nessa instituição sob o número 95.3.1. Feito com arumã na técnica do marchetado e finalizado com arremate apartado, esse jamaxim é diferente e foi associado aos Waimiri-Atroari (**Figura 38-I**) pelas pessoas nas aldeias. Apesar de estar atribuído aos Wai Wai no museu, esse jamaxim é idêntico aos feitos pelos Waimiri-Atroari (veja o exemplar mantido no Museu do Índio da Funai sob o número 2236art<sup>216</sup>).

O fato de estar no museu como Wai Wai indica que esse jamaxim foi adquirido entre esse povo. Não necessariamente significa que foi feito pelos Wai Wai. É muito mais provável que estava com os Wai Wai em função de trocas com os Waimiri-Atroari. Inclusive, encontrei um jamaxim Waimiri-Atroari na cozinha cacique geral do rio Mapuera, que me relatou ter ganhado o cargueiro de presente de um cacique Waimiri-Atroari, numa reunião (**Figura 38-J**).

#### 6.5. Assessórios do Awci

Defini essa classe para agrupar duas peças presentes na coleção de Roth, assim como alguns trançados vistos na etnografia, usados basicamente em conjunção com os jamaxins. Trata-se da *awci keñehru*, “alça do jamaxim”, e *awci yahruru*, “tampa/cobertura do jamaxim”.

A *awci keñehru*, de n. 35423, foi feita com palha não identificada e apresenta 140 cm de comprimento. Foi trançada com a técnica do quadriculado diagonal e finalizada em arremate com nó (**Figura 39-A**). Essa peça não foi reconhecida por ninguém e tampouco associada a algum povo. Na obra de Roth (1924, p. 113-114) há informações de que alças trançadas eram tecidas com folhas de buriti pelos Wapixana e Macuxi, no entanto as imagens apresentadas na prancha 13 não correspondem à peça em questão. Em consulta a um jamaxim Makuxi, denominado *ruté*, mantido no MAE-USP sob o número RG 3.2 e coletado em 1939 na Missão Beneditina do Rio Branco, verifiquei que a alça foi trançada com folha de buriti, porém com a técnica do sarjado na fórmula 2/2, e de forma mais estreita (**Figura 39-B**). No momento vejo duas explicações para a alça coletada entre os Wai Wai na década de 1920. Ela pode ser

<sup>216</sup> <https://museudoindio.tainacan.org/museu-do-indio/2236art/>, ultimo acesso em 26/05/2021.



fruto de troca com outros povos, ou era feita antigamente e deixou de ser num dado momento. Atualmente, as alças de *awci* no Mapuera são feitas com entrecasca de envira.

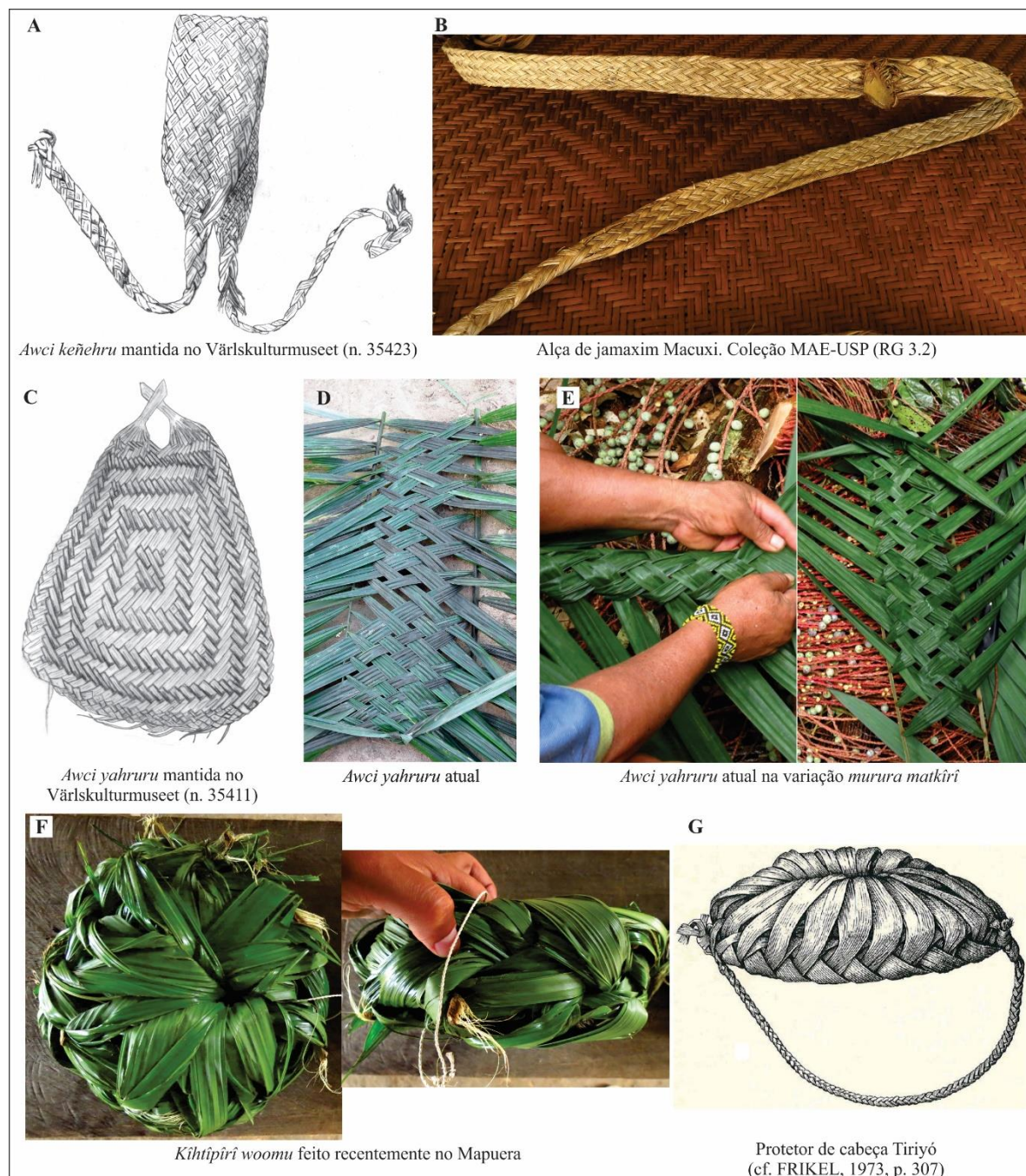
A *awci yahruru* da coleção Roth (n. 35411) foi tecida com folha de buriti através da técnica do sarjado e apresenta dimensões de 55cm de comprimento por 39,5 cm (**Figura 39-C**). Apesar de estar associada aos Wai Wai no museu, e ter sido apresentada em Roth (1929, prancha 19) como sendo dos Wai Wai e Taruma, ninguém reconheceu isso e tampouco ela foi atribuída a qualquer povo vizinho.

Não obstante, coberturas para jamaxim são feitas na mata sempre que preciso hoje em dia. Observei duas variações, uma simples e outra mais complexa. Na simples, utilizam-se duas folhas pinadas de palmeiras (ou duas metades de uma folha, a depender do tamanho desejado), que são trançadas em quadriculado diagonal. Pode ser chamada de *awci yahruru* ou *ewopon* (**Figura 39-D**). Já na mais complexa, observa-se o tema do aparecimento de partes de corpos que depois desaparecem. Trata-se da cobertura *murura matkîrî*, “rabo do tatu-canastra”, nome dado muito mais pelo processo de produção do que pelo resultado final, que é praticamente o mesmo que o da cobertura anterior, diferindo pelo uso de apenas uma folha. Na primeira etapa de produção, os folíolos dos lados opostos são trançados entre si em quadriculado diagonal de modo a formar um cilindro longo, igual ao rabo do tatu-canastra. No final, é feito um nó na extremidade do trançado e a raque da palmeira é dividida longitudinalmente com uma faca, transformando o cilindro num trançado platiforme que pode ser ajustado no tamanho desejado (**Figura 39-E**). Em suma, essas informações levam a pensar que houve mudança de técnicas e materiais na produção desse tipo cobertura de jamaxim.

## 6.6. Kîhtîpîrî woomu

Pode ser traduzido como “embrulho de cabeça”, pois *woomu* significa “embrulho” (R. HAWKINS, 2002, p. 57). Trata-se de um embrulho feito com folíolos de palmeira pinada (p.ex. bacaba ou patauá), que são trançados de modo a formar uma “almofada” bem macia, usada sobre a cabeça quando é preciso transportar algo pesado sobre ela. O trançado protege a cabeça. Não acompanhei a produção, apenas o resultado final que foi feito para me mostrar, já que não há um trançado desse nos museus. Antigamente, esse trançado era bastante usado para transportar as canoas feitas de casca de árvore em varadouros. Disseram-me que em torno de 7 homens carragegavam essas canoas sobre suas cabeças utilizando o *kîhtîpîrî woomu* (**Figura 39-F**). Frikel (1973, p. 307) registrou um trançado parecido entre os Tiriyo (**Figura 39-G**).

Figura 39 Acessórios do awci e protetor de cabeça



## 6.7. Kwahsi

Trata-se do tipiti, um dos trançados básicos para o processamento da mandioca-amarga mais difíceis de se manufaturar. Possui cabeça (*yihitipiri*), corpo (*yupun*), nádegas (*mapiri*), esteio da boca (*potari yecepu*), boca (*yimtarí*) e ânus (*mahtoko*) (Figura 40-A).

O *kwahsi* é feito geralmente com arumã. Todavia, um ancião Tunayana da aldeia Paraíso também com fasquisas do pecíolo da folha de buriti. Além dele, ninguém mais disse saber da possibilidade de usar o buriti para fazer tipiti. Para alguns isso nem é possível. Outrossim,

existem dois artesãos em Mapuera, um Wai Wai e outro Katwena, que também usam o cipó jacitara. Ambos disseram que ele é mais resistente do que o arumã e o artesão Wai Wai alegou que foi o primeiro a fazer com esse vegetal, costumeiramente usado nos arremates do *pakara*.

A técnica de manufatura do *kwahsî* é majoritariamente feita com o trançado sarjado, porém identifiquei alguns marchetados. Os inícios são indiferenciados nos artefatos finalizados<sup>217</sup>, e as finalizações ocorrem em auto-remate. Cabeças e nádegas são trançados com o padrão *yesamarî* (“caminho dele”), todavia no corpo existem 4 padrões que alicerçam a subclassificação do *kwahsî* na medida em que eles podem ser denominados apenas com base nesses nomes. A maioria foi apresentada em Yde (1965, p.257), correspondendo ao padrão *otpa pîpîtho* (“casca tamoatá”), *akri yoorî* (“dente da cotia”) e *swaruwaru* (“abelha nativa pequena e preta”) (**Figura 40-B**). O primeiro padrão é considerado o mais difícil e vi muito pouco dele nas aldeias, enquanto o último o mais fácil de se fazer e também o mais comum de ser visto. O outro padrão principal corresponde à técnica do marchetado. Vi alguns na aldeia Mapuera feitos por uma pessoa que aprendeu com os Taruma, quando morou na Guiana, por isso ele associa esse padrão a esse povo, apesar de nomeá-lo como *okoymo mewru*, “desenho da cobra-grande” (**Figura 40-C**). No caso, o exemplar foi tecido com a mesma fórmula que se faz o *swaruwaru*, todavia, o contraste entre fasquias claras e escuras do marchetado realça outros padrões. Encontrei também um tipiti pequeno, associado aos Hixkaryana do Amazonas, coletado na década de 1970 e mantido no Museu do Índio da Funai sob o número 71.3.117, que também foi feito com o trançado marchetado seguindo a mesma fórmula do padrão *akri yoorî*. Porém, não obtive maiores informações (**Figura 40-D**). Isso indica que o uso do marchetado na produção de tipitis não se faz somente entre os povos que habitam a Guiana.

Existe ainda outro padrão de trançado encontrado nos tipitis. Contudo, ao que parece, é um padrão que não ocorre sozinho ao longo do corpo está sempre acompanhado de alguns dos padrões supramencionados, de modo que deve ser entendido apenas como uma variação. Trata-se do *yaypî yemeknu*, “munheca da anta”, ou *yaypî waxpuru*, cuja tradução já mencionada, faz referência aos enfeites de faixas de miçangas usado nas pernas de antas filhotes. Eu vi esse padrão nas aldeias e num exemplar mantido no Museu do Índio da Funai (**Figura 40-E**).

Em média, os tipitis apresentam dimensões de 170 cm de comprimento por 7 cm de largura, porém existem exemplares com mais de 200 cm. Há ainda os pequenos e finos, em média com 65 cm de comprimento e 3,5cm de largura, usados para extrair óleos diversos,

<sup>217</sup> Contudo, Roth (1929, p. 31), observou duas modalidades de partida. Os Arawak iniciam a produção da parte que ele chamou de “colarinho”, que corresponde ao “esteio da boca”, enquanto os Wai Wai, Taruma e Wapixana iniciam da região que ele chamou de “pescoço”, situada entre a boca e o “colarinho”.



alguns dos quais ainda são passados nos cabelos dos homens mais velhos (Figura 40-F). Diversas mulheres relataram que é bom ter tipitis de tamanhos diferentes para ter opções adequadas a depender da quantidade de massa a ser espremida (Figura 40-G).

Figura 40 Tipiti *kwahsí*



Outrossim, os tipitis são reaproveitados antes do descarte. É recorrente que sejam usados para defumar pimenta. Para isso, eles podem ser usados inteiros ou ter suas extremidades (cabeça e ânus) cortadas, sendo denominados então como *asîsî yen*, “recipiente para pimenta” (ver 6.12). Além do corte de suas extremidades, pode se cortar um tipiti longitudinalmente, transformando-o num trançado platiforme em que são postas pimentas para secar ao sol, ou moqueá-las. Portanto, o tipiti sempre é descartado em partes e não vi sequer um exemplar descartado por completo.

Em relação às mudanças ao longo do tempo, observa-se a adoção de outros vegetais na sua produção, como o buriti e o cipó-jacitara, além da técnica do trançado marchetado. Contudo, isso parece estar ligado a aprendizados específicos (ver capítulo 7) e não é uma mudança ampla, como no caso do jamaxim (*awci*), por exemplo.

Por fim, quando estão novos os tipitis podem ficar dentro da casa dos artesãos, mas é comum que habitem as cozinhas e estruturas de processamento da mandioca, apresentando visibilidade alta, portanto,

## 6.8. Tuuwa

Apesar de traduzir o *tuuwa* como “coador”, cabe mencionar que “coar” em waiwai é *xkururma* (R. HAWKINS, 2002, p. 59). Para mim, era quase certo que seu nome tinha uma relação direta com o arumã verdadeiro (*tuuwa xixa*), principal vegetal transformado nesse artefato. Em conversa com Poriciwi Wai Wai, entretanto, ouvi outra explicação. *Tuuwa* não vem do *tuuwa xixa*, pois dá para fazer também com o arumã *wañamtu*, embora ele não seja tão adequado, por ser mais fraco. Segundo Poriciwi, *tuuwa* vem de *tuu*, som que se ouve de uma cachoeira à distância - “tuuuuuu”- e *wa* de *waray*, “semelhante”. Quando se aperta a massa de mandioca recém-ralada sobre o *tuuwa*, o líquido que escorre por suas tramas cerradas cai num recipiente e gera um som semelhante ao da cachoeira. Portanto, para Poriciwi o nome desse trançado está vinculado a como ele é usado e não com o material que é feito.

*Tuuwa* é um trançado platiforme, quadrado, que em média possui 65,5 x 65,5 cm e profundidade de 6 cm. Possui rosto (*epatarî*), também chamado de “lugar do desenho” (*mewru yeken*), envolvido por braços (*aporî*), que também podem ser denominados como esteio (*ecepu*), feitos de varetas de madeira, cujas extremidades são seus raios de nadadeiras (*panaxîrî*)<sup>218</sup> (Figura 41-A). Por vezes, pode se identificar o “umbigo olho” (*puñuru*) como

<sup>218</sup> Cabe frisar que *panaxîrî* é também o termo nativo para “cifres”. Contudo, os anciãos me disseram que no caso do *panaxîrî* que se encontra no *tuuwa*, e também na *manari*, a referência é ao *panaxîrî* que se encontra nos peixes.

técnica de partida, mas em boa parte dos casos, o umbigo é indiferenciado. E isso se vincula à predominância da técnica do trançado marchetado em sua manufatura, embora também possa ser feito com o trançado sarjado. A variabilidade de padrões gráficos presentes nele é enorme. Como possui braços, o arremate se faz através do *apomitopo*, em referência à braçadeira *apomi*, como dito. Ribeiro (1985) denominou essa finalização como reforço apartado “tipo guianas”, e observei pelo menos três pequenas variações após o enlace nos reforços de madeira da borda.

A variação mais simples, em que a fasquia sobressalente, após envolver as varetas de reforço, é inserida entre a primeira vareta e o trançado propriamente dito, me foi informada como sendo dos Wai Wai e Katwena. A segunda variação produz um padrão de nome “casca do tamoatá” e foi associada aos Wapixana por um artesão que morou muito tempo na Guiana. A terceira variação, em que a fasquia após o enlace nos reforços de madeiras sobe para ser envolvida por fasquias subsequentes e depois é inserida entre a primeira vareta e o trançado, cobrindo assim as varetas, foi observada apenas na produção de coadores de um artesão em específico que afirmou ter aprendido com os Tiriyó e Aparai na Missão Tiriyó<sup>219</sup>. Temos, assim, o tipo 1 é Wai Wai-Katwena, o tipo 2 é Wapixana e o tipo 3 é Tiriyó-Aparai (**Figura 41-D-F**), muito embora o tipo 2 também exista em coleções associadas aos Parukoto, Wai Wai, Xerew, e Katxuyana, das décadas de 1940-1960, que analisei pessoalmente. O tipo 1 também se encontra em peças Katxuyana. Conforme Frikel (1973, p. 133), esses artefatos de malhas cerradas, com “figuras em preto e branco, como existem entre as tribos do Trombetas, não são usadas pelos Tiriyó”. Todavia, seus estudos ocorreram entre as décadas de 1960 e 70 e muita coisa pode ter mudado desde então. Embora esses detalhes tenham sido associados a povos específicos, a vivência individual e aprendizado de certos artesãos permite a circulação de estilos técnicos (capítulo 7). Seria necessário um estudo comparativo mais aprofundado para compreender melhor esse caso.

Além de coar a massa de mandioca recém-ralada, antes mesmo dela ir para o tipiti, tornando o *tuuwa* essencial para a obtenção da tapioca, o coador atua também para filtrar sucos de diversos tipos de frutas na produção de bebidas, misturadas, ou não, com tapioca. Em menor frequência, esses trançados platiformes podem cobrir alimentos, protegendo-os da luz solar, e servir de recipiente para a massa peneirada antes de ser torrada e transformada em farinha no tacho. Quando velhos, podem ser redirecionados para filtrar o líquido resultante da prensão de sementes de urucum na produção de pigmentos (YDE, 1965). Quando muito danificados, é

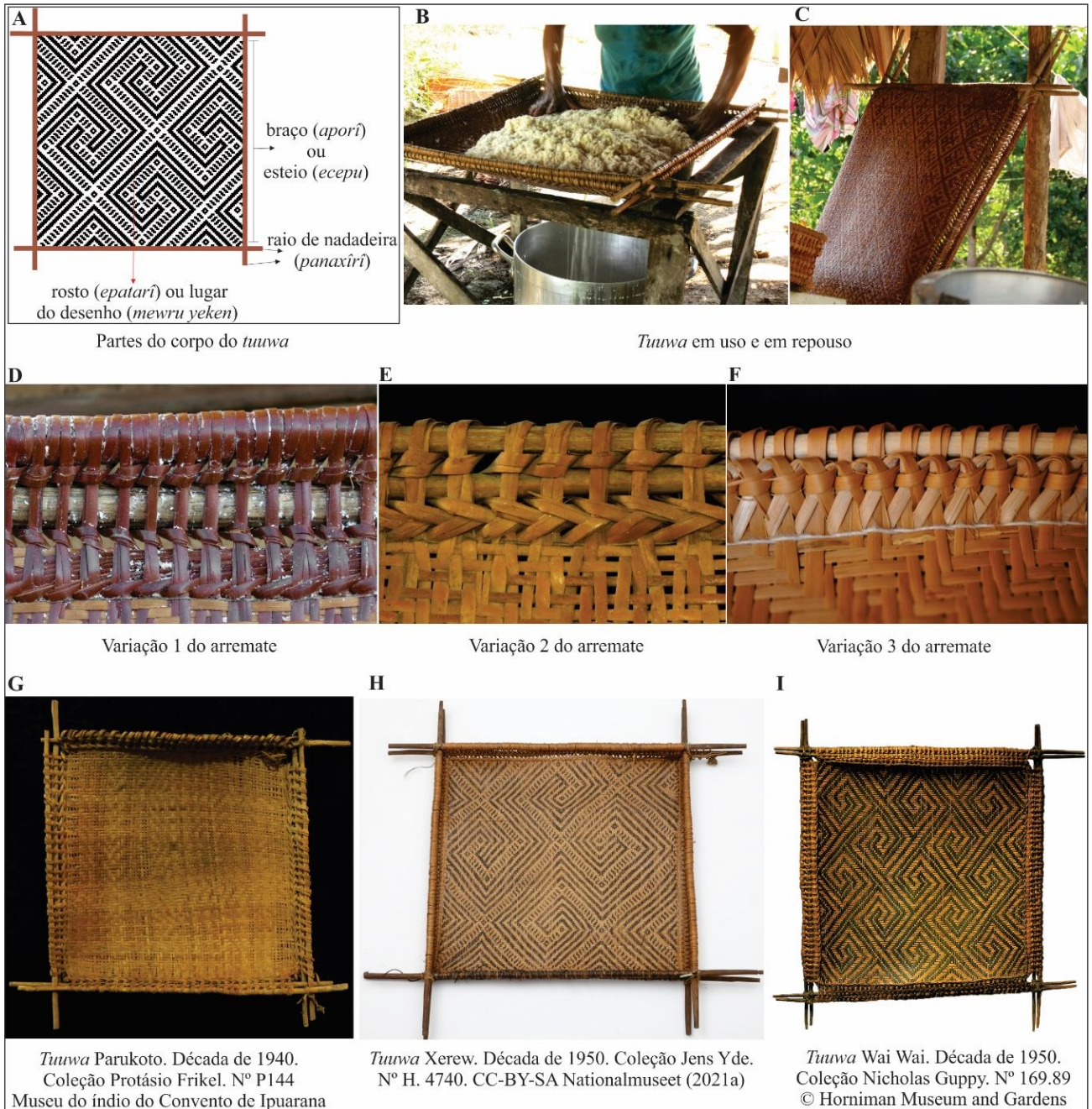
---

<sup>219</sup> Esse tipo de arremate foi observado entre os Wayana, Palikur e Wajãpi da Guiana Francesa por Davy (2007, prancha 9), o que pode indicar que essa variação técnica tenha uma área de ocorrência mais comum na região oriental das Guianas.



comum ver vestígios do descarte próximo a cozinhas e demais estruturas de produção alimentar nas aldeias, porém, fui informado que se as madeiras ainda estiverem firmes elas podem ser reaproveitadas na produção de um novo *tuuwa*.

Figura 41 Coador *tuuwa*



Sutis mudanças podem ser observadas com base nos exemplares mantidos em coleções etnográficas entre as décadas de 1940 e 1990 até os atuais. Com exceção das peças P113 e P114 da coleção Parukoto do Museu do Índio do Convento de Ipuarana, que são sarjadas, todos os



*tuuwa* de museus associados aos Wai Wai e Xerew são marchetados, tendo inclusive ambos os lados das fasquias pintados (Figura 41-G-I). Atualmente é difícil ver algum *tuuwa* marchetado com as fasquias de arumã pintadas. É comum ver os marchetados feitos com o contraste entre a face externa das fasquias com peles não raspadas e a face interna, gerando assim um contraste vermelho-escuro/amarelo-claro. Observei apenas um artesão que mantém o contraste preto/branco, todavia seu *tuuwa* foi tecido com cipó-jacitara, cuja cor escura é natural da pele do vegetal e, segundo ele, não sai com o uso constante, como ocorre com as fasquias de arumã pintadas. Ademais, quem não sabe fazer *tuuwa* tem improvisado com a utilização de sacos de juta amarados a varetas para exercer a mesma função, ou comprado coadores na cidade, com estrutura quadrada de madeira e malha de poliéster ou nylon, tipo malha de mosquiteiro. Me disseram que não é tão bom quanto o *tuuwa* original, mas ajuda.

O *tuuwa* tem visibilidade alta, podendo ser visto nas cozinhas, pendurado em esteios, repousando em jiraus ou dentro das canoas reaproveitadas para coletar a massa ralada de mandioca.

Por fim, cabe complementar com uma informação referente à quantidade de varetas. Todos os exemplares de coleções possuem duas varetas, e o mesmo ocorre na maioria esmagadora dos que registrei nas aldeias do Mapuera. Apenas vi coadores com três varetas na aldeia Placa, cujos habitantes majoritariamente são Tunayanas e passaram boa parte de suas vidas na aldeia Kwamalasamutu, no Suriname, próximo aos Tiriyo, Aparai e Wayana. Nessa aldeia, os coadores exercem a mesma função, porém são denominados como *manaré*. Eles mesmo disseram que o nome em waiwai é *tuuwa*, mas nessa aldeia a língua corrente é a tiriyo. Vi também dois exemplares com três varetas na aldeia Yawará. Um deles foi feito pelo falecido Kmixa, Mînpoyana/Katwena. O outro foi feito para me mostrar como se faz no “jeito dos Aparai”, sendo inclusive pintado de vermelho com urucum, e não no contraste preto/branco corrente nas aldeias do Mapuera e nas coleções etnográficas. Esse “estilo aparai” foi aprendido na Missão Tiriyo. Possivelmente, o uso de mais varetas está ligado à região oriental da Guiana (capítulo 7). A pintura com urucum existe também nos artefatos associados aos Katxuyana do rio Cachorro, mantidos no Museu Paraense Emílio Goeldi.

## 6.9. Manari

Pode ser traduzido como peneira. Essa classe engloba 4 subclasses: *manari*, *weeci waray manari*; *tuuwa waray manari*; *uwi yîmyapotopo manari*. Enquanto esta última é usada especificamente para peneirar farinha, as três primeiras são equivalentes em uso, pois cada um é *cuure yîmiapotopo*, “próprio para peneirar beiju”, e nesse sentido apresentam “variação

isocréstica” (SACKETT, 1982; 1986). Essas variações de peneira diferem principalmente quanto à forma e conseqüentemente nas respectivas técnicas de manufaturas. O destaque da forma está enunciado nos nomes específicos, pois os vocábulos *waray* de *tuuwa waray manari*, e *weeci* de *weeci waray manari*, indicam que são *manari* semelhantes a outros tipos de trançados, respectivamente, o coador *tuuwa*, supradescrito, e a “bandeja” *weeci*, apresentada adiante. Disso decorre que a peneira chama somente de *manari* é o modelo exemplar, digamos assim. Houve até quem me falou que esse *manari* é o *mexanîro*, o “original”. Essa originalidade corrobora o registo das coleções etnográficas e seus atributos de seres aquáticos, que remetem ao tempo em que Mawary a pescou.

A *manari mexanîro*, “peneira original”, está presente em coleções etnográficas associadas aos Wai Wai desde a década de 1910 e ainda pode ser visualizada nas aldeias. Do total de 16 *manari* identificadas em museus, 13 correspondem a esse estilo. Identifiquei apenas dois exemplares da *manari* que se assemelha ao coador (*tuuwa*). Uma foi coletada na década de 1960 e está associada aos Wai Wai, sendo mantida no *American Museum of Natural History* sob o numero 40.1/ 3004. A outra, coletada entre os Xerew na década de 1950 e mantida no *Nationalmuseet* sob o numero H.4741, está muito nova se comparada com a outra peneira coletada entre os Xerew do mesmo período. Assim, a produção da peneira semelhante ao *tuuwa* pode ter sido motivada por encomenda, pois esse estilo é considerado pelos artesãos como mais rápido e fácil de se fazer. Em relação à *manari* específica para farinha, o único exemplar de museu foi coletado apenas na década de 1990 e está no *National Museum of American Indian* (n. E430265-0). Não há nenhuma *manari* semelhante as bandejas *weeci* em Museus. Portanto, a peneira “original” é a mais antiga.

*Manari* “original” (**Figura 42-A**) possui rosto (*epatarî*), pintura facial (*epatarî mewru*), braço (*aporî*), raio de nadadeira (*panaxîrî*), brinco feito de penas (*poroku*) e perna (*yîhrepu*). Além do raio de nadadeira, ela tem outras relações com peixes. Seu arremate *apomitopo* é feito no estilo “casca de tamoatá”. Sua perna é feita com o enlaçado em grade conhecido hoje como “casca de abacaxi”, porém antigamente se chamava *kîtkmo picho* (“casca de peixe”). Sua face é tecida apenas com duas variações: uma forma o padrão mais comumente chamado de “brânquias do trairão” e o outro padrão, composto por quadrados concêntricos, mesmo sendo atualmente mais conhecido como “olhos do macaco-prego”, recebia antes o nome de vários peixes pequenos como *kunwá*, um peixe que pula em cima da superfície da água, *xariri* ou *kutakru* que, cada um a seu modo, produzem círculos concêntricos na superfície da água, efeito que as tramas desse padrão causam em nossos olhos quando fitamo-as por muito tempo (**Figura 42-B e C**).

Exceto a peneira feita para farinha, as demais são usadas para peneirar a goma de tapioca, ou a massa prensada do tipiti (*kwahxaru*) para fazer vários tipos de beiju. Disseram-me também que essas *manari* servem para escorrer macarrão. Quando velhas, a depender do grau de deterioração de suas malhas, elas são descartadas próximas às casas. Se não estiverem tão deterioradas, os exemplares com pernas são reutilizados para secar pimenta ao sol ou como prateleira suspensa, atada aos esteios das cozinhas na posição invertida, servindo assim como recipiente para guardar utensílios de plásticos, tampas de panelas, entre outros.

Como habitam cozinhas e casas de farinha, podendo estar sobre tachos, jiraus ou penduradas em paredes e esteios, as *manari* possuem visibilidade alta. Vi apenas em um caso uma peneira específica para farinha receber maiores cuidados, sendo limpa e mantida dentro da casa, pendurada na parede. Por ser extremamente necessária no atual contexto de produção de farinha, e pouco dominada pelos artesãos, esse tipo de peneira pode receber um zelo maior, mas quando em uso, sua visibilidade ainda é alta.

### 6.9.1. Manari Mexanêro

Juntamente com o tipiti, esse estilo é considerado um dos mais difíceis de se manufaturar, dentro do conjunto de trançados básicos para a produção alimentar. Precisa ser feito apenas com o arumã verdadeiro (*tuuwa xixa*), para durar mais. O corte do arumã basicamente segue as etapas apresentadas no capítulo 4. Porém, a região central do comprimento do caule dos arumãs precisa ter a pele raspada e, após a obtenção das fasquias, sua largura será afinada em relação à parte das fasquias que não tiveram a pele removida. Isso precisa ser feito para fazer a malha do *yimiapetopo*, “lugar para peneirar”. Além disso, é necessário transformar varetas de madeiras nos braços, ou esteio, desse *manari*. Para compor a perna recorre-se a fasquias de peles da perna (“pecíolo”) e costela (“raque”) de uma folha de bacaba, que será a urdirura horizontal, entramada por finas tiras de cipó-titica, ou cipó-imbé. Há quem prefira usar cipó-imbé como urdidura horizontal da perna, alegando que esse vegetal é mais flexível e resistente e dura mais. Por fim, plumas de tucano são usados para compor os brincos *poroku*, e algumas fasquias da malha da peneira são cobertas com breu *maani*, para fazer a pintura facial do rosto da *manari* ao mesmo tempo em que isso impede que as fasquias deslizem durante o peneiramento, que ocorre por fricção da massa contra a malha da peneira.

Em média, as dimensões desse trançado correspondem a 45 x 42 cm de comprimento e largura do rosto, com 15,70 cm de altura da perna. O rosto é comumente tecido com duas variações da técnica do traçado sarjado. Para fazer a malha aberta do lugar de peneirar, situada na parte central da peneira, utiliza-se a fórmula 2/2, enquanto nas extremidades a malha é

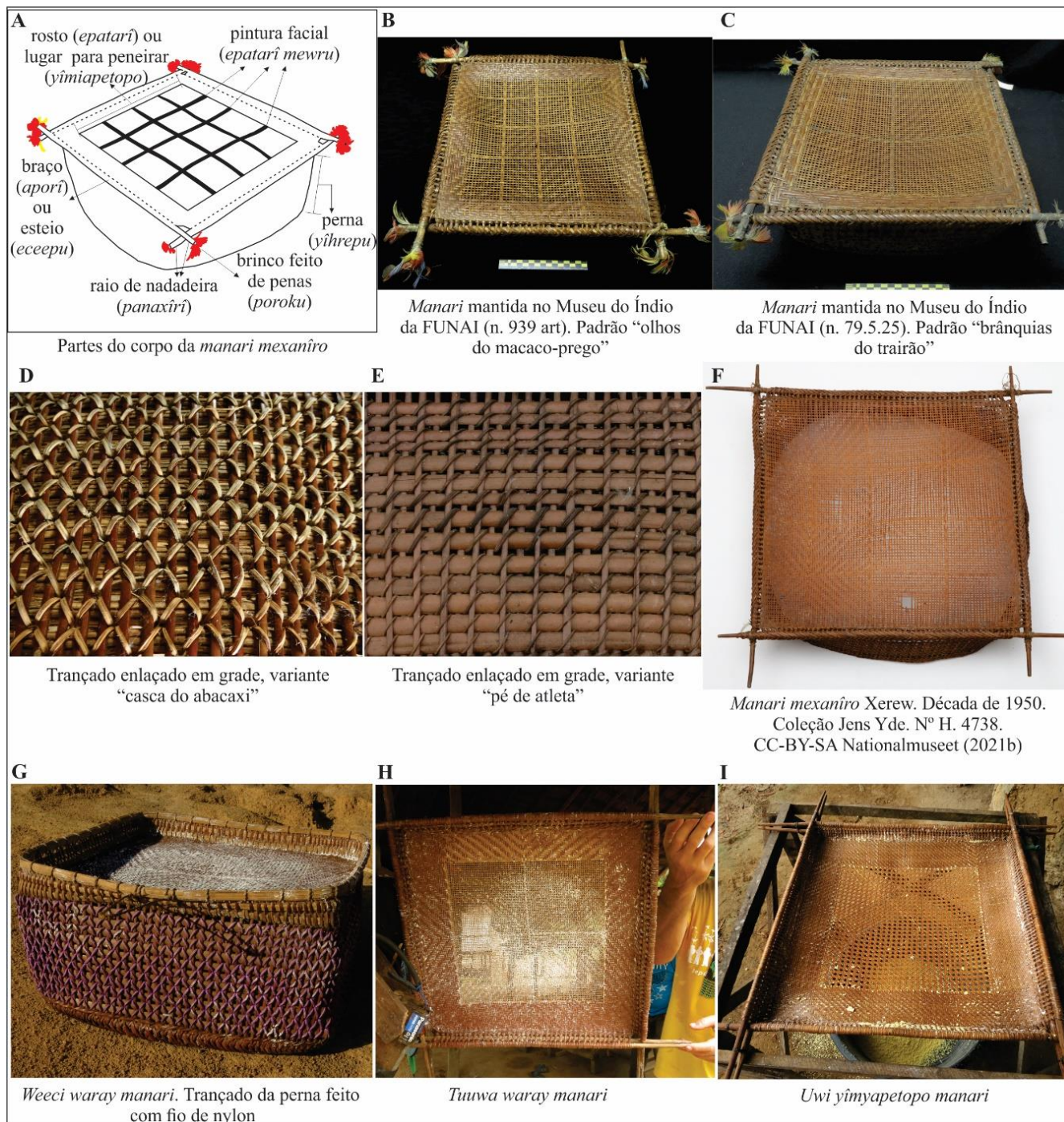
cerrada e tecida com a fórmula 3/3. Para fazer a perna, observou-se em todas as peças de coleções o emprego do trançado enlaçado com grade na variante “casca do abacaxi”, também mais comum nas aldeias. Ainda, a perna também pode ser tecida com a técnica do trançado enlaçado com grade de nome “pé de atleta” (*pickmo*), associada apenas aos Katwena pelas pessoas (**Figura 42-D e E**). De fato, só registrei essa variante em peneiras manufaturadas por pessoas que se identificam como Katwena. O arremate se dá na extremidade inferior do trançado, abaixo da perna, e é feito com o enlaçado na figura-de-8.

Por fim, menciono duas particularidades observadas apenas na peneira dos Xerew da coleção etnográfica de Yde. Diferentemente do que foi observado nas coleções associadas aos Wai Wai e nas peneiras atuais das aldeias, que apresentam duas variações na fórmula do sarjados que compõe o rosto, na peneira xerew a malha é feita apenas com trama aberta na regra 2/2 (**Figura 42-F**). Isso ocorre tanto na “peneira original”, quanto na “peneira semelhante ao coador” (*tuuwa waray manari*). A segunda diferença é que as tramas da perna da peneira xerew são compostas por fio de curauá (torcido em “Z”) e não com cipós. Esses atributos podem indicar que haveria detalhes próprios à produção dos Xerew do Mapuera antes da concentração na Guiana. Contudo, como existe apenas duas peneiras associadas aos Xerew, e uma delas é do estilo “original”, essas peculiaridades podem também indicar preferências individuais que não necessariamente eram compartilhadas por todos os artesãos Xerew. Essas questões precisam ser aprofundadas e conversadas com anciãos Xerew.

#### 6.9.2. Weeci waray manari

Em média apresenta 39 x 38 cm de comprimento e largura do rosto, com 16 cm de altura da perna. Como especificado em seu nome, é uma peneira parecida com uma “bandeja” (*weeci*), pois sua parte superior apresenta bordas verticais, tam como existe numa variação dessas bandejas. Sua manufatura, nesse sentido, difere da “original”, pois ao invés de ter braços feitos com varetas de madeira, a “peneira semelhante a bandeja” possui bordas verticais tecidas com a técnica descrita como arremate arqueado-enlaçado. A única diferença é que sua beira tem reforço com talas (ver **Figura 42-G**). As técnicas de construção da perna e do arremate são as mesmas observadas no estilo “original”. Não existe exemplares desse estilo “semelhante à peneira” em museus e há quem o associe aos Katwena. Em relação à inovação de materiais, observei peneiras cujas tramas de suas pernas eram compostas por cordas de nylon, do tipo que usamos como varal, em vez de usar cipó. Todos os três exemplares que vi com esse material, em diferentes aldeias, foram feitos pelo mesmo artesão Katwena.

Figura 42 Peneira *manari*



### 6.9.3. Tuuwa waray manari

Tem esse nome por não possuir pernas e se parecer com o “coador” (*tuuwa*). Por isso, é considerada como a variação mais simples e rápida de se fazer. A técnica de manufatura é a mesma da descrita para a produção das malhas de peneirar das variações anteriores. A única diferença é o arremate, feito à semelhança do *tuuwa*, com duas varetas (ver **Figura 42-H**). Há



quem diga que quem só faz esse tipo sem perna não quer trabalhar direito. Outros, ainda, me afirmaram que uma peneira sem perna não deveria sequer ser chamada de *manari*.

Essas considerações são importantes para pensar os dois únicos exemplares que encontrei nos museus, especialmente por sua rápida produção. Como dito, um foi feito por um Xerew e tem toda a aparência de ter sido feito por encomenda. Suas dimensões são de 52 x 51,5 cm. O outro tem dimensões menores, 17,8 x 17,8 cm, e também aparenta ter sido feito por encomenda.

#### 6.9.4. Uwi yîmyapetopo manari

Em conversa com o antropólogo Roque Wai Wai e seu avô Poriciwi Wai Wai, ouvi uma interpretação interessante sobre o nome desse trançado. *Uwi* é “farinha”. A palavra *yîmyapetopo* pode ser dividida em três partes: *yî*, que para eles seria a contração da palavra *yîn*, “pai”; *myape*, “peneirar”; e *topo*, “próprio” ou “específico para”. Assim, segundo eles, essa peneira pode ser traduzida como “própria para peneirar para o pai da farinha”. Poriciwi disse ainda que é o “pai da farinha (*uwi yîn*)” que segura as frações grossas da peneira, impedindo elas de passar.

É unanimidade que esta peneira e sua técnica de produção, com malhas abertas formando octógonos, foi ensinada pelos Wapixana. Como dito, só há um exemplar em museu datado da década de 1990. Em média, apresenta medidas de 58 x 58 cm. Conforme os mais velhos, os Wai Wai aprenderam a fazer essa peneira na Guiana, na década de 1950, e quando voltaram para o Brasil trouxeram ela junto. Essas informações corroboram a observações de Yde (1965, p. 46-7) de que os Wai Wai aprenderam com os Wapixana e em 1958 seu consumo estava mais popularizado. Ainda segundo esse autor os Xerew também não sabiam fazer e, assim como os Hixkaryana e Katxuyana, adquiriam essa farinha grossa com os brasileiros.

Esse tipo de peneira (ver **Figura 42-I**) não é feito por muitas pessoas. Conheci até grandes artesãos mais velhos que não sabem fazer, haja vista que a técnica de manufatura de sua face é única. Além de inovação técnica, essa peneira indica também uma inovação alimentar entre os povos do Mapuera.

#### **6.10. Weeci**

O termo *weeci* agrega, pelo menos, 10 subclasses: *weeci porin*; *kapayo pîpîtho weeci*; *cuure erematantopo weeci*; *cuure yowtopo weeci*; *kepetari yahruru weeci*; *weeci* de outros povos. Sua tradução é difícil. Fock (1963) e Yde (1965) traduz como *mat*, “esteira”, no entanto, não vi nenhuma *weeci* sendo usada dessa forma e tampouco alguém relatou esse uso por qualquer uma dessas subclasses. Opto traduzir por “bandeja”, pois a maioria delas exerce em



algum momento a função de servir algo, ou de ser usada como recipiente provisório. Em conversa com Roque Wai Wai e seu avô Poriciwi, ouvi que esse nome é dado porque esses artefatos são largos, abertos e quando manipulados são moles. No entender deles, pode ser que *weeci* venha de *weweci*, “pequena madeira”, termo usado para se referir a madeiras finas, moles e que se curvam facilmente.

As vários *weeci* apresentam estilos diferentes e funções específicas, enunciadas em seus nomes. De modo geral, se há algo em comum às diversas *weeci* é que todas elas “salvam” alguma coisa, seja impedindo o beiju de ressecar e rachar em seu preparo, seja evitando que o algodão recém-colhido fique sujo com o chão e até mesmo, outrora, podia evitar o potencial alagamento de uma aldeia toda durante a menarca de uma jovem, salvando assim toda a comunidade. Pormenores disso estão postos a seguir.

Como possuem diferentes tamanhos, técnicas de manufatura, materiais e usos, detalhes de cada uma das *weeci* estão abaixo. Entretanto, informo que no geral elas habitam as cozinhas e estruturas relacionadas à produção de farinha, apresentando visibilidade alta.

### 6.10.1. Weeci porin

“Bandeja grande”, que pode ser chamada de *warayo* pelos Katwena e *waratapi* conforme me disse Amña Wai Wai sem, no entanto, precisar o significado desse termo.

Tratam-se de trançados praticamente quadrados, com bordas verticais e, na maioria dos casos, apresentam um pequeno pedestal, feito de forma idêntica à borda, porém com uma urdidura horizontal a menos. Em relação às peças de museus, apresentam em média 43 x 42 cm de comprimento e largura, com 5,5 cm de profundidade. No entanto, nas aldeias existem exemplares maiores com 93 x 90 cm de comprimento e largura, com 9,5 cm de profundidade. Quando bem grandes é comum colocar talas na face externa da base, formando um X, para dar mais sustentação ao trançado. Isso é chamado *ecepu* (“esteiro”) e pode ser feito com fasquias de cana-de-flecha ou da raque e pecíolo de folhas de palmeiras, por exemplo.

Usualmente são feitas com arumã. Há quem faça com cipó-titica e, mais raramente, com fita pet adquirida na cidade. O umbigo na maioria dos casos é indiferenciado, mas por vezes pode-se visualizar o “umbigo olho”. É majoritariamente tecida com a técnica do trançado marchetado, mas há quem faça com o trançado sarjado. Por isso, essas bandejas grandes apresentam inúmeros padrões gráficos. Apenas o exemplar feito com a fita pet foi tecido com o trançado cruzado. O arremate é feito com a técnica do arqueado-enlaçado, conferindo profundidade ao trançado da borda vertical e do pedestal, finalizados pelo reforço das beiradas com dois ou três aros planos enlaçados por fio em falso nó. Tais reforços podem ser de *ceesî*,

cipó-títica ou cipó-imbé. Estes dois tipos de cipós também podem compor as urdiduras horizontais que sustentam a borda e o pedestal. Os exemplares coletados entre os Xerew e Hixkaryana na década de 1950 não apresentam arremate com reforço de beira, tendo sido finalizados apenas com a técnica do arqueado-enlaçado (ver **Figura 43-A-C**).

Essas bandejas grandes são usadas basicamente para receber coisas em caráter temporário, sem armazená-las. O mais corrente é vê-las associadas à produção de farinha, recebendo as cascas de mandioca e a farinha, pré e após ser torrada. Podem também conter a parte da massa que não passou nos buracos da peneira, de nome *aharicho*, expondo-a ao sol antes de ser pilada. Podem receber beiju recém-assado antes desse alimento ir para o sol, exercendo assim a função de *cuure yowtopo*. Apresentam ainda alimentos e recebem sementes, miçangas e penas para a produção de artesanatos. Observei muitas dessas bandejas apresentando alimentos na *umana* em momentos festivos. Vi até um bebê, em torno de 9 meses, numa *weeci porin* enquanto sua mãe preparava comida.

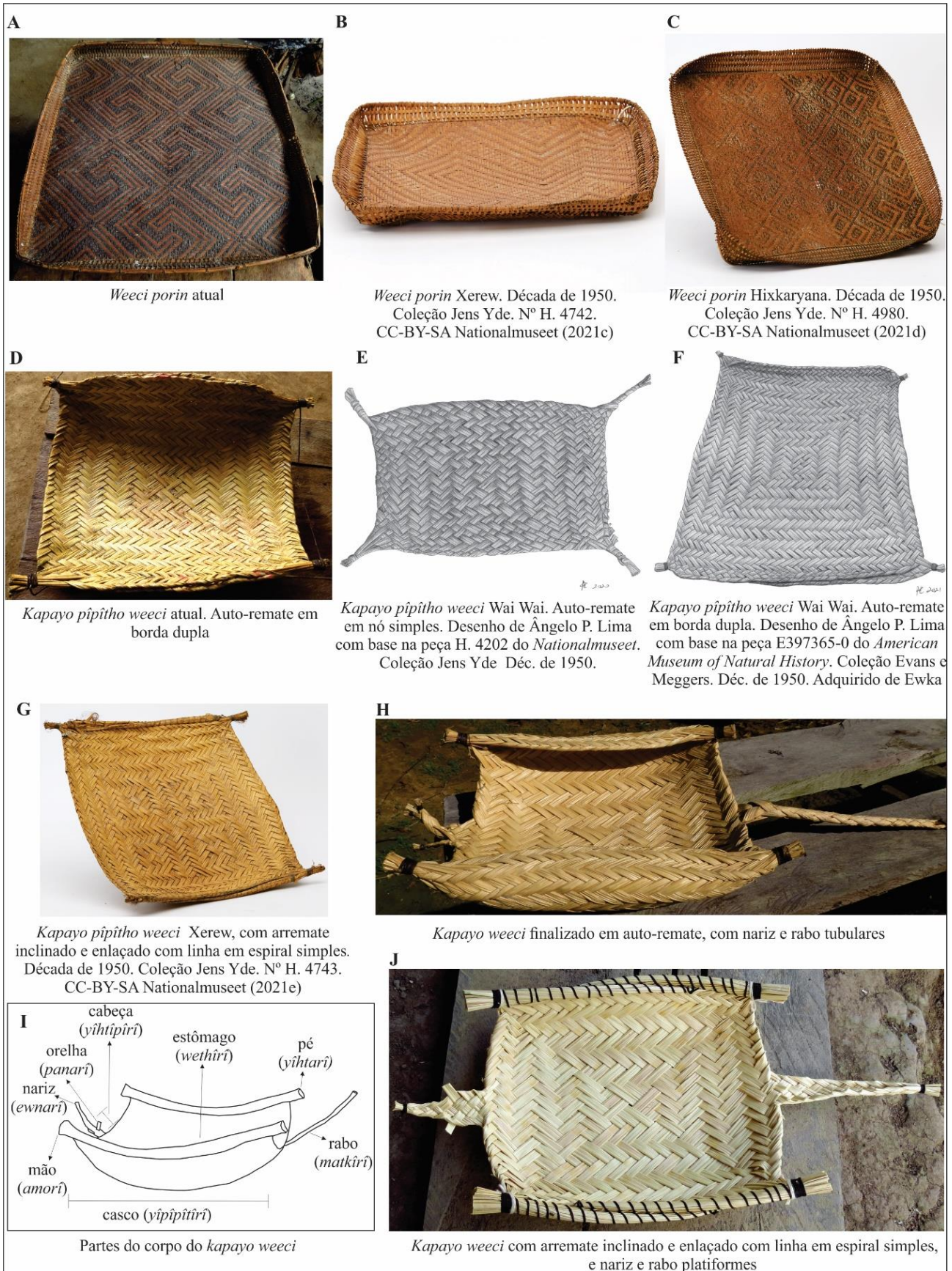
Segundo o cacique da aldeia Tamiuru, esse tipo de *weeci* é coisa dos Katwena, Mínpoyana e Tunayana e os Wai Wai aprenderam a fazer assim depois. Na década de 1950, Yde coletou um exemplar desse tipo entre os Xerew e outro entre os Hixkaryana, mas nenhum entre os Wai Wai e, no geral, esse tipo só aparece nas coleções etnográficas associadas aos Wai Wai a partir da década de 1980. Visto ser um trançado feito com a técnica do marchetado, se existisse desse tipo de bandeja entre os Wai Wai seria pouco provável que não tivesse sido coletado por Ogilvie e Roth, por exemplo. Assim, é bastante plausível que antigamente os Wai Wai não fizessem desse estilo, pelo menos os situados no sul da Guiana. Por outro lado, Poriciwi Wai Wai disse que antes de ir para Kanashén viu desse tipo ser feito quando ainda morava no rio Kikwo (Baracuxi). Todavia, cabe destacar que seu padrao era Katwena/Xerew, indicando a interação dos Wai Wai situados do lado brasileiro com outros *yana* antes mesmo da ida para a missão na Guiana.

#### 6.10.2. Kapayo pîpîtho weeci

De nome “bandeja antigo casco do tatu<sup>220</sup>”, ouvi apenas de uma pessoa que essa bandeja pode se chamada também como *weeci murura* (“bandeja tatu-canastra”). Sua denominação explicita a semelhança de sua morfologia com a do casco desses mamíferos escavadores. É como se essa *weeci* fosse de fato um casco que já foi do tatu, como sugere o sufixo *-tho*, indicativo de passado (N. HAWKINS 1962).

<sup>220</sup> Kapayo possivelmente é o tatupeba.

Figura 43 Bandeja *weeci* -1



Feita a partir da transformação das prefoliações de palmeiras do gênero *Astrocaryum*, é trançada com a técnica do sarjado formando basicamente dois padrões gráficos: o que forma quadrados ou retângulos concêntricos, denominado *caaca mapîrî* (“nádegas de vovó”), e o que é composto por quatro pequenos quadrados chamados *meeku yewru* (“olhos de macaco-prego”). Existe diversidade considerável em relação ao início, como “umbigo ampulheta”, “umbigo diamante” e “umbigo radial em conjunto entrecruzado”, e também no que tange às finalizações, como “auto-remate em borda dupla”, “auto-remate em nó simples” e “arremate inclinado e enlaçado com linha em espiral simples”. Esses atributos conferem pequenas diferenças estilísticas cuja variação é isocrestica (SACKETT, 1982; 1986), na medida em que há equivalência em uso. Detalhes da manufatura de um exemplar estão postos no Anexo 4. Em média, possuem 50 cm de comprimento por 45 cm de largura e profundidade de 5,1 cm. Entretanto ouvi que antigamente podiam ser bem maiores. Em Meggers (1987 [1971], figura 16) é possível ver grandes exemplares de *weeci kapayo pîpîtho*.

Foi dito que essa variação de *weeci* é o “prato original do indígena” e é comum ver ela apresentando alimentos. Na obra de Yde (1965), e nas fichas da coleção de Evans e Meggers, há informações de que outrora elas cobriam potes e auxiliavam no processamento da mandioca, recebendo a massa peneirada e levando-a até o assador para fazer tapioca, por exemplo. Em fotos presentes em Meggers (1987 [1971]), dá para ver que as *weeci* menos côncavas eram usadas como suportes na produção de cerâmica. Xokokono relatou que lembrava de sua mãe, Tunayana, ter uma “bandeja ex-casco de tatu” bem grande, que ficava dentro de sua casa e era usada para guardar algodão e dois *popuku* (fuso) de tamanhos diferentes, para fiar fios de espessuras distintas.

A “bandeja ex-casco de tatu” está em coleções feitas entre 1910 e 1950, associadas aos Wai Wai e Xerew (**Figura 43-D-G**). Na coleção de Evans e Meggers existem dois exemplares adquiridos do xamã Ewká (**Figura 43-F**). Não se encontra muito delas hoje em dia nas aldeias e as que vi estavam em casas/cozinhas pessoas Tunayana, Katwena e Txkiyana. Como discutido no capítulo 5, as *weeci* que adentram os museus na segunda metade do século XX são apenas do tipo “grande”, feitas de arumã com trançado marchetado. Porém, as bandejas “ex-casco do tatu” seguem ainda sendo feitas no Mapuera, só que por pessoas não Wai Wai.

Existem diferenças significativas entre os exemplares de museus e os que vi atualmente em relação às técnicas de partida e arremate. A diversidade mencionada foi observada apenas nas coleções de museus. Atualmente se encontra apenas as bandejas que se iniciam com o “umbigo ampulheta” e são finalizadas em “arremate inclinado e enlaçado com linha em espiral simples”. Considerando a importacia dos micro-estilos técnicos dos trançados (cf. NEWTON,



1981; CASTRO, 1994), essas diferenças podem indicar fronteiras de estilos tecnológicos específicos de certos *yana* que precisam ser melhor estudadas. Em todo caso, aparentemente a homogeneidade atual de partidas e arremates está vinculada à produção dos Katwena, Tunayana e Txikyana.

Atualmente existe uma inovação dessas bandejas feitas por pessoas desses *yana*. A bandeja “antigo casco do tatu” recebeu rabo (*matkîrî*), cabeça (*yîhtîpîrî*), nariz (*ewnarî*) e orelha (*panarî*), passando a se chamar como *weeci kapayo*, “bandeja tatu” (**Figura 43-I**). Observei ainda dois estilos dessa bandeja, distiguídos basicamente pela técnica de produção da cabeça, rabo e arremate. Um possui rabo e nariz de forma tubular, podendo até ter língua (*yuñuru*) e é finalizado em auto-remate (**Figura 43-H**), enquanto o segundo apresenta nariz e rabo feitos de forma platiformes e é finalizado em arremate inclinado e enlaçado com linha em espiral simples (**Figura 43-J**). O primeiro estilo é atribuído ao falecido artesão Kîrîcawa, Mînpoyana/Katwena. O segundo é feito por Xokokno, Txikyana, que aprendeu a fazer tentando copiar uma bandeja tatu de um ancião Xerew-Katwena da aldeia Takará.

### 6.10.3. Cuure erematantopo weeci

Antigamente seu nome era *cuure erematancho*. De acordo com Hawkins (1962, p. 12), os sufixos *-cho* e *-topo* podem ser juntados a verbos para formar substantivos, podendo ter significações de agente, propósito, instrumento ação ou lugar de uma ação. Como regra, Hawkins observou que a variante *-cho* ocorria depois da vogal a, porém, pessoas mais novas começaram a usar *-topo* após um “a”. Sua observação corrobora a informação de que *erematancho* é em “waiwai antigo”, que ouvi na aleia Mapuera. Deste modo, *erematantopo* ou *erematancho* tem o mesmo sentido. Ambas são formadas pelo verbo *erema*, “sentar” (R. HAWKINS, 2002, p. 18), mais pronome *tanî*<sup>221</sup>, “aqui” (R. HAWKINS, 2001, p. 51) e o sufixo *-cho* ou *-topo* para dar o significado de um instrumento ou lugar duma ação. Portanto, *cuure erematantopo* seria “coisa para assentar aqui no beiju” (**Figura 44-A-B**).

Tal nome deixa claro que sua função principal é assentar sobre o beiju para auxiliar o preparo desse alimento. Segundo uma informante, deve-se usar esse *weeci* para deixar forte o beiju, impedindo-o de se quebrar durante seu preparo no assador. O uso desse *weeci* impede que o centro do beiju não fique ressecado, pois seu centro é assado na parte de maior calor do assador. Por isso, ele “salva” o beiju, e muito provavelmente deve ser o tipo de *weeci* que salvou os xamãs quando eles foram conversar com o sol, como relatado no mito exposto em Fock

<sup>221</sup> Cabe ressaltar que a vogal *î* se perde entre duas consoantes (HAWKINS, 1962, p. 10)

(1963, p. 33). O uso do *cuure erematantopo* deixa uma marca escurecida no centro do beiju, referenciada como *cuure yewru*, “olho do beiju”. Ainda que pouco utilizado, *cuure yewru* é outro nome dado a esse tipo de *weeci*.

Trata-se de um trançado platiforme, raso, feito com prefoliações de *Astrocaryum* sp, cujas medidas correspondem a 63,5 cm de comprimento por 60cm de largura, em média. Quando visto de cima, observa-se que suas quinas são arredondadas. A técnica de manufatura é o trançado sarjado, que pode formar padrões do tipo “nádegas de vovó”, “olhos de macaco-prego” e “brânquias do trairão”. Como técnicas de partida, foram identificadas o “umbigo olho”, “umbigo diamante” e o “umbigo ampulheta”; as técnicas de arremate correspondem majoritariamente ao “arremate enlaçado espiralado” e, em poucos casos, o arremate arqueado-enlaçado tipo *orko* (“lagarta”), que confere uma parede vertical ao trançado, dando-lhe profundidade em torno de 5 cm (**Figura 44-A**).

Nas coleções etnográficas predominam o arremate enlaçado espiralado. Apenas uma bandeja *cuure erematantopo* apresenta o arremate tipo *orko*. Ela foi coletada na aldeia Mapuera na década de 1980 e está no *American Museum of Natural History* sob o número 40.1/ 5207. Fui informado que o arremate espiralado é o mais antigo, corroborando o que se encontra nos museus desde a década de 1920. Somente este tipo pode ser chamado como *weeci tapomirikî*. Em relação ao padrão *orko*, observei que ocorre em poucas casas, mas predominam na aldeia Placa, habitada por pessoas Tunayana que vieram da aldeia Kwamalasamutu do Suriname, como dito. Nessa aldeia, inclusive, ouvi que esse traçado se chama *pantî* (com som de “p” e não “f”) e são de dimensões menores, sendo mais usados para servir beiju. Entre os Tiriyo existe o *pántü* (FRIKEL, 1973, p. 130) e entre os Aparai há o *pontî* (VELTHEM, 1998, p. 229). Nos casos Tiriyo e Aparai, tratam-se de trançados semelhantes, sobretudo por apresentarem borda vertical feitas com a mesma técnica, porém são manufaturados com arumã por meio do trançado marchetado e usados para outros fins (ver capítulo 7). Assim, é mais provável que essa variação de borda vertical no padrão *orko* da bandeja *cuure erematantopo* possa estar ligada aos povos cujos antepassados são originários de tributários do rio Trombetas, situados à leste do rio Mapuera, como Tunayana, Katwena e até mesmo Tiriyo. É algo que precisa ser melhor compreendido.

No que tange às variações da partida, os umbigos em apulheta só foram observados nas aldeias, em trançados feitos por pessoas que se entendem com Tunayana e Katwena. Nos museus os umbigos “olho” e “diamante” estão associados aos feitos pelos Wai Wai. Sabe-se,



todavia, que os dois exemplares iniciados com “umbigo diamante” foram feitos por Yukuma<sup>222</sup>, que acompanhou Evans e Meggers em seus trabalhos (EVANS; MEGGERS, 1955, p. 329). Yukuma faleceu em 2009 e, conforme Caixeta de Queiroz (2020, p. 347, nota 9), ele se considerava Taruma. Isso leva a pensar na possibilidade dessa variação não ser Wai Wai, mas a pouca quantidade de exemplares, associados ainda por cima a uma única pessoa, não permite afirmar nada com segurança. Em todo caso, seu filho Wapena, que mora na aldeia Inajá e aprendeu a trançar com seu pai Yukuma, faz esse tipo de *weeci* com o “umbigo olho”.

Além da função primordial de produção de beiju, a *weeci cuure erematantopo* também apresenta e serve alimentos, bem como pode coletar a massa peneirada. Se mais velhas, podem ser usadas para secar ao sol. As que possuem bordas verticais e não são tão grandes para serem boas *cuure erematantopo*, são denominadas apenas como *cuure apon*, “assento para o beiju”, pois costumam servir esse alimento. Como atualmente muitos homens não estão mais sabendo fazer essa *weeci*, como alternativa elas são substituídas por grandes abanos (*wayapamsi*) e também há quem use bacias de alumínio, porém, foi alegado que isso não faz um bom beiju.

#### 6.10.4. Cuure yowtopo weeci

Não compreendi exatamente o que significa seu nome. Ouvi apenas que *yow* neste caso não tem nada a ver com o buriti e que esse nome ressalta o uso específico da bandeja para receber o beiju quente assim que esse alimento sai do assador (*erpo*) (**Figura 44-C e D**). Após esfriar sobre a bandeja *cuure yowtopo*, o beiju é posto para secar ao sol.

Trata-se de um trançado platiforme, raso, com medidas em torno de 90 x 90 cm, mas pode ser também retangular. Feito com fasquias primárias ou secundárias de arumã, é trançado com a técnica do cruzado gradeado, ou arqueado. Pode ser arrematado com enlaçado na figura-de-8 ou enlaçado espiralado. Seu umbigo é indiferenciado. Não há nenhum exemplar identificado nas coleções etnográficas, mas foi afirmado que sua produção é antiga e é um trançado dos Wai Wai. Os únicos exemplares que vi, de fato, estavam em cozinhas de casais em que as mulheres eram Wai Wai, casadas com um Wai Wai, ou eram mulheres Mawayana. Quando questionei Amña Wai Wai sobre isso, ouvi que qualquer um pode fazer essa bandeja *cuure yowtopo*, basta receber um pedido da esposa, ver e copiar um exemplar. Talvez essa associação aos Wai Wai seja mais uma exigência de mulheres Wai Wai. É o único trançado que pode ser feito por mulheres e, inclusive, vi uma mulher, que se identifica como Wai Wai,

<sup>222</sup> As peças estão no *National Museum of American Indian*, sob os números E397364-0 A e E397364-0 B.

manufaturar desse tipo. Observei também uma garotinha Wai Wai brincando com fasquias secundárias, tentando copiar essa *weeci*.

#### 6.10.5. Kepetari yahruru weeci

Esse é o tipo de *weeci* “cobre rosto” em tradução livre. Algumas pessoas chamaram ele de *weeci kapayo pîpîtho* (“bandeja ex-casco do tatu”) também, porém a denominação “cobre rosto” indica sua especificidade. Ademais, essa *weeci* foi denominada como *xapika*, que me traduziram como “chapéu” e *emasî kanahwom*, algo como “capuz de moça”. Entres os Xerew, seu nome é *muturu* ou *maparuku*.

Trata-se da única *weeci* feita com folha de buriti, trançada com a técnica do sarjado na fórmula 2/2 e finalizada em auto-remate. Existe apenas um exemplar coletado por J. Ogilvie em 1913 que está mantido no *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology at Harvard University*, sob o número 14-50-30/86763 (**Figura 44-E**), com dimensões de 39 cm de comprimento, por 25 cm de largura e 13 de profundidade. Esse trançado é praticamente idêntico ao que Roth (1924, prancha 121, foto A) informou ser usado, pelos Macuxi e Wapixana, como bandeja (*tray*) ou prato (*plate*) para servir alimentos aos visitantes. Contudo, para os Wai Wai, Xerew e Katwena/Tunayana, a *kepetari yahruru* cobria o rosto de moças *emasî* para controlar a visão delas, exercendo assim o papel de trançado que salva ela e até uma comunidade como um todo.

Fui informado que seu uso era estreitamente vinculado ligado à prática de reclusão na menarca. Assim, após a evangelização, esse tipo de *weeci* deixou de ser manufaturada, juntamente com o abandono da reclusão. Em sua menarca, a *emasî* tinha seu cabelo cortado, entrava num abrigo pequeno de nome *wayapa*, feito com folhas de bacaba ou murumuru<sup>223</sup>, e permanecia nele até seu cabelo crescer na altura do ombro. Tratava-se de um momento de muito cuidado e precaução, especificamente em relação ao que ela podia olhar. Por isso a reclusão. Ela não podia olhar para o céu, não podia olhar para um xamã dançando para não se transformar em buriti e principalmente não podia olhar para o rio para não atrair os Okoimoyana. Portanto, não se banhava no rio e sempre que saía desse abrigo *wayapa* tinha que ter o seu rosto coberto com a “bandeja cobre rosto” (*weeci kepetari yahruru*), para controlar a sua visão.

Conforme Fock (1963, p. 154), assim que a *emasî* anunciava sua menstruação tinha que sentar sobre uma *weeci* velha e recebia um tipo de capuz trançado (*woven hood*) feito

<sup>223</sup> Como apresentado no capítulo 4, era fundamental o uso dessas folhas específicas, para evitar que o *ekatî* de outros vegetais, como ubim, banana sororoca e diferentes tipos de acaí, afetassem a jovem *emasî*.

especificamente para isso, também de nome *weeci*, para cobrir seu rosto e não olhar para o céu, evitando de ser infectada devido a seu estado momentâneo de fraqueza. Ademais, se a menina olhasse para o céu, ele cairia sobre ela (FOCK, 1963, p. 42).

Figura 44 bandejas *weeci*-2



A avó do arqueólogo Otekmi Wai Wai, que se considera Katwena, me contou uma narrativa para me explicar o motivo de usar esse tipo de *weeci*. Em síntese, a narrativa relata que uma *emasî* foi buscar água no rio, a pedido de sua vó que também alertou para ela não olhar para o meio do rio; contrariando o conselho da avó, a menina olhou e ao fazer isso, como já estava apta a se casar, atraiu o povo cobra-grande que veio atrás dela. As pessoas desse povo não conseguiram encontrar a jovem, pois a avó escondeu sua neta e fez de tudo para que as pessoas Okoimoyana fossem embora; ao final as pessoas Okoimoyana desistiram, mas acabaram alagando toda a aldeia. Essa narrativa se assemelha em muito à narrativa dos Okoimoyana posta em Fock (1963, p. 48-52), autor que ao apresentar o mito de criação de Mawary nos ajuda a entender os motivos da reclusão. Quando a filha e Mawary se tornou *emasî*, sua esposa Okoymoyana informou que a garota deveria ir para um abrigo *wayapa*, para evitar que seus parentes a levassem (FOCK, 1963, p. 42).

Portanto, além de salvar a garota e também sua aldeia, deveria existir algum significado mais profundo para o uso da folha de buriti na produção da *kepetari yahruru*. Além da *emasî* poder potencialmente virar buriti, vimos no capítulo 4 que essa palmeira possui um “espírito Okoimoyana”. Talvez isso contribuisse para que ela não fosse encontrada por esse povo.

#### 6.10.6. Weeci de outros povos

A última variação de *weeci* foi vista na coleção etnográfica Parukoto do Museu do Índio do Convento de Ipuarana, e apenas nas aldeias Takará e Paraíso (**Figura 44-F-G**), com pequenas variações entre si. Não houve reconhecimento da *weeci* da referida coleção, sendo denominada apenas como *weeci* dos Parukoto. A que vi na aldeia Takará, antes de ter estudado a coleção Parukoto, foi feita por um Katwena que disse ter aprendido a fazer desse jeito com seu filho, casado com uma mulher Katxuyana que mora no rio Cachorro. Assim ele chamou de *weeci* katxuyana. Os exemplares que vi na aldeia Paraíso foram feitos pelo genro do cacique dessa aldeia. Não conversei com ele a respeito do trançado, mas fui informado que ele é Katxuyana.

De modo geral, são trançados platiformes, com base quadrada e boca arredondada, cujo diâmetro em média é 32 cm. São feitos com prefoliações de *Astrocaryum* sp e trançados com a técnica do sarjado, sendo iniciados pela técnica do umbigo radial em conjunto entrecruzado e finalizados em auto-remate, no caso do *weeci* parukoto, e auto-remate em borda dupla no caso katxuyana. A título de comparação, esses trançados são muito parecidos com o taruma apresentado por Roth (1924, prancha 100 e p. 321-22), diferindo sobretudo no arremate.

Nas aldeias observei que podem ser usados para guardar coisas pequenas, como sementes de morototo e até mesmo lítico lascado usado para fazer os dentes do ralo *xkmari*.

### 6.11. Wayapamsî

Trata-se do abano. Contudo, abanar em waiwai é *powpow kacho*, nome dado em relação ao som produzido pelo bater das asas dos pássaros. Ainda que raro, há quem chame-o de *aypocho*, palavra derivada de *aypotopo*, que faz referência ao balançar das folhas das árvores provocado pelo vento. Na língua waiwai existem duas palavras próximas de *wayapamsî*. Uma delas é o *wayapu*, “remo”, que pode ser de onde veio o nome *wayapamsî*, segundo Poriciwi, já que para ele o movimento de remar é parecido com o de abanar. A outra palavra é *wayapa*, nome dado tanto a uma plataforma construída sobre as árvores, de onde se atira em pássaros, quanto ao referido abrigo em que as meninas ficavam reclusas em sua primeira menstruação.

Além da língua waiwai, *wayapamsî* também é o nome para abano em hixkaryana, xerew, katwena e tunayana, conforme fui informado. A única diferença é que em katwena e tunayana a pronúncia muda um pouco. Em vez de ser *wayapamsî*, a pronúncia é *wayapomsî*, substituindo a letra “a”, entre as peltras “p” e “m”, pela letra “o”.

São feitos com prefoliações de palmeiras *Astrocaryum* sp, através do trançado sarjado. O início é indiferenciado no trançado final e existem duas possibilidades de arremate, a de nome “rabo de pacu” e a “cabeça de piranha”. Dois anciãos informaram que o primeiro estilo é o *mexanîro*, “original”, enquanto o segundo estilo é o *yaxanîro*, que foi traduzido para mim como “segundo”. Apenas uma pessoa informou que o arremate em “cabeça de piranha” é dos Xerew, porém, o único abano de coleção associado aos Xerew, mantido do *Nationalmuseet* sob o número H.4745, foi arrematado no estilo “rabo de pacu” (**Figura 45-H**). Ademais, existem abanos com o arremate “cabeça de piranha” em coleções da década de 1920 (**Figura 45-F**). Geralmente as pessoas sabem fazer os dois estilos. Foi dito, também, que quando há pouca disponibilidade de fio de algodão é melhor fazer o arremate no estilo “cabeça de piranha”.

Esses arremates são resquícios diretos dos seres aquáticos pescados por Mawary. A relação com esses seres, inclusive, é reforçada quando Mawary, em sua fuga da “gente onça”, teceu um *wayapamsî* e lançou-o ao rio, juntamente com dentes do ralo *xkmari*, para formar as piranhas (capítulo 3). Contudo, após a transformação em seres trançados, os abanos agora possuem corpo (*yupun*), cabeça (*yîhtipîrî*) e boca (*yîmtarî*), exemplificado na **Figura 45-A**. Em média, possuem 32 cm de comprimento da cabeça à base de seu corpo e 31 cm de largura de ponta a ponta das extremidades inferiores. Porém, nas aldeias cheguei a ver exemplares com até 48 cm por 47cm.

Embora sejam primordiais para avivar o fogo, os abanos são extremamente versáteis, porém, uma pessoa não deve usá-los para abanar a si própria, como dito. Os maiores podem ser usados no preparo do beiju, como função de *cuure erematantopo*, ou coletar a massa peneirada numa *manari*. Pode servir alimentos, como carnes e beijus (**Figura 45-C**), atuar como pá para colocar e retirar a tapioca ou farinha do tacho, dentre outros recipientes. Na produção de beiju, podem colocar a goma e espalhar ela sobre a superfície do arrador, assim como retirar o excesso de goma, para em seguida virar o beiju, atuando como espátula. Ainda funciona como um “espanador” que, por meio de batidas na superfície da mesa através do movimento de abanar, retira sujeiras mais grossas. Servem também como tampa de recipientes e, quando bem velhos, podem servir alimentos para filhotes de animais. Trata-se de um trançado que é visto em diversos afazeres ao longo do dia, atuando ao lado de outros trançados, como peneiras e diferentes bandejas, por exemplo. Muitos de seus usos também podem variar em relação ao seu estado de conservação, ou seja, quando novo, o abano exerce algumas funções que não exercerá quando estiver muito velho, como servir alimentos por exemplo. Por fim, conforme seu estado, poderá ser guardado com mais ou menos cuidado.

Os abanos habitam cozinhas e demais estruturas de produção de alimentos. Ainda, costumam acompanhar as mulheres em suas viagens. Como posto, conheci uma mulher Tiriyó, da aldeia Kwamalasamutu do Suriname, que estava visitando os parentes de seu marido e trouxe consigo seu abano, denominando por ela de *xipári*. Portanto, a visibilidade dos abanos é alta.

A principal variação dos *wayapamsî* encontra-se em seu corpo, cujos padrões trançados são compostos por partes de corpos de outros seres e isso é o que fundamenta seus nomes específicos. Esses padrões não existem em nenhuma outra classe de trançado e, como se verá, majoritariamente estão associados a aves, como tucano, jacu, coruja, urubu, embora existam associações com macacos, humanos, peixes e até outros trançados. É notório que os motivos sejam majoritariamente associados a “peitos de alguém”, como expresso na palavra *yewanî*, e que estão justamente no que seria o próprio peito do abano. O vínculo majoritário dos motivos técnico-gráficos com as aves talvez tenha relação com a principal capacidade corporal dos abanos: *powpow kacho*, “bater das asas”. Assim, trata-se de um trançado originado das águas, com elementos corporais e características comportamentais das aves que habita a terra junto com os humanos. *Wayapamsî* contém em si elementos de várias camadas do cosmos.

Quatro variações gráficas foram registradas em Yde (1965), muito embora eu tenha registrado diferenças quanto aos nomes dos padrões gráficos presentes no corpo desses trançados. Ainda, Yde coletou um abano com uma variação morfológica que não foi apresentado em sua obra (**Figura 45-D**). Essa variação ainda pode ser vista nas aldeias atuais



e, para alguns, ela é dos Xerew e se parece com uma arraia, *xpari* (Figura 45-E). Porém, o exemplar coletado entre os Xerew não é arredondado. Essa associação, portanto, é controversa.

De modo geral, os abanos não apresentaram mudanças técnicas ao longo do tempo desde os primeiros exemplares coletados na década de 1920. Sua manufatura é a mesma entre os Wai Wai, Parukoto e Xerew, conforme as coleções etnográficas (Figura 45-F-H).

As principais variações gráficas são apresentadas a seguir, tendo como base o esquema posto em Yde (1965, p. 255-256).

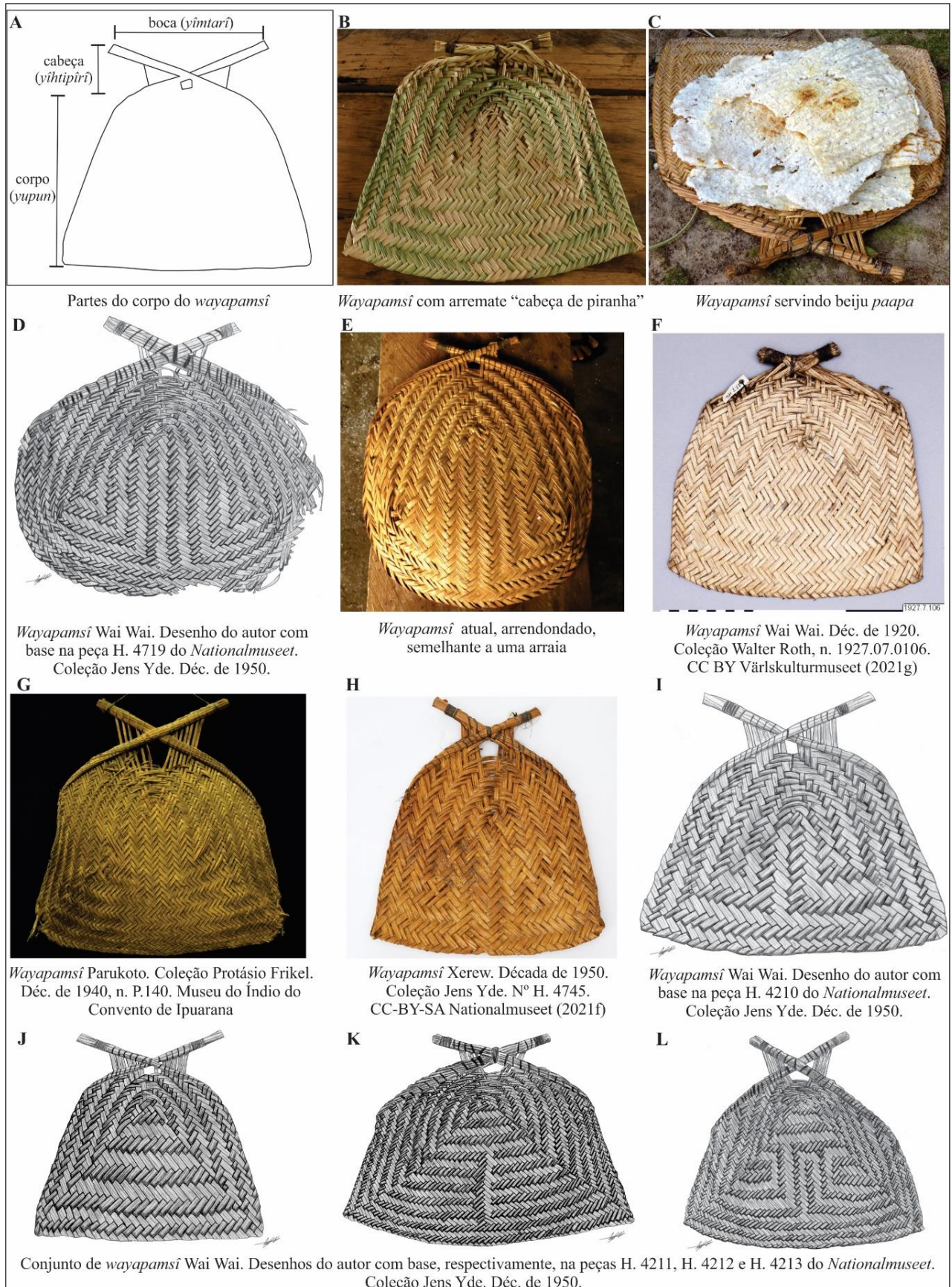
#### 6.11.1. Maratî yewanî kahxapu

A variação “trançado peito de jacu” tem como paradigma a peça H. 4210 da coleção Yde (Figura 45-I). É bastante comum de ser encontrada nas aldeias hoje em dia, assim como nas coleções, como no caso dos abanos dos Parukoto e Xerew. Me informaram que o jacu de nome *maratî* é o menor, de cor preta. Segundo Yde (1965, p. 256), os Xerew denominam esse padrão como *popúrirátnî* “perna do *popuri*”, um pássaro. Fui informado que se trata da coruja. Atualmente esse padrão é denominado mais comumente como *poroto yewanî*, “peito do macaco-aranha”, independente do *yana* da pessoa que denomina. Ainda, uma pessoa que se entende Wai Wai chamou esse padrão de *kewantîrî kahxapu*, “peito de gente”; quando informei que me ensinaram como *poroto yewanî*, essa pessoa exclamou: “e não é a mesma coisa!”. Parancikna Katwena informou que esse padrão pode ser chamado também como *kwahsî pîtho*, “antiga cabeça do tipiti”, indicando que as partes corporais que estão nas tramas dos abanos podem ser de outros seres trançados e não apenas dos animais. Na aldeia Paraíso, ouvi de um jovem Katxuyana que ele aprendeu esse padrão como *wotoymo yawanî*, que, segundo ele, é a mesma coisa que *poroto yewanî*.

#### 6.11.2. Kwicikwici yewanî kahxapu

A variação “trançado peito de tucano” tem como paradigma a peça H. 4211 da coleção Yde (Figura 45-J) e é, de longe, o tipo mais comum nas aldeias. É considerado o abano mais fácil de se fazer e ainda hoje é denominado da mesma forma, independentemente do *yana* da pessoa. Apenas o cacique da aldeia Tamiuru disse que pode ser também *kwacinama yaporî*, “asa de urubu”.

Figura 45 Abano wayapamsi



### 6.11.3. Kewantîrî kahxapu

A variação “trançado peito de humano” tem como paradigma a peça H. 4212 da coleção Yde (**Figura 45-K**). Vi muito pouco desse estilo de abano nas aldeias atuais. Fiquei surpreso por ninguém denominar essa variação do mesmo modo que foi registrado por Yde (1965). Um ancião Txikyana chamou esse desenho de *kwahsî pîtho* (“antiga cabeça do tipiti”) ou *poroto yewanî* (“peito do macaco-aranha”). Um ancião Wai Wai denominou esse padrão como *maraki yewanî*. Outro Wai Wai, nascido na Guiana, tinha um exemplar em sua casa e denominou ele como *pooñe yewanî*, “peito da piranha”, indicando que as linhas horizontais são as costelas da piranha que saem do centro de seu peito. Outra pessoa Wai Wai disse que esse padrão se chama *caaca yewanî*, “peito de mulher velha”, pois quando ela envelhece ela fica bem magra e suas costelas aparecem.

### 6.11.4. Yawari pehyarî kahxapu

A peça H. 4213 (**Figura 45-L**), foi descrita por Yde como *yawárirátnî*, “perna traseira do gambá”, porém, ninguém reconheceu essa palavra. Quando informei a tradução, fui orientado a escrever como “*yawari pehyarî kahxapu*”. Não vi nenhum exemplar desse nas aldeias. Além do exemplar coletado por Yde, vi apenas mais um semelhante na coleção de Evans e Meggers, depositado no *National Museum of American Indian*, coletado na mesma época. Ninguém reconheceu esse desenho e três artesãos consideraram que ele foi feito errado. Quando disse que Yde registrou isso, um artesão, rindo, disse para mim: “ele acreditou no que falaram para ele”.

Considerando que ninguém reconheceu esse padrão, alguns disseram estar errado, e que, ainda, dos 29 abanos encontrados nos museus apenas 2 foram feitos dessa forma, num mesmo período, e que ambos foram adquiridos na Guiana, não seria exagero pensar que pudessem ter sido feitos pela mesma pessoa. Não esmiuçarei aqui, mas encontrei duas situações nas aldeias que correspondem a individualidades. Uma delas é a mistura de padrões que se encontram geralmente no tipiti, feitos no corpo dos abanos. Quem fez isso me afirmou que ninguém mais além dele faz. O outro caso foi visto numa cozinha. Tratava-se de um abano tecido de modo completamente diferente de tudo o que vi. A pessoa que fez me explicou, bastante envergonhada, que não sabe fazer direito, por isso tinha feito errado, mas pelo menos servia para avivar o fogo.

#### 6.11.5. Wayapamsî Xerew

J. Yde coletou também outro abano, de n. H.4719, porém não publicou em sua obra. Diferentemente das demais peças que aparentemente foram feitas sob encomenda, pois estão novas, esse abano está engordurado, um pouco escurecido e com extremidades desgastadas (**Figura 45-G**), bem comum ao que se vê nas aldeias atualmente. Tecido no padrão corriqueiramente conhecido como *poroto yewanî*, ele difere por ser arredondado. Ao levar a foto para as aldeias, algumas pessoas disseram que esse formato semelhante ao *xpari*, “arraia”, é dos Xerew. Vi um exemplar adquirido por uma família nas trocas que ocorrem em princípio de dezembro, quando os homens da aldeia fazem diversos trançados e entregam para as mulheres na casa grande (*umana*) da aldeia, independentemente se são parentes ou não. Por ser arredondado ele foi associado aos Xerew. Todavia, como dito, esses entendimentos são controversos com o único abano Xerew encontrado em museu.

#### 6.12. Asîsîyen

Trata-se do recipiente (*yen*) para pimenta (*asîsî*). Dependendo, ainda, pode ser chamado de *asîsî kanpuretopo*, “próprio para moquear pimenta”, mas nesses casos o termo se aplica também para outros trançados que não costumam ter esse uso, como no caso dos jamaxins velhos que podem ser reaproveitados antes do descarte. Um ancião Katwena disse que o nome katwena do recipiente feito para isso é *kurunkuru*.

Hoje em dia esses recipientes não são muito utilizados e há preferências por secar as pimentas ao sol. A diferença entre as pimentas secas ao sol e as que são secas no moquém é que as primeiras ficam mais claras, enquanto as segundas ficam mais escuras e com sabor defumado. As pimentas moqueadas ficam nesses recipientes por mais de um mês e depois disso os recipientes reutilizados costumam ser descartados.

Há duas alternativas mais comuns para moquear e guardar as pimentas, antes de serem piladas para virar pó. Uma delas é fazer um trançado específico, o *asîsî yen*, “recipiente de pimenta”, ou reaproveitar um *kwahsî*, “tipiti”. Esses trançados apresentam em média 48 cm de comprimento por 9 cm de largura.

O reaproveitamento do tipiti se faz pelo menos de três maneira: usando tipiti completo, preenchido com pimenta e posto para defumar (**Figura 46-A**); tipiti com pontas cortadas e amarradas que pode ser pendurado sobre a fogueira ou posto numa plataforma *aara* (**Figura 46-B**); tipiti cortado em suas extremidades e depois aberto com um corte longitudinal, transformando o cilindro num trançado platiforme que pode ser usado para secar pimentas sobre a fumaça ou ao sol.



Figura 46 Recipiente de pimenta *asísî yen*



Os recipientes específicos para moquear pimenta são feitos com fasquias de arumã através da técnica do arqueado ou do arqueado sarjado. Esses recipientes terminam em auto-remate e podem começar com o umbigo asterisco simples ou com o umbigo radial com fasquias

superpostas e enlaçadas com fio. Todavia as partidas com umbigo asterisco simples foram encontradas apenas em peças de coleções etnográficas das décadas de 1920 e 1950 (**Figura 46-C e D**). As pessoas que fazem o *asîsî yen* atualmente desconhecem essa técnica de partida e fazem da outra maneira. Conforme Roth (1929, p. 41) a partida em asterisco, denominada por ele como *circular-base radiate pattern*, ocorre nos recipientes dos Wai Wai e Taruma. As pessoas que fazem com a outra variação hoje em dia se entendem como Katwena e tecem tanto com a técnica do arqueado como a do arqueado sarjado (**Figura 46-E e F**). Esta última não foi vista nos exemplares dos museus. Desde modo, essas variações possivelmente são apenas dos Katwena. O padrão arqueado desses recipientes recebe o nome *okoy ehyatî yocho*, “osso da coluna da cobra”.

Como ficam sempre acima do fogo nas cozinhas, a visibilidade desses trançados é alta.

### 6.13. Aara

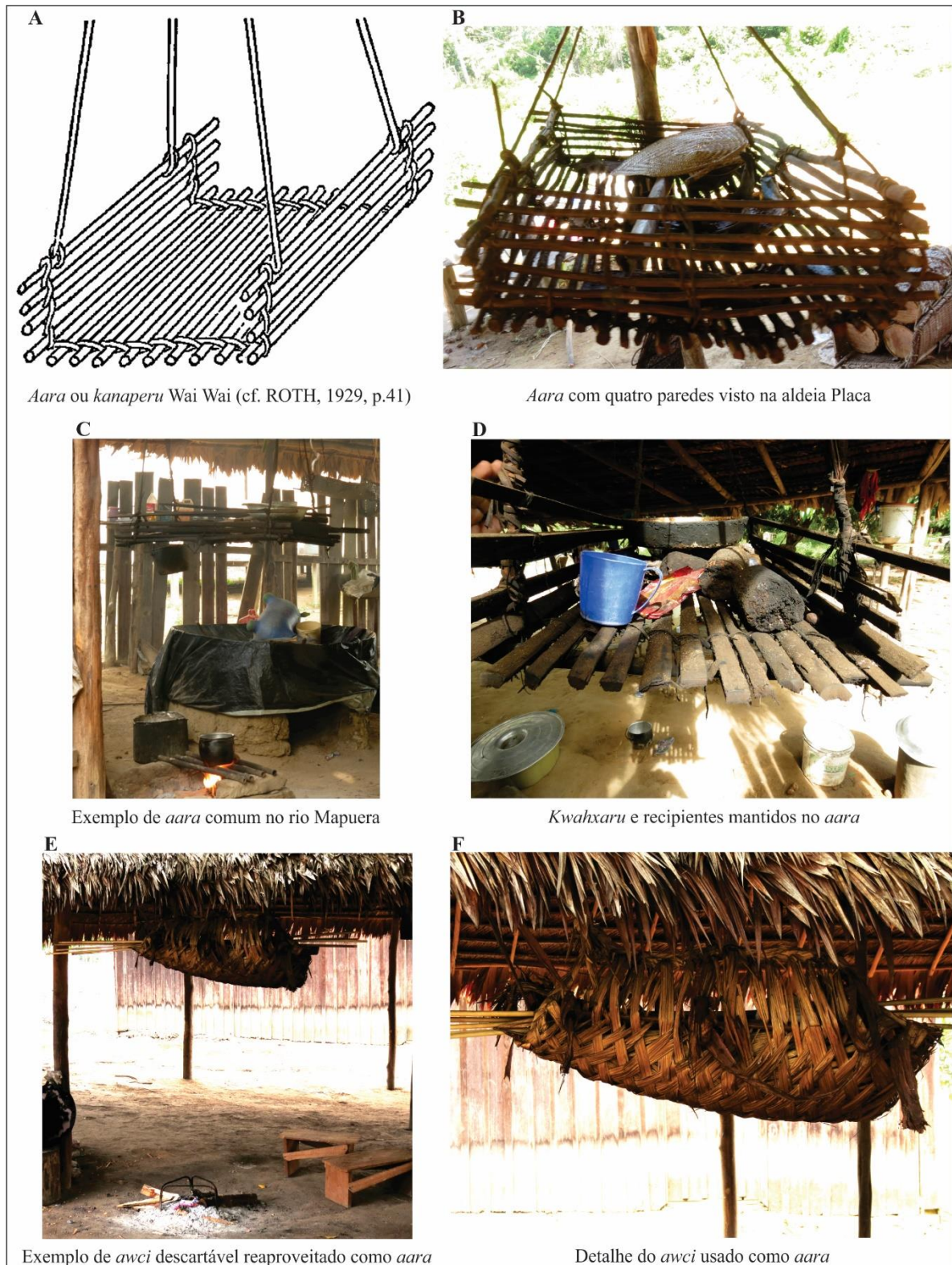
*Aara* ou *kanaperu* é uma plataforma suspensa que fica em torno de 1,5m acima do fogo (YDE, 1965, p. 159). Ela consiste em varetas cortadas de pecíolos de palmeiras, como bacaba ou paxiúba, que são fixadas lado a lado através do entrançamento de cipós com a técnica do entretorcido vertical (**Figura 47-A**). O exemplar coletado por Yde mede 185 cm de comprimento. Os que vi nas aldeias atuais medem em torno de 120 cm. No geral, suas extremidades do comprimento não possuem paredes. O único lugar em que vi um *aara* com paredes nessas extremidades foi na aldeia Placa (**Figura 47-B**).

Sobre essa plataforma são postos recipientes de pimenta, a massa recém espremida do tipiti, de nome *kwahxaru*, entre outros alimentos, como peixes, para serem moqueados. O *aara* é bom para conservar alimentos e sua visibilidade nas aldeias é alta (**Figura 47-C e D**).

Atualmente, poucos homens fazem essa plataforma e é comum ver outros artefatos sendo usados como substitutos. Observei jamaxins descartáveis (**Figura 47-E e F**) e permanentes, assim como o cesto *paraxi*, descrito a seguir, assumindo essa função. Em relação a bens industriais, vi um “cesto” de ferro fino, semelhante ao que são usados em bicicletas, usado como *aara*.



Figura 47 Plataforma *aara* ou *kanaperu*



#### 6.14. Paraxi

Nome dado ao cesto e à técnica com a qual é feito, o hexagonal reticular. Ao buscar compreender melhor o significado dessa palavra, ouvi apenas como “cesto que tem buraco”.

Buraco na língua waiwai é *ewta*, ou *ewtarî* (“buraco dele/dela”). Assim, pelo que entendi, o “buraco” em questão é o padrão hexagonal. No dicionário waiwai, *paraxi* está como “cesta grande e redonda usada para guardar farinha de mandioca” (R. HAWKINS, 2002, p. 43), porém não vi nenhuma *paraxi* exercendo essa função atualmente e tampouco identifiquei exemplares desse cesto nas coleções etnográficas consultadas. Talvez o abandono da função de guardar farinha de mandioca tenha sido em função da adoção dos sacos de juta que cumprem essa função atualmente. Outrossim, ouvi pessoas mais jovens chamando esses paneiros de *poxoro*, não obstante, artesãos mais experientes afirmaram que *poxoro* é outra coisa e não tem os “buracos” *paraxi*. Apenas na aldeia Placa, o cacique chamou esse cesto de *wapa*<sup>224</sup>, e o padrão hexagonal de *poroto yewru*, “olho de macaco-aranha”. Uma vez que *paraxi* são trançados de malha aberta e com usos distintos dos trançados denominados no geral como *poxoro* (ver 6.16), entendo que se trata de outra classe de trançados. Em todo caso, é preciso ainda buscar mais informações a respeito dessa classe.

O fato de não ter sido encontrado nenhum exemplar em coleções etnográficas, nem mesmo nas coleções formadas com finalidade de estudos específicos, faz pensar que o *paraxi* possa ser uma produção relativamente recente, ainda mais considerando seu uso para guardar farinha. No entanto, não obtive nenhuma informação a esse respeito. Sei apenas que paneiriformes feitos com a mesma técnica e material eram usados pelos Makuxi e Wapixana para guardar e transportar farinha (ROTH, 1924, p. 366-367), o que pode indicar que os povos do Mapuera tenham adotado esse tipo de trançado quando da aglomeração na Guiana, tal como ocorreu no caso de outros trançados, incluindo a própria peneira para farinha.

No geral, esses trançados podem ser feitos com fasquias de arumã ou cipó e o início é indiferenciado do resto do corpo. Os arremates são peculiares e serão apresentados a seguir. Mesmo não tendo registrado nomes específicos, observei dois tipos distinguidos quanto à morfologia, variação nos arremates e pequenas variações no uso. Assim, seguindo a lógica das subclassificações dos demais trançados, distingo duas subclasses de *paraxi*, “paneiriforme” e “vasiforme”, muito embora reconheça a necessidade de entendê-las melhor. Não são todas as famílias que possuem esses tipos de cestos, porém, nos casos em que vi, eles estavam bem visíveis.

---

<sup>224</sup> Entre os Tiriyo, *wápa* é o nome de trançados paneiriformes (FRIKEL, 1973).



### 6.14.1. Paraxi paneiriforme

Este *paraxi* pode ser arrematado com o enlaçado na figura-de-8 ou com o enlaçado espiralado. Possui boca irrestrita, com diâmetro em torno de 35 cm e profundidade em torno de 30 cm. Como me disseram, ele “é para guardar coisas de cozinha”. Eles vivem pendurados nos esteios, guardando recipientes plásticos, copos, e tampas de panela. E há também alguns que ficam pendurados guardando restos de ossos que podem ser usados para varias finalidades. Pude, inclusive, ver um que estava guardando o que parecia ser fragmentos de cerâmica arqueológica. Esses tipos de *paraxi* costumam ser usados mesmo quando estão bem danificados (Figura 48A-C). Ademais, vi alguns sendo usado acima do fogo, exercendo o papel de *aara*.

Figura 48 Cestos *paraxi*.



### 6.14.2. Paraxi vasiforme

Este *paraxi* possui corpo esférico, feito com o trançado hexagonal reticular, base hexagonal, boca estreita ou ainda com gargalo, sendo finalizado em auto-remate. Os exemplares

com gargalo podem ter ainda uma alça semelhante ao “esteio da boca” do tipiti. Os *paraxi* vasiformes são menores que os paneiriformes, tendo em média 20 cm de profundidade e largura máxima medindo em torno de 21 cm (**Figura 48-D-F**).

Costumam ser usados para moquear ovos de tracajá acima do fogo. Há também quem os faça para vender na cidade. Após tecidos, ficam acima do fogo pegando fumaça para depois serem polidos com um pano de modo a se tornarem brilhantes. Nas festas de fim de ano registrei um exemplar sendo usado para guardar balas e doces que foram distribuídos às crianças.

Tal como o *paraxi* paneiriforme, a variação vasiforme foi registrada entre os Wapixana e Macuxi por Roth (1924, p. 327-328), porém com o uso particular para guardar algodão.

### 6.15. Wayamakasî

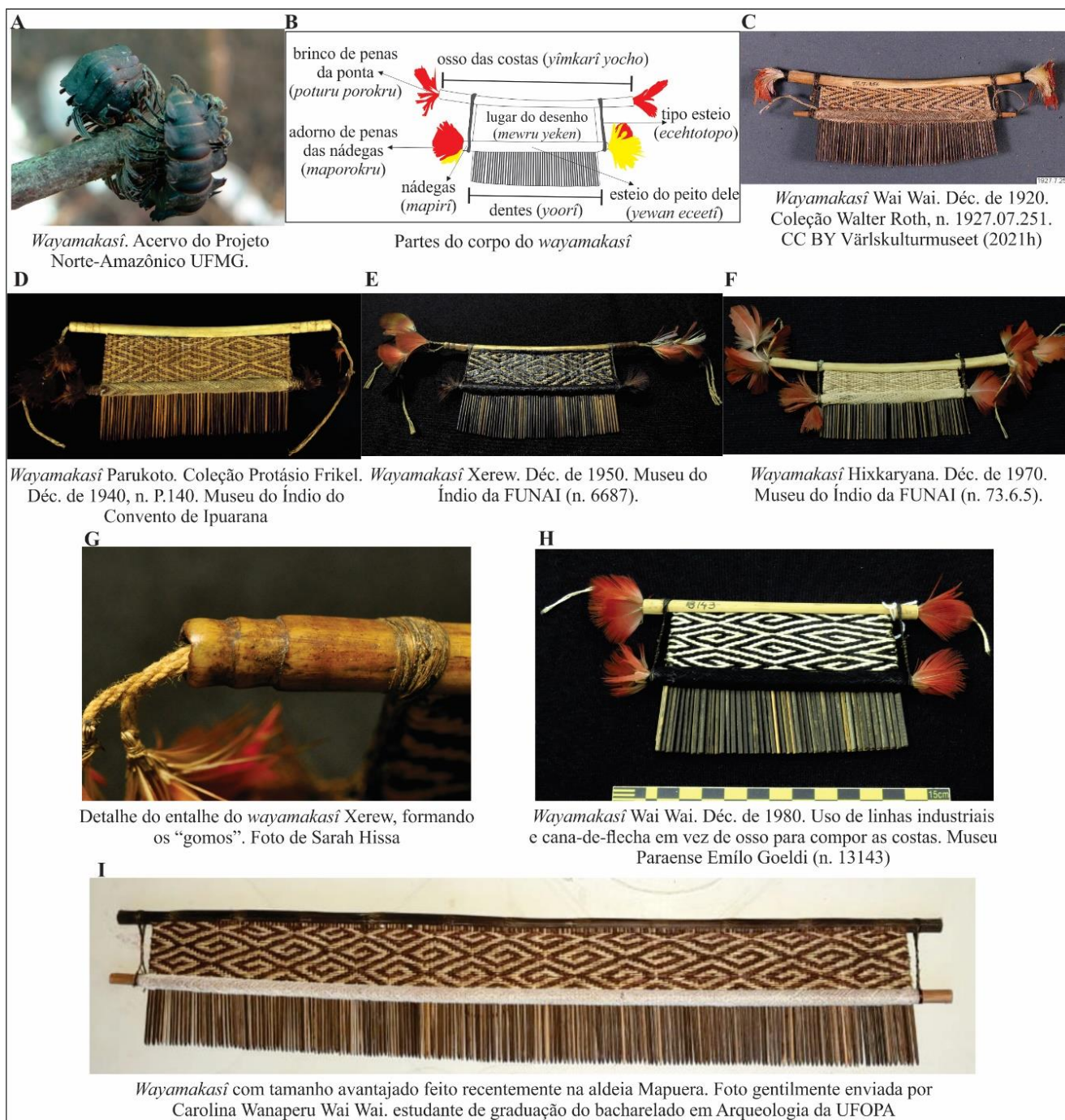
Trata-se do pente, cujo nome é inspirado num animal, semelhante a uma centopeia, de dorso preto e brilhante, de nome *wayamakasî*. Conheci esse animal durante as escavações arqueológicas no ano de 2011 (**Figura 49-A**). O *wayamakasî* possui muitas de pernas bem próximas entre si, assim como são os dentes do pente, por isso possuem o mesmo nome.

O pente *wayamakasî* é um ser de corpo bastante peculiar. Possui *yoorî* (“dentes”), feitos a partir finas fasquias dos ombros (“bainha”) de palmeiras, como a bacaba ou inajá<sup>225</sup>; *yewan eccetî* (“esteio do peito”), feito a partir de duas talas de ombros de palmeiras, que são atadas na porção central do comprimento dos dentes, de modo a fixá-los paralelamente através de finos fios de algodão que costumam ser trançados no padrão enlaçado na figura-de-8; nas extremidades desse peito, encontram-se as nádegas (*mapirî*) do pente; *yîmkarî yocho* (“osso das costas”), feito a partir do radio ou ulna do macaco-aranha que em waiwai são chamados de *aporesî yocho*, “ossos do antebraço”, ou *aknonhrîrî yocho*, “ossos irmãos”; *ecehtopo*, que corresponde a amarrações entre as duas extremidades das costas e do esteio do peito, funcionando como um esteio para firmar o pente; *mewru yeken*, “lugar do desenho”, isto é, local em que se faz de fato o trançado-grafismo; por fim, o pente tem enfeites de penas, o *poturu porokru*, que seriam os “brincos da extremidade”, atados ao osso das costas, e o *maporokru*, adorno de penas das nádegas (**Figura 49-B**).

<sup>225</sup> Para a produção dos dentes, além de bacaba e inajá, Yde (1965, p. 206) observou o uso de camadas inferiores da casca de uma palmeira de nome *pirichi*, que ele não soube precisar o que era, assim como o uso das partes duras do caule inferior da cana-de-flecha, porém não registrei nada disso. Ainda, tanto Yde (1965), como Roth (1929, p. 72), informam que os dentes dos pentes são feitos com o *midrib* das folhas de palmeiras, o que seria a raque, que em waiwai é *awcirî*, “costela”. Contudo, de acordo com as informações que obtive de artesãos experientes e do processo de manufatura observado por mim, ressalto que os dentes são feitos a partir da modificação da superfície da bainha de folhas de palmeiras, que em waiwai é *motarî*, “ombro dela”.



Figura 49 Pente wayamakasi



Nos museus foram encontrados pentes associados aos Wai Wai, Hixkaryana, Parukoto e Xerew, feitos de formas praticamente idênticas (Figura 49-C-F). Ainda, em meados do século XIX, foi registrado que os Mawayana, situados em tributários situados entre o alto Mapuera e alto Trombetas faziam pentes muitos semelhantes:

Esse povo é muito engenhoso, os pentes que manufaturam são belos. Os dentes são feitos de madeira de palmeira e são atados num pedaço de osso. Numa distância de

uma polegada e meia abaixo, são fixadas duas tiras de madeira de palmeira, uma em cada lado dos dentes e o espaço entre essas duas hastes é preenchido com um trançado feito com fios de algodão vermelho e branco, que serve tanto para fixar os dentes do pente como para ornamentar a peça. (R. H. SCHOMBURGK, 1845, p. 54, tradução nossa)

Yde (1965, p. 206), considerou que há pouca variação de padrões gráficos postos nos pentes. Além de dois motivos registrados por ele, há menção ao padrão apresentado em Farabee (1924, prancha XXIX). Porém, registrei 7 diferentes padrões gráficos, feitos com o marchetado.

De todas as classes, a dos pentes é que mais está presente nos museus, num total de 102 peças, desde a década de 1910 até a década de 2010. Em média, possuem comprimento de 17,6 cm, considerando o comprimento do osso das costas, e 7,7 cm de largura, medido das costas até a extremidade de seus dentes. Contudo, quando se compara as dimensões das peças feitas antes e depois do período de aumento de entrada dos pentes nos museus, causado após a década de 1970 (ver capítulo 5), observa-se uma diferença significativa. Os pentes feitos entre 1910 até 1960 possuem em média 14,2 cm de comprimento por 6 cm de largura. Os feitos entre 1970 e 2010 apresentam 18,60 cm de comprimento por 8 cm de largura, em média. O menor pente, coletado na década de 1910, tem 9 cm por 5 cm. Já o maior tem 36 cm por 14 cm e foi coletado na década de 1990. Esse aumento tem relação com a venda para não indígenas, pois isso amplia o espaço para os desenhos, tornando os pentes mais atraentes. E essa ampliação segue ainda hoje. Quando estava finalizando a escrita da tese recebi uma foto de um pente feito atualmente por um morador da aldeia Mapuera com mais de 50 cm de comprimento (**Figura 49-I**), feito mais para ser posto numa parede do que exercer sua função de pente. Yde (1965) informou que as pessoas já estavam adotando pentes de plástico na década de 1950 e atualmente as pessoas nas aldeias só usam pentes comprados nas cidades. A produção é basicamente feita para venda, com algumas mudanças de materiais.

Os pentes mais antigos eram feitos com fios de algodão fiados em fuso pelas mulheres e tingidos de roxo com folhas do vegetal *camna*, contrastando com a cor clara da seda de prefoliações de buriti, *xaraw*, que ainda ajuda o cabelo crescer, como posto no capítulo 4. Após a década de 1970, nos museus encontram-se, também, pentes feitos sem o *xaraw*, e principalmente com o contraste de diferentes cores de linhas industriais. Os ossos das costas dos pentes outrora apresentavam entalhes, que formavam de dois a quatro “gomos” em cada uma de suas extremidades (**Figura 49-G**), algo mais raro de ser encontrado nos pentes mais novos, independentemente se foram feitos por pessoas Wai Wai, Parukoto, Xerew e Hixkaryana. Ainda, há exemplares coletados após a década de 1970 em que os ossos de macaco-



aranha foram substituídos por madeiras e canas-de-flecha, assim como em alguns casos penas deixaram de compor os pentes vendidos (**Figura 49-H**).

Os pentes outrora eram guardados nos estoijiformes *pakara* (YDE, 1965, p. 206). Fui informado que quem não tinha *pakara* guardava seus pentes entre as camadas de folhas da cobertura dos tetos. Observei, inclusive, pentes de plásticos inseridos nesses lugares ainda hoje, apenas nas casas de pessoas que tive mais acesso ao interior de suas casas. Portanto, a visibilidade dos pentes pode ser considerada como baixa.

### 6.16. Poxoro

Nome que engloba vários cestos paneiriformes usados essencialmente para guardar itens pessoais diversos. As mulheres, ainda, costumam guardar algodão, fuso e novelo de fios. Foram identificadas 6 subclasses: *poxoro*; *poxoro pîrî kahxapu*; *xakwaru mîm poxoro*; *maxuruta poxoro*; *yamata waray poxoro*; *torompî poxoro*.

De modo geral, um *poxoro* possui *mapirî* (“nádegas”) ou *eremacho* (“assento”), *eknu* (“osso do quadril”), *yupun* (“corpo”), *awci* (“costelas”), *perî* (“testa”) e *potarî* (“boca”), cujo esquema corporal se encontra na **Figura 50-A**.

Não existe exemplares de todas as subclasses nos museus e algumas delas estão associadas a povos específicos. Poriciwi Wai Wai relatou que não existia nenhum *poxoro* quando ele morava no rio Kikwo (Baracuxi) e que só viu isso na Guiana. Porém, nos museus há exemplares coletados desde a década de 1910 até 1990. Mesmo assim, nas coleções mais antigas existem apenas os *yamata waray poxoro* e *poxoro pîrî kahxapu*, ao passo que as mais recentes possuem os denominados apenas como *poxoro* e um único exemplar chamado como *poxoro torompî*. Ao longo do tempo, observa-se assim que houve sucessão do estilo que poderíamos associar aos Wai Wai e Parukoto para o estilo feito pelos Hixkaryana e Katwena. Ainda, o *poxoro maxuruta* e *poxoro xakwaru mîm* sequer existem nos museus, e os que registrei nas aldeias foram associados aos Katwena-Mîmpoyana e Txikyana.

Os paneiros são encontrados sobretudo dentro das casas das pessoas e os que vi foram trazidos para mim em função de minha curiosidade, inclusive para mostrar que nem tudo está nos museus. Disseram-me que são poucas as pessoas que tem *poxoro*, pois é difícil de se fazer, sobretudo os marchetados. É de se pensar assim que a visibilidade dessa classe no geral é baixa. No entanto, atualmente, existem versões menores, de vários tipos, acopladas a cabos de madeira ou arame, usadas para coletar oferta de dinheiro nas igrejas. Esses cestinhos são conhecidos como *poxoroci puranta yen* (“paneirinhos recipientes de dinheiro”). Estes pequenos cestos são vistos por todos em momentos específicos do culto e vivem guardados dentro do púlpito ou

pendurados na parede. Encontrei-os nas igrejas das aldeias Mapium, Takará, Tamiuru e Mapuera (**Figura 50-B-C**).

#### 6.16.1. Poxoro

Feitos com fasquias de arumã, são iniciados com o umbigo ampulheta, nas variantes *paaku matkîrî* e *nuni petarî*, e finalizados em auto-remate com reforço de aro plano ou auto-remate de beira reforçada com aros planos enlaçados por fio em falso nó. Detalhes da manufatura estão no Anexo 5. Todos os exemplares que vi foram feitos com a técnica do trançado marhetado, numa variedade grande de padrões gráficos. Registrei apenas os feitos com fasquias pintadas de preto, porém, soube que Tunayanas que moraram junto aos Tiriyó no Suriname também fazem paneiros com fasquias de arumã pintadas de vermelho.

Esses paneiros são um pouco mais profundos do que largos, tendo em média 22 cm de profundidade por 17 cm de diâmetro de boca (**Figura 50-D**). Aparecem nos museus a partir da década 1980, associados aos Wai Wai, ou Hixkaryana do Nhamundá. Todavia, nas aldeias, é unanime sua associação aos Katwena/Tunayana. Até quem se considera Wai Wai e sabe fazer esses paneiros relatou ter aprendido com os Katwena.

#### 6.16.2. Poxoro pîrî kahxapu

O “paneiro feito de murumuru” é manufaturado com o trançado sarjado na fórmula 3/3 ou 2/2 e iniciado com o umbigo ampulheta. Observei nas aldeias a finalização em auto-remate em borda dupla. Nas coleções etnográficas, verifiquei a existência do auto-remate e auto-remate de beira reforçada com aros planos enlaçados por fio em falso nó.

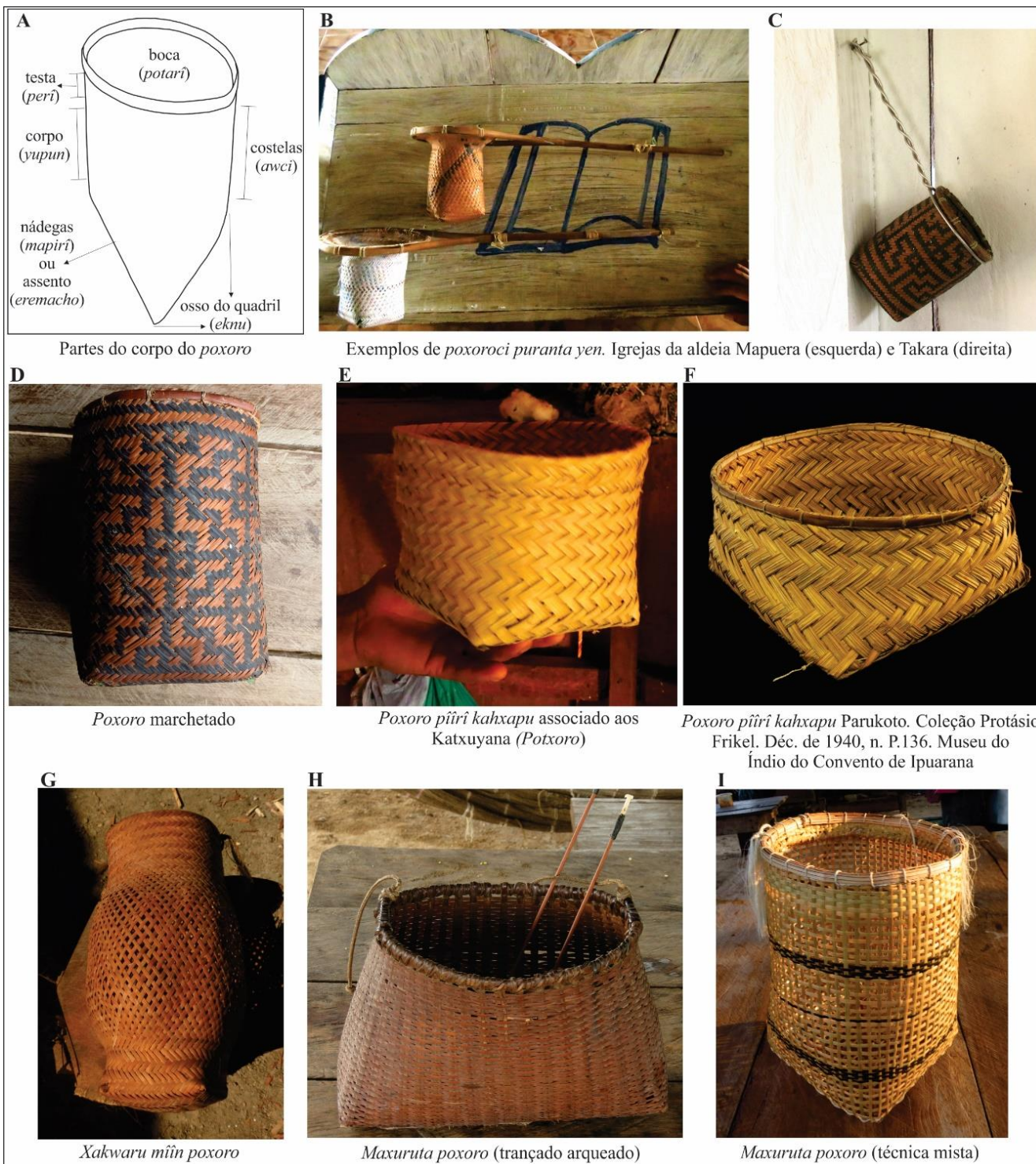
O “paneiro feito de murumuru” foi visto apenas na aldeia Paraíso, composta majoritariamente por pessoas que se consideram Katwena, Mînpoyana ou Txikyana. Os artesãos que me mostraram esse estilo alegaram que é dos Katxuyana, pois aprenderam a fazelo com um jovem Katxuyana recém-casado com a filha do cacique. Segundo esse jovem, o nome correto é *potxoro*<sup>226</sup> (**Figura 50-E**). Observei que estavam sendo usados para guardar pequenas coisas ou comidas industrializadas como bolachas. Os exemplares que vi tinham em torno de 25 cm de profundidade por 20 cm de diâmetro de boca.

Em relação às peças de museu, o exemplar que possui arremate de beira reforçada pertence à coleção Parukoto do rio Mapuera-Tauini, mantida no Museu do Índio do Convento de Ipuarana sob o número P136 (**Figura 50-F**). Ela é mais larga do que profunda, tendo 14 cm

<sup>226</sup> O “p” nesse caso tem som de “p” e não de “f” como na língua waiwai.

de profundidade e 29 cm de diâmetro de boca. O outro exemplar pertence à coleção Yde do *Nationalmuseum* (n. H.4722) e apresenta 12 cm de profundidade por 7 cm de diâmetro de boca. Embora esteja associada aos Wai Wai na coleção, não foi reconhecida como Wai Wai pelas pessoas nas aldeias. Um artesão que morou na Guiana disse que só viu assim entre os Wapixana.

Figura 50 Cesto *poxoro*-1



### 6.16.3. Xakwaru mîin poxoro

O “paneiro casa do japim” possui um contorno que se assemelha em muito com os ninhos dessa ave. Há também quem o chame de *wexkuxku poxoro*, “paneiro barrigudo”, pela presença do bojo protuberante. Esse tipo de cesto foi denominado por Roth (1924, p.351) como *single-belly basket*. Na ocasião, Roth viu desse estilo entre os Arekuna e Patamona que os usavam para guardar pimentas. No Mapuera, os paneiros “casa do japim/barrigudos” são usados para guardar bens pessoais. Não encontrei nenhum exemplar em coleções etnográficas e todos os que vi nas aldeias pertenciam, ou foram feitos, por pessoas Katwena/Tunayana/Mínpozana.

São manufacturados com fasquias de arumã, com pele, sem pele ou pintados de preto. Majoritariamente são monocrômicos, e os bicrômicos não exibem padrões gráficos rebuscados como aqueles presentes nos *poxoro* marchetados. A partida se dá com o umbigo ampulheta e em seguida é trançado com o sarjado na fórmula 3/3, para depois assumir o trançado sarjado gradeado na formula 2/2 que produzirá a barriga protuberante para, por fim, fechar a protuberância novamente com o sarjado na fórmula 3/3. São finalizados em auto-remate de beira reforçada com aros planos enlaçados por fio em falso nó, mas há que termine apenas em auto-remate, dobrando a borda para a face interna do cesto. São relativamente pequenos, tendo em média 28 cm de profundidade, 10 cm de diâmetro de boca e com largura máxima do bojo de 14,5 cm (**Figura 50-G**).

### 6.16.4. Maxuruta poxoro

O que caracteriza essa subclasse é que sua manufatura é feita somente com o trançado cruzado 1/1, podendo variar entre os feitos com a trama cerrada (arqueado) ou aberta (cruzado gradeado). A maneira mais comum é a feita como cipó titica, na técnica do trançado arqueado, sendo arrematada com o enlaçado na figura-de-8, ou enlaçado espiralado. O umbigo é indiferenciado e o padrão trançado de seu corpo recebe o nome de *orko picho*, “casca de lagarta” (**Figura 50-H**). Apresenta um par de pequenas alças, nas quais se amarra um cordão para suspensão do cesto. Em função do material que é feito também foi denominado como *poxoro arapapetho kahxapu* (“paneiro feito com cipó-titica”). Ele é bem semelhante ao cesto *pakaruma* dos Macuxi (ROTH, 1929, prancha 12), com a diferença que o paneiro *maxuruta* não tem a boca restringida. O exemplar que tomei medidas tinha base retangular 28 cm de comprimento por 20 cm de largura, corpo com profundidade de 30 cm e boca oval medindo 30 por 24 cm. Os exemplares que vi tinham diversas coisas pessoais, como anzol, lima, lanterna, nos casos dos cestos de homens, ou tortuais de fuso e algodão, nos casos dos cestos de mulheres. Embora

seja um cesto guardado dentro de casa, fui informado por um dos proprietários que ele já viajou para o Suriname e levou esse cesto junto.

A variante feita com o trançado cruzado gradeado é manufaturada com fasquias primárias ou secundárias de arumã. Também apresentam umbigo indiferenciado, podendo ser arrematada em trança ou como em auto-remate de beira reforçada com aros planos enlaçados por fio em falso nó. Não cheguei a tomar medidas, mas a maioria dos exemplares que vi são largos e rasos. Geralmente são mantidos dentro de cozinhas fechadas, guardando tampas de panelas e recipientes plásticos. Podem também transportar beiju. Vi somente um exemplar mais profundo do que largo, tecido com um misto de trançado cruzado gradeado e partes com o trançado arqueado utilizando fasquias pintadas de preto, conferindo bicrômia ao cesto, mas sem criar padrões rebuscados (**Figura 50-I**).

Esses tipos de paneiros *maxuruta* inexistem nas coleções etnográficas consultadas. Só vi deles em casas de pessoas Katwena, Tunayana, Txikiyana das aldeias Yawara, Paraíso, Tamiuru, Placa e Parumîtî. Alguns deles foram feitos por uma mesma pessoa: o falecido Kîrîcawa que, por sua vez, ensinou o único Wai Wai que vi fazendo um cesto desse. Na aldeia Mapuera, Poriciwi Wai Wai fez um pequeno exemplar para carregar coisas de higiene pessoal.

#### 6.16.5. Yamata waray poxoro

O “paneiro semelhante a caixa” tem essa especificação por ser composto por um cesto-recipiente e um cesto-tampa. Para as pessoas do Mapuera, essa dupla corresponde a um casal. O cesto-recipiente é a *ypici* (“esposa”) e o cesto-tampa corresponde ao *yño* (“marido”), tal como ocorre nas caixas *yamata*, apresentadas a seguir. Não obstante, os cestos em questão mantêm a forma de paneiro, com base quadrada e boca redonda, sendo mais profundo do que largo, em média com 12 cm de profundidade e 6,7 cm de diâmetro de boca.

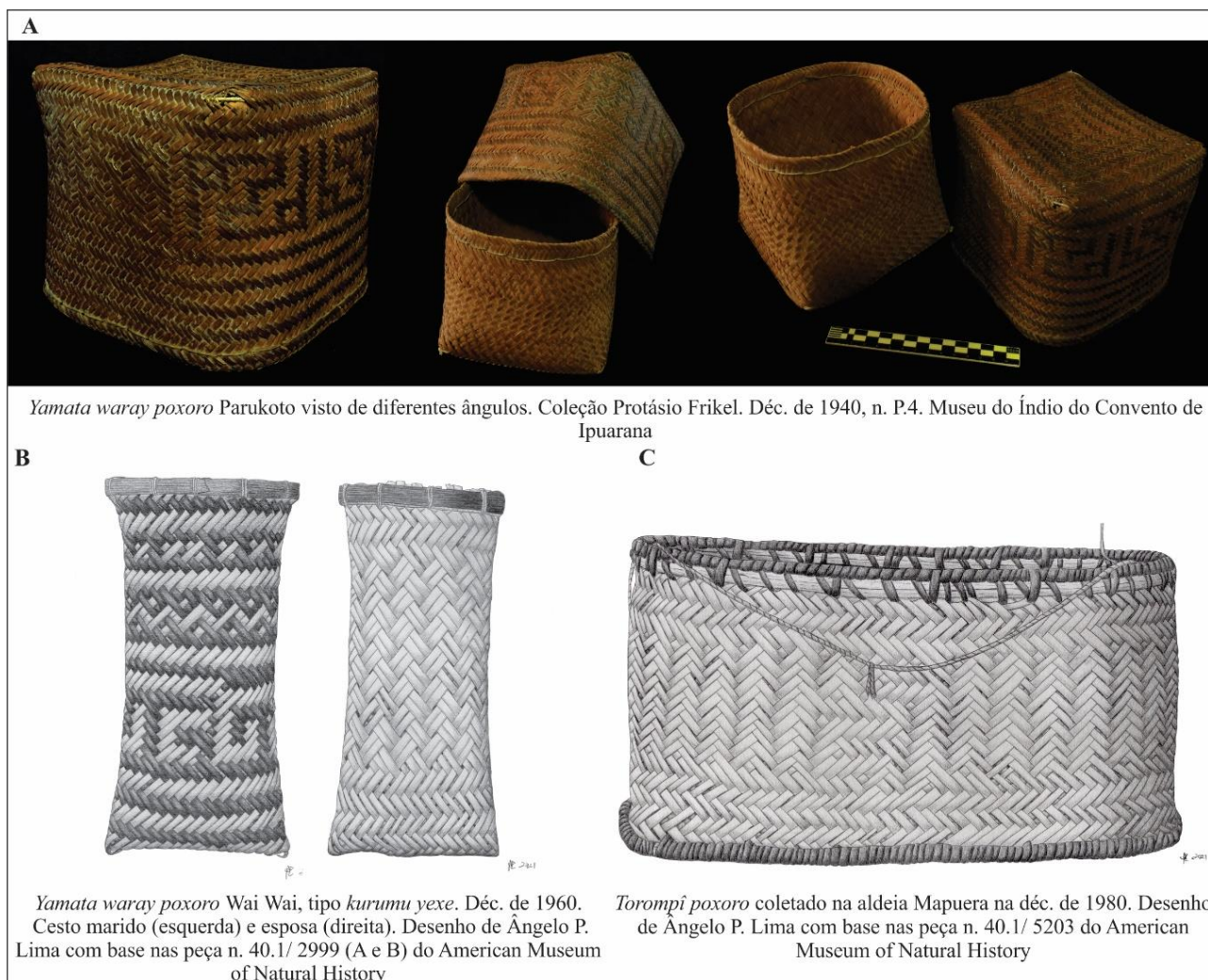
Existem apenas 5 exemplares em coleções etnográficas. O coletado na década de 1910 e mantido no *Peabody Museum* sob o número 14-50-30/86770, assim como três exemplares coletados na década de 1960 e mantidos no American Museum of Natural History (sob os números 40.1/ 2998, 40.1/ 2999 e 40.1/ 3000) são associados aos Wai Wai. O outro exemplar, coletado na década de 1940 e mantido no Museu do Índio de Ipuarana, foi associado aos Parukoto (**Figura 51-A**).

Feitos com arumã, esses cestos são iniciados com o umbigo ampulheta e no caso dos mais antigos são finalizados em auto remate; os mais recentes são finalizados em auto-remate de beira reforçada com aros planos enlaçados por fio em falso nó. Apenas o exemplar mais antigo apresenta os cestos esposa e marido tecidos com a técnica do trançado marchetado,



adornados ainda com borlas de penas e plumas vermelhas. Os demais exemplares apresentam o cesto-marido feito com trançado marchetado e o cesto-esposa tecido com trançado sarjado *swaruwaru* ou sarjado *akri yoorî*, por exemplo. Outrossim, o exemplar mais antigo Wai Wai e o associado aos Parukoto têm paredes duplas. Para isso foi feito primeiramente um paneiro de paredes bem compridas que, em torno da metade do comprimento, foram dobradas para dentro do cesto, formando assim a parede dupla. Todos os três exemplares da década de 1960 não possuem essa parede dupla e apresentam um contorno levemente infletido. Essa inflexão leva-os a receber um nome mais específico: *kurumu yexe*, “papo do urubu-rei” (Figura 51-B).

Figura 51 Cesto *poxoro*-2



#### 6.16.6. Torompî poxoro

Há apenas um exemplar que recebeu esse nome, cuja tradução desconheço. Foi coletado na aldeia Mapuera em 1988 por duas pesquisadoras do *American Museum of Natural History* e está mantido nessa instituição sob o número 40.1/5203 (Figura 51-C).



Tecido com arumã por meio do trançado sarjado, o exemplar possui 12 cm de profundidade, 24 cm de largura e boca oval (11,5 por 23 cm), sendo mais largo do que profundo. Pela imagem disponibilizada não há como saber a técnica de partida. Apresenta beirada reforçada com aros planos, porém, acima disso, e também na base do cesto, observa-se um reforço semelhante ao que se encontra no cesto estojiforme conhecido como *pakara*. Tal reforço possivelmente foi feito com uma tala (cipó?) envolta em espiral por fina tira escura que provavelmente é cipó jacitara. Conforme as informações contidas na ficha da peça, o cesto está levemente escurecido e sujo por uso e, em seu interior, há sementes de *karakru* (morototó). Fui informado também que esse paneiro costumava ser usado para guardar o breu *mani*.

### 6.17. Yamata

Nome que engloba ao menos 5 subclasses diferentes que, no geral, me foram traduzidas como “caixa” e “mala”: *yatpoxapu yamata*; *watwararî yamata*; *yamata pîrî kahxapu*; *pakara waray yamata*; *yamataci*. São compostas por um cesto-esposa e cesto-marido, sendo mais largas e pouco profundas. O casal não está conectado entre si por uma corda, como no caso dos estojiformes *pakara*, mas sempre eram fechados e amarrados com cordões que deixam marcas nas peças, pois essas caixas antigamente costumavam ser guardadas dentro das casas comunais que continham fogueiras internas, recobrando assim os trançados com algum grau fuligem e pátina engordurada. Essas caixas ficavam penduradas em esteios acima das redes de seus donos. Tomando apenas um cesto como exemplo (**Figura 52-A**), observa-se que ele possui *yîmkarî* (“costas”), *mapirî* (“nádegas”), *perî* (“testa”), *awcirî* (“costelas”) e *yîmtarî* (“boca”).

Conforme um ancião relatou: “*yamata yaka cemkayasî kirwanhe*” (“a caixa guarda bem as coisas”). Essas caixas, feitas com prefoliações de *cawana* (*Attalea* sp), como os casos da *yamata yatpoxapu*, *yamata watwararî* e *yamataci*, duram muito e não deixam sujar o conteúdo guardado. Dependendo do conteúdo, podem ser denominadas também como *kmarawetî yen*, “recipiente de [ponta de flecha com] curare”. No entanto, caso não estejam assumindo essa função específica, podem guardar itens pessoais diversos e, a depender da subclasse e *yana*, podiam guardar itens ainda mais especiais, sobretudo se a pessoa fosse um xamã. Cabe lembrar também que as pontas de flecha com curare podem ser guardadas em carcás de tabocas com tampa de couro, para além das caixas *yamata*.

A visibilidade dessas caixas é baixa e só vi nas aldeias os exemplares que me foram mostrados. Através das imagens do catálogo de peças de museus, o segundo cacique da aldeia Inajá, em torno de 40 anos de idade, relatou que hoje em dia é muito difícil encontrar algum *yamata*. Ele lembra de ter visto o *yamata yatpoxapu* (“caixa costurada”) somente quando era

criança, na casa de parentes. A caixa estava muito bem guardada e difícil de ser visualizada. Diferentemente dos paneiros *poxoro* que são usados individualmente por homens e mulheres, as caixas *yamata* são de uso exclusivo masculino.

Por serem feitas com diferentes materiais e técnicas, com alguns usos específicos, os detalhes de cada subclasse encontram-se a seguir.

#### 6.17.1. Yatpoxapu yamata

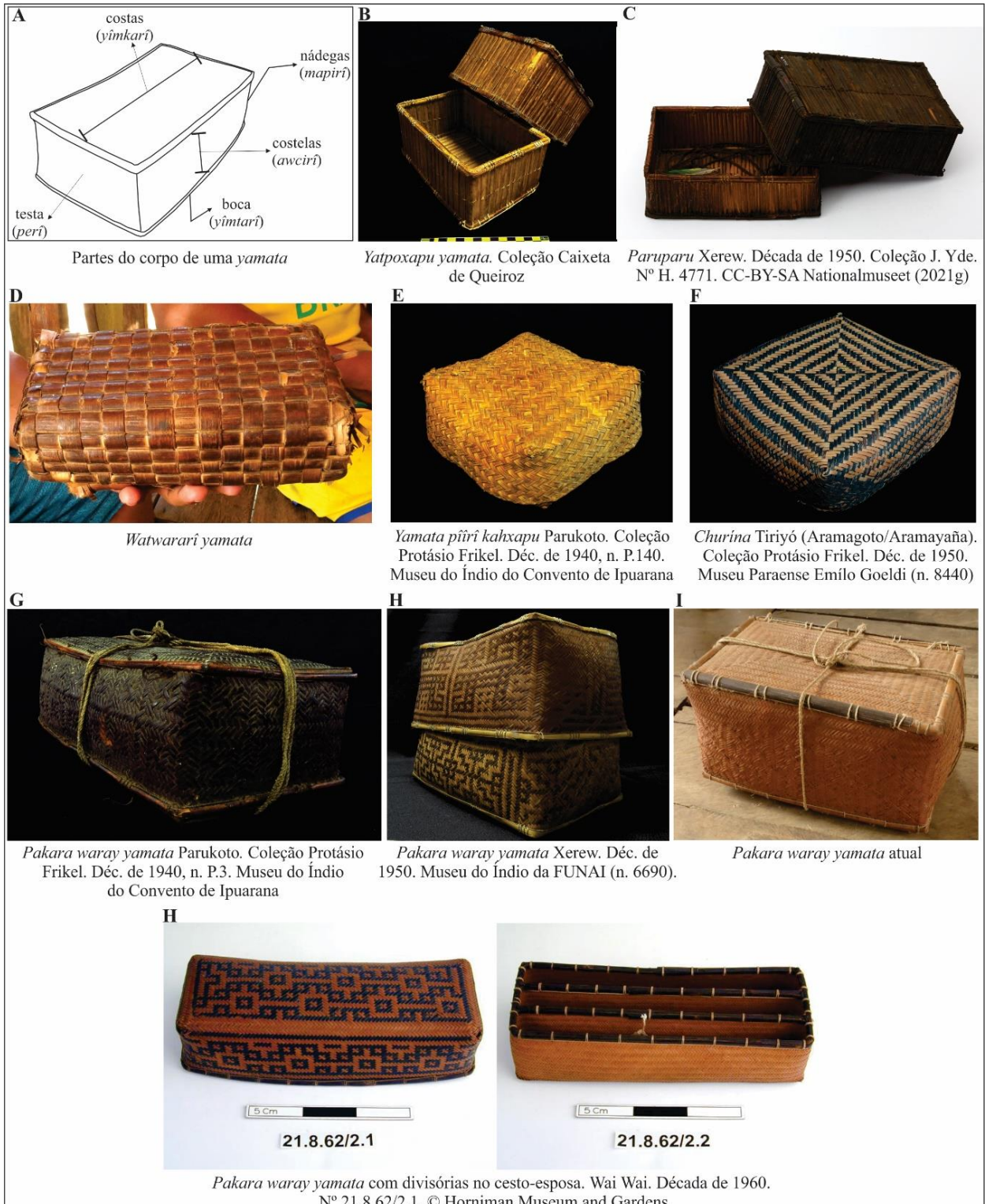
Trata-se da “caixa costurada” que, de fato, não é trançada (**Figura 52-B**). Essa técnica foi denominada como “dobrada” por Ribeiro (1988) e inserida na parte de trançados, mesmo a autora reconhecendo que não há entretrançado nessa modalidade. A “caixa costurada” é feita com prefoliações de *cawana* (possivelmente a palmeira curuá do gênero *Attalea*) e finalizada em auto-remate de beira reforçada com aros planos enlaçados por fio em falso nó. As quinas da transição entre as costas para as costelas/nádegas/testa dessa caixa também são reforçadas com talas, que podem ser fasquias de *ceesê* ou de cana-de-flecha. Não vi sua produção, entretanto um esquema geral está em Roth (1929, p. 35). Em média, possuem 30 cm de comprimento, por 16,5 cm de largura e 10,5 cm de profundidade, contudo, ouvi que podem ser feitas de tamanhos maiores. Xokokono relatou que antigamente as maiores caixas eram usadas como malas em viagens, transportando redes e cobertores de entrecasca de castanha-do-pará, dentre outros objetos pessoais. As caixas menores podiam guardar também pontas de flecha com curare. Xokokono relatou ainda, que ele tinha uma caixa bem grande, em torno de 50 cm de comprimento, que era usada para guardar penas de arara, breu *maani*, facas, fios de algodão e curauá, dentre outras coisas.

Essas caixas estão em coleções etnográficas desde as décadas de 1910 e exemplares ainda existem nas aldeias. Poriciwi disse que essa *yamata* é original dos Wai Wai, porém, há um exemplar associado aos Xerew, que foi coletado por Yde na década de 1950 no rio Mapuera (**Figura 52-C**). O único exemplar que vi na aldeia Mapium pertencia a um Wai Wai, porém tinha sido feito sob encomenda por um Xerew, há muitos anos atrás. Ademais, registrei diferentes nomes para esse estilo de caixa, cujo nome *yamata* é em waiwai, o que indica que os demais povos também já faziam essa caixa antes da aglomeração na Guiana. Os Xerew e Katwena a chamam de *paruparu* e os Txikyana e Katxuyana denominam-a de *warahe*. Apenas uma pessoa Xerew disse que o nome era *toromhê* e uma Txikyana disse que era *panparu*.

Feitas com prefoliações de *cawana*, sobrepostas umas às outras, além dos referidos reforços, as “caixas costuradas” duram muito. São bem pesadas apesar de serem feitas com vegetais. Elas duram tanto que fui informado por um morador de Kwamalasamutu, aldeia do

Suriname, que existe um velho Tiriyó dessa aldeia com uma “caixa costurada” feita por um Mawayana na época de Kanashén. Além da durabilidade, isso reforça a qualidade desses cestos em integrarem as redes de trocas nas guianas.

Figura 52 caixa yamata



### 6.17.2. Watwararî yamata

A “caixa peito de jacaré”, também denominada *watwaratho*, “ex-peito de jacaré”, recebe esses nomes por ser feita com trançado quadriculado que resulta num padrão semelhante ao que se vê no peito desses répteis. Feita também com prefoliações de *cawana*, ela recebe reforços internos de cipó em toda sua borda, assim como fasquias de peles da perna e costela de folhas de bacaba (*karahtuku yîhcîpîrî*)<sup>227</sup>, que são inseridas longitudinalmente nas costas, costelas, nádegas e testa da caixa, tornando-se, portanto, os ossos dessa “caixa peito de jacaré”. Após inserção dos ossos, uma nova camada de trançado é feita, conferindo espessura de 0,5 cm e maior durabilidade à caixa. Os detalhes da manufatura estão no Anexo 6. Em média, apresentam 32 cm de comprimento, 18 cm de largura e 10 cm de profundidade.

Esse estilo de “caixa peito de jacaré” existe apenas nas coleções de 1910 e 1920 associadas aos Wai Wai (**Figura 52-D**). Não obstante, um ancião Tunayana me mostrou um exemplar que ele possui, e um ancião Txikyana confeccionou uma dessas para me mostrar o processo. *Yamata* é o nome na língua waiwai. Os Txikyana chamam de *pahraru* e os Katwena, Tunayana e Mínpoyana de *paruparu*. Em relação aos Xerew, fui informado que chamam de *paruparu* e *toromhî*. De qualquer forma, a associação com o peito de jacaré foi feita na língua waiwai por anciãos desses diferentes *yana*. E pelo que percebi, isso envolve a aparência e o conteúdo guardado, ainda que antigamente houvessem peculiaridades em relação ao que certas pessoas de *yana* habitantes das cabeceiras dos rios Trombetas e Cachorro<sup>228</sup> guardassem. Essa diferença corrobora a referida noção de *affordance* (capítulo 5), indicando sutis idiossincrasias no que tange à materialidade.

De forma unânime, a “caixa peito de jacaré” é usada para guardar materiais usados na composição das flechas, como penas de mutum, o *twîtwî* (instrumento composto por duas varetas conectadas por um cordão, usado na fixação das pontas nas fechas), e as pontas de flecha com curare. Se fossem maiores, essas caixas podiam guardar também penas usadas na produção de cocares, como as caudais de arara. Essa aptidão para guardar itens vinculados à caça tem relação direta com o comportamento do jacaré. Segundo Poriciwi Wai Wai, os jacarés guardam uma flecha, pequena e redonda, em seu peito. Essa flecha tem poder de matar, igual ao curare. Quando vão caçar animais que estão fora de seu alcance imediato, os jacarés abrem a boca e atiram a flecha. Poriciwi disse ainda que já encontrou restos de penas de mutum dentro do jacaré junto com essa pedrinha, o que comprova o uso dessa arma. Por isso que esse tipo de caixa deve ter dentro de si penas de mutum e pontas de flecha, tal como se encontra dentro do jacaré. A

<sup>227</sup> Trata-se de fasquias da tala de parte da raque e pecíolo da folha de bacaba.

<sup>228</sup> Como os Txikyana, Tunayana, Katwena, Mínpoyana e alguns Xerew.

“caixa peito de jacaré”, em suma, é um trançado que entrelaça diferentes tecnologias humanas e outras que humanas.

Além disso, entre os demais *yana* que habitavam as cabeceiras dos rios Cachorro e Trombetas antes de irem para Kanashén, esse estilo de caixa também podia estar ligado à tecnologia do xamanismo. Qualquer homen guardava suas coisas ligadas à caça nessas caixas, porém, quem era xamã poderia guardar seus *ñokwa* (“amuletos”) nesse trançado. Uma informação que se assemelha com o que Frikel (1961) registrou entre os Katxuyana, que usam essas mesmas caixas, denominadas como *puáhuá*, para guardar seus amuletos *nekwá*.

### 6.17.3. Yamata pîrî kahxapu

Na coleção Parukoto do Museu do Índio de Ipuarana existe uma caixa (n. P138) completamente diferente das que vi em outras coleções. Ela é quadrada e não foi reconhecida por ninguém nas aldeias, nem mesmo pelos os mais antigos e experientes artesãos que apenas deram-lhe o nome de *yamata pîrî kahxapu* (“caixa feita com murumuru”). Para eles essa caixa talvez fosse usada para guardar penas e coisas pessoais.

Feita com prefoliações de murumuru, seu umbigo é ampulheta e foi finalizada em auto-remate. Ela foi trançada com o sarjado na fórmula 2/2. Possui 23,5 cm por 23 cm e profundidade de 7,3 cm. Apresenta pátina acentuada e negativo de que outrora foi amarrada por cordas que faziam uma cruz (**Figura 52-E**). A base do cesto-recipiente está com pátina mais acentuada do que o cesto-tampa, o que sugere que essa caixa ficava pendurada, recebendo fuligem de fogueiras. Nos lábios do cesto-tampa há restos de crostas de fuligem, corroborando essa ideia.

Não encontrei nenhuma caixa parecida com essa nas principais obras que abordam os trançados das proximidades da área de estudo (p. ex. ROTH, 1924; 1929; YDE, 1965; FRIKEL, 1973; GUSS, 1994; VELTHEM, 1998). Vi apenas um exemplar coletado por Frikel no rio Paru do Oeste (Alto Erepecuru) em 1959, que está mantido no Museu Paraense Emilio Goledi (n. 8440). Essa caixa está associada aos Tiriyó, especificamente aos Aramagoto/Aramayaña. Com medidas muito próximas da caixa Parukoto (23 por 22 cm e 5,5 cm de profundidade), essa caixa tiriyó, de nome *churína*, foi feita com arumã por meio do trançado marchetado, sendo iniciada com umbigo ampulheta (cesto-tampa) e indiferenciado (cesto-recipiente), e foi finalizada em auto-remate (**Figura 52-F**).

Apesar de diferenças de materiais e técnicas, essas duas caixas testemunham modos de se fazer específicos, possivelmente restritos às décadas de 1940 e 50 na região de tributários da bacia do Trombetas. Talvez, uma pesquisa com os Tiriyó ajude a entender mais sobre esse estilo técnico.

#### 6.17.4. Pakara waray yamata

Em relação aos dois primeiros estilos de caixas, esse estilo dura menos. Um artesão até falou que essa caixa dura pouco por ser “só desenho”. Manufaturada com arumã, também na técnica do trançado marchetado, muitos chamam esse estilo de caixa como *pakara*, porém os mais experientes disseram que o nome certo é *pakara waray yamata*, “caixa semelhante ao *pakara*”, pois tem desenho e é composta por um casal. Não obstante, para ser *pakara* de verdade, o trançado precisa ser oblongo, mais comprido e profundo do que largo, além de ter o cesto-esposa ligado ao cesto-marido por um cordão, apresentar arremate específico e preferencialmente ser ornamentado com borlas de penas.

Essas caixas são iniciadas com umbigo ampulhetas múltiplas e finalizadas em auto-remate de beira reforçada com aros planos enlaçados por fio em falso nó; suas quinas de transição entre as costas para as costelas/nádegas/testa também são reforçadas com talas. Além do marchetado, podem ser feitas com trançado sarjado, formando padrões geométricos, como pequenos quadrados denominados *mee ku yewru* (“olhos de macaco-prego”), assim como podem ser tecidas com as variantes de trançado sarjado tipo *swaruwaru* e *kwana pehyari*. Suas dimensões, em média, são 28 cm de comprimento por 18cm de largura e 8 cm de profundidade.

Nas coleções, esses estilos de caixas estão associados aos Parukoto, Xerew e Wai Wai (**Figura 52-G e H**). Nas aldeias, vi uma na casa de um ancião Tunayana que estava guardando penas de mutum e pontas de flecha com curare (**Figura 52-I**). Quem fez a caixa foi seu genro Katwena. No *National Museum of American Indian* há uma peça (n. E397403-0) adquirida de Yukuma, que se entendia como Taruma, por Evans e Meggers. Conforme informações disponibilizadas na ficha da peça, a caixa se apresenta escurecida por fuligem por ficar guardada no teto da casa, acima da rede de seu proprietário. Dentro dela existe um aro de cabeça com penas de tucano, braçadeiras de casca de árvore e também braçadeiras de miçanças com penas de tucano e arara, além de uma semente usada para curar doença. Roque Wai Wai ao ver a foto da semente reconheceu que é a mesma semente que ele guarda. Quem lhe deu ela foi sua avó Wahciki, para curar uma inflamação que ele teve no pescoço. Sua vó aprendeu sobre essa semente com Wapena, morador da aldeia Inajá, filho do próprio Yukuma que trocou sua caixa com o referido conteúdo por uma lâmina de machado de ferro. Conforme Poriciwi, marido de Wahciki, essa semente de nome *waikiri yatîrî* é um tipo de *ñokwa* que precisa ser encontrado dentro do estômago do macaco-aranha (**Figura 53-E**). Roque mantém essa semente guardada para que a doença não volte. Segundo ele, a doença está presa dentro do *ñokwa*.



No *Horniman Museum & Gardens* existe uma “caixa semelhante a um *pakara*” (n. 21.8.62/2.1) coletada em 1962 na Guiana e associada aos Wai Wai, cuja peculiaridade é ter divisórias internas no cesto-esposa (**Figura 52-H**). Apenas um artesão de referência reconheceu isso e disse que é raro de se encontrar. Ele sabe fazer e informou que para isso basta tecer dois cestos de tamanho diferente. O menor é inserido e fixado no maior.

#### 6.17.5. Yamataci ou ñokwayen

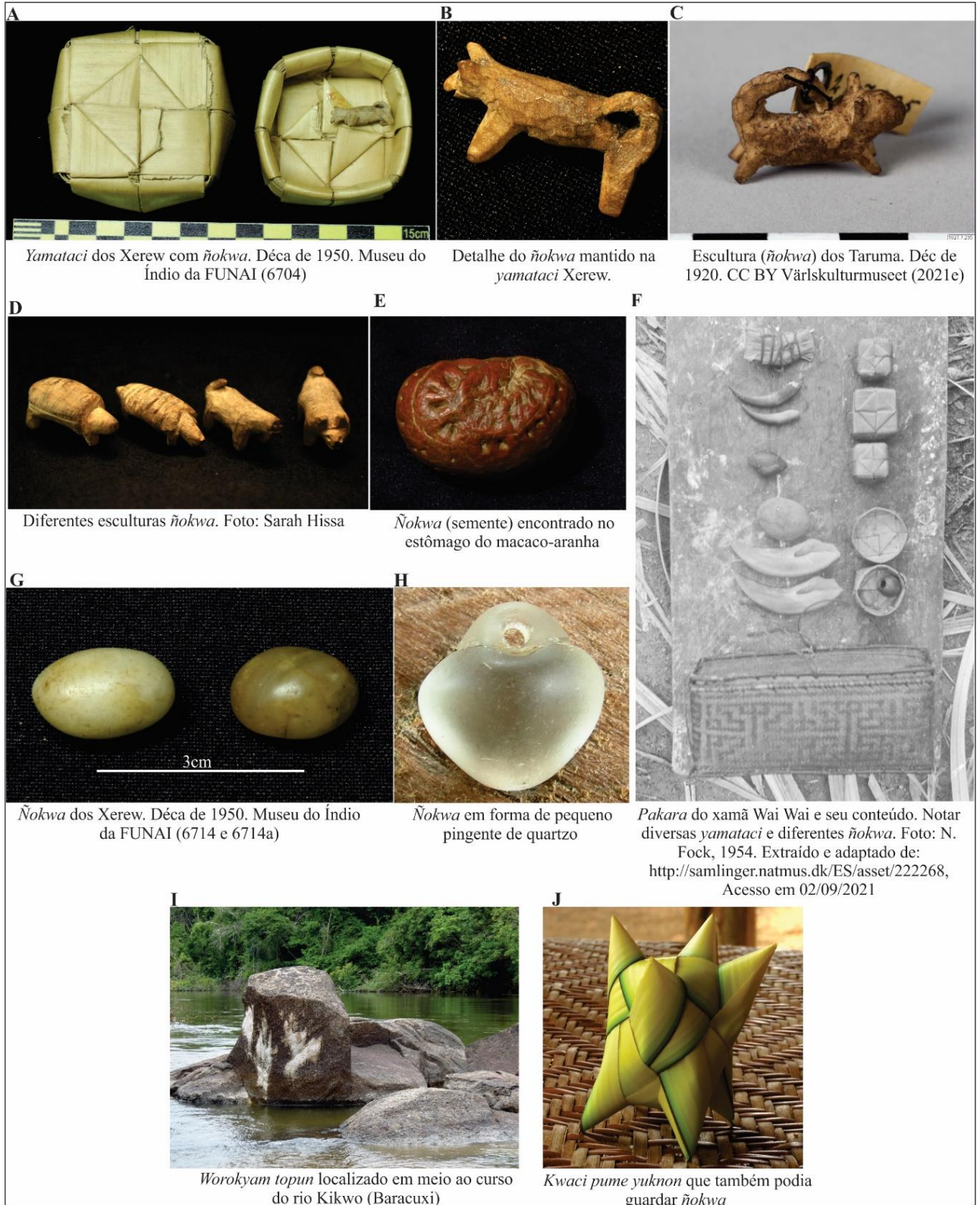
*Yamataci* significa “caixa pequena” indicada pelo o sufixo *ci*. Antigamente seu uso era comum para guardar *ñokwa*, por isso também é conhecida como *ñokwa yen*, “recipiente de amuleto”. Essas caixinhas, e seus conteúdos especiais, eram guardadas dentro dos *pakara* entre os Wai Wai e dentro das “caixas peito de jacaré” entre os Katwena, Tunayana e Txikyana. Os Txikyana denominam essa caixinha como *sakuru*.

Preferencialmente, a caixinha deve ser feita com prefoliações de *cawana*, por ser muito mais durável. É iniciada com umbigo radial em conjunto atado e finalizada em auto-remate, com uma dobradura no topo da face exterior da caixinha. Sua manufatura é relativamente simples e consiste em trançado quadriculado, cujo esquema pode ser encontrado em Roth (1924, p. 304). Esse autor observou a existência dessas caixinhas entre os Macuxi e Wapixana. Em média, possuem dimensões de 6 por 6 cm e 2,5 cm de profundidade.

Identifiquei apenas três caixinhas nos museus. Duas foram coletadas entre 1900 e 1910 entre os Wai Wai da Guiana e uma entre os Xerew na década de 1950 no Brasil (**Figura 53-A**). Todas elas foram majoritariamente interpretadas como *ñokwa yen* em função do conteúdo e de algumas características associadas. Todavia, para algumas pessoas, tratam-se de caixinhas de brinquedo. A caixinha mantida no *Peabody Museum* (n.13-16-30/84616) apresenta resquícius de pintura, e ostenta plumas pretas e amarelas fixadas em seu topo. Mesmo estando associada aos Wai Wai, um ancião Wai Wai informou que quem fazia isso era os Katwena. Para um ancião Xerew, essas penas indicavam o conteúdo, pois a pluma amarela informa que ali tem uma pedra *ñokwa* para a curar determinada doença. A caixinha mantida no *American Museum of Natural History* (n. 40.0/ 985) possui em seu interior um pó vermelho de urucum, conforme informações presentes em sua ficha. Segundo Yde (1965) e Fock (1963), os Wai Wai usavam urucum para pinturas corporais no intuito de proteção e também para melhorar as habilidades de caça. Para Poriciwi, entretanto, isso é urucum misturado com “leite” de uma árvore chamada *ayawa*, por isso se conservou e ficou desse jeito. Ainda, como esse pó está mantido nessa caixinha “recipiente de *ñokwa*” (*ñokwa yen*), para ele o pó é um tipo de *ñokwa*. Essas

interpretações informam que os conteúdos fazem as caixinhas assim como as caixinhas fazem seu conteúdo. E isso foi reforçado no caso do terceiro exemplar.

**Figura 53** Caixinha e ovo recipientes de ñokwa e alguns exemplos de diferentes tipos de ñokwa



A caixinha mantida no Museu do Índio da Funai, associada aos Xerew, possui uma pequena escultura zoomorfa em seu interior (**Figura 53-B**). Existe uma escultura semelhante coletada na Guiana entre os Taruma na década de 1920 por Walter Roth e mantida *Värdskultur Museerna* (**Figura 53-C**). De forma unânime, foi dito que essas esculturinhas foram feitas em caroço de buriti e tratam-se de *ñokwa*. Contudo, para o falecido Kmixá e seu irmão, também Katwena/Mînpoyana, trata-se de uma onça que os xamãs usavam para conversar com o *worokyam*, geralmente para mandar matar alguém. Kirpaka, que é Xerew, denominou-a de *xapari komo yuknon*, “imagem dos cachorros”, informando que seu irmão era um xamã que tinha um *ñokwa* parecido. Para ele, os Xerew só tinham essas imagens de cachorro, que eram usadas para enviar o espírito desses caninos para conversar com o *xapari yîn* (“pai dos cachorros”). Conforme Poriciwi Wai Wai, esse *ñokwa* é um cachorro usado para melhorar os cachorros na caça e quem usava isso eram somente os Xerew, porquanto as esculturas *ñokwa* que os xamãs Wai Wai usavam eram outras. Ele fez alguns exemplares dessas esculturas para seu filho Jaime Xamen (**Figura 53-D**), como o *wayamu ñokwan* (“*ñokwa* do jabuti”), *kapayo ñokwan* (“*ñokwa* do tatu”), *pakria ñokwan* (“*ñokwa* do caititu”), *poinko ñokwan* (*ñokwa* do queixada), e acrescentou que existiam ainda outros tipos de esculturas.

Sem me estender demasiadamente, essas informações ampliam a noção de *ñokwa* como se encontra na bibliografia e isso foi apresentado de forma sucinta numa comunicação feita na VI Semana Internacional de Arqueologia dos discentes do MAE (R. WAI WAI *et al.*, 2019). *Ñokwa* foi traduzido por Fock (1963, p. 27, 126) como “pedra mágica” (*magic stone*). Essas pedras eram usadas por um xamã para se comunicar com seus *hyasîrî* (“espíritos auxiliares”). Para Poriciwi, cujo avô foi um grande xamã, o principal *ñokwa* é o *topuci* (“pedrinha”), também chamado *tohkaraci* (**Figura 53-G**). Algumas dessas pedrinhas são filhas de uma pedra maior, chamada *worokyam topun* (**Figura 53-I**), situada no rio Kikwo (ver Mapa 1). Todavia, existem diversos tipos de *ñokwa* e alguns podem ser de pedra que foi trabalhada, formando um pequenino pingente com 1cm de diâmetro máximo, por exemplo (**Figura 53-H**). Segundo Jaime Wai Wai (2017, p. 47), os *ñokwa* “ajudavam o pajé a se comunicar com os espíritos”, e podem ser também as figurações cerâmicas conhecidas na arqueologia como estilo Konduri<sup>229</sup>, cuja figuração de cabeça de urubu, segundo informações obtidas por Jácome (2017), podem fazer uma pessoa voltar a ser xamã. Outros tipos de *ñokwa*, inclusive, foram reconhecidos por Poriciwi numa imagem apresentada na obra de Fock (1963, p. 128, ver **Figura 53-F**), apesar

<sup>229</sup> Estilo reconhecido pela enorme profusão de figurações zoo e/ou antropomorfas, assim como incisões, ponteados e raras pinturas (HILBERT, 1955; PROUS, 1992; GUAPINDAIA, 2008; GOMES, 2002; JÁCOME, 2017; JÁCOME; WAI WAI, 2020; ALVES, 2018; 2020; VIDAL DE OLIVEIRA, 2020).

desse etnógrafo ter apenas registrado que dentro de um *pakara* de um xamã existiam caixinhas trançadas que poderiam conter tabaco e outros elementos usados para chamar os “espíritos auxiliares”.

Por fim, além dessas caixinhas, Poriciwi relatou que seu avô também guardava algumas pedrinhas num outro tipo de recipiente trançado (Fig 40-J). Trata-se do *kwaci pume yuknon* (“imagem do ovo do tracajá”), o mesmo ovo trançado que foi feito por outra pessoa para me explicar a origem de Mawary (capítulo 3).

## 6.18. Pakara

É a segunda classe mais numerosa que está nos museus, sendo manipulada pelos indígenas em suas trocas com não indígenas pelo menos desde meados do século XIX (ver capítulo 5). Muitos poucos homens sabem fazer esse cesto hoje em dia e, pelo que me foi repassado, também era assim antigamente. Conforme Poriciwi, o nome *pakara* advém da forma como ele era recorrentemente usado: pendurado no ombro e transportado rente à lateral do tronco de nosso corpo, cujo nome em waiwai é *kîxapakan*. Tal modo de portar o cesto foi observado no início do século XX por Olga Coudreau (1903), Fr. Cuthbert Cary-Elwes (COLSON; MORTON, 1982) e por Farabee (1924, p. 23), autor que ressaltou que os cestos de ombro Wai Wai eram melhores em relação ao dos Macuxi.

Existem duas variações de *pakara*. A verdadeira, original (*mexanîro*), muito mais complexa de se fazer, e outra variação que pode até receber o nome de *pakara* em função de como é usada, porém, não é o *pakara* verdadeiro. Denomino aqui como “*pakara* bolsiforme”, com base em Ribeiro (1985, p. 109).

### 6.18.1. Pakara verdadeiro

São os trançados mais belos e complexos de se fazer. Tratam-se de cestos telescópicos, oblongos, que em média apresentam 28,5 cm de comprimento, 8,5 cm de largura e 12 cm de profundidade. O cesto-marido e o cesto-esposa são conectados por um cordão que também serve para pendurar o *pakara* em esteios e transportá-lo ao ombro. Como se observa na **Figura 54-A**, eles possuem *yîmkarî* (“costas”), em que na parte central se encontra a *ehîatî* (“coluna vertebral”) e nas extremidades o *perkotorî* (“corte da franja na altura da testa”), *perî* (“testa”), *mapirî* (“nádegas”), *awcirî* (“costelas”) e *yîmtarî* (boca).

A complexidade de sua produção começa pela quantidade de vegetais empregados. É imprescindível o arumã, *ceesî*, cipós (titica ou imbé), cipó-jacitara, fios de curauá, fios de

algodão, breu *mani*, penas e plumas de aves para adornar. Geralmente, o cesto-marido é feito com o trançado marchetado e o cesto-esposa com trançado sarjado, mas há exemplares feitos apenas com uma dessas técnicas em ambos os cestos. No caso mais recorrente, é preciso diferentes preparos do arumã. Para o cesto-marido machetado, parte dos arumãs precisa ser pintada por completo enquanto outra parte é pintada só pela metade para tecer o *perkotori*. Os exemplares mais antigos apresentam ainda as fasquias pintadas na face externa e interna, produzindo assim desenhos em ambas as faces do cesto. Já para o cesto-esposa, basta apenas retirar a pele do arumã para trançar com a técnica do sarjado.

As partidas são feitas com ampulhetas múltiplas. A finalização da boca é mais trabalhosa e envolve duas etapas. Na primeira, se faz um auto-remate de beira reforçada com dois aros planos enlaçados por fio em falso nó. Após isso o terceiro aro é posto no topo, para fechar o lábio, sendo enlaçado por jacitara em espiral. As quinas de transição entre as costas para as costelas/nádegas/testa também são reforçadas com talas e envoltas por jacitara pela técnica do enlaçado espiralado. Existem diferenças entre o espiralado da boca e o das quinas de transição. Enquanto apresenta espaçamento em torno de 1 cm na boca, o enlaçado é feito de modo cerrado nas quinas. Essa é a forma correta de se arrematar um *pakara*, conferindo-lhe resistência e beleza, mas há também aqueles em que as quinas de transição são apenas reforçadas com talas enlaçadas por fios em falso nó, sem o reforço de cipó-titica envolto por jacitara. Por fim, são atados os enfeites de penas dos *pakara*.

Esses cestos apresentam enorme quantidade de padrões gráficos marchetados. Suas extremidades, as nádegas e testa, são locais em que podem ocorrer padrões únicos, que não foram encontrados em mais nenhum outro trançado. Tratam-se de locais em que se fecha o cesto em sua manufatura. Por isso as pessoas que não sabem o nome de determinados desenhos costumam chamá-los de *enatîtopo*, termo que destaca que aquilo foi feito apenas para fechar o cesto. No que tange aos cestos feitos com o trançado sarjado, pode-se encontrar no geral as variações *yesamarî*, *swaruwaru*, *kwana pehiarî* e *akri yoorî*.

Ouvi de pessoas que se entendem como Katwena/Tunayana que *pakara* é “coisa do Katwena”, pois é muito difícil de se fazer e praticamente são os homens desses *yana* que sabem fazer atualmente nas aldeias do Mapuera. O único Wai Wai que sabe fazer hoje em dia aprendeu com um Katwena. Todavia, anciãos Wai Wai informaram que antigamente os Wai Wai também faziam muito. Nos museus existem *pakara* associados aos Wai Wai desde 1910, assim como aos Parukoto da década de 40, Xerew e Mawayana da década de 1950. Embora mais recente, há também peças associadas aos Hixkaryana do Amazonas e uma peça do Mapuera da década de 1980 (**Figura 54-B-E**). Alguns *pakara* coletados na década de 1950 possuem ficha com

informações dos nomes de seus produtores e isso possibilitou verificar que eram pessoas consideradas como Wai Wai e Xerew/Hixkaryana<sup>230</sup>.

Nos museus, ainda, existem três *pakara* mais antigos. O que está no *British Museum* sob o número Am1980,Q.218, foi adquirido antes de 1836 e possivelmente é Wai Wai de acordo com essa instituição (**Figura 54-I**). Os outros dois foram coletados em 1832, estão no *Weltmuseum Wien* sob os números VO 1978 e VO 1979, e estão atribuídos aos Porocoto, possíveis Parukoto, como dito (**Figura 54-J**). Em média, esses exemplares têm 20,5 cm de comprimento, por 9 cm de largura e 14 cm de profundidade. São relativamente menores, mais largos e mais proundos dos que os *pakara* adquiridos a partir do século XX. Outra diferença é que nenhum deles foi feito com a técnica do trançado marchetado, mas sim com trançado sarjado. O exemplar mantido no *British Museum* e o de n. VO 1978 foram feitos com o sarjado *swaruwaru*, uma técnica que ainda existe em *pakara* atual. Já o exemplar VO 1979 foi feito com um sarjado na fórmula 7/1/7/1, que não foi observado e nenhum exemplar recente. Ainda, o arremate dessas peças é diferente. Os reforços das quinas foram feitos com talas envoltas por tiras escuras (cipó-jacitara?), em pontos de espiral e não em espiral contínuo como nas peças recentes. Em relação ao arremate da boca, ele é feito de modo idêntico ao dos Macuxi e Wapixana apresentados em Roth (1924, p. 313-14). É feito com talas que são envolvidas por tiras escuras (cipó-jacitara?), de modo a produzir um padrão triangular (**Figura 54-K**).

Cabe mencionar um *pakara* que se encontra no Museu do Índio da Funai. Encontrei-o na reserva técnica dessa instituição. No momento em que vi a peça não tive dúvidas de que era um *pakara*, porém ao consultar o livro de registro me espantei com sua associação aos Tukano. A peça foi coletada no estado do Amazonas pela Inspetoria Regional da Funai em 1957, mas foi registrada no museu tempos depois sob o número 8348. Como se pode ver na **Figura 55-A**, a peça não se parece em nada com trançados atribuídos aos povos Tukano, estudados por Ribeiro (1980) e Reichel-Dolmatoff (1985). Outrossim, ela apresenta todos os materiais e elementos técnicos característicos dos *pakara* feitos pelos Wai Wai, Hixkaryana, Xerew e demais *yana* aqui estudados. Ela se encontra um pouco deteriorada. Suas penas e fasquias perderam as cores, porém é possível visualizar o padrão gráfico *cikiri* (“escorpião”). As técnicas de partida e arremate são as mesmas, assim como as maiores penas apresentam o corte serrilhado próximo ao cálamo. Ao mostrar as imagens desse cesto para as pessoas no Mapuera,

<sup>230</sup> Os Pakara da coleção de Yde foram feitos por Topona e Yewurá, cujos nomes foram reconhecidos pelos anciãos atuais. Eles me informaram que Topona e Yewurá eram Wai Wai mesmo; já Kapeyena, outro produtor, foi associado aos Xerew ou Hixkaryana. O *pakara* da coleção de Evans e Meggers, da década de 1950, do *National Museum of American Indian* pertenceu a Wanawa, reconhecido como Wai Wai por sua viúva e uma de suas filhas que ainda moram na aldeia Mapuera.



foi unânime sua associação aos Wai Wai e, ao ficarem sabendo sua associação aos Tukano, ninguém concordou. Alguns sugeriram que esse *pakara* poderia até estar com os Tucano, mas esse povo adquiriu por troca. Cabe lembrar que os *yana* do Mapuera faziam trocas com diversos povos (capítulo 3), e que H. Coudreau (1886) registrou que os Wai Wai intercambiavam também com os Tukano. Enfim, é pouco provável que esse *pakara* tenha sido feito por uma pessoa do povo Tukano. É mais plausível supor que tenha sido feito por um Hixkaryana, por ter sido adquirido no Amazonas.

Antigamente, muitos os homens comuns tinham seu *pakara*, contendo materiais de pintura, penas e óleos para os cabelos, pentes, dentre outros elementos para se embelezar. Isso foi observado por Dowdy (1997 [1963]) e por Fock (1963, p. 133), que chamou esses cestos de *vanity bag*. Farabee (1924, p. 166) informou que os homens Wai Wai e Parukoto eram muito vaidosos. Em Evans e Meggers (1955) e em Ricardo (1983) é fácil encontrar fotos com homens junto a seus *pakara* (**Figura 55-B**). Hoje em dia, porém, poucos são os homens que os tem. Vi apenas 4 pessoais. Um ancião Tunayana tem um com mais de 30 anos de uso (**Figura 54-H**). Os demais são recentes e guardam materiais usados na produção de trançados, como tesoura, chifre de veado, resina, linha, assim como pilhas, lanternas e em alguns materiais de caça como penas e pontas de flecha com curare. Esse contraste entre o passado e o presente é significativo e vincula-se a mudanças mais amplas, como a referida estética pessoal (capítulo 3).

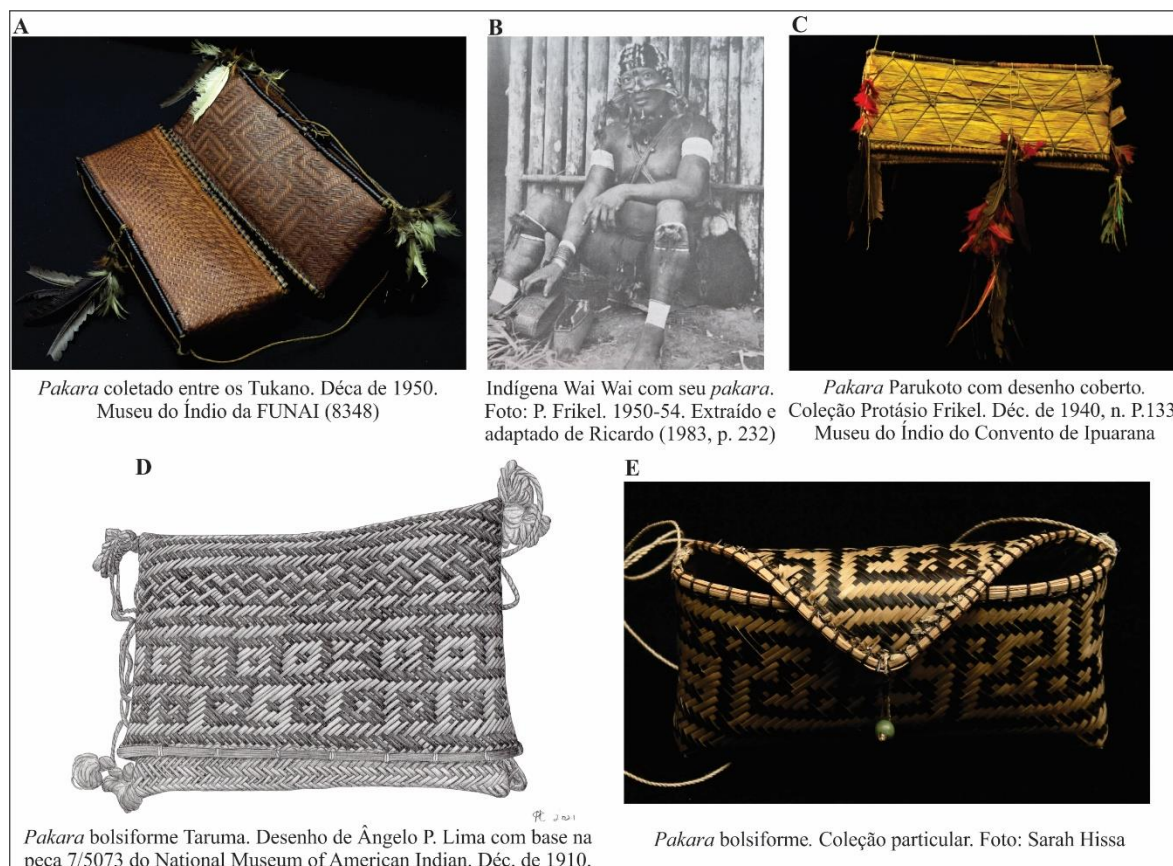
A visibilidade do *pakara* era maior no passado do que é hoje em dia. Todavia, a depender de quem era o dono do *paraka*, a visibilidade desse cesto poderia ser baixa. Os xamãs Wai Wai usavam os *pakara* para guardar seus *ñokwa* (“amuletos”) e sempre levavam para o abrigo *xurupana*, para contatar seus espíritos auxiliares (FOCK, 19632; YDE, 1965). Segundo Howard (2001, p. 92), este cesto era um recipiente-miniatura do cosmos, pois guardava coisas provenientes das roças, floresta, rios e céu. O conteúdo variava de acordo com os xamãs. Poriciwi relatou que seu avô Mapofo tinha quatro deles, todos com desenhos de escorpião no cesto-marido. Antes de ir fazer visita na Guiana, o espírito de um *ñokwa* apareceu em seu sonho e disse para deixar dois *pakara* com os *ñokwa* aos pés da mencionada pedra *worokyam topun*. Essa preciso devolver os filhos ao pai, para pegá-los depois quando ele voltasse da Guiana.

Figura 54 Estojiforme *pakara*.





Figura 55 Estojiformes e bolsiformes *pakara*



Ouvi relatos de um ex-xamã de que os desenhos dos *pakara*, como o do escorpião, do cachorro e da onça, deixavam os *ñokwa* guardados neles ainda mais fortes, pois esses seres são ferozes. Esses desenhos transferiam agressividade e, mais do que isso, indicavam que o *yaskomo* era perigoso, pois se o *pakara* tinha esses desenhos, o conteúdo guardado era para matar<sup>231</sup>. Mas também existiam desenhos que apenas indicavam o *ñokwa* que estava guardando, como o do macaco-aranha, que não era perigoso e só permitia o xamã se transformar nesse animal. Deste modo, o *pakara* com desenhos específicos indicava parte dos espíritos auxiliares dos xamãs, por isso tinha gente que escondia o desenho no caso daqueles perigosos, quando não queria que soubessem seu conteúdo. A respeito disso, dos três anciãos Katwena que conversei, um disse saber sobre os três padrões perigosos enquanto outros dois relataram que nunca ouviram falar disso, e que deveria ser “coisa dos Wai Wai”. Um Xerew alegou que somente o desenho da onça tinha poder e indicava que guardava o *ñokwa* da onça. Para ele, os demais desenhos eram feitos só para deixar bonito.

<sup>231</sup> A possibilidade de padrões gráficos específicos amplificarem o desempenho dos artefatos também existe entre os Wayana (VELTHEM, 2003), como nos casos de bordunas e flechas com padrões de certas aves.

A respeito disso, encontrei no Museu de Ipuarana um *pakara* dos Parukoto, cujo desenho do cesto-marido está envolto por palha (possivelmente folíolo de murumuru) que, por sua vez, está sobreposta por uma malha feita de fios de curauá com nós (**Figura 55-C**). Como as fasquias foram pintadas em ambos os lados, foi possível fazer um croqui da face interna e verificar que se trata de um desenho semelhante ao da peça H.4124 que Yde (1965, p. 260-1) informou tratar-se de dois quatiurus. Segundo dois artesãos da aldeia Mapuera, isso foi feito para proteger o desenho, para ele não pegar fumaça, e também não deixar ninguém ver. Talvez fosse para guardar um segredo.

Devo ressaltar que, ao que parece, os desenhos não tinham uma força em si. Tudo dependia de onde estavam e a quem estavam associados. Por exemplo, o desenho do escorpião só era forte no *pakara* com um *ñokwa* específico e, ademais, para isso seu proprietário tinha que ser um xamã. Possivelmente, a produção de certos desenhos era fruto da comunicação entre *yaskomo* e seus *hyasirî*. Segundo Walter Wai Wai (2017, p. 6-7), os desenhos de um *pakara* eram ascendidos aos xamãs através dos seus espíritos auxiliares.

Atualmente é consenso que não há mais *pakara* com desenhos perigosos, pois não guardam mais *ñokwa*. Quando isso foi dito a mim e Jaime Xamen, o informante ex-xamã relatou que se tivesse um *ñokwa*, ali em seu *pakara*, “eles” - uma referência a ele próprio e ao *ñokwa*, uma pessoa outra que humana - nos matariam. Além disso, se uma pessoa colocar *ñokwa* no *pakara* e não estiver preparada para isso ela adoecerá, pois o *ñokwa* potencializa o *pakara* e vice-versa. Esse ex-xamã relatou ainda que o *ñokwa* é tipo a planta do *macuxi*<sup>232</sup>: demanda muito de quem os tem. Por fim, nos advertiu que se um *pakara* com desenhos específicos tiver *ñokwa* dentro de si o “*worokyam* vem na sua casa, você sente ele no seu coração; ele vai te dar muito trabalho, vai ficar mandando e pode fazer você matar muitas pessoas”.

#### 6.18.2. Pakara bolsiforme

No *National Museum of American Indian* existem dois cestos bolsiformes e retangulares, coletados na década de 1910 pelo explorador Alpheus Hyatt Verrill, no alto Essequibo, entre os Taruma. Tratam-se de cestos telescópicos, em que os cestos-esposa aparentemente foram feitos com arumã na técnica do trançado sarjado, enquanto os cestos-marido foram feitos com trançado marchetado, e finalizados em auto-remate de beira reforçada com aros planos enlaçados por fio em falso nó. Ainda, apresentam alça e são ornamentados

<sup>232</sup> Mencionada no capítulo 4.

com bolsas de fios de algodão (**Figura 55-D**). Em média, apresentam 23 cm de comprimento por 15 cm de profundidade.

Atualmente, registrei um tipo de cesto “bolsiforme”, feito por um jovem artesão da aldeia Mapuera, que me disse que o nome disso é “bolsa” (**Figura 55-E**). Ele faz para venda na cidade. Contudo, a mãe de Jaime Xamen chamou essa peça de *pakara*. Manufaturado com arumã, o trançado é iniciado com ampulhetas múltiplas, trançado com a técnica do marchetado e finalizado em auto-remate de beira reforçada com aros planos enlaçados por fio em falso nó. Todavia, diferentemente dos exemplares Taruma, esse cesto não é composto por uma dupla. Ele é único e sua tampa fecha como se fosse um envelope de carta. Os exemplares que vi apresentam em torno de 18 cm de comprimento e 8 cm de profundidade.

### 6.19. Emehta

Nome de pulseiras feitas com diversos materiais (YDE, 1965, p. 220). Algumas pessoas também denominaram de *emeknarî*. Em relação às pulseiras trançadas, usadas por homens e crianças (YDE, 1965), existem exemplares em museus coletados entre as décadas de 1920 e 1950 (**Figura 56-A e B**). Atualmente não se fazem mais delas. As mais antigas estão associadas aos Wai Wai e Taruma e as mais recentes apenas aos Wai Wai. Foram feitas com arumã e manufaturadas com trançado sarjado, formando o desenho da “casca do tamoatá”. Apresentam em média 6,7 cm de diâmetro. Sei que antigamente os Katxuyana também faziam pulseiras praticamente idênticas, diferindo apenas em relação ao material. Conforme exemplar coletado na década de 1940, os Katuyana faziam essas pulseiras com cipó, possivelmente cipó-titica (**Figura 56-C**). Como todas as demais pulseiras, sua visibilidade deveria ser alta.

**Figura 56** Pulseira *emehta*



## 6.20. Tamtkem ecepu

Trata-se do “esteio do cocar”, um suporte trançado que sustenta a composição de penas, posto sobre a cabeça. Em média, esses suportes apresentam 20 cm de diâmetro e, de modo geral, apresentam *yupun* (“corpo”) e *yîpicacan*, que traduzo aqui esquematicamente como “aba” por se tratar de uma pequena projeção horizontal a partir de uma extremidade do corpo do esteio, que serve para direcionar as penas do cocar, projetando-as de modo a não ficarem numa posição vertical e nem totalmente na horizontal (**Figura 57-A**). Contudo, *yîpicacan* é uma expressão usada para se referenciar à testa franzida e se aplica à maneira como as abas passaram a ser feitas a partir da década de 1950, de acordo com o observado nas coleções. Essa aba antigamente era chamada de *yaymo makron yapon*, “assento para a pena *makron* do gavião-real”. *Makron* é o nome dado às penas que ficam perto das penas caudais dessa ave. Como dito no item 5.4.2, houve mudança em relação às penas usadas nos cocares, mas isso não será detalhado aqui. Cito apenas que em torno de 1910: “*These crowns are made of feathers from a number of birds - powis, toucan, green parrots, macaws, eagles and others*” (HOWARD, 1991, p. 54).

Os suportes de cococar podem ser subclassificados em dois: *pahxantho tamtkem ecepu* (“suporte de cocar antigo”) e *orotono takî tamtkem ecepu* (“suporte de cocar atual”), muito embora o estilo antigo ainda exista, pelo menos numa de suas variações. A principal diferença entre o suporte antigo e o atual se resume às técnicas de manufatura. Como são usados principalmente em eventos coletivos, a visibilidade desses suportes é alta.

### 6.20.1. Pahxantho tamtkem ecepu

Manufaturado com a técnica do enlaçado embricado, conhecida como *aymara picho*, “casca do trairão”, seu corpo pode ser coberto com uma faixa de tecido de algodão ou com entrecasca batida da árvore *wauku* (tauari - *Couratari* sp, cf. YDE, 1965, p. 89). Desenhos são feitos sobre essas faixas, com pigmentos vegetais. Os suportes podem ainda ser pintados através de um mergulho num recipiente com folhas fervidas de *camna*, tal como se usa para tingir fios de algodão (ver item 5.4.1).

Em relação à aba desses suportes antigos, existem diferenças notadas nas coleções etnográficas. Nos exemplares coletados entre 1900-1930, a técnica de manufatura da aba é diferente da técnica usada na produção do corpo. Ela é feita por uma fasquia de arumã que se desenvolve em espiral, formando círculos em toda circunferência. Na extremidade desses círculos, oposta ao corpo do suporte, uma fasquia de arumã é fixada em toda circunferência através do arremate enlaçado em falso nó feito com fio de curauá (**Figura 57-B**). Poriciwi Wai



Wai disse que se lembra desse tipo quando ele era bem novo, mas não soube dizer o nome. Acrescentou apenas que isso podia ser feito rapidamente no mato, quando as pessoas estavam se deslocando para uma festa em outra aldeia. A partir de 1950 outro tipo de aba é encontrado nos suportes de cocares. Feita com a mesma técnica com corpo, trançado enlaçado embricado, seu desenvolvimento horizontal em relação ao corpo do suporte resulta em várias linhas de fasquias paralelas semelhantes a uma testa franzida, por isso é *yîpicacan* (**Figura 57-C**).

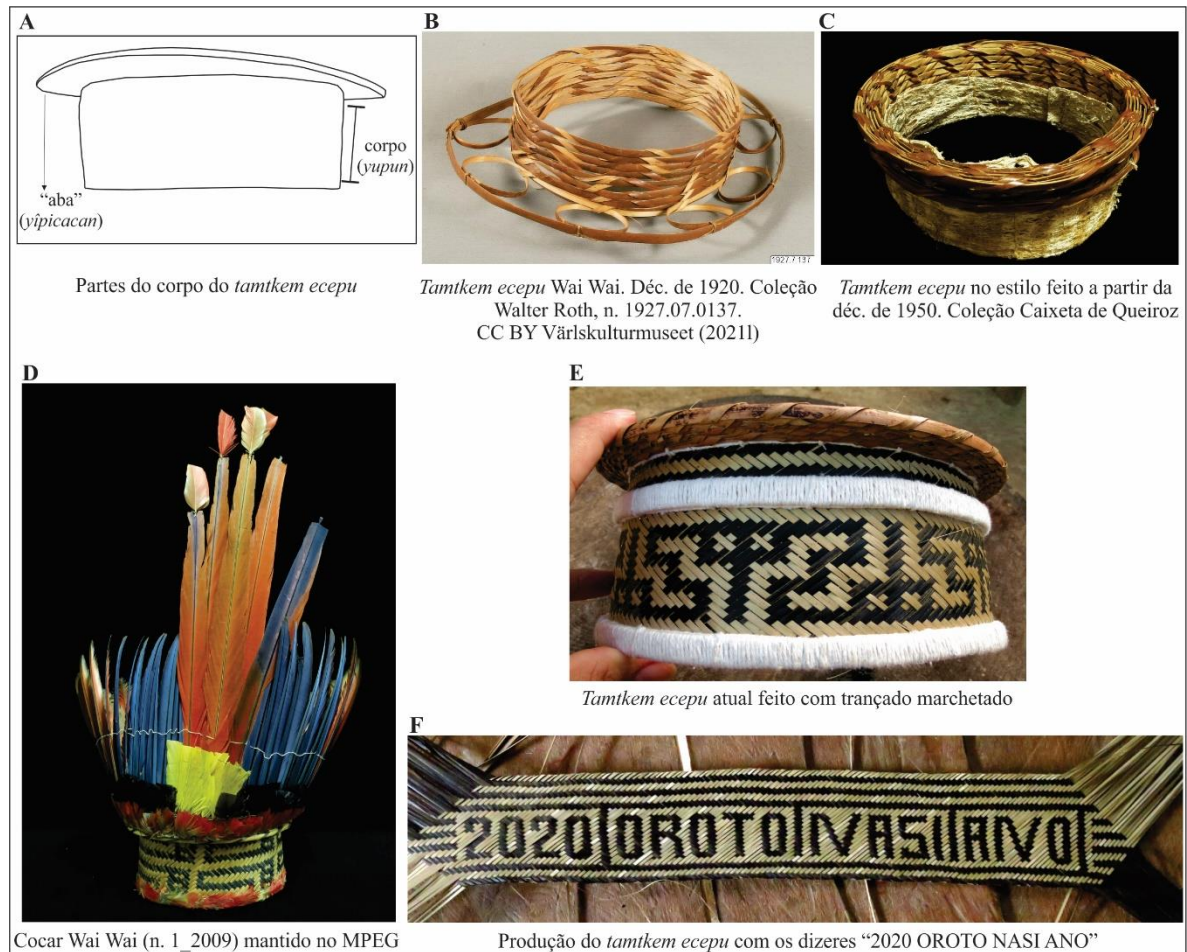
Poriciwi relatou que antigamente na aldeia Yowtho, situada no rio Kikwo, o suporte de cocar nem sempre recebia penas. Ele era todo coberto com seda de buriti (*xaraw*) bem comprida que era amarrada à aba do suporte, dando assim cabelos comprimidos ao *tamtkem ecepu*.

#### 6.20.1. Orotono takî tamtkem ecepu

O suporte de cocar mais comum de se encontrar hoje em dia é feito com a técnica do sarjado marchetado e apresenta a aba no estilo *yîpicacan*. Fui informado que esse estilo marchetado não existia antes do contato com os Katwena. Nos museus, encontrei apenas um exemplar adquirido na aldeia Mapuera em 2009 por Marcio Meira que na época estava como presidente da FUNAI. Segundo informações orais repassadas por Marcio, ele ganhou esse cocar quando esteve na referida aldeia quando da comemoração da demarcação da Terra Indígena Trombetas-Mapuera, na condição de Presidente da Funai, e doou posteriormente o cocar para o Museu Paraense Emilio Goeldi (**Figura 57-D e E**).

Em função de sua técnica de manufatura, esse tipo de suporte de cocar apresenta diversidade imensa de padrões gráficos. Isso tem sido utilizado para marcar diferentes níveis de identidades, como a das aldeias em eventos específicos. Eu vi suportes com o nome da aldeia Mapium, por exemplo. Registrei também a utilização desses suportes para realçar o nome de seu proprietário (RODRIGUES, 2020, p. 103). Me parece que esses suportes ajudam a marcar a identidades micro-regionais dos moradores do vale do Mapuera. Nas oportunidades em que tive de participar de encontros de moradores dos vales do Mapuera e do Cachorro-Trombetas, todos os homens que estavam portando cocares com suportes marchetados eram moradores de aldeias do Mapuera, independente de seu *yana*. Outrossim, esses suportes podem ser usados para marcar eventos específicos, como por exemplo “ASSEMBLEIA 2018”, “MINI COMPLEI 2018”, e até a passagem de ano, como “2020 OROTO NASI ANO” (“agora é o ano de 2020”), que seu proprietário fez para usar no exato momento da virada (**Figura 57-F**).

Figura 57 Aro de cocar *tamtkem ecepu*



São poucos os homens que dominam a produção desse tipo de suporte marchetado, especialmente os que tecem letras e palavras. Esses especialistas produzem suportes sob encomenda e trocam seus feitos por dinheiro ou outras coisas que desejam.

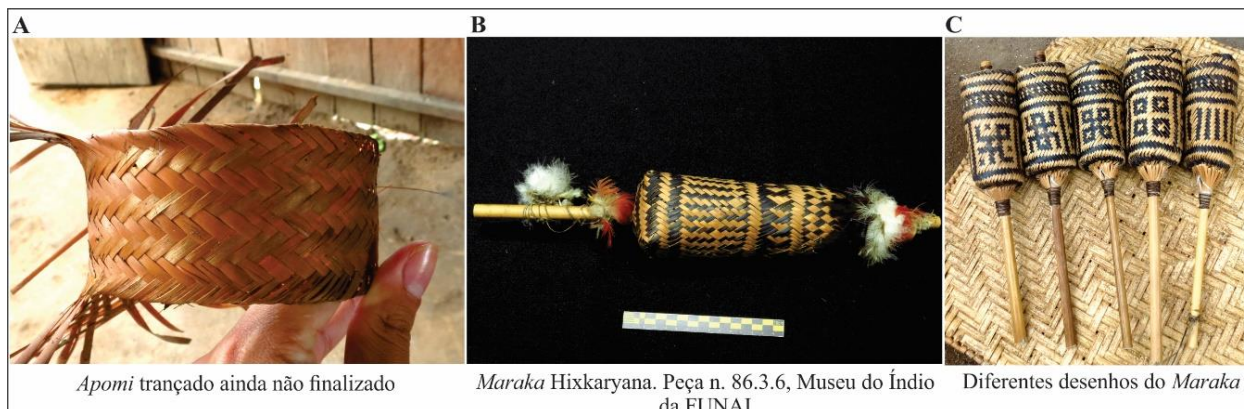
Em linhas gerais, esse suporte é feito com arumã e suas extremidades podem ser reforçadas com fasquias da parte do colmo da cana-de-flecha, chamado em waiwai de *waywî yîhrepû*, “perna da cana-de-flecha”, assim como fasquias secundárias de arumã, fasquias de *ceesî*, ou ainda com cipó jacitara. No caso das fasquias do colmo da cana-de-flecha, elas precisam ser bem raspadas, sobretudo os nós dos colmos, para ficarem com espessura homogênea.

Gostaria de ressaltar, por fim, que apesar desse estilo ser considerado recente entre os Wai Wai do Mapuera é notória sua semelhança com o “Ornato da cabeça, em forma de coroa” dos Caripuna do Alto Jatapu do século XVIII, registrado por Alexandre Ferreira (1974 [1793-1792], p. 56), cuja imagem foi apresentada no capítulo 3 (Figura 2). Isso me faz pensar que a produção desses suportes marchetados seja bastante antiga na região.

### 6.21. Apomi

Tratam-se de braçadeiras feitas com diversos materiais, como contas e casca de árvores, por exemplo (YDE, 1965, p. 220). Existem também as que são feitas com sementes de morotó e as trançadas, que não são tão comuns. Não há nenhum exemplar de *apomi* trançado em coleções etnográficas, o que leva a pensar que sua produção seja relativamente recente. Existem fotografias de uso de braçadeiras feitas com o trançado marchetado (p. ex. CAIXETA DE QUEIROZ, 2008, p.134), mas não vi nenhuma presencialmente. Registrei apenas uma braçadeira feita com arumã, trançada com a técnica do sarjado, que não tinha sido terminada (Figura 58-A). Como são tecidas para adornar as pessoas em festividades a visibilidade das *apomi* é alta.

Figura 58 Braçadeira e chocalhos



### 6.22. Maraka

Classe que engloba chocalhos feitos em diferentes materiais, como cabaças e até crânios de animais, como descrito em Yde (1965, p. 185-187), para quem a palavra *maraka* é de origem Tupi. O *maraka* é “*used only on ceremonial occasions like the Shodowiko dance. It is played by the leader of the dance, whether male or female*”. Como posto no sucapítulo 5.2, os chocalhos trançados adentram os museus entre as décadas de 1970 e 1980, sugerindo que essa inovação possa estar ligada à venda para não indígenas, embora não seja totalmente original dado a existência de chocalhos trançados Arawak do século XIX, cujo modelo é idêntico ao registrado entre os Kari’na (AHLBRINCK, 1931, prancha 19). A principal diferença é que os chocalhos Arawak e Kari’na possuem o cabo feito com fasquias sobressalentes, enquanto os feitos pelos povos do Mapuera têm cabos feitos com cana-de-flecha, tal como os *maraka* de cabaças e crânios. Por outro lado, fui informado de que esses chocalhos trançados já eram feitos antes de Kanashén. Poriciwi disse que existia *maraka* trançado quando ele ainda morava no rio

Kikwo. Ele ressaltou que somente os velhos sabiam fazer, como seu avô. Citou ainda que o Muiwa, um dos informantes de Fock (1963), também fazia. Por fim, mencionou que os missionários gostavam de trocar caixas de fósforos por esses *maraka*. Talvez exemplares mais antigos possam existir em coleções desses por missionários, já que pesquisadores dedicados à cultura material das décadas de 1920 e 1950 não coletaram nenhum exemplar.

Esses chocalhos são feitos com a técnica do trançado marchetado e apresentam grande variedade de padrões gráficos (**Figura 58-B e C**). Em média, apresentam 29 cm de comprimento por 5 cm de largura. Como são feitos basicamente para vender, mas também podem estar em festas, a visibilidade dos *maraka* é alta.

### 6.23. Yukuyapon

Traduzido como “assento da formiga tucandeira”, trata-se de tançados platiformes de uso vesicatório. Além da formiga *yuku*, antigamente se usavam também as formigas *tootoko*. Nesses casos, as placas eram chamadas como *tootokoyapon*. Há também quem chame essas placas vesicatórias como *yuku* ou *tootoko yahsitopo*, que em tradução livre seria “próprio para prender ela [formiga]”.

Feitas com prefoliações de murumuru ou fasquias de arumã, essas placas são tecidas com o trançado quadriculado diagonal ou sarjado. Elas são feitas de modo que suas tramas fiquem flexíveis, podendo ser comprimidas para abrir espaço, e inserir as formigas, e depois esticar para prender as formigas pela cintura. O umbigo é indiferenciado nas placas e elas são finalizadas em auto-remate em nó-simples. Apresentam em média 38 cm de comprimento e 19 cm de largura.

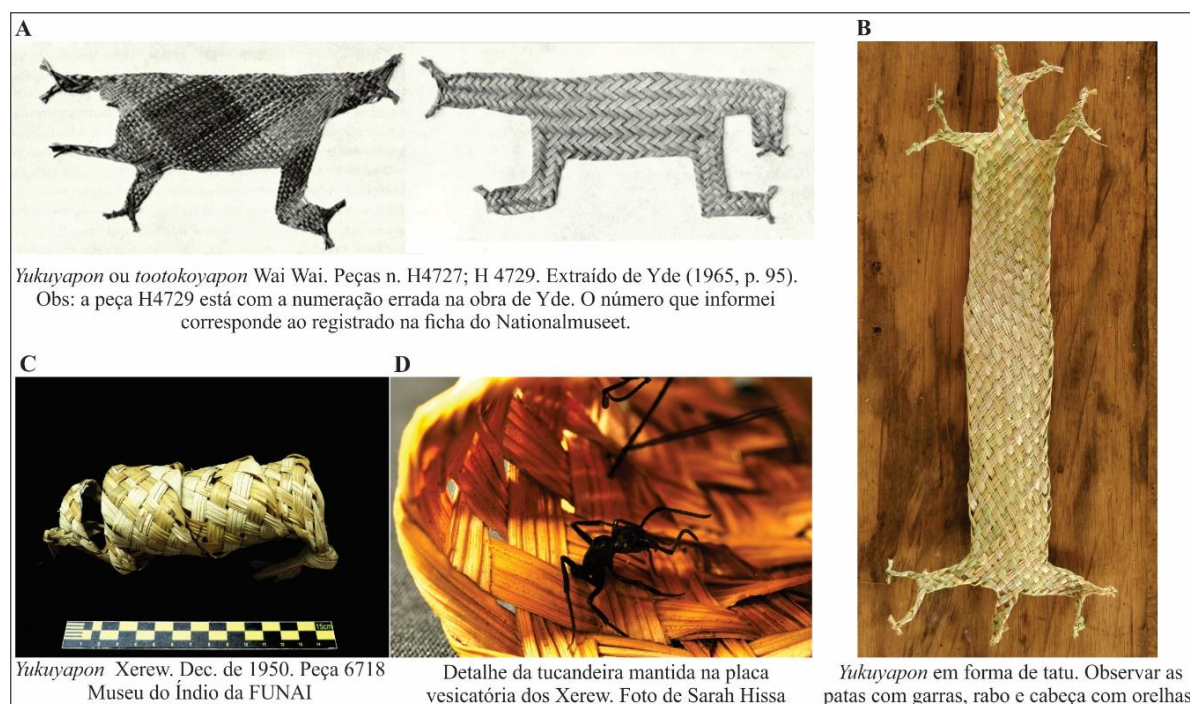
Embora sejam platiformes, os exemplares que vi apresentam morfologias diversas e algumas delas são interpretadas como sendo determinados animais (**Figura 59-A**). Por exemplo, a peça H.4729 da coleção Yde foi denominada como cachorro ou onça. Um artesão teceu um exemplar rapidamente para me mostrar como essas placas são simples de se fazer. A placa foi chamada de *kapayo pîpîtho*, “antigo casco do tatu”, apresentando 4 patas com garras, rabo e a cabeça com duas orelhas (**Figura 59-B**).

Dos 10 exemplares encontrados nos museus, associados aos Wai Wai e Xerew (**Figura 59-C e D**), 9 foram adquiridos na década de 1950 e apenas um em 1990 e muito provavelmente foi feito para o não indígena, como aconteceu comigo. Digo isso pois atualmente muitos alegam que não se usam mais formigas. Conforme os mais velhos, isso deixou de ser feito em Kanashén. O uso dessas formigas era fundamental para retirar a preguiça e contribuir para a construção de pessoas habilidosas (ver capítulo 7). Pessoas com mais de 50 anos atualmente



afirmaram que receberam formigas quando jovens e por isso possuem disposição para aprender e fazer muitas coisas. Para elas, a atual falta de interesse dos mais jovens está ligada ao fato de que eles não receberam mais essas formigas. Uma informação concordante com o que foi registrado por Yde (1965, p. 96), que informou as as formigas eram aplicadas na iniciação de homens e mulheres, em adultos com muita preguiça para trabalhar, caçar ou pescar e em crianças desobedientes.

**Figura 59** placas vesicatórias



Disseram-me que a aplicação de formigas é como se fosse uma injeção para dar em jovens preguiçosos. Antigamente, de madrugada, os jovens eram acordados e ludibriados, sendo convocados para comer. Falava-se assim: “*amoka esereskmaxi*”, “vem aqui comer”. Quando eles se levantavam, eram segurados enquanto alguém trazia um trançado vesicatório para aplicação no jovem. Ademais, as formigas também eram usadas para curar dores e preparar a pessoa para a caça. Foi dito ainda que dois homens poderiam disputar quem aguentava ficar mais tempo sendo picado por formigas para poder casar com a filha de alguém.

Formigas eram manipuladas por xamãs e construíam corpos de pessoas assim como fabricavam venenos. Um *yaskomo* podia “efetuar curas com auxílio do fumo, da pimenta malagueta, das picadas da formiga e magias diversas...” (MEGGERS, 1987[1971], p. 136). Ao receber as picadas de formigas, Ewká as sentiu como se fossem “pontas de flechas” que tornaram as partes de seu corpo em brasa, cuja dor extrema era praticamente insuportável, mas

o tornaria forte (DOWDY, 1997 [1963], p. 29-31). Segundo Yde (1965, p. 94), os Wai Wai atribuem propriedades mágicas à determinadas formigas, o que explicaria o uso delas como medicamento e como um dos ingredientes do curare. Na produção desse veneno, junto à outros ingredientes, utilizam-se as formiga *erkî* e *kanáskúsku* que, conforme relato de Churumá para Yde (1965, p. 64), “*the presence of the ants may counteract the effect of spirits threatening the good result of the process, and added: “If the ants are not there, the poison will be spoiled”*”.

Fui informado que a formiga vermelha de nome *tootoko* mora perto da palmeira *pîrî* (murumuru). E isso me levou a pensar na centralidade da conexão entre diferentes outros que humanos e suas capacidades no pensamento ameríndio. Vale lembrar que as palmeiras do gênero *Astrocaryum*, como a murumuru, assemelham-se às formigas para os Wai Wai, pois picam e furam os humanos (FOCK, 1963). Talvez essa convergente aptidão possa fundamentar também a escolha de usar prefoliações de murumuru na manufatura dessas placas vesicatórias. O outro vegetal transformado é o arumã, um ser bastante agressivo, como visto. Sugiro então que o fortalecimento dos corpos humanos se vincula às substâncias das formigas e dos vegetais trançados, cujas formas de outros seres fazem pensar, ademais, que se tratam de artefatos transformadores, no sentido proposto por Velthem (2003).

#### 6.24. Maxkirpa

Trata-se de um cesto muito usado antigamente para guardar a massa usada para a bebida alcoólica *pucukwa*, de modo análogo ao de um tipo de vasilha cerâmica, cujo nome genérico é *tahrem* (GASPAR, 2019, p.132; RODRIGUES; GASPAR; 2020, p. 190). Conforme Poriciwi, por ter esse uso idêntico, o cesto *maxkipa* também podia ser chamado de *tahrem*, embora não seja um artefato cerâmico. Essa informação corrobora que *maxkirpa* “significa na língua Wai Wai, cipó feito igual à Tahrem”, segundo Cooni Wai Wai (2019, p. 19). Ainda, por ser usado para a bebida *pucukwa*, podia ser chamado como *pucukwa yen*.

*Maxkirpa* é um cesto coniforme, muito semelhante ao cesto-amadilha *kamina*, porém tem diferenças significativas em relação aos materiais da urdidura, as dimensões que possuía antigamente, além de uma pequena diferença na execução da técnica de manufatura. Diversos cipós mais espessos, não identificados, eram usados para compor as urdiduras do cesto, como *wariâatî*, *urâti* e *maxeto yatî* (também conhecido com *xixi natî*). Conforme Poriciwi, todavia, era melhor usar madeiras mais moles. As tramas são feitas com cipó *yawanaw* ou cipó-títica, que envolvem as urdiduras através do trançado entretorcido vertical. Conforme C. Wai Wai 2019, p. 19), podiam ser usadas também fibras de *Tuuru picho*. Contudo, diferentemente do trançado entretorcido feito na armadilha *kamina*, que percorre todo o corpo do cesto em espiral,

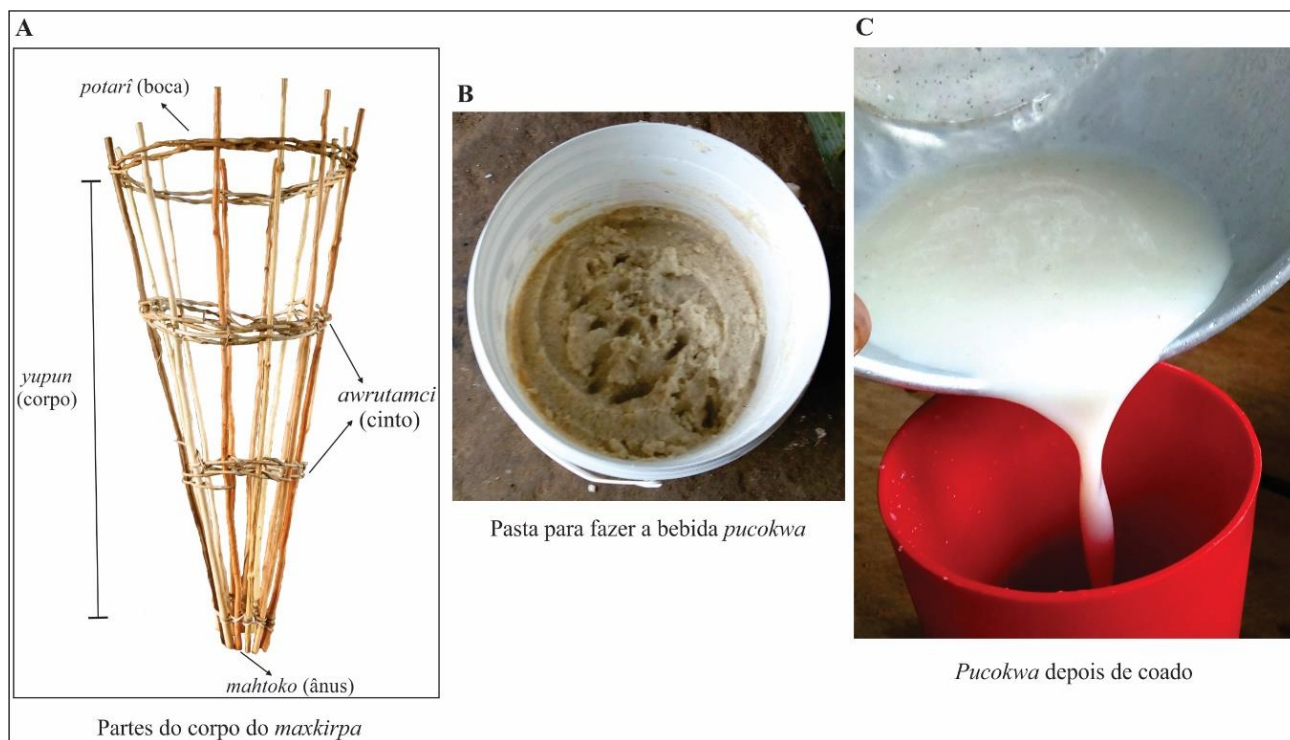


no caso do *maxkirpa* o trançado entretorcido é feito em 4 faixas, ou mais, independentes, a depender do tamanho. Essas faixas são denominadas como *awrutamci*, isto é, seus cintos. Assim, *maxkirpa* é um ser que possui *mahtoko* (“ânus”), *potari* (“boca”), *yupun* (“corpo”) e diversos *awrutamci* (Figura 60-A).

Uma vez que o *maxkirpa* guardava a massa pastosa e já azeda para fazer a bebida *pucukwa*, era forrado com folhas de banana sororoca ou com folhas de arumã. Para fazer a bebida, se pegava a massa com uma cuia, colocava-a sobre um *tuuwa* e coava-a com adição de água (Figura 60-B e C). Em períodos de festa, Poriciwi disse que se faziam muitos *maxkirpa*, de tamanho bem grandes, para fazer muitas bebidas. As pessoas bebiam muito, saíam para vomitar, voltavam e continuavam bebendo. De acordo com as informações obtidas por Cooni Wai Wai (2019), esses cestos tinham capacidades de 300 a 400 litros.

Por fim, apesar de não ter encontrado nenhum exemplar em coleções etnográficas, fui informado que os *maxkirpa* eram feitos pelos Wai Wai, Katwena, Mînpoyana e outros *yana*. Dada ocasião festiva que faziam parte, pode-se supor que a visibilidade desses trançados deveria ser alta.

Figura 60 Trançado *maxkirpa*, pasta e bebida *pucokwa*



### 6.25. Xawarapa

Trata-se de uma clava de madeira que em si não é trançada, mas pode apresentar um revestimento de trançado em seu cabo, cuja urdirura pode ser feita com fasquias de cana-de-flecha e as tramas com fios de curauá besuntados com breu *maani*. Observei as técnicas de trançado marchetado e trançado arqueado. Um ancião Katwena disse que essas clavas se chamam *carapa* e Roth (1929, p. 11) registrou o nome como *shawaraha* entre os Wai Wai.

De modo geral, as clavas apresentam 54,5 cm de comprimento, por 12 cm de largura máxima, com cabos de 3,1 cm de largura média. Os trançados de revestimento têm em média 13 cm de comprimento. As partes superiores desses artefatos esculpidos em madeiras podem ser retangulares ou triangulares (**Figura 61**). Roth (1929, p. 11) observou que elas recebiam uma camada de tinta vermelha de urucum sobre a qual diversos padrões eram pintados em preto ou icisos e pintados em branco. Ainda, as clavas são ornamentadas com diversas penas. Não observei mais dessas clavas hoje em dia e as que encontrei nos museus foram coletadas entre as décadas de 1920 e 1950, muito embora Farabee (1924) apresente imagens dos “*ceremonial clubs*” dos Wai Wai em sua prancha 38, indicando que coletou exemplares na década de 1910.

Berta Ribeiro no *Dicionário do Artesanato Indígena* (1988, p. 297), chamou essas peças de cetro. Roth (1929) denominou-os como *dance club*. Em conversa com anciãos, sempre foi destacado a potência de seu uso como arma. Em nenhum momento foi dito espontaneamente que essas clavas eram para as danças. *Xawarapa* foi descrito como “porrete para luta” ou “para matar”. Quando eu questionei se o uso era para dança, as pessoas afirmaram que sim, mas que elas sempre eram levadas para festas para o caso de combates, já que nas festas quase sempre aconteciam conflitos, um entendimento que corrobora a tese de B. Perrone-Moisés (2015) de que as guerras estão em todas as festas. A visibilidade deles, portanto, deveria ser alta.

### 6.26. Manîmtopo ponon

Classe que pode ser traduzida como “roupas para danças”, abrangendo diversas roupas com nomes específicos, conforme danças particulares. Existem vários tipos de roupas, como a *amaci ponon* (“roupa do tamanduá-bandeira”), que consiste em cobrir o dorso com uma longa folha de bacaba, cujo pecíolo se projeta para frente assemelhando-se ao focinho do tamanduá-bandeira quando a pessoa anda curvada para frente, assim como a “roupa de onça”, que pode ser composta por pinturas corporais e até pelo próprio couro de uma onça, dentre outros tipos de roupas. Todavia, apresento aqui três das possuem algumas de suas partes manufaturadas com técnicas de trançados: *yamo ponon*; *xorwiko ponon*; *pakria ponon*. Destas, observei apenas a

última, sendo que para as primeiras obtive, principalmente, relatos suscitados através de imagens de roupas depositadas em museus, bem como informações bibliográficas.

Figura 61 Clava *xawarapa*.



De acordo com Walter Wai Wai (2017), as principais festas, *yamo* e *xorwiko*, existiam antes da chegada dos missionários que passaram a proibí-las, na medida em que elas lidavam com espíritos dos animais da floresta (*worokyam*), que passaram a ser ressignificados como “satanás”, assim como envolviam bebidas alcoólicas.

A dança *yamo* tem conexão estreita com o povo cobra-grande. Ela envolvia xamãs e ocorria irregularmente quando da disponibilidade de grandes quantidades de bebidas e comidas; ela ocorria em dois meses, mas com intervalos para descansos e preparo de mais alimentos. (FOCK, 1963, p. 170). Nessa festa, “dançavam somente os adultos e xamãs e tinham que ter cuidado para que nenhuma criança participasse” (W. WAI WAI, 2017, p. 9). Conforme Fock (1963), antes do início, era erguida uma casa, com uma cerca ao redor, para que apenas os homens se vestissem com seus trajes sem serem vistos por mulheres e crianças; no primeiro mês, a dança era restrita aos homens. Essa festa invocava os espíritos da fertilidade através dos dançarinos vestidos e hoje em dia ela não existe mais (W. WAI WAI, 2017).

A festa *xorwiko*, ou *shodewika*, foi testemunha e descrita por Fock (1963, p. 172-178), para quem era um festival mais comum, que ocorria entre 6 a 12 meses, e girava em torno da obrigação de fazer uma festa como retribuição de festas anteriores feitas por outras aldeias que, por sua vez, sempre eram convidadas. Ainda segundo Fock (1963), essas festas também tinham o propósito de arranjar casamentos, tal com posto no mito *shodewika* em sua obra. Diferentemente da *yamo*, mais restrita, todo mundo usava a vestimenta *xorwiko*: “A festa comemorava os caçadores que ficavam cinco a dez dias no mato. Quando os caçadores chegavam na aldeia iam na direção da casa grande para fazer festa (W. WAI WAI, 2017, p. 9). Para Walter Wai Wai, essa festa teve modificações, como o abandono do consumo da bebida *pucukwa*, mas pode se vista nas festas que ocorrem atualmente no final de ano, em que as as pessoas se vestem de diversos animais. Em conversa pessoal com Walter, ouvi que que a festa atual que acontece no final do ano é uma transformação da dança *xorwiko*. Nas palavras de E. Zea (2008, p. 71-72): “...cabe lembrar que a Festa de Natal cai exatamente na época da seca e a Festa de Páscoa no fim desta época, na qual já aconteciam os rituais festivos antes da chegada dos missionários”. Na descrição apresentada em Fock (1963), há relatos de pessoas performatizando caçadores assim como animais, algo que persiste nos dias de hoje, como observado por diferentes autores (p. ex. CAIXETA DE QUEIROZ, 2009; VALENTINO, 2019; ZEA, 2008).

Presenciei a *poinko manîmto*, “dança do queixada”, que ocorre dentro do que Caixeta de Queiroz (2009) denominou como *shodewiko* atual, que agrega diversas brincadeiras e acontecimentos. A “dança do queixada”, em linhas gerais, envolve a transformação dos jovens em queixadas, com o uso de roupas específicas - apresentadas a seguir -, que são perseguidos

por caçadores e uma onça. A onça ataca alguns filhotes de queixada, porém, num dado momento é atacada pela manada dos porcos, momento em que também surgem os caçadores e atacam os porcos. Ao longo da performance, todas as pessoas estão transformadas e performatizam diferentes seres, emitindo sons específicos e posturas corporais peculiares, ao ponto de algumas pessoas saírem realmente machucadas ao final de tudo isso. Usar essas roupas significa traduzir esses animais e seus donos, ou *ponoyosomo*, “donos-de-roupas”, destacando seus modos de falar e suas características comportamentais (ZEA, 2008, p. 72).

Podemos pensar ainda que usar diferentes roupas é uma forma de assumir determinados seres e nesse sentido, considerando a discussão sobre as energias vitais dos outros que humanos, as manipulações materiais de determinados vegetais adquire significados centrais nessa transformação em outro. Diversos vegetais são feitos nessas roupas e alguns deles, como o buriti, por exemplo, da mesma forma que afeta o crescimento do cabelo dos humanos, deve contribuir para essa transformação dos humanos em outros nos momentos festivos. O buriti possui um espírito *Okoimoyana*, povo com o qual os Wai Wai estão em dívida desde Mawary, e que possui um papel central como visitantes que, em tempos míticos, chegavam na aldeia para dançar e tentar arranjar casamento, assim como performatizam diversas transformações, como na narrativa *Okoimoyana* exposta em Fock (1963, p.48-51).

Outrossim, tais potências transformativas que essas roupas podem conter, nos ajuda a entender as razões pelas quais existem tão poucas roupas nos museus. Encontrei apenas três exemplares e todos foram coletos na década de 1950. Duas roupas, uma *yamo* e uma *xorwiko*, foram adquiridas na Guiana pelo médico C. Jones e se encontram atualmente no *American Museum of Natural History*<sup>233</sup>. A outra roupa *xorwiko* foi adquirida por Yde e está no *Nationalmuseet*. No entender de Walter Wai Wai, essas roupas só estão nos museus porque devem ter sido trocadas depois que Ewka deixou de ser xamã. Com base no que ele ouviu de seu avô e de outros anciãos, Walter me contou pessoalmente que as pessoas não trocavam suas roupas antigamente, pois elas tinham ciúmes e além disso eram os espíritos que mandavam fazer essas roupas, por isso tinha que ter muito cuidado com elas. Em suma, tal com os demais trançados, essas diferentes roupas também são *worokyam ponon*.

---

<sup>233</sup> Parece que C. Jones também doou exemplares dessas roupas para o até então “*British Guiana Museum*”, conforme Yde (1965, p. 273).



### 6.26.1. Yamo ponon

A roupa *yamo* era feita com folhas de *cawana*, que cobria todo o corpo da pessoa, que ficava somente com os pés expostos segundo Fock (1963, p. 170). É um traje composto por máscara feita com entrecasca de *wauku* (tauari), conforme me disseram. Não a vi pessoalmente, mas foi dito que as ponta das folhas são entrançadas para fazer o traje, assim como algumas estão costuradas à máscara. Possivelmente essa marcará de entrecasca está revestindo uma estrutura feita com um trançado. Segundo Walter Wai Wai (2017, p. 9) “Os homens fortes se vestiam com palha de buriti cobrindo totalmente seus corpos para que outros não pudessem enxergar quem estava por baixo da palha. (...). Colocavam um enfeite na cabeça, feito de penas de periquito”. Na página 8 do trabalho de Walter é possível ver uma foto de duas pessoas trajadas com a roupa *yamo*, segurando maracas e na **Figura 62-A** apresento um desenho dessa roupa feito com base no que foi possível distinguir na imagem disponibilizada pelo *American Museum of Natural History*.

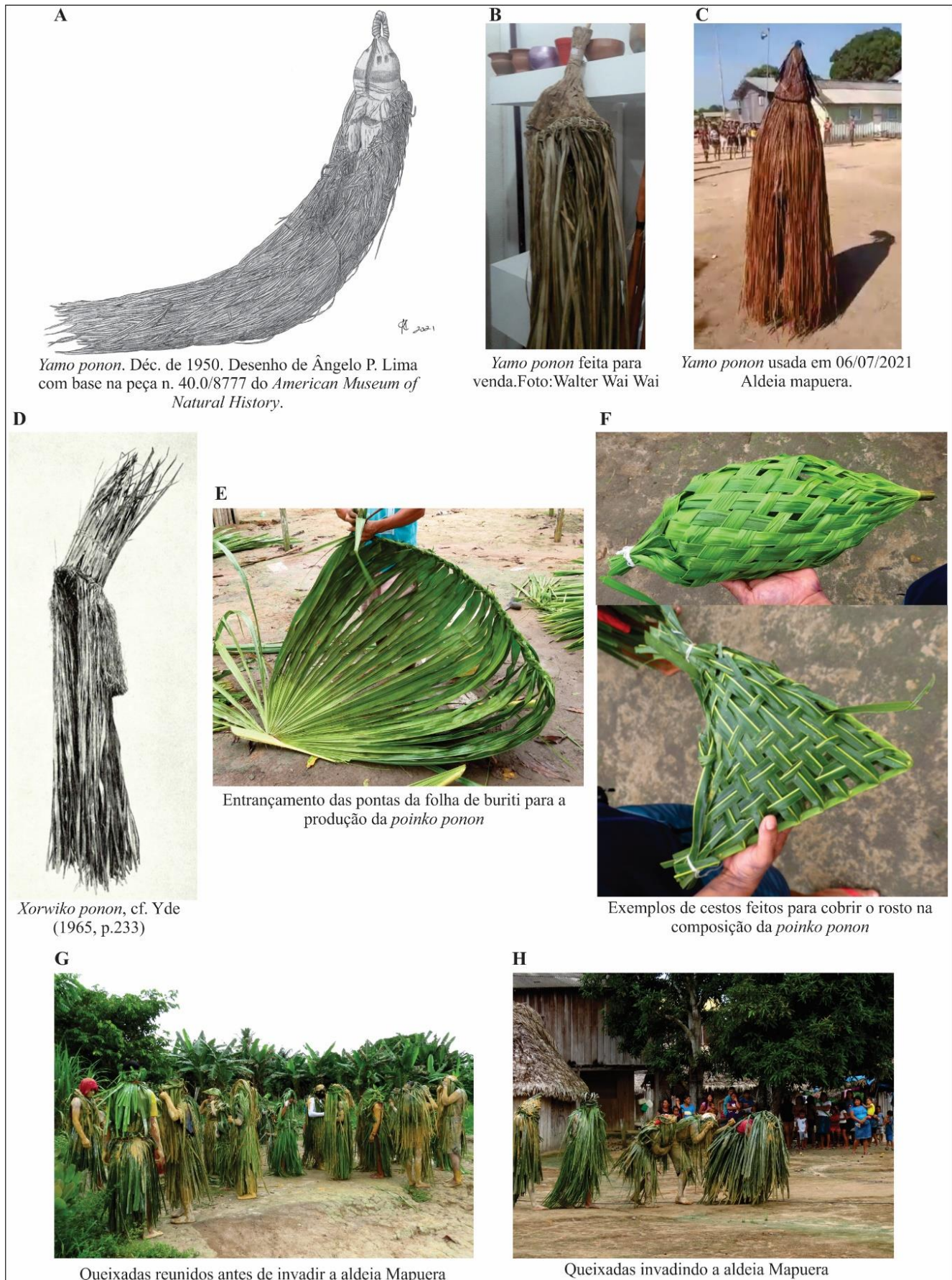
Ao ver a foto dessa roupa, uma pessoa Mawayana relatou ter visto uma roupa parecida numa aldeia da Guiana. Quem fez essa roupa *yamo* era um velho. Após isso, os Okoimoyana apareceram no sonho desse velho, em forma de gente. O velho só reconheceu que eram pessoas cobra-grande porque os narizes de tais pessoas eram vermelhos. Ademais, elas estavam com os rostos pintados de urucum. O relato informa que essas roupas ainda existem e, ao que parece, elas têm poder. Há pessoas que fazem de maneira mais simplificada para venda (**Figura 62-B**), mas não pude ver pessoalmente. No dia 6 de setembro de 2021, recebi um vídeo do morarores do Mapuera mostrando uma pessoa usando a roupa *yamo*. A roupa é bem parecida (**Figura 62-C**) e, conforme fui informado, estava pintada de vermelho com urucum. Não tive mais detalhes sobre a produção da roupa, os motivos da realização da dança e tampouco se ela se parece com o que foi apresentado em Fock (1963). Fui informado apenas, por Roque Wai Wai<sup>234</sup>, que após a dança a roupa *yamo* foi queimada, pois houve discussão na aldeia entre quem fez a roupa, e a dança, e os pastores, que não gostaram do ocorrido.

---

<sup>234</sup> Em conversa por telefone no dia 17/09/2021.



Figura 62 Roupas de dança



### 6.26.2. Xorwiko ponon

O traje coletado por Yde (1965, p. 231-35) é composto por três partes: uma capa que cobre da cabeça até quase os tornozelos, feitos com prefoliações de buriti que são divididas longitudinalmente e trançadas entre si pelas pontas, numa extremidade, deixando a outra extremidade livre para cobrir a pessoa; capa de ombro feita de *xaraw*, com uma de suas extremidades amarradas numa corda que é amarrada ao redor da cabeça, formando uma espécie de “cortina”, com essas sedas, que cobre o rosto dos dançarinos; acima de tudo, há uma armação parecida com cocar feita com folhas de bacaba fixadas paralelamente com fios de *awiyúropico* (casca da árvore *awiyúro*), que são tecidas dentro e fora, em forma de anel, entre as folhas novas. Pelas imagens disponibilizadas na obra de Yde (1965 – **Figura 62-D**), suspeito que a técnica para agrupar as folhas de bacabas apontadas sobre a cabeça seja o trançado entretorcido. Outrossim, conforme o referido exemplar coletado por C. Jones, mantido no *American Museum of Natural History*, há uma possibilidade de variação do que fica acima desse traje. Trata-se de um esteio de cocar (*tamtkem ecepu*), feito possivelmente com aumã e trançado com a técnica do enlaçado embricado, acima do qual projetam-se folhas, aparentemente de bacaba, paralelamente dispostas e entrançadas por tramas mais rígidas através do trançado entretorcido, que corre na horizontal.

Outro traje que era usado na dança *xorwiko* está descrito em Yde (1965, p.273-275) e não será tratado aqui por não envolver trançado, somente amarrações.

### 6.26.3. Poinko ponon

A “roupa do queixada”, é o único tipo de roupa que observei pessoalmente e acompanhei a produção. Essas roupas são feitas com folhas de buriti adquiridas em diversos locais dentro da própria aldeia Mapuera. A cobertura do corpo das pessoas é feita com faixas de folhas de buriti cujas extremidades dos folíolos são trançadas entre si.

Uma folha de buriti é cortada juntamente com parte de seu pecíolo. As pontas de seus folíolos são unidas em trança (**Figura 62-E**). Após isso, a junção dos folíolos com o pecíolo é cortada, soltando-os. Em seguida, a nervura central de cada folíolo é retirada, dividindo longitudinalmente os folíolos. O resultado final é uma faixa de folíolos “desfiados” atados em trança apenas numa extremidade.

Essas faixas compõem os trajes que, a depender do tamanho da pessoa, ou de seu gosto pessoal, pode ser composto por uma, duas ou até três faixas: uma amarrada na cintura, para cobrir as pernas; outra amarrada acima dos ombros para cobrir o tronco; uma amarrada acima da cabeça, para cobrir até o pescoço. Existem pessoas que preferem cobrir o rosto com cestos

do tipo *kapatu* que, para esta ocasião, podem ser feitos com folhas de bacaba ou de coco (**Figura 62-F**), ou até com camisetas e sacolas plásticas. Há também pessoas que se vestem com essas faixas de folha de buriti e cobrem suas costas com *awci* de folha de bacaba descartáveis, reaproveitando aqueles que foram descartadas após a chegada dos caçadores da mata. Para finalizar a transformação, como bons porcos do mato, os jovens se cobrem com lama, seja besuntando-se uns aos outros com bolos de lamas em suas mãos, ou literalmente chafurdando na lama depositada nas margens do rio Mapuera (**Figura 62-G e H**).

### 6.27. Metata

Trata-se de uma classe recente, de grandes trançados platiformes, que adentraram os museus a partir do final da década de 1970. Na língua waiwai, *metata* significa “porta” ou “entrada” (R. Hawkins, 2002, p. 37). Contudo, nos museus essas peças estão como “esteiras”. Nas aldeias, pessoas me traduziram como “porta” e também como “esteiras”. Em 2011 vi exemplares sendo usados como portas e em 2019 vi exemplares apenas na casa de um grande artesão Wai Wai, que disponibilizou um deles para que eu pudesse me sentar sobre, como esteira. Todavia, ele mencionou que faz mesmo para vender nas cidades. Pode-se dizer que a visibilidade desses trançados é alta.

São feitas com arumã, ou arumã e cipó-jacitara, trançados com a técnica do marchetado, podendo ser finalizadas com arremate enlaçado na figura-de-8, ou em auto-remate de beira reforçada com aros planos enlaçados por fio em falso nó, ou em arremate enlaçado com falo nó ou apenas com fios que envolvem as fasquias sobressalentes com a técnica do entretorcimento. Variam bastante de tamanho e em média apresentam 144 cm de comprimento por 71 cm de largura, podendo apresentar grande diversidade de padrões gráficos (**Figura 63-A-C**).

Katwenas e Xerew costumam chamar esse trançado de *weeciymo*, “grande bandeja”, todavia não são utilizadas como bandejas (*weeci*). O atual cacique de Tamiuru disse que os Katwenas não faziam isso antigamente e que aprenderam a fazer com os Wai Wai.

### 6.28. Watkmeiku

Nome dado à vassoura feita de cipó-titica ou *yawanaw*, assim como às raquillas dos cachos das inflorescências infrafoliares de palmeiras, como bacaba ou patauí, que são usadas como vassouras para limpar o tacho de fazer farinha.



Figura 63 Porta/esteira metata



Metata registrada em 2011 na aldeia Mapuera

Metata feita para vender. Foto: Roque Wai Wai

Metata mantida no Museu do Índio da FUNAI (n. 653art)



As vassouras de cipós são feitas com trançado arqueado. No caso das vassouras, essa técnica pode ser chamada como *xiwiri mewru*, “desenho do jejú” (Figura 64-A). Enquanto as urdiduras são vistas como *ehyatî*, “coluna vertebral”, as tramas são *yawcirî*, “suas costelas”. Embora raro, algumas podem apresentar ainda ornamentação com linhas de algodão industriais. Registrei uma na aldeia Paraíso, cujo padrão feito com linhas rosas foi denominado como *apara picho mewru*, “desenho da casca do abacaxi” (Figura 64-B). Não encontrei exemplares associados aos Wai Wai em coleções etnográficas.

Figura 64 Vassoura



### 6.29. Kesemanihtopo

A classe dos “brinquedos” é extremamente ampla. Dos que apresentam trançados, registrei 5 subclasses: *emasî yahsitopo*; *karanaru yatho*; *rêrê*; *kmumkmum kacho*; *orko*. Apenas o *emasî yahsitopo* é feito para vender nas cidades. Os demais foram vistos em coleções ou feitos para me mostrar como eram.

*Emasî yahsitopo* pode ser traduzido como “pega-moça”. É tecido com fasquias de arumã, com as técnicas do trançado sarjado ou marchetado e finalizado em auto-remate. É um trançado tubular, como se fosse uma miniatura de tipiti, que em média apresenta 23 cm de comprimento por 2 cm de largura (Figura 65-A). É usado para prender o dedo de alguém. Dois

anciãos disseram que o nome correto desse trançado é *aro yaka kitopo*, “prender na cobra *aro*”, pois esse trançado se parece com essa cobra. Segundo eles, é como se esse trançado fosse um feitiço para prender a pessoa. Roth (1924, p. 497), registrou a ocorrência de trançados parecidos, com a mesma função de prender o dedo, entre os Carib, Makuxi, Patamona, Arawak e Warrau. Frikel (1973) registrou esse trançado entre os Tiriyo. Entre os Yekuana, Guss (1994, p. 102) observou que esse trançado é usado em brincadeiras nas quais os jovens capturam pessoas do sexo oposto, destacando que é ainda é um artefato mnemônico, porquanto evoca quando o criador *Wanadi* capturou sua esposa, por isso o trançado é conhecido também como “pegar a esposa de *Wanadi*”.

*Karanaru yatho* é a “semente de buriti-mirim”, palmeira que também é conhecida como caraná ou buritirana, cujo nome científico é *Mauritiella armata* (Mart.), segundo Lorenzi *et al.* (2010, p. 283). Tratam-se de pequenos trançados ovóides, feitos com uma fasquia de arumã cada, de dimensões variadas, por exemplo 2,4 por 2 cm ou 4 por 3,8 cm. A morfologia e dimensões dessas peças são análogas às das sementes do buriti-mirim, justificando assim o nome desses trançados. Eles podem conter pedrinhas dentro e são dispostos lado a lado através de um fio de curauá para formar um colar. Existem dois exemplares em museus. Um coletado na década de 1910 está no *Peabody Museum* sob o nº 14-50-30/86785 e outro encontra-se no Museu Paraense Emilio Goeldi (MPEG) e foi coletado na década de 1980 por C. Howard que o registrou como “brinquedo-colar” (**Figura 65-B-C**).

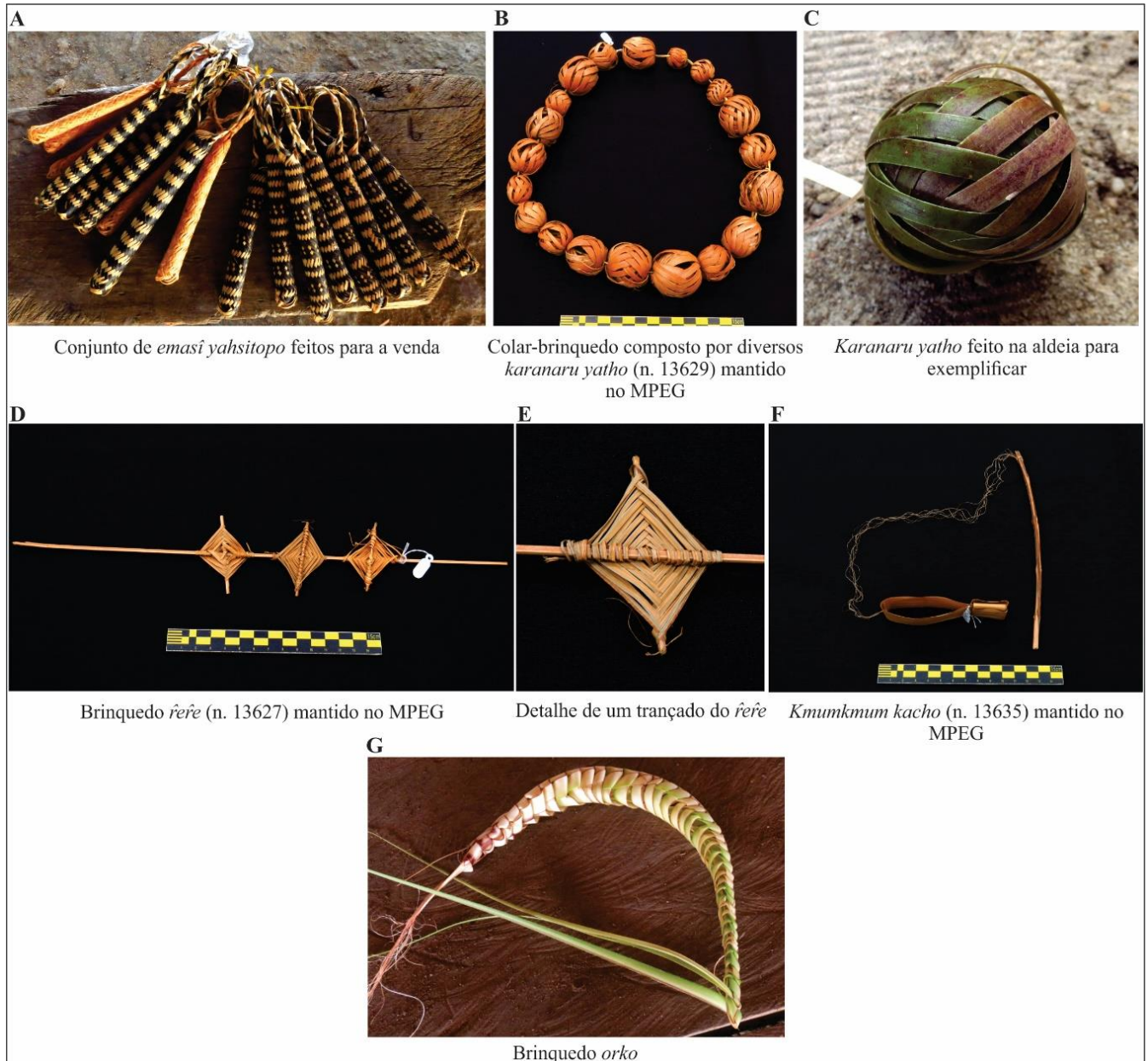
*Rêre* significa morcego na língua waiwai, todavia, está como “asas de morcego” no MPEG. O exemplar foi coletado por C. Howard na década de 1980 e associado aos “Waiwai-Katwena”. Trata-se de uma vareta que apresenta três losangos em sua parte central. Cada losango possui ainda uma pequena vareta perpendicularmente disposta de modo a formar uma cruz em relação à vareta maior que perpassa todos os losangos, que são compostos pela técnica do trançado enlaçado. A trama é feita com uma tira fina, aparentemente de prefoliação de *Astrocaryum* sp, que nasce de um um nó no centro da cruz e se desenvolve espiralando ao passar pelas quatro pontas da cruz, enlaçando-as (**Figura 65-D-E**).

*Kmumkmum kacho*, conforme o registro de C. Howard das três peças depositadas no MPEG, foi denominado para mim como *woywoy kacho* pelas pessoas que fizeram exemplares para me mostrar o funcionamento. É um brinquedo composto por um pequeno trançado ligado a uma vareta por um fio de curauá (**Figura 65-F**). A brincadeira consiste em girar rapidamente o trançado com um movimento circular, segurando a vareta. Ao ser movimentado, o brinquedo produzirá um som. O trançado apresenta em média 9,6 cm de comprimento por 2,3 cm de largura. É feito com duas tiras de folíolos de palmeira. A mais comprida, disposta



longitudinalmente, envolve uma tira disposta horizontalmente, situada na extremidade oposta à que receberá o fio de curauá.

Figura 65 Brinquedos



Por fim, o brinquedo *orko*, “lagarta”, é feito com um único folíolo de folha de palmeira. A nervura central é destacada, separando assim o folíolo em duas metades que enlaçarão sucessivamente a nervura até que a extremidade distal desta adentre o corpo da lagarta, voltando para sair na região proximal. Essa ponta sobressalente é puxada para dar movimento à lagarta (Figura 65-G).

### 6.30. Fragmentos da pele de Uruperi

Uma vez que grafismos são imanentes aos trançados e ambos estão imbricados à Uruperi, cabe apresentar informações relativas aos padrões bicrômicos produzidos pela técnica do trançado marchetado. Como exposto na narrativa de Uruperi, foi no buraco-casa desse ser que foram encontrados todos os tipos de arumã, e que alguns ainda estavam pintados, levando-nos a supor que antes desse encontro não havia trançados bicrômicos. Contudo, um estudo iconográfico aprofundado desses padrões marchetados ultrapassa o objetivo dessa tese.

Algumas possibilidades interpretativas iniciais sobre grafismos marchetados serão indicadas, demonstrando o que são, os nomes que recebem, o que podem informar e os potenciais de seu estudo ao longo do tempo linear.

#### 6.30.1. A variedade de grafismos e a diversidade de seus nomes

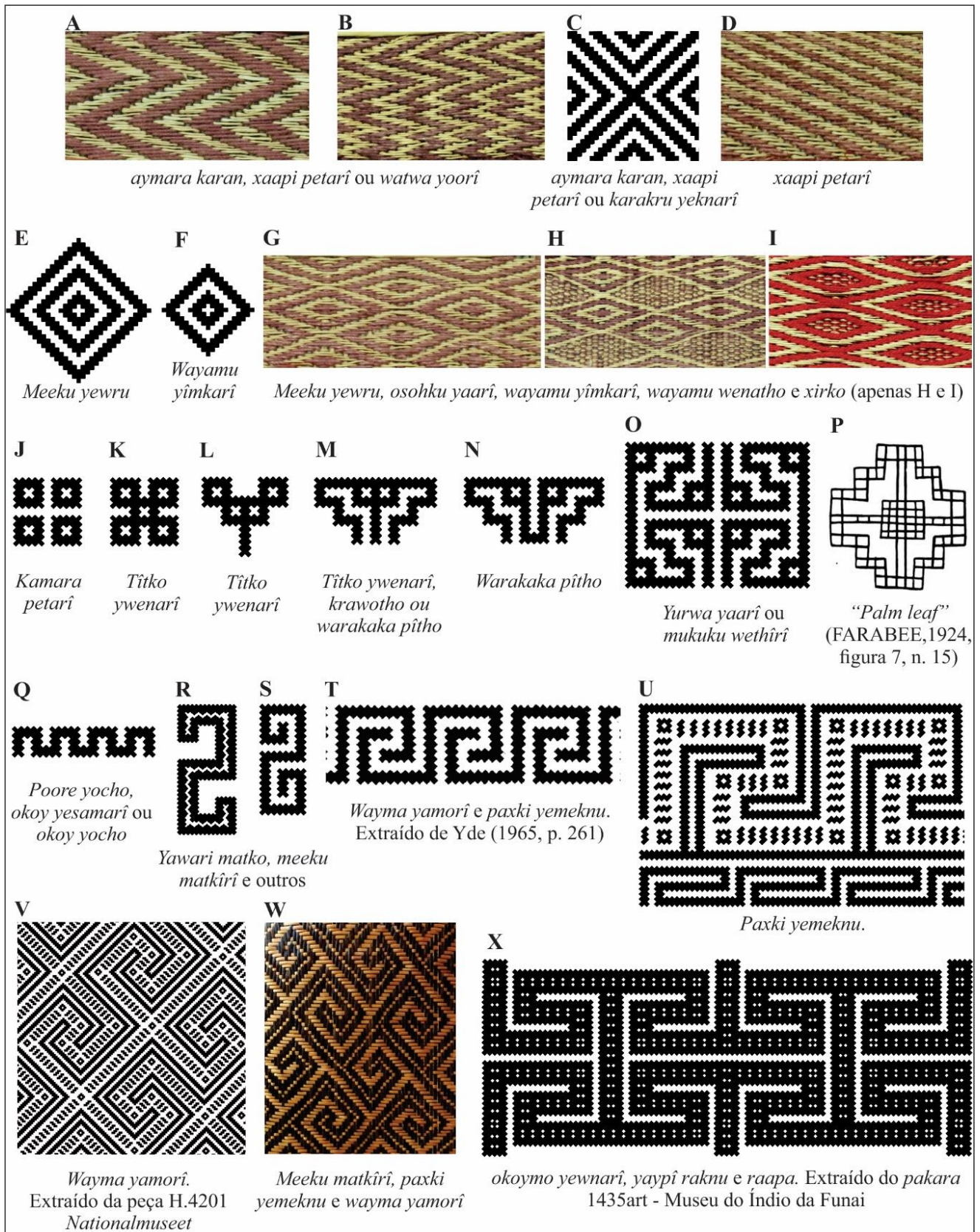
De acordo com as denominações dos grafismos dadas pelas pessoas do Mapuera, reparei que alguns recebem nomes correspondentes, principalmente, a “partes de corpos de seres”, enquanto outros são chamados por nomes de “seres mais completos”. Os grafismos “partes de seres” se parecem mais com aquilo que, em nosso olhar ocidental, poderíamos descrever como “geométricos”, ao passo que a segunda categoria corresponderia a grafismos “figurativos”, mais complexos de serem descritos. Por exemplo, existe o desenho “rabo de macaco” e o desenho “macaco-prego”. Em relação às “partes de seres”, Poriciwi Wai Wai me explicou que eles “são feitos aos pedaços para dificultar o entendimento. Os Wai Wai mais jovens hoje em dia acham que os antigos não sabiam sobre desenhos, mas sabiam sim e faziam desse jeito para dificultar”.

Os padrões “partes de seres” apresentam muitos nomes<sup>235</sup> e aqui exponho uma parte. Quando compostos por séries em “V”, os que formam zigue-zagues em repetição linear (**Figura 66-A-B**) são chamados de *aymara karan* (“brânquias do trairão”), ou somente *karan* (“brânquias”), assim como *xaapi petarî* (“face da arara-canindé”) e, ainda que raro, até como *watwa yoorî* (“dente de jacaré”). Quando os vértices do “V” partem de um centro, apresentando reflexões na horizontal e vertical (**Figura 66-C**), o motivo é chamado de *aymara karan*, *xaapi petarî* ou *karakru yeknarî*, que seria “virilha” ou “galhos” da árvore morototó. Outro padrão também conhecido como *xaapi petarî* corresponde a linhas diagonais paralelamente dispostas, tecidas apenas nos pentes (**Figura 66-D**).

<sup>235</sup> A grande variedade de nomes para os motivos “geométricos” também foi registrada entre outros povos (e.g. HENLEY; MATTÉI-MULLER, 1978; RIBEIRO, 1980; TAVEIRA, 1982; REICHEL-DOLMATOFF, 1985; GUSS, 1994; RIVIÈRE, 1992; VELTHEM, 2003; VELTHEM; ROBERT, 2012).



Figura 66 Padrões “partes de seres”.



Quadrados concêntricos são denominados como *meeku yewru* (“olhos do macaco-prego”), *wayamu yîmkarî* ou *wayamu pîpîtho*, “costas” ou “antigo casco” do jabuti. Contudo, um artesão me explicou que existe uma pequena diferença entre esses padrões. Quando o quadrado no centro é circundado por mais dois, trata-se do *meeku yewru*; quando o quadrado central é circundado por apenas um quadrado maior o padrão é *wayamu yîmkarî* (**Figura 66-E-F**). Quando executados nos pentes esses padrões tornam-se losangulares (**Figura 66-G-I**), sendo então chamados de *meeku yewru*, *osohku yaarî* (“folha de sorva”<sup>236</sup>), *wayamu yîmkarî* ou *wayamu wenatho* (“pegada de jabuti”). Quando os losangos estão acompanhados de pequenos pontilhados, além desses nomes, todo o conjunto é chamado também como *xirko* (“estrelas”).

Já os quadrados simples, quando agrupados (**Figura 66-J**), são denominados *kamara petarî* (“face da onça”). Contudo, cada quadrado também pode ser denominado como *tîtko yewnarî* (“nariz da castanha”<sup>237</sup>), sendo o principal elemento que denomina uma diversidade de padrões (**Figura 66-K-M**), dentre os quais, um determinado motivo escalonado (**Figura 66-M**) que, por sua vez, recebe outros nomes como *krawotho* (nome de um sapo pequeno que tem veneno e pintura nas costas) ou *warakaka pîtho* (“cabeça do mandi”). No entanto, há artesãos que informaram que o motivo *warakaka pîtho* é um pouco diferente (**Figura 66-N**) e em Yde (1965, p. 262-63), ainda, é possível ver outro padrão com esse nome, semelhante a um “I” maiúsculo. Os motivos escalonados do tipo *krawotho* ou *warakaka pîtho* podem se desdobrar através de movimentos básicos, como reflexão translada, recebendo mais outros nomes, como o caso do *yurwa yaarî* (“folha de paxiubinha”) ou *mukuku wethîrî* (“estômago do rato”), posto na **Figura 66-O**, que lembra bastante um padrão registrado por Farabee (1924, figura 7, n. 15), denominado como “*palm leaf*” (**Figura 66-P**).

Os padrões meandrantés mais simples como ameias (**Figura 66-Q**) são conhecidos por *poore yocho* (“osso de acari”), *okoy yesamarî* (“caminho da cobra”) ou *okoy yocho* (“osso de cobra”). Os meandros que parecem uma letra “S” (**Figura 66-R-S**), são denominados como *yawarî matko* (“rabo do gamba”), *meeku matkîrî* (“rabo do macaco-prego”), *wayma yamorî* (“mão da preguiça-real”) e *rere petî*, (“coxa do banco”), um nome indicativo de que esse padrão é recorrentemente feito nos bancos de madeiras (*rere*). Quando o meandro se desdobra e se entrelaça (**Figura 66-T**), se chama *wayma yamorî* (cf. YDE, 1965, p. 260) ou *paxki yemeknu* (“munheca da cotiara”), nome dado a outras variações de padrões meandrantés em grega (**Figura 66-U**), que também podem ser *wayma yamorî* quando se desdobram em reflexão

<sup>236</sup> Sorva foi uma tradução que ouvi de um artesão para *osohku*. Yde (1965, p. 82) informou que o nome científico dessa árvore é *Macoubea* sp.

<sup>237</sup> Como posto no capítulo 4, isso corresponde ao pendúnculo do ouriço da castanha-do-Brasil.

translada (**Figura 66-V**). Nos casos mais complexos que registrei, em que o padrão básico se movimenta em várias direções, o desenho também foi denominado de forma análoga, como *meekeu matkîrî* (“rabo do macaco-prego”), *wayma yamorî* (“mão da preguiça-real”) e *paxki yemeknu* (“munheca da cotiara”) (**Figura 66-W**), indicando que, apesar da complexificação das movimentações, o padrão mínimo ainda guia a denominação. Todavia, houve um caso em que poucas pessoas se arriscaram a dizer o nome do desenho, apesar de sua composição também repousar sobre o meandro básico (**Figura 66-X**). Apenas anciãos e artesãos mais experientes denominaram esse desenho como *okoymo yewnarî* (“nariz da cobra-grande”), *yaypî raknu* (“tornozelo da anta”) e *raapa*, nome de um instrumento usado para derrubar casa de caba, conforme me explicaram.

Certos padrões “partes de seres” acompanham motivos principais, isto é, os que ocupam a maior parte do trançado, como no caso dos *pakara*, por exemplo. Nesses casos, essas “partes de seres” atuam como coadjuvantes na realização de uma narrativa sobre a imagem como um todo e, portanto, serão denominados de formas diferentes conforme a composição gráfica total. Algumas pessoas dizem que eles são feitos apenas para fixar o trançado e deixá-lo firme, evitando espaços em branco, que são os pontos fracos do tecido. Há também os que argumentaram que esses padrões são feitos também para demonstrar que a pessoa sabe fazer variações. Poucas pessoas se arriscaram a falar nomes desses desenhos coadjuvantes em peças de coleções etnográficas. Por outro lado, artesãos costumam falar nomes desses motivos quando foram feitos por eles. Um quadrado posto abaixo do rabo de um macaco, por exemplo, pode ser as fezes desse animal, ou até mesmo o ânus dele. As ameias que estão junto a escorpiões podem ser seus intestinos (*wexkiririn*).

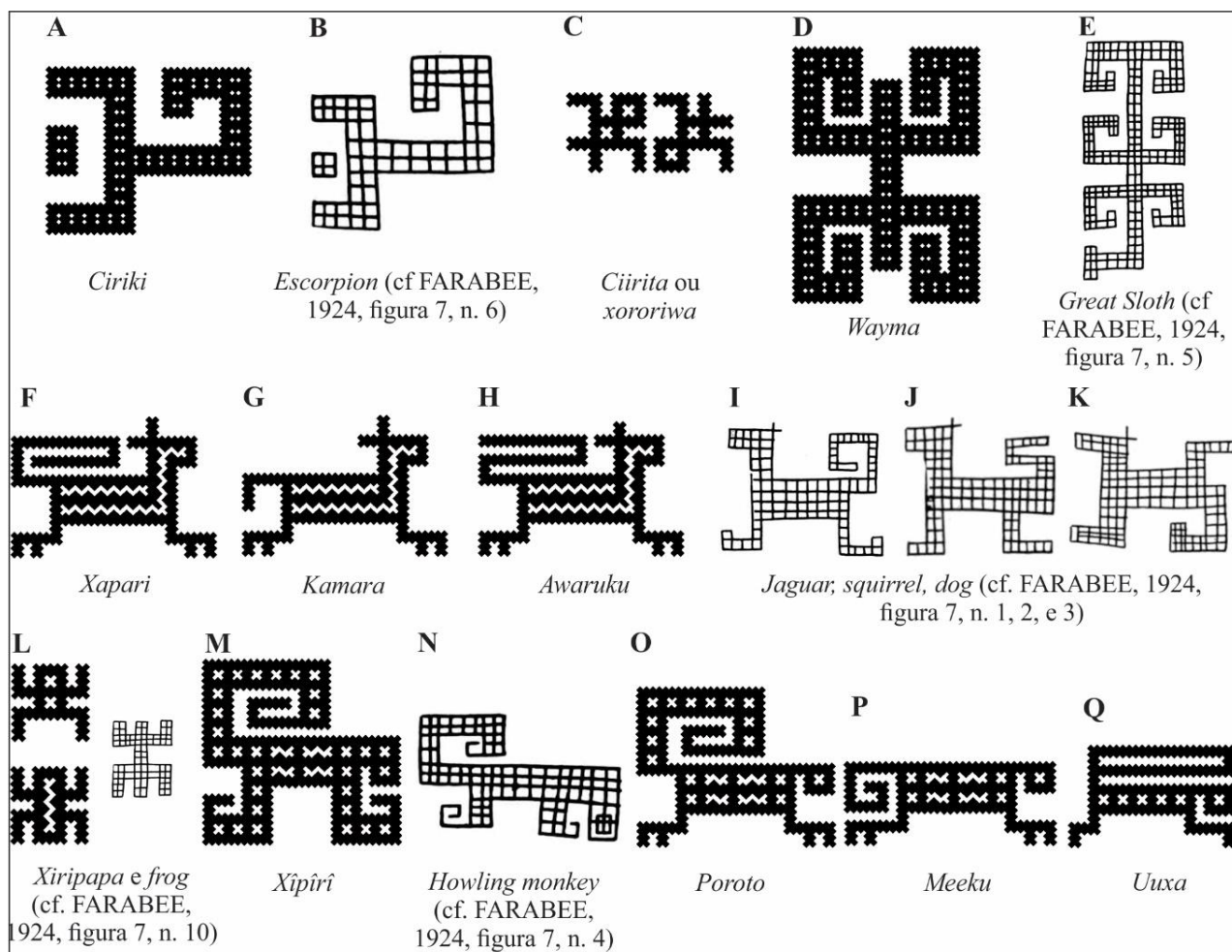
Padrões de seres mais completos podem receber e até ter mais de um nome, porém, isso não é generalizado e tão plural como no caso dos padrões “partes de seres”. Outrossim, certos motivos recebem nomes diferentes conforme o contexto gráfico no qual estão inseridos.

Um padrão extremamente recorrente nas coleções etnográficas é o *cikiri* (“escorpião”), registrado desde Farabee (1924, figura 7, n. 6). Esse padrão não recebeu nenhum outro nome (**Figura 67-A-B**). O padrão *cirita* também é chamado de *xororiwa* e ambos correspondem a dois tipos de andorinhas (**Figura 67-C**). O *wayma* (“preguiça-real”) também não recebeu nenhum outro nome (**Figura 67-D**). Não encontrei esse padrão em trançados de coleções etnográficas mantidas em museus. Farabee (1924, figura 7, n. 5) registrou um padrão parecido, porém, ele não foi tecido, mas desenhado em papel (**Figura 67-E**). É unânime que o padrão *wayma* é um dos mais difíceis de se trançar.



Os desenhos *xapari* (“cachorro”), *kamara* (“onça”) e *awaruku* (“quatipuru”) são parecidos entre si, por isso há muita confusão. De acordo com os mais experientes, o detalhe está no rabo. O *xapari* tem o rabo enrolado acima do corpo (**Figura 67-F.**), a *kamara* tem rabo apontado para baixo ou reto (**Figura 67-G**) e o *awaruku* tem o rabo em forma de “S”, que fica acima do corpo (**Figura 67-H**). Esse esquema difere um pouco do apresentado por Farabee (1924, figura 7, n. 1-3). Com exceção do *awaruku* cujo rabo é o mesmo (**Figura 67-J**), como também registrou Yde (1965, p. 260), Farabee apresentou o inverso em relação aos rabos do *xapari* e *kamara* (**Figura 67-I e K**). Isso pode indicar mudança temporal ou pode ter alguma ligação com o convívio entre diferentes *yana* após Kanashén. Atualmente, somente os mais velhos reconheceram o padrão *awaruku* e só observei ele em coleções etnográficas até a década de 1950. Outro fato interessante é que o padrão *xapari* foi identificado como *kooso* (“veado”) somente pelos Tunayanas da aldeia Placa. Roth (1929, prancha 13) também registrou esse padrão como veado (*deer*).

Figura 67 Padrões de “seres mais completos”





O padrão *xiripapa*, ou *kiripapa* dependendo do sotaque, corresponde a um sapo pequeno de coloração azul com desenhos pretos em suas costas<sup>238</sup>. Ele é encontrado em duas variantes, uma menor e outra maior (**Figura 67-L**). A menor se encontra apenas em meio aos motivos *xapari*, *kamara* e *awaruku*, geralmente nos cestos *pakara*. A outra variação pode ser feita sozinha ou estar acompanhada do padrão *ciirita* ou junto a dois tipos de macacos, *xîpîrî* e *poroto*. Quando está com esses macacos, pode ser chamado de “filhote”, pois é comum que fiquem nas costas de suas mães, ou como *xiripapa* mesmo, pois há quem diga que esse sapo costuma ficar nas costas do *poroto*. Farabee (1924, figura 7, n. 10) registou como sapo a variação de tamanho maior. Para Roth (1924, p. 358; 1929, pranchas 13 e 14) esses padrões são besouros (*beetle*), contudo, em nenhuma de suas obras fica claro de onde veio essa informação. Deve-se notar que os diversos padrões gráficos apresentados em sua primeira obra (ROTH, 1924, p. 324) são atribuídos genericamente aos “*Arawak, Warrau, and Carib stocks*”. Ademais, ele só visitou os Wai Wai e Taruma em 1925 (ver capítulo 3), publicando as informações em sua obra complementar (1929). Portanto, não há como saber se o “besouro” corresponde a uma informação dos Wai Wai/Taruma ou se Roth simplesmente projetou o nome obtido de outro povo sobre um padrão semelhante. Farabee (1924, p. 167), por sua vez, explicitou que os desenhos apresentados foram feitos por um jovem Wai Wai após consultar várias pessoas.

Em todo caso, Yde (1965, p. 258-59) também forneceu uma interpretação peculiar. Para ele, o padrão *xiripapa* seria a preguiça-real andando no chão, pois estava acompanhando outro padrão que lhe foi informado como *wayma*. Quando li isso para meus informantes todos caíram na gargalhada. Para eles, isso não poderia ser de modo algum o *wayma*, visto que a preguiça-real não tem rabo. Trata-se do desenho do *xîpîrî* (“guariba”), sobretudo por apresentar como característica distintiva o pescoço grosso (**Figura 67-M**). Esse padrão se encontra nos *pakara* coletados desde as primeiras décadas de 1910 e foi registrado por Farabee (1924, figura 7, n. 4) como *howling monkey* (**Figura 67-N**). Outro padrão que apresenta rabo comprido e enrolado acima do corpo é o *poroto* (“macaco-aranha”), que difere do *xîpîrî* pela espessura do pescoço (**Figura 67-O**). Outros dois macacos que observei são o *meeku* (“macaco-prego”) e *uuxa* (“macaco cuxiú”), distinguidos pelo rabo (**Figura 67-P-Q**). Não encontrei esses dois últimos padrões em coleções etnográficas.

Uma inovação gráfica, já mencionada, é o uso de letras para registrar nomes, datas e, eventos. Muitos poucos artesãos dominam as letras no trançado marchetado. Ao acompanhar um exemplar, o artesão enquanto tecia me disse, dando risadas: “é fácil escrever aí no papel,

<sup>238</sup> Trata-se da espécie *Dendrobates aureus*, segundo o biólogo Henkel (1995, p. 16).

quero ver escrever aqui”. Nos museus, o uso das letras aparece em trançados e cerâmicas na segunda metade do século XX, como no caso do trançado coletado em 1990 na aldeia Akotopono, na Guiana, e mantido no *National Museum of American Indian* (n. E430375-0) em que se lê “I AM 36 YEARS OLD” (RODRIGUES; GASPARG, 2020, p.194). Na aldeia Parumîtí, vi uma bandeja grande (*weeci porin*) feita de pai para filha como presente de natal. O trançado tinha o nome da presenteada e também a data comemorativa do nascimento de Jesus.

### 6.30.2. Grafismos e identidades

Xokokono, cacique da aldeia Yawará, que se identifica como Txikyana, diante de meu comentário sobre a imensa quantidade de nomes dos desenhos e como isso me deixava confuso, me disse: “Igor, aqui no Mapuera não tem mais Wai Wai puro, é tudo misturado, por isso existem muitos nomes. Wai Wai puro só em Roraima e Jatapuzinho”. Sua fala transpareceu que os nomes de certos padrões variam de acordo com os *yana*. Mesmo assim, alguns nomes que me foram repassados por uma pessoa criada por Churumá, principal informante de Yde (1965), também diferiram dos nomes registrados pelo pesquisador dinamarquês, o que sugere que além do *yana*, uma questão central é com quem se aprende esses nomes<sup>239</sup>. Outrossim, nomes diferentes para um mesmo padrão podem ser dados por uma mesma pessoa em mais de uma ocasião. Notei isso em diferentes conversas com anciãos e artesãos, em diferentes dias, e isso me convenceu de que não há nomes fixos para os padrões que reuni como “partes de seres”. Nomes simplesmente coexistem e não há problemas quanto a isso. Ainda assim, certos padrões são recorrentemente associados a povos específicos.

No que se refere aos padrões de “seres mais completos”, ouvi que os Katwena (incluindo os Txikyana, Tunayana e Xerew) são os que mais sabem fazer. Um dos lugares em que mais vi trançados marchetados foi na aldeia Tamiuru, habitada majoritarimente por pessoas desses *yana*. Essa aldeia foi fundada por um grande artesão, já falecido, de nome Kîrîcawa<sup>240</sup>. Nessa aldeia, disseram-me que ele ensinou muita gente e por isso muitos homens, incluindo jovens, sabem tecer padrões difíceis. Além de Tamiuru, trançados feitos com padrões difíceis foram vistos majoritariamente em aldeias habitadas por pessoas Katwena/Tunayana. Isso envolve também algumas técnicas de construção de pessoas tecelãs (capítulo 7).

O ancião Kmixá (Mînpoyana/Katwena) da aldeia Mapuera afirmou que o padrão *okoymo yewnarî* (**Figura 66-X**) só é feito por Katwena e Xerew. Outro importante artesão

<sup>239</sup> O tema do aprendizado e como ele ultrapassa o *yana* será tratado no capítulo seguinte.

<sup>240</sup> Para mais informações sobre Kîrîcawa e a aldeia Tamiuru ver Valentino (2019).

Katwena, enquanto fazia um *poxoro* com o padrão *wayma* na aldeia Mapium, disse: “Só Katwena que sabe fazer *wayma*. Wai Wai, Hixkaryana e Xerew não sabem. Só os Katwena, Txikyana e Tunayana que viram o desenho do *wayma* na pele de Uruperi”. Outro ancião Katwena, irmão de Kmixá, também disse que *wayma* é só dos Katwena e Xerew, e para me provar exibiu um trançado com esse desenho feito por ele. O atual cacique da aldeia Tamiuru disse que os desenhos são de todos os *yana*, mas o *wayma* é só dos Katwena.

As falas desses artesãos, em diferentes momentos e aldeias, surgiram em função da ausência desse padrão nos trançados de coleções de museus que reuni no catálogo. Não encontrei, nas coleções de museus, trançados com esse padrão e o único que vi está numa coleção particular, e foi adquirido recentemente (2018). Nesse caso, sabe-se que o produtor da peça é Katwena. Na obra de Howard (1991, p. 55, figura 5.5), há uma fotografia de um artesão tecendo um *poxoro* com esse padrão. Ao mostrar a imagem para diversas pessoas, muitas disseram tratar-se de Parancikna, Katwena, e o próprio se reconheceu na fotografia, feita na década de 1980 na aldeia Kaxmi em Roraima. Na obra de Caixeta de Queiroz (2008, p.180) é possível ver Kîrîcawa portando um *pakara* com esse mesmo desenho.

Parece assim que o *wayma mewru* (“desenho da preguiça-real”) quando posto nos trançados materializa uma identidade Katwena/Tunayana. Todavia, vimos acima que um padrão semelhante já era conhecido dos Wai Wai desde o início do século XX (cf. FARABEE, 1924) e o mesmo padrão foi registrado na década de 1950 por Fock (1963) e Yde (1965), numa capa da dança *Xorwiko*. Contudo, em ambos os casos, o padrão foi desenhado e não trançado, denotando uma diferença técnica na execução gráfica.

Outros padrões trançados que podemos associar aos Katwena/Tunayana são: *poroto*, *meeku* e *uuxa*. O padrão do macaco *xîpîrî* foi identificado em coleções associadas aos Wai Wai desde 1910, assim como está em peças associadas aos Parukoto da década de 1940 e Xerew de 1950, em contextos antes de Kanashén. O padrão *poroto* está em coleções associadas aos Wai Wai da década de 1990, portanto, posterior a Kanashén. Já os padrões *meeku* e *uuxa*, como dito, não estão em trançados de museus e foram vistos apenas em exemplares feitos pelos Katwena e Tunayana.

Essas materializações das diferenças dentro da ampla identidade Wai Wai atual não devem ser entendidas como delimitadores rígidos do *yana* numa pessoa, como se fosse uma insígnia, até mesmo porque não há uma identidade de *yana* fixa. Tal como em outras pesquisas etnoarqueológicas realizadas entre povos ameríndios (p. ex. BOWSER, 2000; SILVA, 2000), não penso o estilo a partir da dicotomia simplista entre “passivo” e “ativo”. Por isso adotei a noção de estilo tecnológico (LECHTMAN, 1977; LEMONNIER, 1992; REEDY; REEDY,

1994) que integra técnicas produtivas com elementos formais e visuais orientados por escolhas fundamentadas socialmente, vinculadas à identidade, mas que, antes de tudo, estruturam e são estruturadas no envolvimento e participação de determinadas “comunidades de prática” (WENGLER, 1998; BOWSER; PATTON, 2008; GOSSELAIN, 2008; RODDICK; STAHL, 2016). Isso implica dizer que o aprendizado ocorre ao longo da vida pessoal e de seus contatos com diferentes comunidades de prática, como se discutirá no capítulo 7. Como posto no capítulo 3, as identidades dos *yana* são relacionais. Muitas pessoas se entendem como misturadas e isso já acontecia antes mesmo da aglomeração em Kanashén. Nenhum artesão faz certos padrões, ou recorre a determinadas técnicas, para simplesmente dizer aos outros que ele é de tal *yana*, por mais que alguns estilos e artefatos trançados sejam associados a povos específicos, como demonstrado. Os artesãos são reconhecidos e associados a certos *yana* pelos parentes que possui, por seus antepassados e não pelo que sabe fazer. Os jamaxins mais comuns feitos atualmente, altamente dispersos pelas aldeias, assim como as peneiras de farinha, são associados aos Wapixana, mas as identidades das pessoas nas aldeias do rio Mapuera são diversas. Fazer esses dois tipos de trançados não torna as pessoas do povo Wapixana. É uma questão de aprendizado.

Mesmo assim, notei em alguns artesãos certo orgulho distintivo em se dizer Katwena e que sabe tecer desenhos difíceis. Quem fez o padrão *wayma* para me mostrar, ao mesmo tempo em que afirmava ser Katwena e que somente pessoas desse *yana* sabem escrever no trançado, se identificou espontaneamente como Wai Wai ao escrever num trançado para demonstrar suas habilidades (ver Anexo 5). Embora Katwena e Tunayana sejam amplamente reconhecidos no Mapuera como “sabe tudo”<sup>241</sup>, como dizem em português, a identidade do *yana*, que é sempre situacional, não necessariamente define o que uma pessoa sabe fazer. Conheci diversos Katwenas que não sabem trançar, ou fazem apenas o básico para a produção alimentar, assim como conheci artesãos Wai Wai e de outros *yana* que sabem muita coisa. Um deles até sabe escrever nos trançados e é capaz de fazer qualquer desenho. Esse mesmo artesão, disse que o padrão *yawarî matko* (“rabo do mucura”) feito numa variação (**Figura 66-R**) que encontrei apenas num *pakara* associado ao Wanawa<sup>242</sup>, falecido pai de sua esposa, é desenho dos Wai Wai.

---

<sup>241</sup> Algo semelhante também foi observado por Carlin (2011, p. 232) em relação aos Wai Wai habitantes do sul do Suriname. Porém, ela destacou somente os Tunayana, já que para ela os Katwena são um subgrupo dos Tunayana.

<sup>242</sup> O cesto está no *National Museu of American Indian* sob o número E397404-0 e foi adquirido na década de 1950 por Evans e Meggers na Guiana.

Materializações das diferenças artefatuais ocorrem entre outros materiais dos atuais Wai Wai e isso é enunciado pelas pessoas. Yde (1965, p. 33) foi informado que um ralo feito por uma mulher Mawayana possui os dentes de pedras lascadas arranjados de forma mais retangular e diagonal, assim como estão mais próximos entre si do que os dentes dos ralos feitos por mulheres Wai Wai. Cooni Wai Wai (2019, p. 57) afirmou que a cerâmica atual dos Wai Wai é de muitos povos e, ao entrevistar ceramistas Wai Wai, Hixkaryana, Katwena e Xerew, ouviu que “as cerâmicas daquela época [antes de Kanashén] eram diferentes das atuais. Pois, cada etnia tinha suas formas e tamanhos diferenciados das outras”. Os saberes não são estáticos e inerentes ao *yana* de uma pessoa. Eles estão vinculados às comunidades de aprendizados que uma pessoa integra e participa ao longo de sua vida (capítulo 7). Quando há convivências entre diferentes povos, estilos se encontram, saberes circulam. Eu mesmo conheci uma ceramista da aldeia Mapuera, que se entende Tunayana e Tiriyó, mas que aprendeu a fazer cerâmica com sua sogra Wai Wai.

O contexto de aglomeração entre vários *yana* aproximou mais ainda estilos gráficos-técnicos. Expus aqui apenas algumas evidências de que alguns padrões específicos ainda são relacionados aos saberes de certos *yana*, como os Katwena/Tunayana e Wai Wai, enquanto outros já eram compartilhados entre vários outros povos. Mais pesquisas precisam ser feitas, pois existem grafismos encontrados atualmente nos trançados que não foram identificados até o momento em artefatos adquiridos há mais de 100 anos atrás.

### 6.30.3. Grafismos como vetores de narrativas e conhecimentos de mundo

A narrativa de Uruperi serve para explicar todos os padrões gráficos, entretanto, há narrativas mais específicas que também expressam conhecimentos de mundo. Jaime Xamen e seu pai Poriciwi disseram-me diversas vezes que os desenhos têm significado, história e existem para marcar alguma coisa, ainda que nem sempre seja fácil entendê-los.

Como posto no capítulo 4, o avô do Poriciwi, Mapoô, relatou que o padrão *paxki yemeknu* informa que a cotiara sabe mexer bem sua munheca. Por isso ela sabe trançar e também é dona de um tipo de arumã específico. Outro relato vindo da família de Jaime é que o padrão *titko yewnarî* lembra que existe um chá do “nariz da castanha” que serve como remédio para evitar a gravidez.

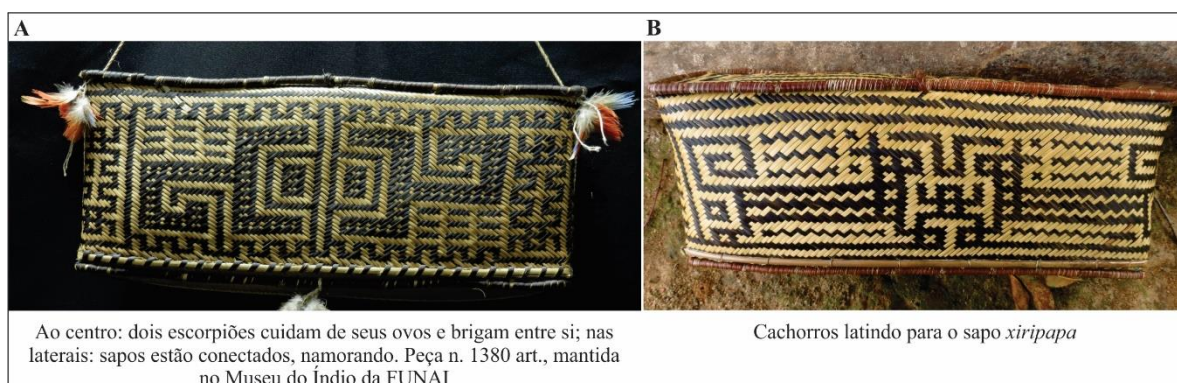
Na aldeia Tamiuru aprendi que o umbigo feito no estilo *nuni petarî* (ou *epatarî*), “rosto da lua”, remete à narrativa de quando Lua namorava sua irmã Estrela, até o dia em que Estrela descobriu que namorava seu irmão, ao pintar o rosto dele com jenipapo, enviando-o, em seguida, para o céu, onde está até hoje com seu rosto pintado de preto. Quem me contou isso

aprendeu com seu sogro Kîrîcawa, que lhe informou que todos os desenhos têm história e alguns têm música<sup>243</sup>.

O vínculo entre desenhos e música proporciona dinamismo àquilo que nos apresenta estático, muito embora saibamos que os padrões resultam duma ação dinâmica que tece ao mesmo tempo em que grafa. Ademais, pode-se ouvir interpretações que narram movimento na composição gráfica observada. Um exemplo é que escorpiões podem estar cuidando de seus ovos e brigando entre si, enquanto sapos podem estar namorando (**Figura 68-A**); cachorros podem estar latindo para um *xiripapa*, pois sabem que o veneno desse sapo arde quando é esfregado em seus focinhos (**Figura 68-B**). Essa última narrativa informa um costume de se usar esses sapos na melhora do desempenho de caça dos cachorros (capítulo 7).

Por fim, cabe lembrar o exposto no item 5.5.18, de que alguns desenhos quando combinados a certos tipos de “amuletos” *ñokwa* poderiam ajudar a fortalecer esse amuleto ao mesmo tempo em que informavam o espírito auxiliar dos xamãs. Nesse sentido, os grafismos também são indicativos de relações políticas estabelecidas com diversos seres do cosmos.

**Figura 68** Exemplos de interpretações de desenhos



#### 6.30.4. Grafismos no tempo

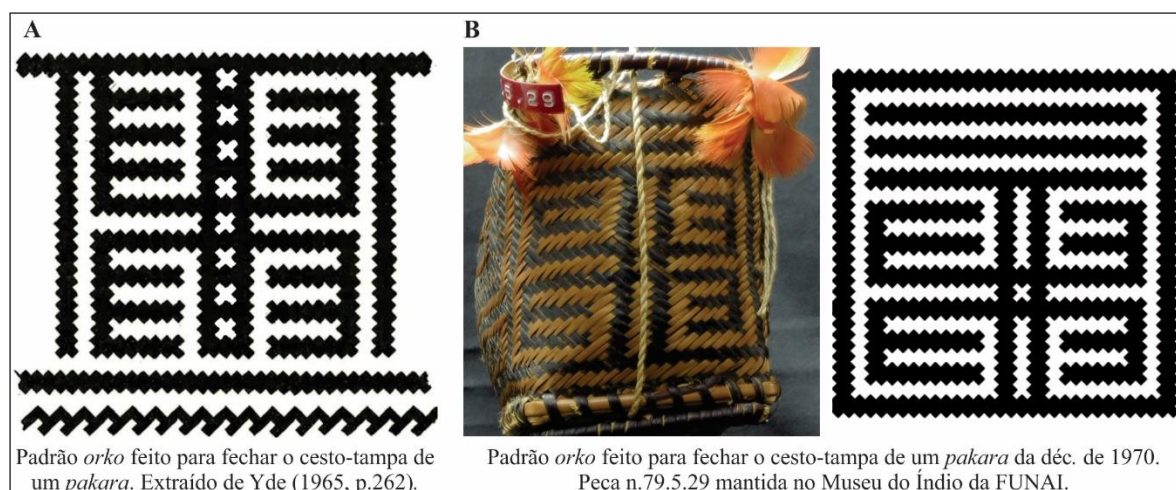
Trançados são percíveis, contudo, são multitemporais e por serem roupas de seres muito antigos perpetuam o passado no presente. Tornam ancestral o presente. Todavia, recorrendo a noção de tempo linear moderna e ocidental, vimos que alguns grafismos passam a compor o repertório Wai Wai após a convivência entre vários *yana* na década de 50 do século passado. Por outro lado, há indícios também de que alguns padrões deixaram de ser feitos.

<sup>243</sup> Para informações sobre a música e instrumentos musicais entre os Wai Wai ver Roque Y. Wai Wai (2018) e Stephanie Alemán (2011).



Na parte em que se fecham os cestos *pakara*, isto é, em suas nádegas, há grafismos que não se encontram em nenhum outro trançado. Eles são feitos apenas para fechar esse tipo de cesto e o padrão registrado por Yde (1965, p. 262) como *orko* (“lagarta”), com mãos e pernas, foi verificado apenas em exemplares coletados entre 1910 a 1970 (**Figura 69-A-B**), lembrando que esse tipo de trançado é o segundo quantitativamente mais presente nos museus. Após isso, esse padrão não está mais presente e tampouco os vi nos *pakara* que registrei nas aldeias. Em conversa com as pessoas, utilizando o catálogo de fotos, quase ninguém reconheceu esse desenho, e muitos alegaram que nunca viram. Apenas dois anciãos Katwena disseram que já viram isso, mas que hoje ninguém faz mais, oferecendo inclusive nomes distintos, como *wayma yamorî* (“mão da preguiça-real”) e *poroto yamoyaranî* (“dedo da mão do macaco-aranha”). Outro exemplo, já mencionado, é o padrão do quatipuru *awarku* que quase não foi reconhecido pelas pessoas e que também não vi em produções atuais.

**Figura 69** Exemplo de um padrão que deixou de ser feito

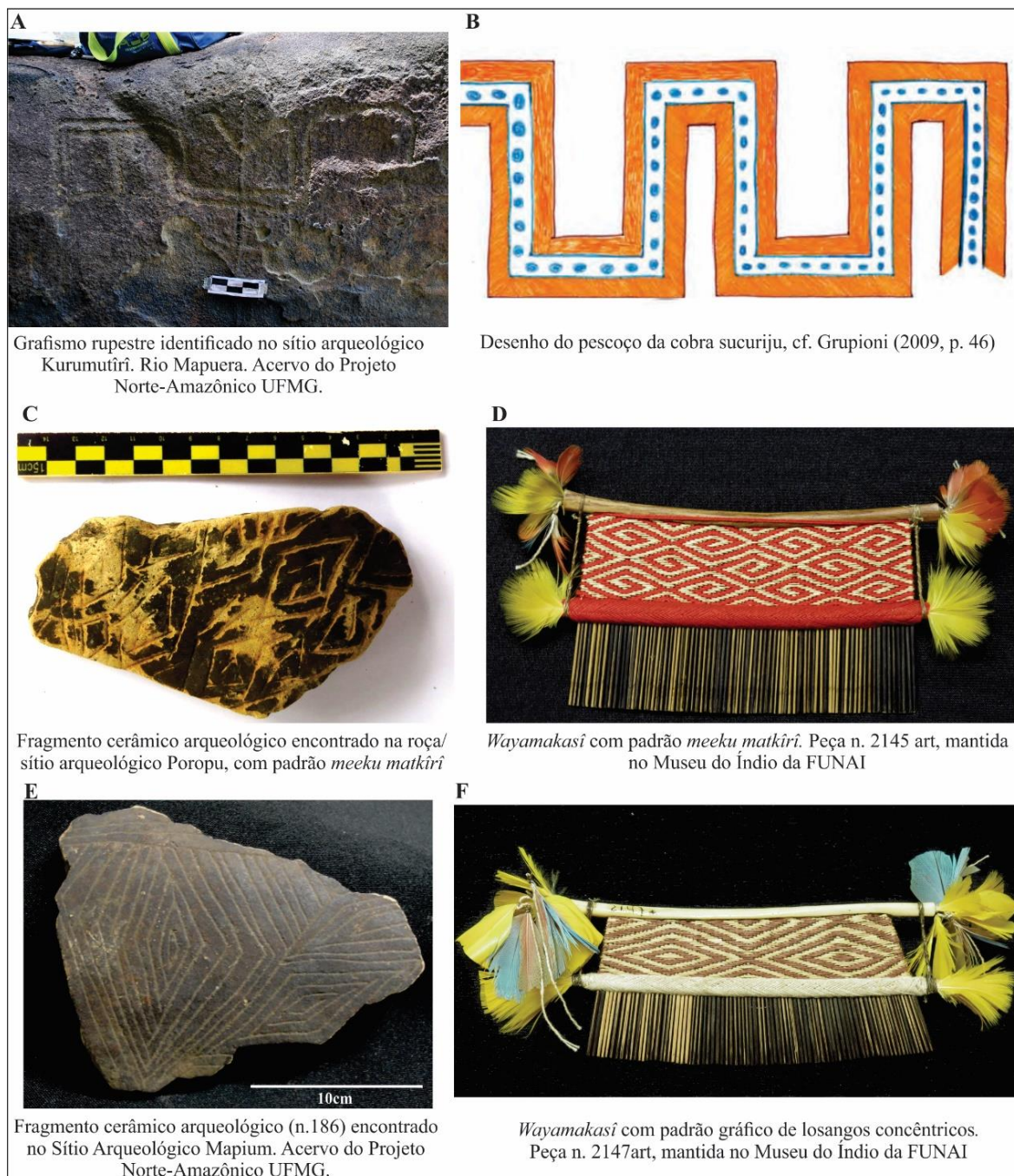


Contudo, nada impede a retomada da produção desses padrões. Um exemplo é a variação do grafismo escalonado de nome *warakaka pîtho* (**Figura 66-N**), que não foi visto em trançados além dos coletados na década de 1910, mas que rapidamente foi reproduzido nas aldeias depois que os artesãos acessaram as imagens de peças de museus. Um deles, inclusive, recebeu uma cópia do catálogo numa noite e na manhã seguinte já estava fazendo esse padrão por conta própria, me informando que precisava fazer aquilo para tirar da sua cabeça.

Como posto, certos padrões podem receber muitos nomes e isso está ligado, ao mesmo tempo, a diferentes *yana*, comunidades de ensino-aprendizagem e suas interações históricas. E mesmo em casos de mudança de significado, há continuidade temporal dos significantes que estão nos trançados coletados há de mais de 100 atrás. Ademais, esses *kahxapumko* são

extremamente potentes para se fazer uma comparação de seus intrínsecos grafismos com os “dispostos em diversos vestígios arqueológicos, uma vez que trançados ainda persistem na vida ameríndia, possuindo papel proeminente em seu pensamento” (RODRIGUES, 2020, p. 100).

**Figura 70** Grafismos arqueológicos e etnográficos



Um exemplo, mencionado no capítulo 3, é o grafismo rupestre em forma de ameia identificado em Kurumutîrî (**Figura 70-A**), que pode ter alguma conexão com as cobras, segundo Jácome (2017, p. 219), visto sua semelhança com os padrões relacionados a esses

animais entre os Tiriyo e Katxuyana (cf. D. GRUPIONI, 2009b, p. 49 – veja na **Figura 70-B**). Esses padrões são muito semelhantes aos que existem atualmente em trançados e outros suportes no Mapuera, como os ralos *xkmari*, denominados como “osso da cobra” ou “caminho da cobra” (**Figura 70-Q**).

Cerâmicas arqueológicas também apresentam alguns grafismos cujos padrões se assemelham com os feitos atualmente nos trançados. Pirimaw me mostrou um fragmento de cerâmica, com pasta de cauixi e engobo vinho na face externa, com meandros incisos denominados por ele como *meeku matkîrî*, “rabo do macaco-prego”, (**Figura 70-C**). Esse fragmento foi encontrado em sua roça de nome Poropu, a qual foi parcialmente escavada em 2011 pela Setor de Arqueologia do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG (JÁCOME, 2017; GLÓRIA, 2019), e o grafismo em questão é muito parecido com o padrão encontrado nos pentes etnográficos (**Figura 70-D**). Outro exemplo são os grafismos compostos por losangos concêntricos encontrados tanto nos pentes (**Figura 70-F**), quanto num fragmento cerâmico encontrado no sítio Mapium (**Figura 70-E**), estudado por Jácome (2017) no baixo Mapuera. Muito mais comparações podem ser feitas, realçando o enorme potencial de estudo que integra fontes arqueológicas e etnográficas.

### 6.31. Os significados da variabilidade das roupas de *worokyam*: reflexões etnoarqueológicas

Dentro da etnoarqueologia, a tecnologia foi abordada desde perspectivas teóricas mais pragmáticas, passando por enfoques simbólicos e sociais até interesses centrados na ontologia. O estudo dos trançados dos povos do Mapuera demonstra claramente que este conjunto artefactual é altamente especializado e diverso, possibilitando importantes reflexões para estudos que abordam a variabilidade artefactual.

A produção de trançados no Mapuera requer cuidados e amplos conhecimentos na escolha dos materiais que são transformados para usos específicos por meio de um amplo conjunto de técnicas. Isso, no mínimo, indica um conhecimento de longa data sobre distintos vegetais e as potências de seus corpos para a produção de corpos trançados. São muitos os seres metamorfoseados e combinados entre si para gerar ainda mais diversidade, com múltiplas especializações. Existem diversos *worokyam* e por isso também existem muitas roupas desses seres.

De forma geral, para pensar a organização tecnológica é possível distinguir no conjunto de trançados do Mapuera aqueles que se enquadram no que Binford (1979) denominou de tecnologia expediente e de tecnologia de curadoria. Em linhas gerais, a tecnologia expediente



se caracteriza por uma rápida produção que depende da disponibilidade de matérias-primas, sem antecipação da produção e com baixa padronização decorrente do pequeno investimento na manufatura; a tecnologia de curadoria é planejada, possui alta padronização e investimento na produção. Em outro artigo, Binford (1981) ressaltou ainda que as tecnologias expedientes não apresentam identidade estilística de um grupo, o que se pode observar mais facilmente nas tecnologias de curadoria.

No caso do Mapuera, observa-se que a grande maioria dos trançados estão dentro da ideia de tecnologia de curadoria, pois são produzidos de forma extremamente elaborada, com antecipação e busca de materiais específicos, que são levados para as aldeias e trabalhados de forma cuidadosa ao longo da manufatura. Já as classes de cestos *kapatu* e dois tipos de armadilhas *xiika* estariam dentro da tecnologia expediente, pois são manufaturadas na mata, de forma rápida e totalmente dependente das circunstâncias e dos materiais disponíveis. Isto é, se numa caminhada na mata, para caçar ou buscar algum material, surgirem oportunidades de coletas de frutos, de pesca em águas rasas ou de caça de porco do mato, por exemplo, diferentes *kapatu* e armadilhas do tipo *caruka* ou *pakria xiikan* poderão ser produzidas.

Não obstante, o estudo de caso dos trançados do Mapuera permite complementar esse conceito de tecnologia expediente. Os dois tipos referidos de armadilhas *xiika* e os cestos *kapatu* são manufaturados de forma altamente padronizada, o que indica que essas manufaturas feitas de forma rápida e oportunista não necessariamente são produzidas de forma aleatória. Ademais, de todas as 29 classes de trançados estudadas, a classe *kapatu* é a que apresenta maior variabilidade, comportando no mínimo 10 subclasses. Dentro disso, é possível também verificar a existência da variabilidade isocrética, nos termos de Sackett (1982; 1986), visto que existem distintas subclasses de *kapatu* que possuem equivalência em uso, e que tais diferenças podem estar vinculadas a diferentes *yana*, ou seja, são estilos que indicam particularidades imbricadas ao aprendizado. Por exemplo, o *kapatu* tipo “mandíbula da anta”, o tipo “ponta do quati” e o tipo “escápula do macaco-barrigudo” exercem a mesma função de coletar frutos caídos no chão, para depositar em cestos-cargueiros. Possivelmente o primeiro tipo é dos Wai Wai, enquanto os demais podem ser dos Katewna/Tunayana/Txikyana. Outros dois claros exemplos de variação isocrética se dão entre distintos tipos de *kapatu* feitos para transportar frutos coletados na mata, assim como entre o *tompatho kapatu* e *kurumu kapatun*, que são feitos com diferentes formas e materiais, mas servem para carregar peixes pescados com timbó. As peneiras também são mais um bom exemplo desse tipo de variação. Exceto a peneira de farinha, feita para exercer uma função muito especializada, no Mapuera coexistem 3 estilos diferentes de *manari* feitas para peneirar massa para tapioca ou beiju, e essa variação ocorreu após a convivência entre

distintos povos (*yana*), como se notou por meio do estudo das coleções etnográficas. Existem até pessoas que sabem fazer todos esses tipos de variações. A variabilidade dos abanos também pode ser entendida como isocrética, muito embora maiores detalhes de associação de técnicas-grafismos a determinados *yana* precisam ser melhor compreendidos.

Voltando à classe *kapatu*, cabe destacar que além de ser feita de modo padronizado, trata-se do caso mais simples e didático de vislumbrar a metamorfose corporal dos vegetais em manufaturas, realçando que o entendimento sobre a tecnologia precisa integrar as dimensões cosmológicas. A classe *kapatu*, basicamente, é feita a partir de folhas pinadas de palmeiras com costelas (“raque”), que são transformadas em partes de corpos de animais encontrados na mata. Ou seja, folhas de bacada ou patauá, por exemplo, se tornam a “lombar ou escápula do macaco-barrigudo”, a “mandíbula da anta ou do jacaré” e o “antigo crânio do caititu”. Outrossim, cabe destacar que o que dá sustentação e esses tipos *kapatu*, que precisam ser resistentes para transportar peso em longos trajetos pela mata, é justamente a costela vegetal, que também contribui para formatar as referidas partes de animais. Isso nos remete para outra noção de suma importância em estudos sobre a variabilidade artefactual e a materialidade.

O conceito de característica de performance (SCHIFFER; SKIBO, 1997), pressupõe que as capacidades específicas de interação entre pessoa-pessoa, pessoa-artefato e artefato-artefato resultam de escolhas que privilegiam aspectos de natureza mecânica, térmica, elétrica, química e que, ainda, envolvem os cinco sentidos. De forma resumida, essa noção pressupõe escolhas voltadas para melhorar o desempenho dos artefatos, e isso ajuda compreender algumas características dos trançados dos povos do Mapuera.

O caso mais evidente é o dos jamaxins, pois ao longo do tempo os materiais usados mudaram e isso trouxe maior durabilidade para esses cargueiros tão demandados cotidianamente. Feitos outrora com murumuru, eles passaram a ser manufaturados com arumã, ou com cipó-titica e atualmente há também quem faça com fita pet adquirida nas cidades. Outro exemplo se relaciona com as diferentes caixas (*yamata*) hermeticamente fechadas, feitas com prefoliação de *cawana* (*Attalea* sp), que duram bastante e conseqüentemente guardam bem o conteúdo mantido dentro delas como, por exemplo, pontas de flecha com curare, mantendo, assim, esses itens perigosos em lugares seguros para evitar maiores problemas. O mesmo pode ser dito sobre os *pakara* usados pelos xamãs antigamente, pois guardavam conteúdos perigosos, a depender do tipo de *ñokwa*. A caixa “peito de jacaré”, ainda, recebe fasquias da perna e costela (“peciolo” e “raque”) de folhas de bacaba, por exemplo, que se tornam os ossos dessa caixa, fazendo-a durar ainda mais.

Escolhas voltadas ao melhor desempenho artefactual incidem também sobre o comprimento do arumã e a largura das fasquias obtidas. Vimos no capítulo 4 que existem diferenças entre as fasquias usadas para fazer tipiti e *pakara*, por exemplo. No primeiro caso, o arumã deve ser mais comprido e a fasquia deve ser mais larga, possibilitando a produção de um tipiti grande e resistente ao pesado trabalho de espremer a massa de mandioca. No caso do *pakara*, o arumã pode ser mais curto, e as fasquias obtidas precisam ser mais estreitas para a produção mais refinada dos complexos, e potentes, desenhos que compõe seus corpos.

Não obstante, o conceito de características de performance entende a variabilidade de forma muito pragmática, o que estreita a compreensão sobre a materialidade. No presente estudo etnoarqueológico, ficou evidente que é preciso considerar também outros aspectos, como, por exemplo a ecceidade e a personitude dos vegetais. A produção dos trançados não depende só dos humanos, visto toda a cosmopolítica apresentada em capítulos anteriores. A meu ver, isso não refuta a noção de características de performance, e sim a amplia, lembrando ainda que é um conceito importante que precisa ser pensado também em relação a contextos particulares.

Vimos nos capítulos 4 e 5 que é fulcral que os artesãos conheçam as qualidades e capacidades dos vegetais e manufaturas, cuja aptidão é variável e podem afetar os humanos de maneiras benéficas e malélicas. Outrossim, antigamente os xamãs se valiam das peculiaridades dos trançados para se comunicar com diversos espíritos auxiliares para atrair a chuva ou o vento, ou ainda ir conversar com o sol, por exemplo. Entendo que essa materialidade interpersonal também contribui para a performance que, por sua vez, colabora para a existência da variabilidade artefactual. O arumã é agressivo e isso é bom, por exemplo, para fazê-lo em tipiti, cuja capacidade de constrição precisa ser agressiva de modo a resistir à extração do veneno da mandioca amarga, tanto quanto contribui para essa planta ser transformada em peneira que irá cortar a massa de mandioca, posta sobre sua face. As perfoliações de palmeiras do gênero *Astrocaryum* também são agressivas e gostam do calor, já que precisam do sol em certos momentos de sua metamorfose em *kahxapu*. Essas qualidades contribuem para que uma “bandeja própria para assar o beiju” (*cuure erematantopo weeci*) enfrente o calor para salvar o beiju de ser queimado, assim como colabora para transferir suas qualidades, juntamente com a das formigas, na fabricação de pessoas proativas e dispostas ao trabalho. Não podemos nos esquecer da seda da folha de buriti (*xaraw*) que faz o cabelo crescer e por isso integra os pentes.

Além dos materiais que compõem um corpo trançado, há indícios de que as próprias técnicas-grafismos contribuem, em alguma medida, para a eficácia desses seres. É notório que os motivos exclusivos dos abanos sejam, em sua maioria, inspirados nas aves, já que a principal



função de abanar é denominada como *powpow kacho*, nome dado ao som do bater das asas dos pássaros. A estreita relação dos grafismos dos *pakara* com os *ñokwa* que eram mantidos dentro deles, que ora informava seu conteúdo e ainda podia fortalecer bastante esses amuletos, também corrobora essa compreensão da melhoria da performance artefactual com base nas técnicas-grafismos. Nesse caso, a variabilidade dos *pakara* podia informar muito sobre as ligações de cada um dos xamãs que os possuía. No entanto, a relação entre grafismo e conteúdo não era do conhecimento de todas as pessoas, pelo que me foi dito.

As relações entre humanos e os trançados são variáveis, corroborando o caráter polissêmico dos artefatos em diferentes dimensões da vida social, como realçado na perspectiva etnoarqueológica pós-processual (p. ex. HODDER, 1982). Quem tece interage de formas diferentes em relação a quem usa. Parte disso tem a ver com o gênero das pessoas, pois idealmente espera-se que homens produzam os trançados para que as mulheres os usem na lida diária de cuidados com a família. Por outro lado, há trançados usados apenas por homens e nem todos os artesãos sabem fazer todos os tipos de trançados (ver capítulo 7). E isso está posto na narrativa de Uruperi. Outrora, os xamãs eram pessoas que sabiam fazer muitas coisas, além de conhecer os outros que humanos como ninguém. Foi através das lembranças das palavras dos antigos *yaskomo* que anciãos me informaram sobre as personitudes de vegetais e dos trançados. E até mesmo entre os mais sábios, os conhecimentos e significação dos trançados são variáveis. Atualmente há quem saiba fazer muitas coisas, sendo capaz de tecer padrões complexos, mas isso não necessariamente indica que se saiba todas as tramas de informações e narrativas contidas num trançado qualquer. Retomando a epígrafe deste capítulo, as mensagens e os significados dos artefatos são reconhecidos de acordo com a vivência de produção e manipulação deles, e não como simples mensagens expressas em suas formas e ornamentações (LEMONNIER, 2012).

Vimos que produção de um trançado é carregada de gestos significativos, que realçam a coexistência multitemporal ao conectar a manufatura de um trançado e a pescaria do criador Mawary. Isso, por sua vez, reafirma que as tecnologias, enquanto fenômenos sociais, estão inter-relacionadas entre si, como ressaltou Lemonnier (1992). As tramas da tecnologia dos trançados dos povos do Mapuera se vinculam também com as tecnologias de produção alimentar e de bebidas, assim como as usadas na pesca e caça, cuja grande maioria também corresponde a tecnologias precíveis. Diante de todas as classes apresentadas, observa-se a onipresença dos trançados em várias facetas da vida humana. E esse emaranhado entre distintas tecnologias é tão robusto que a modificação de uma tecnologia acarreta na alteração de outra. A integração da farinha na alimentação levou à adoção de uma peneira especializada, por

exemplo. Outro caso exemplar é o da produção do veneno curare e das caixas (*yamata*) usadas para guardar as pontas de flecha com esse veneno. Ambos os conhecimentos estão aos poucos deixando de ser praticados e, curiosamente, a única caixa “peito de jacaré” que vi pertencia a um dos poucos anciãos que ainda domina a técnica de produção do curare. Essa caixa “peito do jacaré”, apta para guardar ponta de flecha, além disso, também se vincula com uma técnica própria do jacaré que, como apresentado, são seres que guardam flechas em seu peito. Portanto, a tecnologia dos trançados é um fenômeno que também está inter-relacionado com tecnologias de outros seres e, como será apresentado no capítulo 7, a habilidade humana apurada na produção dos trançados requer inteligências e habilidades muito além das humanas.

Outro exemplo de interconexão se relaciona com uma técnica de ornamentação das pessoas e dos trançados. Vimos no capítulo 3 que a estética das pessoas mudou. Antigamente era comum ver pessoas usando brincos com penas, de nome *poroku*, assim como as peneiras *manari* feitas no “estilo original” também portavam esses brincos. Atualmente, foram poucas as peneiras feitas nesse estilo que vi ornamentadas com o *poroku* e apenas vi pessoas mais velhas usando esses brincos nas festas. Ora, os humanos fazem os trançados e os trançados fazem os humanos. Isso clarifica que as ecologias dos seres humanos e de outros seres estão imbricadas no mesmo plano existencial, e que esse vínculo ontológico permeia toda a cadeia operatória de produção, uso e descarte dos trançados, seres que ao longo de sua vida continuam a se transformar e, assim como os humanos, paulatinamente deixarão de ser quem são. Nesta perspectiva, concordo com González-Ruibal *et al.* (2013, p. 130) que defendem a necessidade de compreender a “tecnologia no sentido mais material do termo, uma tecnologia através da qual as pessoas e as coisas se constituam mutuamente”.

Trançados são seres que emergem com corpos peculiares. A depender de quem são, apresentam nádegas, ânus, costelas, cabeça, face, boca, braços, pernas, bacia, costas, lombar, entre outras partes. Tal como os humanos, alguns possuem enfeites de penas, outros usam brincos, há os que possuem o corte de cabelo na testa (*pehkotori*), os que exibem pintura facial e aqueles que são arrematados com braçadeiras (*apomitopo*). Diversas etapas da manufatura desses seres são denominadas em relação à parte corporal do vegetal que está sendo desconstituído (ver capítulo 4) e também à parte corporal do trançado que se está fazendo crescer de forma modular. Algumas etapas de manufatura me foram passadas como: “fazer as nádegas”, “fazer a boca”, “colocar os ossos”, “tornar jejú”, “tirar o rabo”, por exemplo. No próprio ato técnico de sua manufatura, há partes corporais que emergem e depois desaparecem, como o caso dos “rabos” que enrolam na manufatura da caixa “peito do jacaré”, que não existirão mais quando a caixa estiver pronta. E, no geral, além de partes de seus próprios corpos,

os trançados são manufaturados com técnicas-grafismos de partes de corpos de vários outros seres, como peitos de aves, rabos de primatas, nariz da castanha, entre outros.

Outrossim, no caso dos trançados telescópicos (como as caixas e os estojiformes), o cesto-tampa corresponde ao marido (*iiño*), ou tampa (*ahruru*), e o cesto-recipiente é a esposa (*ipici*), ou recipiente (*yakan*), indicando a relação de afinidade entre os cestos. A esposa é menor e responsável por guardar e cuidar do conteúdo, assim como as mulheres o fazem com seus filhos, ao passo que cabe ao marido, por ser maior, protegê-los. O cesto-marido é feito sob medida para a esposa. É ele que se adequa a ela, pois na produção desses trançados, o cesto-esposa é que se faz primeiro, tornando-se a medida para seu futuro marido. Se um marido for feito primeiro, dificilmente terá uma esposa que se encaixe perfeitamente. Isso, por sua vez, tem correspondência com a relação de afinidade existente entre os humanos no rio Mapuera. Tanto no caso dos trançados quanto no dos humanos é o marido que se adequa à esposa: os primeiros são feitos sob medida e os segundos saem de suas casas para ir morar junto à esposa, se adequando, assim, à vida em meio aos parentes dela.

A variabilidade dos trançados do Mapuera possui diversos significados. Ela se vincula com a organização tecnológica e com as aptidões e performances dos corpos trançados, que carregam em si características da fase vegetal anterior à ontogênese em artefato. As diferentes performances dos trançados atuam na vida social dos humanos, assim como na interação dos humanos com diversos outros seres, por isso os trançados são polissêmicos, já que tudo depende da relação estabelecida com eles. Nesse sentido, a definição nativa de que trançados são roupas dos espíritos *worokyam* sintetiza bem sua pretericidade e variabilidade deveras especializada.

Considerando a variabilidade dessas roupas ao longo do tempo, tendo como base as coleções etnográficas e os cuidados de seu uso enquanto documentos históricos, observou-se mudanças e continuidades tecnológicas. Isso está vinculado com relações estabelecidas entre diversos povos, indígenas e não indígenas, incluindo outros seres, bem como com a vida das pessoas em vários aspectos, desde práticas de caça e pesca até à construção da pessoa.

Por meio dos trançados foi possível notar que houve abandono da caça com zarabatana e continuidade do uso de algumas armadilhas *xiika*, utilizadas desde os tempos de Mawary, conforme suas narrativas *yehtoponho*. No que tange à construção da pessoa, as mulheres deixaram de usar o trançado de cobrir o rosto em sua menarca junto ao abandono da reclusão como um todo, assim como placas vesicatórias aparentemente não atuam mais na fabricação de corpos fortes e dispostos, apesar da permanência de outras técnicas de fabricação corporal (ver capítulo 7). A construção de corpos por alimentos à base da mandioca-amarga, e todos os seres trançados que cooperam na transformação desse tubérculo venenoso em alimento apropriado,

continua a ser feita e foi incrementada com a farinha, cuja produção requer uma peneira específica, como dito. Além de inovação alimentar, a produção da farinha é fonte de renda atual para diversas famílias e comercializada nas cidades. Outras formas de interação com os *karaywa* (“brasileiros”) e *paranakari* (“estrangeiros”) foram materializadas, por exemplo, em esteiras, chocalhos trançados e pentes, cujas modificações estratégicas foram adaptadas e implementadas para encantar mais os não indígenas. Já outras modificações, embora estejam associadas à intensificação de processamento da mandioca, se relacionam ao aumento da durabilidade dos trançados, como o supramencionado caso dos jamaxins feitos com arumã, copiados dos Wapixana, que aos poucos passaram a ser feitos também com cipós e fita pet. Em meio a tantas mudanças, os abanos permaneceram praticamente os mesmos e os cestos *kapatu*, existentes antes mesmo de Mawary, continuam a auxiliar os humanos nas matas.

Ao estudar cada uma das 29 classes e 66 subclasses de trançados ao longo de 120 anos<sup>244</sup>, vislumbra-se que a tecnologia dos trançados dos Mapuera é composta por distintos estilos técnicos que coexistem atualmente. Mesmo que a partir da segunda metade do século XX todos os trançados tenham adentrado os museus associados apenas aos Wai Wai, muitas particularidades são atribuídas a determinados povos, corroborando o processo de incorporação e coabitação de diferenças produtivas, que culminou no conjunto de trançados dos hodiernos Wai Wai do Mapuera. Parte disso é manifestado pelas próprias pessoas nas aldeias, assim como se observa em detalhes técnicos. A **Tabela 2** sintetiza 40 aspectos técnico-gráficos e trançados específicos, observados nas coleções e nas aldeias atuais, que foram associados a povos particulares.

**Tabela 2** Síntese de aspectos técnico-gráficos ou trançados específicos associados a determinados povos

Nº	Técnica/grafismo ou artefato	Povo(s) Associado(s)	Nº	Técnica/grafismo ou artefato	Povo(s) Associado(s)
1	<i>Awci</i> feito com trançado arqueado	Wapixana	21	Micro-variação da malha da peneira	Xerew
2	<i>Awci</i> feito com murumuru trançado em quadriculado diagonal	Wai Wai e Tiriyo	22	<i>Weeci</i> de arumã marchetado	Katwena, Tunayana, Xerew e Hixkaryana
3	Arremate apartado tipo <i>kapayo matkîrî</i>	Wapixana	23	<i>Kapayo weeci</i> com rabo e caeça	Katwena/Mînpoyana
4	<i>Awci</i> feito com trançado hexagonal	Katxuyana	24	<i>Cuure erematantopo weeci</i> com borda vertical	Tiriyo
5	<i>Awci</i> paneriforme com trançado hexagonal	Quilombola	25	<i>Cuure yowtopo weeci</i>	Wai Wai
6	<i>Awci</i> de arumã feito com trançado sarjado	Wapixana	26	<i>Weeci</i> de base quadrada e boca arredondada	Parukoto e Katxuyana

<sup>244</sup> Com exceção dos *pakara*, cujo recorte abrange quase 190 anos, apesar de algumas lacunas.

7	Awci com trançado marchetado e arremate apartado	Waimiri-Atroari	27	Wayapamsi com extremidades arredondadas	Xerew
8	Manari de farinha com trançado octogonal	Wapixana	28	Arremate estilo Pooñe pitho	Xerew
9	Trançado enlaçado em grade tipo pickmo	Katwena	29	Poxoro feito com murumuru	Wapixana e Katxuyana
10	Umbigo radial com fasquias superpostas e enlaçadas com fio	Katwena	30	Poxoro marchetado (sem tampa)	Katwena
11	Arremate “tipo guianas”, micro variação tipo 1	Wai Wai e Katwena	31	Maxuruta poxoro	Katwena, Mínpoyana, Txikyana
12	Arremate “tipo guianas”, micro variação tipo 2	Wapixana	32	Xakwaru mĩn poxoro	Katwena
13	Arremate “tipo guianas”, micro variação tipo 3	Tiriyó e Aparai	33	Yamata de murumuru	Parukoto
14	Fasquias de arumã pintadas de vermelho	Tiriyó e Aparai	34	Tamkem eceepu marchetado	Katwena
15	Kwahsi feito com fasquia de peciolo de buriti	Tunayana e Katwena	35	Pakara bolsiforme	Taruma
16	Kwahsi marchetado	Taruma e Hixkaryana	36	Padrão yawari matko	Wai Wai
17	Tompatho kapatu	Wai Wai, Katxuyana e Tiriyó	37	Padrão wayma	Katwena
18	Kapatu feito de folha de buriti feito com trançado sarjado	Wapixana	38	Padrão poroto	Katwena
19	Aljava	Wai Wai?	39	Padrão meeku	Katwena
20	Peneira parecica com Weeci	Katwena	40	Padrão uuxa	Katwena

Os trançados Wai Wai de princípios do século XX não apresentam tanta variabilidade como a que existe atualmente no Mapuera. E nem tudo que compõe essa diversidade atual necessariamente vem apenas dos yana que habitam ali hoje em dia. Há elementos associados a povos distantes como os Aparai, assim como existem trançados adquiridos dos Waimiri-Atroari por trocas. Essas trocas também ocorriam antigamente, como visto no capítulo 3, e como se pode constatar com as identificações de certas peças de coleções etnográficas, feitas pelos indígenas.

O emprego da técnica do trançado marchetado nas coleções Wai Wai das primeiras décadas do século XX estava circunscrito aos pakara (“estojo”), wayamakasî (“pente”) e poxoro (“paneiro”) apenas do tipo yamata waray poxoro (“caixa semelhante ao paneiro”), que existia também entre os Parukoto. Atualmente, há muito mais trançados tecidos com a técnica marchetada, como pakara, wayamakasî, tuuwa (“coadores”), weeci porin (“bandeja grande”), maraka (“cocalho”), metata (“porta/esteira”) e outros. Em relação às peneiras manari, outrora existia apenas o tipo “original” e atualmente pode-se encontrar mais duas variações

coexistentes. Se antes existia apenas um tipo de *cuure erematantopo weeci* (“bandeja própria para assar beiju”), platiforme, sem profundidade e com borda roliça, hoje há também um tipo com borda vertical, gameliforme, um pouco mais profundo. Por outro lado, as *weeci* do tipo *kapayo pîpîtho* (“ex-casco do tatu”) antigamente apresentavam mais variedades de partida e arremate do que hoje em dia, cuja produção parece estar ficando restrita a certos *yana*, como os Tunayana, Katwena e Txikyana.

Portanto, com a aglomeração de diferentes povos, é indiscutível que houve aumento da variabilidade dos trançados, mesmo com o abandono de algumas produções. O mesmo pode-se dizer em relação ao repertório gráfico, como no caso dos padrões de “seres mais completos” em que outros tipos de macacos, além da preguiça-real, passaram a compor os trançados. Ainda, tal aglomeração aparentemente ampliou os nomes dados aos padrões “partes de seres”, mas isso ainda precisa ser melhor estudado.

Cabe ressaltar, contudo, que o fato de artesãos associarem certos trançados e estilos técnicos a povos em particular indica mais sobre sua experiência de aprendizado, ligada à sua trajetória de vida, do que revela um atributo técnico essencial de um povo específico. Por exemplo, Poriciwi Wai Wai afirmou que o *tompatho kapatu* é Wai Wai e era bastante feito antigamente, onde ele morou no rio Kikwo (Baracuxi) antes de se mudar para a Guiana. Esses cestos existem em coleções de 1920 e poucas pessoas reconheceram eles hoje em dia. Uma pessoa Xerew disse que esse mesmo cesto é coisa dos Katxuyana e Tiriyó, pois ela viu esse estilo de *kapatu* entre esses povos na Missão Tiriyó, no Tumucumaque, e no rio Cachorro. Outro exemplo pode ser dado em relação ao trançado enlaçado em grade no estilo *pickmo* (“pé de atleta”). No rio Mapuera ele é associado aos Katwena, porém essa mesma técnica está presente em parte das pernas das peneiras dos Tiriyó (DETERING, 1962, p. 81), embora seja feita com materiais diferentes (ver capítulo 7). Aros de cabeça marchetados, associados aos Katwena e usados atualmente como suporte para cocares, foram registrados na região do rio Jatapu no século XVIII e associados aos Caripuna (capítulo 3). Em suma, para compreender melhor essa diversidade de detalhes é preciso recorrer ao método comparativo. Porém, tais enunciações expressam, minimamente, a consciência das manifestações materiais da diferença, por vezes sutil e do conhecimento de poucos, que podem ser articuladas com as noções de “identidade técnica” (GOSSELAIN, 2000) e de “espaço de experiência” (GOSSELAIN, 2016b), discutidas adiante e que também foram desenvolvidas em pesquisa etnoarqueológicas.

Por outro lado, antes mesmo dessa aglomeração ocorrida em meados da década de 1950, existiam trançados semelhantes feitos por vários povos. O abano *wayapamsî* é um bom exemplo disso. Embora existam informações de que os abanos com extremidades arredondadas sejam



dos Xerew, isso não é consenso e, além disso, o que se tem nos museus é idêntico aos abanos que são associados aos Wai Wai. Outros exemplos de produções semelhantes antes da aglomeração em Kanashén são: pentes *wayamakastî* feitos pelos Mawayana, Xerew, Wai Wai e Parukoto; bandejas *weeci* marchetadas associadas aos Katwena, que também eram feitas pelos Xerew e Hixkaryana; estojiformes *pakara* feitos pelos Wai Wai, Xerew, Parukoto, Hixkaryana, Mawayana e, apesar de não termos exemplares em museus, muita gente afirma que isso é coisa dos Katwena/Tunayana. Esses elementos semelhantes podem estar ligados ao fato desses povos estarem em contato entre si há muito mais tempo do que a aglomeração na Guiana, como discutido no capítulo 3 e, talvez, podem indicar ainda alguma ligação histórica mais profunda que precisa ser pesquisada com mais detalhes. E essa possibilidade interpretativa parcial também se encontra no pensamento nativo, como no caso da explicação da narrativa de Uruperi dada por um ancião Tunayana, posta no início do capítulo anterior. Após verificar a existência dessa narrativa entre diversos povos, e não apenas entre seu povo, o ancião passou a compreender que ela seria muito mais antiga, antes mesmo dos povos se diferenciarem. A própria noção de que os indígenas descendem de Mawary também corrobora isso. Em todo caso, já que os trançados dos povos do Mapuera, em termos de conjunto, tinham semelhanças e diferenças antes da aglomeração em Kanashém, não se pode esperar que a interpretação do quadro atual se apoie apenas pela via das trocas e intercassamentos ou por uma origem histórica em comum, ainda mais se considerarmos que, em termos linguísticos, há o predomínio de falantes de línguas Karib, mas existem também falantes de língua isolada (Taruma) e Arawak (Mawayana). É preciso pensar as interações de forma mais complexa, menos unidirecional e principalmente com fundamento histórico.

As tramas da tecnologia dos trançados do Mapuera são compostas por conhecimentos de diversos povos e isso é dinâmico, relativo à história e ao trânsito das pessoas. Vivem ali artesãos de distintos *yana*, que por vezes nasceram em diferentes lugares (sobretudo no caso dos mais velhos), circularam por Roraima, Guiana, região do Tumucumaque e sul do Suriname, por exemplo, aprendendo novos conhecimentos e perpetuando a famosa rede de relações guianenses. Essa coabitação de técnicas no Mapuera nos incita a querer entender para além de seu limte enquanto bacia hidrográfica. Para isso é necessário articular informações e conceitos que possibilitam abordar os trançados em diferentes escaladas de ensino-aprendizagem. Esse é o tema do último capítulo desta tese.

## CAPÍTULO 7

Rosirino recebendo instruções de seu avô materno, Poriciwi.  
(Foto: Igor Rodrigues)



## Capítulo 7 – Trançados e suas tramas de aprendizado em diferentes escalas

Indeed, communities of practice are only part of the broader constellations in which their learning is relevant. Every practice is hostage to its own past and its own locality. In the process of organizing its learning, a community must have access to other practices. (WENGLER, 1998, p. 234)

Além da dedicação e crescimento individual, saber trançar envolve múltiplas relações com diversos seres. Conforme alguns pesquisadores do Mapuera, os Wai Wai “adquiriam as coisas pelos espíritos da natureza” (J. WAI WAI, 2017, p. 23) e determinados conhecimentos foram adquiridos somente pelos xamãs através de seus espíritos auxiliares (W. WAI WAI, 2017, p. 7). O aprendizado acontece dentro e fora do ambiente familiar e como a regra geral de casamento desses povos tende a ser entre primos cruzados, com residência uxorilocal, os aprendizados masculinos, dentre os quais os trançados, são invariavelmente afetados também pelas relações que os homens constroem com os familiares de sua esposa. E isso, por vezes, exige que um homem saia de sua aldeia para casar e morar em outra aldeia, próxima ou distante de sua aldeia natal. Ademais, diferentes relações estabelecidas com o exterior não indígena também afetam a aquisição de conhecimento. O cesto-cargueiro associado aos Quilombolas e o uso de fita pet na produção de jamaxins mais resistentes, apresentados no capítulo anterior, são bons exemplos disso.

Informações sobre aprendizado apareceram recorrentemente ao longo das conversas em torno das imagens das coleções etnográficas e também no acompanhamento da produção dos trançados, evidenciando sua ligação profunda com trajetória de vida de um artesão ao percorrer diferentes lugares. Aprender a trançar envolve empenho individual, cujos primeiros passos e modelos a serem seguidos vinculam-se ao espaço familiar imediato, e aos poucos agrega distintos conhecimentos em conformidade com os lugares habitados e outros que são, eventualmente, visitados. Depende de diferentes redes de interações que são constituídas ao longo do fluxo experiencial da vida. Se no capítulo 4 a vida foi pensada enquanto vínculos estabelecidos entre diversos seres que interagem constantemente num processo de constituição mútua, agora, essa noção é retomada como ponto de partida para uma ampliação de escala, vislumbrada através das explicações dos artesãos sobre como e aonde aprenderam.

Para fins heurísticos, esse fluxo experiencial multiescalar será artificialmente segmentado em categorias analíticas a nível micro, meso e macro, seguindo a proposição de Knappett em *An Archaeology of Interaction* (2011). A primeira corresponde ao nível doméstico, e pensa a aquisição de habilidade humana, a relação entre pessoas de uma mesma família

e a constituição mútua entre humanos e artefatos. A segunda trata das interações numa comunidade e como esta se articula dentro de uma região. E a terceira amplia a escala da interação entre regiões amplas. Essas macro-relações costumam ser antigas e imbricadas a eventos e processos históricos específicos para Gosselain (2016b), autor que em outro trabalho (GOSSELAIN, 2000) se baseou na linguística comparativa e na morfologia espacial em geografia para identificar amplas fronteiras sociais com base no estudo das técnicas. Contudo, antes de tratar uma escala ampla é preciso compreender as escalas menores: “... *we should thus carefully assess the salience and scale of individual attributes of technological style*” (GOSSELAIN, 2000, p. 189). As informações obtidas na etnografia corroboram essa perspectiva que parte do micro para compreender as relações numa escala macro.

Este capítulo abordará inicialmente as escalas micro e meso para depois fazer um pequeno exercício comparativo em escala macro. Mesmo optando por separar as escalas de análise de modo a facilitar a exposição das informações, o caso do Mapuera corrobora a ideia, apresentada por Gosselain (2008, p. 176), de que a aprendizagem é um processo contínuo de aquisição de conhecimento prático e construção de identidade pessoal, que ocorre na medida em que um artesão participa de comunidades específicas. A concepção de que aprendizagem ocorre no engajamento técnico em meio a um coletivo de pessoas ecoa o exposto na narrativa de Uruperi (capítulo 5), quando os homens reunidos começaram a copiar os desenhos da pele desse ser e depois intercambiaram seus feitos entre si, passando esse conhecimento posteriormente a seus descendentes. E isso, por sua vez, remete ao conceito de comunidades de prática, introduzido em Leave e Wengler (1991) e definido por Wengler (1998), que tem sido utilizado, em menor ou maior grau, em algumas pesquisas (etno)arqueológicas (p. ex. GOSSELAIN, 2008; 2016b; BOWSER; PATTON, 2008; KNAPPETT, 2011; WENDRICH, 2012b; RODDICK; STAHL, 2016; ROCHA, 2017; GASPAR, 2019; GASPAR; RODRIGUES, 2020; BARRETO; LIMA, 2020).

Conforme Leave e Wengler (1991), a participação dos aprendizes dentro de uma comunidade de prática é periférica e paulatinamente aumenta de acordo com empenho pessoal na aquisição de conhecimentos e habilidades, tornando o aprendiz reconhecido enquanto membro conforme sua aderência às práticas. A formação da identidade pessoal ocorre no âmbito do aprendizado: “*We conceive of identities as long-term, living relations between persons and their place and participation in communities of practice. Thus identity, knowing, and social membership entail one another*” (LEAVE; WENGLER, 1991, p. 53). A aprendizagem acontece no limite entre pessoa e a estrutura social em que está inserida, e se

diferentes pessoas aprendem juntas o resultado será uma comunidade de prática (OMIDVAR; KISLIV, 2014).

O termo “comunidade” carrega em si o perigo potencial de transmitir uma ideia de homogeneidade, como se existisse “uma fonteira e um consenso que simplesmente não são encontrados quando se realizam pesquisas básicas, sejam elas “trabalhos de campo” de teor histórico, sociológico ou antropológico” (BURKE, 2010, p. 21). Assim, recorrer a ela em nada diferenciaria do emprego do termo “cultura” no sentido histórico-culturalista de princípios do século XX, como se fosse um conjunto de normas e construções mentais que formam entidades geograficamente discretas, que balizaram o desenvolvimento de conceitos de “cultura arqueológica” e “tradição”, por exemplo (WEBSTER, 2008). Entretanto, as comunidades de prática se definem por participação e reificação, mas não são entidades independentes, já que se desenvolvem em contextos (históricos, sociais e culturais) mais amplos (WENGLER, 1998, p. 79). Elas são delimitadas não por sua forma, mas por seu conteúdo vinculado a interesses e paixões em comum, sendo compostas por pessoas envolvidas em processos coletivos de aprendizado num contexto sociocultural compartilhado (WENGLER, 1998; WENGER-TRAYNER; WENGER-TRAYNER, 2015). O que permite pensar certa comunidade é justamente a prática realizada por seus membros.

Trata-se de uma noção muito boa para pensar o contexto do Mapuera e também para contornar uma perspectiva normativista do aprendizado e das materializações dos saberes técnicos. Comunidade de prática é extremamente relacional, sendo definida por práticas cotidianas e não por normas (KNAPPETT, 2011, p. 102). Ela pode ser informal e é baseada no compartilhamento de experiências, propiciando ainda agência e protagonismo a todos os membros envolvidos (WENDRICH, 2012b, p. 5). É um conceito-chave para transcender as homogeneizadoras taxonomias tradicionais na Arqueologia (RODDICK; STAHL, 2016, p. 3). Sendo compostas por indivíduos ativos que percorrem diversos espaços e, por conseguinte, outras comunidades, uma comunidade de prática em hipótese alguma é isolada e autocontida em si. Esse conceito invariavelmente articula diferentes espaços e escalas através de outra noção: constelações de prática. Deste modo, e considerando o exposto no final do capítulo 6, comunidades e constelações de prática ajudam a pensar as tramas do aprendizado dos trançados para fora da bacia do rio Mapuera.

Como pessoas podem participar, ou ter participado, de mais de uma comunidade de prática, cada comunidade integra uma paisagem complexa e sobreposta, formando constelações de práticas interconectadas (OMIDVAR; KISLIV, 2014). Se certos membros podem estar situados marginalmente numa comunidade de prática, esta comunidade, a seu turno, também



pode estar em posição periférica em relação a diversas constelações (WENGLER 1998, p. 168-69). Como posto na epígrafe deste capítulo, as comunidades de prática integram constelações mais amplas e são reféns de seu passado e localidade. Nesse sentido, o termo constelações é usado para realçar uma maneira de relacionar diferentes comunidades, que sempre vai depender da perspectiva adotada, envolvendo, por exemplo, o compartilhamento de raízes históricas; a presença de membros em comum; o compartilhamento de artefatos; proximidade ou interação geográficas; estilos sobrepostos (WENGLER, 1998, p. 127). Ou seja, pensar distintas comunidades integrando uma constelação de práticas de produção de trançados apresentará uma configuração que pode mudar completamente caso a perspectiva mude para outras práticas, como produção de canoas, cerâmicas, casas, entre outros. Ainda, mesmo dentro da ampla categoria dos trançados, a configuração das constelações pode mudar em relação a classes específicas, como se demonstrará ao final deste capítulo. Antes disso, todavia, serão tratados os motivos e as razões que levam os homens a querer aprender a trançar, haja vista ser uma atividade cerceada de perigos.

### 7.1. A importância de saber-fazer e trocar

Há tempos atrás, um sogro estava muito bravo com seu genro porque ele não fazia nada. Enquanto o sogro tecia um *kwahsî* [tipiti], perguntou para sua filha se o marido dela gostava de *otpa* [tamoatá]. Ela disse que não sabia e foi perguntar a seu marido. “Marido”, disse ela, “Meu pai quer saber se você gosta de *otpa*”. Ele respondeu que gosta muito de *otpa*. A filha foi até seu pai e informou que seu marido gosta de *otpa*. Então o sogro disse, “Filha, chama seu marido aqui”. A filha foi chamar seu marido, “Marido, meu pai está te chamando”. O genro ficou animado e foi até seu sogro. Quando o genro chegou, o sogro falou, “Você terá que fazer um *otpa*” [referindo-se ao *tipiti* no estilo *otpa*]. O genro respondeu, “Eu não sei fazer”. O sogro replicou, “Terá que fazer”. Isso aconteceu bem cedinho. O genro ficou triste, pois quando seu sogro o chamou, ele pensou que era para comer o peixe *otpa*. Ele não sabia fazer *otpa*. Foi então para o mato e ficou o dia todo tentando, tentando, mas não conseguia. Quando deu meio dia (*kamarakatau*) ele ainda estava tentando, tentando, tentando mesmo, mas não conseguia. Ele não sabia fazer nada, nunca tinha se preocupado em fazer tipiti. Ele ficou tentando, tentando, tentando e nada. Quando estava escurecendo (*kokmamîrî*) seu sogro foi atrás dele e viu que ele não sabia mesmo fazer. O genro não tinha terminado. O sogro ficou muito bravo, pegou as fasquias de arumã que estavam cortadas no chão e com elas envolveu o ventre de seu genro, segurando-as com as duas mãos, e as puxou rapidamente com apenas uma das mãos. Isso cortou a barriga de seu genro e todas as suas tripas caíram no chão. O genro morreu.

Essa narrativa me foi contada por um artesão enquanto ele estava fazendo a última etapa do corte do arumã (*nîrapike*), na qual se machucam os dedos diante das provocações do arumã (ver capítulo 4). Ao terminar esse relato, o artesão acrescentou, me mostrando seus dedos cortados e calejados de tanto interagir com o arumã: “o arumã é perigoso, ele corta muito!”.



Ademais, a narrativa tem como pano de fundo o conflito entre sogro e genro, assim como informa sobre a importância de saber-fazer para a vida de um homem, enfatizando que para ser um bom marido é preciso saber tecer um tipiti que, dentre os trançados básicos para a produção alimentar, é o mais difícil de ser produzido. Outrossim, foi realçado as semelhanças corporais de trançados e peixes, já que o sogro se valeu de dois sentidos da palavra *otpa* (tamoatá) para ludibriar seu genro, demonstrando que saber é poder e a falta de conhecimento do genro contribuiu para o seu próprio fim. O sogro, ao escolher o padrão *otpa*, o estilo de tipiti mais difícil de ser produzido, arrumou uma maneira de se livrar de um genro que não sabia fazer nada, o que é ruim para sua filha.

Alguns artesãos importantes relataram que tem genros que não sabem fazer muitas coisas e se queixaram de que suas filhas sofrem com isso, pois precisam ficar pedindo emprestado alguns trançados. Houve artesãos que também relataram que homens que não sabem fazer correm o risco de serem traídos por suas mulheres. Ademais, ouvi do cacique da aldeia Kwanamari que um homem precisa fazer todos os trançados necessários para as mulheres poderem alimentar uma família. Para ele “esse trabalho é a forma de se viver e se um homem não sabe fazer isso sua família vai sofrer”. Ele disse ainda que é “formado nisso”, pois é um conhecimento tradicional necessário para viver bem. E se os indígenas ficarem dependentes das coisas dos brancos eles não vão mais saber fazer o necessário para viver quando as coisas dos brancos acabarem. O artesão Parancikna relatou que seu pai, o falecido Yawtî, lhe falava que ele tinha que aprender a fazer primeiro as coisas que sua futura esposa iria precisar na vida de casado. Por isso, ele começou a aprender a fazer *awci* (“jamaxim”), *weeci* (“bandeja”), *tuuwa* (“coador”), *kwahsî* (“tipiti”), *wayapamsî* (“abano”) e *manari* (“peneira”), não necessariamente nessa ordem. Depois de casado, ele passou a se dedicar mais a fazer outros tipos, que já tinha aprendido a fazer antes de casar, mas que até então não tinha se dedicado muito.

A dificuldade relativa de saber-fazer determinados trançados me foi traduzida por meio de uma comparação com os ensinamentos fundamental, médio e superior. A pessoa que sabe fazer vários tipos de *kapatu*, *jamaxim* e *abano* concluiu o ensino fundamental. Ao manufaturar diversos tipos de bandejas, peneira e tipiti ela já tem o ensino médio. Para ter o ensino superior, ela precisa saber tecer o *tamtkem yecepu* (“esteio do cocar”), *poxoro* (“paneiro”), *yamata* (“caixa”) e *pakara* (“estojo”), além de outros trançados feitos com a técnica do marchetado. Essas pessoas foram referenciadas para mim, em português, como “sabe-tudo” ou “profissional”. Na língua waiwai, elas são referenciadas como *kahñe*, “pessoa que sabe fazer muita coisa”, em tradução livre.

Tal como no mundo dos *karaiwa*, me explicaram que são poucos aqueles que tem curso superior, ou seja, não são todos os homens que sabem fazer todos os trançados, ou que são reconhecidos enquanto *kahñe*. Isso ficou nítido nas primeiras conversas sobre o catálogo de peças de museus, pois em todas as aldeias que passei sempre ouvia nomes particulares de pessoas que poderiam me falar tudo sobre os trançados. Ao que parece antigamente também era assim. Quando ouvia que hoje em dia os jovens não querem aprender, e que poucos sabem fazer, eu perguntava se antigamente todos os homens faziam tudo. Muitos me responderam que não, que antigamente eram poucos os que sabiam fazer tudo. Contudo, notei uma diferença entre o contexto atual e o antigo. Por mais que antigamente não eram todos os homens que sabiam tudo, eles sabiam ao menos o básico para se casar. Em outras palavras, eles tinham pelo menos o ensino médio dos trançados.

Atualmente, poucos são os homens que fazem o básico, porém, alguns valores também mudaram. Se antes era crucial que um homem soubesse fazer os trançados básicos, hoje em dia ter o ensino escolar dos brancos também é valorizado. Conseguir um emprego nas aldeias como técnico de enfermagem, professor, agente de saúde e sanitário, por exemplo, são bons caminhos para obter dinheiro e, inclusive, comprar os trançados básicos para sua família e não depender de cunhados e sogros, por exemplo. Mesmo artesãos reconhecidos como *kahñe* não sabem fazer exatamente todos os tipos. E não estou aqui sendo anacrônico, incluindo no “tudo” o conhecimento produtivo das variações antigas. Me refiro apenas aos estilos contemporâneos. Muitos *kahñe* mais velhos, por exemplo, não fazem a peneira específica para farinha. Alguns não sabem fazer todas as modalidades de tipiti, como o *otpa picho*, por exemplo, mesmo sendo capaz de fazer *pakara* com padrões complexos. E essas diferenças de saberes tem implicações para a circulação de alguns trançados a nível intra e inter-aldeias.

Independentemente se um homen sabe ou não fazer tudo, ou apenas o básico, trançados são trocados e comprados. As trocas são historicamente centrais na manutenção das redes locais e regionais, e não devem ser pensadas em termos economicistas e materialistas (capítulo 3). Conforme Howard (2001, p. 234-35), o que é fundamental e valioso não são os artefatos em si, mas o movimento das trocas, o processo de adquirir e depois trocar novamente. E isso também foi observado entre outros povos das Guianas, como entre os Tiriyo do sul do Suriname (MOL; MANS, 2013, p. 310). Trocas possibilitam mapear relações em grandes distâncias, como no caso Akawaio (COLSON, 1973) e integram amplas partes das Guianas como um todo (BARBOSA, 2005).

Na cozinha de uma mulher, filha de um grande artesão Katwena, na aldeia Mapium em 2018<sup>245</sup>, registrei que os trançados básicos foram feitos sobretudo por seus parentes consanguíneos, que moram em aldeias próximas e distantes, e também por seu marido, que sabe fazer algumas coisas. Havia uma bandeja e uma peneira feitas por seu irmão que morava em Roraima. Ele as deu para ela quando veio visitá-la. Havia outra peneira feita por seu pai, uma “bandeja grande” e diversos jamaxins feitos por seu marido, assim como mais de um abano feitos por seu avô materno, que estava morando na mesma aldeia, numa casa ao lado, após ter ficado viúvo. Entretanto, ela não dispunha de uma “bandeja própria para fazer beiju” (*cuure erematantopo weeci*), pois seu marido não sabe fazer e ela não tinha recebido de ninguém. Quando precisava, ela pegava emprestado de sua mãe, também sua vizinha. No ano seguinte, quando esse núcleo-familiar mais amplo fundou a aldeia Parumítí, conheci o irmão dessa mulher, que mora na aldeia Anauá, em Roraima. Na ocasião, ele estava fazendo uma visita a seus parentes e pude acompanhar ele fazendo um coador que daria para uma de suas irmãs. Ele relatou que sempre faz várias coisas para sua mãe e irmãs, para dar de presente enquanto as visita. É uma maneira de retribuir por todo o cuidado que ele recebe delas.

Ademais, em outras aldeias do Mapuera, registrei casos em que o marido trouxe para a sua casa, e também para a casa de seus sogros, abanos feitos por seu pai; casos em que um artesão enviou trançados para sua neta (filha de seu filho) que mora em outra aldeia e até casos em que uma mulher recebeu trançados feitos pelo avô materno de seu marido. Na aldeia Takará, filhas e filhos de um artesão Katwena foram presenteados com peneiras, bandejas e coadores. Todos os coadores foram feitos com o mesmo padrão “casco do jaboti” que encontrei até em outra aldeia: Yawará. Esse coador também tinha sido feito pelo mesmo artesão da aldeia Takará. Sua dona atual, uma Katxuyana, relatou que o artesão Katwena de Takará é seu parente e vendeu para ela.

Conheci moradores das aldeias Takará e Inajá, por exemplo, que disseram não ter tempo para fazer trançados, já que são funcionários da área da saúde, ou simplesmente afirmaram que não sabem fazer. Nesses casos, eles compram trançados de artesãos de outras aldeias, como Yawará e Mapuera. Os artesãos que vendem para eles são apenas conhecidos e não tem laços de parentesco. Quando estava na aldeia Inajá em 2018, na véspera de um grande evento religioso que ocorreria na aldeia Mapuera, diversos homens estavam usando um aro de cocar com o nome do evento “Mini-complei 2018”, manufaturado por um artesão da vizinha aldeia Paraíso. Disseram-me que em Inajá ninguém sabe fazer esse tipo de aro de cocar (*tamtkem*

---

<sup>245</sup> Cujo croqui de unidades residenciais e estruturas associadas foi apresentado no subcapítulo 3.3.

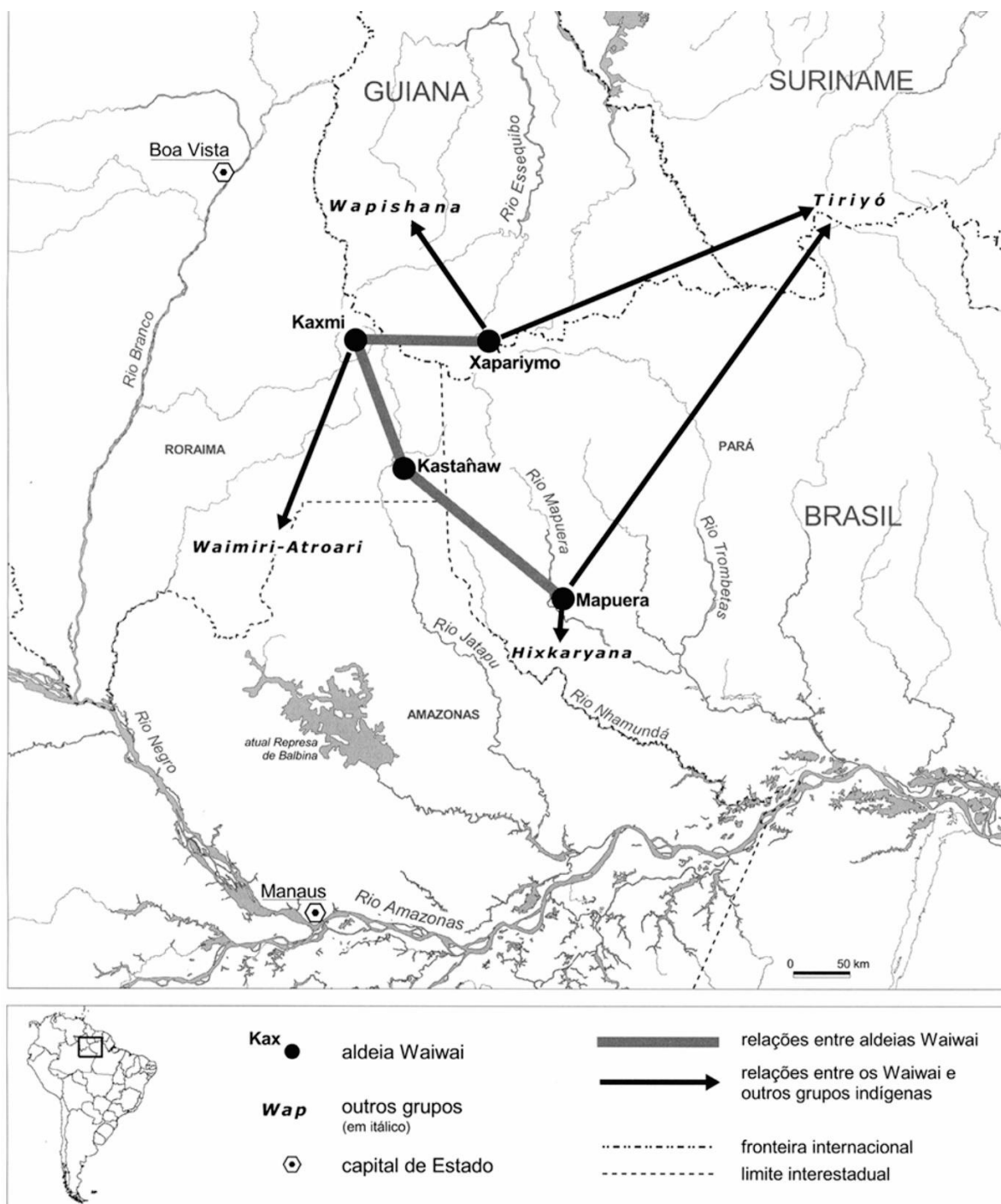
*ecepu*). Eles compravam o aro e acrescentavam as penas. As trocas também ajudam a pensar no valor relativo de um trançado. Por exemplo, uma “peneira semelhante à bandeja” (*weeci waray manari*) pode ser trocada por uma peça do rabo de rabetá.

Bons artesãos (*kahñe*) me informaram que adquirem muitas coisas com esse ofício, seja através das trocas intra e inter-aldeias no Mapuera, como trocas feitas com pessoas de outras aldeias e povos localizados em Roraima, Guiana e Suriname, por exemplo, assim como vendas de artefatos nas cidades de Santarém e Manaus. Há até quem tenha comprado um gerador de energia para sua casa vendendo trançados mais elaborados, como *pakara* e *poxoro*. A circulação de trançados entre aldeias também ocorre entre os Tiriýó/Okomoyana do sul do Suriname, onde J. Mans (2012, p.110-11) registrou a chegada de peneiras, tipitis e abanos, na aldeia Amotopo, situada no rio Corentino, ressaltando que esses artefatos são adquiridos mais pela manutenção das relações e menos por não se saber fazê-los na própria aldeia.

Segundo Mans (2012, p. 110-12), os Tiriýó/Okomoyana da aldeia Amotopo adquirem breu *maani* e ralos *xkmari* dos Wai Wai de Mapuera; esses ralos, por sua vez, entram nas trocas dos moradores de Amotopo na aquisição de trançados, por exemplo. Nas aldeias do rio Mapuera, várias pessoas fizeram questão de me mostrar redes feitas pelos Tiriýó do Suriname e, em minhas trocas pessoais, recebi um excelente mosquiteiro do Suriname, cujo proprietário tinha adquirido na aldeia Kwamalasamutu. Ademais, vi nas aldeias do Mapuera flechas, colheres e colares dos Zo’é, assim como as cobiçadas pontas de flecha de ferro dos Waimiri-Atroari. Em relação aos trançados, como dito no capítulo 6, há jamaxim dos Waimiri-Atroari em Mapuera, assim como existe uma caixa *yamata* feita por um Mawayana na casa de um ancião Tiriýó, na aldeia Kwamalasamutu. Como sintetizou para mim um professor indígena de Kwanamari: “De Roraima, passando pela Guiana até o Tumucumaque, na Missão Tiriýó, a aldeia Mapuera é central, pois faz trocas e se comunica com todos esses lugares”. Uma informação que de imediato me remeteu ao mapa das rotas de trocas Wai Wai apresentado por Howard (2002), reproduzido aqui (ver Mapa 8).

Esses casos destacam que trançados circulam em diferentes escalas e isso tem consequências para os aprendizados. Por mais que as trocas sejam fundamentais para a manutenção das relações, nada impede que artesãos aprendam a fazer certos trançados de outros povos e lugares. E o mesmo vale para outros povos que entram em contato com as materializações dos conhecimentos Wai Wai. Um artesão de Mapuera me informou que visitou os Sateré Mawé e os ensinou a fazer o desenho do macaco-aranha (*poroto*) no trançado, indicando que não há limites para circular conhecimentos.

Mapa 8 Rotas de trocas Wai Wai, cf. Howard (2002, p. 56)



De todo modo, é unânime entre meus interlocutores que a preguiça é um fator que impede o aprendizado das pessoas. Só não sabe fazer quem não quer ir no mato buscar o necessário, quem não quer sentir dor, pois trançar machuca os dedos, dói as costas (especialmente a região da lombar - *maxîrî*) e os joelhos. Saber-fazer não envolve somente domínio sobre as técnicas-grafismos de produção, mas abrange conhecimentos sobre as plantas necessárias, os locais em que elas habitam, como negociar com elas e com diversos outros que

humanos, como visto nos capítulos 4 e 5, além da disposição de submeter seu corpo aos perigos e dolorosas consequências desse processo. Assim, o primeiro passo para se tornar uma pessoa artesã, ou tecelã, no caso de quem tece diversos trançados, é construir um corpo propício para isso, que também é aprimorado com a própria prática de produção das manufaturas.

## **7.2. Micro-rede de aprendizado: construção de pessoas habilidosas**

A aprendizagem dos trançados requer condicionamento corporal. Meninos novos em torno de 9 e 10 anos, às vezes, acompanham seus pais, avós maternos e irmãos mais velhos na mata para buscar os vegetais necessários. Nas aldeias, eles observam atentamente como esses vegetais são preparados e tecidos. Por vezes, eles podem passar por alguns discretos procedimentos, feitos para melhorar a aquisição de habilidades, que não se lembram, mas na maioria dos casos isso já é feito com uma idade um pouco mais avançada e, portanto, fica em suas memórias. Aprender um ofício manual é difícil. Requer repetição, foco e investimento na aquisição de conhecimento corporal, que envolve destreza, habilidade e resistência, propiciando uma memória física inscrita nos músculos e no sistema nervoso central, que por fim possibilita ao corpo simplesmente saber o que fazer (WENDRICH, 2012b, p. 4 e 13). Isso condiz com falas dos artesãos do Mapuera, como a de que “meu dedo é que sabe”.

Entre os ameríndios amazônicos os corpos humanos são concebidos como cronicamente instáveis (VILAÇA, 2005), feitos de olhares (TAYLOR; VIVEIROS DE CASTRO, 2019 [2006]) e heterotópicos, capazes de se montar e desmontar (CESARINO, 2016). Tais compreensões distanciam-se totalmente da ideia de completude dada de antemão, pressupondo que ela seja indivisível, estável, autocontida e autônoma, uma noção que remonta ao pensamento greco-romano e cristão da pessoa moralmente consciente de si, enquanto “substância racional individual” (cf. MAUSS, 2003 [1938], p. 393). Muito pelo contrário, diversas etnografias demonstram que a noção de pessoa ameríndia postula que corpos são inelutavelmente capazes de interagir, de trocar e se comunicar com o mundo ao seu redor, ou melhor, é condição *sine qua non* que corpos sejam construídos cuidadosamente através de múltiplas interações, socialidades e associações com humanos e outros seres (VELTHEM, 2003; VILAÇA, 2005; TAYLOR; VIVEIROS DE CASTRO, 2019 [2006]; LAGROU, 2007; SANTOS-GRANERO, 2012; CABRAL DE OLIVEIRA, 2012; DALY, 2015; CESARINO, 2016; SHIRATORI, 2018; SILVA, 2019). A construção por meio dessas associações é mais um “evento cosmopolítico” (STENGERS, 2005), como já discutido.

Os entendimentos de que os conhecimentos e capacidades humanas são laboriosamente cultivados no corpo através do tempo (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 13), são herdeiros do



texto seminal de Seeger *et al.* (1979), que destacou que a fabricação social da pessoa e a corporalidade são conceitos fulcrais no estudo da organização social e cosmologia indígenas. A centralidade da consubstanciação por meio de diversos exemplos foi ressaltada nesse texto, como no caso dos povos Tukano do Rio Negro que constroem as pessoas via transmissão de substância física e espiritual (SEGGER *et al.*, 1979, p. 12).

A construção da pessoa indígena em seu decurso pressupõe mudanças paulatinas e constantes. Nesse sentido pode ser articulada com a individuação de Simondon (2020 [1958]), uma teoria do ser polifasado que transcende o monismo ontológico. Nela, não há ser absoluto, e o indivíduo é apenas um momento de ser, uma fase do devir, que está em processo inexorável de incorporação: “poder-se-ia dizer que o ser tem várias formas e, conseqüentemente, várias enteléquias, e não apenas uma, como supõe a doutrina tirada de uma abstração biológica” (SIMONDON, 2020 [1958], p. 172).

Segundo Goldman (1996, p. 105), as noções de pessoas e de sociedades são inseparáveis e podem ser compreendidas através de quatro dimensões: “matéria investida” (p. ex. o corpo, a alma, a vontade, desejo); a “razão do investimento” (p. ex. vontade de distinção); “modo de investimento” (p. ex. exercícios físicos, contato com o sobrenatural, etc.); “objetivo”. Nesse sentido, haja vista a diversidade dos povos e conhecimentos que circulam no Mapuera, existem técnicas variadas na fabricação de habilidades pessoais. E se a dimensão social é fundamental, as vontades e desejos particulares também são importantes e possibilitam certas pessoas se destacarem em determinados saberes, com na produção dos trançados, na caça, dentre outras proposições. No Mapuera, a centralidade da construção da pessoa é inscrita no corpo humano através de manipulação de substâncias físico-espirituais humanas e outras que humanas que contêm conhecimentos situados. Corpos humanos são fabricados e isso não é uma metáfora.

Entre os Wajãpi, a transmissão de capacidades de conhecer se dá através da consubstanciação, como no uso de formigas que devem ser aplicadas apenas por pessoas sábias para que as competências sejam transmitidas via ferroadas (CABRAL DE OLIVEIRA, 2012). Esta transmissão não foi entendida como simples “transferência de conteúdos, mas *enquanto processos de constituição de corpos* aptos a conhecer e a executar tarefas habilidosamente” (Idem, p. 163, grifo meu), por isso foi sugerido tratar-se de um “processo de ensabidamento” que ocorre através de substâncias de diversos seres. Ainda, por mais que a construção seja social, há ampla variação entre pessoas e famílias Wajãpi, que sempre recorrem ao que conhecem, podendo também improvisar, já que a fabricação é um processo aberto (Idem, p. 165). Portanto, não existe uma regra fixa e os conhecimentos decorrem das experiências

particulares no desenrolar de suas vidas, algo que se encaixa bem na ideia de comunidades de prática.

Santos-Granero (2012) enfatiza a dimensão material na consubstancialidade e a fisicalidade do corpo na construção das pessoas ameríndias, com entradas (*input*) efetivas de substâncias e conhecimentos advindos de plantas, animais, artefatos, pais, parentes e amigos. Ao comparar diversos exemplos, o autor sintetiza que “almas, vitalidades ou subjetividades são consideradas dotadas das mesmas capacidades sensoriais do corpo e muitas vezes são consideradas como os meios pelos quais o conhecimento real é adquirido” (SANTOS-GRANERO, 2012, p. 185, tradução nossa). A construção da pessoa/corpo perdura por toda sua vida, num constante fazer (“*to be in the making*”), através de duas maneiras paralelas: “*embodiment*” de substâncias e subjetividades objetificadas; “*ensoulment*” de substâncias corporais e artefatuais subjetificadas (SANTOS-GRANERO, 2012, p. 197-8).

*Embodiment* pode ser traduzido como “encorporação”. Nesse caso, o prefixo “en” enfatiza que se trata de uma mudança corporal, como colocou Cabral de Oliveira (2012, p. 152), significando algo que foi inserido na pessoa. *Ensoulment* seria uma “enalmação”, inserção da substância de outrem dentro da alma da pessoa. Visto que *ekatî* em waiwai equivale à substância/alma/energia vital, o concomitante *embodiment* e *ensoulment* de *ekatî*, que carrega consigo um pouco de qualidade, conhecimento e capacidade, faz sentido no caso dos povos do Mapuera. E isso vale tanto para a construção de um trançado quanto para a fabricação de um humano. Porém, penso que não é tão necessário frisar, a todo momento, encorporação e enalmação, pois quando se está inserindo algo, é o todo (corpo/alma), com o intrínseco jeito pessoal, que se está manipulando através de fluxos de substância, como vimos no caso do uso da seda do buriti (*xaraw*) para fazer crescer o cabelo de uma pessoa (capítulo 4).

Em um estudo comparativo, foi sugerido que substância:

*among Carib-speaking groups is more or less material, ranging from physical liquids or food items to notions of energy, sunlight and spiritual or soul matter. One may therefore find among Carib-speaking groups spiritual, form-logical and humoral-pathological idioms of transformation* (HALBMAYER, 2012, p. 13).

Há informações de fabricação de pessoas e coisas através de manipulação de outros seres entre os Carib setecentistas, como a construção equivalente entre guerreiros e o veneno curare que envolvia o uso de formigas e pimentas. No caso dos guerreiros, o uso de pimentas, formigas e açoite depuravam a pessoa, porquanto esses três elementos partilham da ardência, podendo assim ser pensados como metáfora da guerra (FARANGE, 1986, p. 2013). Corpos de

caçadores e guerreiros Wayana são potencializados por meio de escarificações. Linhas verticais são feitas com dentes de roedor no braço e antebraço dos primeiros para evitar panema e, além de medicamentos, grafismos referentes ao urubu-rei e gavião-real inserem nos guerreiros capacidades predatórias desses animais através de um princípio ativo denominado *hemut* (VELTHEM, 2003, p. 349 e 354). Ainda, padrões oriundos de certas categorias artefatuais também impactam corpos humanos, pois os desenhos típicos de cerâmicas tornam os corpos vagarosos e pesados, enquanto os desenhos dos trançados tornam os corpos mais leves e rápidos, tal como os corpos desses respectivos artefatos (VELTHEM, 2003, p. 267). Entre os Macuxi, verificou-se que a fabricação das pessoas se dá na aquisição de capacidades físicas e subjetivas transmitidas por substâncias de outros que humanos via “*physical incorporation and embodiment*” (DALY, 2015, p. 82). Em suma, a associação com outros que humanos na construção de pessoas humanas é persistente entre povos falantes de língua Karib na região da Guianas.

Como posto no capítulo 4, entre os povos Wai Wai e os *yana* convivas, a construção dos parentes (*poyino komo*) acontece por meio da convivência e compartilhamento de substâncias. A proximidade ou distância tem a ver com o que Howard (2001, p. 102) denominou de “nutrição” (*nurture*): “*that is, obligatory, long-term bonds of reciprocity and shared substances, which emerge from the dense, overlapping, continuous exchange of a variety of foods, goods, labor, and persons*”. A “nutrição do Outro” se dá também entre os Tiriyó e Wayana (GROTTI, 2007). Taylor e Viveiros de Castro (2019 [2006], p. 786) afirmaram que “Comer é, portanto, incorporar uma relação – especialmente visual – ao mesmo tempo que se incorpora uma substância; esta assimilação justifica a afirmação desconcertante dos Waiwai, segundo a qual é olhando suas crianças que eles as fazem crescer”. G. Mentore (2005, p. 86) informou que os Wai Wai entendem que a convivência, num mesmo espaço ao longo do tempo, faz as pessoas adquirirem cheiros e aparências semelhantes por trocas de substâncias compartilhadas que sempre carregam um pouco de seu *ekafí*.

Para entender como as pessoas aprenderam a trançar no Mapuera, inclusive tentando fazer, muitos informantes me relataram o que foi feito com eles, enfatizando a transmissão de capacidades de outros seres, como da ave japim, do verme que habita o arumã, bem como outras habilidades adquiridas através da anta, formigas, sapos e escorpiões, por exemplo. Segundo o arqueólogo Cooni Wai Wai me relatou pessoalmente, quando se faz isso a pessoa se quer pegar a inteligência desses seres. Era isso que seu avô, um ex-xamã, lhe dizia. Os relatos de diversas técnicas corporais evidenciaram que a fabricação de pessoas excepcionalmente boas em trançar

(*kahñe*) não é um fato isolado. Trata-se de mais uma dentre outras possibilidades de desenvolvimento de habilidades, como o deslocamento pela mata, melhoria na caça, facilidade na aprendizagem de outras línguas, capacidade de comer qualquer fruto do mato sem passar mal, entre outras.

Como no supramencionado caso Wajãpi, essas técnicas de construção de corpos habilidosos entre os povos do Mapuera não são de conhecimento geral e variam muito individualmente. Tudo depende das famílias as quais uma pessoa esteja vinculada e dos conhecimentos que aprendeu em sua própria trajetória de vida. Alguns artesãos amplificaram seus conhecimentos após se casar, aprendendo com seus sogros. Há pessoas que até já ouviram falar de uma ou outra técnica, mas poucas são as que sabem fazer ou se dispõem a demonstrar. Assim, por mais que determinados informantes tenham explicitado que tal técnica é Wai Wai, Txikyana ou Katwena, por exemplo, deve-se sempre ter em mente que os próprios *yana* não são hermeticamente fechados em si (capítulo 3). Portanto, entendo que esses conhecimentos se vinculam a diferentes comunidades de prática na qual estão inseridas as pessoas. Nesse sentido, eles não particularizam determinados *yana*, mas apontam para relações entre esses povos. Como esses procedimentos de construção de corpos habilidosos se fazem poucas vezes, e alguns não são tão visíveis aos olhos de todos os moradores de uma aldeia, a visibilidade dessas práticas de construção de habilidades é baixa. Isso, por sua vez, pode ser um bom indicador de comunidades de práticas. Quando a pessoa é “profissional” (*kahñe*) é dito que ela passou por algum procedimento, mas nunca se sabe ao certo qual deles. Tudo vai depender do aprendizado inicial.

Os conhecimentos ora foram denominados como *ehce*, “remédio”, ora como *Mawary nekaatîmtho*, “fala antiga de Mawary”, e também como “saber dos xamãs”, pois muitos passaram por ampliações específicas sob orientação de seus antepassados xamãs. Isso é deveras interessante, pois conheci pessoas que recorrem ainda a essas técnicas para aplicar em seus filhos e parentes próximos, mesmo estando vinculadas à igreja de alguma forma, como pastores, ou estudando para isso. De algumas delas recebi certas substâncias, dado meu interesse em trançar. Portanto, tratam-se de técnicas cuja potência é persistentemente reconhecida na vida das pessoas do Mapuera, mesmo após a proibição do xamanismo. Há quem diga que certas técnicas não são mais praticadas hoje em dia, e há também pessoas muito habilidosas que alegaram não ter passado por nenhum procedimento. Contudo, testemunhei algumas técnicas e ouvi sobre outras que ainda são feitas, só que escondido.

Muitas práticas se dão via ingestão oral ou inserção por meio de cortes superficiais na pele, ou ainda picadas. Há também transmissão por simples contato, mas isso parece ser raro.

Apesar de variações, se está absorvendo a aptidão e inteligência desses seres que, para mim, estão imbricados aos respectivos *ekatî*. Todavia, somente a absorção não basta. Em alguns casos existem prescrições, como dietas alimentares específicas e abstenção de relações sexuais, pois há riscos da substância sair. Existem práticas que são feitas algumas vezes, enquanto outras precisam ser renovadas. Mesmo assim, é preciso trabalhar sobre essa experiência e conhecimento incorporado de outrem que se está buscando amplificar. Não basta inserir em seu corpo. É preciso praticar. Não apenas me disseram isso, como testemunhei um artesão experiente chamando a atenção de um novato, pois o novato tinha recebido mais de uma vez o *tuuwa akrîn* (“verme do arumã”) e não tinha sequer terminado seu pequeno jamaxim, um dos trançados mais fáceis de se fazer.

Apresento abaixo informações sobre os conhecimentos destinados à manufatura e aprendizagem de outras línguas, já que a ligação entre eles se dá através do japim, e os saberes da caça junto ao necessário deslocamento na mata, uma vez que a tecnologia da caça se relaciona em parte com a tecnologia dos trançados.

### 7.2.1. Amplificação de habilidades de manufatura e aprendizagem de outras línguas

Retirar a preguiça é um passo-chave na construção de uma pessoa habilidosa e diversos artesãos com mais de 50 anos afirmaram, em muitas ocasiões, que receberam formigas quando jovens e isso os fez ter disposição para aprender. Para eles, a falta de interesse dos jovens atuais vincula-se ao fato deles não receberem mais essas formigas, ficando então preguiçosos.

O processo de aplicação das formigas através de trançados já foi apresentado no subcapítulo 6.23. Cabe lembrar apenas que a construção desses corpos dispostos a aprender pode se vincular tanto às substâncias das formigas quanto dos próprios vegetais feitos em placas vesicatórias (artefatos transformadores, conforme VELTHEM, 2003). Nesse sentido, são trançados que atuam no processo de *scaffolding*, ou seja, que dão suportes para a construção do aprendizado, legitimando a participação periférica dos aprendizes e reificando uma comunidade de prática (KNAPPETT, 2011, p. 104; RODDICK; STAHL, 2016, p. 15). Visto que, conforme as coleções etnográficas, essas placas eram encontradas entre os Wai Wai e Xerew, por exemplo, pode-se pensar que essa prática formava até uma constelação.

Além das formigas, outra possibilidade é recorrer a um inseto de nome *xohorikoko* (**Figura 71**) que precisa ser esfregado no braço de uma criança, juntamente com o canto de uma canção específica. Ele tornará a pessoa muito trabalhadora. Essa informação me foi passada pelo arqueólogo Otekmi Wai Wai, que ouviu de seu falecido avô Kmixá, e não se sabe se isso era algo feito por vários povos, ou se era uma prática mais restrita dos Katwena/Mînpoyana.

Figura 71 *Xohorikoko* e *tuuwa akrîn*Inseto *Xohorikoko*. Foto: Otekmi Wai Wai*Tuuwa akrîn*

Após a construção da disposição ao trabalho, pode-se recorrer a algumas técnicas para melhorar as habilidades de trançar e, em todas elas, vislumbra-se a ideia de transmissão da capacidade e inteligência de outros seres. Estes são os casos das relações estabelecidas com o *tuuwa akrîn*, o verme que habita o arumã (**Figura 71**), e o japim que, como posto nos capítulos 4 e 5, são respectivamente os donos do arumã e das manufaturas (*kahxapumko*), corroborando a ideia de que a “categoria de dono-mestre aplica-se ainda aos depositários de conhecimentos intangíveis” (FAUSTO, 2008, p. 331).

Todavia, ouvi de dois grandes artesãos, filhos do falecido Yawtí, que antes de receberem o “verme do arumã” (*tuuwa akrîn*), seu pai cortou seus primeiros trançados com um facão. Um dos irmãos acrescentou ainda que Yawtí queimou o segundo trançado feito por ele. Conforme os irmãos, Yawtí fazia isso para cortar e acabar com a dificuldade que eles tinham em trançar. Isso realça a profunda conexão entre as pessoas e seus feitos, pois a destruição de uma tentativa inicial malsucedida afeta positivamente a habilidade de seu produtor.

Recorrer ao *tuuwa akrîn* é visto como “coisa do Katwena”<sup>246</sup>. O verme pequeno e branco, semelhante a um grão de arroz, de gosto levemente salgado e consistência gordurosa (**Figura 71**), habita os arumãs que estão velhos, sendo mais facilmente encontrado na variedade denominada *tuuwa xixa* em vez da *wañamtu*. Ele faz as pessoas ficarem boas de trançar e fazer desenhos. Parancikna alegou que ficou bom mesmo de manufaturar depois que seu pai lhe deu duas vezes o *tuuwa akrîn*. No ato, Yawtí dizia “*puh kahpetí akrî*”, que me foi traduzido como

<sup>246</sup> Quem me disse isso são pessoas que se entendem como Wai Wai e Txikyana. Destaco que Yawtí é considerado por muitos, inclusive pessoas que se entendem Tunayana, enquanto Katwena de verdade.



“verme, deixa ele fazer”. A quantidade de *akrî* a ser ingerida é variável, depende da idade de quem receberá e também do quão boa a pessoa quer ficar. Quanto mais novo, menos é preciso ingerir. Se a pessoa for mais velha, para ficar boa mesmo precisa comer em torno de cinco. Contudo, a ingestão de apenas um verme já facilita o desenvolvimento da prática na pessoa.

Um dos filhos de Parancikna e neto de Yawtî me disse que comeu *akrî* cinco vezes quando tinha onze anos. Seu pai que lhe deu. Até meados de 2018, ele também tinha dado três *akrî* para seu filho de sete anos. Observa-se então a transmissão desse conhecimento técnico por pelo menos três gerações. Yawtî, ainda, deu *akrî* para um de seus genros, que se entende como Txikyana. Esse genro de Yawtî, me disse que comeu *akrî* para me explicar o porquê de ele saber fazer coisas difíceis, como o *yamata* (“caixa”) e *poxoro* (“paneiro”), e também para justificar meu sucesso em ter feito um pequeno trançado marchetado após comer *akrî*. Seu irmão por parte de pai, Xokokono, me disse que seu irmão sabe fazer mais coisas com desenhos elaborados porque seu sogro Yawtî lhe deu *akrî*, acrescentando ainda que ele (Xokokono) não sabe tanto quanto seu irmão por não ter comido *akrî*. Este exemplo demonstra que uma comunidade de prática no Mapuera não está condicionada ao *yana*, pois um dos irmãos Txikyana se casou com uma filha de um Katwena e por isso passou a participar de uma comunidade específica e desenvolveu conhecimentos diferentes de seu irmão, casado com uma mulher Katxuyana. Por outro lado, como apresentarei adiante, Xokokono, após se casar participou de outra comunidade de prática e aprendeu coisas diferentes.

Após ingestão do *akrî*, não há restrição alimentar ou de qualquer outra natureza. Todavia, Parancikna afirmou que é preciso praticar muito para não esquecer, pois não basta só comer. Seu pai sempre lhe dizia isso. Mesmo sem ter tido a oportunidade de conhecer Yawtî, ouvi seu nome em praticamente todas as aldeias do Mapuera pelas quais passei. Ele foi uma pessoa que ensinou muita gente, até mesmo pessoas que não eram seus parentes ou tinham se tornado seus genros. Uma das pessoas que relatou ter aprendido muito com Yawtî, Amña Wai Wai, informou que só conseguiu aprender com ele após insistir muito. Isso ocorreu na aldeia Kaxmi em Roraima (ver Mapa 8). Amña disse que Yawtî era muito bravo e sempre falava para seus aprendizes que eles tinham que se dedicar o tempo todo se quisessem fazer. Tinham que passar fome e ficar fazendo desenho o tempo todo. Trata-se de outro exemplo que demonstra a extrapolação da comunidade de prática em relação ao *yana*. Contudo, Amña Wai Wai não recebeu o “verme do arumã”.

Em relação ao *xakwaru* (japim), que na língua katwena se chama *payakwa*, existem ao menos três variações nas formas de aquisição de suas qualidades tecelãs. Pode-se recorrer ao seu ninho, seus ovos ou até à própria ave. No primeiro caso, a parte superior do ninho, que

corresponde a mais ou menos  $\frac{1}{3}$  dele, é queimada e posteriormente pilada e peneirada. Isso pode ser feito sobre uma banana da terra, previamente assada, para misturar com água e fazer um mingau, ou pode-se peneirar sobre uma bebida qualquer (**Figura 72**). O que importa mesmo nessa mistura é o ninho do japim, resultado da habilidosa transformação vegetal na casa/rede dessa ave. De qualquer forma, é fundamental que o preparo seja feito e dado por uma pessoa muito experiente, *kahñe*. Ao entregar para o aprendiz, deve-se pedir: “*Xakwaru*, deixa essa pessoa ficar boa de fazer as coisas igual a você”. Me disseram que basta ingerir apenas uma vez, mas também há quem diga que é preciso tomar três vezes. Esse procedimento contribui para tornar a pessoa não só boa de fazer trançados, mas casas e canoas quando homem. Quando mulher, o procedimento torna a pessoa boa de fazer tangas, pulseiras e colares, por exemplo.

Há quem tenha recebido essa bebida de seu pai, avô (paterno ou materno) ou sogro. Muitos ainda dão para seus descendentes. Na aldeia Tamiuru foi alegado que todas as pessoas lá sabem fazer porque receberam a bebida feita com ninho das mãos do falecido Kîrîcawa, um grande artesão Mînpoyana/Katwena. Ouvi também que o falecido Yawari, Txikyana, também dava essa bebida à base do ninho. O atual cacique da aldeia Tamiuru disse que Kîrîcawa, seu irmão, aprendeu a tecer sozinho igual ao japim. Ele nasceu assim, sabendo tudo. Por isso que os mais velhos de sua época o orientaram a dar o ninho para outros também ficarem bons. Em suma, o ninho do japim facilita aprender a fazer e basta ver algo para copiar rapidamente. Uma prática que também forma uma comunidade e não se circunscreve a um *yana* em específico.

Outra possibilidade é a ingestão do próprio ovo do japim, previamente cozido. Quem me informou isso foi Amña Wai Wai, que acredita que seu pai lhe deu quando ele era ainda novo. Mesmo depois de grande e já sabendo fazer, Amña disse que chegou a comer em várias ocasiões e também deu para alguns de seus filhos. Conforme Poriciwi Wai Wai, o pai de Amña também era Wai Wai e sabia fazer tudo (*kahñe*).

A terceira possibilidade possui duas variantes. Na versão contada pelo ancião Tikti Txikyana, o japim precisa ser capturado, bem assado e triturado. O pó resultante disso é posto sobre cortes leves e superficiais feitos nos antebraços, braços e peitos. Em seguida a pessoa deverá se abster de relações sexuais num período aproximado de um ano, não tomar banho e não se perfumar, não ingerir líquidos quentes, assim como não comer couro de caítitu e anta. Na versão relatada por uma pessoa que alegou ser conhecimento dos Mawayana, também se faz necessário caçar o japim. A unha dessa ave deve ser usada para fazer cortes na palma da mão da pessoa, abaixo da base do polegar. Em seguida deve-se esfregar bem o sangue do japim sobre o corte. Isso permitirá a pessoa ficar boa de tecer, igual ao japim.

Figura 72 A ave japim, a dona das manufaturas, sua casa/rede e seus ovos.



É necessário destacar alguns efeitos colaterais. As formigas podem causar náuseas e febre, assim como o uso dos sapos, tratados a seguir. Recorrer ao japim torna a pessoa extremamente focada em tecer, igual à ave que é recorrentemente vista construindo ou ajustando sua casa. A pessoa fica viciada em tecer e nunca deixará de fazer. Quando do uso de sangue nos cortes, a pessoa não conseguirá parar de tecer, mesmo se tentar, pois sua mão ficará coçando sempre que estiver sem fazer nada. A mãe de um jovem que tomou a bebida do ninho de japim disse que ficou preocupada com ele logo após o evento, pois ele não queria fazer mais nada, não comia, estava fraco e só queria trançar. Ela tinha que brigar para ele comer. Um dos netos de Yawtî, contou-me que emagreceu quando começou a tecer, pois comia só a noite. Sua mãe o chamava para comer e ele não ia, ficava tecendo o dia todo. De forma parecida, mais de uma pessoa me relatou que se lembrava de que Yawtî não comia direito, só ficava tecendo. Qualquer momento em que fossem visitá-lo, lá estava ele trançando.

As pessoas consideradas *kahñe* gostam muito de tecer, apesar de incômodos e dores em determinadas partes do corpo que certas posições proporcionam. Ao chegar nas casas de grandes artesãos, quase sempre os encontrava manufaturando. Ainda, é extremamente comum ver em suas casas muitos trançados por fazer. Às vezes, são peças diferentes de um mesmo tipo,

mas cada uma com um padrão gráfico diferente. Os vizinhos imediatos dessas pessoas também me disseram que observam elas trançando o tempo todo. E muitos desses tecelões disseram que perdem a fome e a noção do tempo quando estão fazendo. Isso remete à dimensão terapêutica de trançar apontada pelo pesquisador Kaingang Adélio Pinto, através das entrevistas que fez com sua mãe:

confeccionar um artesanato tira todos os pensamentos ruins, quando estamos nervosos, tristes ou irados, e começamos a fazer os nossos trançados esquecemos de todos os problemas”. Ela disse também: “hoje você tem dor de cabeça de tanto escrever nessa coisa aí” (ela se referia ao meu notebook) “experimente fazer um artesanato, você nunca mais vai ter dor de cabeça, e ficar se estressando... (PINTO, 2020, p. 20)

Voltando ao Mapuera, ressalto que tanto no caso do verme quanto do japim, para que possa se efetivar a aquisição das qualidades desejadas é preciso que uma pessoa experiente prepare e/ou dê para quem quer aprender, tal como no caso Wajãpi (CABRAL DE OLIVEIRA, 2012). Ainda, no início é recomendável que a pessoa aprendiz não fale para outras que comeu isso ou bebeu aquilo, pois ela pode perder a habilidade, entregando-a para quem ouviu. Por fim, ouvi que muitas dessas técnicas não são de conhecimento geral e eu só fiquei sabendo por minha curiosidade e empenho em saber e praticar a manufatura. Entendo essas técnicas vinculadas a determinadas comunidades de prática que não necessariamente estão delimitadas pelo *yana*.

Provavelmente existem mais técnicas para melhorar as habilidades manufatureiras que não registrei. Para a olaria sei apenas que as mulheres tinham um procedimento para ampliar as habilidades ceramistas de meninas, que indica uma relação de construção simultânea do corpo cerâmico<sup>247</sup> e da oleira, por meio do breu *maani*. Conforme Fock (1963, p. 120), após construção e queima de um recipiente cerâmico a produtora manchava o interior com *maani*, enxaguava o interior da vasilha e lavava a mão de suas filhas, quando ainda pequenas, "*in order that they may become skilful makers of clay vessels*", de acordo com sua informante. O *maani* também é empregado em diversas manufaturas, como trançados, flechas, dentre outros (cf. YDE, 1965).

Além de tecelão, o japim fala muitas línguas. Segundo Ewka, para aprender línguas estrangeiras basta comer o coração e passar penas dessa ave em nosso ouvido (FOCK, 1963, p. 120). Nas aldeias Mapuera e Yawará ouvi que o japim imita todos os animais. Em frente à casa que fiquei hospedado entre dezembro de 2019 a março de 2020, há uma enorme mangueira

---

<sup>247</sup>Tal como os trançados, as cerâmicas também são corpos. No caso de uma vasilha de nome *urutu*, por exemplo, “a base são as nádegas (*mapirî*), o bojo é seu tronco (*awratarî*), em seguida vem o ombro (*motarî*), o pescoço (*ypîmirî*) e a boca (*potarî*)” (RODRIGUES; GASPAR, 2020, p. 194).

povoada por japins. Quase todos os dias, quando estávamos em alguma refeição alguém comentava pontualmente sobre o som emitido pelos japins: “Ouça, ele está imitando anta agora, deve ter ouvido isso no mato e veio mostrar para seus parentes”. Além da anta, me disseram que ele estava imitando um macaco específico, outra ave e assim por diante. Dada minha ignorância no som emitido por esses animais, não conseguia entender, todavia, quando estava junto a Xamen acompanhando a produção de um artesão, ouvimos um japim imitando galinha. Nesse momento assustei e parei para prestar atenção em tal façanha, quando, diante de meu espanto, Xamen riu e comentou: “*waca*, agora você acredita né”.

Analogamente ao relato de Ewka, ouvi de um Katwena que ele que comeu a língua e o coração do japim para aprender a falar português. Um ancião Txikyana relatou que o ovo do japim é bom para fazer a pessoa aprender a falar outras línguas. Mas, diferentemente do consumo cozido para fins de manufatura, o ovo nesse caso precisa ser consumido cru, em meio a uma cachoeira e precisa ser dado por uma pessoa que fala a língua que se deseja aprender. Essa pessoa quebrará o ovo e despejará seu conteúdo na boca do aprendiz, pedindo assim: “japim, deixa ele falar a minha língua”. Após isso, deve-se evitar carne de determinadas caças e se abster de relações sexuais, por aproximadamente um ano.

## 7.2.2. Amplificação de habilidades de caça e deslocamento na mata

Através da narrativa de Uruperi (capítulo 5) e da discussão sobre o emaranhado entre diferentes tecnologias feita no final do capítulo anterior, é evidente que a tecnologia dos trançados e da caça se entrelaçam. Ademais, as informações apresentadas nesse subcapítulo reforçam o argumento desenvolvido adiante de que o conhecimento adquirido de outros seres é situado, o que ajuda a entender melhor as redes de relações em micro-escala no processo de aprendizado dos trançados.

Formigas também eram aplicadas antes dos caçadores adentrarem a mata, conferindo-lhes força (FOCK, 1963; YDE, 1965). Outra possibilidade era esfregar o coração de um tatu recém abatido em cortes realizados nos joelhos, coxas e peito (FOCK, 1963). Churumá guardava uma pata dianteira seca de quatipuru (possivelmente o *awarku*) em seu *pakara*, cujas unhas afiadas serviam para arranhar peito, braços e pernas, facilitando assim a pessoa subir em árvores e ter boa pontaria (YDE, 1965). Isso tornava as pessoas boas alpinistas tal como esse animal, e os cortes com essas patas também eram feitos nas mãos dos filhos pequenos para impedir que caíssem das árvores (FOCK, 1963).

Vegetais também melhoram a pontaria. Entre as luas nova e cheia, se faziam cortes nos braços e peitos, esfregando por cima uma decocção de casca de *apoporé*; por fim, a pessoa

deveria fazer uma dieta, abstendo-se de peixes, batata-doce, dentre outros alimentos (YDE, 1965). Ainda, segundo Yde, pimentas eram esfregadas nos olhos para garantir um dia de caça sem chuva e outra forma de amplificação da mira era recorrer à moela seca de mutum. Fock (1963) informou que o uso dessa moela, pilada num almofariz com pimenta, diluída em água e posta nos cortes feitos em várias partes do corpo, tornava a pessoa boa caçadora de mutum.

Um neto de Ewka, morador da aldeia Takará, me contou que seu avô lhe ensinou que a ponta do ferrão do escorpião torna um menino bom caçador. A ponta deve ser quebrada e inserida embaixo da unha do dedo anelar da mão que irá segurar o arco do recém-nascido. Assim como o escorpião, o garoto adquirirá boa mira para acertar o alvo. Um morador da aldeia Inajá fez isso com seus filhos, por isso eles são excelentes caçadores, com flecha e espingarda. Fui informando também que os Txikiyana e Katwena antigamente usavam *yakweimo*, tipo um louva-a-deus bem grande, para deixar a pessoa boa de caça. Um pedaço da mão do *yakweimo* era inserido abaixo da unha de dedos da mão direita, que segura a flecha antes de atirá-la. A pessoa fica boa de pontaria igual a esse ser.

Diversos sapos venenosos eram usados para construir corpos de caçadores, como *xiripapa*, ou *kiripapa* a depender do sotaque, da espécie *Dendrobates aureus* (**Figura 73**), e o *krawoto* e *knawaru*, que não vi pessoalmente. Em relação ao *knawaru*, um Katwena me contou que seu veneno era passado sobre cortes feitos nos cotovelos, joelhos e escápulas para melhorar a habilidade de caça. Um Wai Wai relatou que o veneno das costas do *krawoto* era posto em cortes feitos no antebraço próximo à junção com o braço, mas que isso precisa ser renovado, pois ele sai do corpo com as relações sexuais. Uma pessoa que se entende Katwena e Mawayana disse que o mesmo acontece com o veneno do *xiripapa* passado em cortes nos braços e peito. Essa pessoa informou que seu pai, Katwena, guardava um *xiripapa* para renovar sua habilidade, visto que não é tão fácil encontrar esse sapo.

A visão também é central na caça. Conforme Poriciwi Wai Wai, esse sentido é melhorado através da ingestão do verme (*akrî*) encontrado no olho do *yaimo* (gavião-real). Quem come esse verme enxerga igual ao *yaimo*.

Yde (1965) informou que pinturas específicas eram feitas na face para caçar anta (**Figura 73**). A pintura facial, em forma de impressão dos pés da anta, era uma mistura de urucum com cinzas de penas do gavião-de-anta (*mashwarini* ou *maxwareñe*) e de pelos do pescoço da anta (FOCK, 1963). Outra pintura para melhorar os caçadores era feita com urucum e imitava os desenhos da onça (FOCK, 1963).

Poriciwi Wai Wai relatou algo semelhante, porém não há pintura de um motivo específico, e sim uma mistura que envolve a *yaypî natîrî* (“planta da anta”), mencionada



rapidamente no capítulo 4. Essa planta precisa ser misturada com a cabeça do gavião-da-anta. Essa mistura é passada no corpo e, na mata, quando o caçador chamar a anta esse animal responde rapidinho, possibilitando matá-la facilmente.

**Figura 73** *Xiripapa*, pintura facial, e verme que habita o estômago da anta



A anta se localiza e desloca muito bem pela mata. Segundo me explicou Roque Wai Wai, o focinho da anta é como se fosse seu GPS, por isso ela nunca se perde. Essa inteligência da anta pode ser adquirida pelos humanos através da ingestão de seu focinho. Jaime, Roque e Pirimaw me disseram que comeram quando eram pequenos e Pirimaw relatou ainda que deu para seu filho e neto. Ou seja, trata-se de uma técnica utilizada por pessoas ligadas a diversos *yana*. Outrossim, a anta come qualquer fruto do mato e, assim, pode amplificar a capacidade de alimentação dos humanos. Para isso, é preciso comer um verme (*akrî*) que habita o estômago (*wetîrî*) da anta. Ele é redondo e acinzentado (**Figura 73**). Um Txikiyana, da aldeia Tamiuru, disse que comeu 4 vezes esse tipo de verme quando era pequeno. Quem lhe deu foi seu falecido avô materno, Yawari, um conhecido xamã. Por isso ele é capaz de comer qualquer fruto do mato sem passar mal, até aqueles que aparentemente não estão muito aptos ao consumo.

Por fim, os cachorros, fundamentais na caça, também podem ter seu desempenho melhorado. Cabe lembrar que os cachorros dos Wai Wai são reconhecidos como ótimos para caça desde o século XIX (capítulo 3). Yde (1965) citou o uso da casca da árvore *apoporé* junto à pimenta para melhorar o olfato. Fock (1963) mencionou o uso de picadas de vespas para tornar o cachorro mais agressivo. Ouvi de algumas pessoas que é preciso esfregar as costas do sapo *kirpapa* no focinho dos cachorros, enquanto outras alegaram que junto a isso deve-se passar pimenta, mas antes pequenos cortes precisam ser feitos para a substância entrar. Os Katwena antigamente usavam o referido *yakweimo* e o sapo *knawaru* para melhorar os cachorros na caça. Ouvi também de Jaime Xamen Wai Wai que é bom da carne de peixes

bravos, como o trairão, para os filhotes de cachorros, para eles ficarem bravos igual a esses peixes.

Humanos e outros que humanos são construídos de formas específicas. Em alguns casos, não é bom contar para alguém que você passou por determinado procedimento e em outros é preciso passar por restrições alimentares. Tabus alimentares, outrora, permeavam a produção de bebidas fermentadas, assim como do veneno curare entre os Wai Wai (FOCK, 1963). Uma sequência de alimentação cuidadosa era realizada em consonância com produção deste veneno entre os Katxuyana (FRIKEL, 1953). Tais elementos indicam que corpos nos fluxos de metamorfoses precisam de cuidados específicos na passagem de um estado ao outro. Portanto, humanos e outros que humanos não são tão distintos entre si em suas associações com outras entidades nos respectivos processos de suas gêneses.

### 7.2.3. O conhecimento situado

A absorção de capacidades de outros seres para a melhoria de habilidades desejadas baseia-se nas experiências e características desses outrem, ou conforme dito por Cooni Wai Wai, em sua inteligência. As aptidões procuradas estão presentes nesses seres em função da ecologia de suas práticas, de seu jeito de ser. Por exemplo, a madeira usada para fazer arco é resistente e não estraga, e isso fortalecerá uma moça recém-reclusa (FOCK, 1963). Ainda, os conhecimentos desejados pelos humanos estão situados em partes corporais específicas. Por exemplo, o japim possui excelência na aptidão de saber falar muitas línguas e tecer muito bem, características reconhecidas não só pelos povos do Mapuera, mas também por outros povos distantes, como os Kaxinawa (LAGROU, 2007). Outrossim, o ninho dessa ave é feito primorosamente com ossos de folíolos de palmeiras, é um trançado feito com a transformação de corpos vegetais, tal como são os trançados produzidos pelos humanos. Os vermes do arumã, do estômago da anta e do olho do gavião-real habitam certos lugares com características apreciadas pelos humanos. O verme do arumã é ainda a mãe do arumã. As capacidades de escalar bem as árvores estão nas patas dos quatiurus, assim como o bom deslocamento da anta pela mata se dá por seu focinho. As pontarias do escorpião e do *yakweimo* estão respectivamente em seu ferrão e mão. Os sapos atacam com seus venenos.

Se uma pessoa quer se deslocar bem na mata ela precisa comer o focinho da anta e não a orelha desse ser, do mesmo modo que para transformar seu estômago e visão, a pessoa precisa adquirir capacidades dos vermes que habitam estômagos e olhos dos seres cujas capacidades de se alimentar de qualquer coisa e enxergar à distância são bem desenvolvidas. Para subir em árvores é preciso amplificar as qualidades de seus membros e isso está nas patas do quatiuru.

O veneno do sapo está em suas costas, mas para ser transmitido aos humanos é preciso passar para as partes de seus corpos que são cruciais para a caça, como membros superiores e peito.

Por outro lado, certas transformações são adquiridas metonimicamente, como a força do tatu através de seu coração e a organização, pró-atividade e força das formigas por suas picadas, amplificadas via trançados feitos de vegetais agressivos. Esses trançados são artefatos “andaimes” (*scaffold*), fundamentais na construção e elevação da aprendizagem, no sentido discutido por Knappett (2011, p. 66).

Em suma, as habilidades estão situadas em vários desses seres e são adquiridas pelos humanos. No caso das habilidades tecelãs, a ingestão do verme segue a mesma lógica daqueles apresentados acima. Por ser a mãe do arumã, o verme possibilitará a pessoa como um todo lidar bem com esse vegetal.

Em relação ao japim, as informações indicam que os conhecimentos associados a ele podem ser adquiridos tanto de forma metonímica quanto integral. A capacidade de falar outras línguas pode ser adquirida através de seu coração e língua, assim como por seu ovo, ingerindo holisticamente a potência do vir a ser japim que serve também para tornar a pessoa boa tecelã. Para isso, o ninho do japim, um artefato do “dono das manufaturas”, também é um veículo, assim como toda a ave, na variação em que se produz um pó desse ser que precisa ser passado em cortes no peito e membros daquele que deseja aprender. O exemplo do ninho amplia a própria noção de artefato *scaffold*, pois trata-se de um artefato tecido por um outro que humano na elevação da habilidade tecelã humana. Se o conhecimento absorvido desses seres é situado, a aquisição dessas inteligências também indica que o conhecimento nos humanos também é situado, sobretudo quando feitas em partes específicas do corpo, como nos casos das escarificações, assim como na inserção de partes do ferrão do escorpião no dedo de um recém-nascido.

Entre os Kaxinawa existe o conhecimento da mão, da pele, do olho e da orelha, por exemplo; tecer “é considerado um conhecimento dos olhos e das mãos, e manifesta-se na capacidade em visualizar um padrão não visto enquanto se tece linha após linha. Enquanto um conhecimento das mãos, é um conhecer de como se faz algo” (LAGROU, 2007, p. 312). Ao estudar os antigos adornos corporais Wai Wai, G. Mentore (1993) observou que eles, feitos em sua grande maioria com o emprego de penas, se concentravam mais na parte superior dos corpos, em especial na cabeça e os orifícios do rosto. Como já apresentado no capítulo 4, para Mentore isso resulta de uma preocupação com a visão e o conhecimento, por isso penas adornavam principais caminhos de entrada do saber na pessoa, como olhos, ouvidos e boca. As técnicas que antecedem trançar, aqui apresentadas, complementam nesse sentido o estudo de

G. Mentore (1993). Olhos são importantes para trançar, porém as mãos também são fulcrais e, além disso, trançar no Mapuera é uma atividade que exige de todo corpo. Portanto, é uma prática que modifica e constrói vários corpos, tanto humanos quanto trançados.

Constantes dores corporais desestimulam o aprendizado de muitos jovens, por isso a construção de corpos tecnicamente habilidosos através de diversas associações é eficaz para isso. As pessoas que trançam alteram seus corpos, seja ao longo da produção que corta e caleja os dedos, afeta joelhos e lombares, seja na incorporação de habilidades outras que humanas.

Os artesãos mais velhos orientam a não trançar depois que o sol se põe, pois o japim ou seu primo *kwoto* podem vir furar seus olhos. O que indica que o dono das manufaturas facilita uma pessoa trançar, mas sob algumas condições. Quando se está fazendo um trançado bicrômico é recomendável que a pessoa não fique olhando muito tempo para o padrão, pois ele poderá cegá-la e atrapalhar sua visão. Mente e olhos são fundamentais para ver um motivo, copiá-lo e também corrigir erros. Muitos velhos reclamam que sua visão não é a mesma de antes e isso os desanima continuar fazendo atualmente.

Trançar exige disposição de quem faz, especialmente nos momentos iniciais em que o trançado permanece fixo no chão e é o artesão quem se desloca ao seu redor, levantando, agachando, utilizando os pés para firmar as urdiduras enquanto usa habilmente suas mãos e dedos de modo ritmado para movimentar as tramas. Guardada as devidas proporções, é como se fosse uma dança, pois há ritmo e cadência em movimentações corporais específicas. Assim, o corpo da pessoa que tece não deve ser entendido como um simples instrumento, na medida em que ele, antes de tudo, ajuda a pessoa a pensar. Ao questionar um artesão que estava se deslocando ao redor de um trançado de dimensões pequenas, cujas tramas poderiam ser perfeitamente trançadas sem tal deslocamento, ouvi que “tem que mudar a posição do corpo para pensar melhor”. Na execução de desenhos dos trançados marchetados, em que os mais experientes fazem até deitados em suas redes, ouvi que o dedo médio é que sabe, juntamente com a cabeça. Esse dedo calcula coordenadamente quantas urdiduras levantar ou abaixar para passar as tramas e compor padrões gráficos, referentes a outros corpos! Esses cálculos me foram explicados como sendo “a matemática do índio”, uma noção observada por Max Schmidt (1942 [1905]) no início do século passado. Portanto, mente e corpo estão conectados, não existe separação entre eles.

Em relação às habilidades manufatureiras, outros povos recorrem à diferentes seres. Os Makuxi se valem de plantas *bina* para alcançar diferentes habilidades técnicas e falar outras línguas (DALY, 2015). Entre as mulheres artesãs Kaingang, era importante passar teias de aranhas nas mãos, todo dia pela manhã, para adquirir destreza e fazer cestos bonitos (PINTO,

2020, p.20). Os Wajãpi penduram casulo de borboleta no pescoço para trançar tão bem quanto à lagarta, bem como recorrem a outros animais, como anta e rã, para adquirir outras substâncias que desejam na construção de seu ensabidamento (CABRAL DE OLIVERA, 2012, p. 164-5). É nítido para diversos povos indígenas que tecer com excelência não é um atributo distintivo dos humanos, por isso muitos deles fazem aquilo que Krenak (2020) destacou em sua obra: se aliam e se associam a pessoas outras que humanas afins. E isso é válido até mesmo para amplificação de habilidades linguísticas.

Temos que praticar a empatia de tentar compreender a linguagem desses outros que humanos, pois eles são capazes de nos entender. Tanto é que nesses processos de aquisição de conhecimentos os humanos falam com eles. Cabral de Oliveira (2012, p. 169) entende que essa fala “recorta e direciona a intenção da potencialidade e do saber que devem ser capturados” e informa que, ao dar substâncias para uma pessoa amplificar sua fala, os Wajãpi dizem “que você fale bem como o Japu”. Por sua vez, os povos do Mapuera solicitam, ao mesmo tempo, para o ser, seu espírito e seu donos: “japim, deixa ele falar a minha língua”, ou, “japim, deixa essa pessoa ficar boa de fazer as coisas igual a você”.

#### 7.2.4. Humanos e outros seres na micro-rede de aprendizado

A construção de pessoas tecnicamente habilidosas é social, corroborando as noções de pessoa e técnicas corporais de Mauss (2003 [1934]; 2003 [1938]), presentes por exemplo em Seeger *et al.* (1979), e também é subjetiva. Considerar que a fabricação é simultaneamente social e pessoal é importante para escapar ao extremismo que por vezes a ênfase fenomenológica coloca no indivíduo, como ressaltaram Rival (2012) e Daly (2015). Todavia, a fenomenologia ajuda a ultrapassar a ideia de que as técnicas são transmitidas de modo mecânico, como se fosse um programa inserido na mente das pessoas que o replicam por terem nascido e sido criadas num dado meio social. No Mapuera, nem todos os filhos de bons artesãos se tornaram bons artesãos, e aqueles que aprenderam a ser *kahñe* tampouco só sabem o que seus pais lhe ensinaram.

No que tange ao social, entendo que alguns conhecimentos são ensinados não de forma obrigatória e automática a todos os habitantes de uma aldeia. Ainda mais se ela for populosa. Não são todos os artesãos e caçadores que recorreram a tudo que apresentei. O aprendizado ocorre inicialmente no âmbito doméstico, debaixo do teto ou próximo das referidas estruturas ligadas a uma família (capítulo 3), assim como nos lugares de obtenção dos vegetais dentro de uma determinada paisagem de tarefas (*taskscape*). Esses locais correspondem à noção de “ambientes de prática”, por serem lugares físicos frequentados pelos artesãos e aprendizes em

que se interage com diversas pessoas (GOSSELAIN, 2016b, p. 46-47), lembrando que no Mapuera nem todas as pessoas são humanas. Todavia, as pessoas humanas mais próximas para se aprender são aquelas que habitam a mesma casa ou casas imediatamente adjacentes. Dependendo da aldeia, observei que os jovens aprendem sobretudo com seus pais, ou padrastos, avô maternos, paternos, irmãos da mãe, irmãos do pai, marido da irmã da mãe ou marido da irmã do pai, assim como com irmãos mais velhos e também cunhados, caso o jovem tenha irmãs que já estão casadas. O mais comum, entretanto, é que um jovem, além de aprender com seu pai, aprenda os primeiros passos também com homens que possuem algum vínculo por parte de sua mãe, dada a tendência uxorilocal de residência. Nos casos em que o avô paterno mora em proximidades imediatas, o garoto aprenderá também com ele. Não obstante, cabe ressaltar que no caso dos homens mais velhos é difícil saber com quem exatamente aprenderam, pois “eles consideravam, às vezes, três pais e três mães, então isso pode confundir um pouco as coisas. Isso acontecia porque antigamente os homens casavam com mais de uma mulher” (J. WAI WAI, 2017, p. 33).

Além da observação, é comum que os mais experientes auxiliem os mais novos durante a confecção, dando dicas para eles no processo, relacionadas com a regra de determinados padrões, o melhor posicionamento do corpo ou de algumas de suas partes como os pés, por exemplo. Esses conselhos ocorrem até mesmo entre artesãos experientes, sendo que o maior conhecedor de um determinado desenho, por exemplo, irá aconselhar o outro que está no início da produção daquele motivo.

A depender da comunidade de prática em que o jovem vai ser inserido, pode-se recorrer também ao japim (ave, ninho ou ovos) assim como ao verme do arumã. Em todo caso, deve-se ficar claro que apenas o conhecimento técnico é transmitido, já que a prática é intransferível e está vinculada aos sujeitos em específico. O caso do Mapuera corrobora a proposta de Ingold (2001), pois a habilidade é transformação, é ontogênese, cuja mente e corpo são uma coisa só. A habilidade se desenvolve com a prática, percepção, ação e experiência de cada ser e, ao comparar a aprendizagem das bolsas tecidas pelos Telefol e dos ninhos pelas aves tecelãs, Ingold (2001) destacou que as produções são o resultado dos respectivos engajamentos práticos com os materiais, não se restringindo apenas aos humanos. As primeiras manufaturas das mulheres tecelãs são até lançadas ao rio para que as águas a levem e lavem as mãos pesadas das iniciantes, tornando-as ágeis tal como o fluxo d'água (INGOLD, 2001, p. 24). Vimos acima que Yawtî cortava com facão e também queimava os primeiros feitos de seus filhos para facilitar a construção da habilidade artesã deles.



Artefatos e outros seres são indissociáveis dessas micro-redes de aprendizado e também podem ultrapassá-las. Eles são integrantes das comunidades de prática e atuam como “andaimés” (*scaffold*) para as pessoas ampliarem seus conhecimentos e habilidades. Tal como na narrativa de Uruperi, ouvi de vários artesãos que eles também aprenderam vendo trançados prontos, ou seja, copiaram de um exemplar para aprender. Quando estávamos acompanhando Paracikna em sua produção de um *pakara*, Xamen lhe questionou, “Como será que os antigos começaram a fazer isso?”, e Paracikna respondeu “Ninguém inventa isso do nada. Devem ter visto alguma pessoa fazendo”. Um artesão em Tamiuru relatou que aprendeu a fazer a peneira de farinha através de um exemplar descartado por seu vizinho. Quando retornei em dezembro de 2019 para a aldeia Mapuera, vi na casa de um artesão pequenos trançados platiformes com padrões gráficos específicos, sem serem arrematados. Ele copiou os padrões das imagens que estavam no celular de seu vizinho. Como ele não tinha celular, ele pegou emprestado rapidamente para fazer exemplares de referências de certos padrões para praticar. Essas imagens eram as fotografias de peças de museus que eu tinha passado para diversas pessoas quando estive na aldeia em fevereiro de 2019. Em suma, a própria produção faz as pessoas desenvolverem a habilidade, e ver um modelo para aprender também é importante, como demonstrado também nos casos Wayana (VELTHEM, 2003) e Xikrin (SILVA, 2000).

Adquirir a inteligência de outros seres é fundamental. O que apresentei aqui não abarca todas as técnicas de construção das pessoas, mas propicia um panorama consistente dos procedimentos e entendimentos. Os conhecimentos são situados. Se aliar ao dono das manufaturas ou à mãe do arumã, por fim, não deixa de produzir uma consubstanciação entre humanos tecelões e vegetais feitos em trançados, de forma parecida com o que salivas e argilas consubstanciam os corpos cerâmicos e de mulheres ceramistas Asurini (SILVA, 2000; 2019).

A tecnologia tem uma dimensão social (LEMONNIER, 1992; 2012), mas transcende os humanos em termos da socialidade que precede a materialização. No estudo entre moradores da Vila Sucuriju, litoral do Amapá, Sautchuk (2015) abordou o apreço que os humanos atribuem aos peixes e artefatos envolvidos na aprendizagem de suas ações e, inspirado na individuação de Simondon, propôs o termo tecnogênese. No Mapuera, a formação das técnicas para vários saberes requer socializar com diversos aliados, como animais, artefatos, vegetais e seus donos.

Humanos são tão compostos e tecidos quanto os trançados, sobretudo os reconhecidos como grandes artesãos (*kahñe*). Embora no Mapuera as pessoas humanas se assemelham entre si por se constituírem de substâncias compartilhadas no cotidiano alimentar, de cuidados e de convivência, atentar para as tramas que as compõe possibilita vislumbrar peculiaridades ligadas a adições decorrentes de escolhas para as tecnogêneses subjetivas. Isso confere personitude e

identidade singular. Humanos fazem trançados e a recíproca é mais que verdadeira, possibilitando que o par da relação cresça ao mesmo tempo, justapondo fazer e crescer (INGOLD; HALLAM, 2014; BUNN, 2014). Ambos têm seus corpos transformados, porém, nessa mútua construção existem diversas relações ecológicas e simbióticas entre humanos, trançados e demais outros que humanos.

A fabricação dos artesãos no Mapuera realça que a produção de excelência dos trançados não é puramente humana, pois é preciso adquirir capacidades e inteligências via *ekatî* de outros seres. Os trançados, pelo menos os mais complexos de se manufaturar, portanto, são vegetais transformados que resultam de múltiplas alianças. D. Guss (1994, p. 96), ao considerar apenas os significados simbólicos dos padrões trançados e o ato produtivo em si, afirmou que “*El contenido semiótico de cada artefacto exige que el fabricante participe de un diálogo metafísico, que a menudo sólo se articula con sus manos*”. Com o estudo de caso do Mapuera, proponho que trançar seja entendido enquanto transdução vegetal cuja excelência requer negociação com vários seres feita com todo o corpo humano, ultrapassando, portanto, as mãos e extrapolando a ideia de símbolo, já que são estabelecidas interações com capacidades efetivas de diversas entidades.

Numa imersão etnográfica no Mapuera podemos até enxergar um humano dialogando com plantas através de uma linguagem não verbal, plenamente corporal, enquanto facilita a mudança da forma de vida desses seres. Todavia, um corpo é feito de olhares (TAYLOR; VIVEIROS DE CASTRO, 2019 [2006]). Dependendo de quem estiver observando, pode-se enxergar um corpo humano composto por partes de formigas e palmeiras espinhosas, por japim ou ossos de palmeiras que compõe a casa/rede dessa ave, ou até mesmo por *xohorikoko* e o verme do arumã, fazendo um conjunto de vegetais trançados, remodelando um novo corpo, ou melhor, tecendo a roupa dos *worokyam* e sendo tecido por esse próprio saber-fazer.

### **7.3. Meso e Macro-rede de aprendizado: comunidades e constelações de prática**

Vislumbrar que um humano tecelão é constituído em parte por *ekatî* de japim, ou verme do arumã, por exemplo, irá variar conforme a participação dessa pessoa numa determinada comunidade de prática no início de sua fabricação enquanto pessoa habilidosa. Contudo, ao longo de sua vida esse tecelão não integrará apenas uma comunidade de prática. Ele se casará, poderá mudar de aldeia, além de visitar também outras aldeias, passando até meses nesses lugares. Portanto, ele interagirá com diversas comunidades de prática. Como demonstrado em muitas etnoarqueologias realizadas nas Américas e na África (p. ex. STANISLAWSKI, 1978; HODDER, 1982; ARNOLD, 1994; PYOR; CARR, 1995; BOWSER; PATTON, 2008;

HERBICH; DIETLER, 2008; GOSSELAIN, 2008; 2016b; SILVA, 2019) é crucial considerar a trajetória de vida das pessoas artesãs na construção de seus saberes e, em diversos casos, esses conhecimentos ultrapassam fronteiras étnicas e linguísticas.

Os primeiros passos no reconhecimento de vegetais, onde habitam, como devem ser cortados e preparados pode se dar ainda quando um garoto é novo. Contudo, a idade em que muitos artesãos relataram ter começado a trançar de fato foi entre 11 e 14 anos. Não há sequência fixa no aprendizado dos tipos de trançados a se fazer, apesar da supramencionada noção de ensinamentos fundamental, médio e superior ser válida. Muitos relataram ter começado a fazer o abano, o jamaxim, e também o pente. Ninguém começou pelo *pakara*. E a sequência de aprendizado de uma pessoa nem sempre é repassada a seus filhos. Por exemplo, um artesão de referência começou pelo abano, mas relatou que quis ensinar seus filhos pelo *maraka*, para eles já começarem aprendendo a fazer algo com bastante variação de desenhos. Muitos relataram que os trançados mais difíceis de se fazer foram os últimos a serem aprendidos, e com mais dedicação após já terem se casado e percorrido outros lugares.

Enquanto os trançados básicos tendem a ser aprendidos no núcleo familiar de uma pessoa, os trançados mais difíceis, com muitas variações gráficas, são aprendidos ao longo da vida da pessoa e em relação a muitas outras comunidades de prática. Uma característica que vai ao encontro daquilo que Gosselain (2016b, p. 46) definiu como “espaços de experiência”: lugares frequentados e experienciados através de atividades diárias, de interações sociais, viagens e trocas, em que o senso pessoal de identidade é formado e constituído. De acordo ainda com esse autor, esses espaços de experiência compõem uma “constelação de espaços”. Contudo, deve-se considerar que essas trajetórias percorrem aldeias e lugares conhecidos, habitados por parentes da própria pessoa ou de sua esposa. É claro que eventos, como encontros festivos, religiosos, dentre outros, permitem uma pessoa visitar lugares desconhecidos, porém isso é muito menos frequente do que visitar seus pais, irmãos, sogros e cunhados, e talvez essas ocasiões mais raras não propiciem acesso apropriado para aprender outras formas de se manufaturar algo novo. De todo modo, essa constelação de espaços de experiência não é aleatória e fundamenta a construção da “identidade técnica”. Inspirado nas técnicas do corpo de Mauss (2003 [1934]) e cadeia operatória elementar de Leroi-Gourhan (1965), esse conceito resulta da tripla incidência da aprendizagem por imitação, da experiência e da oralidade, e foi apresentado por Gosselain (2000) para articular estilos tecnológicos e aspectos da identidade social, considerando a complexa trajetória de vida das pessoas. Identidade técnica é relacional e circunstancial, de pequena escala, mas que pode integrar diversos contextos através da comparação para ampliar a escala de estudo.

Uma das pessoas mais mencionadas pelos artesãos do Mapuera, que marcou suas trajetórias de aprendizado e, portanto, suas identidades técnicas, foram os sogros, lembrando que em alguns casos eles já são bem conhecidos, pois costumam ser o irmão da mãe, por exemplo. Observei e fui informado sobre homens que possuem uma boa relação com seus sogros, assim como aqueles que tem uma relação conflituosa. Em todo caso, quando os sogros são (ou eram) bons artesãos, como os falecidos Yawtí e Kírícawa, os genros sempre ressaltaram em mais de um momento que aprenderam muita coisa com eles.

Até mesmo pessoas que não são parentes desses dois artesãos disseram que aprenderam algo com eles, o que toca num outro ponto recorrente: jovens interessados vão atrás de pessoas mais experientes que moram nas vizinhanças imediatas, o que em muitos casos coincide com o parentesco, mas isso não é regra fixa, especialmente em aldeias populosas, como a Mapuera. Em suma, o *yana* influencia na formação de uma identidade técnica, mas não é um delimitador de comunidades de aprendizado. Ademais, a motivação pessoal faz um artesão aprender com muito mais pessoas e em diversas comunidades de prática.

Esse é o caso, por exemplo, de um dos principais artesãos da aldeia Mapuera, que se considera Wai Wai. Seu pai morreu quando ele ainda era novo e, quando tinha em torno de 12 anos, morava na aldeia *Kaxmi* em Roraima e foi atrás de artesãos reconhecidos, como Yawtí e Pooto, de outros *yana*. Alguns desenhos ele aprendeu depois por emulação, vendo artefatos de outras pessoas. Após se mudar para a Guiana, aprendeu a fazer outros trançados, como o tipiti bicrômico, que ele chama de taruma, pois aprendeu com um dos filhos de Yukuma, que se reconhecia como Taruma (capítulo 5). Esse artesão Wai Wai e os filhos de Yawtí relataram, em momentos distintos, que quando novos praticavam juntos com outros artesãos na aldeia Kaxmi, em Roraima, e que ocorria certa competição entre eles. Havia desafios de quem conseguiria fazer desenhos difíceis. Tais relatos indicam a existência de comunidades e constelações de prática vinculados à vida de um artesão, assim como demonstram atribuições identitárias de determinadas técnicas, como fartamente exemplificado no capítulo anterior.

Mesmo nos casos em que o artesão tem em sua própria residência uma pessoa de referência, como seu pai, o aprendizado ultrapassa esse espaço. Os dois filhos de Yawtí informaram que ele sabia fazer tudo, mas tinha um repertório limitado de grafismos. Por isso, ambos os filhos foram atrás de outros artesãos experientes por onde passaram. Parancikna, relatou que aprendeu também com Kírícawa, que tinha laços de parentesco com seu pai Yawtí<sup>248</sup>, e principalmente Manupi que sabe muitos desenhos. Manupi também é um ancião

---

<sup>248</sup> Conforme diagrama de parentesco n. 11 apresentado na tese de Valentino (2019, p. 278), sabe-se que Kawaña era pai da mãe de Yawtí e pai da mãe da mãe de Kírícawa, ou seja, era avô materno de Yawtí e bisavô de Kírícawa.

Katwena, porém Parancikna relatou que aprendeu coisas com pessoas de outro *yana*, como o jamaxim do jeito atual, vendo Yakuta Wai Wai fazer na aldeia Kaxmi, em Roraima. Vimos no capítulo anterior que esse estilo recente de jamaxim é associado aos Wapixana. Ou seja, uma pessoa Katwena aprendeu a fazer um estilo dos Wapixana com uma pessoa Wai Wai. Ainda, Parancikna relatou que sabe fazer quase tudo, menos a peneira específica de farinha, que também é dos Wapixana. Quem faz para ele é um filho seu que mora em Roraima.

O outro filho de Yawtî, cacique da aldeia Parumîtî, relatou que aprendeu muitos desenhos com seu irmão mais velho, Parancikna, e também com Kîrîcawa. Ultrapassando o *yana*, relatou que aprendeu com Topona Wai Wai na Guiana, que era uma grande referência<sup>249</sup>. Por fim, disse que aprendeu alguns desenhos com base em fotografias que os missionários mostravam para ele.

Há casos em que o aprendizado também ocorre com aquela pessoa que consideraríamos como padrasto. Poriciwi Wai Wai relatou que seu pai Acamu não sabia fazer muitas coisas, nem o jamaxim descartável, feito com folhas de bacaba, demonstrando que outrora também haviam homens pouco habilidosos nos trançados. Todavia, Acamu lhe ensinou a tirar a seda do buriti (*xaraw*). Quem mais lhe ensinou a trançar foi seu padrasto Wiixo, que era Katwena/Xerew e seu avô materno, Mapoô Wai Wai. Outrossim, Poriciwi aprendeu a fazer coisas com pessoas com as quais ele não tinha nenhum laço de parentesco, como Kîrîcawa que lhe ensinou o *maxuruta poxoro*.

O aprendizado pode ocorrer até mesmo em lugares indesejados. Um agente de saúde de Mapuera relatou que aprendeu a fazer *poxoro* e *pakara* com Yawtî, que não é seu parente, quando ambos estavam na Casa do Índio em Manaus, numa situação em que ambos estavam acompanhando familiares com problemas de saúde. Esse agente se aproximou de Yawtî, que estava fazendo um *poxoro*, quando foi questionado se sabia fazer aquele tipo de cesto. Ao responder que sabia apenas fazer tipiti, jamaxim e abano, ouviu que deveria saber fazer, pois já era casado. Portanto, os espaços de experiência ultrapassam delimitações com base no *yana*, parentesco e também aldeias específicas, por mais que a tendência seja aprender com quem se convive mais. A identidade técnica de uma pessoa no Mapuera é tão compósita e circunstancial quanto os próprios *yana*.

A circulação de artesãos após o casamento influencia tanto quem se mudou de aldeia quanto as pessoas que interagem com ele. Vimos no capítulo 6 que alguns estilos específicos de bandeja e paneiro foram associados aos Katxuyana. Em ambos os casos essa circulação de

---

<sup>249</sup> Como posto no capítulo anterior, J. Yde adquiriu um *pakara* feito por Topona.

estilos técnicos ocorreu em função de casamentos. No primeiro caso, o artesão Katwena aprendeu a fazer uma bandeja (*weeci*) específica através de seu filho que se casou com uma Katxuyana e foi morar no rio Cachorro. No segundo caso, artesãos Katwena e Txikyana aprenderam a fazer um estilo de paneiro (*poxoro*) com o genro Katxuyana do cacique da aldeia Paraíso, que se mudou para essa aldeia após se casar. Em ambos os casos, os artesãos associaram esses estilos técnicos aos Katxuyana, mas como discutido (subcapítulos 6.10 e 6.16), os Parukoto do alto Mapuera faziam estilos de bandeja e paneiro extremamente parecidos, em meados do século passado. Ou seja, parece que esses estilos eram feitos no Rio Mapuera, deixaram de ser feitos e depois foram retomados, com alguma modificação, através da movimentação dos artesãos por meio de casamentos e, assim, foram atribuídos a outros povos.

A mudança após o casamento faz com que artesãos iniciados numa mesma comunidade de prática percorram distintos espaços de experiência no decorrer de suas vidas. Retomo aqui o caso de dois irmãos Txikyana, por parte de pai. Ambos aprenderam trançados básicos com seu pai, porém um deles se casou com uma filha de Yawtí, comeu o verme do arumã e aprendeu a fazer outros trançados que seu pai não sabe fazer. O outro irmão se casou com uma mulher Katxuyana e foi morar na Missão Tiriyo no Tumucumaque, onde aprendeu a fazer um coador (*tuuwa*) reforçado com três varetas e com fasquias pintadas de vermelho, cujo estilo foi associado por ele aos Tiriyo e Aparai. E ele não é o único no rio Mapuera que faz assim. Os moradores da aldeia Placa, em que ele também morou antes de abrir a sua aldeia Yawará, também fazem.

### 7.3.1. A aldeia Placa e a diferença escancarada

Placa foi a aldeia em que tive a percepção mais nítida da coexistência de distintos estilos tecnológicos no rio Mapuera. Trata-se de uma aldeia fundada em 1996 por diversas famílias que moravam na aldeia Kwamalasamutu (Suriname), lideradas pelo falecido Miicu Tunayana, nascido nas cabeceiras do rio Turuni, alto Trombetas. Em linhas gerais, essas pessoas saíram do Suriname e tentaram abrir uma aldeia na região de origem de Miicu, mas não conseguiram. Elas moraram um pouco na aldeia Mapuera e depois decidiram abrir uma aldeia própria, próxima à placa de identificação da Terra Indígena Nhamundá-Mapuera, a jusante da aldeia Mapuera. A aldeia Placa é composta por “famílias, constituídas de Txikyanas, Tunayanas e Tiriyo, densamente aparentadas entre si” (ALCÂNTARA E SILVA, 2016, p. 156). Atualmente, ela é composta por 6 famílias (IEPÉ, 2021, p. 84) e liderada pelos genros de Miicu, que cresceram e se casaram em Kwamalasamutu, em meio a outras comunidades de prática. Nessa



aldeia, a principal língua falada é a tiriyo, mas também se fala o waiwai, a língua franca do rio Mapuera.

Em várias outras aldeias desse rio, os habitantes de Placa costumam ser referenciados como “as pessoas do Suriname”, mas eu não sabia disso quando cheguei na aldeia e ao conversar com as pessoas sobre o catálogo de fotos fiquei surpreso ao notar que poucas coisas foram reconhecidas. Porém, isso não impediu que as pessoas falassem os nomes daquilo que reconheceram, mesmo com alguns nomes bem diferentes dos que eu tinha ouvido em outras aldeias. O momento em que eu me dei conta de que estava diante de conhecimentos diferentes foi ao percorrer a aldeia e observar trançados feitos de maneiras distintas, e também denominados de outras formas, como já exposto no capítulo anterior.

Em síntese, nessa aldeia os coadores *tuuwa* eram chamados de *manáre*, feitos com três varetas e com padrões gráficos completamente diferentes; as bandejas semelhantes ao *cuure erematantopo weeci* (“propsias para fazer beiju”) tinham dimensões menores, com padrões distintos e eram denominadas *pantî*; a plataforma *aara* era feita de forma diferente, apresentando 4 paredes; os cestos *paraxi*, apesar de iguais, se chamam *wapa*; até os abanos idênticos se chamavam *xipári* e seus arremates foram chamados de maneiras distintas, mesmo com base na língua waiwai: o arremate *poõne pîthó* (“cabeça da piranha”) foi chamado de *kapayo pîpîtho* (“casco do tatu”) e o estilo *paaku matkîrî* (“rabo do pacu”) foi chamado de *kooso meretîrî*, que me foi traduzido como “chifre de veado”.

Na cozinha de um dos caciques, vi uma peneira *manari* feita no estilo “original” dos Wai Wai. Perguntei se ele tinha feito aquilo e na hora ele disse que não sabe fazer assim. Ele tinha comprado na aldeia Mapuera. Uma de suas filhas é casada com um Wai Wai, cuja casa tinha alguns trançados comuns às demais aldeias do rio Mapuera. Não obstante, esse genro não sabe fazer e compra de artesãos das aldeias Mapuera e Paraíso. Por outro lado, o outro genro do cacique é Tiriyo e vem de Kwamalasamutu, tendo aprendido a fazer outras coisas. Placa é uma aldeia, portanto, composta por pessoas com conhecimentos específicos, que ainda recebe pessoas de aldeias distantes, ao mesmo tempo em que também se integra nas relações do Mapuera.

Os trançados diferentes dessa aldeia em momento algum foram atribuídos a povos específicos por meus interlocutores, como se fossem dos Tunayana ou dos Tiriyo, por exemplo. As diferenças técnicas que percebi foram notadas com base no que eu já tinha analisado em museus e visto nas demais aldeias visitadas. O caso da aldeia Placa demonstra claramente uma comunidade de prática distinta no Mapuera que, por sua vez, forma uma constelação vinculada com alguns moradores de Yawará e sobretudo com artesãos do sul do Suriname e da Missão

Tiriyó no Tumucumaque. Todavia, há elementos ali que formam também uma constelação com trançados do Mapuera, como os casos dos abanos e do paneiro feito com a técnica hexagonal (*paraxi*).

### 7.3.2. Comunidades e constelações de prática no Mapuera

Comunidades de prática se formam e se modificam conforme o desenrolar da vida de seus membros. No rio Mapuera, há pessoas que já praticaram juntas na juventude e que hoje em dia moram em aldeias separadas, se reencontram ocasionalmente, conversam também sobre alguns feitos e ainda trocam presentes. Após a virada de ano de 2019 e 2020, ocorreu uma assembléia na aldeia Mapuera em que pude ver um artesão Wai Wai dessa aldeia presentear um conhecido seu, Katwena e também artesão, da aldeia Tamiuru. O presente foi o aro de cocar com os dizeres sobre a virada do ano (ver subcapítulo 6.20). Outrossim, um jovem artesão Katwena que conheci na aldeia Paraíso, aproveitando a ocasião da assembléia, apareceu na casa desse artesão Wai Wai para pedir que ele lhe ensinasse a fazer um trançado específico. Estes exemplos demonstram um pouco do dinamismo intenso da circulação dessas práticas.

Se pensado em termos de conjunto de trançados, não existem delimitações nítidas que refletem comunidades de prática específicas no Mapuera, pois os artesãos que moram ali não estão isolados. Além disso, o próprio conceito de comunidades de prática pressupõe interligações com outras comunidades e isso é mais do que plausível no Mapuera. Há sim elementos discretos e artefatos específicos que são associados a determinados povos, como posto no capítulo 6, e alguns são de conhecimentos mais ou menos amplos entre os artesãos. Isso ajuda a pensar comunidades específicas e traçar ligações para delinear algumas constelações de práticas.

Um exemplo é o caso da produção do coador (*tuuwa*) com três varetas, que interliga produtores do rio Mapuera a comunidades do sul do Suriname e região do Tumucumaque. O uso de três varetas na produção de peneiras ocorre também na Guiana Francesa, entre os povos Wayana, Wajãpi e Palikur, por exemplo (DAVY, 2007). Outro exemplo é a coexistência de dois estilos distintos de se fazer a bandeja tatu (*weeci kapayo*), como demonstrado no subcapítulo 6.10, que parece ser uma inovação local. Todavia, a ideia de uma bandeja em forma de casco de tatu, sem colocar cabeça e rabo, transcende o Mapuera e existe entre os Katxuyana, Tiriyó e até entre os Kari'na do Suriname, como se apresentará adiante. Diversos trançados associados aos Wapixana remontam a um período da história recente de maior interação com pessoas desse povo, momento em que diversos representantes de distintas comunidades de prática de trançados passaram a conviver com maior proximidade, culminando na ampla

variabilidade de trançados dos povos do Mapuera aqui estudada. Há peneiras com pernas feitas com variações específicas de enlaçados com grade, uma delas é associada aos Katwena, porém, como dito em capítulos anteriores e como se verá a seguir, essa mesma técnica se encontra em parte das pernas de peneiras Tiriyó e Wayana, o que também ajuda a pensar em certas constelações de prática.

Algumas escolhas técnicas ajudam a identificar artesãos específicos. Lembro aqui os exemplos dados em relação ao coador com o mesmo padrão feito por um artesão da aldeia Takará que distribuiu a seus filhos e também a parentes de outras aldeias, assim como o caso das peneiras cujas tramas de suas pernas foram feitas com fio de nylon roxo por uma mesma pessoa (ver subcapítulo 6.9) e foram vistas em três diferentes aldeias. Talvez essa inovação no material possa vir a ser feita por outra pessoa, como no caso de um artesão que começou a usar cipó jacitara para fazer tipiti após ver um conhecido seu fazendo isso. O cipó jacitara é bem conhecido, mas geralmente empregado para fazer apenas o arremate do *pakara*.

Por outro lado, há conhecimentos que podem ser vestigiais de comunidades mais antigas, como o uso de fasquias de pecíolo de buriti na produção de tipiti por um ancião Tunayana. Apenas ele usa esse material e outros artesãos com os quais conversei alegaram desconhecer esse uso e não acreditam que isso possa funcionar. Seria preciso averiguar isso com outros anciãos Tunayana, nascidos e criados no rio Turuni antes da aglomeração em Kanashén. No caso das caixas *yamata* (ver 6.17), foi indicado a existência da produção de caixas com prefoliações de murumuru, que não se fazem mais atualmente. Tais reconhecimentos de possibilidades de uso de materiais distintos corroboram a noção de *affordance* (KNAPPETT, 2011; HURCOMBE, 2014), mencionada no capítulo 5. E como se discutirá adiante, esse conceito também é bom para fazer comparações entre classes de trançados, visto que saber-fazer e usar determinados artefatos ajudam encontrar similaridades e distâncias entre povos e suas práticas, ajudando a identificar diferentes comunidades e constelações.

Diante de todo o exposto, torna-se ainda mais compreensível a imensa variabilidade dos trançados no Mapuera, pois ali existem diversas comunidades de prática e identidades técnicas que se distinguem entre si ao mesmo tempo em que estabelecem conexões e se aproximam. E as pessoas têm plena consciência disso. O artesão Parancikna ao relatar que já esteve em Kwamalasamutu, Suriname, informou que viu trançados diferentes e iguais, pois lá também moram pessoas Katwena que fazem a mesma coisa que no Mapuera. Disse ainda que os Tiriyós estão aprendendo com os Katwena. Quando ele foi nos Waimiri-Atroari, na década de 80, no

contexto da tentativa de atração desse povo por parte dos Wai Wai<sup>250</sup>, observou que os Waimiri-Atroari tinham coisas parecidas e também diferentes. Segundo ele, os Waimiri-Atroari fazem desenhos parecidos, como *krawoto*, *warakaka pîtho*, *tîtko yewnarî*, mas não sabem fazer *cikiri*, *poroto* e *wayma*. Se lembrou que os abanos eram diferentes e o jamaxim era bem bonito: “O jamaxim deles dá para perceber que é jamaxim, tem forma de jamaxim, só que é diferente, tem desenhos com duas cores”. Quando perguntei se ele não tinha tentado fazer, ele afirmou que não, pois é difícil. E em seu entendimento: “Os Waimiri fazem coisas diferentes porque seus pais deveriam fazer diferente”. Como ele é um dos principais artesãos do Mapuera, é notório que tenha considerado o jamaxim dos Waimiri-Atroari (ver 6.4) difícil de se fazer, pois Parancikna é capaz de tecer padrões muito mais complexos. Sua explicação, creio, fundamenta-se no fato dele provavelmente não ter acessado a um exemplar por mais tempo. Pouco contato dificulta a emulação. Isso me faz a pensar que uma técnica-grafismo não se espalha com tanta facilidade no caso dos trançados, mas requer contatos frequentes e mais duradouros, o que tem a ver, de certo modo, com a visibilidade e acesso dos diferentes tipos de trançados. Isso é uma questão etnoarqueológica importante que precisa ser considerada nas análises sobre artefatos.

Um jovem artesão, que atualmente mora na aldeia Paraíso, relatou que assim que se casou foi morar na aldeia Placa, pois seu sogro morava lá na época. Ele disse ter reparado que nessa aldeia as pessoas fazem um pouco diferente as coisas, como o coador com 3 varetas, assim como nomeiam as manufaturas de outra forma. Porém, o que mais lhe chamou a atenção foram os padrões gráficos. Ele não soube especificar ou reproduzir, mas afirmou que em Placa existem desenhos que ele não aprendeu.

Não obstante, há certos limites no reconhecimento dessas diferenças e similaridades por parte das pessoas, sobretudo quando se quer entender e ampliar a análise em termos geográficos e históricos, de total interesse para a Arqueologia. Vimos que alguns pequenos detalhes técnicos e artefatos podem ser associados a povos específicos ao passo que outros não. Mas se ampliarmos a escala de análise alguns limites podem aparecer, assim como novas conexões. Se faz necessário, então, fazer um breve exercício comparativo para observar, a partir do Mapuera, o compartilhamento e as diferenças produtivas de alguns trançados para fazer um mapeamento inicial de constelações de prática.

---

<sup>250</sup> Para mais detalhes ver Howard (2001).

#### 7.4. Mapeando constelações a partir dos trançados dos povos Wai Wai

Tratar a relação entre padronização da cultura material e fronteiras identitárias não é um consenso em Arqueologia, mas é uma preocupação constante e objeto de inúmeras discussões (p. ex. STARK, 1998; GOSSELAIN, 2000; INSOLL, 2007). É um tema fundamental em Arqueologia em seu entendimento das causas e significados da variabilidade artefactual (SILVA; NOELLI, 2017). As hipóteses sobre a correlação entre os fenômenos arqueológicos e linguísticos, por mecanismos diversos, é a base das discussões sobre pretéritas dinâmicas populacionais. São exemplos disso as pesquisas sobre a origem e expansão da língua Indo-Europeia (RENFREW, 1987; ANTHONY, 2007), assim como a história de longa duração de povos falantes de Arawak e Tupi (p. ex. LATHRAP, 1975; BROCHADO, 1989; NOELLI, 1996; HORNBORG, 2005; NEVES, 2011; 2012; MORAES, 2013; CORRÊA, 2014; NOELLI *et al.*, 2018).

Em relação aos povos Arawak e Tupi, os estudos sobre povos falantes de língua Karib, apesar de sua correlação hipotética com as cerâmicas arqueológicas da série Arauquinoide e tradição Inciso-Ponteadada (LATHRAP, 1975; ZUCCHI, 1985; TARBLE, 1985; HECKENBERGER, 2008; NEVES, 2011; 2012) são menos desenvolvidos e o mesmo ocorre com os estudos linguísticos (URBAN, 1992, p. 87; EPPS, 2009, p.584-86). Recentemente, todavia, pesquisas arqueológicas que articulam fontes etnográficas, arqueológicas e linguísticas na construção de uma história dos povos Karib vem sendo realizadas (p. ex. ANTCZAK; URBANI; ANTCZAK, 2017; JÁCOME, 2017; J. WAI WAI, 2017; C. WAI WAI, 2019; GLÓRIA, 2019; GASPAR, 2019; GASPAR; RODRIGUES, 2020; BARRETO *et al.*, 2020; ALVES, 2020). Portanto, o breve exercício comparativo para delinear algumas constelações de prática é uma pequena contribuição a esses novos esforços.

A opção por selecionar trançados de povos falantes de língua Karib para a comparação não pretende de forma alguma defender a ideia de que os fenômenos linguísticos e de produção material são essencialmente interdependentes. Ela foi feita apenas como um recurso heurístico para se ter uma orientação e organização comparativa para vislumbrar constelações de práticas. A opção de pensar as produções materiais dentro de uma família linguística não é novidade de estudo. Sem aprofundar no assunto, menciono que essa perspectiva de pensar aspectos históricos com inspiração na linguística comparativa, que remonta à Leibniz e Herder ainda no século XVIII (VIERTLER, 2018), foi amplamente utilizada por pesquisadores alemães desde meados do século XIX, como C. von den Steinen e K. von Martius, por exemplo, para caracterizar e diferenciar os povos indígenas da América do Sul (NOELLI; FERREIRA, 2007; HECKENBERGER, 2008; NEVES, 2011; VERMEULEN *et al.*, 2019). No início do século

XX, Max Schmidt (1917) argumentou que povos pertencentes à mesma família linguística possuem ligações culturais diretas e indiretas, muito embora os limites dessas ligações não necessariamente sejam os mesmos da afinidade linguística.

Outrossim, os próprios desenvolvimentos dos conceitos de “área cultural” (*culture-area*) e “idade cultural” (*age-area*), usados para pensar a cultura no espaço e tempo (KROEBER, 1931), que balizaram as ideias na arqueologia de “fase”, “horizonte” e “tradição” (WILLEY; PHILLIPS, 1958), bem como a de “série” (CRUXENT; ROUSE, 1958), estão inspirados no método comparativo da linguística histórica<sup>251</sup>. Em outras palavras, a relação entre fenômenos arqueológicos e linguísticos não é imanente, ela é, antes de tudo, epistêmica.

Em meados do século XX a suposta ligação estreita entre língua e cultura passou a ser relativizada, mesmo com as considerações de que língua/cultura (KROEBER, 1948, p.225) ou língua/técnica (LEROI-GOURHAN, 1964, p.118) possam ter tido uma origem comum. A relação entre esses fenômenos é complexa e, por mais que possam se relacionar estreitamente em alguns casos, possibilitando que diferenças culturais sejam cristalizadas em torno das diferenças linguísticas, tratam-se de fenômenos independentes que podem ou não se movimentar juntos, havendo ainda situações em que povos com línguas distintas compartilham uma mesma cultura (KROEBER, 1948, p.222-26). No caso das fontes arqueológicas, essas correlações são ainda mais difíceis de serem feitas e a equação entre cultura arqueológica, povo e língua não é diretamente aceitável (RENFREW, 2000, p. 10). Nesse sentido, trabalhar com objeto de coleções etnográficas possui a “vantagem de o local de proveniência e o povo que os produziu serem conhecidos” (GASPAR; RODRIGUES, 2020, p. 5). Isso possibilita trazer para os debates teóricos da Arqueologia situações concretas em que não se especula qual era a língua dos produtores de determinados artefatos que são comparados.

Num estudo etnoarqueológico na costa de Sepik, Nova Guiné, Welsch e Terrell (1998) se valeram também de coleções de museus e indicaram que a cultura material nessa região ultrapassa as fronteiras etnolinguísticas, pois existe um intenso fluxo de artefatos ligado às redes de relações individuais e entre povos específicos. Um resultado muito interessante para se comparar com o caso dos povos do Mapuera, haja vista que existem diversos trançados feitos também pelos Mawayana (povo de língua Arawak) antes da aglomeração em Kanashén, idênticos aos que eram produzidos pelos Parukoto, Wai Wai e Xerew, por exemplo, falantes de língua Karib. Ademais, há informações da segunda metade do século XIX de que os Taruma,

---

<sup>251</sup> De forma resumida, para estabelecer um parentesco linguístico deve-se pressupor que línguas aparentadas apresentam correspondências sistemáticas em termos de estrutura gramatical, o que possibilita ainda inferir uma protolíngua (FARACO, 2005).



de língua isolada, produziam uma cerâmica excelente, muito procurada por povos Wapixana e Macuxi, respectivamente de língua Arawak e Karib (CARLIN; MANS, 2015, p. 83). Essas informações são valiosas e precisam ser refinadas com estudos sobre processos de produção dos artefatos para compreender melhor a dispersão não só de artefatos, mas dos pormenores técnicos de sua produção.

Conforme Meliam Gaspar (2019, p. 222), o entendimento genérico de um “modo de ser Karib” contribuiu para que certos “conjuntos cerâmicos arqueológicos fossem associados a esses povos sem uma reflexão aprofundada sobre sua organização social e suas trajetórias sócio-históricas”. Assim, ao comparar as cadeias operatórias produtivas de cerâmicas etnográficas de povos falantes de línguas Karib (doravante PFK), especialmente da região das Guianas, ela constatou não ser possível até o momento pensar na existência de uma grande tradição ceramista desses povos, porquanto existem diferentes estilos, “apesar de alguns serem mais próximos entre si do que outros” (GASPAR, 2019, p. 211). Gaspar acrescentou ainda o compartilhamento de algumas características com as cerâmicas manufaturadas por povos falantes de outras línguas, como Arawak e Tupi-Guarani, o que pode indicar relações entre eles vinculadas a um passado recente ou também mais remoto.

No âmbito das tecnologias perecíveis, num estudo de mais de 1700 objetos etnográficos, feitos com fibras vegetais, de 87 diferentes povos indígenas amazônicos, Petersen *et al.* (2001) argumentaram que as técnicas produtivas de fios são influenciadas por fatores históricos, de identidade social e linguística. No caso dos PFK, foi observada que a maioria das torções das fibras ocorrem em “Z”, porém aqueles que habitam a bacia do rio Xingu fazem fios com torção em “S”, corroborando toda a área do Alto Xingu que marca uma fronteira nítida em relação aos povos vizinhos, no que diz respeito a essa técnica:

...one could meaningfully differentiate between the collective Xinguanos and their neighbors, despite the fact that the Xinguanos are of disparate backgrounds operating within one tight culture area, or even as one "society," while the neighboring Gé speakers and others represent diverse backgrounds with not much interaction. (PETERSEN *et al.*, 2001, p. 247-48).

Lucia van Velthem (2001) forneceu alguns exemplos indicativos de que determinados aspectos dos trançados ultrapassam as fronteiras etnolinguísticas. A manufatura de trançados marchetados feitos com arumã é um fenômeno disseminado pelo norte Amazônico e, em função da própria técnica, os grafismos presentes nos cestos de PFK, Tukano e Arawak costumam ser geométricos e estilizados, apesar de apresentarem elementos figurativos e icônicos próprios de cada sistema gráfico (VELTHEM, 2001, p. 208). Ademais, verificou-se convergência de

significados sobre matéria-prima, já que o arumã é a planta com mais associações simbólicas entre Wayana, Aparai, Yekuana e Baniwa, segundo a autora. Num amplo estudo sobre a cestaria dos povos da Guiana Francesa, Davy (2007, p. 207) constatou ser possível pensar a interligação entre língua e cultura não de modo genético, mas histórico e intimamente vinculado às interações sociais. Segundo esse autor, isso favorece compartilhamentos amplos que transcendem famílias linguísticas ao mesmo tempo em que é possível ver particularidades étnicas.

Visto a ampla diversidade de técnicas empregadas, variabilidade artefactual e onipresença persistente na vida indígena (ver capítulo 2), trançados oferecem oportunidades únicas para estudos comparativos, e isso ainda é pouco explorado na América do Sul. Na América do Norte, por exemplo, a Califórnia é uma região com grande diversidade de famílias linguísticas (p. ex. Algonquina, Hocana, Atabascana, Yukiana, Penutiana e Uto-asteca) e seus conjuntos de trançados foram estudados ao longo de mais de cem anos de pesquisas, em diferentes escalas analíticas (JAMES, 1902; MASON, 1904; KROEBER, 1909; PRYOR; CARR, 1995; JORDAN; SHENNAN, 2003), apresentando resultados interessantes para pensar a relação entre cultura material e língua.

Ao comparar a cestaria dos Pomo (língua Hocana), circundados por povos falantes de línguas Penutiana e Yukiana, Kroeber (1909) observou que eles desenvolveram uma cestaria independente, mesmo com o compartilhamento de algumas características presentes na cestaria de povos adjacentes. Contudo, a língua Pomo possui sete distintos ramos linguísticos e, para McLendon e Holland (1979), alguns elementos gráficos ocorrem nos cestos de acordo com o ramo linguístico. No entanto, Pryor e Carr (1995) ressaltaram que estas recorrências devem ser entendidas enquanto marcadores de interação social, pois os Pomo do norte usam o estilo mais para integrar as pessoas do que as excluir e, nesse sentido, apresentam cestos mais semelhantes com os povos vizinhos, falantes de língua Yukiana, do que com os Pomo do ramo sul. Para Pryor e Carr (1995), o estilo dos cestos está ligado à diferentes interações a níveis individuais, familiares e comunitários, e sua compreensão deve articular a geografia com questões de aprendizado, relações de parentesco, amizade e casamento. Abrangendo uma área de estudo bem maior, Jordan e Shennan (2003) concluíram que a maioria dos grupos etnolinguísticos fazem trançados distintos e que a escala de análise influencia no resultado obtido. Numa escala ampla, as similaridades dos conjuntos de cestos estão relacionadas em parte às distâncias geográficas entre os grupos etnolinguísticos, com pouca influência da filiação linguística. Por outro lado, ao reduzirem a escala de análise, constataram que os cestos são mais semelhantes entre povos com línguas aparentadas. Parte desses estudos ressaltaram ainda a importância de

considerar o contexto histórico, já que a chegada posterior de povos falantes de outras línguas, como Penutiana e Yukiana<sup>252</sup>, propiciou diversas formas de interação que, por sua vez, fomentou semelhanças em atributos visíveis nos cestos desses grupos (PRYOR; CARR, 1995, p.287; JORDAN; SHENNAN, 2003, p.48). Em suma, a ligação entre língua e cultura é sobretudo histórica, devendo ser pensada como uma imbricada relação sujeita a flutuações vinculadas a esferas dinâmicas de interesses sociais, políticos e econômicos (SANTOS-GRANERO, 2002).

Língua é importante para articular nossos conhecimentos e sentimentos, estando imbricada com outras áreas de afazeres humanos, mas não é determinante na autoidentificação étnica de uma pessoa, que pode se identificar como indígena apesar de ter perdido sua língua materna (ALBÓ, 2010). Contudo, ela possui um papel central na transmissão de conhecimentos através dos processos de ensino-aprendizagem (GOSSELAIN, 2000; JORDAN; SHENNAN, 2003), sendo crucial na formação de comunidades de prática (SILVA; NOELLI, 2017).

Voltando aos PFK, Carlin (2002) argumentou que padrões de linguagem expressam padrões de pensamento. Em seu estudo sobre as línguas kari'na, tiriyo', wayana, akuriyo, tunayana e txikyana, ela verificou que os objetos não existem em si, mas resultam de processos que os fazem existir e, numa perspectiva filosófica, as aparências podem enganar, pois tudo no mundo potencialmente se transforma. Essas informações corroboram plenamente o caso dos trançados feitos pelos povos do Mapuera, que para vir a existir passam por diferentes etapas que constroem tanto artefatos quanto pessoas; e tudo isso está imerso em redes de ensino-aprendizagem formadoras de comunidades de prática.

Dito isso, para realizar esse exercício comparativo de mapear constelações serão apresentadas informações dos trançados organizadas de acordo com a proximidade linguística entre alguns povos, sem, contudo, pensar essas relações de forma interdependente.

#### 7.4.1. Observações gerais sobre a família linguística Karib

O primeiro estudo sobre a família linguística Karib foi feito pelo jesuíta Filippo S. Gilij, ainda no século XVIII (DURBIN, 1977, p. 24; MEIRA, 2006, p. 162), porém, além da tese sobre a fonologia Proto-Karib (GIRARD, 1971), não há ainda uma reconstituição de um “Macro-Karib” (URBAN, 1992). No início do século XXI, os estudos dessa família aumentaram significativamente, mas as informações sobre descrições lexicais ainda são

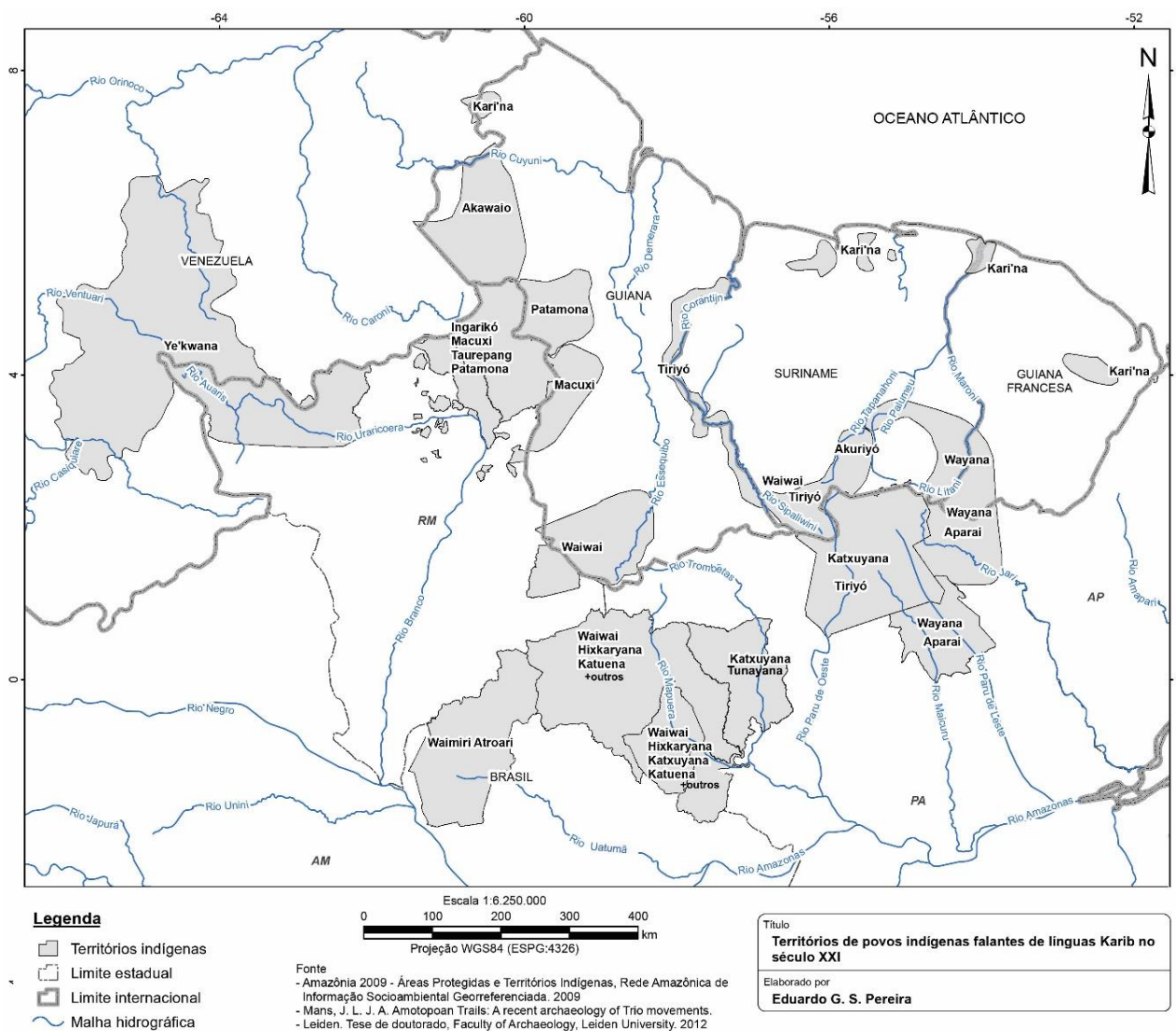
---

<sup>252</sup> Acredita-se que a família Hocana, na qual se insere a língua Pomo, seja a mais antiga por apresentar maior diversidade interna (JORDAN; SHENNAN, 2003, p. 44).

escassas e qualitativamente desiguais para permitir a reconstrução de uma protolíngua em ampla escala (GILDEA, 2012, p.444). E isso reflete um amplo cenário de falta de avanço nos estudos de linguística histórica e comparativa na Amazônia (EPPS, 2009, p.596).

A família Karib é composta por cerca de 25 línguas que ainda são faladas, distribuídas por países como o Brasil, Colômbia, Venezuela, Guiana, Suriname e Guiana Francesa, estando concentradas sobretudo no interior do “Maciço das Guianas” (CARLIN, 2002, p.47; MEIRA, 2006, p.159-61; GILDEA, 2012, p.441). Meliam Gaspar (2019, p. 69-71) apresentou excelentes mapas situando esses povos, dos quais reproduzo aqui um deles ( Mapa 9).

**Mapa 9** Território de povos falantes de língua Karib nas guianas no século XXI. Extraído e adaptado de Gaspar (2019, p. 69)



Estimativas de idade para o surgimento da família linguística Karib variam de 2000 a 3000 anos (URBAN, 1992, p. 93), mas há quem considere que possa ter sido por volta de 3.700 anos ou até mesmo 4.500 anos (EPPS, 2009, p.587). Sua origem já chegou a ser situada na porção sul da Amazônia (RODRIGUES, 1985), contudo Meira e Franchetto (2005, p. 177-78) argumentaram que essa hipótese não se sustenta pela existência somente de dois ramos sub-independentes no sul. Segundo Epps (2009, p. 592), a origem mais aceita é no nordeste Amazônico, entre as bacias dos rios Amazonas e Orinoco.

Recentemente, o amplo estudo de Jolkesky (2016, p. 364) sugeriu que os proro-protokarib seriam originários do baixo Amazonas e a etnogênese dos proto-karib teria ocorrido na “primeira metade do primeiro milênio a.C no âmbito da esfera de interação do Baixo Amazonas”, que também era povoado por ancestrais de populações arawak (“arawak-ocidental”), e de “populações de origem tupi e os proto-nambikwara”. Ainda conforme essa tese, nesse período ocorreu uma fissão em quatro parcelas (proto-protokarib-central; proto-protokarib-meridional; proto-protokarib-ocidental; proto-protokarib-setentrional), das quais os descendentes das parcelas centrais e setentrionais teriam ocupado a região que compreende as bacias dos rios Trombetas e Essequibo até o “planalto das guianas” durante séculos, com incursões de povos falantes de Arawak do Rio Branco ocorrida apenas entre 1000 e 1400 d.C<sup>253</sup>, na região do rio Tacutu, na atual Guiana. Complementando esse panorama histórico-linguístico, há informações de que os Wapixana, de língua Arawak vieram da região do Rio Negro e passaram a ser mencionados no Rio Branco em fontes holandesas a partir de 1753, quando estavam em guerra com os Macuxi e os Carib (CARLIN, 2011, p.227), num período em que também os Taruma adentraram essa região (ver capítulo 3). Ou seja, em teoria, a região das cabeceiras dos rios Trombetas-Mapuera e Essequibo passou a ser ocupada também por populações falantes de outras línguas sobretudo a partir do século XVIII, período de grande turbulência com a invasão dos colonizadores europeus (FARANGE, 1986; DREYFUS, 1993).

As propostas mais recentes de classificação da família linguística Karib foram realizadas por Meira (2006) e Gildea (2012), porém existem algumas divergências em relação a certas línguas. Com base na existência de algum estudo prévio sobre os trançados, bem como o acesso mínimo a imagens deles, selecionei para a comparação materiais feitos pelos Katxuyana, Tiriyo, Wayana/Aparai, Kari’na, Yekuana, Akawaio e Macuxi. E em relação à proximidade e distância

---

<sup>253</sup> Embora seja um estudo bem generalista, Jolkesky (2016) estudou a formação e dispersão das línguas indígenas por todas as terras baixas tropicais sul-americanas, apresentando uma síntese das informações em mapas apresentados entre as páginas 821 e 843 de sua tese.

linguística desses povos, as classificações de Meira (2006) e Gildea (2012) divergem principalmente em relação à língua Yekuana (ver **Tabela 3** e **Tabela 4**).

**Tabela 3** Classificação por Meira (2006, p. 169).

<b>Ramo</b>	Venezuelano			Guianense				
<b>Grupo</b>	-	Pemonguiano		Parukotoano		Taranoano	-	
<b>Língua</b>	Yekuana (?)	Akawaio	Makuxi	Waiwai	Katxuyana	Tiriyó	Wayana	Kari'na

**Tabela 4** Classificação por Gildea (2012, p.445).

<b>Ramo</b>	Venezuelano		Parukotoano		Guianense			
<b>Grupo</b>	Pemonguiano		Parukotoano		Taranoano	Wayana	Kari'nja	Makiritare
<b>Língua</b>	Akawaio	Makuxi	Waiwai	Katxuyana	Tiriyó	Wayana	Kari'na	Yekuana

Para Meira, a língua yekuana poderia estar no ramo venezuelano, portanto, mais próxima das línguas akawaio e makuxi, apesar de não pertencer ao grupo Pemonguiano. Mas há dúvidas quanto a isso. Segundo Gildea, a língua yekuana estaria mais próxima das línguas kari'na, wayana e tiriyó, por todas pertencem ao ramo Guianense, apesar de cada uma delas estarem em grupos distintos. Outrossim, enquanto na classificação de Meira as línguas dos povos aqui selecionados estariam separadas basicamente em dois ramos, a classificação de Gildea as separa em três. Em relação à língua apalaí, Meira (2006) tem dúvidas se ela estaria no grupo taranoano, dentro do ramo guianense, ao passo que para Gildea (2012) essa língua está separada. Contudo, para fins comparativos, apresentarei os trançados feitos pelos Aparai juntamente com os dos Wayana, pois ambos os grupos estão juntos, através de casamentos, desde informações do final do século XIX (VELTHEM, 1998, p. 31). Em relação aos trançados dos povos do Mapuera, considerarei-os como Wai Wai para fins comparativos. E como a classificação de Gildea (2012) é a mais recente, a utilizarei como base para a organização e apresentação das informações.

#### 7.4.2. Os trançados selecionados para a comparação

Já que existem muitas categorias de trançados, se torna impraticável, apesar de desejável, fazer uma comparação de todas elas entre os povos aqui selecionados. Assim, visto a importância de algumas classes para a vida cotidiana dessas populações, bem como algumas diferenças quanto à visibilidade delas nas aldeias, fundamental para pensar proximidade e distância de estilos tecnológicos (cf. PRYOR; CARR, 1995; GOSSELAIN, 2000), foram



selecionadas três classes, tendo como base a função principal das mesmas: abanos; peneiras<sup>254</sup>; bandejas usadas no processamento da mandioca amarga.

O uso é central para a comparação, pois realça o *affordance* que ajuda a articular diferentes escalas de análise e abrange percepção e entendimento do que se pode fazer com certos artefatos. Isso também contribui para comparar as formas de nomenclatura desses objetos entre povos linguisticamente aparentados, pois a língua permite “reconhecer o legado da transmissão de conhecimentos de uma geração à outra, fixados nas palavras e nos modos de fazer e usar as coisas” (NOELLI *et al.*, 2018, p. 168).

Como o cultivo da mandioca amarga é importante para os aspectos econômicos e sociais de populações de língua Karib (cf. BASSO, 1977, p.17), abanos, peneiras e bandejas são basais para processar esse tubérculo. Ainda, como base no que observei no Mapuera, suas visibilidades são altas e encontrei até um abano tiriyo junto à sua dona, que o trouxe do Suriname, quando de sua visita aos familiares de seu marido. Comparar esses artefatos com visibilidade altas nas aldeias é uma opção para ver os quão dispersos podem estar determinados estilos.

Alguns desses trançados são feitos com a técnica do trançado marchetado, que exhibe padrões rebuscados. Nesse sentido, grafismos marchetados são elementos interessantes de serem comparados, pois não basta apenas ver para emular, é preciso contato mínimo com um trançado para sua reprodução. Vide os casos supramencionados de bons artesãos do Mapuera que apesar de verem padrões dos Waimiri-Atroari e de povos advindos do Suriname, por exemplo, não aprenderam a reproduzir. Em teoria, portanto, o compartilhamento gráfico nos trançados requer alguma interação mais próxima entre distintas populações, pois além de um resultado formal final, requer também semelhança no processo, isto é, nas fórmulas matemáticas de entretrançar tramas e urdiduras.

#### 7.4.3. Os abanos

Entre os Wai Wai, os abanos se chamam *wayapamsi* e são feitos a partir de prefoliações de palmeiras do gênero *Astrocaryum*, como o murumuru (*Astrocaryum farinosum* e/ou *Astrocaryum plicatum*) e tucumã (*Astrocaryum aculeatum*). A técnica de manufatura é o trançado sarjado e as finalizações ocorrem em auto-remate sarjado, tipo “cabeça de piranha”, e arremate apartado e enlaçado por linha em espiral simples, tipo “rabo do pacu”. Possuem formas de pás pentangulares e apresentam 31,5 cm de altura por 31 cm de largura, em média.

---

<sup>254</sup> Como a peneira específica para a farinha é uma adoção relativamente recente entre os povos do Mapuera, ela não será aqui comparada.

Entre os Katxuyana, os abanos se chamam *wanahá* e são feitos com prefoliações de murumuru (DETERING, 1962, p. 99). Com base nos exemplares estudados por Detering (1962) e nos 10 exemplares que analisei presencialmente, no Museu Paraense Emílio Goeldi - MPEG (n. 7267 e 12492) e Museu do Índio do Convento de Ipuarana - MICI<sup>255</sup> (K34; K348; K360; K362; K364; K367; K369; K375), a técnica de manufatura é o trançado sarjado e as finalizações ocorrem apenas em auto-remate sarjado, tipo “cabeça de piranha”. São pentagonares e em média apresentam 26 cm de altura por 27 cm de largura.

No caso dos Tiriyo, Friel (1973, p. 135) observou que apesar de um nome genérico, *xipári*, existem dois tipos específicos. O *yúyu* é feito com prefoliações de murumuru, sendo mais raro os manufaturados com prefoliações de tucumã e inajá. A técnica é o sarjado e as finalizações ocorrem em auto-remate sarjado, tipo “cabeça de piranha”, e arremate apartado e enlaçado por linha em espiral simples, tipo “rabo do pacu”, que é mais típico entre esse povo, segundo Friel. Contudo, cabe destacar que entre os Tiriyo o estilo de arremate que é chamado “cabeça de piranha” entre os Wai Wai possui o nome de *pakú ipútupö*, ou seja, “cabeça de pacu” (FRIKEL, 1973, p. 136). O exemplar que vi no MPEG (n.7702) apresenta 35,5 cm de altura, por 31 cm de largura. O outro modelo de abano é o *manamanáre*, usado apenas para atizar o fogo, enquanto o estilo descrito anteriormente é multifuncional. O abano *manamanáre* é menos frequente, feito com arumã (*Ischnosiphon* sp.), com a técnica do trançado sarjado e finalizado em auto-remate, apresentando, contudo, uma extremidade reforçada por duas metades de canas-de-flecha presa por um fio (FRIKEL, 1973, p. 136). A única medida acessada é de 30 x 18 cm. Para Friel, esse tipo de abano retangular é uma adoção dos Wayana. Infelizmente não obtive acesso a imagens desse tipo de abano.

*Anapómui* e *anapom* são os nomes dos abanos, respectivamente, entre os Wayana e os Aparai, que os manufaturam com arumã, por meio do trançado marchetado, finalizando-os em auto-remate com reforço de talas numa de suas extremidades, que forma a alça (VELTHEM, 1998, p. 202). O abano é retangular, e a medida da peça apresentada por Velthem é 42 x 22,5 cm. Na obra de Davy (2007, p. 137), há informações de que os Wayana da Guiana Francesa também fazem abanos feitos com prefoliações de *Astrocaryum* sp. (*Astrocaryum sciophilum*; *Astrocaryum paramaca* e, com menos frequência, *Astrocaryum vulgare*<sup>256</sup>). A imagem mostrada na prancha 10 de sua tese, apresenta um abano pentagonal feito com a técnica do trançado sarjado e arrematado no estilo “rabo do pacu”. Segundo Davy (2007, p. 137), esse

<sup>255</sup> As peças do MPEG foram coletadas entre 1969 e 1975, e as do MICI foram coletadas entre 1945-48.

<sup>256</sup> Seus nomes populares são, respectivamente: murumuru; murumuru-da-terra-firme; tucumã-do-pará (LORENZI *et al.*, 2010, p. 60; 58; 63).

abano, cujo exemplar apresentado mede 30 x 25cm, se chama *wawai* e se trata de um empréstimo dos Tiryó, sendo que o verdadeiro abano é o *anapómui*, apresentado acima.

Os Kari'na<sup>257</sup> fazem dois tipos de abanos, através do emprego de prefoliações de palmeiras do gênero *Astrocaryum*: *Astrocaryum vulgare*, e mais raramente com *Astrocaryum sciophilum* (cf. DAVY, 2007, p. 136). O abano de nome *toripum*, tem forma de espátula com cabo, é tecido através do trançado sarjado e seu arremate é reforçado com um cabo de madeira que é envolto por tiras sobressalentes do trançado e fixado por uma linha (besuntada com breu?) que enlaça todo o cabo em espiral, conforme imagens apresentadas em Ahlbrinck (1931), Davy (2007) e no catálogo *online* do *Tropenmuseum*. O exemplar apresentado na prancha 10 da tese de Davy (2007) mede 25 x 15 cm. Existem *toripun* que são mais arredondados do que os outros, mas excetuando-se o cabo, é possível ver a forma pentagonal do trançado do abano de fato. O abano de nome *woli woli*<sup>258</sup> é feito com trançado sarjado e é finalizado em auto-remate com as extremidades amarradas por fios. Seu formato é trapezoidal e suas dimensões giram em torno de 30 x 30 cm.

Entre os Yekuana, Guss (1994, p.97-98) informa a existência de dois tipos de abanos, cujo nome geral é *wariwari*. Ambos são feitos de arumã e, ao que parece, com a técnica do trançado sarjado, já que Guss afirmou que são monocrômicos. O de nome *u yanakato* é grande e quadrado e é usado para virar o beiju. Não encontrei imagens dele e não há mais informações quanto ao arremate e dimensões. O *watto yamatoho*, usado especialmente mais para avivar o fogo, tem forma triangular e apresenta um cabo. Não há maiores informações, porém no desenho apresentado em Guss (1994, p. 98) percebe-se que ele é finalizado em auto-remate e recebe um reforço de tala em suas extremidades. O cabo é envolto em espiral, possivelmente por um cipó.

Os abanos dos Makuxi se chamam *oriwa* ou *wîriwo* e são feitos com tucumã - *Astrocaryum vulgare* (ROTH, 1924, p. 291; DALY, 2015, p.182-83), com o trançado sarjado. O exemplar que consultei no MAE-USP (n. 3.48) foi finalizado em arremate apartado e enlaçado por linha em espiral simples, tipo “rabo do pacu”. O exemplar possui forma de pá pentangular e suas dimensões são 35 por 30 cm.

Os abanos dos Akawaio se chamam *ole ole* e são feitos com arumã (CASE, 2018[2006], p. 25). Os exemplares que vi no catálogo *online* do *Pitt Rivers Museum* foram tecidos com o

<sup>257</sup> Em função dos artefatos que acessei, me refiro aqui aos Kari'na situados no Suriname e Guiana Francesa, sem considerar os situados na Guiana, Venezuela e Brasil. Para mais informações ver Gaspar (2019, p. 68).

<sup>258</sup> Conforme Davy (2007, p. 135, nota 105) *woli* significa mulher em Kari'na.

trançado marchetado e finalizados em auto-remate. O exemplar de número 1958.3.67 é retangular e mede 37 por 25cm e o outro, de n. 1958.3.56, é quadrado e mede 29 por 29 cm.

Uma síntese das informações sobre os abanos desses povos se encontra na tabela abaixo, e suas imagens estão na **Figura 74**.

**Tabela 5** Síntese das informações dos abanos dos PFK.

povo	nome	vegetal	técnica	arremate	forma	dimensões
Akawaio	ole ole	Ischnosiphon sp.	marchetado	auto-remate	retangular; quadrado	37x25cm;
Macuxi	<i>oriwa</i> ou <i>wiriwo</i>	Astrocaryum sp	sarjado	apartado e enlaçado por linha em espiral	pentagonal	35x30cm
Wai Wai	wayapamsí	Astrocaryum sp	sarjado	auto-remate sarjado; apartado e enlaçado por linha em espiral	pentagonal	31,5x31cm
Katxuyana	wanahá	Astrocaryum sp.	sarjado	auto-remate sarjado	pentagonal	26x27cm
Tiriyó	xipári-yúyu	Astrocaryum sp.; Attalea sp.	sarjado	auto-remate sarjado; apartado e enlaçado por linha em espiral	pentagonal	35,5x31cm
	xipári-manamanáre	Ischnosiphon sp.	marchetado	auto-remate com reforço de tala	retangular	30x18cm
Wayana/ Aparai	anapómui (w); anapom (a)	Ischnosiphon sp.	marchetado	auto-remate com reforço de tala	retangular	42x 22,5cm
	wawai (w)	Astrocaryum sp.	sarjado	apartado e enlaçado por linha em espiral	pentagonal	30x25cm
Kari'na	toripun	Astrocaryum sp.	sarjado	reforçado com cabo e enlaçado por linha em espiral	pentagonal com cabo	25x15cm
	woli woli		sarjado	Auto-remate com amarração por fios	trapezoidal	30x30cm
Yekuana	wariwari – u yanakato	Ischnosiphon sp.	sarjado	Auto-remate?	quadrado	?
	wariwari – watto yamatoho		sarjado	auto-remate com reforço de tala	triangular com cabo	?

Diante desse panorama, fica nítido que os abanos feitos pelos Wai Wai integram uma constelação de práticas composta por abanos pentagonais, sarjados, feitos com *Astrocaryum* sp, que também são manufaturados pelos Katxuyana, Tiriyó, Macuxi e Wayana, lembrando que a produção dos Wayana nesse estilo é influência Tiriyó, relativamente recente. As dimensões desses abanos não variam de forma significativa, e seus estilos tecnológicos são praticamente os mesmos. Há pequenas variações que não foram consideradas aqui nesse agrupamento.

Os abanos retangulares e quadrados feitos com arumã pelos Wayana/Aparai, Tiriyo, Akawaio e ao menos um tipo dos Yekuana (*u yanakato*) compõe outra constelação. Todavia, ela não é tão homogênea quanto à dos abanos pentagonais de *Astrocaryum* sp, pois existem variações internas, como o trançado sarjado feito pelos Yekuana, que se destaca dos demais feitos com trançado marchetado, e ausência de reforço de talas numa das extremidades, como no caso Akawaio. Dentro dessa macro-constelação, os Yekuana e Akawaio são os únicos a fazerem abanos quadrados, mas os Akawaio também se conectam aos Wayana/Aparai e Tiriyo por fazer abanos retangulares, ressaltando que os Tiriyo adotaram esse estilo dos Wayana.





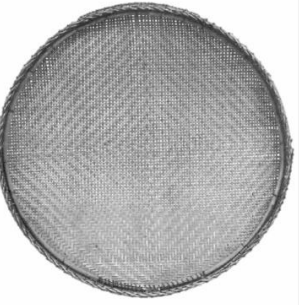

As únicas semelhanças técnicas entre os abanos *watto yamatoho* dos Yekuana e o *toripun* dos Kari'na é a presença do cabo comprido e o emprego do trançado sarjado, mas o primeiro é tecido com arumã, arrematado com reforço de talas e possui formato de pá triangular, ao passo que o segundo é feito com prefoliações de *Astrocaryum* sp e possui uma pá pentagonal, sem reforço de tala em suas extremidades.

De um ponto de vista estrutural, técnico e de transformação de vegetais do gênero *Astrocaryum*, a constelação de abanos pentangulares formada por manufaturas dos Wai Wai, Katxuyana, Tiriyo, Wayana e Macuxi parece ter algum vínculo com os *woli woli* dos Kari'na, e também com o *toripun* desse povo: se retirarmos o cabo comprido do abano *totipun*, dos Kari'na, ele fica apenas um abano pentagonal. Essa conexão pode indicar alguma constelação mais antiga. Nesse sentido, visto que a adoção do estilo pentagonal pelos Wayana é mais recente, pode-se excluir esse povo na pretericidade da produção desse estilo de abano. Outro elemento que reforça essa possibilidade de conexão antiga é a relação desses abanos pentagonais com os seres aquáticos. Vimos que entre os Wai Wai o criador Mawary pescou os abanos *wayapamsi*, por isso que se observa neles o rabo de pacu ou a cabeça de piranha. O *xipari* dos Tiriyo é um nome que se aplica genericamente tanto aos abanos quanto às arraias, pois o herói cultural desse povo recebeu uma arraia para abanar o fogo, transformando-a em abano (FRIKEL, 1973, p. 227). Lembro ainda que alguns abanos entre os Wai Wai do Mapuera foram chamados de arraia (*xpari*) quando feitos de forma mais arredondada. Entre os Kari'na, há informações de que determinadas partes dos corpos dos abanos e pormenores técnico-gráficos apresentam partes corporais de peixes (AHLBRINCK, 1931, p. 527-28; DAVY, 2007, p. 136). Ainda não reuni informações detalhadas sobre os abanos dos Katxuyana e Macuxi, mas em caso de existência de entendimentos semelhantes, essa possibilidade de conexão pode ficar ainda mais robusta.



**TRAMAS DA TECNOLOGIA**

Figura 74 Prancha com abanos e peneiras dos PFK.

	Akawaio	Makuxi	Wai Wai	Katxuyana	Tiriyó	Wayana e Aparai	Kari'na	Yekuana
Abanos	<p><i>Oli Oli</i></p>  <p>PTRM-1958.3.67</p>	<p><i>Oriwa ou Wiriwo</i></p>  <p>MAE-3.48</p>	<p><i>Wayapamsi</i></p>  <p>campo</p>	<p><i>Wanahá</i></p>  <p>MICI-K34</p>	<p><i>Xipári-yúyu</i></p>  <p>MPEG-7702</p>	<p><i>Anapómui (W); Anapom (A)</i></p>  <p>MPEG-12.832 Velthem(1998, p.202)</p>	<p><i>Woli Woli</i></p>  <p>TM-1848-155</p>	<p><i>Wariwari - watto yamatoho</i></p>  <p>Guss (1994, p.98)</p>
	<p><i>PTRM-1958.3.56</i></p>  <p>PTRM-1958.3.56</p>				<p><i>Xipári-manamanáre</i> sem imagem</p>	<p><i>Wawai (W)</i></p>  <p>Davy (2007, prancha 11, fig.10)</p>	<p><i>Toripun</i></p>  <p>TM-3325-99</p>	<p><i>Wariwari - u yanakato</i> sem imagem</p>
Peneiras	<p><i>Panga</i></p>  <p>PTRM-1958.3.45</p>	<p><i>Manari</i></p>  <p>Roth (1924, prancha 72)</p>	<p><i>Manari</i></p>  <p>MI-FUNAI-79.5.24</p>	<p><i>Manare</i></p>  <p>NM-H.4633</p>	<p><i>Manáre Pamkáli</i></p>  <p>MPEG-8181</p>	<p><i>Manaré Pamkali (W)</i></p>  <p>MPEG-13977</p>	<p><i>Woka</i></p>  <p>TM-3325-81</p>	<p><i>Manade</i></p>  <p>Guss (1994, p.242)</p>
			<p><i>Weeci waray manari</i></p>  <p>campo</p>	 <p>Detering (1962, p.79)</p>	 <p>MPEG-8714</p>	<p><i>Manaré Epu ou Armit (A)</i></p>  <p>MPEG-197</p>	<p><i>Manari</i></p>  <p>TM-3581-2</p>	
	Akawaio	Makuxi	Wai Wai	Katxuyana	Tiriyó	Wayana e Aparai	Kari'na	Yekuana

Siglas: PTRM = Pitt Rivers Museum; MI-FUNAI = Museu do Índio da FUNAI; MAE = Museu de Arqueologia e Etnologia da USP; NM = Nationalmuseet; MICI = Museu do Índio do Convento de Ipuarana; MPEG = Museu Paraense Emílio Goeldi; TM = Tropenmuseum



Os nomes mais parecidos dos abanos são: *woli woli* (Kari'na); *wariwari* (Yekuana); *ole ole* (Akawaio). Isso aproxima esses três povos em relação a como expressam linguisticamente a ideia do “abano”, muito embora de um ponto de vista técnico e de uso de determinados vegetais não há homogeneização entres seus estilos tecnológicos. A semelhança dos nomes ultrapassa seus ramos linguísticos, já que os Kari'na e Yekuana estão no ramo guianense, ao passo que os Akawaio, cujo nome do abano *ole ole* é o mais semelhante ao abano *woli woli*, pertence ao ramo venezuelano. É necessário compreender os significados desses nomes de modo mais aprofundado para verificar se existem outras semelhanças entre povos linguisticamente mais próximos.

#### 7.4.4. As peneiras

Em relação aos abanos, há mais diversidade técnica na produção das peneiras. Ainda, em algumas fontes consultadas, não há informações das dimensões das peneiras, apenas imagens sem escala, por isso suas dimensões não serão comparadas. Interessa pensar aqui os nomes, materiais, técnicas e formas.

Entre os Wai Wai, as peneiras se chamam *manari*. Existem as peneiras com e sem pernas e todas, quando vistas de cima, tem boca quadrada. Das peneiras com pernas, há dois estilos, um mais antigo e outro mais recente, mas todas essas pernas são arredondadas quando vistas de cima. No geral, o vegetal principal é o arumã, seguido de madeiras, talas e cipós diversos, a depender do tipo específico. A peneira sem perna possui malha feita com trançado sarjado e sarjado gradeado, e seu arremate tem reforço apartado tipo guianas, com duas varetas. A peneira com perna antiga tem malha tecida com trançado sarjado e sarjado gradeado; sua parte superior é arrematada com enlaçado na figura-de-8 que envolve varetas de madeira; sua perna é feita com arumã e talas que são envolvidas por cipós com a técnica do enlaçado com grade tipo “casca do abacaxi”. A peneira com perna mais recente, associada aos Katwena/Tunayana, tem malha tecida com trançado sarjado e sarjado gradeado; sua parte superior apresenta uma parede feita com arremate arqueado-enlaçado, com reforço de beira com talas planas; sua perna é feita com arumã e talas que são envolvidas por cipós principalmente com o enlaçado com grade.

Entre os Katxuyana as peneiras são *manare*, como me explicou a esposa do cacique da aldeia Yawará. Com base em Detering (1962) e no catálogo *online* do *Nationalmuseet*, existem peneiras sem e com perna, e todas, quando vistas de cima, tem boca quadrada. A peneira sem perna é feita com arumã e madeira. Sua malha é tecida com trançado sarjado e sarjado gradeado; seu arremate tem reforço apartado tipo guianas, com duas varetas. A peneira com perna, conforme Detering (1962, p. 78), é toda feita com arumã. De acordo com os desenhos

apresentados nesse artigo, a malha é tecida com trançado sarjado e sarjado gradeado; sua parte superior apresenta uma parede feita com arremate arqueado-enlaçado na figura-de-8; sua perna é manufaturada com arumã com o trançado hexagonal reticular e é arredondada. Com base nas informações que Frikel repassou a Detering (1962, p.78-80), parece que a peneira legítima dos Katxuyana é a sem perna, uma vez que a peneira com perna pode ser uma adoção advinda dos Tiriyo-Pianakotó.

No caso dos Tiriyo, Frikel (1973, p. 133-35) registrou dois tipos de peneiras. As com pernas são chamadas *manaré* e apresentam duas variantes. Consultei um exemplar de cada uma dessas variantes no MPEG. A peça n. 8181 é feita basicamente com arumã e fios de algodão; sua malha é tecida com trançado sarjado e sarjado gradeado; sua parte superior apresenta uma parede feita com arremate arqueado-enlaçado na figura-de-8; sua perna é tecida com duas técnicas, enlaçado em grade feito com fio de algodão seguido do arremate arqueado-enlaçado na figura-de-8; possui boca e perna arredondados, quando vistos de cima. O exemplar de n. 8714 é feito com arumã e um tipo de tala não identificada; as técnicas de manufatura da malha e da parte superior são idênticas a do exemplar anterior e a única diferença é que sua perna é feita com a técnica do trançado hexagonal reticular; sua boca é um meio termo entre quadrada e arredondada e sua perna é arredondada. Segundo De Goeje (1906, p. 76), peneiras com suporte arredondadas se chamam *Pamkáli*. Deste modo, opto provisoriamente por considerar aqui o nome *manáre pamkáli*. O outro tipo de peneira dos Tiriyo, *tamporóko*, não tem perna e, conforme descrição de Frikel (1973, p. 133-34), apresenta malha feita com trançado sarjado e sarjado gradeado, arremate com reforço apartado tipo guianas, com duas ou três varetas, e a forma de sua boca é quadrada. Não tive acesso a imagem desse tipo de peneira.

Entre os Wayana e Aparai também consegui obter informações de três tipos de peneiras. A mais simples, sem suporte, chama-se *manaré* em ambas as línguas. Conforme imagens apresentadas em Detering (1962, p. 82) e Velthem (1998, p. 217), pode-se dizer que a malha é feita com arumã trançado com as técnicas do sarjado e sarjado gradeado, sendo arrematada com reforço apartado tipo guianas, com três varetas, e apresenta boca quadrada. No que tange às peneiras com pernas, os Wayana e Aparai fazem peneiras de formas diferentes. O exemplar que consultei da peneira com perna Wayana está mantido no MPEG (n. 13977) e foi coletado por Lucia van Velthem em 1993. Chama-se *manaré pamkali* e é praticamente idêntica à peneira de n. 8181 dos Tiriyo apresentada acima. Existe uma pequena diferença em detalhes da malha que não esmiuçarei aqui. Essa peneira com esse mesmo nome foi registrada também por De Goeje (1906, prancha VIII). A peneira com suporte dos Aparai está mantida no MPEG (n. 197) e foi coletada por Schulz Kampfhenkel entre 1935-37. Em conversa com Lucia van Velthem no

MPEG, fui informado que é um tipo de peneira que não é mais feito hoje em dia e seu nome é *manaré epu* ou *armit*. Ela é quadrada e feita com arumã e madeira; sua malha é tecida com trançado sarjado gradeado e sarjado; é finalizada com reforço apartado tipo guianas, com duas varetas. Seu suporte não é trançado, mas composto por duas varetas arqueadas que se cruzam formando um “x” no centro da extremidade inferior.

Para os Kari’na, a peneira verdadeira se chama *woka*, porém a mais comum é chamada *manari* (AHLBRINCK, 1931, p.524). Ambas são quadradas. A peneira *woka* possui perna e é feita com arumã e tala, conforme o exemplar TM-3325-81 do *Tropenmuseum*. Sua malha é tecida com trançado sarjado e sarjado gradeado; e tanto a parte superior quanto o suporte são feitos da mesma forma: apresentam paredes feitas com arremate arqueado-enlaçado, com reforço de beira com talas planas. A peneira *manari* não tem perna e é feita com arumã e madeira. Conforme o exemplar TM-3581-2 do *Tropenmuseum*, sua malha é feita apenas com trançado sarjado gradeado, sendo finalizada com reforço apartado tipo guianas, com duas varetas.

A peneira Yekuana se chama *manade*, é redonda, sem perna e tecida com arumã em trançado sarjado gradeado (HAMES; HAMES, 1976, fig. 2b; GUSS, 1994, p. 99). O arremate é feito com reforço interno e externo de talas roliças.

*Manari* é o nome da peneira dos Macuxi (DALY, 2015, p. 158). Conforme Roth (1924, pranchas 72 e 73), são tecidas com arumã, arrematadas com reforço apartado tipo guianas, com duas varetas, porém, através das imagens acessadas não dá para saber se além do trançado sarjado gradeado há também o sarjado nas extremidades antes do arremate. Há duas variações quanto à forma da boca: uma quadrada e outra retangular.

Entre os Akawaio a peneira se chama *panga* e é feita com arumã (CASE, 2018[2006], p. 28). Conforme o exemplar n. 1985.3.45 do catálogo *online* do *Pitt Rivers Museum*, pude verificar que é tecida com trançado sarjado gradeado e sarjado, sendo arrematada com reforço apartado tipo guianas, com duas varetas. Sua forma é retangular.

A síntese das informações sobre as peneiras se encontra na tabela abaixo e as imagens obtidas estão organizadas na **Figura 74**, exceto as peneiras sem perna que existem entre os Wai Wai, Tiriyo e Wayana/Aparai.

**Tabela 6** Síntese das informações das peneiras dos PFK.

povo	nome	vegetais	técnicas da malha	arremate da parte superior	técnicas da perna	forma da boca e do suporte
Akawaio	panga	arumã; madeira	sarjado; sarjado gradeado	tipo guianas (duas varetas)	-	retangular; -
Macuxi	manari	arumã; madeira	sarjado gradeado; sarjado (?)	tipo guianas (duas varetas)	-	retangular; -
						quadrada; -
Wai Wai	tuuwa waray manari	arumã; madeira	sarjado; sarjado gradeado	tipo guianas (duas varetas)	-	quadrada; -
	manari	arumã; madeira; tala; cipó	sarjado; sarjado gradeado	enlaçado na figura-de-8 com reforço de madeira	enlaçado com grade tipo “casca do abacaxi”	quadrada; redonda
	weeci waray manari	arumã; tala; cipó	sarjado; sarjado gradeado	arqueado-enlaçado com reforço de beira com talas planas	enlaçado com grade	quadrada; redonda
Katxuyana	manare	arumã; madeira	sarjado; sarjado gradeado	tipo guianas (duas varetas)	-	quadrada; -
		arumã	sarjado; sarjado gradeado	arqueado-enlaçado na figura-de-8	hexagonal	quadrada; redonda
Tiriyó	manaré pamkáli	arumã; algodão	sarjado; sarjado gradeado	arqueado-enlaçado na figura-de-8	arqueado-enlaçado na figura-de-8; enlaçado com grade	redonda; redonda
		arumã; tala	sarjado; sarjado gradeado	arqueado-enlaçado na figura-de-8	hexagonal	quadrada-arredondada; redonda
	tamporóko	arumã; madeira	sarjado; sarjado gradeado	tipo guianas (duas ou três varetas)	-	quadrada; -
Wayana/ Aparai	manaré (W e A)	arumã; madeira	sarjado; sarjado gradeado	tipo guianas (três varetas)	-	quadrada; -
	manaré pamkali (W)	arumã; algodão	sarjado; sarjado gradeado	arqueado-enlaçado na figura-de-8	arqueado-enlaçado na figura-de-8; enlaçado com grade	redonda; redonda
	manaré epu ou armit	arumã; madeira	sarjado; sarjado gradeado	tipo guianas (duas varetas)	-	quadrada; -
Kari’na	woka	arumã; tala	sarjado; sarjado gradeado	arqueado-enlaçado com reforço de beira com talas planas	arqueado-enlaçado com reforço de beira com talas	quadrada; quadrada;
	manari	arumã; madeira	Sarjado gradeado	tipo guianas (duas varetas)	-	quadrada; -
Yekuana	manade	arumã; tala	Sarjado gradeado	arremate reforçado com aros roliços	-	redonda; -

O nome para a peneira é praticamente o mesmo entre esses povos: *manari/manaré/manáre/manade*. A única exceção é o nome *panga* na língua akawaio. Na Guiana, os Wapixana e Arawak também denominam suas peneiras de *manari* (cf. ROTH, 1924, p. 286). Na Guiana Francesa, os nomes para peneira entre os Arawak-Lokono e entre povos afrodescendentes são de origem Karib, conforme Davy (2007, p. 127): *manari* e *manaré*, respectivamente.

Ressalto que esses artefatos peneiram por meio da fricção das massas contra a malha da peneira, que fica estática, e não através de um balanço das peneiras. Nesse sentido, a presença/ausência de suporte (perna) em uma peneira informa como ela é usada. No caso das peneiras com pernas, a pessoa fica de cócoras, ou sentada de frente para o artefato, enquanto as peneiras sem pernas são postas “com as extremidades das varetas sobressalentes sobre as coxas da mulher, sentada no chão” (FRIKEL, 1973, p.134). Como também pontuou Frikel, a presença dos suportes, quando tecidos com tramas cerradas, impede que o produto do peneiramento se espalhe demasiadamente. Esses detalhes informam que os povos que possuem peneiras com e sem pernas podem peneirar das duas formas, diferentemente daqueles que possuem apenas peneiras sem suporte.

Assim, de um ponto de vista estrutural, há duas grandes constelações: as que fazem peneiras também com pernas e as que fazem somente sem pernas. Se compararmos essas macroconstelações com os ramos linguísticos, temos que os ramos parukotanos e guianenses fazem peneiras com pernas, com exceção dos Yekuana que se aproximam dos Akawaio e Macuxi, do ramo venezuelano, relativamente próximos de um ponto de vista geográfico e que podem também ter vínculos históricos mais recentes. É notório que os Makuxi e Akawaio são os únicos a manufaturarem peneiras retangulares, e isso pode ser pensado como indicativo de proximidades geográficas e interações sociais, para além da proximidade linguística, haja vista que os Akawaio são os únicos a denominarem suas peneiras de forma completamente distinta.

A estrutura de fazer peneiras com pernas pode indicar alguma conexão histórica mais antiga, agrupando assim os Wai Wai dos Katxuyana, Tiriyo, Wayana, Aparai e Kari'na. Quando se observa os estilos técnicos dessas peneiras, de forma mais detalhada, encontramos constelações menores. Os Wai Wai se conectam aos Tiriyo e Wayana por recorrem ao trançado enlaçado em grade na produção das pernas. Todavia, cabe lembrar que essa técnica é relativamente recente entre os Wai Wai, cujo estilo antigo é próprio e não foi encontrado em mais nenhum outro tipo de peneira: enlaçado em grade tipo “casca do abacaxi”. Os Tiriyo se aproximam mais ainda dos Wayana por produzirem uma peneira praticamente idêntica e de mesmo nome, como visto, o que só reforça essa interação constante entre esses povos. Os Tiriyo

ainda se conectam aos Katxuyana, pois ambos são os únicos que produzem peneiras com pernas feitas com trançado hexagonal reticular. Como dito, Frikel acredita que os Katxuyana passaram a fazer desse jeito por influência dos Tiriyo.

É possível ainda ver alguma ligação entre: Kari'na e os Wai Wai; Kari'na e Yekuana. Os Kari'na e Wai Wai fazem peneiras com suporte cujo arremate da parte superior apresenta reforço de beira com talas planas. No caso Wai Wai, essa variação de peneira se chama *weeci waray manari* (“peneira semelhante a bandeja”), e a peneira Kari'na se chama *woka*. A peneira *manari* dos Kari'na tem a malha tecida somente com trançado sarjado gradeado, tal como a *manade* dos Yekuana, sem apresentar o sarjado cerrado circundando o perímetro da malha, como nas demais peneiras.

É notório que as peculiaridades das peneiras feitas pelos Wai Wai, que as aproxima mais de outros povos, encontra-se apenas no estilo associado aos Katwena/Tunayana. Isso pode indicar relações mais próximas desses povos com os demais.

A peneira dos Yekuana se destaca também de todas as outras peneiras sem pernas por ser a única de boca redonda, tigeliforme, e que não é arrematada com reforço apartado tipo guianas. Isso pode ser melhor compreendido ao comparamos também outra categoria de trançados bastante associado às peneiras: as bandejas.

#### 7.4.5. As bandejas

Os Wai Wai fazem bandejas com arumã e também com prefoliações de palmeiras do gênero *Astrocaryum*, denominadas genericamente como *weeci*. Dependendo do tipo, pode-se usar talas diversas na produção das paredes. As de arumã são gameliformes, tecidas com trançado marchetado e arrematadas com arqueado-enlaçado com reforço de beira com talas planas. Podem atuar em diferentes etapas de processamento da mandioca, assim como armanezar temporariamente algodão e materiais para produção de artefatos, como pulseiras, por exemplo. As de *Astrocaryum* sp selecionadas para a comparação são os tipos *cuure erematantopo weeci* (“bandeja própria para fazer beiju”) e *kapayo pîpîtho weeci* (“bandeja ex-casco do tatu”). Ambos os tipos são platiformes e tecidos com o trançado sarjado. A primeira é arrematada com enlaçado espiralado, conferindo uma borda roliça, ou arqueado-enlaçado, conferindo uma pequena parede. No primeiro caso é um trançado platiforme e no segundo gameliforme. O tipo *kapayo* é finalizado sobretudo com o que denominei arremate inclinado e enlaçado com linha em espiral simples. Esses tipos feitos com prefoliações de palmeiras estão ligados a diferentes etapas de processamento da mandioca e também podem servir alimentos secos.



Os Katxuyana fazem bandejas apenas com murmuru, *Astrocaryum* sp, conforme Detering (1962, p. 83). No caso dos exemplares com uma pequena parede, possivelmente se usam talas. Existem pelo menos duas classes distintas tecidas com trançado sarjado. As de nome *puyuru* podem ser arrematadas com enlaçado espiralado, conferindo uma borda roliça, ou arqueado-enlaçado, conferindo uma pequena parede. Podem ser plataformas ou gameliformes. A de nome *kahadzë* é plataforma e termina em arremate inclinado e enlaçado com linha em espiral simples. São usados em diferentes etapas do processamento da mandioca e também para servir alimentos secos.

*Pantü* são trançados gameliformes feitos com arumã dos Tiriyo, usados para servir alimentos secos, receber temporariamente massa de mandioca, e miudezas da casa e algodão (FRIKEL, 1973, p. 130). A técnica de manufatura é o trançado marchetado e seu arremate ocorre com arqueado-enlaçado na figura-de-8. Os Tiriyo também fazem bandejas com prefoliações de *Astrocaryum* sp. A de nome *yuyú* é praticamente idêntica à *pantü* em forma, como destacou Frikel, porém é tecida com trançado sarjado e finalizada com arqueado-enlaçado, conferindo uma pequena parede. A outra bandeja se chama *kapáy*, é feita com sarjado e termina em arremate inclinado e enlaçado com linha em espiral simples. Ela é plataforma, porém, pela imagem apresentada em Frikel (1973, p. 269) observa-se que ela foi curvada e amarrada nas extremidades opostas, dando maior profundidade ao artefato.

Entre os Wayana e Aparai existe a bandeja gameliforme, feita com arumã, de nome *pámut* (W)/*pontü* (A), usada para acondicionar algodão e pequenos objetos (VELTHEM, 1998, p. 229), e também auxiliar em algumas etapas de processamento da mandioca (DAVY, 2007, p.132-34). Seu arremate é feito com arqueado-enlaçado, possivelmente na figura-de-8. No Museu do Índio do Convento de Ipuarana, encontrei uma bandeja gameliforme Aparai (n. A11) praticamente idêntica à *pámut* (W)/*pontü* (A), diferindo por ter arremate arqueado-enlaçado com reforço de beira com talas planas, e possuir quatro pernas de madeira, tornando o cesto com a aparência de uma pequena mesa. A bandeja *pámut kuaikaphem* (W)/*pontü uaikasé* (A), tem praticamente os mesmos usos da bandeja *pámut* (W)/*pontü* (A). Ela é feita com prefoliações de miriti (*Mauritia* sp), tecida com trançado sarjado (VELTHEM, 1998, p. 230). Seu arremate é arqueado-enlaçado.

Para coletar o produto do peneiramento da massa de mandioca, os Kari'na usam um cesto paneiriforme, feito de arumã com a técnica do trançado sarjado, que pode ter, ou não, pernas de madeira, sendo denominado de *matutu* (AHLBRINCK, 1931, p.274). Conforme o exemplar RV-370-451 do *Museum Volkenkunde* de Leiden, me parece que o arremate é feito com reforço de aro roliço. Segundo Davy (2007, p. 133), ao *matutu* de tamanhos menores

poderiam ser usados para outros fins, como secagem de algodão. Ainda, conforme esse mesmo autor, o nome *metoutou* é registrado por viajantes no século XVIII na Guiana, e *matoutou* nas Antilhas no século XVII. Para servir beiju, há a bandeja feita de prefoliação de *Astrocaryum* sp, com trançado sarjado, de nome *kapasi oli oli*, e finalizada em auto-remate com amarração por fios, igual ao abano *woli woli*. Ao olhar para essa bandeja, é como se fosse dois abanos desse tipo fundidos entre si, porém com profundidade. O exemplar desse tipo analisado foi o exemplar RV-1817-135 do *Museum Volkenkunde* de Leiden.

Entre os Yekuana, há informações de dois tipos de bandejas. A *waja tingkuihato* é tigeliforme e de boca circular, feita com arumã, tecida com trançado sarjado e arrematada com reforço de aros roliços (HAMES; HAMES, 1976; GUSS, 1994). Seu nome destaca sua relação com o tipiti (*tingkui*), sendo usada para coletar a massa de mandioca assim que ela sai do tipiti, e também após ser peneirada (GUSS, 1994, p. 98-99). A outra bandeja, de nome *waja tomennato* (“*waja* pintada” literalmente), é usada para servir beijos durante as refeições (HAMES; HAMES, 1976, p. 12). Ela é tecida com trançado marchetado e sua borda recebe um reforço composto por uma faixa tecida com trançado sarjado monocromático, fixada por reforço de aros roliços (GUSS, 1994, p. 104-105). Em relação à matéria prima, as pesquisas entre os Yekuana situados no sul da Venezuela observaram que o *waja tomennato* é feito com um bambu denominado *wana*, da espécie *Guadua latifolia*<sup>259</sup> (HAMES; HAMES, 1976, p. 39; GUSS, 1994, p.103). Os dois exemplares de *waja tomennato* que analisei no MAE-USP (n. 3.5 e 3.6), adquiridos entre os Yekuana habitantes do rio Branco, Brasil, foram feitos com arumã, conforme as fichas dos exemplares. Talvez isso indique diferenças regionais que precisam ser melhor compreendidas. Em todo caso, considero que essas bandejas marchetadas possam ser feitas com ambos os tipos de vegetais.

No MAE-USP consultei uma bandeja platiforme dos Macuxi (n. 3.15) do Rio Branco, feita com prefoliações de palmeira de nome tucunaru, conforme a ficha da peça mantida no museu. Não encontrei informações sobre uma palmeira com esse nome, mas ao manusear a peça me pareceu bem semelhante com os exemplares feitos com prefoliações de murumuru ou tucumã. Assim talvez, seja uma palmeira do gênero *Astrocaryum*. Conforme a ficha, seu nome é *sumba* e é usada para servir alimentos secos e também guardar algodão. Ela é tecida com trançado sarjado e arrematada com quatro nós simples. Na coleção de J. Natterer, da década de 1830, mantida no *Weltmuseum* em Viena, existem algumas bandejas gameliformes Macuxi tecidas com arumã, com a técnica do trançado sarjado e arrematadas com arqueado-enlaçado

<sup>259</sup> É da família das gramíneas, conhecido como taboca, o bambu da América tropical

com reforço de beira com talas planas. Uma possui 4 pernas de madeira (n. VO. 2109) e outra não (n. VO.2110). O nome delas poderia ser *sumba*, como a anterior.

Por fim, entre os Akawaio, existem bandejas gameliformes de boca quadrada, com quatro pernas de madeira, de nome *oba*, que seria uma “mesa”, assim como há também bandejas tigeliformes, com boca redonda, de nome *oba talema*; ambos os tipos são feitos com arumã (CASE, 2018[2006], p. 39). Roth (1924, p. 134 e prancha 97), informa sobre bandejas Akawaio feitas com prefoliações de buriti (*Mauritia* sp). Conforme o exemplar n. 1954.2.10.1 do catálogo *online* do *Pitt Rivers Museum*, a *oba* com pés de madeira é tecida com sarjado marchetado e finalizada com arqueado-enlaçado com reforço de beira com talas, que forma a parede do cesto, acrescido ainda de um aro roliço, posto no topo da beira reforçada, fixado por enlaçado em espiral cerrado. Com base no exemplar n. 1954.2.12 do catálogo *online* do *Pitt Rivers Museum*, a bandeja *oba talema* é tecida com trançado marchetado e para arremate sua borda recebe um reforço composto por uma faixa tecida com trançado sarjado monocromático, fixada por reforço de aros roliços. Pelo exemplar n. 1954.2.23 do catálogo *online* do *Pitt Rivers Museum*, a *oba* sem pernas, gameliforme, feita com prefoliação de palmeira, é tecida com trançado sarjado e finalizada arqueado-enlaçado, que para formar a parede provavelmente envolveu talas, dispostas como urdiduras horizontais.

A síntese das informações sobre as bandejas se encontra na tabela abaixo e suas imagens estão organizadas na **Figura 75**

**Tabela 7** Síntese das informações sobre as bandejas dos PFK

povo	nome	vegetais	técnicas	arremate	forma <sup>260</sup>	tem pernas?
Akawaio	oba	arumã; talas	marchetado	arqueado-enlaçado com reforço de beira com talas, acrescido de aro roliço enlaçado em espiral	gameliforme	sim
	oba talema	arumã	marchetado	reforço de faixa trançada monocromática e aros roliços	tigeliforme	não
	oba	<i>Mauritia</i> sp; talas	sarjado	arqueado-enlaçado	gameliforme	não
Macuxi	sumba?	arumã; talas	marcheado	arqueado-enlaçado com reforço de beira com talas	gameliforme	sim
	sumba	<i>Astrocaryum</i> sp (?)	sarjado	auto-remate sm nó simples	platiforme	não

<sup>260</sup> A denominação seguiu a que foi proposta por Ribeiro (1985, p. 115).


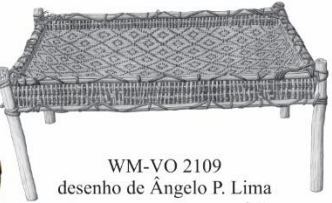









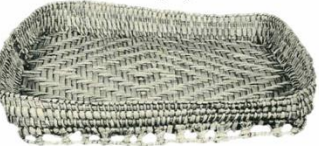

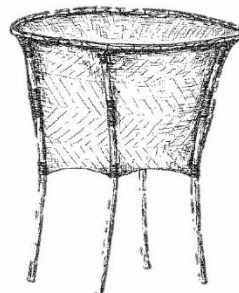


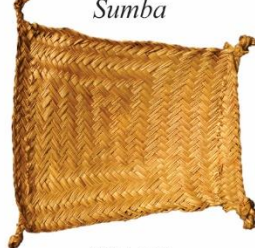


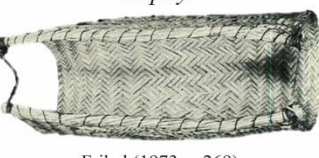

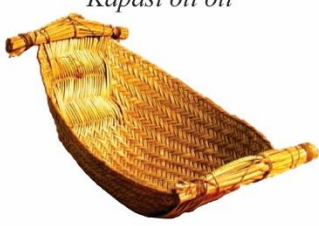


Wai Wai	weeci	arumã; talas	marchetado	arqueado-enlaçado com reforço de beira com talas	gameliforme	não
	cuure apon/ cuure erematantopo weeci	<i>Astrocaryum</i> sp; talas	sarjado	enlaçado espiralado; arqueado-enlaçado	platiforme; gameliforme	não
	kapayo pîpîtho weeci	<i>Astrocaryum</i> sp	sarjado	inclinado e enlaçado em espiral	platiforme	não
Katxuyana	puyuru	<i>Astrocaryum</i> sp; talas	sarjado	enlaçado espiralado; arqueado-enlaçado	Platiforme; gameliforme	não
	kahadzë	<i>Astrocaryum</i> sp	sarjado	inclinado e enlaçado em espiral	platiforme	não
Tiriyó	pantü	arumã; talas	marchetado	arqueado-enlaçado na figura-de-8	gameliforme	não
	yuyú	<i>Astrocaryum</i> sp; talas	sarjado	arqueado-enlaçado	platiforme	não
	kapáy	<i>Astrocaryum</i> sp	sarjado	inclinado e enlaçado em espiral	platiforme	não
Wayana/ Aparai	pámut (W); ponti (A)	Arumã; talas	marchetado	arqueado-enlaçado na figura-de-8	gameliforme	não
	ponti(A)?	arumã; talas madeira	marchetado	arqueado-enlaçado com reforço de beira com talas	gameliforme	sim
	<i>pámut kuaikaphem (W)/ ponti uaikasé (A)</i>	<i>Mauritia</i> sp; talas	sarjado	arqueado-enlaçado	gameliforme	não
Kari'na	matutu	arumã; talas	marchetado	reforço de aro roliço	paneiriforme	não
	matutu				paneiriforme	sim
	kapasi oli oli	<i>Astrocaryum</i> sp	sarjado	auto-remate com amarração por fios	tigeliforme	não
Ye'kuana	waja tingkuihato	arumã; talas	sarjado	reforço de aro roliço	tigeliforme	não
	waja tomennato	<i>Guadua</i> sp ou arumã; talas	marchetado	reforço de faixa trançada monocromática e aros roliços	tigeliforme	não

Dada a grande variedade de bandejas e materiais, optou-se por comparar os estilos dentro de uma divisão principal: as feitas predominantemente com arumã e as feitas com prefoliações de palmeiras.

Dentre as feitas com arumã, os Wai Wai integram uma constelação de prática de produção de bandejas marchetadas gameliformes, sem pernas, junto aos Macuxi, Tiriyó e Wayana/Aparai. Todavia, esse tipo de bandeja marchetada é relativamente recente entre os Wai Wai, já que antes da aglomeração de Kanashén quem fazia esse tipo eram os Hixkaryana, Xerew e com grandes chances os Katwena/Tunayana. Assim, os Wai Wai antigos ficariam excluídos da produção dessas bandejas gameliformes marchetadas, juntamente com os Katxuyana. Se incluirmos a possibilidade de bandejas gameliformes marchetadas poderem também ter pernas, essa constelação se amplia um pouco incluindo os Akawaio.



Figura 75 Prancha com bandejas dos PFK

	Akawaio	Makuxi	Wai Wai	Katxuyana	Tiriyó	Wayana e Aparai	Kari'na	Yekuana
Bandejas de tala e palha	<i>Oba</i>  PTRM-1954.2.10.1	<i>Sumba?</i>  WM-VO 2109 desenho de Ângelo P. Lima	<i>Weeci</i>  MI-FUNAI-86.7.4		<i>Pánti</i>  MPEG-8698	<i>Pámut (W); Pontí (A)</i>  Davy (2007, prancha 10, fig. 1)	<i>Matutu</i>  RV-370-451	<i>Waja tingkuihato</i>  Guss (1994, p.241, fig. 42)
	<i>Oba talema</i>  PTRM-1954.2.12	 WM-VO 2110 desenho de Ângelo P. Lima	<i>Cuure apon weeci</i>  MI-FUNAI-86.7.4	<i>Puyuru</i>  Detering (1962, p.85)	<i>Pánti yuyú</i>  Frikel (1973, p.269)	<i>Pontí? (A)</i>  MICI-A11	 Ahlbrinck (1931, p. 139)	<i>Waja tomennato</i>  MAE-3.5
	<i>Oba</i>  PTRM-1954.2.23	<i>Sumba</i>  MAE-3.15	<i>Cuure erematantopo weeci</i>  MI-FUNAI-86.7.4	 NM-H.4642 desenho de Ângelo P. Lima	<i>Kapáy</i>  Frikel (1973, p.269)	<i>Pámut kuaikaphem (W); Pontí uaikasé (A)</i>  MCG-91.7.33	<i>Kapasi oli oli</i>  RV-1817-135	
			<i>Kapayo pîpîtho weeci</i>  campo	<i>Kahadzë</i>  MICI-K31				

Siglas: PTRM = Pitt Rivers Museum; WM = Weltmuseum Wien; MI-FUNAI = Museu do Índio da FUNAI; MAE = Museu de Arqueologia e Etnologia da USP; NM = Nationalmuseum; MICI = Museu do Índio do Convento de Ipurana; MPEG = Museu Paraense Emílio Goeldi; MCG = Musée des Cultures Guyanaises; RV = Museum Volkenkunde de Leiden.

Ao considerarmos somente a existência dos suportes quadrípedes de madeira, temos uma constelação formada pela produção dos Akawaio, Macuxi, Wayana/Aparai e Kari'na, ressaltando que apenas esse último povo faz o trançado de forma paneiriforme. Talvez essa estrutura quadrípode seja indicativa de uma forma de produção bastante antiga e mais difundida. Vimos acima o registo dessas bandejas nas Antilhas no século XVII e, ao apresentá-las, Roth (1924, p. 315-6) informou que ela é feita também pelos Arawak da Guiana e, possivelmente, é um remanescente modificado de um tipo registrado entre os habitantes das ilhas caribenhas:

There are also some among them (Island Carib) who have little tables, *matutu*, plaited from the leaves of a kind of palm which is called the *latanier*. They are fixed on four wooden pillars (...). These relics of the past were evidently analogous with the large basketry cassava trays, fixed on four wooden legs, as met with on the mainland among various Carib and Arawak stocks at the present day. (ROTH, 1924, p. 276)

Há ainda mais duas conexões dignas de nota em relação às bandejas marchetadas. Uma delas, pontual, é o tipo de arremate com reforço de aro roliço que se encontra na *matutu* dos Kari'na e na *waja tingkuihat* dos Yekuana, todavia, a primeira é paneiriforme e feita com trançado marchetado, e a segunda é tecida com trançado sarjado e é tigeliforme. A outra conexão é muito mais robusta e liga a *waja tomennato* Yekuana com a *oba talema* dos Akawaio. Ambas são feitas de forma praticamente idêntica. A única diferença é que a *waja tomennato* pode ser feita também com um bambu *Gadua* sp.

Me parece que esse tipo de bandeja tigeliforme, marchetada e com o arremate coberto por trançado sarjado, que vincula a produção dos Akawaio e Yekuana, além de ser idêntica à produzida pelos Panare, vizinhos dos Yekuana (HENLEY; MATTÉI-MULLER, 1978), não ocorre entre povos situados na porção oriental das “Região das Guianas”, tendo como base o eixo norte-sul composto pelas bacias dos rios Trombetas e Corentino, como posto no capítulo 3, e tampouco está circunscrita aos PFK. Isso é algo que precisa ser melhor verificado. Todavia, esse mesmo estilo tecnológico de bandeja foi registrado pelo menos entre os Warrau, povo de língua isolada que a denomina *bihi* (ROTH, 1924, p. 318; WILBERT, 1975, p. 31), entre os Baniwa, povo de língua Arawak, que as denominam *waláya* (RICARDO, 2000, p.10) e entre os Desana, de língua Tukano, cujo nome atribuído é *vëhëkóro* e, ainda, trata-se do tipo de bandeja associada a certos grafismos rupestres (REICHEL-DOLMATOFF, 1985, p. 9; 20<sup>261</sup>). Podemos observar ainda que existe semelhança entre as denominações das bandejas entre os

---

<sup>261</sup> Conforme Reichel-Dolmatoff (1985, p.26; 43), essas bandejas circulares, assim como a adoção da mandioca amarga e toda a produção de cestaria voltada ao processamento desse tubérculo, são indicativos de relações exogâmicas dos Desana com povos Arawak.



Yekuana (*waja*) e dos Baniwa (*waláya*). Talvez, isso seja indicativo de pretéritas interações entre esses povos.

Os Yekuana também se destacam dos outros PFK aqui selecionados por não fazerem bandejas com o uso de prefoliações de palmeiras. No que tange à produção com esses vegetais, é possível delimitar uma ampla constelação caracterizada por bandejas gameliformes quadrangulares, tecidas com trançado sarjado, e finalizadas com arremate arqueado-enlaçado. Essa constelação é composta por produções dos Wayana/Aparai, Tiriyo, Katxuyana, Wai Wai e Akawaio. Dentro dela é possível fazer ainda uma subdivisão. De um lado, temos as bandejas gameliformes dos Akawaio e Wayana/Aparai feitas com prefoliações de *Mauritia* sp, cuja boca é marcadamente quadrada; de outro lado temos as bandejas gameliformes dos Tiriyo, Wai Wai e Katxuyana, feitas com prefoliações de *Astrocaryum* sp, cuja boca é levemente arredondada. As bandejas de prefoliações de palmeiras desses três povos ainda se assemelham em outros quesitos. Todos os três povos manufacturam bandejas platiformes em forma de casco de tatu, com o mesmo arremate. Tatu na língua tiriyo é *kapáy*; na língua katxuyana é *kahadzë*; na língua waiwai é *kapayo*.

Dentro dessa constelação os Wai Wai e os Katxuyana se aproximam por mais dois elementos: as bandejas de casco de tatu deles são praticamente idênticas, diferindo da feita pelos Tiriyo por esta ter uma curvatura causada pela amarração de suas extremidades; tanto os Wai Wai quanto os Katxuyana fazem uma variação platiforme da bandeja gameliforme, substituindo o arremate arqueado-enlaçado por um arremate enlaçado espiralado, que retira a profundidade do trançado e dispensa o uso de talas na produção do trançado arqueado da parede.

Ao considerar a relação de uma bandeja de *Astrocaryum* sp, feita com trançado sarjado, e o tatu, podemos agrupar os feitos dos Wai Wai, Katxuyana, Tiriyo com a bandeja *kapasi oli oli* dos Kari'na, porquanto *kapasi* significa tatu (AHLBRINCK, 1931, p. 205). Todavia, essa bandeja é gameliforme e não platiforme. Outro ponto importante a ser ressaltado é que a estrutura do arremate dessas bandejas-tatu é semelhante ao arremate dos abanos de cada povo, por isso, creio, que o *kapasi* dos Kari'na recebe o complemento *oli oli*, haja vista que o abano *woli woli* desse povo tem o mesmo arremate. Desse modo, essa constelação de prática de manufatura de bandejas-tatu, composta pelos feitos dos Wai Wai, Katxuyana, Tiriyo e Kari'na, apesar das micro-variações tecnológicas, pode ser indicativa de uma conexão histórica mais antiga. A bandeja de prefoliação de palmeira dos Macuxi, feita com trançado sarjado e também platiforme é muito semelhante com essas bandejas-tatu, mas não sei o significado do nome *sumba* (seria também tatu?). De todo modo, optei por delimitar outra constelação, incluindo

essa bandeja Macuxi com os cestos-tatu dos Wai Wai, Katxuyana, Tiriyo, Kari'na, que também pode ser indicativa de conexões mais antigas.

Essa bandeja Macuxi não se parece em nada com a bandeja de prefoliação de palmeira dos Akawaio, contudo ambas possuem nomes parecidos, *sumba* e *oba* respectivamente. As línguas macuxi e akawaio pertencerem ao ramo venezuelano e grupo pemonguiano. Analogamente, os nomes *pámut*, *ponti* e *pánti*, respectivamente, das línguas wayana, aparai e titiyó, também são parecidos, mas a língua aparai não está dentro do ramo guianense.

#### 7.4.6. Visualizando constelações e o potencial dos trançados para estudar estilos tecnológicos

Para visualizar essas diferentes constelações mencionadas, foram elaborados quatro diagramas: um para os abanos, outro para as peneiras e dois para as bandejas (ver **Tabela 8** e **Tabela 9**). A localização dos povos é esquemática, porém se baseou no posicionamento geográfico relativo entre eles, conforme **Mapa 9**. Os Yekuana estão na região de fronteira entre Venezuela e noroeste do estado de Roraima, Brasil; os Akawaio estão na Guiana, próximo à fronteira com Venezuela; os Kari'na, cujos materiais foram aqui analisados, estão no Suriname e Guiana Francesa<sup>262</sup>; os Macuxi estão na Guiana e nordeste do estado de Roraima, Brasil; os Wai Wai situam-se na divisa entre Brasil e Guiana; os Katxuyana no Brasil<sup>263</sup>; os Tiriyo na divisa entre Brasil e Suriname; os Wayana e Aparai na divisa entre Brasil e Guiana Francesa.

A diferença dos caracteres usados nos nomes de cada povo tenciona realçar os ramos linguísticos com base na referida classificação de Gildea (2012): Macuxi e Akawaio estão no ramo venezuelano; Wai Wai e Katxuyana estão no ramo parukotano; Tiriyo; Wayana; Kari'na e Yekuana estão no ramo guianense e os Aparai não pertencem a nenhum desses ramos. As demais características gráficas de cada um dos diagramas estão explicadas a seguir.

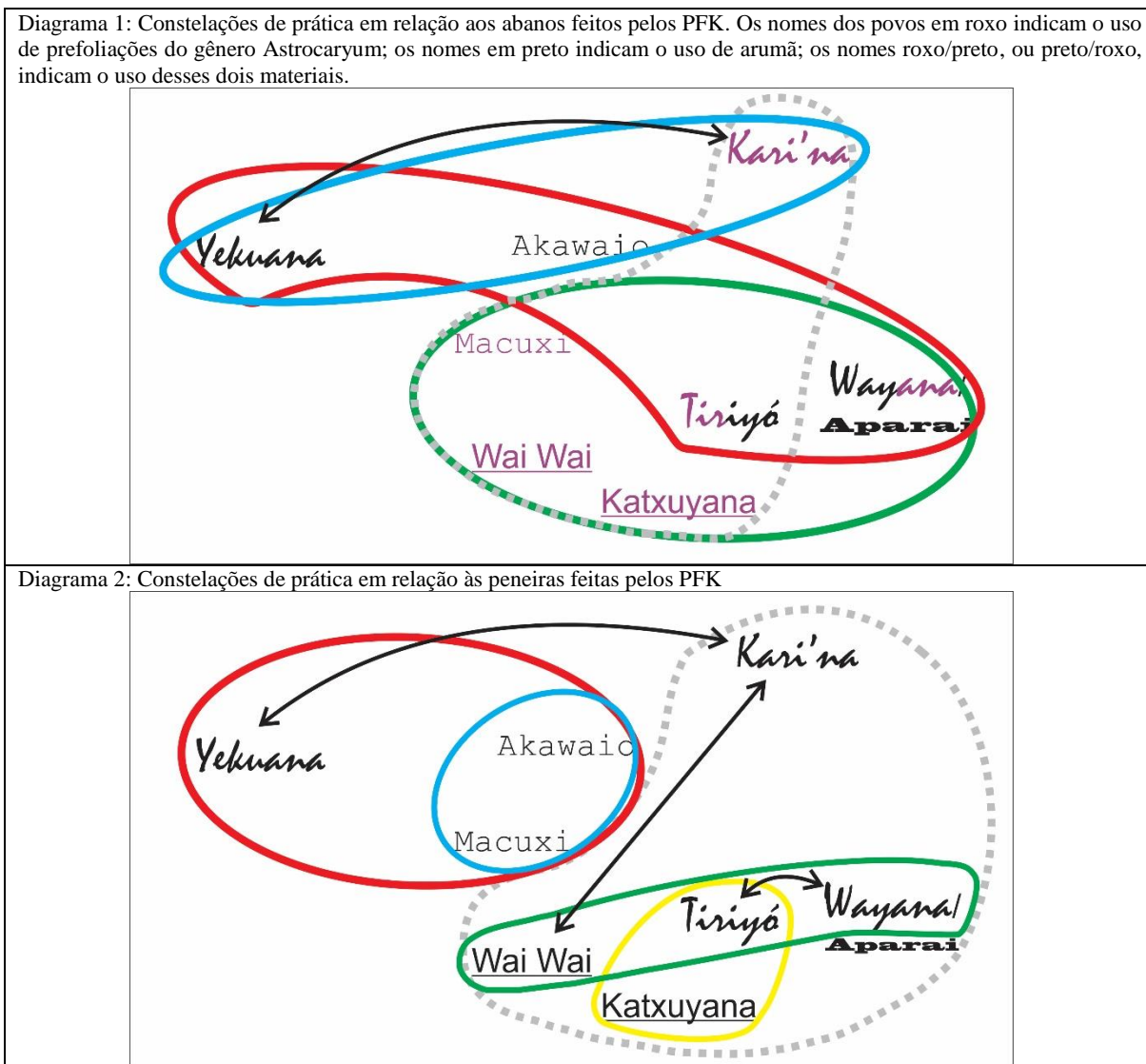
A primeira coisa que salta aos olhos é que as proximidades e distâncias mudam conforme o trançado comparado e isso muito raramente tem relação com as proximidades e distâncias linguísticas. Distâncias geográficas contribuem significativamente para as aproximações de estilos, mas há casos em que vizinhos geográficos e de línguas, como os

<sup>262</sup> Cabe lembrar que os Kari'na se situam também no norte da Guiana e na Venezuela, porém não acessei materiais feitos por eles. Como no estudo sobre as cerâmicas desses povos foram identificadas particularidades entre cada povo Kari'na (GASPAR, 2019), optou-se por não extrapolar as informações obtidas entre os kari'na situados no Suriname e Guiana Francesa para os habitantes de outros países.

<sup>263</sup> Os materiais estudados aqui foram coletados majoritariamente no período anterior ao deslocamento forçado desse povo para o Tumucumaque. Para mais detalhes desse deslocamento veja Girardi (2011).

Macuxi e Akawaio, estão separados quanto ao estilo de alguns de seus trançados, como indicam os diagramas 1 e 4.

**Tabela 8** Diagramas 1 e 2 de constelações de prática: a fonte dos nomes dos povos indica a proximidade na classificação linguística; cada círculo colorido indica a participação em determinada constelação de prática, sendo que o de linha pontilhada indica a possibilidade de uma relação estrutural mais antiga. As linhas pretas com setas indicam relações específicas entre os estilos.



No diagrama 1 temos que os abanos feitos pelos Macuxi, Wai Wai, Katxuyana, Tiriyo e Wayana, circundados por uma linha verde, compõe uma constelação de abanos pentagonais bastante homogênea, indicativa de interações históricas, como no caso da adoção dos Wayana de um estilo de abano dos Tiriyo. A constelação formada pelos abanos feitos pelos Yekuana, Akawaio, Tiriyo e Wayana, delimitada pela linha vermelha, abrange uma área geográfica maior e, tal como o caso dos abanos pentagonais, também ultrapassa a proximidade linguística. Ela apresenta ainda o caso da adoção do estilo de abano Wayana por parte dos Tiriyo, realçando a importâncias das interações sociais entre povos relativamente próximos. A constelação entre as

produções de abanos de *Astrocaryum* sp dos Kari'na, Tiriyó, Katxuyana, Wai Wai e Macuxi, circundada pela linha cinza pontilhada, pode indicar uma relação histórica mais profunda, preservada ainda na estrutura produtiva desses abanos, por isso exclui a produção recente dos Wayana. Os Akawaio, Yekuana e Kari'na, agrupados pela linha azul, denominam seus abanos de forma muito semelhante e, por fim, Yekuana e Kari'na, ligados pela linha preta com setas, também fazem abanos com cabos longos que, somada à semelhança dos nomes e emprego da técnica do trançado sarjado, pode indicar relações históricas mais antigas, muito embora os materiais empregados sejam completamente distintos. Outro ponto interessante desse diagrama é que nem sempre proximidade linguística e geográfica contribuem para o compartilhamento de estilos tecnológicos, como no caso da diferença radical dos abanos dos Akawaio e Macuxi.

Ao observar o diagrama 2, temos uma nítida separação estrutural entre peneiras feitas com pernas, delimitada pela linha cinza pontilhada, e peneiras feitas sem pernas, delimitada pela linha vermelha. Como dito, nesse caso, povos do ramo linguístico venezuelano (Akawaio e Macuxi) se aproximam e, com exceção dos Yekuana, os povos dos ramos linguísticos guianenes (Tiriyó, Wayana e Kari'na) e parukotano (Wai Wai e Katxuyana) também se aproximam na confecção de peneiras com pernas, cujos pormenores dos estilos tecnológicos possibilitam fazer delimitações mais específicas. Os Wai Wai, Tiriyó e Wayana estão agrupados por uma linha verde para realçar o compartilhamento do uso da técnica do trançado enlaçado em grade na produção da perna, lembrando que essa técnica é relativamente recente entre os Wai Wai. Os Tiriyó e Wayana se aproximam muito mais, como indicado pela linha preta com seta, por fazerem uma peneira com perna de mesmo nome e praticamente idêntica quanto ao estilo técnico, bem como fazem peneiras sem pernas com o uso de três varetas. Os Tiriyó e os Katxuyana, delimitados pela linha amarela, fazem peneiras com estilos tecnológicos semelhantes também. Os Wai Wai se conectam pontualmente aos Kari'na pelo estilo do arremate, como indicado por meio da linha preta com setas, e os Akawaio e Macuxi se agrupam pela produção de peneiras sem pernas retangulares.

O diagrama 3, posto na **Tabela 9**, trata de bandejas feitas majoritamentente com o arumã. A exceção são os Yekuana que também usam um bambu específico. Não há nenhuma correlação que agrupe povos linguisticamente próximos. Os Wai Wai compõem uma constelação, delimitada pela linha amarela, com os Tiriyó, Wayana/Aparai e Macuxi, na produção de bandejas gameliformes, marchetadas e sem pernas. Se considerarmos que essas bandejas também podem ter pernas, os Akawaio também entram e essa constelação foi delimitada pela a linha azul. Porém, os Wai Wai só integram essa constelação por razões históricas mais recentes, caso contrário, eles estariam excluídos juntamente com os Katxuyana.

A produção de trançados marchetados com pernas, independente da forma, aproxima os Wayana/Aparai dos Akawaio, Macuxi e também Kari'na, como se vê na delimitação com a linha cinza pontilhada. Isso pode ser indicativo de uma relação mais antiga, que poderia ser muito mais ampla, chegando até às Antilhas. Os Yekuana e Akawaio são os únicos que produzem bandejas marchetadas tigeliformes, um tipo que se conecta com a produção de povos falantes de outras línguas, como a Arawak, situados a oeste em relação aos PFK.

**Tabela 9** Diagramas 3 e 4 de constelações de prática: a fonte dos nomes dos povos indica a proximidade na classificação linguística; as cores dos nomes dos povos indicam o tipo de material utilizado; cada círculo colorido indica a participação em determinada constelação de prática, sendo que o de linha pontilhada indica a possibilidade de uma relação estrutural mais antiga. As linhas pretas com setas indicam relações específicas entre os estilos. Os nomes riscados com X indicam que o povo não integra nenhuma constelação.

Diagrama 3: Constelações de prática em relação às bandejas feitas com arumã pelos PFK. Nomes com cor mpreta indica o uso de arumã. O nome com metade de cor preta e metade de cor roxa indica o uso respectivo de arumã e bambu.

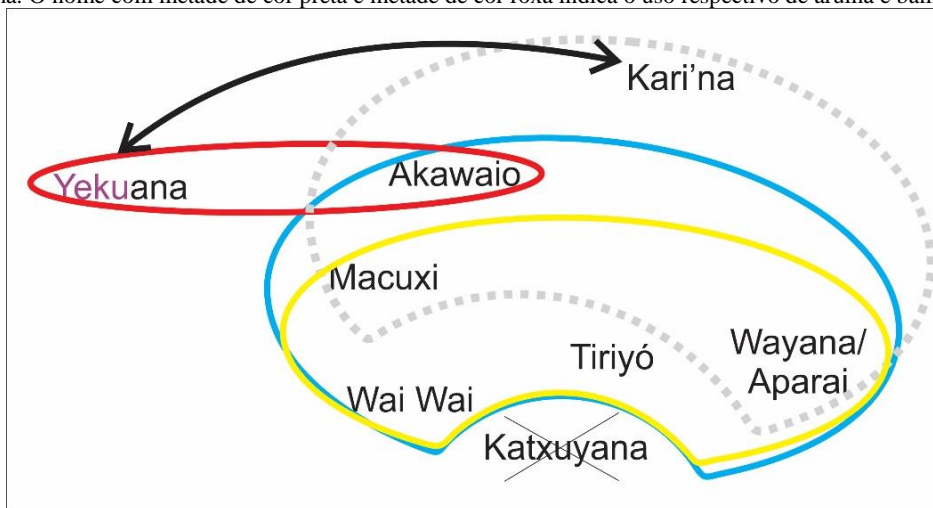
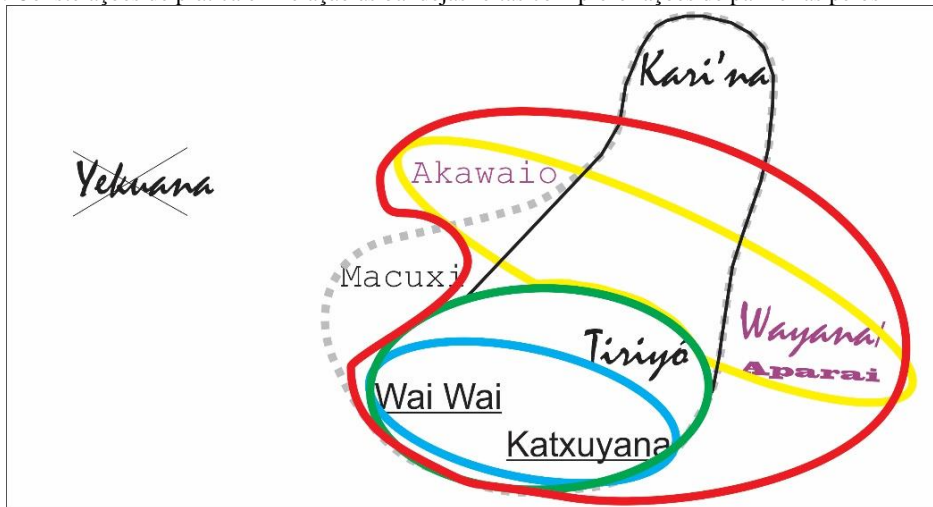


Diagrama 4: Constelações de prática em relação às bandejas feitas com prefoliações de palmeiras pelos PFK



Essa situação marginal dos trançados Yekuana em relação aos PFK aqui comparados fica mais explícita no diagrama 4, que compara as bandejas feitas com prefoliações de

palmeiras. Observa-se, com a linha vermelha, a existência de uma constelação de bandejas gameliformes, dentro da qual há duas constelações menores: a linha amarela destaca os Akawaio e Wayana/Aparai que fazem bandejas com boca quadrada, usando prefoliações de *Mauritia* sp; a linha verde realça os Tiriyo, Wai Wai e Katxuyana, que tecem bandejas com boca mais arredondada e com prefoliações de *Astrocaryum* sp. Os Wai Wai se aproximam mais ainda dos Katxuyana pela variação platiforme de bandejas gameliformes, e também pelo mesmo estilo tecnológico de produção de cesto-tatu. Nesse caso, sobretudo em relação às bandejas platiformes, a aproximação entre Wai Wai e Katxuyana coincide também com as proximidades geográficas e linguísticas, já que ambos os povos são falantes de línguas do ramo parukotano. Por outro lado, extrapolando as proximidades linguísticas e geográficas, observa-se a existência de uma relação estrutural mais antiga de produção de cestos-tatu que engloba os Wai Wai, Katxuyana e também os Kari'na, como demarcado pela linha preta, e que talvez possa também integrar os Macuxi<sup>264</sup>, como agrupado pela linha cinza ponteadada.

Os abanos pentagonais formam uma constelação na qual as comunidades de prática estão conectadas de forma mais homogênea em relação às categorias aqui comparadas. Talvez isso possa ser um indicativo dessa categoria artefactual ser extremamente portátil. Assim, dentro de produções com alta visibilidade, ela seria a mais visível. Contudo, para compreender isso melhor é necessária uma comparação dos cestos cargueiros do tipo jamaxim, visto que são essenciais para a transportar diversos itens por caminhos que não necessariamente estão determinados pelo uso de canoas<sup>265</sup>. Interessante é que esse tipo de abano também se encontra de forma idêntica entre os Wapixana, como exemplificado na obra de Roth (1924) e entre os Zo'ê, como observei no conjunto de artefatos que alguns representantes desse povo levaram para vender no encontro regional norte da Sociedade de Arqueologia Brasileira, ocorrido em 2018 na cidade de Manaus. Este exemplo, juntamente com o das bandejas tigeliformes dos Yekuana/Akawaio e as bandejas com suporte quadrípedes, feitas por alguns PFK e de falantes de línguas Arawak, realçam que os estilos tecnológicos transcendem famílias linguísticas, se relacionam com proximidades geográficas e envolvem, principalmente, interações sociais históricas, tal como Davy (2007) constatou entre dos diferentes tipos de abanos feitos por povos falantes de línguas Arawak, Tupi e Karib na Guiana Francesa. Davy (2007) verificou ainda a adoção de estilos de trançados indígenas por parte de populações afrodescendentes na Guiana Francesa. Velthem (1998, p. 82) também informou sobre a possível proveniência de uma

---

<sup>264</sup> Caso se confirme que o nome dessa bandeja também tenha ligação com o tatu.

<sup>265</sup> Cabe lembrar aqui o caminho que liga as cabeceiras do Mapuera até a região dos Tiriyo, representado num mapa do Frikel apresentado no capítulo 3.



“técnica enodada” dos *maroon* da Guiana Francesa, assim como Friel (1973, p. 129) relatou que os Tiriyo adquiriram trançados dos quilombolas do Suriname. Língua é importante, mas não é determinante entre os PFK aqui comparados, do mesmo modo que proximidade geográfica contribui para a circulação de estilos técnicos, mas também não determina. É preciso fazer análises e reflexões em torno dos estilos tecnológicos que não reduza as interações humanas ao longo do tempo a explicações normativistas, ou condicionadas a outros fatores isolados.

Retomando o exposto no início deste capítulo, aprender a trançar exige empenho e fabricação individual, além de participação em diversas comunidades de prática ao longo da vida de uma pessoa, que pode ultrapassar aldeia, povo e também língua. Isso contribui para a manutenção e modificação das comunidades de prática, ao mesmo tempo em que tece conexões entre várias delas, formando constelações de práticas. Como dito por Wenger (1998), as comunidades de prática integram constelações e cada prática está ancorada em seu passado e em sua localidade. O que se buscou aqui foi justamente transitar entre diferentes escalas para se ter uma compreensão, ao mesmo tempo, micro e macro de algumas práticas de produção dos trançados.

De volta ao Mapuera, no que tange aos abanos, os *wayapamsi* dos Wai Wai integram uma constelação de prática formada por produções dos povos Macuxi, Katxuyana, Tiriyo e Wayana, que ainda pode ter vínculos antigos com as produções dos Kari’na. Talvez esse amplo compartilhamento de um mesmo estilo tecnológico, com estruturas possivelmente bem antigas, ajude a entender os motivos dos abanos não serem alvo de atribuições a povos específicos no Mapuera, com a pequena exceção, controversa, da associação dos abanos arredondados aos Xerew. Em relação às peneiras, os Wai Wai integram uma constelação menor com os Tiriyo e Wayana, e compõe uma constelação maior com os Katxuyana, Tiriyo, Wayana, Aparai e Kari’na, o que reforça a hipótese de conexões históricas mais profundas. Essas peneiras se conectam por uma estrutura que apresenta grande variabilidade interna, tanto é que a peneira original Wai Wai, que também era feita pelos Xerew, não se parece com nenhuma das demais peneiras aqui comparadas, a não ser por possuir perna. Por isso é compreensível que as pessoas digam que essa é a peneira original (*mexanïro*), pois é bem característica e possui um estilo peculiar. Todavia, dentro dessa variabilidade interna de peneiras com suportes, certas técnicas específicas permitem fazer correlações pontuais. A integração das peneiras com suporte dos Wai Wai à constelação de peneiras feitas pelos Tiriyo e Wayana informa mais sobre as possíveis relações antigas dos Katwena/Tunayana com os demais povos; o que ajuda também a compreender a integração recente da produção de bandejas gameliformes marchetadas dos Wai

Wai à constelação formada por produções dos Tiriyo, Macuxi, Wayana/Aparai que, ainda, pode envolver os Akawaio. No caso das bandejas-tatu, elas também não foram associadas a povos específicos e compartilham de estilos tecnológicos mais próximos ao dos Katxuyana e Tiriyo. Isso também é um forte indicativo de constelações de práticas. Contudo, de um ponto de vista estrutural, apesar de variações, engloba também os Kari'na e quiçá os Macuxi.

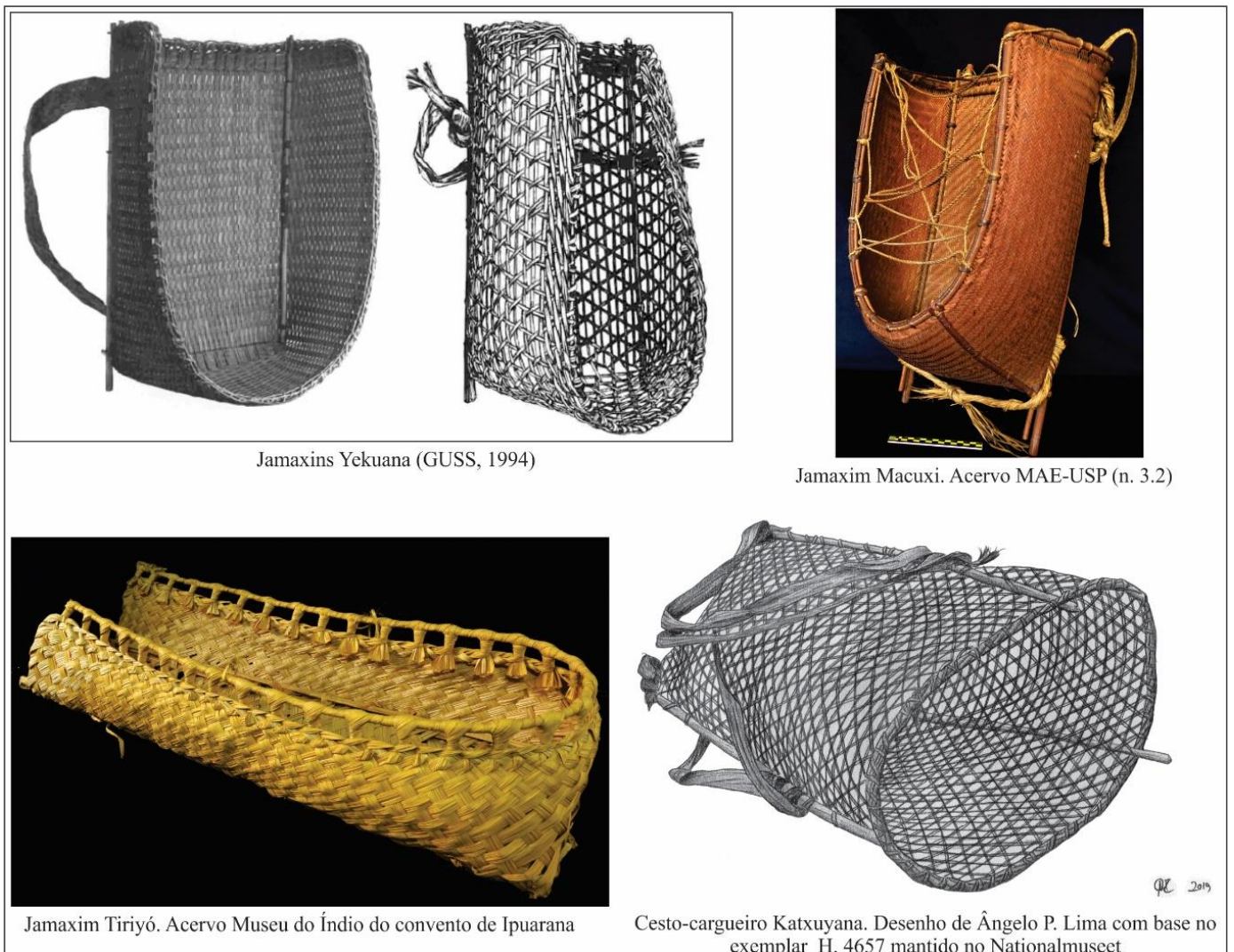
As comunidades de prática existentes entre os povos Wai Wai integram constelações compostas por, pelo menos, comunidades dos Tiriyo, Katxuyana e tem indícios que levam até aos Wayana. Entretanto, a aproximação com os Wayana pode estar vinculada às interações deste povo com os Tiriyo, e nesse caso os Tiriyo seriam os intermediários responsáveis por essa aproximação de certas práticas. A depender da prática, as comunidades tecelãs dos povos Wai Wai também se aproximam das comunidades existentes entre os Macuxi e mais raramente entre os Akawaio. A relação com os Kari'na parece ser bastante antiga e persiste na concepção e estrutura de produção de alguns trançados, como abanos e cestos-tatu. Isso poderá ser corroborado em outras categorias de trançados que precisam ainda ser comparadas. Não foi identificado nenhum estilo tecnológico de trançado que permite integrar os feitos dos Wai Wai com o dos Yekuana. Contudo, a depender do artefato algumas conexões podem emergir. Por exemplo, os jamaxins atuais dos Wai Wai, feitos com o trançado arqueado e também com o trançado hexagonal reticular, são bem semelhantes aos jamaxins masculinos dos Yekuana, de nome *tudi* (cf. GUSS, 1994, p. 99-100; p. 245, figura 48). Não obstante, vimos no item 5.5.4 que essa versão de jamaxim entre os Wai Wai é recente. A de trama cerrada foi aprendida com os Wapixana, cujo estilo tecnológico é semelhante ao jamaxim dos Macuxi, e os jamaxins manufaturados com trançado hexagonal podem ser associados aos Katxuyana. O estilo antigo dos jamaxins dos Wai Wai é idêntico ao dos Tiriyo. Nesse sentido, esse possível vínculo entre práticas de jamaxins dos Wai Wai e Yekuana se relaciona às interações desses povos com outros povos intermediários e não necessariamente indica interações diretas entre si. Para facilitar a visualização dessas semelhanças, reuni alguns exemplos de cestos-cargueiros dos Yekuana, Macuxi, Tiriyo e Katxuyana<sup>266</sup> (**Figura 76**).

Assim como as presenças de certos estilos técnicos possibilitam refletir sobre conexões entre os povos, as ausências também são deveras sugestivas. No Mapuera existe apenas um tipo de técnica de trançado hexagonal, que é de produção relativamente recente. Já outros PFK apresentam um amplo e diverso domínio de técnicas variadas de trançado hexagonal, como os Wayana/Aparai (VELTHEM, 1998), os Akawaio (CASE, 2018 [2006]), assim como os

<sup>266</sup> Note que o cesto cargueiro coletado na década de 1950 entre os Katxuyana é muito semelhante com o que é atribuído atualmente aos Quilombolas.

Macuxi, Taurepang e Patamona (ROTH, 1924). Os estudos de Velthem (1998) e Detering (1962) apresentam ainda exemplares de cestos vasiformes feitos pelos Wayana/Aparai e Katxuyana que não existem em coleções atribuídas aos Wai Wai e que tampouco observei entre os povos do Mapuera, com exceção dos “cestos barrigudos”, também conhecidos como “ninho de japim”. É preciso entender melhor as ausências dessas técnicas e morfologias entre os povos Wai Wai, mas isso informa minimamente que as interações que fizeram circular esses conhecimentos não envolveram pessoas que integram as comunidades de práticas existentes entre os Wai Wai.

Figura 76 Cestos-cargueiros dos Yekuana, Macuxi, Tiriyo e Katxuyana.



Outro elemento que me chamou a atenção foi a ausência da técnica do trançado costurado ou espiralado (cf. RIBEIRO, 1985, p. 56-57), denominada *coiled* por autores angófonos (p. ex. ADOVASIO, 1977). Trata-se de uma técnica que não foi encontrada entre os

povos da Guiana (ROTH, 1924) e foi considerada inexistente na região das Guianas: “*No coiled, sewn, or imbricated basketry is known to have come from this region*” (GILLIN, 1948, p. 838). Segundo, Ribeiro (1985, p. 56) é uma técnica pouco recorrente no Brasil, tendo sido identificada entre os Maxakali, Pankararu, Paaka-nova, Xavante, Timbira e Kadiwéu, por exemplo. Steward (1949, p. 694), supôs que essa técnica seja bastante antiga na América do Sul, com base em sua presença, ainda que irregular, de norte a sul desse continente, com base em informações arqueológicas e etnográficas.

Verifiquei a existência do trançado costurado/espiralado em cestos dos Waimiri-Atroari e Katxuyana, com uma técnica aparentemente bem semelhante à de um exemplar Wayana/Aparai, visto apenas por foto. Nos exemplares acessados, a técnica se inicia com um feixe de cipós que evolui em espiral, sendo envolvido por tramas que enlaçam as urdiduras superiores e inferiores de forma bem cerrada, num movimento de enlace que parece uma figura-de-8 na diagonal (ver **Figura 77**). Possivelmente é necessário o uso de sovelas para abrir espaço entre as urdiduras e passar as tramas. É preciso acompanhar a produção de um exemplar para ter certeza sobre isso. Não encontrei essa técnica desenhada de forma parecida com o que vi nas obras de Ribeiro (1980; 1985; 1988), Adovasio (1977), Leroi-Gourhan (1971 [1943]) e Balfet (1952), mas me parece ser o “trançado costurado em falso nó”, ou algo bem próximo disso. A existência dessa técnica em cestos de povos relativamente distantes entre si leva a supor que seja bem antiga. Como dito, Frikel (1973) informou a presença de cestos com a técnica do trançado costurado feito por quilombolas do Suriname. Ribeiro (1980, p. 358), mencionou que a técnica do trançado costurado feita pelas indígenas do Uaupés é um aprendizado recente adquirido com as freiras da Missão Salesiana em Manaus. Contudo ambas as técnicas de trançado costurado, conforme os exemplares apresentados nessas duas obras (ver **Figura 78**), me parecem diferentes entre si e também distintas da técnica identificada nos referidos cestos dos PFK. Outro povo que utiliza a técnica do trançado costurado são os Arapiuns do Baixo Tapajós, conforme imagens apresentadas em Carvalho (2011). Todavia, me parece que as técnicas dominadas por esse povo também diferem das demais técnicas supramencionadas. Em todo caso, se o domínio dessas técnicas de trançado costurado/espiralado entre alguns PFK é mais antigo ou recente, vinculado ao conhecimento de populações não indígenas, isso ainda precisa ser investigado. Fato é que essas técnicas costuradas não fazem parte do amplo conhecimento de técnicas registradas entre os povos Wai Wai do Mapuera.



# TRAMAS DA TECNOLOGIA

Figura 77 Exemplos de cestos manufacturados com a técnica do trançado costurado entre alguns PFK.

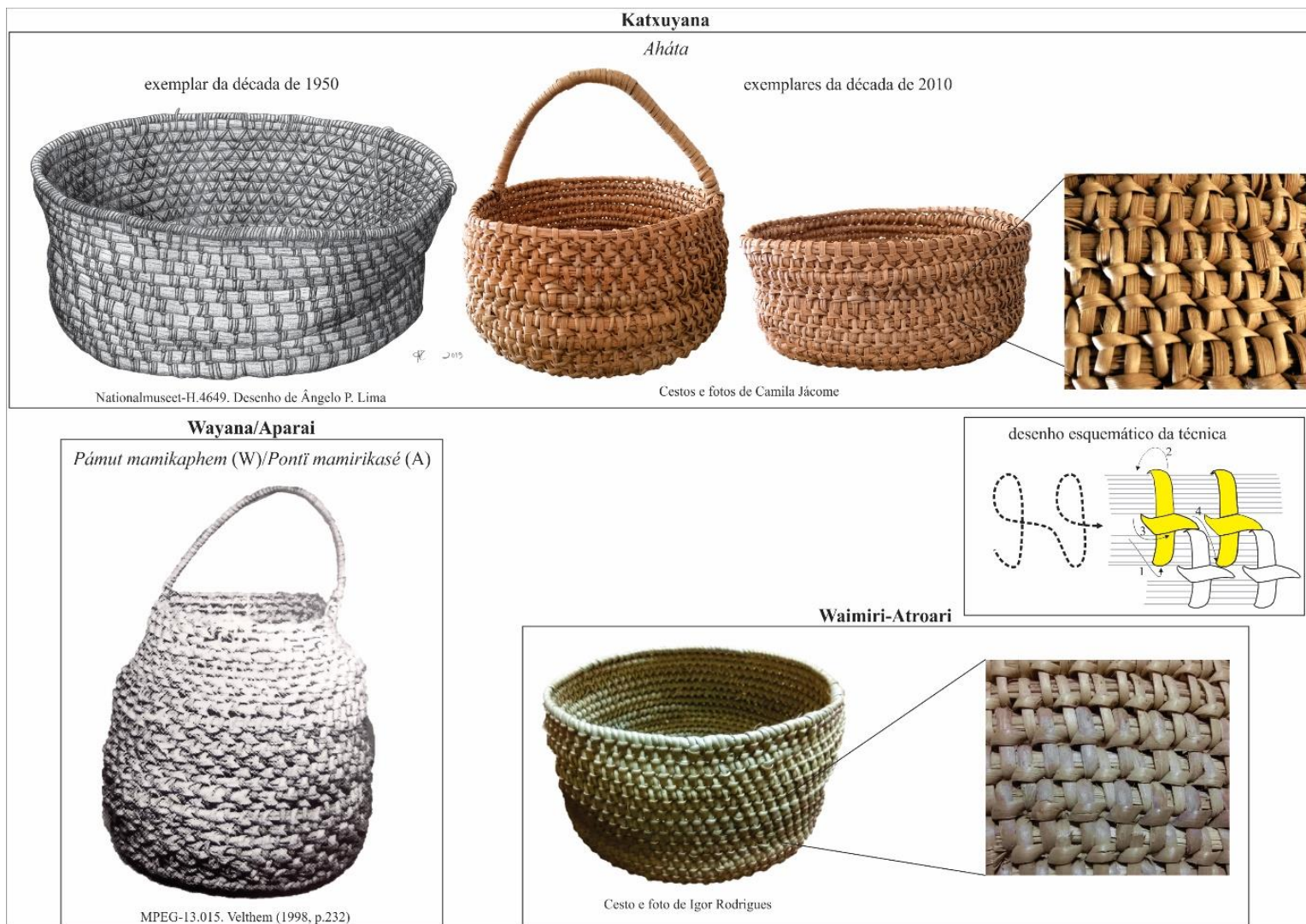
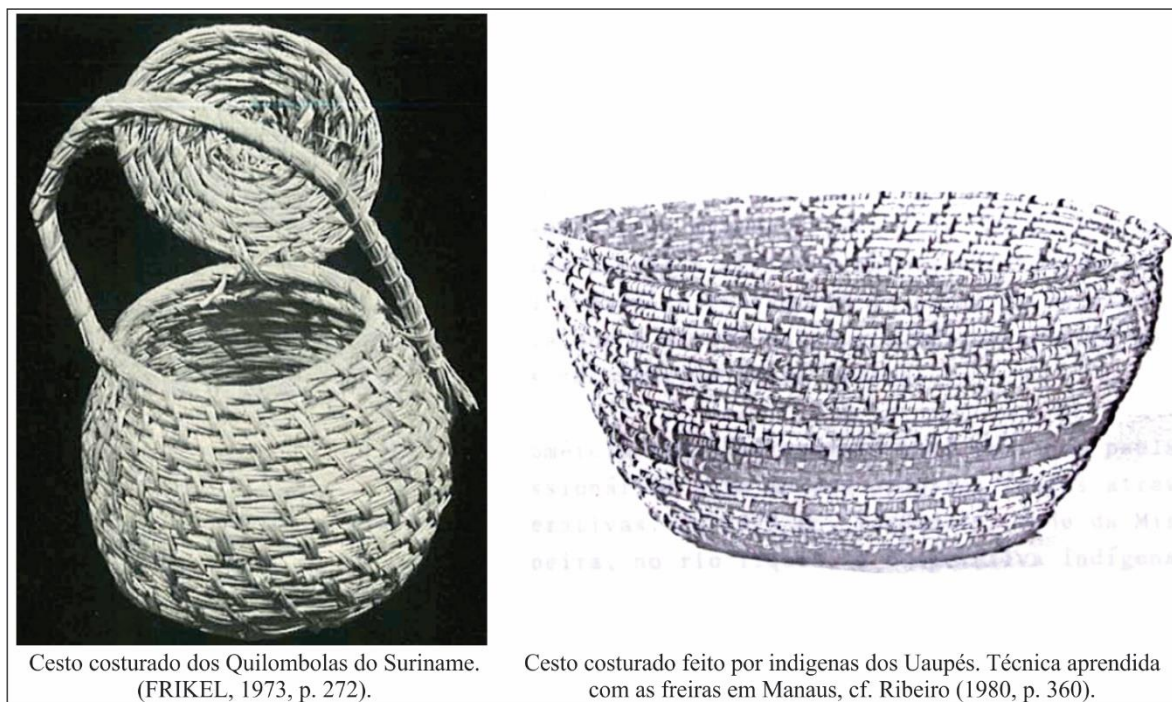


Figura 78 Trançados costurados feitos com técnicas não indígenas

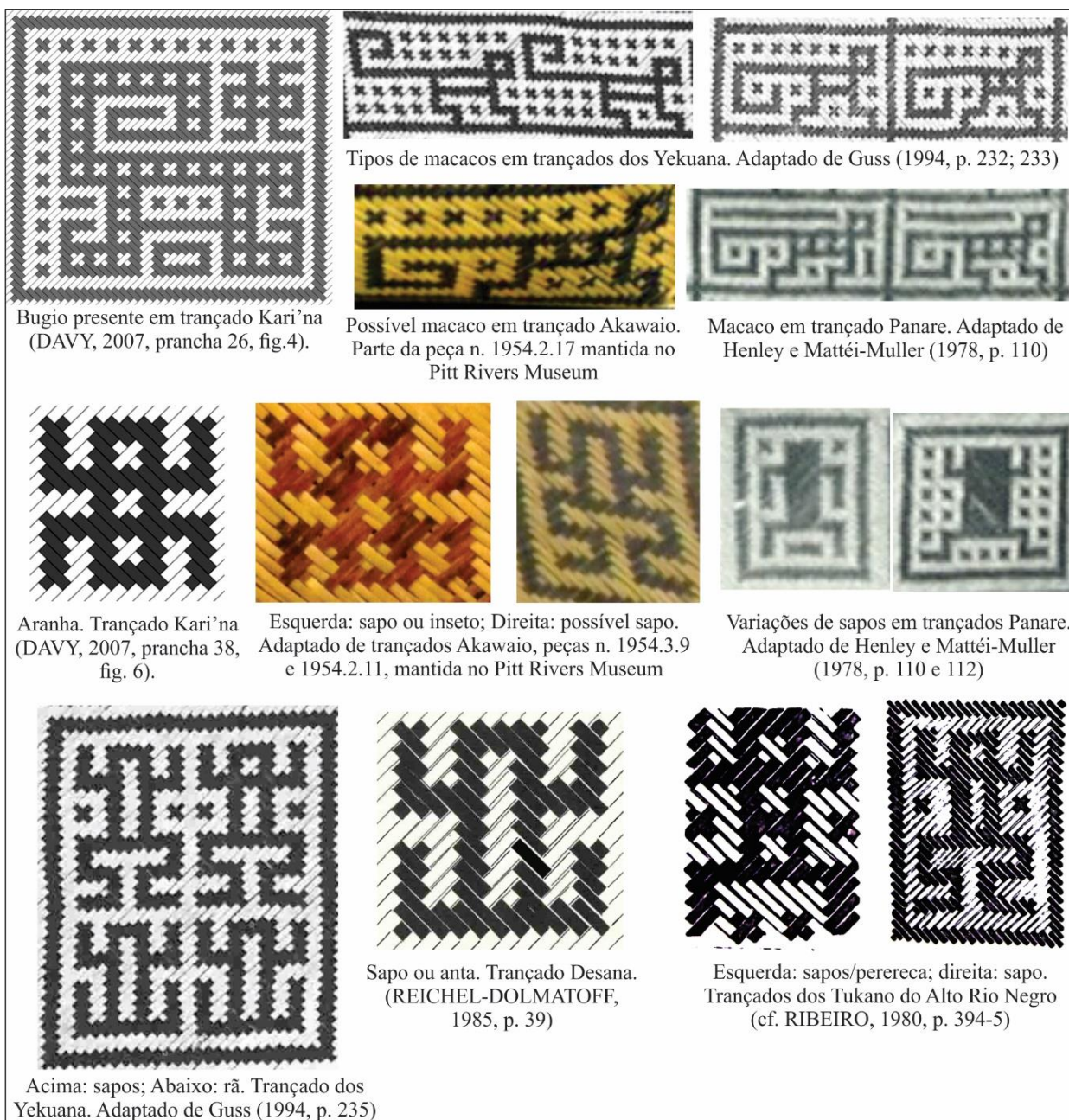


Não há como encerrar essas reflexões sem fazer alguns apontamentos sobre os grafismos dos trançados, em especial os marchetados. Velthem (2001) e Davy (2007) indicaram a existência ampla de grafismos geométricos na Região das Guianas, com a existência de padrões figurativos mais restritos a certos povos. No levantamento feito para o exercício comparativo, observei por alto que os padrões em gregas e os meandros escalonados, por exemplo, conhecidos no Mapuera respectivamente como “munheca da cotia” e “cabeça do mandi” ou “*krawoto*” (ver subcapítulo 6.30), podem ser vistos, em diversas variações, nos trançados de vários dos PFK aqui reunidos e também na cestaria de outros povos, conforme o exposto nas as obras de Roth (1924), Ribeiro (1980) e Reichel-Dolmatoff (1985). Contudo, fiquei com a impressão de que os grafismos figurativos, que denominei como “seres mais completos” no Mapuera, são mais recorrentes em trançados dos PFK, muito embora exista variações estilísticas. Os exemplos mais chamativos foram os macacos vistos apenas em cestos dos Kari’na da Guiana Francesa e dos Akawaio, Yekuana e Panare. Enquanto o macaco bugio do cesto Kari’na é bem parecido com bugio feito pelos Wai Wai, os estilos de macacos feitos pelos Akawaio, Yekuana e Panare são parecidos entre si, mas são diferentes do estilo de bugio wai wai e kari’na (ver **Figura 79**), muito embora tenham vaga semelhança com os estilos denominados no Mapuera como *meeku* (macaco-prego) e *uuxa* (macaco cuxiú). Em relação aos possíveis batráquios, o estilo tecido pelos Wai Wai é idêntico ao produzido pelos Kari’na, porém para esse povo o motivo é uma aranha, conforme Davy (2007, prancha 38). Os Akawaio



apresentam um estilo parecido com o feito pelos Wai Wai e outro parecido com o sapo feito pelos Yekuana, que também tem um estilo de rã específico. Os Panare fazem um estilo de sapo diferente dos demais (ver **Figura 79**). Os estilos de batráquios presentes nos trançados dos Yekuana foram registrados por Reichel-Dolmatoff (1985) nos cestos Desana, cuja influência ele atribui a outros povos, e em trançados de povos Tukano do Alto Rio Negro por Ribeiro (1980, p.412), que também atribui esses padrões a influências externas.

**Figura 79** Exemplos de grafismos figurativos de diferentes povos.



Essas elocubrações tencionam apenas destacar a importância do estudo dos trançados para a Arqueologia. Precisamos visibilizar as tecnologias percíveis no imaginário arqueológico amazônico, e estudos comparativos podem acrescentar muitas informações, a exemplo do trabalho de Petersen *et al.* (2001). Muito além das fontes etnográficas propiciarem meios comparativos para tratar da dimensão histórica de certos estilos tecnológicos, podemos ter continuidades em suportes percíveis de estruturas mais antigas que podem emergir se pensadas em conjunto com as fontes arqueológicas disponíveis. Por exemplo, essas dispersões de padrões de batráquios presentes sobretudo nos trançados de PFK indicaria alguma persistência de pretéritas relações com esses seres, estabelecidas por antigas populações indígenas que produziram os batraquiformes em pedra e nas cerâmicas do estilo Konduri? E os demais seres que seguem sendo tecidos, eles apresentam vínculos com aquilo que os estudos arqueológicos (p. ex. BOOMET, 1987; 2001; GOMES, 2002; ALVES, 2018; 2020; VIDAL DE OLIVEIRA, 2020; JÁCOME; WAI WAI, 2020) conseguiram reconhecer até agora na iconografia? Tratam-se de algumas perguntas que o estudo comparativo dos trançados suscitaram. Responder a elas ultrapassa a presente tese. Trançados se conectam a cerâmicas de muitas formas (GASPAR; RODRIGUES; 2020; RODRIGUES; GASPAR, 2020), e alguns desses vínculos resultaram em impressões nas cerâmicas arqueológicas.

O exercício comparativo realizado aqui é inicial e precisa ser ampliado, considerando pormenores técnicos dos trançados que não foram tratados nas categorias estudadas. Análises mais detalhadas das cadeias operatórias precisam ser feitas, a começar pelo levantamento das espécies vegetais, e seus nomes nas línguas nativas, pois isso é central para demonstrar proximidades e distâncias na relação que os humanos estabelecem com outros seres. Lembremos que algumas das negociações precedem o próprio domínio técnico das transformações desses seres em trançados. Refinamentos comparativos sobre partidas e arremates também são essenciais. Micro-estilos de arremate, por exemplo, podem lançar outras luzes nos agrupamentos esboçados, refinando o olhar para identificar comunidades de práticas e complexificando ainda mais as conexões entre elas. Outrossim, é preciso fazer um estudo de continuidades e mudanças temporais nos trançados de outros povos, tal como foi feito no capítulo 6. Isso permitirá ter uma noção das interações sociais de cada povo em particular, para fazer comparações históricas mais fundamentadas. Um detalhamento do repertório técnico da arte de entretrançar, incluindo o amplo domínio dos marchetados, poderá também vislumbrar mais constelações e, ainda, dialogar com o que pode estar registrado em cerâmicas arqueológicas, que raramente passam de “marcas/impressões de cestaria/trançado” nas publicações arqueológicas, isso quando conseguem ser reconhecidas.

## Considerações finais

Esta tese tem, como urdiduras, a variabilidade dos trançados dos povos do Mapuera. Suas tramas são constituídas de conhecimentos de vários tipos de povos e pessoas. Ainda, a tese foi reforçada com algumas classes de trançados de outros PFK para arrematar o próprio entendimento do que se mostrou ser as roupas de *worokyam*. Com o entrecruzamento dessas tramas e urdiduras, somadas ao arremate reforçado, formou-se um “trançado marchetado”, composto por questões pragmáticas, simbólicas, cosmológicas, ontológicas e históricas.

A etnoarqueologia, quando feita de forma dialógica com as pessoas ao longo da etnografia, permite entrar em contato com outras epistemologias para repensar conceitos e teorias em Arqueologia. Ela também é uma boa alternativa para compreender as “estruturas antigas, profundas, que têm se reproduzido ao longo dos séculos” (SILVA, 2009b, p. 34). Além disso, o desenvolvimento de uma pesquisa etnoarqueológica pode oferecer alguma contribuição para as populações com as quais se interage, a partir de questões pertinentes para elas.

Foi demonstrado que a invisibilidade dos trançados na Arqueologia, somado às poucas pesquisas etnoarqueológicas sobre esses artefatos, contrasta significativamente com a onipresença e persistência dos trançados na vida dos povos ameríndios. Enquanto muitos povos, por exemplo, estão deixando aos poucos de produzir cerâmica, a presente pesquisa evidenciou que, entre os povos do Mapuera, houve um aumento da variabilidade dos trançados. Portanto, além dessa categoria artefactual persistir na vida com as pessoas, ela continua se diversificando.

Os trançados sintetizam bem o potencial das tecnologias perecíveis em tratar outros aspectos da vida humana junto a diversas entidades, realçando diferentes facetas de compreensão da materialidade e temporalidade. Existem muitas fontes arqueológicas indiretas para pensar os trançados na Amazônia em períodos mais antigos. Entretanto, salvo o estudo de Costa (2016) sobre os fragmentos cerâmicos das estearias, essas fontes são apenas mencionadas nos trabalhos como “marcas” ou “impressões de cestaria”. Espera-se que a presente tese ajude também a visibilizar o estudo das técnicas dos trançados que permanece praticamente inexplorado na arqueologia amazônica. Integrar os conhecimentos técnicos sobre trançados ameríndios por meio de fontes etnográficas e arqueológicas é algo que precisa urgentemente ser feito, porquanto pode contribuir significativamente para pensar as relações históricas entre povos antigos e atuais. Um passo importante para isso é conscientizar as pessoas que fazem arqueologia sobre a riqueza de conhecimentos técnicos que fundamentam a existência dos trançados.

Outras fontes de pesquisa, muito mais abundantes, são as coleções etnográficas, cujo potencial de estudo, ressaltado em diversos trabalhos (p. ex. RIBEIRO; VELTHEM, 1998 [1992]; VELTHEM, 2012; SILVA, 2013; GASPAR; RODRIGUES, 2020), ainda continua muito pouco conhecido dentro da arqueologia brasileira. As coleções etnográficas foram fundamentais para esta tese. Por meio delas foi possível compreender a variabilidade técnica e artefactual com profundidade histórica, verificando continuidades e mudanças tecnológicas. As coleções etnográficas também permitiram acessar artefatos indicativos de pretéritas relações de trocas entre diferentes povos. Ainda, a reunião de informações e imagens dessas coleções possibilitou oferecer algum retorno para as comunidades do Mapuera. O diálogo com as pessoas sobre as coleções etnográficas fomentou, além disso, uma série de conversas e interpretações que escapam ao objetivo desta tese, e que serão trabalhadas no futuro. Em suma, sem recorrer às coleções, muitas das percepções e interpretações postas aqui não teriam sido alcançadas.

No Mapuera, os trançados correspondem a uma categoria extremamente diversa e especializada, plenamente imbricada com a própria existência humana e com todo o cosmos. O *pakara* pode ser considerado a epítome dessa conexão cosmológica. Haja vista que ele costumava guardar dentro de si elementos provenientes das roças, florestas, rios e céu, esse trançado estojiforme foi considerado um mini-recipiente do cosmos (HOWARD, 2001). Contudo, a noção de que trançar é fazer a roupa de *worokyam* indica que a conexão cosmológica existe em relação a todos os trançados. Talvez, essa conexão seja mais fácil de ser percebida no caso do *pakara* por todo o conteúdo que ele mantinha. Porém, considerando os vegetais que o compõe, os padrões que formam as tramas de seu corpo, as penas que lhe ornamentam e todas as relações estabelecidas com diversos seres para que ele possa vir a ser o que é, tal conexão cosmológica está presente não apenas no produto final e seus conteúdos. Ela existe por envolver diversas operações técnicas que fazem emergir um *pakara*, além das implicações de se relacionar bem com ele, especialmente em se tratando de contextos ligados ao xamanismo. Em outras palavras, um *pakara* está vinculado a todo o cosmos não só pelo que ele guarda, mas por ser feito com partes de outros seres que habitam lugares distintos.

Trançados, no geral, são seres materializados por meio de reconstituições corporais tecidas basicamente a partir de desconstituições de corpos vegetais. Os padrões resultantes dessa metamorfose apresentam fragmentos corporais de diversos seres. Pode-se encontrar, por exemplo, cabeças, faces, costelas e peitos de animais, vegetais, humanos e também de outros tipos de *kahxapumko* (“manufaturas”). Alguns trançados, inclusive, podem ser pensados enquanto um casal formado por esposa e marido e, tal como ocorre entre os humanos do Mapuera, são os maridos que se adaptam às suas esposas. Para que a emergência dos trançados

ocorra, portanto, é preciso juntar formas e pedaços dispersos pelo cosmos na bricolagem de um novo corpo que é único e múltiplo ao mesmo tempo, já que carrega partes de um todo em suas tramas. E para isso, é preciso interagir e negociar com os vegetais e demais seres associados, visíveis e invisíveis. Por isso é que trançar foi pensado aqui enquanto “evento cosmopolítico”, no sentido discutido por Stengers (2005). Ademais, as interações adequadas não se encerram com o arremate de um dado trançado e devem continuar na lida diária com as *kahxapumko*, evitando assim que elas se vinguem.

A materialidade no Mapuera é interpessoal e os materiais não são meros recursos passivos e inertes. Deste modo, o esquema hilemórfico, que sustenta a noção ocidental de cultura material, não faz sentido para as *kahxapumko* do Mapuera. Aliás, cabe lembrar que o conceito de *kahxapu* (“manufatura”) se aplica às produções de outros seres, como a casa/rede da ave japim, a “dona das manufaturas”, cuja habilidade tecelã é admirada e buscada, de diferentes formas, pelos humanos.

Essa materialidade, além disso, é multitemporal. A atualização técnica de uma realidade das narrativas *yehtoponho* exprime a coexistência de vários tempos e possibilita artesãos recriarem a pescaria de Mawary e/ou o encontro com Uruperi. Isso também rememora os perigos da interação com vários seres na produção dos trançados, desde os Okoimoyana até aos não indígenas, cuja cópia de seus “desenhos de escrita em peles de papel”, como diria Davi Kopenawa (ALBERT; KOPENAWA, 2015), existe em algumas roupas de *worokyam*, como testemunham os nomes e frases que atualmente são trançados pelos artesãos mais virtuosos. Os trançados, como um todo, são feitos no presente e carregam ao mesmo tempo a pretericidade de gestos e técnicas que os materializam.

Outrossim, esta tese ponderou sobre alguns conceitos já consagrados em (etno)arqueologia, como as noções de tecnologia de curadoria e expediente (BINFORD, 1979) e de características de performance (SCHIFFER; SKIBO, 1997), por exemplo. O caso dos trançados do Mapuera demonstra que as tecnologias expedientes não são feitas de forma aleatória e podem ter padronização. O caráter interpessoal da materialidade no Mapuera realça que as características de performance dos trançados também consideram a personitude dos vegetais, assim como as potências dos padrões técnico-gráficos que compõem os corpos trançados, junto a outros aspectos de caráter mais pragmático.

Além da organização tecnológica e de aspectos ligados à funcionalidade, a variabilidade dos trançados também está imbricada com a trajetória histórica dos povos em questão. Mudanças em vários aspectos da vida das pessoas, como alimentação, formas de moradia, tipos de casa e aglomeração em grandes aldeias, transformação do xamanismo após o contato com o

cristianismo (cf. CAIXETA DE QUEIROZ, 1999), mudanças da estética pessoal e fabricação das pessoas como um todo, bem como a interação com outros povos, por exemplo, afetam inexoravelmente a variabilidade artefactual. Afinal, trançados e pessoas se constituem mutuamente. Ambos são elementares para a fabricação e crescimento recíproco. Não há como a mudança de qualquer um deles não afetar o outro. A estrutura existencial de humanos e trançados é profunda, pois se Mawary não tivesse pescado os trançados, seres metamorfoseados, os humanos sequer existiriam. Dito de outra forma, e considerando o nome Wai Wai em sentido amplo de identificação atual das comunidades do Mapuera, não seria possível o “povo da tapioca” existir se não fossem os trançados.

Por sua vez, a própria noção de “povo da tapioca” destaca que a existência dos povos do Mapuera e seus múltiplos nomes é também vinculada a uma interação constante com demais povos guianenses, haja vista que uma das versões para o nome Wai Wai informa que ele foi dado pelos Wapixana. Portanto, as tramas da tecnologia dos trançados do Mapuera envolvem diversas interações sociais com outros povos guianenes. E, inspirado em outros trabalhos (p. ex. SILVA; NOELLI, 2017; GASPAR, 2019), o ensaio comparativo feito entre algumas classes de trançados de PFK evidenciou a dispersão de determinadas formas e técnicas, realçando que algumas delas possivelmente remetem a estruturas mais antigas compartilhadas por alguns desses povos. Isso possibilitou pensar na articulação entre diferentes comunidades e constelações de prática, que apresentam configurações bastante distintas a depender da classe de trançado comparada. Ademais, há determinados estilos técnicos que se comunicam com as manufaturas de povos falantes de outras línguas, como Arawak e Tukano, levando-nos à reflexão de que, no caso dos PFK guianenses, a língua e a proximidade geográfica são importantes, mas de forma alguma determinam a dispersão de certos estilos tecnológicos. Em certo sentido, esse resultado inicial complementa as observações de Velthem (2001) e Davy (2007), e reforça a necessidade de considerar fatores históricos e de interações sociais em diferentes escalas analíticas, integrando o máximo possível as menores escalas, para abordar a padronização da cultura material e as fronteiras identitárias.

Como os trançados possuem uma enorme variabilidade técnica e artefactual, o estudo comparativo feito nesta tese é apenas inicial e precisa ser ampliado. Todavia, os resultados obtidos evidenciam o grande potencial que os trançados têm para vislumbrar interações e conexões entre vários povos por meio das técnicas. E isso futuramente poderá ajudar a complexificar ainda mais os modelos resultantes de estudos comparativos que integram mais de uma classe artefactual, como no caso de cerâmicas e trançados (GASPAR; RODRIGUES,



2020), além de reforçar, mais uma vez, a urgência em visibilizar intelectualmente as tecnologias percíveis em nossas reflexões arqueológicas.

Por fim, cabe lembrar que a presente pesquisa só se iniciou efetivamente após aprovação das lideranças do rio Mapuera. Elas consideraram que esse estudo ajudaria as atuais comunidades com a reunião e a organização de muitas informações que são conhecidas apenas pelos mais velhos e que estão, aos poucos, deixando de ser repassadas para as pessoas mais novas. De fato, a tese reúne muito mais informações do que estava previsto e parte disso consta nas descrições e reunião de imagens de diversas classes e subclasses de trançados. Ainda, foi feito um levantamento de várias instituições que possuem artefatos feitos pelos antepassados desses povos. Como me disse o arqueólogo Jaime Xamen Wai Wai, o encontro com as imagens de artefatos mantidos nos museus ajudou os Wai Wai a despertar para a existência de muitas coisas deles que estão espalhadas por diversos lugares. Ao longo das imersões etnográficas, foram distribuídos alguns catálogos impressos de imagens de trançados e muitas versões digitais desses materiais circularam entre as pessoas. Até hoje recebo mensagens de alguém do Mapuera solicitando imagem dessas coisas antigas e sei que há planos entre os Wai Wai de organização de venda de artesanato de maneira mais coletiva e menos individualizada. Isso, com grandes chances, poderá valorizar mais suas produções e as informações aqui reunidas poderão ser incorporadas nesse objetivo.

Após a defesa desta tese, fui a Oriximiná em fevereiro de 2022, ajudar Jaime e Roque nas respectivas escritas das dissertações de mestrado deles, reencontrei alguns anciãos que estavam na cidade e tomei conhecimento de que as imagens que disponibilizei para as comunidades estão circulando muito, e que diversas pessoas estão fazendo seus artefatos, seja os trançados como os tecidos, como no caso das tangas *keweyu* e pulseiras feitas pelas mulheres, replicando diversos padrões que foram reunidos no documento. Isso me deixou muito alegre. Espero poder continuar essa pesquisa junto às pessoas do Mapuera, contribuindo cada vez mais para seus interesses coletivos.

Num primeiro olhar, trançados encantam por sua beleza, variabilidade de formas, funções, significações e amplitude de domínios técnicos. Não obstante, os conhecimentos que tecem suas tramas, quando vistos em seus detalhes, nos conduzem por diferentes espaços, tempos e mundos.

## Referências bibliográficas

- ABALOS LUNA, Marcos. Plantas vibrantes: las materialidades de una cesta a través del análisis de improntas en cerámica precolonial del centro de Argentina. **Revista de Arqueología**, v. 34, n. 3, p.178-195, 2021.
- ADOVASIO, James. **Basketry Technology**. Chicago: Aldine Publishing Company, 1977.
- ADOVASIO, James. Fifty years with baskets. **North American Archaeologist**, v. 42, n. 2, p. 119-139, 2021.
- ADOVASIO, James; GUNN, Joel. Style, basketry and basketmakers. In: HILL, James; GUNN, Joel (Orgs). **The individual in prehistory: studies of variability in style prehistoric technologies**. New York: Academic Press, 1977. p. 137-153.
- ADOVASIO, James; ILLINGWORTH, Jeff S. Prehistoric Perishable Fiber Technology in the Upper Ohio Valley. In: DROOKER, Penelope B (Ed.). **Perishable Material Culture in the Northeast**. New York: New York State Museum, 2004. p. 19-30.
- ADOVASIO, James; SOFFER, Oren; ILLINGWORTH, Jeff S.; HYLAND, David. Perishable fiber artifacts and paleoindians: new implications. **North American Archaeologist**, v. 35, n. 4, p. 331-352, 2014.
- AGUIAR, Braz Dias de. “Nas fronteiras de Venezuela e Guianas. Trabalhos da Comissão Brasileira Demarcadora de Limites nas Fronteiras da Venezuela e Guiana britânica e neerlandesa de 1930 à 1940”. **Anais do 9º. Congresso Brasileiro de Geografia, 1940**. v. 2. Rio de Janeiro, 1942, p. 204-375.
- AHLBRINCK, Wilhems. **Encyclopaedie der Karaïben**. Behelzend taal, zeden en gewoonten dezer indianen. Amsterdam: Koninklijke Akademie van Wetenschappen, 1931.
- ALBÓ, Xavier. Lenguas e Identidades Étnicas. In: CARLIN, E. B.; KERKE, S. van de (Eds.) **Linguistics and Archaeology in the Americas: The Historization of Language and Society**, Leiden, Boston: BRILL, 2010. p. 147-175.
- ALCANTARA E SILVA, Victor. **Vestígios do rio Turuni: Perseguindo fragmentos de uma história txikyana**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.
- ALEMÁN, Stephanie W. From Flutes to Boom Boxes: Musical Symbolism and Change among the Waiwai of Southern Guyana. In: HILL, J. D.; CHAUMEIL, J-P (Eds.), **Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011. p. 219-238.
- AL-HOUDALIEH, Salah. Survey of the Historic Core of Saffa Village. **Ethnoarchaeology**, v. 2, n. 2, p. 173-212, 2010.

- ALVES, Marcony L. **Objetos distribuídos do Baixo Amazonas: um estudo da cerâmica Konduri**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2019.
- ALVES, Marcony L. Para além de Santarém: os vasos de gargalo na bacia do rio Trombetas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 13, n.1, p. 11-36, 2018. <https://doi.org/10.1590/1981.81222018000100002>
- ALVES, Marcony L. Revisitando os alter egos: figuras sobrepostas na iconografia Konduri e sua relação com o xamanismo. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 15, n. 3, 2020. <https://doi.org/10.1590/2178-2547-BGOELDI-2019-0105>
- ANDEL, Tinde van; RUYSSCHAERT, Sofie; BOVEN, Karin; DALY, Lewis. The use of Amerindian charm plants in the Guianas. **Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine**, v. 11, n. 1, p. 1-12, 2015.
- ANTCZAK, Andrzej; URBANI, Bernardo; ANTCZAK, Maria Magdalena. Re-thinking the Migration of Cariban-Speakers from the Middle Orinoco River to North-Central Venezuela (AD 800). **Journal of World Pre-History**, v. 30, n. 2, p. 131-175, 2017.
- ANTHONY, David W. **The Horse, the Wheel and Language: how Bronze-Age Riders from the Eurasian Steppes shaped the Modern World**. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- ARNOLD, Dean E. Patterns of learning, residence and descent among potters in Ticul, Yucatan, Mexico. In: SHENNAN, S. (ed.), **Archaeological Approaches to Cultural Identity**. London/New York: Routledge, p. 174-184, 1994.
- ASCHER, Robert. Analogy in archaeological interpretation. **Southwestern Journal of Anthropology**, v. 17, n. 4, p. 317-325, 1961.
- ATALAY, S. **Community-Based Archaeology**. Research with, by, and for Indigenous and Local Communities. Berkeley: University of California, 2012.
- AUGUSTAT, Claudia. Extintos? Tentativa de aproximação de um conceit”. In: AUGUSTAT, Claudia (Org.). **Além do Brasil: Johann Natterer e as coleções etnográficas da expedição austríaca de 1817 a 1835 ao Brasil**. Viena: Museum für Volkerkunde, 2013, p. 105-109.
- BAHN, P. **Manual do Blefador**. Tudo o que você precisa saber sobre Arqueologia para nunca passar vergonha. Rio de Janeiro: Ediouro S.A., 1993.
- BALÉE, William. Historical ecology: premises and postulates. In: BALÉE, William (Ed.), **Advances in historical ecology**. New York: Columbia University Press, 1998. p. 13-29.

- BALFET, Helène. La vannerie: essai de classification. *L'Anthropologie*, n. 56, p.259-280, 1952.
- BAPTISTA DA SILVA, Sergio. **Etnoarqueologia dos Grafismos Kaingang**: um modelo para a compreensão das sociedades proto-Jê meridionais. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- BARBOSA, Gabriel C. Das trocas de bens. In: GALLOIS, Dominique T. (Org). **Redes de relações nas Guianas**. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2005, p.59-111.
- BARBOSA RODRIGUES, João. **Rio Jauapery**: Pacificação dos Crichanás. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1885.
- BARBOSA RODRIGUES, João. Rio Trombetas. **Exploração e estudo do valle do Amazonas**. Relatório apresentado ao Ministro e Secretario de Estado dos Negocios da Agricultura, Commercio e Obras Publicas. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1875.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. **Apapaatai**: rituais de máscaras no Alto Xingu. São Paulo: Edusp, 2008.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. A serpente de corpo repleto de canções: um tema amazônico sobre a arte do trançado”. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 54, n. 2, p. 981-1012, 2011.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. The (de)animalization of objects: food offerings and the subjectivization of masks and flutes among the Wauja of Southern Amazonia. In: SANTOS-GRANERO, Fernando (Ed.). **The occult life of things**: Native Amazonian theories of materiality and personhood. University of Arizona Press, 2009. p.128-151.
- BARRETO, Cristiana; LIMA, Helena P. Understanding the dispersion of Koriabo ceramics in the Lower Amazon: what is Koriabo? In: BARRETO, C.; LIMA, H.P.; ROSTAIN, S.; HOFMAN, C. (eds.), **Koriabo**: from the Caribbean Sea to the Amazon River. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2020. p. 183-202.
- BARRETO, Cristiana; LIMA, Helena P.; ROSTAIN, Stéphen; HOFMAN, Corinne. (eds.), **Koriabo**: from the Caribbean Sea to the Amazon River. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2020.
- BECHER, Hans. Protásio Friel (1912-1974). **Indiana**, v. 3, 1975. p. 293-300.
- BERMAN, Mary Jane; HUTCHESON, Charlene Dixon. Impressions of a lost technology: a study of Lucayan-Taino basketry. **Journal of Field Archaeology**, v. 27, n. 4, p. 417-435, 2000.

- BETTENDORFF, João Filipe. Chronica da missão dos pares da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, v. 1, n. 72, p. 1-697, 1910 [1698].
- BIAGETTI, Stefano; LUGLI, Francesca. Introduction. In: BIAGETTI, S.; LUGLI, F. (Eds.) **The Intangible Elements of Culture in Ethnoarchaeological Research**. Cham: Springer International Publishing AG, 2016, p. v-vii.
- BIAGETTI, Stefano; LUGLI, Francesca (Eds.) **The Intangible Elements of Culture in Ethnoarchaeological Research**. Cham: Springer International Publishing AG, 2016.
- BINFORD, Lewis. Interassemblage variability – the Mousterian and the functional argument. **Working at Archaeology**. New York: Academic Press, 1981. p. 131- 153.
- BINFORD, Lewis. Organization and formation processes: looking at curated technologies. **Journal of Anthropological Research**, v. 35, n. 3, p. 255-273, 1979.
- BINFORD, Lewis. Smudge pits and hide smoking: The use of analogy in archaeological reasoning. **American Antiquity**, v. 32, n. 1, p.1-12. 1967.
- BINFORD, Lewis. Willow Smoke and Dog’s tails: Hunter-gatherer settlement systems and archaeological site formation. **American Antiquity**, v. 45, n. 1, p. 4-20, 1980.
- BINFORD, Lewis; SABLOFF, Jeremy. Paradigms, Systematics, and Archaeology. **Journal of Anthropological Research**, v. 38, n. 2, p.137-153, 1982.
- BLASER, Mario; DE LA CADENA, Marisol. Pluriverse: Proposals for a World of Many Worlds. IN: DE LA CADENA, Marisol; BLASER, Mario (eds.). **A World of Many Worlds**. Durham/London: Duke University Press, 2018. p. 1-22.
- BOAS, Franz. **Arte Primitiva**. Trad. de Fábio Ribeiro. Petrópolis: Editora Vozes, 2014 [1927].
- BOMBARDI, Fernanda A. **Pelos interstícios do olhar colonizador: descimentos de índios no Estado do Maranhão e Grão-Pará (1680-1750)**. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo Universidade de São Paulo, 2014.
- BOOMERT, Arie. Gifts of the Amazons: “green stone” pendants and beads as items of ceremonial exchange in Amazonia and the Caribbean”. **Antropologica**, n. 67, p. 33-54, 1987.
- BOOMERT, Arie. The Trauma Phase of Southern Suriname. **Journal of the Walter Roth Museum of Archaeology and Anthropology**, v. 4, n. 1/2, p.105-152. 1981.
- BOOMERT, Arie. Raptorial birds as icons of shamanism in the prehistoric Caribbean and Amazonia. In: **Proceedings of the XIX International Congress for Caribbean Archaeology**. 2001. p. 22-28.

- BOS, G. Atorai, Trio, Tunayana and Wai Wai in early eighteen century Records. **Folk**, v. 27, p. 5-15, 1985.
- BOWSER, Brenda J. From pottery to politics: an ethnoarchaeological study of political factionalism, ethnicity, and domestic pottery style in the Ecuadorian Amazon. **Journal of archaeological method and theory**, v. 7, n. 3, p. 219-248, 2000.
- BOWSER, Brenda J.; PATTON, John Q. Women's life histories and communities of practice in the Ecuadorian Amazon. In: STARK, Miriam T.; BOWSER, Brenda J.; HORNE, Lee (eds.), **Cultural transmission and material culture: breaking down boundaries**. Tucson: University of Arizona Press, 2008. p. 105-129.
- BRIGHTMAN, Marc. Creativity and control: property in Guianese Amazonia. **Journal de la Société des Américanistes**, v. 1, n. 96, p. 135-167, 2010.
- BROCHADO, José P. **Alimentação na floresta tropical**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977. (caderno n. 2).
- BROCHADO, José P. A Expansão dos Tupi e da Cerâmica da Tradição Polícromica Amazônica. **Dédalo**, v. 27, p. 65-82, 1989.
- BROWN, Charles B. **Canoe and Camp Life in British Guiana**. London: Edward Stanford. 1876.
- BUENO, Lucas. Estilo, forma e função: das flechas Xikrin aos artefatos líticos. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, v. 13, p. 211-226, 2003.
- BUNN, Stephanie. Making Plants and Growing Baskets. IN: HALLAN, Elizabeth; INGOLD, Tim (Eds.), **Making and Growing: Anthropological Studies of Organisms and Artefacts**. FARNHAM: Ashgate, 2014. p. 163-181.
- BUNN, Stephanie. The importance of materials. **Journal of Museum Ethnography**, n. 11, p. 15-28, 1999.
- BURKE, Peter. **Linguagens e comunidades nos primórdios da Europa Moderna**. Trad. de Cristina Yamagami. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- BUTT, Audrey J. Review: Material Culture of the Waiwai, by Jens Yde. **Man**, v.1, n. 2, p. 271.
- BUTT, Audrey J. Ritual Blowing: Taling-A Causation and Cure of Illness Among the Akawaio. **Man**, v. 56, p. 49-55, 1956.
- CABRAL DE OLIVEIRA, Joana. **Entre Plantas e Palavras: modos de constituição de saberes entre os Wajãpi (AP)**. Tese (Doutorado em Antropologia Social), São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. A saga de Ewka: Epidemias e evangelização entre os Waiwai. In: WRIGHT, R. (Org.). **Transformando os deuses**. Os múltiplos sentidos da



- conversão entre os povos indígenas no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. p.256-283.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cosmologia e História Waiwai e Katxuyana: Sobre os Movimentos de Fusão e Dispersão dos Povos (*Yana*) In: GRUPIONI, D.F.; ANDRADE, L.M.M. (Orgs.) **Entre Águas Bravas e Mansas, índios & quilombolas em Oriximiná**. São Paulo: Comissão Pró-Índio de São Paulo/Iepé, 2015. p. 104-132.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. **Histórias de Mawary**. [Filme-vídeo]. Produção de MESQUITA, Cláudia e MIGLIANO, Milene. Direção de QUEIROZ, Ruben. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2009.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Indigenous Meshes and Networks: Ethnographic Data to Think at the (Dis)Junctions Between Ethnology, Linguistics, History And Archaeology In The Guianas. In: BARRETO, C.; LIMA, H.P.; ROSTAIN, S.; HOFMAN, C. (eds.), **Koriabo: from the Caribbean Sea to the Amazon River**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2020. p. 343-364.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Olhares e perspectivas que fabricam a diversidade do passado e do presente: por uma arqueologia etnográfica das bacias dos rios Trombetas e Nhamundá. **Anuário Antropológico/2013**, v. 2, n. 39, p. 161-200, 2014.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. **Trombetas-Mapuera**. Território indígena. Brasília: FUNAI-PPTAL, 2008.
- CARLIN, Eithne B. Patterns of language, patterns of thought: The Cariban languages. In: CARLIN, E.B.; ARENDS, J. (Eds.), **Atlas of the Languages of Suriname**. Leiden and Kingston: KITLV Press, 2002. p. 47-81.
- CARLIN, Eithne B. Nested Identities in the Southern Guyana-Surinam Corner. In: HORNBERG, A.; HILL, J.D. (Eds.), **Ethnicity in Ancient Amazonia: reconstructing past identities from archaeology, linguistics, and ethnohistory**. Boulder, CO: University Press of Colorado, 2011. p.225-236.
- CARLIN, Eithne B.; MANS, Jimmy. Movement through Time in the Southern Guianas: Deconstructing the Amerindian Kaleidoscope. In: CARLIN, E.B.; LÉGLISE, I.; MIGGE, B.; FAT, P.B.T.S. (Eds.), **In and Out of Suriname: Language, Mobility and Identity**. Leiden; Boston: BRILL, 2015. p. 76-100.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. **Mana**, v. 4, n.1, p. 7-22, 1998.

- CARNEIRO, Robert L. The Evolution of the Tipiti: a study in the process of invention. In: FEINMAN, G.M.; MANZANILLA, L. (Eds.), **Cultural Evolution**. Boston: Springer, 2000. p.61-93.
- CARVALHO, Luciana G. de (Org.). **Tessume de histórias: os trançados dos Arapiuns**. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2011.
- CARVALHO, Patrícia M. de. **Visibilidade do Negro: arqueologia do abandono na comunidade quilombola do Boqueirão – Vila Bela/MT**. Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- CASE, Faye. **Akawaio basketry techniques**. Georgetown, Guyana: National Trust of Guyana, 2018 [2006].
- CASEY, Joanna; BURRUSS, Rachele. Social Expectations and Children’s Play Places in Northern Ghana. **Ethnoarchaeology**, v. 1, n. 2, p. 49-72, 2010.
- CASTAÑEDA, Quetzil E.. The ‘past’ as transcultural space: using ethnographic installation in the study of archaeology. In: HAMILAKIS, Y.; ANAGNOSTOPOULOS, A. (Eds). Archaeological ethnographies: a special issue of public archaeology. **Public Archaeology**, v. 8, n. 2-3, p. 262-282, 2009.
- CASTRO, Esther de. **O cesto kaipó dos Krahó: uma abordagem visual**. 1994. 107f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- CASTRO, Esther de. Tipiti: espremedor para o processamento da mandioca. In: VIDAL, Lux B.; LEVINHO, José C.; GRUPIONI, Luís D. B. (Orgs). **A presença do invisível: vida cotidiana e ritual entre os povos indígenas do Oiapoque**. Rio de Janeiro: Iepé; Museu do Índio, 2016. p. 165-172.
- CATLIN, George. **Life among the Indians**. London; Edinburgh: Gall and Inglis, 1870.
- CESARINO, Pedro. Corporalidades heterotópicas: montagens e desmontagens do humano nos mundos ameríndios e além. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 50, n. 2, p. 157-175, 2016.
- CHANG, Kwang-Chih. Major aspects of the interrelationship of archaeology and ethnology. **Current Anthropology**, v. 3, n. 8, p.227-243, 1967.
- CLARKE, David L. **Analytical Archaeology**. Second Edition. Oxford: Routledge, 1978.
- CLASTRES, Pierre. **A Sociedade Contra o Estado**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990 [1974].
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. 4ª Ed., 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

- COLSON, Audrey Butt. Inter-Tribal Trade in the Guiana Highlands. **Antropologica**, v. 34, p.1-69, 1973.
- COLSON, Audrey Butt; MORTON, John. Early missionary work among the Taruma and Waiwai of Southern Guiana. **Folk**, v. 24, p. 203-261, 1982.
- COLWELL, Chip. Collaborative archaeologies and descendant communities. **Annual Review of Anthropology**, v. 45, p.113-127, 2016.
- COLWELL-CHANTHAPHONH, Chip; FERGUSON, T.J.; LIPPERT, D.; McGUIRE, R.H.; NICHOLAS, G.P.; WATKINS, J.E.; ZIMMERMAN. The premise and promise of indigenous archaeologies. **American Antiquity**, v. 75, n. 2, p. 228-238, 2010
- COLWELL-CHANTHAPHONH, Chip. **Living Histories**. Native Americans and Southwestern Archaeology. New York: Altamira Press, 2010.
- COLWELL-CHANTHAPHONH, Chip. The archaeologist as a world citizen. In: MESKELL, L. (Ed.). **Cosmopolitan Archaeologies**. Durham/London: Duke University Press, 2009. p. 140-165.
- CORRÊA, Ângelo A. **Pindorama de mboî e îakaré**: continuidade e mudança na trajetória das populações Tupi. 2014. 466f. Tese (doutorado em Arqueologia), Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014.
- COSTA, Flávia R. C. **Guia de marantáceas da Reserva Ducke e da Reserva Biológica do Uatumã**. Manaus: INPA, 2008.
- COSTA, Rodrigo. L. **Palha e Tala**: estudo da tecnologia do trançado entre grupos pré-históricos brasileiros. Tese (Doutorado em Arqueologia), Rio de Janeiro: Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.
- COSTA, Rodrigo L; LIMA, Tania A. A arte e técnica de trançar na Pré-história de Pernambuco: a cestaria dos sítios Alcobaça e Furna do Estrago. **Clio Arqueológica**, Recife, v. 32, n. 2, p. 102-52, 2016.
- COSTA, Rodrigo L; MORAES, Flávio A. de A.. A produção cesteira e de cordoarias na pré-história do Cariri paraibano. **Revista de Arqueologia**, v. 32, n. 1, p. 207-221, 2019.
- COUDREAU, Henri A. **Voyage au Rio Branco, aux Montagnes de la Lune, au haut Trombetta (mai 1884—avril 1885)**. Rouen: Imprimerie de Espérance Cagniard. 1886.
- COUDREAU, Henri A. **Chez nos indiens quatre années dans la Guyana Française (1887-1891)**. Paris, Hachette, 1893.
- COUDREAU, Olga. **Voyage au Trombetas** (d'après des notes de carnet d'Henri Coudreau). Paris: A. Lahure, Imprimeur-Éditeur, 1900.

- COUDREAU, Olga. **Voyage a la Mapuerá** (21'Avril 1901 – 24 Décembre 1901). Paris: A. Lahure, Imprimeur-Éditeur, 1903.
- CRÔNICAS. Ipuarana. **Santo Antônio**. Revista da Província Franciscana de Santo Antônio do Brasil, Recife, v. 9, n. 1, p. 423-429, 1951.
- CRÔNICAS. Óbidos. **Santo Antônio**. Revista da Província Franciscana de Santo Antônio do Brasil, Recife, v. 2, n.1, p. 63-65, 1944.
- CRÔNICAS. Oriximiná. **Santo Antônio**. Revista da Província Franciscana de Santo Antônio do Brasil, Recife, v. 18, n.2, p. 83-84, 1960.
- CRUXENT, Jose M.; ROUSE, Irving. **An archaeological chronology of Venezuela**. Washington D.C.: Pan America Union, 1958.
- CUNNINGHAM, Jerimy J. Craft Production and Capitalism: Intangible Interfaces. In: BIAGETTI, S.; LUGLI, F. (Eds.) **The Intangible Elements of Culture in Ethnoarchaeological Research**. Cham: Springer International Publishing AG, 2016. p. 185-190.
- CUNNINGHAM, Jerimy J. Ethnoarchaeology beyond Correlates. **Ethnoarchaeology**, v. 1, n. 2, p. 115–136, 2009.
- CUNNINGHAM, Jerimy J.; MACEACHERN, Scott. Ethnoarchaeology as slow science. **World Archaeology**, v. 8, n. 5, p. 628-641, 2016.
- DALY, Lewis. **The Symbiosis of People and Plants: ecological engagements among the Makushi Amerindians of Amazonian Guyana**. Doctoral Dissertation. Oxford: University of Oxford, 2015.
- DALY, Lewis; SHEPARD JR, Glenn. Magic darts and messenger molecules: Toward a phytoethnography of indigenous Amazonia. **Anthropology Today**, v. 35, n. 2, p. 13-17, 2019.
- DANIEL, Hiury; BELDADOS, Alemseged. Ethnoarchaeological Study of *Noog* (*Guizotia abyssinica* (L. f.) Cass., Compositae) in Ethiopia. **Ethnoarchaeology**, n. 10, v. 1, p. 16-33, 2018.
- DAVID, Nicholas. Integrating ethnoarchaeology: a subtle realist perspective. **Journal of Anthropological Archaeology**, v. 11, n.4, p. 330-359, 1992.
- DAVID, Nicholas; KRAMER, Carol. **Ethnoarchaeology in action**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- DAVY, Damien. **Vannerie et vanniers: Approche ethnologique d'une activité artisanale en Guyane française**. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Orléans: Université d'Orléans, 2007.

- DE LA CADENA, Marisol. Cosmopolítica indígena nos Andes: reflexões conceituais para além da “política”. **Maloca**, v.2, p.1-37, 2019.
- DE LA CADENA, Marisol. Natureza incomum: histórias do antropo-cego. **Revista do instituto de Estudos Brasileiros**, n. 69, p. 95-117, 2018.
- DE LA CADENA, Marisol. Runa: Human but not only. **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, v. 4, n. 2, p. 253-259, 2014.
- DE GOEJE, C. H. **Bijdrage tot de ethnographie der surinaamsche indianen**. Leiden: Boekhandel & Drukkerij, 1906. (Internationales Archiv Für Ethnographie, Suppl.)
- DERBY, Orville A. “O Rio Trombetas”. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Ethnographia**, Tomo II, fascículos 1-4, p.366-382, 1897-1898.
- DESCOLA, Philippe. Estrutura ou sentimento: a relação com o animal na Amazônia. **Mana**, v. 4, n.1, p. 23-45, 1998.
- DESCOLA, Philippe. **In the society of nature: a native ecology in Amazonia**. Cambridge University Press, 1996.
- DESCOLA, Philippe. Landscape as transfiguration: Edward Westermarck memorial Lecture, October 2015. **Suomen Antropologi**, v. 41, n.1, p. 3-14, 2016b.
- DESCOLA, Philippe. **Más allá de naturaleza y cultura**. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2012 [2005].
- DESCOLA, Philippe. **Outras naturezas, outras culturas**. Trad. de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016a.
- DETERING, Dascha. Flechtwerke und flechttechniken der kaschuyana indianer nordost-brasiliens. **Baessler Archiv**, Berlin, Band 10, n. 1, p. 63-104, 1962.
- DIAS, Jamille; BORBA, Maria; VANZOLINI, Marina; SZTUTMAN, Renato; SCHAVELZON, Salvador. Uma ciência triste é aquela em que não se dança: conversações com Isabelle Stengers. **Revista de Antropologia**, v. 59, n. 2, p. 155-186, 2016.
- DIAS JR. Carlos. Mawari e Woxin: “Nossa Fala Cantada”. **Amazônia e Outros Temas**. Coleção de Textos Antropológicos. Manaus. Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2010, p. 145-158.
- DIAS JR., Carlos. Unidades Sociais e Padrões de Relações. Fusão e fissão entre os Waiwai no Jatapuzinho. **Estudios Latinoamericanos**, n. 23, p. 51-62, 2003.
- DIAS JR., Carlos. Trajetórias e construções sociais entre os povos Waiwai da Amazônia Setentrional. **Tellus**, n. 8, v. 15, p. 59-82, 2008.

- DIETLER, Michael. The archaeology of colonization and the colonization of archaeology: theoretical challenges from an ancient Mediterranean colonial encounter. In: STEIN, G.J. **The Archaeology of Colonial Encounters**. Comparative Perspectives. Santa Fé: School of American Research Press, 2005. p. 33-68.
- DOWDY, Homer. **O Pajé de Cristo**. São Paulo: Editora Sepal, 1997 [1963].
- DREYFUS, Simone. Historical and political anthropological inter-connections: the multilinguistic indigenous polity of the “Carib” Islands and Mainland Coast from the 16th to the 18th century. **Antropologica**, n. 59-62, p. 39-55, 1983-1984.
- DREYFUS, Simone. Os empreendimentos coloniais e os espaços políticos indígenas no interior da Guiana Ocidental (entre Orinoco e Corentino) de 1613 a 1796. In: VIVEIROS DE CASTRO, E.; CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (Orgs.), **Amazônia**: etnologia e história indígena. São Paulo: NHI/USP, 1993. p.19-42.
- DROOKER, Penelope (Ed.). **Fleeting Identities**: Perishable Material Culture in Archaeological Research. Carbondale: Center for Archaeological Investigations, 2001. (Occasional Paper No. 28).
- DROOKER, Penelope. Introduction: Perishable evidence in the Northwest. In: DROOKER, Penelope B (Ed.). **Perishable Material Culture in the Northeast**. New York: New York State Museum, 2004. p. 1-18.
- DURBIN, Marshall. A Survey of the Carib Language Family. In: BASSO, E. B. (Ed.). **Carib-Speak Indians**. Culture, Society and Language. Anthropological Papers of The University of Arizona, Number 28. Tucson: The University of Arizona Press, 1977. p. 23-38.
- DUTRA, Leticia; OKUMURA, Mercedes. Cestos enterrados no vale do Peruaçu: classificação e utilização dos artefatos têxteis e trançados dos sítios sob abrigo do norte de Minas Gerais. **Revista de Arqueologia**, v. 31, n. 1, p. 131-50, 2018.
- EDGEWORTH, Matt. Multiple origins, development, and potential of ethnographies of archaeology. In: EDGEWORTH, Matt (ed), **Ethnographies of Archaeological Practices**. Rowman: Altamira Press. 2006. p. 1-19.
- EDGEWORTH, Matt. On the boundary: new perspectives from ethnography of archaeology. In: GARROW, D.; YARROW, T. (eds), **Archaeology & Anthropology**. Understanding similarity, exploring difference. Oxford: Oxbow Books, 2010 p. 53-68.
- EPPS, Patience. Language classification, language contact, and Amazonian prehistory. **Language and Linguistics Compass**, v. 3, n. 2, p. 581-606, 2009.



- ESTÉVEZ, Jordi; MITJÀ, Assumpció Vila I. Colecciones de museos etnográficos en arqueología. **Etnoarqueología de la Prehistoria más allá de la analogía**, Treballs D'Etnoarqueologia, v. 6, p. 241-254, 2006.
- EVANS, Clifford; MEGGERS, Betty. Archaeological Investigations in British Guiana. **Bureau of American Ethnology Bulletin**, n. 177. Washington, D. C.: Smithsonian Institution, 1960.
- EVANS, Clifford; MEGGERS, Betty Life among the WaiWai indians. **National Geographic Magazine**, v. 107, n. 3, p. 329-346, 1955.
- FABIAN, Johannes. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. **Mana**, v. 16, n. 1, p. 59-73, 2010.
- FABIAN, Johannes. On Recognizing Things. The “Ethnic Artefact” and the “Ethnographic Object”. **L’Homme**, n. 170, p. 47-60, 2004.
- FAHLANDER, Fredrik. Archaeology and anthropology: brothers in arms? On analogies in 21st century archaeology. In: FAHLANDER, F; OESTIGAARD, T. (eds). **Material culture and other things**. Post-disciplinary studies in the 21st century. Lindome: Bricoleur Press. 2004. p. 185-211.
- FARABEE, William C. **The Central Arawaks**. University Museum Anthropological Publications. Vol. 9. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum, 1918.
- FARABEE, William C. **The Central Caribs**. University Museum Anthropological Publications. Vol. 10. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum, 1924.
- FARACO, Carlos Alberto. **Lingüística histórica**. Uma introdução ao estudo da história das línguas. Ed. revista e ampliada. São Paulo: Parábola editorial, 2005.
- FARANGE, Nádia. **As muralhas dos Sertões**: os povos indígenas no rio Branco e a colonização. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1986.
- FARID, Shahina. Çatalhöyük Archaeological Site. In. SMITH, C. (ed.). **Encyclopedia of Global Archaeology**. New York: Springer, 2014. p. 1177-1186.
- FAUSTO, Carlos. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. **Mana**, v. 14, n. 2, p. 329-366, 2008.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de campo**, n. 13, p. 155-161, 2005.
- FENTON, Willian N. The Advancement of Material Culture Studies in Modern Anthropological Research. In: RICHARDSON, Miles (Ed.), **The human mirror**. Material and spatial images of man. Baton Rouge: Louisiana University Press, 1974. p. 15-36.

- FERREIRA, Alexandre R. **Viagem filosófica pelas capitâneas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1974 [1793-1792].
- FERREIRA Alexandre R. **Memória da Amazônia**. Alexandre Rodrigues Ferreira e a viagem philosophica pelas capitâneas do Grao-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá. (Textos de ML Rodrigues de Areia, Maria Arminda Miranda, Tekla Hartmann). Coimbra: Museu-Laboratório Antropológico da Universidade, 1991.
- FERREIRA, Lúcio M.; NOELLI, Francisco S. João Barbosa Rodrigues: precursor da etnoclassificação na arqueologia amazônica. **Amazônica**, v. 1, n. 1, p.68-95, 2009.
- FEWKES, Jesse W. The prehistoric culture of Tusayan. **American Anthropologist**, v. 9, n. 5, p.151-173, 1896.
- FEWKES, Jesse W. Tusayan migration traditions. **Bureau of American Ethnology**. Annual Report, v. 19, p. 577-633, 1900.
- FOCK, Niels. **Waiwai religion and society of an Amazonian tribe**. Copenhagen: National Museum of Denmark, 1963.
- FONTE, Ana Paula N. (org.). **Uasei, o livro do açaí: saberes do povo Karipuna**. São Paulo: Iepé - Instituto de Pesquisa e Formação Indígena, 2015.
- FRANÇOZO, Mariana. **De Olinda a Holanda: O gabinete de curiosidades de Nassau**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- FRANK, Erwin H. Viajar é preciso: Theodor Koch-Grünberg e a Völkerkunde alemã do século XIX. **Revista de Antropologia**, v. 48, p. 559-584, 2005.
- FRANK, Erwin H. Beleza e Vício: O olhar etnográfico dos irmãos Schomburgk (1835-1844). **Revista AntHropológicas**, v.18, n. 1, p. 95-136, 2007.
- FRIKEL, Protásio. Classificações lingüístico-etnológica das tribos indígenas do Pará setentrional e zonas adjacentes. **Revista de Antropologia**, v. 6, n. 2, p.113-189, 1958.
- FRIKEL, Protásio. Kamáni: Costumes e preceitos dos índios Kachúyana a respeito do curare. **Revista do Museu Paulista**, v. 7, p. 257-274, 1953.
- FRIKEL, Protásio. Morí, a festa do rapé. (Índios Kachúyana, Rio Trombetas). **Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi**, Nova Série, Antropologia, n. 12, p. 1-42, 1961.
- FRIKEL, Protásio. Notas subsidiárias sobre a fundação de uma missão nas Guianas Brasileiras no setor compreendido pela Prelazia de Santarém. **Santo Antônio**. Revista da Província Franciscana de Santo Antônio do Brasil, Recife, v. 6, n.1-2, p.10-23 e p.110-117, 1948.
- FRIKEL, Protásio. **Os Kaxúyana: notas etno-históricas**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1970. (Publicações avulsas n. 14).

- FRIKEL, Protásio. Os Tiriyo: Seu sistema adaptativo. **Völkerkundliche Abhandlungen des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover**. Hannover: Kommissionsverlag Müsnstermann-Druck KG, 1973.
- FRIKEL, Protásio. **Relatório**: Fundação de uma Missão karib. [S.I.] 1947, p. 31 (Arquivo Provincial, Recife. Pasta sobre a Missão Tiriyo, assunto conventos e paróquias).
- FRIKEL, Protásio. Tradições histórico-lendárias dos Kachuyana e Kah.yana (versão Kachuyana). **Revista do Museu Paulista**, v. 9, p.203-233, 1955.
- FRIKEL, Protásio. Tradição tribal e arqueologia no Tumucumaque. **Revista do Museu Paulista**, v. 14, p. 471-491, 1963.
- FUERST, René. Une Civilisation du Palmier. **Zeithschrift Ethnologie**, v. 1, n. 95, p. 114-22, 1970.
- GAGLIANO, Monica; GRIMONPREZ, Mavra. Breaking the Silence: language and the making of meaning in plants. **Ecopsychology**, v. 7, n. 3, p. 145-152, 2015.
- GALINDO, Yuribia V.; GONZÁLEZ, Hugo R. El agua y sus significados: una aproximación al mundo de los Nahuas en México. **Antípoda**, n. 34, p. 69-88, 2019. <https://doi.org/10.7440/antipoda34.2019.04>
- GALLAY, Alain. A Plea for General Anthropology. In: BIAGETTI, S.; LUGLI, F. (Eds.), **The Intangible Elements of Culture in Ethnoarchaeological Research**. Cham: Springer International Publishing AG, 2016, p. 3-35.
- GALLOIS, Dominique T. Introdução: Percursos de uma pesquisa temática. In: GALLOIS, Dominique T. (Org). **Redes de relações nas Guianas**. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2005, p.7-22.
- GASPAR, Meliam V. **Arqueologia e história de povos de línguas Karib**: um estudo da tecnologia cerâmica. 2019. Tese (Doutorado em Arqueologia), Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- GASPAR, Meliam V.; RODRIGUES, Igor M. Mariano. Coleções etnográficas e Arqueologia: uma relação pouco explorada. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Ciências Humanas, v. 15, n. 1, 2020. <https://doi.org/10.1590/2178-2547-BGOELDI-2019-0018>
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 13. reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008 [1973].
- GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Concinnitas**, v. 1, n. 8, p. 41-63, 2005.

- GIBSON, James J. The Theory of Affordances. In: SHAW, Robert; BRANSFORD, John (Ed.), **Perceiving, Acting and Knowing: toward an ecological psychology**. Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbawn, 1977. p. 67-82.
- GILDEA, S. “Linguistic studies in the Cariban family”. In: CAMPBELL, L.; GRONDONA, V. (Eds.). **The indigenous languages of South America: a comprehensive guide**, 2012. p. 441-494.
- GILLIN, John. “Tribes of the Guianas and the left Amazon tributaries”. In: STEWARD, Julian (Ed.). **Handbook of South American Indians**. Vol. 3. Washington: Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, 1948. p. 799-860.
- GIRARD, Victor. **Proto-Carib phonology**. Ph.D Thesis - University of California, Berkeley, 1971.
- GIRARDI, Luísa G. “**Gente do Kaxuru**”: mistura e transformação entre um povo indígena caribe-guianense. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.
- GLÓRIA, Elber L. **Espaço e Tempo Guianense: sobre a fluidez das formas líticas e cerâmicas ao longo do rio Mapuera**. Dissertação (Mestrado em Antropologia. Concentração em Arqueologia). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.
- GNECCO, Cristóbal; ROCABADO, Patricia A. “¿Qué hacer? Elementos para una discusión”. In: GNECCO, C.; ROCABADO, P.A. (Eds.). **Pueblos indígenas y arqueología em América Latina**. Bogotá: Universidad de Los Andes, 2010. p.23-47.
- GOLDMAN, Marcio. Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa. **Revista de Antropologia**, v.39, n.1, p. 83-109, 1996.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. **Cerâmica arqueológica da Amazônia: vasilhas da Coleção Tapajônica MAE-USP**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- GONGORA, Majoí. **No Rastro da Cobra-Grande**. Variações míticas e sociocosmológicas: a questão da diferença na região das Guianas. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.
- GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. De la Etnoarqueología a la Arqueología del Presente. In: BONET, J.S.; AZKÁRRAGA, J.M.; ROSADO, H.B. (Coord.). **Mundos Tribales: una visión etnoarqueológica**. Valencia: Museu de Prehistoria de Valencia, 2008, p.16-27.
- GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. Ethnoarchaeology or simply archaeology? **World Archaeology**, v. 8, n. 5, p. 687-692, 2016.
- GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. **La experiência del otro: una introducción a la etnoarqueología**. Madrid: Akal, 2003.

- GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. Malos nativos. Una crítica de las arqueologías indígenas e poscoloniales. **Revista de Arqueologia**, v. 27, n. 2, p.47-63, 2014.
- GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. The Past is Tomorrow. Towards an Archaeology of the Vanishing Present. **Norwegian Archaeological Review**, v. 39, n. 2, p. 110-125, 2006.
- GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo; HERNANDO, Almudena; POLITIS, Gustavo. Ontologia da pessoa e cultura material: manufatura de flechas entre os caçadores-coletores Awá. In: HERNANDO, A.; COELHO, E.M.B. (Orgs.). **Estudos sobre os Awá: caçadores-coletores em transição**. São Luís: Ed. EDUFMA/IWGIA, 2013. p. 91-130.
- GORDON, Cesar. **Economia Selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikin-Mebêngokre**. São Paulo: Editora Unesp/ISA; Rio de Janeiro: NuTI, 2006.
- GOSSELAIN, Olivier P. Materializing identities: an African perspective. **Journal of Archaeological Method and Theory**, v. 7, n. 3, p. 187-217, 2000.
- GOSSELAIN, Olivier P. Inherited and Transformed Traditions in Southwestern Niger. In: STARK, Miriam T.; BOWSER, Brenda J.; HORNE, Lee (eds.), **Cultural transmission and material culture: breaking down boundaries**. Tucson: University of Arizona Press, 2008. p. 150-177.
- GOSSELAIN, Olivier P. To hell with ethnoarchaeology. **Archaeological Dialogues**, v. 23, n. 2, p.215-228, 2016a.
- GOSSELAIN, Olivier P. The World Is Like a Beanstalk: historicizing potting practice and social relations in the Niger River area. In: RODDICK, A. P.; STAHL, A. B. (Eds.). **Knowledge in Motion: Constellations of Learning Across Time and Place**. Tucson: University of Arizona Press, 2016b. p. 36-66.
- GOULD, Richard A. From Tasmania to Tucson: New Directions in Ethnoarchaeology. In: GOULD, R. A. (Ed.). **Explorations in Ethnoarchaeology**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1978. p. 1-10.
- GOULD, Richard A. **Living Archaeology**. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- GOULD, Richard A. The archaeologist as ethnographer: a case study from the western desert of Australia. **World Archaeology**, v. 3, n. 2, p. 143-177, 1971.
- GREEN, Lesley F.; GREEN, David R.; NEVES, Eduardo G. Conocimiento indígena y ciência arqueológica. Los retos de la arqueologia pública em la reserva Uaçá. In: GNECCO, C.; ROCABADO, P.A. (Eds.). **Pueblos indígenas y arqueologia em América Latina**. Bogotá: Universidad de Los Andes, 2010. p. 301-342.

- GROTTI, Vanessa. **Nurturing the other**: wellbeing, social body and transformability in northeastern Amazonia. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Cambridge: University of Cambridge, 2007.
- GRUPIONI, Denise F. The Guayanese Paradox”. In: WHITEHEAD, N. L.; ALEMÁN, S. W. (eds.). **Anthropologies of Guayana**: cultural spaces in northeastern Amazonia. Tucson: The University of Arizona Press, 2009a, p.102-112.
- GRUPIONI, Denise F. **Arte Visual dos Povos Tiriyo e Kaxuyana**: padrões de uma estética ameríndia. São Paulo: Iepé, 2009b.
- GRUPIONI, Denise F. Os *Yana* Caribe-Guianenses da Região de Oriximiná. Que Coletividades São Essas? In: GRUPIONI, D.F.; ANDRADE, L.M.M. (Orgs.) **Entre Águas Bravas e Mansas, índios & quilombolas em Oriximiná**. São Paulo: Comissão Pró-Índio de São Paulo/Iepé, 2015. p. 134-147.
- GRUPIONI, Luis D. B. **Coleções e expedições vigiadas**: os etnólogos no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil. São Paulo: HUCITEC, 1998.
- GUAPINDAIA, Vera. **Além da margem do rio**: a ocupação Konduri e Pocó na região de Porto Trombetas, PA. 2008. Tese (Doutorado em Arqueologia), Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- GUPPY, Nicholas. **Wai Wai**. Through the Forests North of the Amazon. London: John Murray publishers Ltd, 1958.
- GUSS, David. M. **Tejer y cantar**. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1994 [1989].
- HALBMAYER, Ernst. Debating animism, perspectivism and the construction of ontologies. **Indiana**, v. 29, p. 9-23, 2012.
- HALLOWELL, Alfred Irving. Ojibwa Ontology, Behavior, and World View. IN: DIAMOND, Stanley (ed.), **Culture in History**: essays in Honor of Paul Radin. New York: Columbia University Press, 1960. p. 19-52.
- HAMES, Raymond B.; HAMES, Ilene L. Ye'kwana Basketry: its cultural context. **Antropológica**, n. 44, p. 3-58, 1976.
- HAMILAKIS, Y. “Archaeological ethnography: a multitemporal meeting ground for archaeology and anthropology”. **Annual Review of Anthropology**, v. 40, p. 399-414, 2011.



- HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *ClimaCom – Vulnerabilidade* [Online], v.3, n.5, 2016. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/rafa-carvalho-...e-uma-vergonha/>
- HARCOURT, Robert. **A relation of a voyage to Guiana**. Second Series, n. LX. London: Hakluyt Society, 1928 [1613].
- HARDIN, Margaret A.; MILLS, Barbara. J. The social and historical context of short-term stylistic replacement: a Zuni case study. **Journal of Archaeological Method and Theory**, v. 7, n. 3, 139-163, 2000. doi: 10.1023/A:1026554403077
- HARRIS, Heather. Indigenous worldviews and ways of knowing as theoretical and methodological foundations for archaeological research. In: SMITH, C.; WOBST, H. M. (Eds.). **Indigenous Archaeologies**. Decolonizing theory and practice. London/ New York: Routledge, 2005. p. 30-37.
- HARRIS, Mark. “The Making of Regional Systems: The Tapajós/Madeira and Trombetas/Nhamundá Regions in the Lower Brazilian Amazon, Seventeenth and Eighteenth Centuries”. **Ethnohistory**, n. 65, v. 4, p.622-645, 2018. doi 10.1215/00141801-6991274
- HARRISON-BUCK, Eleanor; HENDON, Julia A. An Introduction to Relational Personhood and Other-than-Human Agency in Archaeology. In: HARRISON-BUCK, Eleanor; HENDON, Julia A. (Ed.). **Relational identities and other-than-human agency in archaeology**. University Press of Colorado, 2018. p.3-28
- HARTINGAN, John. Plants as ethnographic subjects. **Anthropology Today**, v. 35, n. 2, p.1-2, 2019.
- HAWKINS, Robert E. **Dicionário Uaiuai-Português**. Boa Vista: MEVA (Missão Evangélica da Amazônia), 2002.
- HAWKINS, Robert E. Wai Wai. In: DERBYSHIRE, Desmond C.; PULLUM, Geoffrey K. (Eds.). **Handbook of Amazonian Languages**, v. 4. Berlin: Mouton de Gruyter, 1998, p. 24-224.
- HAWKINS, Willian Neil. A morfologia do substantivo na língua uaiuai. **Publicações avulsas do Museu Nacional**, n. 21. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1962.
- HECKENGERGER, Michael J. Amazonian Mosaics: Identity, Interaction, and Integration in the Tropical Forest. In: SILVERMAN, H.; ISBELL, W. H. (Eds.). **The Handbook of South American Archaeology**. New York: Springer, 2008. p. 941-961.
- HEMMING, John. **Fronteira Amazônica: A Derrota dos Índios Brasileiros**. Trad. de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009 [1978].

- HENLEY, Paul; MATTÉI-MULLER, Marte-Claude. Panare Basketry: means of commercial exchange and artistic expression. **Antropológica**, n. 49, p. 29-130, 1978.
- HENKEL, Terry W. Wai Wai days, jaguar nights: Botanical explorations in Guyana's deep south. **South American Explorer**, v. 42, p. 16-21, 1995.
- HERBICH, Ingrid; DIETLER, Michael. Learning, postmarital resocialization of women, and material culture style. In: STARK, Miriam T.; BOWSER, Brenda J.; HORNE, Lee (eds.), **Cultural transmission and material culture: breaking down boundaries**. Tucson: University of Arizona Press, 2008. p. 105-129
- HILBERT, Peter P. **A cerâmica arqueológica da região de Oriximiná**. Belém: MPEG, 1955.
- HIRSHMAN, Amy; STAWSKI, Christopher J. "Distribution, Transportation, and the Persistence of Household Ceramic Production in the Tarascan State, **Ethnoarchaeology**, n. 5, v. 1, p. 1-23, 2013.
- HODDER, Ian. **Symbols in action**. Etnoarchaeological studies of material culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- HODDER, Ian. **The Present Past**. An introduction to Anthropology for Archaeologists. Reprinted by Pen & Sword Archaeology. South Yorkshire: Pen & Sword Books Ltd., 2012.
- HOFMAN, Corine. L.; CARLIN, Eithne B. The Ever-Dynamic Caribbean: exploring new approaches to unraveling social networks in the pre-colonial and early colonial periods. In: CARLIN, E. B.; van de KERKE, S. (Eds.). **Linguistics and Archaeology in the Americas: The Historization of Language and Society**, Leiden, Boston: BRILL, 2010. p. 107-122.
- HOLDEN, William H. Civilization and Sudden Death: A lesson from the "savage" on how to live long. **Natural History**, n. 42, v. 5, p. 328-337, 1938.
- HOLE, Frank. Ali Kosh: Agriculture and Domestication. In. SMITH, C. (ed.). **Encyclopedia of Global Archaeology**. New York: Springer, 2014. p. 139-142.
- HORNBORG, Alf. **Global magic: technologies of appropriation from ancient Rome to Wall Street**. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- HORNBORG, Alf. Ethnogenesis, Regional Integration, and Ecology in Prehistoric Amazonia. **Current Anthropology**, n. 46, v. 4, p. 589-620, 2005.
- HOWARD, Catherine V. Fragments of the Heavens: Feathers as Ornaments Among the Waiwai. In: REINA, Ruben; KENSINGER, Kenneth M. (Eds.) **The Gift of Birds: Featherwork of Native South American Peoples**. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1991. p. 50-69.

- HOWARD, Catherine V. Pawana: a farsa dos “visitantes entre os Waiwai da Amazônia setentrional”. In: VIVEIROS DE CASTRO, E.; CARNEIRO DA CUNHA, M. (Orgs.) **Amazônia: etnologia e história indígena**. São Paulo: NHI/USP, 1993. p. 229-264
- HOWARD, Catherine V. **Wrought identities: the Waiwai expeditions in search of the "unseen tribes" of Northern Amazonia**. Tese (Doutorado em Antropologia) – Department of Anthropology, University of Chicago, Chicago, 2001.
- HOWARD, Catherine V. A domesticação das mercadorias: estratégias Waiwai. In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita (Orgs.). **Pacificando o branco: cosmologias do contato no Norte-Amazônico**, São Paulo: UNESP-Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 25-60.
- HUGH-JONES, Stephen. The Fabricated Body: Objects and Ancestors in Northwest Amazonia. In: SANTOS-GRANERO, Fernando (Ed.). **The occult life of things: Native Amazonian theories of materiality and personhood**. University of Arizona Press, 2009. p. 33-59
- HURCOMBE, Linda. **Perishable Material Culture in Prehistory: investigating the missing majority**. London/New York: Routledge, 2014.
- IEPÉ. **Plano de Gestão Territorial e Ambiental do Território Wayamu: TI Nhamundá-Mapuera; TI Trombetas-Mapuera e TI Kaxuyana-Tunayana**. Santarém: Iepé, 2021.
- INGOLD, Tim. Beyond Art and Technology: The Anthropology of Skill. In: SCHIFFER, M.B. (org). **Anthropological perspectives on technology**. New Mexico: University of New Mexico Press, 2001. p. 17-31.
- INGOLD, Tim. **Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**, Vozes, 2015.
- INGOLD, Tim. No more ancient; no more human: the future past of archaeology and anthropology. In: GARROW, D.; YARROW, T. (eds). **Archaeology & Anthropology. Understanding similarity, exploring difference**. Oxford: Oxbow Books, 2010. p. 160-170.
- INGOLD, Tim. **The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill**. London: Routledge, 2000.
- INGOLD, Tim. Toward an Ecology of Materials, **Annual Review of Anthropology**, v. 41, p. 427-442, 2012a.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes antropológicos**, v. 18, p. 25-44, 2012.
- INGOLD, Tim; HALLAM, Elizabeth. Making and Growing: an introduction. In: HALLAN, Elizabeth; INGOLD, Tim (Eds.), **Making and Growing: Anthropological Studies of Organisms and Artefacts**. FARNHAM: Ashgate, 2014. p.1-24.

- INSOLL, Timothy (Ed.). **The archaeology of identities: a reader**. London: Routledge, 2007.
- JÁCOME, Camila P. **Dos Waiwai aos Pooco** – Fragmentos de história e arqueologia das gentes dos rios Mapuera (Mawtohrí), Cachorro (Katxuru) e Trombetas (Kahu). Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.
- JÁCOME, C.P. **Pelo rio Mapuera: Reflexões sobre arqueologia e etnologia indígena na Amazônia e Guiana**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.
- JÁCOME, Camila; WAI WAI, Jaime Xamen. A paisagem e as cerâmicas arqueológicas na bacia Trombetas: uma discussão da arqueologia Karaiwa e Wai Wai. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 15, n. 3, 2020. <https://doi.org/10.1590/2178-2547-BGOELDI-2019-0140>
- JAMES, George. W. **Indian Basketry**. Second Edition. Pasadena Cal. 1902.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- JOLKESKY, Marcelo Pinho de V. **Estudo Arqueo-Ecolinguístico das Terras Tropicais Sul-Americanas**. 2016. Tese (Doutorado em Linguística) – Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2016
- JOLIE, E.; LYNCH, T.F.; GEIB, P.R.; ADOVASIO, J.M. Cordage, textiles, and the Late Pleistocene peopling of the Andes. **Current Anthropology**, v.52, no.2, p. 285-296, 2011.
- JOLIE, E. A.; MCBRINN, M. E. Retrieving the perishable past: experimentation in fiber artifact studies. In: FERGUSON, Jeffrey R. (Ed.). **Designing experimental research in archaeology: examining technology through production and use**. Boulder, CO: University Press of Colorado, 2010. p. 153-193.
- JOLIE, Edward; WEBSTER, Laurie. Perishable Technologies. In MILLS, B; FOWLES, S. (Ed.) **The Oxford Handbook of Southwest Archaeology**. Oxford University Press, 2017.
- JONES, Sharyn. **Food and Gender in Fiji: ethnoarchaeological explorations**. New York: Lexington Books, 2009.
- JONES, Sharyn; MCCOWN, Anna; MESSERSMITH, Mallory; ANDREWS, Courtney; CORMIER, Loretta. Talking Trash. **Ethnoarchaeology**, n. 4, v. 2, p. 147-184, 2012.

- JONES, Owain; CLOKE, Paul. Non-Human Agencies: trees in place and time. In: KNAPPETT, Carl; MALAFOURIS, Lambros (Eds.), **Material Agency: towards a non-anthropocentric approach**. New York: Springer, 2008. p. 79-96.
- JORDAN, Peter; SHENNAN, Stephen. Cultural transmission, language, and basketry traditions amongst the California Indians. **Journal of Anthropological Archaeology**, v. 22, n.1, p. 42-74, 2003.
- KÄSTNER, Klaus-Peter. Classificação histórico-cultural das etnias representadas na Coleção Natterer. In: AUGUSTAT, Claudia (Org.). **Além do Brasil: Johann Natterer e as coleções etnográficas da expedição austríaca de 1817 a 1835 ao Brasil**. Viena: Museum für Volkerkunde, 2013, p. 163-181.
- KÄSTNER, Klaus-Peter. As coleções brasileiras do Museu Estatal de Etnologia de Dresden. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, v. 1, p. 117-163, 1991. <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.1991.107954>.
- KATER, Thiago; LOPES, Rafael de A. Braudel nas Terras Baixas: caminhos da Arqueologia na construção de Histórias Indígenas de longa duração. **Revista de História**, n. 180, p. 1-35, 2021.
- KINDELL, Gloria. Kaingáng basketry. In: GUDSCHINSKY, Sarah. C. (Ed.). **Estudos sobre línguas e culturas indígenas: trabalhos linguísticos realizados no Brasil**. Brasília: Instituto Linguístico de Verão, 1971. p. 143-173. (Edição especial).
- KING, Megan. **Gender, Lithics, and Perishable Technology: Searching for Evidence of Split-Cane Technology in the Archaeological Record at the Mussel Beach Site (40MI70)**. 2017. Tese (Doutorado em Arqueologia), University of Tennessee, Knoxville. 2017.
- KLEINDIENST, Maxine R.; WATSON, Patty. J. Action archaeology: the archaeological inventory of a living community. **Anthropology Tomorrow**, v.5, n. 1, p. 75-78, 1956.
- KNAPPETT, Carl. **An archaeology of interaction: network perspectives on material culture and society**. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- KNAPPETT, Carl. Materials with materiality? **Archaeological dialogues**, v. 14, n. 1, p. 20-23, 2007.
- KNAPPETT, Carl. Materiality in Archaeological theory. IN: SMITH, Claire (Ed.), **Encyclopedia of Global Archaeology**. New York/London: Springer, 2014. p. 4700-4708.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Del Roraima al Orinoco**. Tomo I. Descripción del viaje acompañada com seis tqablas y ciento nueve ilustraciones fotográficas. Trad. de Federica de Ritter. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1981[1917].

- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Del Roraima al Orinoco**. Tomo II. Mitos y leyendas de los indios Taulipang y Arekuná. Com seis tablas. Trad. de Federica de Ritter. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1981a [1924].
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Del Roraima al Orinoco**. Tomo III. Etnografía. Com 66 tablas, 16 ilustraciones, y anexos musicales. Trad. de Federica de Ritter. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1981b[1924].
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRAMER, Carol. Introduction. IN: KRAMER, C. (Ed.). **Ethnoarchaeology**. Implications of Ethnography for Archaeology. New York: Columbia University Press, 1979. p. 1-20.
- KRAUS, Michael; HALBMAYER; Ernst; KUMMELS, Ingrid. La perspectiva desde Alemania: pasos hacia un diálogo en torno a los objetos. In: KRAUS, Michael; HALBMAYER; Ernst; KUMMELS, Ingrid (Eds.), **Objetos como testigos del contacto cultural: perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/Colombia)**. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz 2018. p. 9-47. (Série Estudos Indiana 11)
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KROEBER, Alfred L. **Anthropology: race, language, culture, psychology, pre-history**. New York: Harcourt, Brace and Company. 1948.
- KROEBER, Alfred L. California basketry and the Pomo. **American Anthropologist**, v. 11, n. 2, pp. 233-49, 1909.
- KROEBER, Alfred L. The Culture-Area and Age-Area Concepts of Clark Wissler. In: RICE, S. (Ed.). **Methods in Social Science**, Chicago: University of Chicago Press, 1931. p. 248-265.
- LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- LAGROU, Els. **A Fluidez da Forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2007.
- LAGROU, Els; VELTHEM, Lucia H. van. As artes indígenas: olhares cruzados. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais–BIB**, n. 87, p. 133-156, 2018. DOI: 10.17666/bib8706/2018



- LANE, Paul. Present to past. In: TILLEY, C.; KEANE, W.; KÜCHLER, S.; ROWLANDS, M.; SPYER, P. (Eds.). **Handbook of Material Culture**. London: SAGE Publications, 2006. p. 402-424.
- LANE, Paul. Peripheral Vision: Reflections on the Death and Rebirth of ethnoarchaeology. In: CROOK, R.; EDWARDS, K.; HUGHES, C. (Eds.). **Breaking Barriers**. Proceedings of the 47<sup>th</sup> Annual Chacmool Archaeological Conference. November 7-9, 2014. The University of Calgary, 2015. p. 19-34.
- LA SALLE, Marina. Community collaboration and other good intentions. **Journal of the World Archaeological Congress**, v. 6, n. 3, p. 410-422, 2010.
- LATHRAP, Donald W. **O Alto Amazonas**. Lisboa: Editorial Verbo, 1975.
- LAVE, Jean; WENGER, Etienne. **Situated learning**: Legitimate peripheral participation. Cambridge: Cambridge University press, 1991.
- LEMONNIER, Pierre. **Elements for an Anthropology of Technology**. Museum of Anthropological Research (88). Michigan: University of Michigan, 1992.
- LEMONNIER, Pierre. **Mundane Objects**: materiality and non-verbal communication. Walnut Creek: Left Coast Press, 2012.
- LEROI-GOURHAN, André. **Evolução e técnicas**: I- O Homem e a Matéria. Lisboa: edições 70, 1971 [1943].
- LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra**: I- Técnica e Linguagem. Lisboa: edições 70, 1964.
- LECHTMAN, Heather. Style in technology - some early thoughts. In: LECHTMAN, Heather; MERRILL, Robert S. (Eds.). **Material Culture**: styles, organization, and dynamics of technology. St Paul: West Publishing, 1977. p. 3-20.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. **Antropologia Estrutural**. 2<sup>a</sup>ed. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1985 [1955], p. 237-276.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **A origem dos modos à mesa**. Mitológicas 3. São Paulo: Cosac & Naify, 2006 [1968].
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Do mel às cinzas**. Mitológicas 2. São Paulo: Cosac & Naify, 2005 [1967].
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mirar, escuchar, ler**. 2<sup>a</sup> ed. Madrid: Ediciones Siruela, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. Mitológicas 1. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1964].

- LÉVI-STRAUSS, Claude. O uso das plantas silvestres da América do Sul tropical. In: RIBEIRO, Berta (Coord.). **Suma Etnológica Brasileira**, Vol. 1. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986. p. 29-46.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 8ª ed. Trad. de Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus Editora, 2008 [1962].
- LINNÉ, SIGVALD. The Technique of South American Ceramics. **Göteborgs Kungl. Vetenskaps och Vitterhets-Samhälles Handlingar**, v. 10, n. 5, 1925.
- LORENZI, Harri. **Árvores Brasileiras: Manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil**. Vol. 2. Nova Odessa: Editora Plantarum, 1998.
- LORENZI, Harri; KAHN, Francis; BOBLICK, Larry; FERREIRA, Evandro. **Flora brasileira Lorenzi: Arecaceae (palmeiras)**. Nova Odessa: Instituto Plantarum, 2010.
- LUCAS, Gavin. Triangulating absence: exploring the fault-lines between archaeology and anthropology. In: GARROW, D.; YARROW, T. (eds). **Archaeology & Anthropology**. Understanding similarity, exploring difference. Oxford: Oxbow Books, 2010. p. 28-39.
- LUCAS, Maria Luísa. **Antes a gente tinha vindo do jabuti: notas etnográficas sobre algumas transformações entre os Hixkaryana no rio Nhamundá (AM)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Rio de Janeiro: Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- LYMAN, R. Lee; O'BRIEN, Michael J. The direct historical approach, analogical reasoning, and theory in Americanist archaeology. **Journal of Archaeological Method and Theory**, v. 8, n. 4, p. 303-323, 2001.
- LYONS, Diane. How I Built My House. **Ethnoarchaeology**, n. 1, v. 2, p. 137-162, 2009.
- LYONS, Diane; CASEY, Joanna. It's a material world: the critical and on-going value of ethnoarchaeology in understanding variation, change and materiality. **World Archaeology**, v. 48, n. 5, p.609-627, 2016.
- LYONS, Diane; DAVID, Nicholas. To hell with ethnoarchaeology... and back! **Ethnoarchaeology**, v. 11, n. 2, p. 99-133, 2019.
- MACHADO, Juliana S. Espaços antropizados: entendendo os processos de reocupação a partir de uma visão etnoarqueológica. In: PEREIRA, E.; GUAPINDAIA, V. (Orgs.). **Arqueologia Amazônica**, v. 1, Belém: MPEG/IPHAN/SECULT, 2010. p. 343-364.
- MACHADO, Juliana S. História(s) indígena(s) e a prática arqueológica colaborativa. **Revista de Arqueologia**, v. 26, n.1, 72-85, 2013.

- MACHADO, Juliana S. **Lugares de gente**: mulheres, plantas e redes de troca no delta amazônico. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Rio de Janeiro: Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.
- MACHADO, Juliana Salles; TSCHUCAMBANG, Copacãm; FONSECA, Jidean Raphael. Stones, Clay and People Among the Laklãnõ Indigenous People in Southern Brazil, **Archaeologies**, v. 16, p. 460-491, 2020.
- MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas**: um novo modelo para o futuro. São Paulo: Ubu, 2019.
- MANS, Jimmy. **Amotopaoan trails**: a recent archaeology of Trio movements. Leiden: Sidestone Press, 2012.
- MASON, Otis T. **Indian Basketry**. Studies in a textile art without machinery. Vol. 1. New York: Doubleday, Page & Company. 1904.
- MARCINIAK, Arkadiusz; YALMAN, Nurcan (Eds.). **Contesting ethnoarchaeologies**. Traditions, Theories, Prospectus. New York: Springer, 2013.
- MARCINIAK, Arkadiusz; YALMAN, Nurcan. Non-anglophone Ethnoarchaeologies in the Past and Today: An Introduction In: MARCINIAK, A.; YALMAN, N. (Eds.). **Contesting ethnoarchaeologies**. Traditions, Theories, Prospectus. New York: Springer, 2013, p. 1-13
- MARDER, Michael. Plant intentionality and the phenomenological framework of plant intelligence. **Plant Signaling & Behavior**, v.7, n.11, p. 1-8, 2012.
- MATOS, Frederik L. A. de. **Os “Frades del Rei” nos Sertões Amazônicos**: os capuchos da piedade na Amazônia Colonial (1693-17590). Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.
- MATTA, Priscila. Vegetais como índices de relações ameríndias. **Etnográfica**, v. 21, n. 3, p. 663-676, 2017.
- MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1934]. p.399-422.
- MAUSS, Marcel. Uma Categoria do Espírito Humano: a noção de pessoa, a de “eu”. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1938]. p.367-397.
- McGHEE, Robert. Aboriginalism and the problem of indigenous archaeology. **American Antiquity**, v. 73, n. 4, p. 579-597, 2008.
- MCLENDON, Sally; HOLLAND, Brenda. S. The Basketmaker. The Pomoans of California. In; ROOSEVELT, A. C.; SMITH, J. G. E. (Eds.) **The ancestors**. Native Artisans of The Americas. New York: Light Printing Co., 1979. p. 102-129.

- MEGGERS, Betty. **Amazônia**: a ilusão de um paraíso. Belo Horizonte: Ed. Itataia, 1987 [1971].
- MEIRA, Sérgio. A família linguística caribe (Karíb). **Revistas de Estudos e Pesquisas**, FUNAI, Brasília, v. 3, n.1/2, p.157-174, 2006.
- MEIRA, Sérgio.; FRANCHETTO, Bruna. The Southern Cariban Languages and the Cariban Family. *International Journal of American Linguistics*, v. 71, n. 2, p.127-192, 2005.
- MENTORE, George. **Of Passionate Curves and Desirable Cadences**. Themes on Waiwai Social Being. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2005.
- MENTORE, George. Tempering the social self. Body adornment, vital substance, and knowledge among the Waiwai. **Archaeology and Anthropology: Journal of the Walter Roth Museum of Anthropology**, n. 9, p. 22-34, 1993.
- MENTORE, George. O triunfo e a dor da beleza: comparando as estéticas recursiva, contrapontística e celular do ser. **Revista de Antropologia**, v. 49, p. 465-499, 2006.
- MENTORE, Laura. The Intersubjective Life of Cassava among the Waiwai. **Anthropology and Humanism**, v. 37, n. 2, p.146-155, 2012.
- MENTZ RIBEIRO, Pedro A. Os Horticultores de Roraima. In: TENÓRIO, Maria C. (org.). **Pré-História da Terra Brasilis**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p. 339-344.
- MOL, Angus; MANS, Jimmy. Old boy networks in the indigenous Caribbean. In: KNAPPETT, Carl (Ed.), **Network analysis in archaeology: New approaches to regional interaction**. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 307-333.
- MOORE, Andrew M. T. Abu Hureyra: Agriculture and Domestication. In. SMITH, C. (ed.). **Encyclopedia of Global Archaeology**. New York: Springer, 2014. p. 1-3.
- MORAES, Claide de Paula. **Amazônia ano 1000**: territorialidade e conflito no tempo das chefias regionais. 2013. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- MORIM DE LIMA, Ana Gabriela. A cultura da batata-doce: cultivo, parentesco e ritual entre os Krahô. **Mana**, v.23, n.2, p.455-490, 2017.
- MORIM DE LIMA, Ana Gabriela. **Brotou batata para mim**. Cultivo, gênero e ritual entre os Krahô (TO, Brasil). 2016. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Rio de Janeiro: Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.
- NABUCO, Joaquim. Limites entre le Brésil et la Guyane Anglaise. Annexes du Premier Mémoire du Brésil. v. 1. **Documents d'origine portugaise** (Texte portugais). Première Série. Paris: A. Lahure, 1903.

- NATIONALMUSEET. H. 4740; sigte; Shereo. Coleção Jens Yde. 2021a.  
<https://samlinger.natmus.dk/es/object/83797>, último acesso em 18/07/2021.
- NATIONALMUSEET. H.4738; sigte; Shereo. Coleção Jens Yde. 2021b.  
<https://samlinger.natmus.dk/es/object/83795>, último acesso em 18/07/2021.
- NATIONALMUSEET. H.4742; bakke; Shereo. Coleção Jens Yde. 2021c.  
<https://samlinger.natmus.dk/es/object/83799>, último acesso em 06/08/2021.
- NATIONALMUSEET. H.4980; sigte; Hishkuruyena. Coleção Jens Yde. 2021d.  
<https://samlinger.natmus.dk/es/object/84033>, último acesso em 06/08/2021.
- NATIONALMUSEET. H.4743; bakke; Shereo. Coleção Jens Yde. 2021e.  
<https://samlinger.natmus.dk/es/object/83800>, último acesso em 06/08/2021.
- NATIONALMUSEET. H.4745; ildvifte; Shereo. Coleção Jens Yde. 2021f.  
<https://samlinger.natmus.dk/es/object/83802>, último acesso em 06/08/2021.
- NATIONALMUSEET. H.4771; kurv; Shereo. Coleção Jens Yde. 2021g.  
<https://samlinger.natmus.dk/es/object/83828>, último acesso em 30/08/2021.
- NATIONALMUSEET. H4755; æske; Shereo. Coleção Jens Yde. 2021h.  
<https://samlinger.natmus.dk/es/object/83812>, último acesso em 30/08/2021.
- NATIONALMUSEET. H.4633; sigte; Kaxuyana. Coleção G. Polykrates. 2021i.  
<https://samlinger.natmus.dk/es/object/83692>, último acesso em 24/09/2021.
- NELSON, Margaret C. The Study of Technological Organization. **Archaeological Method and Theory**, v. 3, 57-100, 1991.
- NEVES, Eduardo G. Archaeological Cultures and Past Identities in the Pre-Colonial Central Amazon. In: HORNBORG, A.; HILL, J. (Eds.). **Ethnicity in Ancient Amazonia: reconstructing past identities from archaeology, linguistics, and ethnohistory**. Boulder, CO: University Press of Colorado, 2011. p. 31-56.
- NEVES, Eduardo G. **Sob os tempos do equinócio: oito mil anos de história na Amazônia Central (6.500 AC – 1.500 DC)**. Tese de Livre Docência, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- NEWTON, Dolores. The individual in ethnographic collections. **Annals of the New York academy of sciences**, v. 376, n. 1, p.267-287, 1981.
- NEWTON, Dolores. The Timbira hammock as a cultural indicator of social boundaries. In: RICHARDSON, Miles (Ed.). **The human mirror**. Material and spatial images of man. Baton Rouge: Louisiana University Press, 1974. p. 231-251.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e mentira**. São Paulo: Hedra, 2008 [1873].

- NIMUENDAJÚ, Curt. **In pursuit of a past Amazon**: archaeological researches in the Brazilian Guyana and in the Amazon region. STENBORG, P. (Ed.). *Ethnological Studies* 45, Göteborg: Elanders Infologistik Väst AB, 2004.
- NIMUENDAJÚ, Curt. **Cartas do sertão de Curt Nimuendajú para Carlos Estevão de Oliveira**. Apresentação e notas de Thekla Hartmann. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia/Assírio & Alvim, 2000.
- NOELLI, Francisco. As hipóteses sobre o centro de origem e as rotas de expansão dos Tupi. **Revista de Antropologia**, v. 39, n.2, p. 7-53, 1996.
- NOELLI, Francisco; FERREIRA, Lucio. A persistência da teoria da degeneração indígena e do colonialismo nos fundamentos da arqueologia brasileira. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v. 14, n. 4, p. 1239-1264, 2007.
- NOELLI, Francisco; BROCHADO, José; CORRÊA, Ângelo. A linguagem da cerâmica Guaraní: sobre a persistência das práticas e materialidade (parte 1). **Revista Brasileira de Linguística Antropológica**, v. 10, n. 2, p. 167-200, 2018.
- OCHSENSCHLAGER, Edward L. **Iraq's Marsh Arabs in the Garden of Eden**. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum, 2004.
- OMIDVAR, Omid; KISLOV, Roman. The Evolution of the Communities of Practice Approach: Toward Knowledgeability in a Landscape of Practice – An Interview with Etienne Wenger-Trayner. **Journal of Management Inquiry**, v. 23, n. 3, p. 266-275, 2014. DOI: 10.1177/1056492613505908.
- OGILVIE, John. Creation Myths of the Wapixana and Taruma British Guiana. **Folklore**, v. 51, n. 1, p. 64-72, 1940. DOI: 10.1080/0015587X.1940.9718212.
- OLIVEIRA, Jorge E. Etnoarqueologia, colonialismo, patrimônio arqueológico e cemitérios Kaiowá no Estado de Mato Grosso do Sul, Brasil. **Revista de Arqueologia**, v. 29, n.1, p. 136-160, 2016.
- OLIVEIRA, Jorge Eremites de. O uso tradicional da palmeira acuri pelos índios Guató e suas implicações para a Arqueologia do Pantanal. **CLIO**, n. 14, p. 281-298, 2000.
- OLIVEIRA, Alessandro Roberto de. Manioc-stem transects: vital flows, technical processes and transformations. **Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology**, v. 16, 2019.
- O'NEALE, Lila. Cestaria. In: RIBEIRO, Berta (Coord.). **Suma Etnológica Brasileira**, Vol. 2. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986. p. 323-349.
- PEARCE, Susan M. Thinking about things. In. PEARCE, S. M. (Ed.), **Interpreting objects and collections**. London: Routledge, 1994. p. 125-132



- PEIRANO, M. Etnografia, ou a teoria vivida. **Ponto Urbe** [online], 2. 2008. Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/1890>, acesso em: 10/11/2017.
- PENNY, H. Glenn. **Objects of culture**: ethnology and ethnographic museums in Imperial Germany. Chapel Hill; London: University of North Carolina Press, 2002.
- PÉREZ DE MICOU, Cecilia; ANCIBOR, Elena. Manufactura cestera em sítios arqueológicos de Antofagasta de la Sierra, Catamarca (República Argentina). **Journal de la Société des Américanistes**, v. 80, p. 207-216, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, Beatriz. **Festa e Guerra**. Tese de Livre Docência. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.
- PETERSEN, James; HECKENBERGER, Michael; WOLFORD, Jack. Spin, Twist, and Twine: an ethnoarchaeological examination of group identity in native fiber industries from Greater Amazonia. In: DROOKER, Penelope (Ed.), **Fleeting Identities**: Perishable Material Culture in Archaeological Research. Carbondale: Center for Archaeological Investigations, 2001. p. 226-253. (Occasional Paper No. 28).
- PETSCHLIES, Erik. **As redes da etnografia alemã no Brasil (1884-1929)**. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2019.
- PINTO, Adélio. **Manejo Sustentável da Matéria-Prima para Artesanato Kaingang**. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica) – Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.
- PIQUÉ, Raquel; GUEYE, Mathieu; HARDY, Karen; CAMARA, Abdoulaye; DIOH, Edmond. Not Just Fuel: Food and Technology from Trees and Shrubs in Falia, Saloum Delta (Senegal). In: BIAGETTI, S.; LUGLI, F. (Eds.) **The Intangible Elements of Culture in Ethnoarchaeological Research**. Cham: Springer International Publishing AG, 2016, p. 217-230.
- POLITIS, Gustavo. **Nukak**: Ethnoarchaeology of an Amazonian People. Walnut Creek: Left Coast Press, 2007.
- POLITIS, Gustavo. Reflections on Contemporary Ethnoarchaeology. **PYRENAE**, v. 1, n. 46, p.41-83, 2015.
- MICHAEL, Pollan. The Intelligent Plant: Scientists Debate a New Way of Understanding Flora. **The New Yorker**, v. 23, p. 92-105, 2013.

- PORRO, Antonio. História indígena do alto e médio Amazonas: séculos XVI a XVIII. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. (Org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras/Fapesp/SMC-SP, 1992, p.175-196.
- PORRO, Antonio. **Dicionário etno-histórico da Amazônia colonial**. São Paulo: Universidade de São Paulo/Instituto de Estudos Brasileiros, 2007.
- PORRO, Antonio. Notas sobre o antigo povoamento indígena do alto Trombetas e Mapuera. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, Belém, v. 3, n.3, p. 387-397, 2008.
- PORRO, Antonio. “A Amazônia indígena de George Catlin: imagens e relatos de viagem desconhecidos”. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, Belém, v. 5, n. 3, p. 647-668, 2010.
- PRIPRÁ, Walderes Coctá. **Lugares de Acampamento e Memória do Povo Laklãnõ/Xokleng, Santa Catarina**. 2021. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.
- PROUS, André. **Arqueologia brasileira**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.
- PROUS, André. Artefatos de cerâmica, argila, osso, chifre, dente, vegetal e concha. **Arquivos do Museu de História Natural**, v. 12, p.171-178, 1991.
- PROUS, André. Artefatos e adornos sobre suportes de origem animal, vegetal ou mineral (concha, casca de ovo, dente, osso, cera, fibras vegetais e calcita). **Arquivos do Museu de História Natural**, v. 19, p.371-413, 2009.
- PRYOR, John; CARR, Christopher. Basketry of Northern California Indians: Interpreting Style Hierarchies. In: CARR, C.; NEITZEL, J. E. (Eds.). **Style, Society, and Person: Archaeological and Ethnological Perspectives**. New York: Plenum Press, 1995. p. 259-296.
- PY-DANIEL, Anne R. O que o contexto funerário nos diz sobre populações passadas: o sítio Hatahara. In: PEREIRA, E.; GUAPINDAIA, V. (Orgs.). **Arqueologia Amazônica**, Vol. 2, Belém: MPEG/IPHAN/SECULT, 2010. p.629-653.
- RATHJE, William L. Archaeological Ethnography...Because Sometimes It Is Better to Give than to Receive In: GOULD, R.A. (Ed.). **Explorations in Ethnoarchaeology**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1978. p. 49-75.
- RAMOS, Alcida Rita. The politics of perspectivism. **Annual Review of Anthropology**, v. 41, p. 481-494, 2012.

- REEDY, Chandra L.; REEDY, Terry J. Relating visual and technological styles in Tibetan sculpture analysis. **World Archaeology**, v. 25, n. 3, p. 304-320, 1994.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. **Basketry as metaphor: arts and crafts of the Desana Indians of the Northwest Amazon**. Los Angeles, CA: Museum of Cultural History, 1985. (Occasional Papers of the Museum of Cultural History, University of California, number 5).
- RENFREW, Colin. **Archaeology and Language**. The Puzzle of Indo-European Origins. London: Penguin Books, 1987.
- RENFREW, Colin. At the Edge of Knowability: Towards a Prehistory of Languages. **Cambridge Archaeological Journal**, v.1, n. 10, p.7-43, 2000.
- RIBEIRO, Berta. A arte de trançar: dois macroestilos e dois modos de vida. In: RIBEIRO, Berta (Coord.). **Suma Etnológica Brasileira**, Vol. 2. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986a. p. 283-313.
- RIBEIRO, Berta. **A arte do trançado dos índios do Brasil**. Um estudo taxonômico. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi; Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Folclore, 1985.
- RIBEIRO, Berta. **A civilização da palha: a arte do trançado dos índios do Brasil**. 590f. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade de São Paulo, São Paulo. 1980.
- RIBEIRO, Berta. **Arte indígena, linguagem visual**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- RIBEIRO, Berta. **Dicionário do Artesanato Indígena**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed da Universidade de São Paulo, 1988.
- RIBEIRO, Berta. Glossário dos trançados. In: RIBEIRO, Berta (Coord.). **Suma Etnológica Brasileira**, Vol. 2. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986b. p. 314-321.
- RIBEIRO, Berta; VELTHEM, Lucia H. van. Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. (Org.). **História dos índios no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras/Fapesp/SMC-SP, 1998 [1992]. p.175-196.
- RICARDO, Beto. **Arte Baniwa: cestaria de arumã**. 2ª Ed. Revisada. São Paulo: ISA, 2000.
- RICARDO, Carlos A. **Povos Indígenas no Brasil**. Vol. 3 – Amapá/Norte do Pará. São Paulo: CEDI, 1983.
- RIVAL, Laura. The growth of family trees: understanding Huaorani perceptions of the forest. **Man**, v. 28, n. 4, p. 635-652, 1993.
- RIVAL, Laura. The materiality of life: Revisiting the anthropology of nature in Amazonia. **Indiana**, v. 29, p. 127-143, 2012.

- RIVIÈRE, Peter. Some Ethnographic Problems of Southern Guyana. **Folk**, v. 8-9, p. 301-312, 1967-68.
- RIVIÈRE, Peter. Baskets and Basketmakers of the Amazon. In: MOWAT, L.; MORPHY, H.; DRANSART, P. (Eds.). **Basketmakers: Meaning and Form in Native American Baskets**. Oxford: Pitt Rivers Museum, University of Oxford, 1992. p. 147-159.
- RIVIÈRE, Peter. **O indivíduo e a sociedade na Guiana**. São Paulo: Edusp, 2001.
- ROCABADO, Patricia A. Las relaciones com el outro indígena em la arqueologia. In: GNECCO, C.; ROCABADO, P.A. (Eds.). **Pueblos indígenas y arqueologia em América Latina**. Bogotá: Universidad de Los Andes, 2010. p.189-220.
- ROCHA, Bruna. **Ipi Ocemumuge: A Regional Archaeology of the Upper Tapajós River**. 2017. Tese (Doutorado em Arqueologia). - Institute of Archaeology, University College London, London, 2017.
- ROCHA, Bruna; JÁCOME, Camila; STUCHI, Francisco; MONGELÓ, Guilherme; VALLE, Raoni. Arqueologia pelas gentes: um manifesto. Constatações e posicionamentos críticos sobre a arqueologia brasileira em tempos de PAC. **Revista de Arqueologia**, v. 26, n. 1, p. 130-140, p. 2013.
- RODDICK, Andrew P.; STAHL, Ann B. Introduction: Knowledge in Motion. In: RODDICK, A. P.; STAHL, A. B. (Eds.), **Knowledge in Motion: Constellations of Learning Across Time and Place**. Tucson: University of Arizona Press, 2016. p. 3-35
- RODRIGUES, Aryon D. Evidence for Tupi-Cariban relationship. In: KLEIN, H.; STARK, L. (Ed.). **South American Languages: Retrospect and Prospect**. Austin: University of Texas Press. 1985. p. 371–404.
- RODRIGUES, Igor M. Mariano. Corpos que emergem: vegetais trançados e sua persistência entre os povos do rio Mapuera. **Revista de Arqueologia**, v. 34, n. 3, p.146-177, 2021.
- RODRIGUES, Igor. M. Mariano. **Fora Das Grandes Aldeias: A ocupação do recôndito sítio Vereda III. 313f**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- RODRIGUES, Igor. M. Mariano. O Sítio Vereda III: uma ocupação de grupos ceramistas e horticultores fora das grandes aldeias. **Arquivos do Museu de História Natural**, v. 23, n. 2, p. 15-65, 2014.
- RODRIGUES, Igor M. Mariano. Por uma etnoarqueologia dos trançados ameríndios. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, v. 34, p. 87-110, 2020.

- RODRIGUES, Igor M. Mariano; COSTA, Rodrigo L.; SILVA, Fabíola A. Perspectivas arqueológicas e etnográficas sobre tecnologias percíveis: uma introdução. **Revista de Arqueologia**, v. 34, n. 3, p. 3–14, 2021.
- RODRIGUES, Igor M. Mariano; GASPAR, Meliam V. Tecnologias de trançados e cerâmicas dos Wai Wai em coleções etnográficas. **Indiana**, v. 37, n. 2, p. 171-203, 2020.
- RODRIGUES, Igor M. Mariano; PROUS, André; JÁCOME, Camila; CAMPERA, Luisa. Fabricação e utilização experimentais de réplicas de tangas marajoara. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, v. 21, p. 265-274, 2011.
- RODRIGUES, Igor M. Mariano; VOLKMER-RIBEIRO, Cecilia; MACHADO, Vanessa S. Cauixi em cerâmica arqueológica da região de Lagoa Santa, Minas Gerais: Inclusão de esponjas processadas ou exploração de depósitos sedimentares com espículas?. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Ciências Humanas**, v.12, n.1, p.85-100, 2017.
- ROE, Peter G. Of Rainbow dragons and the origins of Designs: Waiwai and the Shipibo Ronin Ehua. **Latin American Indian Literatures Journal**, v. 5, n. 1, p. 1-67, 1989.
- ROTH, Walter E. **Additional studies of the arts, craft, and customs of the Guiana indians, with special reference to those of southern british Guiana**. Washington: Smithsonian Institution, 1929.
- ROTH, Walter E. **An introductory study of the arts, craft, and customs of the Guiana Indians**. Washington: Smithsonian Institution, 1924.
- ROTH, Walter E. Trade and Barter Among the Guiana Indians. IN: LYON, Patricia J. **Native South Americans: Ethnology of the least known continent**. Illinois: Waveland Press, 1974, p. 159-165.
- ROTH, Walter E. **The Animism and Folklore of the Guiana Indians**. Georgetown, Guyana: The Caribbean Press, 2011 [1915].
- ROUX, Valentine. Ethnoarchaeology: a nonhistorical science of reference necessary for interpreting the past. **Journal of Archaeological Method and Theory**. v. 14, n. 2, p. 153-178, 2007.
- ROUX, Valentine. Ethnoarchaeology in France: Trends and Perspectives. In: MARCINIAK, A.; YALMAN, N. (Eds.). **Contesting ethnoarchaeologies**. Traditions, Theories, Prospectus. New York: Springer, 2013, p. 17-34.
- ROUX, Valentine. Not to throw the baby out with the bathwater. A response to Gosselain's article. **Archaeological Dialogues**, v. 24, n. 2, p. 225-229, 2017.

- SACKETT, James R. Approaches to Style in Lithic Archaeology. **Journal of Anthropological Archaeology**, v. 1, p. 59-112, 1982.
- SACKETT, James R. Isochrestism and style: a clarification. **Journal of Anthropological Archaeology**, v. 5, n. 3, p. 266-277, 1986.
- SAHLINS, Marshall. A tristeza da doçura, ou a antropologia nativa da cosmologia ocidental. In: SAHLINS, M. **Cultura na prática**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. p. 561-617
- SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Trad de Bárbara Sette. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003 [1985].
- SANTOS-GRANERO, Fernando. Beinghood and people-making in native Amazonia: a constructional approach with a perspectival coda, **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, v. 2, n. 1, p. 181-211, 2012.
- SANTOS-GRANERO, Fernando. Introduction: Amerindian Constructional Views of the World. IN: SANTOS-GRANERO, Fernando (Ed.), **The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood**. Tucson: The University of Arizona Press, 2009. p.1-29
- SANTOS-GRANERO, Fernando. The Arawakan Matrix. Ethos, Language, and History in Native South America. In: HILL, J; SANTOS-GRANERO, F. (Eds.), **Comparative Arawakan Histories: Rethinking Language Family and Culture Area in Amazonia**. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2002. p. 25-50.
- SAUTCHUK, Carlos Emanuel. Aprendizagem como Gênese: prática, *skill* e individuação, **Horizontes Antropológicos**, v. 21, n. 44, p. 109-139, 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832015000200006>.
- SCARAMUZZI, Igor. Os modos de vida, criação e reprodução das florestas de castanhais no Alto Trombetas, Oriximiná (PA). In: CABRAL DE OLIVEIRA, Joana; AMOROSO, Marta; MORIM DE LIMA, Ana Gabriela; SHIRATORI, Karen; MARRAS, Stelio; EMPERAIRE, Laure (Orgs.). **Vozes vegetais: diversidade, resistências e histórias da floresta**. São Paulo: Ubu editora/IRD, 2020. p. 266-282.
- SCHIFFER, Michael B. **Formation Processes of the Archaeological Record**. Salt Lake City: University of Utah Press, 1987.
- SCHIFFER, Michael B.; SKIBO, James M. The explanation of artifact variability. **American Antiquity**, v. 62, n. 1, p.27-50, 1997.
- SCHMIDT, Max. Ableitung südamerikanischer Geflechtsmuster aus der Technik des Flechtens. **Zeitschrift für Ethnologie**, Berlin, v. 36, n. 3-4, p.490-512, 1904.



- SCHMIDT, Max. **Die Aruaken: ein Beitrag zum Problem der Kulturverbreitung**. Studien zur Ethnologie und Soziologie, Heft 1, Leipzig: Veit & Comp. 1917. Versão em português: **Os Aruaques: uma contribuição ao estudo do problema da difusão cultural**. Mimeo. Trad de Klass Woortmann, disponível em: <http://etnolinguistica.wikidot.com/biblio:schmidt-1917-aruaques>, acesso em 21/09/2021.
- SCHMIDT, Max. **Estudos de etnologia brasileira: peripécias de uma viagem entre 1900 e 1901: seus resultados etnológicos**. Trad. de Catarina B. Cannabrava. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942 [1905].
- SCHOMBURGK, Richard. **Travels in British Guiana: during the years 1840-1844**. V. 2. Georgetown, 1923 [1848].
- SCHOMBURGK, Robert Hermann. Journal of an Expedition from Pirara to the Upper Corentyne, and from thence to Demerara, executed by order of Her Majesty's Government, and under the Command of Mr. (now Sir) Robert H. Schomburgk. **Journal of the Royal Geographical Society**, v. 15, p.1-103, 1845.
- SCHOMBURGK, Robert Hermann. Journey from Fort San Joaquim on the Rio Branco to Roraima, and thence by the rivers Parima and Merewari to Esmeralda on the Orinoco, in 1838-9. **Journal of the Royal Geographical Society**, v. 10, p.191-247, 1841b.
- SCHOMBURGK, Robert Hermann. Report of the Third Expedition into the Interior of Guyana, comprising the Journey to the Sources of the Essequibo, to the Carumá Mountains, and to Fort San Joaquim on the Rio Branco, in 1837-38. **Journal of the Royal Geographical Society**, v. 10, p.139-190, 1841a.
- SCHOMBURGK, Robert Hermann. **Twelve views in the interior of Guiana**. London: Ackermann and Co., 1841c.
- SCHOMBURGK, Robert Hermann. Visit to the Sources of the Takutu, in British Guiana, in the Year 1842. **Journal of the Royal Geographical Society**, v. 13, p.18-75, 1843.
- SCHRÖDER, Peter. Etnologia indígena na Alemanha: das tradições bastianas e boasianas até o cenário atual. **V Reunião Equatorial de Antropologia**, Recife, 2015. Disponível em <https://evento.ufal.br/anaisreaabanne/gt23.php>, acesso em 21/09/2021.
- SEDUC. **Mapuera Pono Komo Yehtopono Karita/Livro de História dos povos do Mapuera**. Belém: Secretaria Executiva de Educação, 2003.
- SEEGER, Anthony; Da MATTA, Roberto, VIVEIROS de CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. **Boletim do Museu Nacional**, Rio de Janeiro, n. 32, p.2-19,1979.

- SHIRATORI, Karen. **O olhar envenenado**: da metafísica vegetal Jamamadi (médio Purus, AM). Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2018
- SHIRATORI, Karen. Vegetalidade humana e o medo do olhar feminino. In: CABRAL DE OLIVEIRA, Joana; AMOROSO, Marta; MORIM DE LIMA, Ana Gabriela; SHIRATORI, Karen; MARRAS, Stelio; EMPERAIRE, Laure (Orgs.). **Vozes vegetais**: diversidade, resistências e histórias da floresta. São Paulo: Ubu editora/IRD, 2020. p. 228-243.
- SICK, Helmut. **Ornitologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.
- SILLIMAN, Stephen W. Comparative Colonialism and Indigenous Archaeology: Exploring the Intersections. In: CIPOLLA, C. N.; HAYES, K. H. (Eds.). **Rethinking Colonialism**: Comparative Archaeological Approaches. Gainesville: University Press of Florida, 2015. p. 213-233.
- SILVA, Fabíola A. A etnoarqueologia na Amazônia: contribuições e perspectivas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, Belém, v. 4, n.1, p. 27-37, 2009b.
- SILVA, Fabíola A. A tecnologia da cestaria entre os Xikrin-Kayapó. In: SILVA, F. A.; GORDON, C. (Orgs.). **Xikrin**: uma coleção etnográfica. São Paulo: Edusp, 2011. p. 173-190.
- SILVA, Fabíola A. **As tecnologias e seus significados**: um estudo da cerâmica dos Asuriní do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xikrin sob uma perspectiva etnoarqueológica. Tese (Doutorado em Antropologia Social), São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.
- SILVA, Fabíola A. A variabilidade dos trançados dos Asurini do Xingu: uma reflexão etnoarqueológica sobre função, estilo e frequência dos artefatos. **Revista de Arqueologia**. v. 22, p. 17-34, 2009c.
- SILVA, Fabíola A. Etnoarqueologia: uma perspectiva arqueológica para o estudo da cultura material. **MÉTIS**: história & cultura, v. 8, n.16, p. 121-139, 2009a.
- SILVA, Fabíola A. **Etnografando a Arqueologia**: Dado Etnográfico, Prática Etnográfica e Conhecimento Arqueológico. Tese de Livre Docência, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- SILVA, Fabíola A. O Plural e o Singular das Arqueologias Indígenas. **Revista de Arqueologia**, v. 25, n. 2, p. 24-42, 2012.

- SILVA, Fabíola A. O significado da variabilidade artefactual: a cerâmica dos Asurini do Xingu e a plumária dos Kayapó-Xikrin do Cateté. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, v. 2, n. 1, p. 91-103, 2007.
- SILVA, Fabíola A. Tecnologias em transformação: inovação e (re)produção dos objetos entre os Asurini do Xingu. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 8, n. 3, p. 729-744, 2013. doi: 10.1590/S1981-81222013000300014
- SILVA, Fabíola A. Ceramic Production Technology among the Asurini of Xingu: technical choices, transformations and enchantment. **Vibrant**, v. 16, 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/1809-43412019v16d601>
- SILVA, Fabíola A.; BESPÁLEZ, Eduardo; STUCHI, Francisco F. Arqueologia Colaborativa na Amazônia: Terra Indígena Kuatinemu, Rio Xingu, Pará. **Amazônica**, Revista de Antropologia, v. 3, p. 1, p.32-59, 2011.
- SILVA, Fabíola A; GORDON, Cesar. Objetos vivos: a curadoria da coleção etnográfica xikrin. In: SILVA, Fabíola A; GORDON, Cesar (Orgs.), **Xikrin: uma coleção etnográfica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 17-26.
- SILVA, Fabíola A.; NOELLI, Francisco S. Arqueologia e linguística: Construindo as trajetórias histórico-culturais dos povos Tupí. **Crítica e Sociedade: revista de cultura política**, Uberlândia, v. 7, n.1, 2017, p. 55-87.
- SILVA, Fabíola A. STUCHI, Francisco F.; BESPÁLEZ, Eduardo; POUGET, Frederic C. Arqueologia em terra indígena: uma reflexão teórico-metodológica sobre as experiências de pesquisa na Aldeia Lalima (MS) e na Terra Indígena Kaiabi (MT\PA). In: PEREIRA, Edith; GUAPINDAIA, Vera (orgs.). **Arqueologia Amazônica**, v.2. Belém: MPEG/IPHAN/SECULT, 2010. p. 775-794.
- SILVA, Sónia. **A vez dos cestos**. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia; Europress, 2003.
- SILVESTRE, Ramon E. J. The Ethnoarchaeology of Kalinga basketry: A Preliminary Investigation. In: LONGACRE, W.A.; SKIBO, J.M. **Kalinga Ethnoarchaeology: Expanding Archaeological Method and Theory**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1994, p. 199-224.
- SILVESTRE, Ramon E. J. **The Ethnoarchaeology of Kalinga basketry: when men weave baskets and women make pots**. 2000. Tese (Doutorado em Antropologia) - University of Arizona, Tucson, 2000.

- SIMARD, Suzanne. Mycorrhizal Networks Facilitate Tree Communication, Learning, and Memory. IN: BALUSKA, F.; GAGLIANO, M.; WITZANY, G. (Eds.), **Memory and Learning in Plants**, Cham: Springer, 2018. p. 191-213.
- SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e de informação**. São Paulo: Editora 34, 2020 [1958].
- SIMONDON, Gilbert. **El modo de existencia de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo libros, 2007 [1958].
- SKIBO, James. **Pottery Function: A use-alteration perspective**. New York/London: Plenum Press, 1992.
- SMITH, Claire; WOBST, H. Martin. Decolonizing archaeological theory and practice. In: SMITH, C.; WOBST, H. M. (Eds.). **Indigenous Archaeologies**. Decolonizing theory and practice. London/ New York: Routledge, 2005. p. 4-14.
- SMITH, Laurajane; WATERTON, Emma. **Heritage, Communities and Archaeology**. Duckworth: London. 2009.
- SMITH, Nigel. **Palms and People in the Amazon**. New York: Springer, 2015.
- SMITH, Maíra; FAUSTO, Carlos. Socialidade e diversidade de pequis (*Caryocar brasiliense*, Caryocaraceae) entre os Kuikuro do alto rio Xingu (Brasil). **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 11, n. 1, p. 87-113, 2016.
- SMOLL, Laetitia I.; CARLIN, Eithne B. **Tootonhīrī komo**. People of the Past: A collection of Katuena myths. La Louvière: Le Livre en papier, 2015.
- SOARES, Guilherme H. Neurobiologia das plantas: uma perspectiva interespecífica sobre o debate. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 69, p. 226-249, 2018.
- SODRÉ, José B. **Morfologia das palmeiras como meio de identificação e uso paisagístico**. 2005. Monografia (Especialização em Plantas Ornamentais e Paisagismo) – Universidade Federal de Lavras, Lavras, 2005.
- SOFFER, Olga; ADOVASIO, J. M.; ILLINGWORTH, J. S.; AMIRKhanov, H. A.; PRASLOV, N.D.; STREET, M. Palaeolithic perishables made permanent. **Antiquity**, v. 74, n. 286, p. 812-821, 2000.
- SOUZA, Alexandre A. **Waiwai Yana Komo**. Rotas de transformações Ameríndias. Um estudo de caso na região das Guianas. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2018.

- SOUZA, Alexandre A.; DIAS JR., Carlos M. “O celular é o avô dos Waiwai. Tecnologias e domesticação das redes e mídias sociais entre os Waiwai”. **Mundo Amazônico**, v. 10, n. 1, p.39-50, 2019.
- STANISLAWSKI, Michael B. The relationship of Ethnoarchaeology, Traditional, and Systems Archaeology. In: DONNAN, C.B.; CLEWLOW JR., C.W. (Eds.), **Ethnoarchaeology**. Los Angeles: University of California, 1974. p. 15-26.
- STANISLAWSKI, Michael B. If pots were mortal. In: GOULD, R. A. (Ed.). **Explorations in Ethnoarchaeology**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1978. p. 201-227.
- STARK, Miriam. T. Technical Choices and Social Boundaries in Material Culture Patterning: An Introduction. IN: STARK, Miriam T. (ed.). **The Archaeology of Social Boundaries**. Washington, D.C.; London: Smithsonian Institution Press, 1998. p. 1-11.
- STENGERS, Isabelle. An Ecology of Practices. **Cultural Studies Review**, v. 11, n. 1, p.183-196, 2005.
- STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do instituto de Estudos Brasileiros**, n. 69, p.442-464, 2018.
- STEWART, Julian H. South American Cultures: An Interpretative Summary In: STEWARD, Julian (Ed.). **Handbook of South American Indians**. Vol. 5. Washington: Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, 1949. p. 669-772.
- STEWART, Julian H. The direct historical approach in archaeology. **American Antiquity**, v. 7, n. 4, p.337-343, 1942.
- STONE, Elisabeth A. The role of ethnographic museum collections in understanding bone tool use. In: BARON, J.; KUFEL-DIAKOWSKA, B. (Eds.). **Written in bones: studies on technological and social contexts of past faunal skeletal remains**. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, 2011. p. 25-37.
- STRATHERN, Marilyn. Commentary: Bondary objects and asymmetries. In: GARROW, D.; YARROW, T. (eds). **Archaeology & Anthropology**. Understanding similarity, exploring difference. Oxford: Oxbow Books, 2010. p. 171-178.
- STRATHERN, Marilyn. O conceito de sociedade está teoricamente obsoleto? In: STRATHERN, M. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014b. p.231-239.
- STRATHERN, Marilyn. O efeito etnográfico. In: STRATHERN, M. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014a. p.345-405.
- SZTUTMAN, Renato. Sobre a ação xamânica. In: GALLOIS, Dominique T. (Org). **Redes de relações nas Guianas**. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2005, p.151-226.

- TARBLE, Kay. Un nuevo modelo de expansión Caribe para la época prehispanica. **Antropologica**, v. 63–64, p. 45-81, 1985.
- TAVEIRA, Edna L. M. **Etnografia da cesta Karajá**. Goiânia: Ed. da UFG, 1982.
- TAVEIRA, Edna L. M. Análise o material de fibras e palhas vegetais trabalhadas. In: VIALOU, A. V. (org.). **Pré-história do Mato Grosso**. São Paulo: Edusp, 2005. p. 215-239. (V. 1, Santa Elina).
- TAYLOR, Anne-Christine; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Um corpo feito de olhares, **Revista de Antropologia**, v. 62, n. 3, p. 769-818, 2019 [2006]. <http://dx.doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2019.165236>
- THOMAS, Julian. The trouble with material culture. **Journal of Iberian Archaeology**, v. 9-10, p. 11-24, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda., 1983.
- TORRENCE, Robin; CLARKE, Anne. Creative colonialism: locating indigenous strategies in ethnographic museum collections. In: HARRISON, Rodney; BYRNE, Sarah; CLARKE, Anne (Eds.). **Reassembling the collection**. Ethnographic museums and indigenous agency. Santa Fé: School for Advanced Research Press. 2013, p. 171-198.
- TREWAVAS, Tony. Plant intelligence: an overview. **BioScience**, v. 66, n. 7, p. 542-551, 2016.
- TRIGGER, Bruce G. Alternative Archaeologies: Nationalist, Colonialist, Imperialist. In: PREUCEL, R.; HODDER, I. (Eds.). **Contemporary Archaeology in Theory: A reader**. Massachusetts: Blackwell publishers. 1996. p. 615-631.
- TRIGGER, Bruce G. **História do pensamento arqueológico**. São Paulo: Odysseus Editora, 2004.
- TUYUKA, Poani Higino Tenório; VALLE, Raoni Bernardo Maranhão. ʘTǺ WORÍ—um diálogo entre conhecimento Tuyuka e arqueologia rupestre no baixo Rio Negro, Amazonas, Brasil. **Tellus**, n. 39, p. 17-37, 2019.
- UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA. **John W. Ogilvie papers**. Finding aid prepared by Kate Pourshariati, 2013. Disponível em: [http://dla.library.upenn.edu/dla/pacscl/ead.pdf?id=PACSCCL\\_UPENN\\_MUSEUM\\_112](http://dla.library.upenn.edu/dla/pacscl/ead.pdf?id=PACSCCL_UPENN_MUSEUM_112)  
1. Último acesso em 27/09/2019.
- URBAN, Greg. A história da cultura brasileira segundo as línguas nativas. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. (Org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.87-102.



- VALENTINO, Leonor. **As transformações da pessoa entre os Katwena e os Tunayana dos rios Mapuera e Trombetas**. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Rio de Janeiro: Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.
- VALENTINO, Leonor. **O Cristianismo Evangélico Entre os Waiwai**: alteridade e transformações entre as décadas de 1950 e 1980. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Rio de Janeiro: Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.
- VÄRLDSKULTURMUSEET. 1927.07.0139 :: fiskfälla, Korg. Coleção Walter Roth. 2021a. <http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/37677>, último acesso em 25/06/2021.
- VÄRLDSKULTURMUSEET. 1912.01.0018a-b::koger/korg. Coleção Otto Thulin e Olof Liljewalch. 2021b. <https://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/29858>, último acesso em 25/06/2021.
- VÄRLDSKULTURMUSEET. 1927.07.0118 :: korg. Coleção Walter Roth. 2021c. <https://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/37662>, último acesso em 25/06/2021.
- VÄRLDSKULTURMUSEET. 1927.07.0051a :: korg. Coleção Walter Roth. 2021d. <https://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/37565>, último acesso em 25/06/2021.
- VÄRLDSKULTURMUSEET. 1927.07.0093 :: sädeskorg, Sädeskorg. Coleção Walter Roth. 2021e. <https://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/37617>, último acesso em 25/06/2021.
- VÄRLDSKULTURMUSEET. 1927.07.0102 :: korg, Halvfabrikat. Coleção Walter Roth. 2021f. <https://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/37648>, último acesso em 25/06/2021.
- VÄRLDSKULTURMUSEET. 1927.07.0141 :: ryggkorg, Ryggkorg. Coleção Walter Roth. 2021f. <https://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/37679>, último acesso em 25/06/2021.
- VÄRLDSKULTURMUSEET. 1927.07.0106 :: eldfläkt. Coleção Walter Roth. 2021g. <https://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/37654>, último acesso em 07/08/2021.
- VÄRLDSKULTURMUSEET. 1927.07.0251 :: hårkam. Coleção Walter Roth. 2021h. <https://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/37911>, último acesso em 26/08/2021.

- VÄRLDSKULTURMUSEET. 1927.07.0235 :: figur, Liten snidad träfigur. Coleção Walter Roth. 2021i. <https://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/34140>, último acesso em 02/09/2021.
- VÄRLDSKULTURMUSEET. 1927.07.0012 :: korg, lock. Coleção Walter Roth. 2021j. <https://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/37378>, último acesso em 02/09/2021.
- VÄRLDSKULTURMUSEET. 1927.07.0182 :: armband. Coleção Walter Roth. 2021k. <https://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/34128>, último acesso em 02/09/2021.
- VÄRLDSKULTURMUSEET. 1927.07.0137 :: ram för huvudprydnad, Ram. Coleção Walter Roth. 2021l. <https://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/37675>, último acesso em 10/09/2021.
- VÄRLDSKULTURMUSEET. 1927.07.0056 :: dansklubba. Coleção Walter Roth. 2021m. <https://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/37606>, último acesso em 10/09/2021.
- VÄRLDSKULTURMUSEET. 1927.07.0058 :: dansklubba, Dansklubba. Coleção Walter Roth. 2021n. <https://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/37609>, último acesso em 10/09/2021.
- VIDAL DE OLIVEIRA, Luisa. Figuras zoo-antropomórficas e seus adornos corporais: ponteados, linha incisa e modelagem na cerâmica Konduri (1000-1500 AD). **Revista de Arqueologia**, v. 33, n. 1, p. 147-168, 2020.
- VELTHEM, Lucia H. van. **A Pele de Tuluperê**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1998.
- VELTHEM, Lucia H. van. Artíndia e o artesanato Wayana-Aparai. 1982. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/0DD00137.pdf>, acesso em 09/10/2020
- VELTHEM, Lucia H. van. Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos. In: GRUPIONI, Luis D. B. (Org.). **Índios no Brasil**. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1992. p. 83-92.
- VELTHEM, Lucia H. van. Longas viagens: canoas e intercâmbios nas Guianas. **Revista Hawò**, v. 1, p.2-43, 2020.
- VELTHEM, Lucia H. van. Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. **Mana**, v. 15, n. 1, p. 213-236, 2009.
- VELTHEM, Lucia H. van. **O Belo é a Fera**. A estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia/ Assírio e Alvim, 2003.

- VELTHEM, Lucia H. van. O objeto etnográfico é irreduzível. Pistas sobre novos sentidos e análises. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 7, n. 1 p. 51-66, 2012.
- VELTHEM, Lucia H. van. Serpentes de Arumã. Fabricação e estética entre os Wayana (Wajana) na Amazônia Oriental. **Proa – Revista de Antropologia e Arte** [online], n.5, v.1, 2014. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2338>, Acesso em: 31 mai. 2019.
- VELTHEM, Lucia H. van. The Woven Universe: Carib basketry. In: McEWAN, Colin; BARRETO, Cristiana; NEVES, Eduardo (Eds.), **Unknown Amazon: Culture in Nature in Ancient Brazil**. London: The British Museum Press, 2001. p. 198-213.
- VELTHEM, Lucia H. van. Trançados indígenas norte amazônicos: fazer, adornar, usar. **Revista de Estudos e Pesquisas**, FUNAI, Brasília, v.4, n.2, p.117-146, dez. 2007.
- VELTHEM, Lucia H. van; ROBERT, Pascale de. Watura e Kak: Cestos Cargueiros Ameríndios. **Revista Antropológicas**, ano 16, v. 23, n. 2, p.7-27, 2012.
- VERMEULEN, Han F. **Before Boas: the genesis of ethnography and ethnology in the German Enlightenment**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2015.
- VERMEULEN, Han F.; PINHEIRO, Cláudio Costa; SCHRÖDER, Peter. Introduction: German Tradition in Latin American Anthropology. **Revista de Antropologia**, v. 62, n. 1, p. 64-96, 2019.
- VERRILL, Alpheus H. **The Golden City: A tale of adventure in unknown Guiana**. New York: Duffield & Company, 1916.
- VIERTLER, Renate B. **Os fundamentos da teoria antropológica alemã**. Etnologia e antropologia em países de língua alemã: 1700-1950. São Paulo: Annablume, 2018.
- VILAÇA, Aparecida. Chronically Unstable Bodies: reflections on amazonian corporalities, **Journal of the Royal Anthropological Institute**, v. 11, p. 445-464, 2005.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de Campo**, v. 15, n. 14-15, p. 319-338, 2006.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Exchanging perspectives: the transformation of objects into subjects in Amerindian ontologies. **Common Knowledge** (Oxford), v.10, n.3, p. 463-484, 2004b.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. **Tipití**, v. 2, n.1, p.3-22, 2004a.

- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perpectivismo e multinaturalismo na Amazônia indígena. A Inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 345-399.
- WAGLEY, Charles; GALVÃO, Eduardo. *Os índios Tenetehara*. Rio de Janeiro: Serviço de documentação, Ministério da Educação e Cultura, 1961.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- WAGNER, Roy. The talk of Koriki: a Daribi contact cult. *Social Research*, v. 46, v. 1, p. 140-165, 1979.
- WAI WAI, Cooni. *A cerâmica Wai Wai: modos de fazer do passado e do presente*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arqueologia). Santarém: Universidade Federal do Oeste do Pará, 2019.
- WAI WAI, Jaime Xamen. *Levantamento etnoarqueológico sobre a cerâmica Konduri e ocupação dos Wai Wai na região da Terra Indígena Trombetas-Mapuera (Pará, Brasil)*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arqueologia). Santarém: Universidade Federal do Oeste do Pará, 2017.
- WAI WAI, Otekmi Kunupira. *O Xkmari Wai Wai: produção de raladores pelas anciãs na aldeia Mapuera*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arqueologia). Santarém: Universidade Federal do Oeste do Pará, 2021.
- WAI WAI, Roque Yaxikma. *Uma descrição etnográfica sobre os instrumentos musicais Wai Wai Raafí*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Antropologia). Santarém: Universidade Federal do Oeste do Pará, 2018.
- WAI WAI, Roque Yaxikma; RODRIGUES, Igor M. Mariano; WAI WAI, Jaime Xamen; JÁCOME, Camila Pereira. *Etnografia de coisas e conhecimentos antigos Waiwai: o caso do ñokwa*. In: *Caderno de Resumos da VI Semana Internacional de Arqueologia Discentes* - Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, 2019. p. 66
- WAI WAI, Walter Powci. *A mudança no ritual do povo Wai Wai*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Antropologia). Santarém: Universidade Federal do Oeste do Pará, 2017.
- WALKER, Harry. *Demonic Trade: Debt, Materiality and Agency in Amazonia*. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, n. 18, v. 1, p. 140-159, 2012.
- WATSON, Patty J. *Archaeological Ethnology in Western Iran*. Tucson: University of Arizona Press. 1979.
- WATLING, Jennifer; IRIARTE, José.; MAYLE, Francis E.; SCHAAN, Denise; PESSEDA, Luiz C. R.; LOADER, Neil J.; STREET-PERROT, F. Alayne; DICKAU, Ruth E.;

- DAMASCENO, Antonia; RANZI, Alceu. Impact of pré-Columbian “geoglyph” builders on Amazonian forests. **PNAS**, v. 114, p.1868-1873, fev. de 2017. Disponível em: <https://www.pnas.org/content/114/8/1868> . Acessado em 04 de jun. de 2019.
- WATTS-POWLESS, Vanessa. Lugar-Pensamento indígena e agência de humanos e não-humanos (a Primeira Mulher e a Mulher Céu embarcam numa turnê pelo mundo europeu!). **Espaço Ameríndio**, v. 11, n. 1, p. 250-272, 2017.
- WEBER, Ronald L. **Emmons's Notes on Field Museum's Collection of Northwest Coast Basketry**: edited with an Ethnoarchaeological Analysis. Chicago, Field Museum of Natural History, 1986. (Fieldiana Anthropology, New Series 9).
- WEBSTER, Gary S. Culture history: a culture-historical approach. In: BENTLEY, R.A; MASCHNER, H.D.G.; CHIPPINDALE, C. (Eds.), **Handbook of Archaeological Theories**. Lanham, AltaMira Press, 2008. p. 11-27.
- WELSCH, Robert L.; TERRELL, John E. Material Culture, Social Fields, and Social Boundaries on the Sepik Coast of New Guinea. IN: STARK, Miriam T (ed.), **The Archaeology of Social Boundaries**. Washington, D.C.; London: Smithsonian Institution Press, 1998. p. 50-77.
- WENDRICH, Willeke. Archaeology and Apprenticeship: Body Knowledge, Identity, and Communities of Praticce. In: WENDRICH, Willeke. (Ed.), **Archaeology and Apprenticeship: Body Knowledge, Identity, and Communities of Practice**. Tucson: University of Arizona Press, 2012b. p. 1-19.
- WENDRICH, Willeke. The Relevace of Ethnoarchaeology: an Egyptian perspective. In: MARCINIAK, A.; YALMAN, N. (Eds.), **Contesting ethnoarchaeologies**. Traditions, Theories, Prospectus. New York: Springer, 2013, p. 191-209.
- WENDRICH, Willeke. **The world according to basketry: an ethno-archaeological interpretation of basketry production in Egypt**. Los Angeles: Cotsen Institute Press, 2012a [1999].
- WENDRICH, Willeke; RYAN, Philippa. Phytoliths and Basketry Materials at Çatalhöyük (Turkey): Timelines of growth, harvest and objects life histories. **Paléorient**, v. 38, n.1-2, p. 55-63, 2012.
- WENGER, Etienne. **Communities of practice: Learning, meaning, and identity**. New York: Cambridge university press, 1998
- WENGER-TRAYNER, Etienne; WENGER-TRAYNER; Beverly. **Communities of practice, a brief introduction**. 2015. Disponível em: <https://wenger-trayner.com/introduction-to-communities-of-practice/>, acesso em 09/10/2020.

- WHITAKER, James A. William Curtis Farabee: Ethnographic explorer and museum anthropologist. **Contigent Horizons: The York University Student Journal of Anthropology**, n.1, v. 1, p. 83-102, 2014.
- WHITEHEAD, Neil L. Tribes Make States and States Make Tribes: Warfare and the Creation of Colonial Tribes and States in Northeast South America. In: FERGUSON, R. B.; WHITEHEAD, N. L. (Eds.), **War in the Tribal Zone: Expanding States and Indigenous Warfare**. Santa Fe, NM: School of American Research Press, 2001, p. 127-150.
- WHITEHEAD, Neil L. An Indigenous compendium: Walter E Roth and the Ethnology of British Guiana. In: McDOUGALL, Russell; DAVIDSON, Iain (Eds.), **The Roth Family, Anthropology & Colonial Administration**. London: Routledge 2008. p. 235-254. (Publications of the Institute of Archaeology, University College London).
- WILBERT, Johannes. **Warao basketry: form and function**. Los Angeles: G. Rice & Sons, 1975.
- WILLEY, Gordon; PHILLIPS, Philip. **Method and Theory in American Archaeology**. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- WILMSEN, Edwin N.; GRIFFITHS, Anne; THEBE, Phenyoo; KILLICK, David; MOLTATLHEGI, Goitseone. Mojabana Rocks-Pilikwe Pots: the acceleration of clay formation by potters employing simple mechanical means. **Ethnoarchaeology**, n. 8, v. 2, p. 137-157, 2016.
- WILSON, Samuel M. **The Archaeology of the Caribbean**. New York: Cambridge University Press, 2007.
- WISSELER, Clark. **Los indios de los Estados Unidos de América**. Buenos Aires: Paidós, 1970 [1940].
- WITMORE, Christopher. Matter. In: CALLAN, Hilary (ed.), **The International Encyclopedia of Anthropology**. Wiley Blackwell, 2021. <https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea2434>.
- WOBST, H. Martin. The archeo-ethnology of Hunter-gatherers or the tyranny of the ethnographic record in archaeology. **American Antiquity**, v. 43, n. 2, p.303-309. 1978.
- WYLIE, Alison. The reaction against analogy. **Advances in Archaeological Method and Theory**, v. 8, p. 63-111, 1985.
- YARROW, Thomas. Not knowing as knowledge: asymmetry between archaeology and anthropology. In: GARROW, D.; YARROW, T. (eds), **Archaeology & Anthropology**. Understanding similarity, exploring difference. Oxford: Oxbow Books, 2010, p.13-27.



- YAWANAWÁ, Biraci. Entrevista por Idjahure Kadiwel e Sergio Cohn, Parati em outubro de 2017. In: COHN, Sergio; KADIWEL, Idjahure (Orgs.), **Tembetá: conversas com pensadores indígenas**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2019. p. 81-103
- YDE, J. **Material culture of the Waiwái**. Copenhagen: National Museum of Denmark, 1965.
- YDE, Jens. The regional distribution of South American blowgun types. **Journal de la Société des Américanistes**, v. 37, p. 275-317, 1948.
- ZEA, Evelyn S. Genitivo da Tradução. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v.3, n.1, p.65-77, 2008.
- ZEA, Evelyn S. Por caminhos laterais: modos de relação entre os Waiwai no Norte Amazônico. **Antropologia em Primeira Mão**, Florianópolis: UFSC, v.119, 2010a.
- ZEA, Evelyn S. (Trans)Formações Waiwai. In: BARBOSA, Reinaldo I.; MELO, Valdinar F. (Org.), **Roraima: Homem, Ambiente e Ecologia**. Boa Vista: FEMACT, 2010b. p. 171-194.
- ZUCCHI, Alberta. Evidencias arqueológicas sobre grupos de posible lengua Caribe. **Antropologica**, v. 63-64, p. 23-44, 1985.

## Glossário de palavras em waiwai recorrentes nesta tese

### A

*arapapetho*: cipó-titica.

*awci*: cesto cargueiro do tipo jamaxim.

*awcirî*: costela dela/dele.

### C

*cawana*: possivelmente a palmeira conhecida como curuá ou palha preta.

*cuure*: beiju

*cuure erematantopo*: um tipo de *weeci* (“bandeja”) usado no preparo do beiju.

### E

*ehce*: “remédio”.

*ekatî*: energia/princípio/substância vital; duplo; “alma”, energia, força; imagem. Sem *ekatî* nenhum ser é capaz de interagir.

*ekatîno*: “fantasma”; “antiga alma”.

### H

*hyasîrî*: “espíritos auxiliares” dos xamãs.

### K

*kahñe*: “pessoa que sabe fazer muita coisa”.

*kahsom katopo*: “material para trabalhar”

*kahxapu*: “manufatura”; “artefato”.

*kahxapumko*: plural de *kahxapu*.

*kamarayana*: gente/povo onça.

*kamina*: cesto-armadilha usado para pegar o trairão.

*kapatu*: nome geral para diversos trançados feitos na mata rapidamente a partir de uma folha pinada de palmeira.

*karaywa*: nome geral para brasileiros não indígenas, falantes de português.

*krewetî*: curauá.

*komo*: uma palavra coletivizadora.

*kurumuyana*: gente/povo urubu.

*kuumu*: bacaba.

*kwahsî*: tipiti.

### M

*maani*: breu usado na produção e reparo de artefatos.

*manari*: peneira.

*mentho*: tucumã.

*mexarîro*: “original”.

*mîmo*: “casa”.

*motarî*: “ombro dela”.

### N

*ñokwa*: “amuleto”.

### O

*okoimoyana*: gente/povo cobra-grande.

*osokmurî*: joelho dele/dela.

*osom*: dono/dona.

### P

*pakara*: cesto estojiforme, telescópico, detentor de exuberantes grafismos e ornamentado com borlas de penas.

*parata*: flecha de três pontas usada na pesca de pequenos peixes.

*pehkotorî*: corte da franja do cabelo na altura da metade da testa.

*peipei yafî*: jacitara.

*perî*: “testa dela/dele”.

*peta*: “bochecha”.

*pîrî*: murumuru.

*poxoro*: cesto paneiriforme.

*purweto*: cipó-imbé.

## S

*swaruwaru*: abelha preta nativa.

## T

*tahxa*: Ingá-vermelha.

*tamtkem ecepu*: “suporte de cocar”.

*tuuwa*: “coador”.

*tuuwa xixá*: arumã “verdadeiro”.

## U

*umana*: atual “casa grande”, outrora “casa de trabalho”.

*uwi*: farinha.

## W

*wañamtu*: uma variedade de arumã.

*waxpuru*: nome dos enfeites de faixas de miçangas usado nas pernas. Esse nome também é dado às faixas brancas que se observa nas pernas de filhos te anta, que são considerados como seus enfeites de miçangas.

*wayamakasî*: pente.

*wayapa*: pequeno abrigo feito com folhas de palmeiras usado para reclusão feminina durante a menarca.

*wayapamsî*: “abano”.

*weeci*: “bandeja”.

*worokyam*: “espíritos” que habitam diferentes camadas do cosmos. Podem também ser chamados de “espíritos da floresta”, “espíritos do mato” ou “espíritos da natureza”.

## X

*xakwaru*: japim.

*xaraw*: seda extraída de prefoliações de buriti.

*xawarapa*: clava de madeira, cuja empunhadura pode ser recoberta por trançado, usada antigamente em festas e guerras.

*xiika*: nome dado ao conjunto de barragem e cestos usados como armadilha para pegar peixe.

*xiwiri*: peixe jejú.

*xkmari*: ralo de madeira com dentes de pedra lascada.

*xurupana*: pequeno abrigo feito com folhas de palmeiras, usado apenas pelo xamã.

## Y

*yamata*: “caixa”.

*yamataci*: “caixa pequena”.

*yana*: “gente” ou “povo”.

*yaskomo* (ou *yasî komo*): xamã, pajé;

*yatkîrî*: prefoliações.

*yatpoxapu*: costurado.

*yawanaw*: cipó-não identificado.

*yehtoponho*: “histórias”/“mitos”.

*yewnarî*: nariz dele/dela.

*yîhrepu*: “perna”.

*yîhtarî*: pé dele/dela.

*yîmîtîn komo*: “donas das bebidas” ou “donas-de-suco”.

*yîn*: “pai”.

*yochirî*: osso dele/dela.

*yohyarî*: “mandíbula dele/dela”

*yow*: buriti.

*ysonî*: “mãe”.

*yupun*: “carne”, “corpo”.

**Anexo 1- Ficha de análise de coleções etnográficas**

<b>Informações da coleção</b>	4-auto arremate inclinado e costurado com linha em espiral simples
<u>A) Instituição de guarda</u>	5- auto arremate inclinado, enlaçado por linha em espiral simples e apartado ao final. Criado para o arremate de abano tipo “rabo de pacu”.
<u>B) responsável pela coleta</u>	6- auto arremate com reforço plano
<u>C) ano da coleta</u>	7- reforço de aro plano (tipo Tapirapé)
<u>D) local/aldeia da coleta</u>	8- reforço de aro plano (tipo Kayabi)
<u>E) número institucional de registro da peça</u>	9- reforço de aro roliço (tipo Xingu)
<b>Técnicas de produção</b>	10- aros múltiplos (tipo Tukano)
<u>F) Matéria Prima predominante</u>	11- reforço apartado (tipo Kaapor)
1- tala	12- reforço apartado (tipo Guianas)
2- palha	13- encaixe trançado (tipo Baniwa)
<u>G) Mat. Prima secundária</u>	14- auto arremate com beira reforçada de 2 ou 3 aros planos, enlaçados por fio em falso nó
1- penas	15- acabamento anelar
2- madeira	16- enlaçado espiralado
3- talas	17- auto-remate em trança
4- cipó	18- auto-remate em nó
5- fio de algodão	19 - arremate enlaçado com fio em falso nó
6- fio de curauá	20- auto arremate sarjado tipo <i>pooñe pitho</i> .
7- osso	<b>Elementos gráficos</b>
8- outros (especificar nas observações)	<u>O) Grafismos</u>
99- Não se aplica	1- Partes de seres (“geométricos”)
<u>H) Técnica estrutural predominante</u>	2- Seres mais completos (“figurativos”)
1- quadriculado (fechado)	99- não foi possível identificar/não se aplica
2- quadriculado gradeado (aberto)	<b>Morfologia</b>
3- quadriculado diagonal	P) Borda
4- arqueado (forma relevo)	1- direta
5- arqueado sarjado (relevo em diagonal)	2- roliça
6- sarjado; 6oct (“octogonal”)	3- reforçada internamente
7- marchetado	4- reforçada externamente
8- sarjado gradeado	5- introvertida
9- sarjado com espaçamento losangular	6- extrovertida
10- hexagonal reticular	7- constricta
11- hexagonal triangular	8- roliça
12- hexagonal oblíquo	<u>Q) Corpo</u>
13- enlaçado vertical	1- esférico

# TRAMAS DA TECNOLOGIA

14- enlaçado com trama flexível	2- cilíndrico
15- enlaçado com grade; 15b enlaçado com grade variante com pontos em espiral (criado para se adaptar aos pés da peneira – tipo <i>apaara picho</i> )	3- retangular
16- enlaçado imbricado	4- quadrado
17 - torcido vertical	5- cônico
18- torcido gradeado	6- campânula
19- torcido horizontal	<u>R) Contorno</u>
20- costurado com falso nó	1- simples
21- costurado com ponto de nó	2- composto
22- costurado com ponto longo	3- complexo
23- costurado espacejado	<u>S) Base</u>
24- trançado dobrado ou dobradura	1- plana
<u>I) Fórmula</u> (1/1, 2/2, 3/3, etc...)	2- convexa
<u>J) Outras técnicas observadas</u> (seguir ordem do item H)	3- arredondada
<u>K) Região das demais técnicas</u>	4- côncava
1-centro	5- cônica
2-periferia	6- tetrapode
3- parede/lateral	7- pedestal
4-base	8- reforçada com talas (interna e externa)
99- Não se aplica	<u>T) Forma</u>
<u>L) Fórmula</u> (1/1, 2/2, 3/3, etc...)	1- de três lados (jamaxim)
<u>M) Começo</u>	2- vasiforme
1- umbigo asterisco simples	3- alguidariforme
2- umbigo asterisco múltiplo	4- paneriforme
3- umbigo quadricular ou suástica	5- tigeliforme
4- umbigo quadricular aberto	6- platiforme
5- umbigo radial em conjunto entrecruzado	7- boraliforme
6- umbigo em nó	8- bolsiforme
7- umbigo olho	9- estojiforme
8- umbigo ampulheta	10- coniforme
9- umbigo ampulhetas múltiplas	11- quadrangular
10- umbigo diamante	12- platiforme sobre pedestal (criado para as peneiras com perna)
11- começo com nervura de folha	13- taciforme (cf. Ribeiro, 1980, p. 79)
12- começo com padrão radial em conjunto atado	<b>Dimensões</b>
99- não se aplica	<u>U) Comprimento (cm)</u>
<u>N) Arremate</u>	<u>V) Largura (cm)</u>
1- ourela simples ou auto arremate	<u>X) Profundidade (cm)</u>
2- ourela dupla (tipo Txikão)	<u>Z) Observações</u>
3- Figura-de-8	

**Anexo 2- Coletores, local e data de coleta, povo associado e instituição**

Coletores	Data	Local	Povo	Instituições de guarda
Johann Natterer	1832	Brasil (Rio Branco)	Parukoto	<i>Weltmuseum Wien</i>
-	Antes de 1836	Guiana?	Waiwai?	<i>British Museum</i>
John Ogilvie	1900-1915	Guiana	Waiwai	<i>American Museum of Natural History Peabody Museum of Archaeology and Ethnology at Harvard University National Museum of American Indian</i>
Alpheus Hyatt Verrill	1917	Guiana	Waiwai e Tarumã	<i>National Museum of American Indian</i>
Walter Edmund Roth	1927	Guiana	Waiwai e Tarumã	<i>Väldskultur Museena</i>
Curt Nimuendajú	1930-1945	Brasil (Rio Branco ou Rio Mapuera)	Parukoto	Museu do Estado de Pernambuco
Philip Pent	1935-1936	Guiana	Waiwai	<i>Peabody Museum of Archaeology and Ethnology at Harvard University</i>
L. H. Tracy Ashburner	1936	Guiana	Waiwai	<i>British Museum</i>
Dr. William. H. Holden	1938	Guiana e Brasil	Waiwai	<i>American Museum of Natural History</i>
Sem informação	1940-43	Guiana	Waiwai	<i>Horniman Museum &amp; Gardens</i>
J. D. J. Cameron	1948	Guiana	Waiwai	<i>Horniman Museum &amp; Gardens</i>
Philip Storer Peberdy	1949	Guiana	Waiwai	<i>Horniman Museum &amp; Gardens</i>
Protásio Friel	1949-50	Brasil – Pará	Parukotó	Museu do Índio do Convento Santo Antônio de Ipuarana
Sem informação	1951	Guiana	Waiwai	<i>Pitt Rivers Museum</i>
Dr. Nicholas Guppy	1952	Guiana e Brasil	Waiwai e Mawayana	<i>Horniman Museum &amp; Gardens</i>
Dr. C.R. Jones	1953-55	Guiana	Waiwai	<i>American Museum of Natural History</i>
Dr. C. Evans e Dra. B. Meggers	1953-1958	Guiana	Waiwai	<i>American Museum of Natural History National Museum of American Indian</i>
Jens Yde	1954-58	Guiana e Brasil	Waiwai; Hixkaryana; Xerew	<i>Nationalmuseet</i>
Robert Hawkins e Claude Leawitt	1955	Brasil	Xerew	Museu do Índio da Funai
1º Inspeção Regional	1957	Amazonas	Tucano (?)	Museu do Índio da Funai
Fred A. Salazar	1959	Guiana	Waiwai	<i>National Museum of American Indian</i>



# TRAMAS DA TECNOLOGIA

Mr. Arthur Greenhall	1959	Guiana	Waiwai	<i>American Museum of Natural History</i>
Helen Pep Grodka	1960	Brasil	Waiwai	<i>National Museum of American Indian</i>
Miss Roffey	1962	Guiana	Waiwai	<i>Horniman Museum &amp; Gardens</i>
Coronel Arthur James Williams	1966	Guiana	Waiwai	<i>American Museum of Natural History</i>
Robin G. Adair	1970-83	Brasil	Waiwai ou Hixkaryana	<i>American Museum of Natural History</i>
Departamento Geral de Estudos e Pesquisas - FUNAI	1971	Amazonas	Hixkaryana	Museu do Índio da Funai
Gilberto Pinto Figueredo	1973	Amazonas	Hixkaryana	Museu do Índio da Funai
Departamento Geral de Planejamento Comunitário - FUNAI	1979	Brasil - Roraima	Waiwai	Museu do Índio da Funai
Artíndia	1980-88	Brasil – Pará	Waiwai	Museu do Índio da Funai
Marian A. Kaminitz	1980-85	Brasil	Wawai	<i>National Museum of American Indian</i>
Expedito Arnaud	1981	Brasil, divisa entre Pará e Amazonas,	Waiwai	Museu Paraense Emílio Goeldi
Dra. Catherine V. Howard	1986-1992	Brasil, Roraima	Waiwai e Waiwai-Katwena	Museu do Índio da Funai Museu Paraense Emílio Goeldi
Augustinho Correia Barbosa	1987	Brasil - Roraima	Waiwai	Museu do Índio da Funai
Laila Williamson e Marian Kaminitz	1988	Brasil – Pará	Waiwai	<i>American Museum of Natural History</i>
Dr. Terry W. Henkel	1990	Guiana	Waiwai	<i>National Museum of American Indian</i>
Sem informação	1990	Brasil	Waiwai	<i>Pitt Rivers Museum</i>
Artíndia	1991-96	Brasil - Roraima, Amazonas e Pará	Waiwai e Hixkaryana	Museu do Índio da Funai
Amanaka'a Amazon Network	1990-98	Brasil	Waiwai	<i>National Museum of American Indian</i>
Richard Melnyk	1992-97	Brasil	Waiwai ou Hixkaryana	<i>American Museum of Natural History</i>

# TRAMAS DA TECNOLOGIA

Fernando Martins Galvão	1996	Brasil - Pará	Waiwai	Museu do Índio da Funai
Dr. Ruben Caixeta de Queiroz	1994-2019	Brasil – Pará e Roraima		Coleção particular
Armin Prinz	2002	Brasil e Guiana	Waiwai	<i>Weltmuseum Wien</i>
Dr. Hassan Wario Arero	2003-04	Guiana	Waiwai	<i>Horniman Museum &amp; Gardens</i>
Dra. Lucia H. van Velthem	2006	Brasil, Pará	Waiwai	Museu Paraense Emílio Goeldi
Dr. Marcio Meira	2009	Brasil, Pará	Waiwai	Museu Paraense Emílio Goeldi
Sem informação	2016	Guiana	Waiwai	<i>Horniman Museum &amp; Gardens</i>
Cécile Bründlmayer	2016	Brasil	Waiwai	<i>Weltmuseum Wien</i>

### Anexo 3 - Manufatura de um *awci*

Não acompanhei a manufatura completa de um exemplar do começo ao fim, mas observei todas as etapas da produção em diferentes momentos e aldeias. Por ser um trançado abundante nas aldeias, bastante utilizado cotidianamente, de manufatura relativamente simples e dominada por muitas pessoas, é recorrente ver pessoas manufaturando os *awci*, abaixo de suas casas, dentro ou em frente à sua cozinha. É comum também encontrar o trançado iniciado em algum canto de uma cozinha, seja pendurado na parede ou sobre o jirau, esperando o momento em que seu produtor decida continuar sua manufatura. Inclusive pude ver uma mulher auxiliando seu marido na produção, ao amarrar uma armação de madeira com linha na parte interna das costas do *awci*, antes do início da produção das laterais verticais da peça, que são consideradas as costelas desse cesto.

Feito com a técnica do trançado arqueado, a manufatura de um *awci* se inicia com a produção das costas desse cesto. Sobre um pano, madeira ou outra superfície posta sobre o chão de terra batida, são dispostas 12 fasquias longitudinais, denominadas de *kawno* (“comprida”, “longa”). Em seguida, são inseridas duplas<sup>267</sup> de fasquias perpendiculares, seguindo a fórmula 1/1 do trançado arqueado. Essas fasquias perpendiculares são inseridas próximas ao pé do artesão, sendo adicionadas progressivamente, uma a uma, fazendo crescer o trançado em sentido oposto ao corpo do artesão. Essas duplas de fasquias, denominadas *yahkotonono*<sup>268</sup> por serem postas de modo atravessado em relação as fasquias longitudinais (**Figura 80 -A-C**), serão as urdiduras das costas e laterais do *awci*. Após inserção de 28 duplas de fasquias *yahkotonono* e conferir, com uma vareta, o tamanho desejado do comprimento das costas, o artesão muda a posição de seu corpo quantas vezes for necessário para ampliar a largura das costas do *awci*, posicionando seu corpo sempre no lado oposto ao qual as tramas longitudinais serão inseridas (**Figura 80-D-E**). Em seguida, as urdiduras são ajustadas para ficarem bem rentes entre si, deixando a trama bem cerrada (**Figura 80-F**).

---

<sup>267</sup>Mesmo raro, pode se encontrar *awci* feitos com trios de fasquias perpendiculares em vez de duplas.

<sup>268</sup> *Yahkotonono* é uma palavra formada por *yahkoto* “atravessado em relação a alguma outra coisa” (R. HAWKINS 2002, p. 61) mais o sufixo *-no*, que nesse caso indica o receptor não especificado de uma determinada ação (R. HAWKINS, 1998, p. 95).



Figura 80 Etapas da manufatura de um awci



A etapa seguinte consiste em amarrar, com linha de algodão besuntada com breu, uma estrutura retangular de madeira na parte interna do cesto, para em seguida começar a fazer as paredes laterais (costelas) e a parede inferior (nádegas) do *awci*. A amarração da estrutura de madeira pode ser feita com o trançado no colo da pessoa (**Figura 80-G-H**) ou no chão, com a pessoa sobre o trançado (**Figura 80-I**). Feito isso, todas as fasquias sobressalentes se tornarão as urdiduras das três laterais do *awci*. As compridas serão agrupadas em duplas para compor as urdiduras das nádegas do cesto, e as fasquias perpendiculares em dupla permanecerão do mesmo jeito na manufatura das costelas do *awci*. Nessa etapa mais tramas são adicionadas e trançadas com a mesma técnica do trançado arqueado.

As duas últimas etapas consistem no arremate das fasquias e a inserção de duas varetas longitudinais na face externa das costas do *awci*. O arremate mais recorrente é feito com a técnica do enlaçado na “figura-de-8” (RIBEIRO, 1985), denominado como *otpa picho*, a “casca do peixe tamoatá”. Nessa etapa utiliza-se um instrumento, *kooso panaxîrî* (“chifre de veado”), que funciona como uma sovela para criar espaço entre as tramas de modo a passar as fasquias no movimento de enlaçamento em 8 do arremate. Em waiwai, esse procedimento se chama *ewtarî citopo*, isto é, “fazer buraco” (**Figura 80-J-L**). Para finalizar o *awci* é preciso acoplar duas varetas no sentido longitudinal na face externa das costas desse cesto. Essas varetas são amarradas com linha besuntada de breu (**Figura 80-M-O**).

#### Anexo 4-Manufatura de um *kapayo weeci*

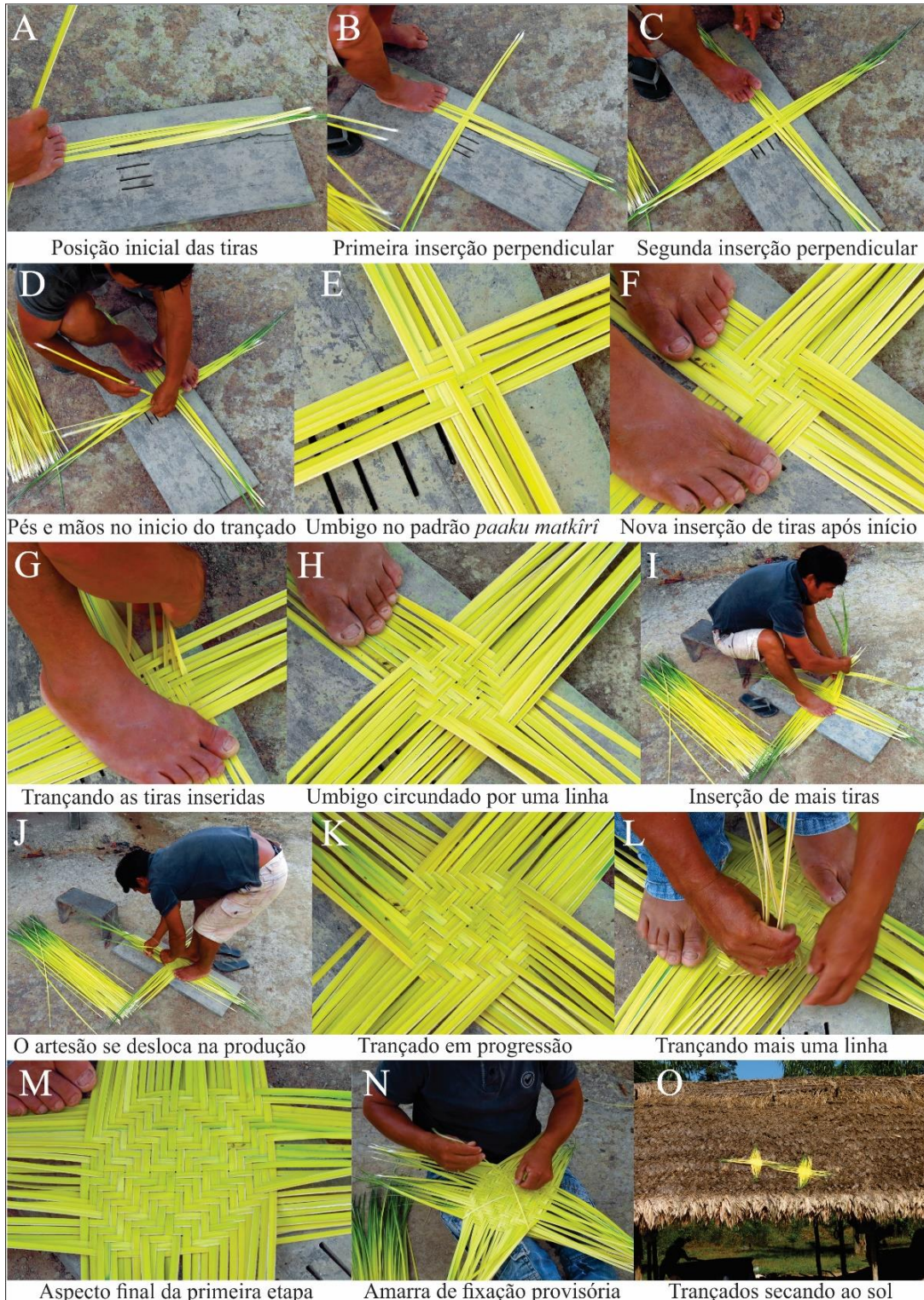
Acompanhei a manufatura de um exemplar feito por Xokokono, com a condição de eu ver e registrar para depois tentar fazer com a orientação dele. A produção durou ao todo 3 dias. Esse tipo de *weeci* “tatu” é feito com a técnica do trançado sarjado, com a fórmula 3/3. A peça é feita basicamente em duas etapas. A primeira consiste no início da manufatura do que será o casco do tatu; a segunda, basicamente, consiste no arremate dessa parte e a produção dos membros, da cabeça e do rabo do tatu. Entre essas etapas, a o trançado precisa ficar exposto ao sol por dois dias aproximadamente. Trata-se de uma demanda das prefoliações de palmeiras *Astrocaryum* sp (ver capítulo 4). É fundamental que a exposição ao sol seja feita necessariamente entre essas duas etapas. A exposição ao sol ressecará as prefoliações, tornando-as mais firmes. Como elas irão ressecar com o tempo, caso sejam trançadas de uma vez, sem a exposição ao sol, as tramas ficarão com buracos e a peça poderá se deformar. Ademais, não se deve secar as prefoliações antes do trançado inicial, pois ao endurecer e enrijecer, as prefoliações podem rachar com mais facilidade, dificultando sua manufatura. Assim, é mais fácil fazer o trançado inicial quando elas ainda estão verdes e macias. Dito isso, vamos à produção.

Sobre uma tábua disposta no chão, são postas inicialmente 6 prefoliações, devidamente preparadas, de tucumã, em 2 conjuntos. Em relação ao corpo do artesão, do lado esquerdo, 3 tiras são postas com as bases próximas ao artesão e as pontas distantes, enquanto do lado direito 3 tiras são postas de modo inverso, ou seja, com as pontas próximas ao artesão e a base distante. Com o pé direito, o artesão fixa as extremidades proximais de ambos os conjuntos contra a tábua (**Figura 81-A**). Em seguida, entre os conjuntos fixos, na altura da metade do comprimento deles, um conjunto de 3 tiras são inseridos de forma perpendicular. A base desse conjunto é posta abaixo do conjunto fixo da esquerda e sua outra metade fica acima do conjunto fixo da direita (**Figura 81-B**). Em seguida, mais um conjunto de três tiras são inseridas de forma perpendicular com a orientação e sobreposição opostos ao do conjunto perpendicular posto anteriormente (**Figura 81-C**). Após isso, as tiras são trançadas formando o umbigo no padrão *paaku matkîrî*, ou ampulheta (cf. RIBEIRO, 1985) (ver **Figura 81-D-E**). Depois, novas inserções de conjuntos de três tiras são feitas em cada uma das 4 extremidades, seguindo sempre a orientação inicial da base e ponta das prefoliações (**Figura 81-F**), tecendo em seguida uma linha ao redor do umbigo ampulheta, de maneira a fixá-lo (**Figura 81-G-H**). Após isso, mais inserções são feitas para ser tecida mais uma linha, emoldurando o umbigo (**Figura 81-I-K**). Nessas duas etapas de fixação do umbigo, o trançado permanece fixo no chão e é o artesão que



se desloca ao seu redor, fixando sempre seus pés na extremidade abaixo de seu corpo, enquanto suas mãos trançam na extremidade oposta a seu pé. Essa movimentação é fundamental para não confundir a ordem de sobreposição das tramas. Como dito pelo artesão, “tem que mudar a posição do corpo para pensar melhor”.

Figura 81 Primeira etapa de manufatura do *kapayo weeci*



Após a fixação do umbigo, o artesão se senta e passa a movimentar o trançado nas próximas sequências de entrançamento de cada uma das laterais do casco do tatu. Adiciona-se mais 4 conjuntos de três tiras, seguindo a mesma ordem das anteriores, e mais uma linha ao redor do umbigo é tecida. Em apenas duas extremidades, mais outra linha é trançada de modo a conferir um aspecto levemente retangular para as costas do tatu, definindo assim seu comprimento (**Figura 81-L-M**). Em seguida, o trançado é amarrado por uma tira fina de tucumã, que envolve a peça em forma de cruz, para colocar as prefoliações trançadas para secar ao sol por dois dias em cima do telhado (**Figura 81-N-O**).

Depois da secagem, as prefoliações mudam de cor, adquirem uma tonalidade bege-amarelado, e surgem muitos vãos entre as tramas (**Figura 82-A**). Assim é preciso ajustar o trançado por meio do *wikrînkêsî*, movimento no qual o artesão apoia, sobre o trançado, seus polegares e a parte inferior da palma da mão, próximo ao pulso, e utiliza as pontas de seus dedos indicadores, médios e anulares, para puxar as tiras, aproximando-as (**Figura 82-B**). Após isso, inicia-se o arremate das extremidades do maior comprimento do casco do tatu. Uma linha grossa de algodão é envolvida pelas tramas que correm no sentido da lateral da peça, passando abaixo de duas tiras para seguir na fórmula  $3/3^{269}$ , até ficarem sobressalentes na lateral do casco à espera do arremate final que às transformará nas mãos e pés do tatu (**Figura 82-C-E**). Para formar a cabeça e rabo, nesse procedimento de envolvimento da linha grossa de algodão 6 tiras de cada extremidade (3 apontadas para o lado esquerdo e 3 para o lado direito) não são dobradas. Essa linha de algodão grossa é que dará a curvatura do casco ao ser puxada de uma extremidade a outra, após o arremate das laterais que formam pés e mãos. Nesse arremate, se utiliza uma linha fina de algodão, besuntada com *maani* (breu), que não só reforça a linha como também impede que ela escorrega (**Figura 82-F**).

Com o trançado em seu colo, o artesão tem, em cada lateral, dois conjuntos de tramas sobressalentes apontadas para lados opostos. Cada uma delas é arrematada separadamente, a través da técnica que denominei como arremate inclinado e enlaçado com linha em espiral simples. Inicialmente, as duas tramas de uma extremidade são atadas por um fio com breu que as amarra com um nó. Em seguida, a linha envolverá progressivamente em espiral as demais tramas, uma a uma, formando um feixe cônico que em seu extremo mais espesso será envolto várias pela linha até dar um nó (**Figura 82-G-I**). Isso é feito duas vezes em cada lateral do trançado. Depois, o fio grosso de algodão, que liga uma mão a outra mão, ou um pé ao outro

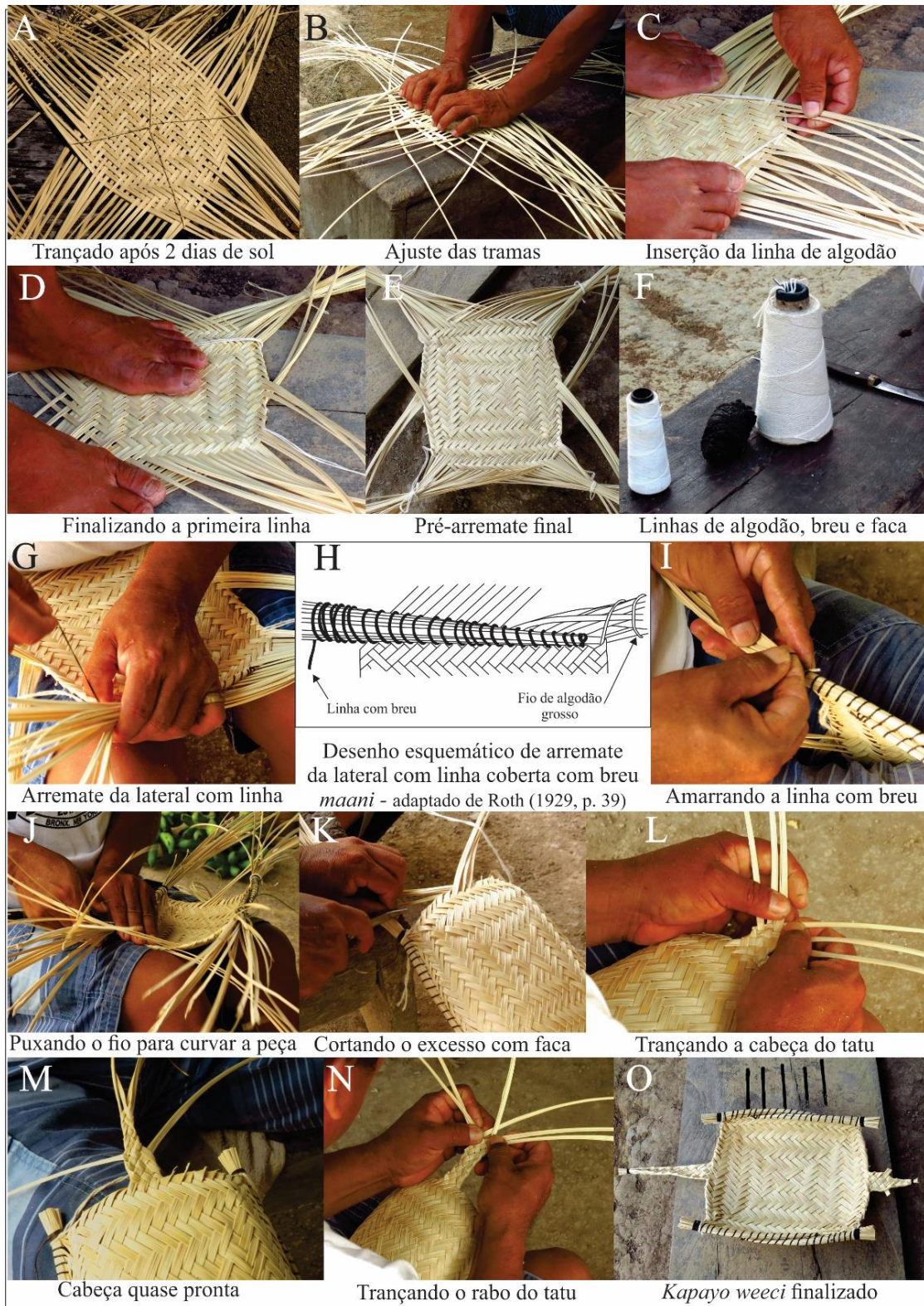
---

<sup>269</sup> Dependendo da sequência, a fórmula sob/sobre pode variar para formar os quadrados concêntricos que emolduram o umbigo ampulheta.



pé, é puxado para formar a concavidade do casco do tatu (Figura 82-J), sendo amarrado ao final. Os excessos de prefolições das 4 extremidades são cortados com faca, finalizando mãos e pés do tatu (Figura 82-K).

Figura 82 Segunda etapa da manufatura do tatu



Para finalizar o tatu, a cabeça e rabo, situados em extremidades opostas, são tecidos por meio do trançado quadriculado diagonal, utilizando as 6 tiras sobressalentes. A cabeça e o rabo diferem entre si no comprimento, sendo o rabo maior, e também pelo fato de que na produção da cabeça, num certo momento, duas tiras deixam de ser trançadas, para se transformarem na orelha do tatu, após corte do excedente da tira. As 4 tiras restantes formarão um trançado mais fino, correspondendo ao nariz do tatu. Tanto no rabo quanto na cabeça o final é amarrado com linha fina recoberta de breu (**Figura 82-L-O**).

### Anexo 5 - Manufatura de um *poxoro*

Para se fazer este tipo de *poxoro* utiliza-se apenas fasquias de arumã pintadas pela metade, possibilitando criar o contraste claro-escuro em todos os lados do cesto. A manufatura começa pelo umbigo (*puñuru*), que fica no centro do que será futuramente a *mapirî* do cesto, ou seja, “suas nádegas”. Em relação à quem produz, o início se dá pela disposição vertical de 10 fasquias. De um lado, metade delas fica com a parte pintada situada do lado oposto ao corpo do artesão, e, do outro lado, metade fica com a parte pintada mais próxima do corpo do artesão. De modo perpendicular às essas fasquias postas inicialmente, são inseridas 5 fasquias com a parte não pintada sob a metade pintada das 5 fasquias verticais, postas anteriormente, e a parte pintada dessas fasquias perpendiculares fica acima da metade não pintada das outras 5 fasquias verticais, postas anteriormente (**Figura 83-A**). Ao lado das 5 fasquias dispostas na horizontal, acrescenta-se mais 5 fasquias, dando continuidade ao contraste entre claro e escuro, ou seja, inserindo a metade sem pintura abaixo das pintadas e deixando a parte pintada acima das não pintadas, postas no início de tudo. Feito isso, o passo seguinte é trançar o umbigo no estilo *paaku matkîrî*, “rabo do pacu” (**Figura 83-B**), ou *pooñe matkîrî*, “rabo da piranha”, padrão conhecido na bibliografia como “umbigo ampulheta” (Ribeiro, 1988). Após isso, o passo é ampliar a construção das nádegas do paneiro.

A construção das nádegas é feita em 4 partes e em cada uma delas o trançado permanece imóvel, enquanto o artesão se desloca ao seu redor, no sentido horário, tecendo sempre do lado oposto ao qual posiciona seu corpo. Nessa etapa, sentado num pequeno banco ou agachado, o artesão sempre usa seus dois pés para firmar as urdiduras contra o chão, enquanto insere e ajusta as fasquias com suas mãos (**Figura 83-C-F**). O ajuste das fasquias, necessário em toda a manufatura, em que o artesão apoia seus polegares e a parte inferior da palma da mão no trançado e utiliza as pontas de seus dedos indicadores, médio e anulares, para aproximar uma fasquia da outra, num movimento em que aproxima a ponta dos dedos da parte inferior da mão, é chamado *wîkrînkêsî*. Ele é crucial para deixar o desenho nítido e bonito. Ao fim, a base do cesto exibirá um padrão formado por linhas pretas que formam quadrados concêntricos, emoldurando o umbigo. Essas linhas podem ser chamadas de *yxîwirin*, “*xîwiri* dele”, referindo-se ao peixe jejú, de cor clara com linha preta na lateral de seu corpo, ou *esamarî*, o caminho ou trilha dele (**Figura 83-G**). Para finalizar as nádegas, o procedimento *wahkototopo* consiste em passar por entre as tramas claras e escuras uma linha de algodão, em todo o perímetro da base, para fixar o trançado e possibilitar que ele possa ser manipulado sem se desfazer. Porém, antes,



para garantir a fixação, o início de uma das laterais do paneiro, denominadas *yupun* (“corpo”) ou *awcirî* (“costela dele”), pode ser trançada para evitar que a linha escape (Figura 83-H-I).

Figura 83 Primeira etapa de manufatura do *poxoro*.





Após isso, a nádega do trançado já está firme e, portanto, poderá ser manipulada sem se desfazer. A partir desse momento o artesão retira o trançado do chão e continua a manufatura das demais laterais do paneiro com o trançado em seu colo, sentado num banco mais alto artesão (**Figura 83-J**). A partir deste momento, o trançado foi que se deslocou em relação ao corpo do artesão, durante o crescimento das tramas. Em seguida, o artesão começou um procedimento denominado como *watukmesî*, a dobra para construir as laterais do corpo do cesto, para depois fechar uma lateral na outra, um procedimento denominado *wahruyasî* (**Figura 83-K**). Isso formou as quinas do cesto, que correspondem ao *eknu* do *poxoro*, isto é, o “osso do quadril”, situado logo acima das nádegas do cesto (**Figura 83-L**). Após isso, o artesão optou por descansar e no dia seguinte, deitado em sua rede, retomou o trançado. Nesse momento de construção do corpo do *poxoro* com um padrão gráfico extremamente difícil, de nome *wayma* (“preguiça-real”), o artesão disse que, juntamente com sua cabeça, é seu dedo médio da mão direita que trabalha. É esse dedo que sabe quantas tramas puxar e empurrar para formar o padrão gráfico (**Figura 83-M-N**).

Com o término da produção do corpo, fasquias claras ficaram do lado de fora (**Figura 84-A**). A partir disso, foi iniciado o processo de finalização da boca (*potarî*). Um fio de curauá, tensionado com auxílio do pé direito, envolveu pares de fasquias claras, dobrando-as para fora do cesto, firmando assim todo o trançado (**Figura 84-B**). Em seguida, uma faca serviu para cortar as fasquias sobressalentes e parte da borda foi dobrada para dentro da boca do *poxoro*. Entretanto, para poder fazer essa dobra, foram tecidas três linhas horizontais na construção do que foi chamado de *perî* (testa) do *poxoró*, executadas acima do padrão *wayma*. Essas linhas correspondem ao *pehkotorî* do cesto, nome do corte da franja do cabelo na metade da testa (**Figura 84-C-E**). Por fim, o procedimento denominado *potamiasî* consistiu no uso de tiras de cipó-titica, postas no lado interno e externo da boca do *poxoro* (**Figura 84-F**), que foram costuradas com fio de curauá com auxílio de uma agulha, um tipo conhecido como arremate com reforço plano, “tipo Uaupés” (RIBEIRO, 1985, p. 67). Além de fazer um padrão gráfico complexo, o *wayma*, o artesão quis demonstrar que domina a escrita no trançado, uma habilidade dominada por muito poucos artesãos no Mapuera. Da esquerda para a direita, ele escreveu: “MEU NOME E GERALDO WAI WAI 2018” (**Figura 84-G-J**).

Figura 84 Finalizando a manufatura do poxoro



## Anexo 6 - Manufatura de um *watwararî yamata*

Esse tipo de caixa é feito com *cawana yatkîrî*, isto é, prefoliações de *Attalea* sp, que possivelmente corresponde à palmeira curuá, tecidas com o trançado quadriculado ou xadrezado, na terminologia de Ribeiro (1985).

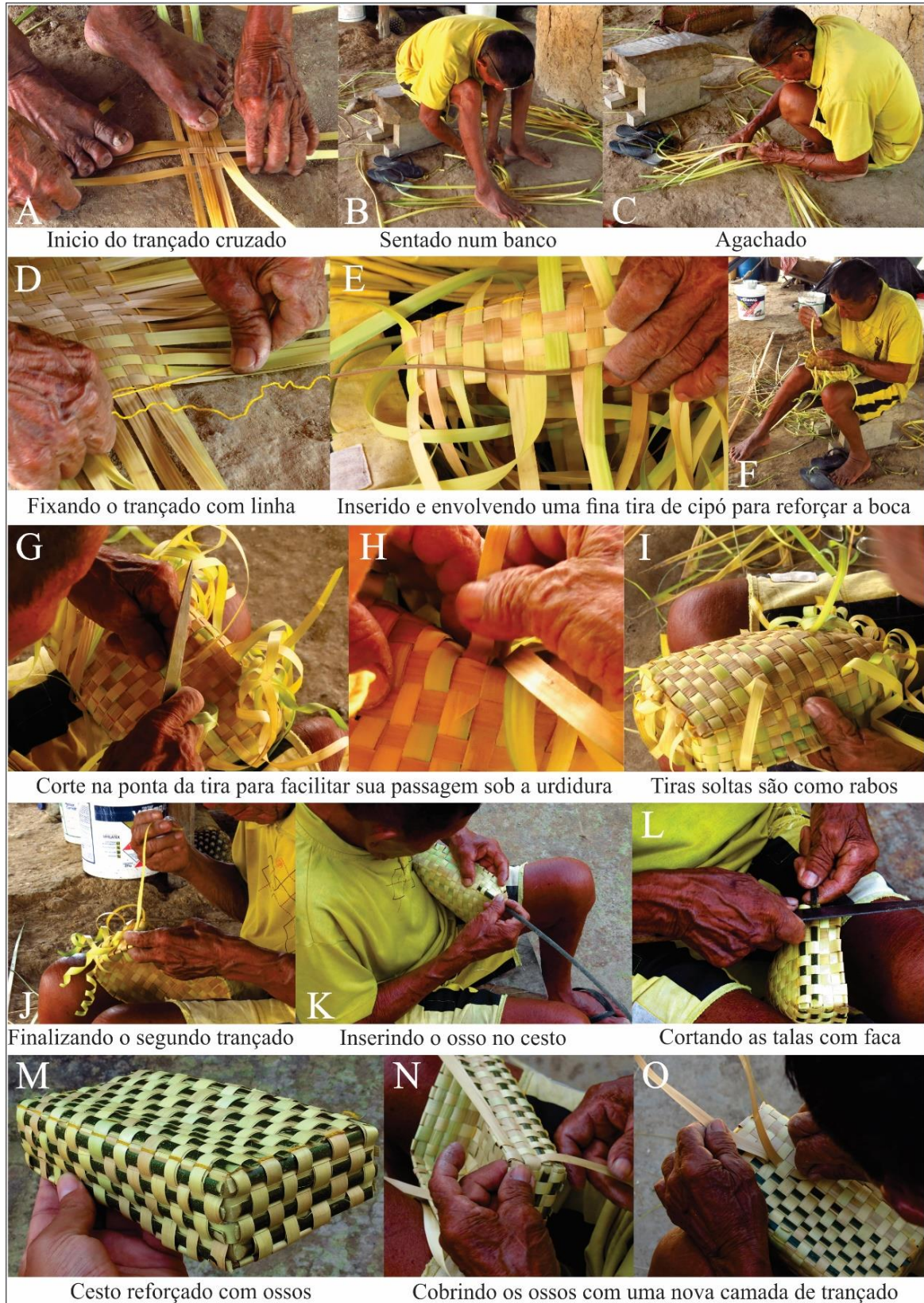
O primeiro passo é deixar as prefoliações secando um dia ao sol, para depois as cortar de modo a ficarem com as laterais longitudinais bem retificadas. Após isso, sentado num banquinho de madeira, o artesão inicia o trançado com a disposição de 4 tiras no chão, paralelas entre si, no sentido vertical em relação a seus pés que as fixam contra o chão, para inserir tiras postas de forma perpendicular, que são acrescentadas uma a uma seguindo a fórmula 1/1 (**Figura 86-A**). Após esse início, o trançado se desenvolverá com o acréscimo de tiras na horizontal e vertical, sempre sendo adicionadas na extremidade oposta em relação ao corpo do artesão que, ora fica sentado no banquinho, ora fica agachado de cócoras (**Figura 86-B e C**). Após alcançar o tamanho desejado da base retangular do cesto, uma linha fina de algodão é posta por todo o perímetro do trançado, seguindo a fórmula 1/1, para fixar o trançado e impedir que ele se desfaça nas etapas seguintes (**Figura 86-D**). A seguir, todas as extremidades das tiras que foram usadas para tecer a base do cesto se transformam em urdiduras verticais na etapa de produção da parede, isto é, das costelas da caixa. A partir desse momento o artesão prossegue manufaturando a caixa com o trançado em seu colo, acrescentando tiras que percorrem, na horizontal, toda a lateral da do trançado até atingir a profundidade desejada. Após isso, o procedimento será a produção da boca do trançado.

Dada a natureza extremamente maleável das tiras usadas, a boca necessita de um reforço, feito com uma fasquia bem fina de cipó-titica. Essa fasquia é fixada por todas as urdiduras verticais que, após envolverem o cipó, retornaram para o corpo do trançado, mantendo a fórmula 1/1, realizando, assim, uma a segunda camada de trançado (**Figura 86-E e F**). Nessa etapa, cortes são feitos nas extremidades das tiras para as tornar pontiagudas e facilitar sua passagem sob outras tiras (**Figura 86-G e H**). Ao longo da construção dessa segunda camada, as tiras que ainda não tinham sido retrançadas, e estavam penduradas (**Figura 86-I e J**) foram chamadas de *matkîrî*, “o rabo dele”, indicando que este trançado em sua produção tinha rabo. Todavia, esses rabos são provisórios, pois quando todas as tiras foram retrançadas até o final de seus comprimentos, eles desapareceram. Esse processo todo de manufatura de duas camadas da primeira caixa durou 2 horas e 40 min. Após isso o artesão encerrou a produção naquele dia, por volta das 11:30 hrs, e retomou somente no dia seguinte. É importante



fazer esse cesto bem cedo, quando o sol está muito quente, pois isso faz o rabo ficar enrolado, o que atrapalha a manufatura do trançado.

Figura 85 Primeira etapa de manufatura da *watwararî yamata*.



No dia seguinte, a manufatura do trançado continuou com o acréscimo dos ossos na caixa (*yamata yocho*), tornando-a mais firme e durável. Para isso, foram adicionadas fasquias da superfície contínua do pecíolo e raque da folha de bacaba, cujo nome em waiwai é *karahtuku*<sup>270</sup>. O osso então corresponde ao *karahtuku yîhcîpîrî*, a “pele do *karahtuku*”. As fasquias da pele do *karahtuku* foram adicionadas somente no sentido horizontal do comprimento e largura da caixa, seguindo a fórmula do trançado quadriculado. Após isso, as partes sobressalentes das fasquias foram cortadas com faca (**Figura 86-K-M**).

Por fim, se faz necessário cobrir os ossos acrescentados à “caixa peito do jacaré”, inserindo mais tiras de perfoliações de *cawana* (**Figura 86-N e O**). Nesse processo, uma vez que o espaço entre as tramas está bastante cerrado, especialmente após a inserção dos ossos, é fundamental o uso de um instrumento improvisado a partir do osso (“nervura central”) das perfoliações, que foram descartados para o preparo da tira. Esse instrumento pontiagudo é feito com um simples corte oblíquo no osso vegetal e é usado para abrir espaço para a passagem das tramas no último revestimento do cesto (**Figura 86-A-C**), para assim, poder arrematar o trançado.

Essa primeira metade da caixa corresponde à *ypici* (“esposa”), do casal, isto é, da dupla que compõe a caixa. O cesto-tampa, chamado *yño* (“marido”), é feito depois por meio dos mesmos procedimentos descritos acima. A única diferença na manufatura do cesto-marido é que se utiliza o cesto-esposa como medida para dimensionar o cesto-marido. Então, após a manufatura das nádegas do cesto-marido no chão, passa-se a linha por todo o perímetro do trançado para fixar suas tramas e a manufatura da parede desse cesto-marido é feita sobre a esposa (**Figura 86-D-G**), para que o marido possa ficar sob medida. Por fim, a caixa *watwararî yamata*, finalizada após 4 dias de manufatura, num total aproximado de 10 horas, recebeu um instrumento chamado *twîtwî*, que corresponde a duas varetas conectadas por um fio de curauá. Esse instrumento é usado para espremer a cana-de-flecha na fixação da ponta de osso, bambu, dentre outros tipos de pontas. Além do *twîtwî*, a caixa recebeu duas varetas besuntadas com breu, que servem para passar na flecha após a flecha ser emplumada (**Figura 86-H e I**). A inserção desses itens dentro da caixa foi feita para mostrar que esse tipo de trançado é feito originalmente para guardar materiais usados na composição das flechas, como penas de mutum, o próprio *twîtwî* e, especialmente, as pontas de flecha com curare, denominadas *kmarawetî*. Por isso, esse tipo de caixa pode também ser chamada *kmarawetî yen*, “recipiente de curare”.

<sup>270</sup> Somente o pecíolo é chamado de *yîhrepû* (“perna dele”) e somente a raque é chamado *awcirî* (“costela dele”), todavia, quando se quer referir a essas duas partes em conjunto se utiliza o termo *karahtuku*.



Figura 86 Finalização do primeira caixa e produção da segunda caixa, o cesto-marido.

